

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

DANIELE DA SILVA CARRA

**MEDOS VIVENCIADOS PELO LOBO EM CONTOS TRADICIONAIS E
RENOVADOS**

**VACARIA
2025**

DANIELE DA SILVA CARRA

**MEDOS VIVENCIADOS PELO LOBO EM CONTOS TRADICIONAIS E
RENOVADOS**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do grau de Mestre em
Letras e Cultura da Universidade de
Caxias do Sul.

Orientadora Professora Dra. Cristina Löff
Knapp

**Vacaria
2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

C312m Carra, Daniele da Silva

Medos vivenciados pelo lobo em contos tradicionais e renovados
[recurso eletrônico] / Daniele da Silva Carra. – 2025.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de
Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2025.

Orientação: Cristina Loff Knapp.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Análise do discurso literário. 2. Personagens literários. 3. Medo na
literatura. 4. Lobos na literatura. 5. Literatura infantojuvenil. I. Knapp,
Cristina Loff, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 81'42:82-93

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

DANIELE DA SILVA CARRA

**MEDOS VIVENCIADOS PELO LOBO EM CONTOS TRADICIONAIS E
RENOVADOS**

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 15 de agosto de 2025.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cristina Löff Knapp - Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Dra. Flávia Brocchetto Ramos
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Dra. Rosane Maria Cardoso
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Dra. Diana Maria Leite Lopes Saldanha
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Este trabalho não teria sentido sem a colaboração de Deus. Dedico o resultado desta caminhada acadêmica à minha filha Camila e ao meu esposo Zenair, base da minha força.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho representa mais do que a culminância de uma trajetória acadêmica: é o retrato de um percurso tecido com esforço, esperança e afeto. Cada página escrita carrega não apenas pesquisa e reflexão, mas também os gestos silenciosos e os ecos de tantas presenças que me sustentaram ao longo do caminho. A cada pessoa que, de alguma forma, se fez ponte, presença ou impulso nesta caminhada, deixo registrada minha mais sincera e profunda gratidão.

A Deus, fonte inesgotável de sabedoria e luz, meu primeiro agradecimento. Em cada incerteza, Sua presença foi âncora e farol, sustentando meus passos, alargando meu entendimento e acolhendo, em silêncio generoso, meus anseios e cansaços.

À minha filha Camila, razão do meu renascer cotidiano, e ao meu amado companheiro de vida Zenair, dedico mais do que o fruto desta dissertação: ofereço também as noites em claro, os silêncios compreendidos e os abraços que aqueceram os dias mais áridos. Vocês foram chão e vento, apoio firme e sopro constante que me ergueram nos momentos em que a caminhada pareceu mais íngreme. Cada conquista minha é, antes de tudo, reflexo do amor e da generosidade de vocês.

À Professora Doutora Cristina Löff Knapp, minha orientadora, meu profundo reconhecimento. Sua escuta atenta, sua firmeza delicada e seu olhar sempre provocador de novos horizontes foram fundamentais neste processo. Agradeço não apenas pelo rigor acadêmico que imprimiu às minhas reflexões, mas também pela confiança, pela partilha de saberes e pelo incentivo constante a enxergar além do óbvio.

Aos colegas de curso e de jornada, que dividiram comigo os cansaços e as conquistas, minha gratidão pela partilha generosa, pelas conversas que alargaram os sentidos, pelos ombros disponíveis e pelos risos cúmplices. Em cada encontro, um respiro. Em cada troca, um passo a mais.

E, por fim, a todos que, mesmo sem saber, contribuíram para a concretização deste sonho, seja com uma palavra, um gesto, uma escuta, um silêncio necessário. A vocês, meu sincero muito obrigado. Este trabalho é também parte da história que construímos juntos.

RESUMO

O medo, quando emerge nas páginas da literatura, não é apenas um obstáculo a ser vencido pelos personagens, é também um espelho, uma encruzilhada, uma travessia. Ele força o confronto com fragilidades, convoca escolhas difíceis, revela aquilo que antes se ocultava sob a superfície. A forma como um personagem se relaciona com esse sentimento, se cede a ele, se o desafia ou se transforma a partir dele, ilumina aspectos essenciais de sua subjetividade, traçando percursos que vão além do enredo e tocam a dimensão simbólica da existência. Com base nessa premissa, a presente dissertação se propõe a investigar como o medo é vivenciado e representado pelo personagem Lobo em diferentes narrativas infantis. A análise recai sobre quatro obras: “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault; “A História dos Três Porquinhos”, de Joseph Jacobs; *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana Menezes; e “A Menina e o Lobo”, de Fábio Yabu. Ao longo do trabalho, buscou-se: compreender as especificidades dos contos tradicionais e contemporâneos (Ceciliato, 2008; Coelho, 2000, 2012; Propp, 2001); traçar o percurso simbólico do Lobo na literatura (Jesse, 2000; Silva, s/d; Hueck, 2016); refletir sobre a presença do medo como elemento fundante nas narrativas literárias (Bauman, 2008; Delumeau, 2009; França, 2011, 2017; Roas, 2014); e realizar uma leitura atenta das obras selecionadas (Perrault, 2012; Jacobs, 2006, 2021; Menezes, 2009; Yabu, 2014). A metodologia adotada articulou pesquisa bibliográfica e análise literária, possibilitando entrelaçar teoria, crítica e sensibilidade leitora. Os resultados apontam para uma inflexão significativa na forma como o personagem Lobo é representado ao longo do tempo. Se nas narrativas clássicas ele aparece como figura temida, impenetrável e imoral, nas releituras contemporâneas o que emerge é um Lobo com densidade psíquica, vulnerável, muitas vezes às voltas com seus próprios medos. Essa mudança aponta para uma ampliação de sentidos: o que antes era símbolo de ameaça se transforma em metáfora do humano, e de seus abismos. Ao analisar essas diferentes representações, a pesquisa evidencia como o medo, antes projetado unicamente no outro, agora também habita o próprio monstro, deslocando o olhar e ressignificando a figura do Lobo nas narrativas infantis e juvenis.

Palavras-chave: Lobo; medo; literatura infantil e juvenil; contos tradicionais; releituras contemporâneas.

ABSTRACT

Fear, when it emerges on the pages of literature, is not merely an obstacle to be overcome by the characters; it is also a mirror, a crossroads, a passage. It forces confrontation with fragilities, demands difficult choices, reveals what was previously hidden beneath the surface. The way a character relates to this emotion, whether they surrender to it, challenge it, or are transformed by it, illuminates essential aspects of their subjectivity, tracing paths that transcend the plot and touch the symbolic dimension of existence. Based on this premise, this dissertation aims to investigate how fear is experienced and represented by the character Wolf in different children's narratives. The analysis focuses on four works: "Little Red Riding Hood," by Charles Perrault; "The Three Little Pigs," by Joseph Jacobs; "Who's Afraid of the Big Bad Wolf?" by Silvana Menezes; and "The Girl and the Wolf," by Fábio Yabu. Throughout the work, this study aimed to: understand the specificities of traditional and contemporary tales (Ceciliato, 2008; Coelho, 2000, 2012; Propp, 2001); trace the symbolic trajectory of the Wolf in literature (Jesse, 2000; Silva, n/d; Hueck, 2016); reflect on the presence of fear as a founding element in literary narratives (Bauman, 2008; Delumeau, 2009; França, 2011, 2017; Roas, 2014); and conduct a close reading of the selected works (Perrault, 2012; Jacobs, 2006, 2021; Menezes, 2009; Yabu, 2014). The adopted methodology combined bibliographic research and literary analysis, enabling the intertwining of theory, critique, and reader sensitivity. The results point to a significant shift in how the character Wolf is depicted over time. While in classical narratives he appears as a feared, impenetrable, and immoral figure, in contemporary reinterpretations what emerges is a Wolf with psychological depth, vulnerable, often wrestling with his own fears. This change signals an expansion of meanings: what was once a symbol of threat becomes a metaphor for the human condition and its abysses. By analyzing these different representations, the research highlights how fear, previously projected solely onto the other, now also resides within the monster itself, shifting the perspective and redefining the figure of the Wolf in children's and young adult narratives.

Keywords: Wolf; fear; children's and young adult literature; traditional tales; contemporary reinterpretations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa, ilustração Gustave Doré	79
Figura 2 – Chapeuzinho, ilustração Gustave Doré	91
Figura 3 – Encontro com o Lobo, ilustração Gustave Doré	95
Figura 4 – Avó e o Lobo, ilustração Gustave Doré	96
Figura 5 – Ilustrações.....	120
Figura 6 – Encontro.....	123
Figura 7 – Início e fim.....	126
Figura 8 – Poema	134
Figura 9 – Capa e contracapa.....	136
Figura 10 – Alertas.....	138
Figura 11 – Dedicatória e falsa folha de rosto	139
Figura 12 – Obras de arte	140
Figura 13 – Xadrez.....	142
Figura 14 – Diálogo.....	143
Figura 15 – Tempo.....	149
Figura 16 – <i>The Huffington Post</i>	152
Figura 17 – CNN	153
Figura 18 – <i>The Washington Post</i>	154
Figura 19 – <i>Reuters</i>	155
Figura 20 – Perez Hilton	156
Figura 21 – <i>Twitter</i>	157

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Resultado de pesquisa na BDTD	18
Quadro 2 – Resultado de pesquisa no Portal de Periódicos da CAPES.....	19
Quadro 3 – Escopo teórico de pesquisa e autores por capítulo	22

LISTA DE SIGLAS

BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UCS	Universidade de Caxias do Sul

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 ENTRE MEMÓRIA E AFETO: A INFÂNCIA COMO BASE NA FORMAÇÃO DO SUJEITO	12
1.2 O LOBO E SUAS NOITES: CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA	14
1.3 ENTRE SOMBRAS E SILÊNCIOS: RELEVÂNCIA DA PESQUISA.....	17
1.4 TRILHAS DO UIVO: CAMINHOS DA PESQUISA SOBRE O MEDO VIVENCIADO PELO LOBO.....	21
2 DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO: UMA VIAGEM PELAS NARRATIVAS	25
2.1 OS CONTOS MARAVILHOSOS	26
2.2 OS CONTOS DE FADAS.....	30
2.3 OS CONTOS RENOVADOS	34
3 RAÍZES DO MEDO: DO PASSADO AO PRESENTE.....	41
3.1 FIOS DO MEDO: ENTRE OS LABIRINTOS DA ALMA, DA HISTÓRIA E DA MODERNIDADE LÍQUIDA	42
3.2 ENTRE SOMBRAS E ASSOMBROS: O MEDO NA LITERATURA.....	58
3.3 DO MEDIEVAL AO MODERNO: A JORNADA DO LOBO	64
4 QUANDO O LOBO SENTE MEDO: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS	73
4.1 “CHAPEUZINHO VERMELHO”	74
4.2 “A HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS”	101
4.3 <i>DE QUEM TEM MEDO O LOBO MAU?</i>	118
4.4 “MENINA E O LOBO”	147
5 CONCLUSÃO	174
REFERÊNCIAS	179

1 INTRODUÇÃO

*A maior riqueza do homem é
sua incompletude. Nesse ponto
sou abastado. Palavras me
completam.*
Manoel de Barros (1998)

Ao reconhecer-se como ser inacabado, o sujeito abre espaço para a escuta, para a linguagem e, sobretudo, para a potência transformadora da palavra. Em sua incompletude constitutiva, encontra-se a possibilidade de formação: um vir-a-ser contínuo que se alimenta das experiências sensíveis, dos afetos e das narrativas que atravessam a existência. As palavras, como afirma Manoel de Barros, têm o poder de completar aquilo que em nós permanece suspenso – são instrumentos que alargam o pensamento, sustentam as emoções e inauguram sentidos.

Nesse horizonte, a literatura não se apresenta apenas como prática estética, mas como campo de construção do ser humano. Ao mediar a relação com o mundo e com o outro, os livros possibilitam ao sujeito um exercício constante de elaboração de si. São eles que, na infância, ofertam imagens, vozes e sentidos capazes de nomear emoções ainda sem forma, de dar contorno aos medos e aos encantamentos, e de sustentar a tessitura delicada da subjetividade em formação.

É nessa confluência entre palavra, memória e afeto que se inscreve o presente estudo. Ao refletir sobre o papel das narrativas literárias – sobretudo aquelas que exploram o medo – na constituição psíquica e simbólica da criança, busca-se compreender como a linguagem poética e ficcional participa da construção do sujeito desde seus primeiros encontros com o mundo.

1.1 ENTRE MEMÓRIA E AFETO: A INFÂNCIA COMO BASE NA FORMAÇÃO DO SUJEITO

A infância configura-se como um campo originário de experiências que constituem os alicerces da subjetividade. É nesse tempo inaugural que as primeiras impressões do mundo se enraízam, entrelaçando-se a afetos, imagens, sons e palavras que, mais tarde, se transmutam em memórias. Essas reminiscências – ora suaves e reconfortantes, ora inquietantes e desafiadoras – formam um repertório emocional que orienta o modo como o sujeito percebe, sente e interage com o mundo.

No percurso formativo, a literatura surge como um dispositivo privilegiado de mediação simbólica, especialmente nos primeiros anos de vida. A inserção precoce em práticas narrativas – contação de histórias, oralidade, manuseio de livros – revela-se um potente instrumento de ampliação da linguagem e da sensibilidade. Nos contos de fadas, particularmente, crianças são introduzidas a uma gramática afetiva e moral que lhes permite elaborar, por meio da ludicidade, conceitos complexos e antagônicos como bem/mal, medo/coragem, fraqueza/força.

Com a entrada na educação básica, conheci os contos de fadas e os maravilhosos. Como gostava de ouvir histórias, considerava esse o momento preferido da rotina escolar. Com a alfabetização, comecei a frequentar a biblioteca da escola, onde era assídua. Dedicava boa parte do meu tempo livre para a leitura.

Durante o ensino médio, cursei Habilitação ao Magistério. Naquela época, acreditávamos que, desde muito cedo, as crianças deveriam ser expostas ao contato com a arte das palavras, seja por meio da contação de histórias, manuseio de livros infantis de diferentes materiais, texturas ou formas, seja pela leitura de um bom livro. Esses elementos seriam facilitadores para o letramento e a alfabetização, para a criação de uma consciência crítica e, principalmente, como uma maneira de, através da ludicidade, permitir às crianças ter consciência da realidade em que estão inseridas. Com o nascimento da minha filha, lia para ela todas as noites. Após 19 anos, tenho orgulho em reconhecer que, por meio dessa atitude singela e carregada de carinho, consegui semear o amor pela leitura.

A atuação docente na Educação Infantil, iniciada na rede municipal de Vacaria a partir de 2012, reafirma, na prática, os efeitos transformadores das narrativas literárias na constituição do sujeito. Projeto educacionais com base na literatura infantil retratam a escuta e o encantamento como experiências fundamentais para a aprendizagem e o desenvolvimento. Ao comungar histórias, cria-se um espaço compartilhado de imaginação onde as crianças podem refletir, explorar e descobrir significados sobre si mesmas e sobre os outros. Atualmente, leciono para uma turma de Berçário I, com dez crianças, com idades entre quatro meses e um ano e seis meses.

Na graduação, voltei meu olhar para a Educação Infantil, cursando Pedagogia, dedicando meu estudo de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para compreender a indissociabilidade existente entre o educar e cuidar. Dentro desse binômio, salientamos que a contação de histórias, cantigas, rodas de conversas são

elementos considerados imprescindíveis na rotina das crianças pequenas. Ressaltamos a importância dos contos para o desenvolvimento da criança, pois permitem que elas compreendam o mundo, a sociedade e a realidade em que estão imersas de forma lúdica, desenvolvendo conceitos como grande, pequeno, ruim, bom e mau.

Com a base acadêmica proporcionada pela licenciatura em Pedagogia e, posteriormente, pelo ingresso no Mestrado, a pesquisa voltou-se para o tema da literatura infantil e juvenil. Mais especificamente, a figura do Lobo em contos como "Chapeuzinho Vermelho" e "Os Três Porquinhos", bem como em narrativas contemporâneas que ressignificam sua presença simbólica e revelam um nível de fascínio e identificação entre as crianças.

Assim, entre os fios da memória, da afetividade e da linguagem, tece-se a formação do sujeito. Um processo contínuo, em que a escuta, a leitura e o acolhimento das emoções – inclusive das mais sombrias – contribuem para o fortalecimento da autonomia, da empatia e da imaginação. A literatura, nesse sentido, não é apenas ferramenta pedagógica, mas expressão sensível de humanidade e possibilidade ética de encontro com o outro e consigo mesmo.

1.2 O LOBO E SUAS NOITES: CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

Diante das recorrentes representações do Lobo como símbolo de ameaça nas narrativas infantis e juvenis, esta pesquisa propõe um deslocamento de olhar: em vez de apenas temê-lo, seria possível escutar o medo que nele habita? E se, por trás de sua imagem feroz, houvesse também fragilidade, solidão, espanto? Ao voltar-se para o antagonista não como vilão absoluto, mas como sujeito de emoções, busca-se romper com as dicotomias rígidas que permeiam os contos de fadas tradicionais, adentrando os contornos mais sutis da experiência emocional – especialmente aquela que se revela na infância, quando os sentimentos ainda se esboçam em forma de metáforas, símbolos e silêncios.

Essa abordagem visa ampliar a análise literária, valorizando a representação do medo como uma experiência vivida e não apenas como um recurso narrativo. Dessa forma, é possível compreender como as narrativas infantis funcionam, conferindo profundidade emocional e comentários aos seus personagens, ajudando os leitores a se tornarem mais conscientes de seus próprios sentimentos.

Ao voltarmos nossa atenção para as histórias tradicionais e suas releituras, percebemos que o Lobo permanece presente – uma figura atemporal, fascinante e frequentemente injustiçada. A partir dessa observação, surgiu nossa problemática de pesquisa: como o medo experimentado pelo personagem Lobo é representado nas obras tradicionais e contemporâneas.

Assim, o objetivo principal deste estudo é compreender como é representado o medo vivenciado pelo personagem Lobo.

Este estudo estabelece os seguintes objetivos específicos para compreender a representação do medo vivenciado pelo personagem Lobo nas obras mencionadas:

- a) conceituar contos tradicionais e contos contemporâneos (renovados);
- b) traçar a trajetória do Lobo ao longo da história da literatura;
- c) investigar a representação do medo na literatura, de sua origem à atualidade;
- d) analisar os contos “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault; “A História dos Três Porquinhos”, de Joseph Jacobs; a obra *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana Menezes; e o conto “A Menina e o Lobo”, de Fábio Yabu, a partir das narrativas verbais e visuais.

Os objetivos específicos funcionam como degraus que, em conjunto, levam à compreensão aprofundada do objetivo geral. Cada um contribui com uma camada de conhecimento – conceitual, histórico, teórico e analítico – que é indispensável para uma pesquisa robusta e completa.

Assim, compreende-se que o primeiro objetivo específico – conceituar contos tradicionais e contos contemporâneos (renovados) – é fundamental para estabelecer a base teórica da pesquisa. Ao definir e diferenciar esses dois tipos de contos, a pesquisa cria um arcabouço conceitual que permitirá analisar as nuances da representação do medo do Lobo em diferentes contextos narrativos. É crucial compreender as características de cada categoria para determinar como a literatura contemporânea pode alterar ou reinterpretar a figura do Lobo e, conseqüentemente, a percepção do medo a ele associada ou por ele vivenciada.

Com o segundo objetivo (traçar a trajetória do Lobo ao longo da história literária), esperamos fornecer o contexto histórico e cultural necessário para a análise. Examinando o desenvolvimento literário do Lobo desde suas primeiras obras míticas até suas representações contemporâneas, o estudo será capaz de identificar irregularidades, rupturas e continuidades na maneira como o medo (tanto o medo que

Lobo inspira, quanto o medo que ele utiliza e o medo que ele próprio sente) é construído e entendido. Isso possibilita uma compreensão mais profunda das origens e transformações da simbologia de Lobo e medo.

Na sequência, o terceiro objetivo específico (investigar a representação do medo na literatura, de sua origem à atualidade) é o pilar teórico-conceitual sobre o próprio tema do medo. Ao explorar como o medo tem sido representado na literatura ao longo do tempo, a pesquisa adquire ferramentas analíticas para decodificar as manifestações do medo no personagem Lobo. Entender as diferentes facetas e abordagens do medo na literatura em geral fornece um referencial para analisar especificamente o medo do Lobo, seja ele um medo instintivo, social, psicológico ou existencial.

Por fim, o quarto (analisar os contos “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault; “A História dos Três Porquinhos”, de Joseph Jacobs; a obra *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana Menezes; e o conto “A Menina e o Lobo”, de Fábio Yabu) é o objetivo prático e empírico da pesquisa. Cada conto é analisado à luz de seis eixos previamente definidos: a trajetória do autor e seus contextos históricos mais amplos; a ambientação temporal e sociocultural das narrativas; o espaço ficcional onde se desdobram os enredos; a presença (ou ausência) de uma moral subjacente; as concepções de infância vigentes à época da escrita das obras; e, por fim, as múltiplas faces de medo – seja aquele vivido pelas crianças, manifestado pelas personagens, projetado no outro ou mesmo os temores que escapam ao nosso controle. Essa articulação metodológica permite confrontar versões tradicionais e releituras contemporâneas, evidenciando como cada variação narrativa redefine a experiência de medo do Lobo e, por consequência, aprofunda a complexidade desse arquétipo, respondendo diretamente ao objetivo geral da dissertação.

1.3 ENTRE SOMBRAS E SILÊNCIOS: RELEVÂNCIA DA PESQUISA

O foco desse estudo está vinculado ao Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero da Universidade de Caxias do Sul (UCS), que se dedica ao estudo da representação do medo na literatura fantástica por autoras contemporâneas latino-americanas, coordenado pela professora Dra. Cristina Löff Knapp, orientadora desta dissertação. Contudo, este estudo também contempla autores homens e não contemporâneos. A escolha pelo personagem Lobo justifica-se não apenas por sua presença marcante e,

por vezes, aterrorizante nas histórias dirigidas ao público infantil – um arquétipo que, embora assuste, paradoxalmente, também desperta uma profunda curiosidade nas crianças –, mas também pela lacuna que ainda persiste nos estudos voltados à compreensão de seus sentimentos internos. Essa lacuna é particularmente relevante em um contexto onde um crescente movimento literário busca ressignificar a figura do Lobo, desafiando sua tradicional representação como mero antagonista e revelando camadas de complexidade e até mesmo vulnerabilidade, o que, para muitos, torna o personagem ainda mais fascinante e digno de uma análise aprofundada.

Além disso, é fundamental situar esta pesquisa no contexto dos estudos já realizados, cujos resultados foram publicados e devidamente identificados. Dessa forma, uma busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), com o descritor “Lobo Mau”, resultou em cinco registros. Entre eles, destaca-se a dissertação de Joanildes Felipe (2007), intitulada *O Lobo Mau que é bom: A re-versão do mito nas histórias infantis*, que propõe uma análise sobre a transformação do mito do Lobo Mau em uma figura bondosa, Lobo Bom, identificando possíveis razões para essa mudança na narrativa. A pesquisa é baseada em contos de fadas que apresentam o Lobo como um antagonista, bem como em releituras dessas histórias que tendem a alterar essa caracterização. O estudo investiga essa tendência de narrativas que parafraseiam ou parodiam as histórias tradicionais, revertendo o mito e criando novas relações de significado.

Refinando a pesquisa no BDTD, com os termos “medo do Lobo Mau”, o sistema encontrou três resultados, com diferentes enfoques, diversos da linha de pesquisa aqui proposta.

O Quadro 1 expõe dissertações disponíveis e obtidos a partir de dados da Plataforma Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

Quadro 1 – Resultado de pesquisa na BDTD

TERMOS BUSCADOS	RESULTADOS (Natureza da publicação, título, ano de publicação, autoria)
LOBO MAU	33 resultados 6 resultados filtrados
	Dissertação: “O Lobo mau que é bom: a re-versão do mito nas histórias infantis” – 2007 – Joanildes Felipe
	Dissertação: “Quem tem medo do Lobo mau?: as imagens do conto Chapeuzinho Vermelho e suas versões contemporâneas adaptadas” – 2014 – Fabiana Mariano Moraes
	Dissertação: “Quem tem medo do Lobo mau?: um estudo sobre a produção imaginária da criança e sua relação com a aprendizagem” – 2007 – Leila da França Soares
	Dissertação: “Os trânsitos de um capuz vermelho no século XXI” – 2024 – Catharina Helena Salviatto Depieri
	Dissertação: “Literatura e multiculturalidade no conto de fadas: um estudo de “Chapeuzinho Vermelho” – 2024 – Natanaela de Sousa Pereira
MEDO DO LOBO MAU	19 resultados 3 resultado filtrado
	Dissertação: “Quem tem medo do Lobo mau?: inquietações e medos sobre o trabalho do homem na educação infantil” – 2020 – Clemerson Elder Trindade Ramos
	Dissertação: “Quem tem medo do Lobo mau?: as imagens do conto Chapeuzinho Vermelho e suas versões contemporâneas adaptadas” – 2014 – Fabiana Mariano Moraes
	Dissertação: “Quem tem medo do Lobo mau?: um estudo sobre a produção imaginária da criança e sua relação com a aprendizagem” – 2007 – Leila da França Soares

Fonte: a autora (2025).

Pesquisando no Portal Periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), com os mesmos termos utilizados na pesquisa no BDTD, o sistema recuperou 56 resultados. Desses, destaca-se o artigo de Elesia Vanessa Kaiser da Silva, intitulado *Quem tem medo do Lobo Mau? A representação do Lobo em contos e recontos*, publicado em 2015, que propõe analisar a representação do Lobo em obras infantis contemporâneas do acervo do PNBE 2012.

Após a leitura de 150 obras, as selecionadas são paródias dos contos de fadas clássicos e foram analisadas para verificar se permitem inovação em relação aos caminhos seguidos pelos personagens. As obras analisadas incluem *Chapeuzinhos Coloridos*, *Chapeuzinho Vermelho: uma aventura borbulhante*, *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, *Cuidado com o menino!* e *Mamãe, por que os dinossauros não vão à escola?*

Refinando a pesquisa na CAPES, com os termos “medo do Lobo Mau”, o sistema encontrou três resultados, com diferentes enfoques, diversos da linha de pesquisa aqui proposta.

O Quadro 2 expõe artigos disponíveis e obtidos a partir de dados da Plataforma Portal Periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Quadro 2 – Resultado de pesquisa no Portal de Periódicos da CAPES

TERMOS BUSCADOS	RESULTADOS (Natureza da publicação, título, ano de publicação, autoria)
LOBO MAU	56 resultados 1 resultado filtrado
	Artigo: “Quem tem medo do Lobo mau? A representação do Lobo em contos e recontos” – 2015 – Elesa Vanessa Kaiser da Silva
MEDO DO LOBO MAU	05 resultados 05 resultados filtrados
	Artigo: “Quem tem medo do Lobo mau? Juventude, agressividade e violência” – 2009 – Ana Cleide Guedes Moreira, Junia de Vilhena, Alexandre Théó de Almeida Cruz, Joana de Vilhena Novaes
	Artigo: “Letramento na Educação Infantil: “quem tem medo do Lobo mau...” – 2008 – Regina Aparecida Marques de Souza
	Artigo: “Quem tem medo do Lobo mau? A representação do Lobo em contos e recontos” – 2015 – Elesa Vanessa Kaiser da Silva
	Artigo: “Quem tem medo do Lobo mau? depressão, arte e envelhecimento” – 2007 – Gabriela Serejo Martins da Silva
	Artigo: “Quem tem medo do Lobo mau?” – 2019 – Pedro Beja Aguiar

Fonte: a autora (2025).

Esses estudos são de grande relevância para a mudança na perspectiva e no afastamento do estereótipo do Lobo na literatura infantil e juvenil, em especial nos contos renovados. No entanto, o presente estudo difere dessas abordagens ao propor não apenas a reversão do mito, mas uma escuta atenta ao medo vivenciado por esse personagem, explorando tanto os contos clássicos “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault e “A História dos Três Porquinhos”, de Joseph Jacobs, quanto releituras contemporâneas, como *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana Menezes, e “A Menina e o Lobo”, de Fábio Yabu. O foco da análise recai sobre a dimensão afetiva e simbólica do Lobo, examinando como o medo se manifesta em sua trajetória narrativa e quais sentidos ele adquire dentro das transformações culturais e estéticas das obras.

Ao escolhermos essas obras, tivemos como pretensão buscar nos contos tradicionais, em especial nos maravilhosos, a figura do Lobo apresentada no princípio da literatura infantil formalizada pela escrita. Com base nos estudos de Michelli (2019), reconhece-se a importância dos contos maravilhosos registrados por Perrault, cuja obra formaliza oralidades ancestrais e funda, no século XVII, as bases da literatura infantil escrita no Ocidente, sendo reverenciado como um dos primeiros escritores de contos de fadas. Joseph Jacobs, por sua vez, ao recolher fábulas e histórias da tradição inglesa, amplia o repertório simbólico da infância com personagens que transitaram do campo popular à literatura. Os estudos antropológicos de Jacobs, conforme o *Australian Dictionary of Biography*¹ “o levaram ao folclore; editou vários livros de fábulas e em sua geração tornou-se um dos mais populares escritores de contos de fadas para crianças de língua inglesa”.

Já nas narrativas contemporâneas, de acordo com Ceciliato (2008), as estruturas clássicas são ressignificadas, os personagens ganham voz, profundidade e humanidade. Segundo a autora, os novos contos de fadas apresentam personagens infantis dinâmicos, que buscam novas formas de viver e desfazer maniqueísmos, visando transformar a sociedade. Esses contos fundem o tempo mítico com o tempo real e situam as personagens no tempo presente, tornando-as, assim, atemporais.

A obra *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana de Menezes, é parte do acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE/2012), destinado a crianças do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental. Ao abordar temas como solidão,

¹ Disponível em: <https://adb.anu.edu.au/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

envelhecimento e questões ambientais com sutileza poética, reposiciona o Lobo como um ser sensível diante das inquietações do mundo moderno. De forma semelhante, “A Menina e o Lobo”, de Fábio Yabu (2014), desconstrói o papel do vilão, abrindo espaço para a escuta de suas dores e desejos. O Lobo, antes símbolo do terror, torna-se, aqui, figura que espelha a complexidade da alma humana. Por meio de uma história repleta de simbolismos, o leitor é imerso em uma trama intrigante que desafia as convenções dos contos tradicionais e oferece uma nova perspectiva sobre o antagonista. A obra é permeada por elementos da atualidade, em especial no aspecto tecnológico. Esse conto faz parte de *O Livro dos Vilões*, que reúne Cecily Von Ziegesar, Carina Rissi, Diana Peterfreund e Fábio Yabu. O livro traz uma coletânea de contos sobre vilões icônicos em uma versão contemporânea.

Como aponta Bettelheim (1978), as histórias que despertam medo provocam mais do que susto: elas convidam à identificação, ao enfrentamento simbólico das angústias e, muitas vezes, à superação. Quando a criança pede para ouvir repetidamente o mesmo conto, ela não busca apenas o enredo, mas um modo de elaborar o que a assusta – de fora e de dentro.

A introdução de elementos sobrenaturais, como monstros, fantasmas ou criaturas assustadoras, é uma abordagem clássica para instigar o medo na literatura. Essas entidades, muitas vezes, personificam os medos mais profundos da humanidade. Para Ramos (2010, p. 79), “ao sentir medo oriundo de uma história ficcional, o leitor ou ouvinte vai lidando com seus medos reais”.

Salienta-se que o medo abordado em algumas obras da literatura infantil e juvenil pretende equilibrar a criação de uma experiência intensa com a preocupação com a sensibilidade e a idade do público alvo. Personagens colocados em situações assustadoras ou perigosas permitem que os leitores se identifiquem com o medo vivenciado por eles.

1.4 TRILHAS DO UIVO: CAMINHOS DA PESQUISA SOBRE O MEDO VIVENCIADO PELO LOBO

O presente estudo justifica-se, portanto, por propor uma escuta sensível ao medo do Lobo. Mais do que um exercício de análise textual, trata-se de uma tentativa de compreender como a literatura pode tornar visíveis os sentimentos que não

costumam ser atribuídos aos antagonistas. O Lobo, aqui, não ruge para amedrontar, mas talvez para ser ouvido.

Para atingir os objetivos propostos, a metodologia de pesquisa combina pesquisa bibliográfica e análise literária. Essas estratégias complementares oferecem uma abordagem metodológica sólida e amplamente aceita nos estudos literários e de humanidades, favorecendo uma investigação integral e multifacetada do objeto de estudo, além de uma diversidade crítica em textos literários selecionados.

A escolha das obras para análise literária foi guiada mais por um critério afetivo do que racional. Baseei-me em minhas memórias de infância e nos contos que marcaram minha fantasia infantil com maior frequência. Além disso, incluí um conto contemporâneo, conhecido já na vida adulta, que me surpreendeu ao quebrar algumas expectativas, ao abordar elementos da atualidade, em comunhão com personagens dos contos clássicos, construindo uma trama rica em referências literárias e emoção.

A fim de alcançar os objetivos propostos e promover reflexões relevantes sobre a temática abordada, delimitamos um escopo de autores que fundamentam os estudos aqui desenvolvidos.

Quadro 3 – Escopo teórico de pesquisa e autores por capítulo

(continua)

CAPÍTULO	AUTORES/TEÓRICOS/PESQUISADORES
2 DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO: UMA VIAGEM PELAS NARRATIVAS	Bettelheim (1978) Ceciliato (2008) Coelho (2000, 2012) Corso; Corso (2006) Darnton (1986) Hueck (2016) Mendes (2000) Propp (2001) Ramos (2010) Todorov (2003) Zilberman (2012)
3 RAÍZES DO MEDO: DO PASSADO AO PRESENTE	Bauman (2008) Delumeau (2009) França (2011, 2017) Hueck (2016) Jesse (2000) Roas (2014) Santos (s.d.) Silva (2020)

(conclusão)

	Zuin e Del Ré (2022)
4 QUANDO O LOBO SENTE MEDO: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS	Ariès (1986) Bauman (2008) Bettelheim (1978) Branco (2009) Brasil (2009) Cohen (2000) Coelho (2000, 2012) Colassanti (2020) Corso, Corso (2006) Cunha, Michelli e Santos (2020) Darnton (1986) Delumeau (2009) França (2011) Fittipaldi (2008) Hueck (2016) Jacobs (2006, 2021) Jesse (2000) Khéde (1990) Linell (2003) Matias (2009) Mendes (2000) Menezes (2009) Michelli, García e Batalha (2019) Perrault (2012) Tatar (2004) Todorov (2003) Ramos (1994, 2015) Roas (2014) Santos (s.d.) Silva (2015) Silva (2020) Sosa (1978) Yabu (2014) Zanini, França e Nestarez (2024) Zilberman (2003, 2012)

Fonte: a autora (2025).

Com base no arcabouço teórico apresentado, que fundamenta a análise a ser desenvolvida, passamos agora à contextualização dos gêneros literários abordados nesta pesquisa. Após esta introdução, o segundo capítulo define e distingue contos de fadas, maravilhosos e renovados. O objetivo deste capítulo é esclarecer esses

conceitos de forma que os futuros leitores desta pesquisa possam compreendê-los, especialmente leitores que não fazem parte da área da literatura, mas que possam se interessar pelo tema ou considerá-lo interessante. Os contos de fadas surgiram a partir da tradição oral e, posteriormente, foram registrados por autores como Charles Perrault e os irmãos Grimm. Embora também contenham elementos fantásticos, os contos maravilhosos abrangem uma variedade de histórias que podem não ter uma origem específica e podem apresentar situações mais inusitadas e menos típicas. Os contos renovados, por fim, podem ser interpretados como releituras de contos clássicos. Escritores atuais recriam ou reimaginam histórias tradicionais com a pretensão de que possam se adequar à situação atual.

O terceiro capítulo aborda o medo nas suas perspectivas históricas, sociológicas e contemporâneas. Ele é entendido como uma ocorrência emocional natural diante de uma percepção de ameaça ou perigo, que aparece como parte do instinto de sobrevivência a proteger o indivíduo para lidar com situações prejudiciais. O medo pode surgir a partir de estímulos reais ou imaginários e é percebido tanto no nível psicológico quanto físico. No mundo da literatura infantil, o medo é abordado muitas vezes de forma indireta, com sutileza. A tradição dos contos de fadas está cheia de elementos aterrorizantes, mas, ao mesmo tempo, os contos também ensinam lições preciosas a respeito de coragem e de superação. Eles podem ser usados como uma ferramenta útil para examinar aspectos da condição humana, refletir sobre a sociedade e dar aos leitores uma experiência emocional rica e específica. Neste capítulo, vamos tentar analisar a representação do medo, bem como a trilha do personagem Lobo ao longo dos séculos. O quarto capítulo terá uma análise literária dos contos "Chapeuzinho Vermelho", "A História dos Três Porquinhos", "A Menina e o Lobo" e da obra *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, para ouvir melhor a representação do medo vivido pelo personagem Lobo. Buscamos mostrar a mudança desse personagem, historicamente considerado mau e símbolo da maldade, e como esta fórmula mudou ao longo dos anos.

2 DO TRADICIONAL AO CONTEMPORÂNEO: UMA VIAGEM PELAS NARRATIVAS

*Os contos de fadas são mais
do que verdadeiros: não porque
nos dizem que os dragões
existem, mas porque nos dizem
que os dragões podem ser
derrotados.*
Neil Gaiman

Os contos maravilhosos, contos de fadas e contos renovados formam um enorme universo narrativo que transcende fronteiras culturais e temporais, ressoando com as complexidades da condição humana. Estudiosos como Ceciliato (2008), Coelho (2000, 2012), Propp (2001) e Todorov (2003) desempenham papéis fundamentais para a compreensão dessas narrativas. Nelly Novaes Coelho revela a riqueza simbólica e a profundidade psicológica dos contos de fadas e maravilhosos. Vladimir Propp, por sua vez, analisa a estrutura dos contos maravilhosos, identificando funções e personagens arquetípicos recorrentes. Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2003), distingue entre o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico maravilhoso e o maravilhoso puro, contribuindo para a compreensão do gênero literário fantástico.

Buscando conceituar os contos renovados, a pesquisadora Neuza Ceciliato oferece uma perspectiva inovadora ao explorar a adaptação e recriação dos contos tradicionais, refletindo mudanças sociais, culturais e tecnológicas. Segundo Ceciliato, autores brasileiros como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Pedro Bandeira e Chico Buarque, desde a década de 1970, reformularam contos de fadas tradicionais, incorporando novas estéticas e ideologias. A autora destaca o dinamismo dos personagens infantis e adolescentes na busca de novas formas de viver, desfazendo o maniqueísmo e aspirando à transformação social. Este estudo reúne diferentes abordagens para iluminar a magia atemporal dos contos maravilhosos, contos de fadas e suas reinvenções, oferecendo uma compreensão mais profunda dessas narrativas que continuam a encantar e inspirar gerações.

2.1 OS CONTOS MARAVILHOSOS

Embora o conto maravilhoso e o conto de fadas façam parte do universo maravilhoso, são diferentes em suas problemáticas fundamentais. O conto maravilhoso aborda uma variedade de temas relacionados à vida cotidiana, questões de cunho material, social e sensorial; os contos de fadas exploram as conquistas e realização socioeconômicas do personagem. Exemplos incluem *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, *O Gato de Botas*, *O Pescador e o Gênio*, e *Simbad, o Marujo* (Coelho, 2012).

Existem formas narrativas que remontam à antiguidade, surgindo de uma grande fonte narrativa de expansão popular: a fonte oriental, procedente da Índia séculos antes de Cristo (Coelho, 2012). Essa fonte se fundiu com outras, como a latina (greco-romana) e a céltico-bretã (de onde nasceram as fadas). Ao longo do tempo, peregrinos, viajantes e invasores levaram essas narrativas a diferentes regiões, originando as formas narrativas "nacionais" da Literatura Infantil Clássica e do folclore de cada nação. Essa disseminação ocorreu apesar das barreiras geográficas e dos meios de comunicação primitivos, mostrando a força integradora da palavra. Além das fontes indianas, destaca-se um manuscrito egípcio em papiro, de cerca de 3.200 anos. Na Índia, a coletânea *Calila e Dimna* e a coletânea *Sendebâr* são fontes orientais importantes. A grande maioria dos contos maravilhosos de *Sendebâr* só foi divulgada a partir do século XVIII, com a publicação de grandes coletâneas de narrativas orientais (Coelho, 2008).

As *Mil e Uma Noites*, originárias do Médio Oriente, tornaram-se conhecidas no Ocidente a partir de 1704, quando o autor Antoine Galland realizou a tradução destas histórias e as publicou. Essa coleção de contos, fábulas e aventuras, dedicados à literatura ocidental contribui para as narrativas de contos maravilhosos. No período da Antiguidade e da Baixa Idade Média, concomitantemente com o aumento das fontes orientais e greco-romanas, a cultura dos povos de língua indo-europeia, celtas, espalhou-se pela Europa e parte do Oriente, influenciando com sua espiritualidade os povos com quem conviveram. Consoante Coelho:

as novelas de cavalaria se “espiritualizaram” (ciclo arturiano) surgiram os romances cortesões, o mito do “filtro do amor” (tomado por Tristão e Isolda); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as histórias de encantamentos, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e

emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos contos de fadas da Literatura Infantil Clássica (Coelho, 2012, p. 53).

Na Idade Média, manuscritos latinos foram preservados em mosteiros, copiados e traduzidos por monges. Essas obras começaram a se espalhar pelo mundo por meio de viajantes e peregrinos, com a religião atuando como "instrumento civilizador" (Coelho, 2012, p. 43). Surgiram as primeiras narrativas maravilhosas e fábulas, refletindo a crueldade do mundo feudal e buscando transmitir moralidade, com figuras como Esopo, Fedro, Leonardo da Vinci e La Fontaine.

Desde as origens, a forma conto se subdivide em "maravilhoso" e de "fadas". No início, o maravilhoso foi a fonte de onde surgiram a literatura e os personagens com poderes sobrenaturais, que desafiam as leis da gravidade e da lógica.

Vladimir Propp, na década de 1920, analisou a estrutura dos contos populares e sugeriu que esses contos tinham uma origem comum, vinculada a práticas comunitárias primitivas, como ritos de iniciação e representações da vida após a morte. Propp concluiu que não há uma fronteira clara entre os dois ciclos de contos, pois ambos compartilham experiências semelhantes (Mendes, 2000).

Para o linguista russo Vladimir Propp, o conto maravilhoso é baseado nas experiências ordenadas do neófito. O ciclo de ritos relacionados ao morto é semelhante, mas com elementos adicionais. Esses dois ciclos fornecem os elementos básicos para criar um conto, sendo que "o que agora é narrado, outrora era feito, representado, e o que não se fazia imaginava-se" (Propp, 2001, p. 439).

Propp concluiu que a coincidência entre a estrutura das narrativas e a sequência das ações nos rituais levou os mais velhos, no papel de iniciadores, a contarem aos jovens iniciantes o que lhes acontecia durante o ritual, referindo-se ao primeiro ancestral, o fundador da raça e dos costumes. Mendes destaca que:

A narração, que revelava ao neófito o sentido das práticas a que se submetia, fazia parte do ritual e não podia ser divulgada. Era um segredo entre iniciador e iniciado, uma espécie de "amuleto verbal", que dava poderes mágicos a quem o possuía. E essas narrações foram-se transformando nos mitos das sociedades tribais, conservados e transmitidos como preciosos tesouros, instrumentos sagrados indispensáveis à vida da comunidade (Mendes, 2000, p. 24).

Os contos populares são a profanação de mitos sagrados e herdaram a cultura das comunidades antigas. Sua estrutura narrativa é similar a outras formas artísticas, como lendas heroicas e epopeias. Inicialmente parte da cultura folclórica de

comunidades sem classes, os contos tornaram-se propriedade da classe dominante após o feudalismo, explicando seu uso ideológico no sistema educacional burguês até hoje (Mendes, 2000).

Propp (2001) argumenta que entender a origem e os tipos de contos é essencial para descrevê-los. Ele critica a classificação que separa contos por temas, defendendo que a classificação deve ser baseada em unidades estruturais.

De acordo com Propp (2001), a abordagem de Aarne, que classifica contos por enredos e agrupa variantes geo-etnograficamente, construindo conclusões sobre sua construção, difusão e origem, é criticada por não considerar a permutabilidade dos elementos e a dificuldade em definir princípios coordenadores. Aarne listou e numerou enredos como "tipos": 1 - contos de animais; 2 - contos maravilhosos propriamente ditos e 3 - anedotas: "Esta designação curta e convencional dos contos maravilhosos é realmente cômoda (neste caso específico, remete-se ao número do índice)" (Propp, 2001, p. 12). Aarne é reconhecido pela introdução de subclasses, porque a divisão em gêneros, espécies e subespécies não havia sido elaborada antes dele. Propp (2001) alerta que sua classificação, ao focar em motivos em vez de enredos, afasta-se dos princípios originais.

Propp (2001) destaca que a descrição precisa dos contos é vital, com pesquisadores como N. Vesselóvski considerando o enredo como um complexo de motivos, mas essa abordagem não é mais aplicável. Ele afirma que a estrutura dos contos maravilhosos deve ser estudada para uma análise histórica adequada, pois a descrição e a classificação precisa dos contos de fadas são essenciais para compreender suas leis formais e históricas.

O terceiro teórico abordado por Propp (2001) é Volkov, que propõe descrever contos de fadas usando motivos representados por letras e números. No entanto, não está claro quantos motivos existem ou quais critérios foram usados para selecionar as 250 designações apresentadas. Propp critica a comparação de esquemas de motivos, pois a semelhança entre contos não leva a conclusões úteis. Em 1924, Volkov publicou uma obra listando quinze enredos de histórias de fantasia, incluindo perseguição inocente, heróis tolos, três irmãos, matadores de dragões, buscas de noivas, donzelas sábias, encantamentos, proprietários de talismãs e objetos encantados, e mulheres infiéis. Para Propp, essa classificação de tipos de contos não é científica, mas um indicador convencional e de valor duvidoso, pois carece de um princípio coordenador geral, resultando em um caos (Propp, 2001).

Os estudos de Propp revelam que os contos maravilhosos repetem funções de personagens, independentemente de suas identidades. Essas funções, que podem substituir motivos ou elementos em outras análises, são comuns também em mitos e crenças religiosas. O autor define o conto maravilhoso como uma narrativa iniciada por um dano ou desejo, seguida pela partida do herói, encontro com um doador que fornece um recurso mágico, duelo com um adversário, retorno e perseguição, culminando em provações, casamento e ascensão ao trono.

Logo, o estudo da estrutura dos contos maravilhosos leva a duas premissas: o assunto do conto não pode ser estudado isoladamente e os motivos devem ser relacionados ao conjunto do conto. A origem dos contos maravilhosos precede o capitalismo e o feudalismo, estando enraizada em ritos e costumes antigos.

Ele propõe que a classificação dos contos seja baseada em suas partes constituintes e nas relações entre elas. Identificou 151 elementos, 31 funções e sete personagens com esferas de ação específicas, observando que essas funções seguem uma ordem fixa, mesmo que nem todas apareçam em cada conto. Propp conclui que os contos maravilhosos são narrativas contínuas, onde a ausência de algumas funções não altera a sequência das demais.

Por exemplo, em "Chapeuzinho Vermelho", algumas funções e ações dos personagens são destacadas, mas nem todas as funções do conto maravilhoso estão presentes. Propp sublinha que, apesar da ausência de algumas funções, a continuação das permanências mantém-se inalterada. Ele também observa que, embora nem todas as formas possíveis de contos sejam produzidas, isso não contraria a sua hipótese, dado que a coleta sistemática de contos começou apenas há cerca de 100 anos, em uma época de decomposição dessas narrativas.

Darnton (1986, p. 29), em suas pesquisas, busca compreender como os historiadores entendem o mundo dos contos de fadas e maravilhosos. Diferentemente dos estudos de Propp, o autor propõe que essa busca por respostas seja baseada na antropologia. Os antropólogos “relacionam os contos com a arte de narrar histórias e com o contexto no qual isso ocorre.” (p. 29) Em relação ao folclore, compreende que “implica a compilação e comparação de contos de acordo com o esquema padronizado” (p. 29). O autor não exclui as análises de Propp, mas destaca a necessidade de rigorosa documentação, “a ocasião em que foi feita a narrativa, os antecedentes do narrador e o grau de contaminação pelas fontes escritas” (Darnton, 1986, p. 30).

Os contos de fadas têm raízes antigas, voltadas inicialmente para adultos, e foram recuperados na França do século XVII por Charles Perrault. No período medieval, a violência e as lutas pelo poder influenciaram fortemente as narrativas maravilhosas, resultando em contos que refletem a crueza da vida feudal.

Nesse contexto de evolução das narrativas, destacamos a análise de Todorov (2003) sobre o gênero fantástico, que, embora distinto dos contos de fadas tradicionais, também explora elementos sobrenaturais e reflexões sobre a realidade, ampliando os limites interpretativos dos textos maravilhosos, apresentando subgêneros. Segundo Todorov, o fantástico desaparece quando o leitor decide se os eventos são reais ou não. Ele classifica os contos em maravilhoso puro, estranho puro, fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso, cada um com características distintas.

Todorov destaca a importância do narrador e a temporalidade na literatura fantástica, que frequentemente lida com temas como a multiplicação da personalidade, desejo sexual excessivo e a vida após a morte. Ele conclui que o sobrenatural na literatura serve para emocionar, contribuir para a narrativa e refletir sobre a condição humana.

Em resumo, o gênero literário dos contos maravilhosos evoluiu incorporando fábulas, mitos e sagas, e reflete tradições orientais, latinas e célticas. Propp analisou os contos populares com base em suas estruturas, enquanto Todorov definiu o fantástico e suas subdivisões, destacando a função do narrador e as temáticas recorrentes na literatura fantástica.

2.2 OS CONTOS DE FADAS

A arte narrativa constitui uma prática ancestral fundamental que fornece aos leitores instrumentos para a expressão de suas emoções e questionamentos interiores, promovendo simultaneamente o desenvolvimento do pensamento crítico e a capacidade de distinção entre realidade e fantasia. Segundo Coelho, as crianças identificam-se com heróis para superar medos e inseguranças, preparando-se, assim, para alcançar um equilíbrio emocional saudável na vida adulta. Os contos originais, com temas eróticos, violentos e vingativos, possuem raízes na mitologia e no folclore. Inicialmente, essas histórias eram contadas oralmente para todas as idades.

Durante a Idade Média, essas narrativas foram compartilhadas no período noturno, após jornadas laboriosas, operacionais, como recurso de enfrentamento das

adversidades cotidianas. As narrações tipicamente incluíam um herói que superava desafios e obstáculos com ajuda mágica e finais felizes. Os contos de fadas, povoados por personagens como princesas e vilões, são narrativas populares que se passam em lugares mágicos, facilitando a identificação do leitor com os personagens. Essas narrativas carregam em sua estrutura uma dimensão moral implícita, concluindo habitualmente com a vitória do bem sobre as forças maléficas. Todorov (2003) argumenta que o gênero maravilhoso, frequentemente vinculado aos contos de fadas, incorpora elementos sobrenaturais como componentes naturais da história. Muitas dessas histórias funcionam como veículos de transmissão de valores éticos fundamentais, tais como a coragem e a justiça. Embora a definição precisa dos contos de fadas apresente complexidades teóricas, essas narrativas mantêm-se reconhecíveis através de características distintivas bem fundamentadas.

Diana Corso e Mario Corso (2006) esclarecem que a fórmula inaugural "Era uma vez" desempenha a função de transportar os ouvintes para um mundo encantado, e "felizes para sempre" simboliza a superação de obstáculos. De acordo com Bettelheim (1978), o conto de fadas apresenta o herói enfrentando desafios e sendo ajudado por amigos, como animais mágicos ou criaturas do mundo subterrâneo. Ao final, o herói supera as provas e se torna autônomo e autocrata, com autogoverno e sabedoria. A vitória é sobre si e a vileza, e não sobre os outros. A maturidade consiste em se governar sabiamente e viver feliz.

As raízes dos contos de fadas, especialmente os de origem celta, estão ligadas à espiritualidade e à realização pessoal através do amor, com histórias centradas no encontro e união dos amantes após vencerem grandes obstáculos.

Coelho (2012) destaca a influência dos celtas na imaginação e religiosidade, acreditando na imortalidade e mantendo sua identidade cultural por séculos, ajudando na aceitação do culto à Virgem Maria. A espiritualidade celta está ligada às forças da natureza, originando possivelmente a figura da fada:

Venerando como sagradas todas as manifestações da natureza (fertilidade do solo, plantas, árvores, bosque, frutos...), os celtas consideravam os rios, as fontes e os lagos lugares sagrados. A água era reverenciada como a grande geradora da vida. Foi na água que a figura da fada surgiu entre os celtas (Coelho, 2012, p. 77).

A tendência de coletar e documentar histórias populares se espalhou pela Europa, ganhando força nos séculos XVI e XVII com pioneiros como Gianfrancesco

Straparola e Giambattista Basile, na Itália. Straparola publicou *As Noites Agradáveis*, em 1550, e Basile, "O Conto dos Contos", em 1634. Ambos contribuíram para a preservação das tradições orais que inspirariam autores subsequentes, como os Irmãos Grimm na Alemanha.

Charles Perrault foi pioneiro na França, publicando a primeira coleção de contos de fadas em 1697; a partir de 1668 a 1694, Jean de La Fontaine popularizou as fábulas. No século XVII, nos chamados "salões" do palácio francês – espaços de encontro cultural frequentados pela elite – mulheres da corte passaram a questionar abertamente os padrões sociais impostos. Rejeitavam os casamentos arranjados, defendiam o direito de não ter filhos e desejavam autonomia para administrar seus próprios bens. Nessas reuniões, era comum que mulheres se reunissem para conversar sobre a vida, contar histórias e refletir sobre seus papéis na sociedade. Muitas dessas narrativas eram protagonizadas por mulheres, funcionando como espelho e expressão de suas próprias vivências. Nos séculos anteriores, o papel da mulher da alta classe era ficar em casa, e muitas eram trancadas em quartos separados para ficar longe do convívio da sociedade. A honra da família dependia do comportamento das mulheres e seus pais tinham direito sobre suas vidas e mortes, além de controlarem seus casamentos. As mulheres eram associadas a sexo, luxúria e perdição e eram vigiadas, punidas e até mortas pelos senhores da casa. Os contos de fadas nasceram em ambientes fechados como esses: "Trancadas em quartos, restava às mulheres rezar, fiar, bordar - e contar histórias" (Hueck, 2016, p. 48). Nesse contexto, as mulheres da alta sociedade parisiense começaram a escrever e publicar essas histórias, como Marie-Catherine d'Aulnoy, com o conto de fadas "L'île de la félicité" (A ilha da felicidade), de 1690. Graças a d'Aulnoy, a expressão "contes de fée" se popularizou e foi traduzida, como "cuentos de hada", "fairy tales" e "contos de fadas".

Ao final do século XVII, esse tipo de literatura era tão popular que havia festas temáticas de contos de fadas, nas quais as pessoas iam fantasiadas como suas personagens favoritas. Na França, por exemplo, os contos de fadas começaram a ser considerados literatura infantil. Eram ideais para atrair o novo público infantil leitor; por isso, Perrault intitulou seu livro de *Contos com Moralidades*, uma vez que cada história vinha com uma breve lição no final.

Durante o século XVIII, na Alemanha, os Irmãos Grimm tiveram um papel fundamental ao coletarem e preservarem contos populares; eles publicaram *Contos*

de Fadas para Crianças e Adultos entre 1812 e 1822. No século XIX, Hans Christian Andersen contribui com 168 contos que agregavam elementos fantásticos com emoções humanas e melancolia; essas histórias revelam os ideais românticos e cristãos da época.

Os contos de fadas oferecem às crianças uma forma de lidar com a realidade, por meio do desenvolvimento da resiliência emocional e otimismo. Bruno Bettelheim (1978) destaca que esses contos fornecem esperança e ajudam as crianças a enfrentarem desafios, acreditando que forças mágicas as auxiliarão. Embora criticados por refletirem sentimentos perturbadores, os contos de fadas continuam a ser valorizados por seu papel na formação emocional e psicológica das crianças. Para o autor:

Os que baniram os contos de fadas tradicionais e folclóricos decidiram que, havendo monstros numa história narrada à criança, deveriam ser todos amigáveis - mas se esqueceram do monstro que a criança conhece melhor e com o qual se preocupa mais: o monstro que ela sente ou teme ser, e que algumas vezes a persegue. Mantendo este monstro dentro da criança, sem falar dele, ou escondido no inconsciente dela, os adultos impedem-na de elaborar fantasias em torno da imagem que conhecem dos contos de fadas (Bettelheim, 1978, p. 151).

Desde cedo, as crianças convivem com sentimentos difíceis de nomear. Os medos surgem de lugares desconhecidos, e a linguagem ainda em formação nem sempre dá conta de traduzi-los. É nesse território sensível que os contos de fadas encontram espaço para atuar. Mais do que entretenimento, essas narrativas oferecem imagens que ajudam os pequenos a projetar, ponderar e transformar o que os inquietam – tudo isso sem que precisem, de imediato, compreender racionalmente o que estão sentindo. Ao darem forma concreta a figuras ameaçadoras, como monstros, bruxas ou lobos, os contos criam uma distância segura entre o medo e a realidade. A criança, ao ouvir ou imaginar essas figuras, ensaia enfrentamentos. Vive perigos, mas também soluções. Como defende Bettelheim (1978), essa experiência simbólica possibilita que uma criança lide com seus conflitos internos de modo indireto, mas profundo, já que o medo, ao ser nomeado e vivenciado dentro da história, perde parte de sua força. O valor dessas histórias não é apenas no que elas dizem, mas no modo como dizem. Por meio de imagens simples e situações arquetípicas, os contos ajudam a formar noções de bem e mal, justiça, perda e superação.

Essa sabedoria antiga, transmitida de geração em geração, construiu uma espécie de mapa emocional que orienta os pequenos em sua travessia pelo mundo, não com respostas prontas, mas com possibilidades de sentido. A origem dessas narrativas remonta ao imaginário das antigas culturas pagãs, onde as divindades regiam o destino humano. Com o passar dos séculos, os contos foram evoluindo, misturando referências aristocráticas e populares.

O termo “conto de fadas” passou a designar narrativas em que figuras mágicas, geralmente femininas, intervêm em momentos decisivos da vida dos protagonistas, oferecendo ajuda ou castigo, dependendo da conduta dos personagens. Essas histórias não apenas entretêm: elas ensinam, confortam, orientam. São transmissores de valores, sim, mas também veículos de esperança. Em um mundo que tantas vezes escapa à lógica das crianças, os contos de fadas oferecem um tipo de sentido que vai além das palavras, um saber silencioso, construído na escuta, na repetição e na identificação. Mesmo transformado pela oralidade ou pelas adaptações literárias, mantém viva sua essência e continua a dialogar com as emoções humanas mais universais.

2.3 OS CONTOS RENOVADOS

A história da menina do Chapeuzinho Vermelho, de Charles Perrault, não tem um final feliz, nem resgate da avó ou um caçador para matar o Lobo. Na realidade, no conto popular francês da Idade Média, encontramos relatos de canibalismo, *striptease* e urofilia. Para Darnton (1986, p. 27), “os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus”. Charles Perrault adaptou a história para torná-la mais adequada para o público nobre, retirando a violência e a sexualidade presentes nos contos tradicionais. Ele foi o primeiro autor a trabalhar na perpetuação desses contos de forma socialmente aceitável. De acordo com Coelho:

como a criança era vista como um “adulto em miniatura”, os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos para adultos. Expurgadas as dificuldades de linguagem, as digressões ou reflexões que estariam acima da compreensão infantil; retiradas as situações ou os conflitos não-exemplares e realçando principalmente as ações ou peripécias de caráter aventureso ou exemplar (Coelho, 2000, p. 29).

Ramos (2010) destaca que, desde os primórdios, os humanos contavam resumos de histórias nas comunidades primitivas, transmitidos oralmente e,

posteriormente, sintetizados por escritores. Histórias, canções e poemas eram disseminados oralmente, passando dos mais velhos para os mais jovens, perpetuando os enredos aprendidos com seus antecessores. Assim, os que viviam longe de suas terras mantinham tradições e linguagens por meio das narrativas, preservando valores, crenças e tradições culturais ao longo dos anos.

Seguindo com o exemplo de Chapeuzinho Vermelho, as adaptações que ocorreram ao longo do tempo refletem as diferentes acepções sociais, apresentando versões mais amenas, menos aterrorizantes, com a intervenção de um caçador ou lenhador salvando a menina e a avó. Essas variações revelam as mudanças inevitáveis na sociedade e como as narrativas se adaptam ao contexto em que estão inseridas. Darnton (1986, p. 26) assinala que: “os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais [...] [que] sugerem que as próprias mentalidades mudaram”.

Na Idade Média, havia uma clara divergência de comportamentos entre as sociedades. Os camponeses incluíam elementos eróticos e grotescos em suas narrativas, enquanto nas altas cortes francesas evitavam-se tais versões extravagantes para as crianças, que eram vistas como mini-adultos. Darnton (1986) destaca a diferença entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais ao imaginar contar a versão camponesa de "Chapeuzinho Vermelho" para um filho.

Várias versões dos contos de fadas surgiram, suavizando conteúdos adultos e ideológicos, mas mantendo a base narrativa e os personagens. No Brasil, a reestruturação dos contos de fadas tradicionais em contos renovados, na década de 1970, com Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Pedro Bandeira, entre outros, incorporou características estéticas e ideológicas modernas. Esses escritores misturaram fantasia com realidade política e social, criticando valores conservadores e questionando normas sociais, políticas e culturais:

Esses escritores criaram suas narrativas como um misto dos contos de fadas tradicionais e histórias modernas, mantendo a presença da fantasia e da simbologia e, ao mesmo tempo, introduzindo, alguns deles, uma carga metafórica bastante grande da realidade política brasileira do momento. Assim, fantasia e realidade político-social passaram a conviver em muitas dessas histórias, sendo elas narradas por um ponto de vista crítico e denunciador dos valores conservadores e mantenedores do *status quo* reinante, revolvendo normas sociais, políticas e culturais arraigadas na sociedade brasileira desde há muito tempo (Ceciliato, 2008, p. 39).

Ceciliato (2008) destaca que esses contos renovados faziam uma crítica indireta aos problemas do regime militar brasileiro dos anos 1960 e 1970, usando humor, ironia e contestação das figuras de autoridade.

Durante a leitura ou audição de histórias, a criança pode identificar-se com o protagonista e compreender dilemas, rivalidades e dependências, o que auxilia no desenvolvimento de habilidades para lidar com esses fatores. As emoções tornam-se mais claras, e a criança pode perceber o que é correto através dos comportamentos do herói, mesmo que não racionalmente. Conforme Bettelheim (1978), os contos de fadas têm um valor incomparável, pois oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir por si só. Além disso, a forma e estrutura desses contos sugerem imagens com as quais a criança pode estruturar seus sonhos e direcionar melhor sua vida.

Os contos renovados podem apresentar mudanças nos personagens, enredo ou contexto cultural, explorando temas contemporâneos, questões sociais ou perspectivas diferentes. As reinterpretações podem variar desde abordagens mais fiéis à história original até aquelas que subvertem completamente as expectativas, proporcionando uma nova visão aos leitores. De acordo com Diana Corso e Mario Corso (2006), contar histórias é uma forma de manipulá-las de acordo com nossos interesses, resultando em uma mistura entre o núcleo da história original e as adições incluídas ao longo do tempo. A tradição oral, que outrora predominava, foi substituída pela supremacia das imagens. Para os autores, o importante é o fato de “muitas histórias terem subsistido através desses novos meios e perdurarem evocando as mesmas emoções. Nosso propósito é encontrar velhas tramas mesmo que estejam vestindo novos trajes” (Corso; Corso, 2006, p. 27).

Para Coelho (2000, p. 151), os contos renovados visam estimular a consciência crítica do leitor, desenvolver sua própria expressividade verbal, dinamizar sua capacidade de observação e reflexão e conscientizá-lo da complexa realidade em transformação da sociedade.

A literatura infantil e juvenil do século XX pode ser considerada uma expressão artística que revela a visão do mundo, a cultura e o momento histórico em que o artista vive. Coelho aponta que é preciso considerar:

obras inovadoras e as da segunda área, de obras continuadoras. O que as diferencia entre si (partindo do princípio que ambas atingiram o nível do literário autêntico) é, basicamente, a intencionalidade que as move: as

primeiras questionam o mundo – procurando estimular seus pequenos leitores a transformá-lo um dia; as segundas representam o mundo – procurando mostrar (ou denunciar) os caminhos ou os comportamentos a serem assumidos (ou evitados) para a realização de uma vida mais plena e mais justa. Dessa intencionalidade (consciente ou inconsciente) derivam as diferenças literárias que as distinguem (Coelho, 2000, p. 150-151).

As obras literárias com valor original podem ser divididas em duas grandes áreas: questionamento e representação. As primeiras são inovadoras, estimulando os jovens leitores a transformar o mundo, enquanto as segundas são continuadoras, mostrando caminhos ou comportamentos para uma vida mais plena e justa. A principal diferença entre elas é a intencionalidade: questionar ou representar o mundo. Ambas são importantes e complementares no processo de evolução literária, devendo divertir, emocionar e envolver o leitor.

O valor literário de um livro não depende de sua classificação como questionador ou representante, mas da coerência entre a visão de mundo e as escolhas estilísticas do autor. Uma obra contemporânea deve ter uma visão indagadora e uma linguagem atual, estimulando a consciência crítica, a expressividade verbal, a criatividade e a capacidade de observação e reflexão do leitor sobre a complexa realidade em transformação (Coelho, 2000).

Tradição e inovação se defrontam no processo de evolução e desempenham papéis importantes e complementares. O objetivo principal é dar prazer ao leitor, emocioná-lo ou envolvê-lo em experiências estimulantes. Retomamos as ideias de Coelho (2000, p. 150), ao sugerir que o valor literário de cada livro depende da “coerência orgânica” entre a visão de mundo que o alimenta e as soluções estilísticas/estruturais escolhidas pelo autor, tendo em vista o momento em que é escrito.

Um levantamento de características formais comuns nos contos renovados mostra que muitos possuem raízes em processos narrativos antigos, que estão sendo redescobertos e combinados com novos processos. Na literatura infantil e juvenil contemporânea, há uma tendência de retomar temas e recursos antigos e fundi-los com novos processos, resultando em uma produção heterogênea. Assim, de acordo com Coelho (2000), temos como características estilísticas e estruturais da literatura infantil e juvenil contemporânea:

1) Forma de apresentação: o autor se preocupa mais com a forma de contar a história do que com a história em si, começando com o motivo principal ou circunstâncias problemáticas.

2) Fragmentação temporal: a narrativa usa retrospectos, misturando experiências do passado e presente, propondo problemas e soluções diversas em vez de absolutas.

3) Personagens-coletivas: personagens típicas (reis, fadas, bruxas) reaparecem, e a literatura atual valoriza personagens coletivas colaborativas, ao contrário do individualismo romântico que ainda aparece nos super-heróis.

4) Forma narrativa: o conto é a forma dominante, mas há uma variedade de romances e aventuras para jovens, incluindo ficção científica.

5) Consciência do leitor: a narrativa se torna mais consciente da presença do leitor, em primeira ou terceira pessoa, buscando comunicação efetiva.

6) Metalinguagem: a literatura infantil e juvenil valoriza a metalinguagem, envolvendo o leitor na construção da história e revelando a intenção do autor.

7) Tempo: o tempo pode ser histórico ou mítico, situando eventos fora do nosso tempo.

8) Relações espaço-seres: literatura inovadora explora relações entre espaço, seres e coisas, influenciada por novas concepções científicas e filosóficas.

9) Nacionalismo brasileiro: busca as raízes e origens do Brasil, ultrapassando fronteiras nacionais e integrando culturas indígenas, africanas e europeias.

10) Ambiguidade humana: personagens são dotadas de ambiguidade humana, mostrando forças contraditórias e propondo esperança e participação dinâmica na vida.

11) Humor e sátira: o humor, especialmente a sátira, é uma característica marcante na literatura inovadora.

12) Realismo e imaginário: alterna entre realismo e maravilhoso, onde seres mágicos ajudam as pessoas a desenvolverem suas forças interiores.

13) Recursos visuais: a literatura atual utiliza desenhos, ilustrações e cores, convergindo diversas linguagens.

Os autores de contos renovados resgatam contos antigos e discutem temas atemporais, inovando ao contestar estereótipos das produções tradicionais para crianças. Coelho enfatiza a importância de analisar o texto para entender como ele

difere ou segue as diretrizes de seu tempo, avaliando sua originalidade e impacto literário (Coelho, 2000).

Zilberman (2012, p. 156) investiga a evolução do conto de fadas, um gênero que tem suas raízes nas origens da literatura infantil e foi popularizado por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm. A autora questiona se as criações contemporâneas estão inovando na arte ou simplesmente transmitindo valores estabelecidos de maneira didática, o que pode ser prejudicial para a visão infantil de si e do mundo.

Sobre as narrativas contemporâneas, Zilberman (2012) destaca que elas contrariam as expectativas do leitor, questionando e propondo mudanças no poder. Isso dissolve divisões arbitrárias na realidade as quais prejudicam os mais fracos, como a natureza, as crianças/jovens e as camadas inferiores da sociedade. Assim, "se no tratamento do conto de fadas o leitor é surpreendido porque não ocorre o retorno do conhecido, no caso de uma literatura interessada na apresentação dos dramas sociais, ele se defronta com uma realidade inusitada e estranha" (Zilberman, 2012, p. 167).

Os contos renovados apresentam personagens infantis ativas e independentes, diferentes dos contos tradicionais em que elas dependem dos adultos e da ajuda do elemento fantástico para se livrar do mal. De acordo com Ceciliato:

enquanto nos contos de fadas tradicionais as personagens infantis permanecem em situação de dependência dos adultos e somente se livram do mal pela ajuda do elemento fantástico, nos contos de fadas renovados, essa situação encontra o seu reverso, visto que as personagens infantis são seres ativos, inquietos e com ideias independentes das dos adultos. Naqueles contos, há uma adequação aos valores morais da classe burguesa; nestes, prevalece a ideia de que as personagens infantis devem ter a percepção de si mesmas e da sociedade que as rodeia, o que leva as narrativas a priorizarem a reflexão das personagens sobre os acontecimentos que as envolvem. Nos contos modernos de 1970 está em evidência a intenção dos autores de criar histórias em que as personagens infantis se emancipem de sua condição de dependência e de submissão dos adultos. Isso aparece também como uma referência à necessidade de oposição ao poder político, de autonomia da criança em relação aos valores instituídos pelos mais velhos e de iniciativa individual e coletiva das personagens infantis e juvenis, para firmarem-se como seres pensantes e atuantes no meio em que vivem (Ceciliato, 2008, p. 40).

Os contos renovados se distinguem dos tradicionais pela atuação consciente, política e engajada das personagens infantis, em que o escritor adulto busca se comunicar com o público infantil de forma crítica. Os contos renovados se diferenciam dos tradicionais pela atitude política e consciente das personagens infantis em relação

à realidade em que vivem. A autora afirma que os contos renovados desafiam os valores dos contos de fadas tradicionais, onde a salvação da personagem e da sociedade está na figura do ser mágico. A história apresenta uma nova perspectiva que não é a de “uma princesa que se casa com o príncipe, tem uma filha linda e vivem felizes para sempre; nem a ideia de que as coisas devem permanecer em seus lugares de origem, nem a concepção dicotômica entre o bem e o mal” (Ceciliato, 2008, p. 45).

Ceciliato (2008) destaca a inovação na narrativa dos contos renovados com a utilização de humor, ironia, paródia e metalinguagem. A narrativa também inclui diálogos entre narrador, personagem e narratário, exigindo que o leitor reflita sobre a estrutura da história. Essas inovações tornaram esses contos vanguardistas, nos anos de 1970, e ainda inovadores hoje em dia. Logo, percebemos que o escritor adulto tenta se aproximar do leitor infantil, exigindo que o pequeno leitor se afaste da fantasia dos contos de fadas tradicionais. A autora enfatiza que:

É necessário que se diga que esses elementos formais dos contos de fadas renovados e a forma de comunicação com as crianças não se constituem um modelo único para todos os escritores desta tendência. [...] Enfim, cada escritor, conforme seu estilo e ideologia, cria um tipo de conto de fadas moderno (Ceciliato, 2008, p. 41).

De modo geral, este subcapítulo percorre o caminho de transformação dos contos de fadas – desde as primeiras versões refinadas por Charles Perrault, criadas sob medida para agradar aos círculos da nobreza francesa, até as leituras contemporâneas, voltadas às questões sociais, políticas e culturais do nosso tempo. No contexto brasileiro, a partir da década de 1970, esse movimento ganha contornos próprios. Escritores passaram a combinar elementos da fantasia com críticas sutis e, por vezes, nem tão sutis, à realidade vivida durante o regime militar, então em vigor.

Essas novas versões não apenas renovam a linguagem e os temas, mas também questionam padrões narrativos cristalizados, abrindo espaço para uma literatura mais provocativa, tanto no conteúdo quanto na forma. Ao recorrer ao humor, à ironia e à metalinguagem, esses contos rompem com estereótipos de gênero, de moral e de estrutura narrativa, colocando o leitor – mesmo o infantil – em posição de reflexão ativa. O resultado são histórias que, apesar de partirem da fantasia, mantêm os pés fincados nas tensões do mundo real, trazendo à tona críticas, desejos de mudança e outras formas de imaginar o presente.

3 RAÍZES DO MEDO: DO PASSADO AO PRESENTE

*O medo, com sua física, tanto
produz: carcereiros, edifícios,
escritores, este poema; outras
vidas.*

**Carlos Drummond de
Andrade**

A palavra medo, tão presente no nosso cotidiano, carrega significados diversos. No Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, por exemplo, ela aparece como

(substantivo masculino), 1. estado emocional resultante da consciência de perigo ou de ameaça, reais, hipotéticos ou imaginários. = fobia, pavor, terror; 2. Ausência de coragem (ex.: medo de atravessar a ponte). = receio, temor ≠ destemor, intrepidez; 3. preocupação com determinado fato ou com determinada possibilidade (ex.: tenho medo de me atrasar). = apreensão, receio².

Há medos que mal se deixam perceber, pequenos, quase silenciosos. Outros se instalam de repente, dominando pensamentos, corpo e atenção. Em certos momentos, é como se algo acendesse um alarme por dentro. O coração acelera, a respiração muda, os olhos reagem à luz como se esperassem o pior. Não se trata apenas de uma emoção incômoda, mas de uma resposta instintiva, que prepara o organismo para o que ele entende como ameaça. O corpo se organiza para resistir, mesmo quando a ameaça só existe na imaginação. Há algo primitivo nesse processo, algo que não se explica por completo.

Em outro plano, mais subjetivo, talvez mais difícil de nomear, o medo pode ganhar formas variadas: inquietação, um tipo de vigilância interna, insegurança repentina, sensação de não pertencimento. E há casos em que tudo isso cresce a ponto de paralisar, quando o pensamento se embaralha e o corpo já não responde como antes. Cada pessoa sente de um jeito. O que assusta um pode parecer irrelevante para outro. E isso, em parte, ajuda a entender por que o medo é tão presente e tão difícil de definir com precisão.

É a partir dessa complexidade que este estudo propõe uma reflexão sobre o medo na literatura destinada a crianças e jovens. O que está em jogo não é apenas reconhecer sua presença nas histórias, mas tentar compreender como ele é narrado,

² Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

que imagens o representam, de que forma ele conversa com o imaginário infantil. Há uma curiosidade em observar como a literatura constrói, traduz e, de certo modo, ensina a lidar com esse sentimento. Para isso, o percurso teórico aqui adotado dialoga com autores como Bauman (2008), Delumeau (2009), França (2011, 2017) e Roas (2014), cujas obras ajudam a lançar luz sobre esse território simbólico que se forma entre palavras, medos e infância.

3.1 FIOS DO MEDO: ENTRE OS LABIRINTOS DA ALMA, DA HISTÓRIA E DA MODERNIDADE LÍQUIDA

A percepção do medo como uma emoção derivada da experiência humana, mas muitas vezes silenciada ou reinterpretada pela sociedade, conecta-se diretamente aos discursos históricos e culturais que moldaram sua representação ao longo do tempo. Enquanto a mídia contemporânea destaca os efeitos do medo no cotidiano, a análise de Delumeau (2009) revela que os mecanismos históricos que protegiam os habitantes de Augsburg simbolizam o diálogo constante das civilizações com o medo. Apesar disso, a historiografia tem estudado pouco o passado sob essa perspectiva. Segundo o autor, o silêncio sobre o papel do medo na história é atribuído à confusão entre essa emoção e covardia, e coragem e temeridade. A sociedade, influenciada por discursos e pela linguagem, durante muito tempo tendeu a camuflar reações naturais ao perigo, apresentando-as como atitudes heroicas. Entre os séculos XIV e XVI, a literatura épica exaltou a audácia, promovendo a ideia de que a verdadeira honra e glória eram alcançadas ao enfrentar perigos. Exemplos disso incluem personagens literários como Amadis de Gaula e Orlando, que eram celebrados por suas façanhas guerreiras e desprezo pelo medo. A nobreza e os príncipes, como João Sem Medo e Carlos, o Temerário, também foram apresentados como destemidos e heroicos, reforçando essa visão na sociedade da época.

Delumeau (2009) afirma que o arquétipo do cavaleiro sem medo é frequentemente destacado em contraste com a massa considerada sem coragem: “Romance e teatro destacaram por seu turno a incompatibilidade entre esses dois universos ao mesmo tempo sociais e morais: o da valentia individual dos nobres, e o do medo coletivo – dos pobres” (Delumeau, 2009, p. 15-16). Obras literárias como *Dom Quixote* e histórias de Dom Juan reforçaram essa dicotomia.

Na Renascença, prevaleceu a ideia de que as classes humildes, especialmente os camponeses, eram naturalmente medrosas. Acreditava-se que os nobres deveriam tirar prazer do sofrimento dos camponeses, que trabalhavam com receio de serem destruídos, e que a pobreza mantinha o povo submisso e sem coragem. Essa visão sustentou o silêncio sobre o papel do medo na história, com a literatura e a iconografia exaltando a valentia dos heróis e justificando seu poder. Com a Revolução Francesa, o discurso ideológico começou a mudar, exaltando o heroísmo dos humildes, mas ainda ocultando o medo. Somente mais recentemente a literatura e a psiquiatria começaram a abordar o temor de maneira mais objetiva. Para Delumeau:

Em qualquer época, a exaltação do heroísmo é enganadora: discurso apologético, deixa na sombra um vasto campo da realidade. O que havia por trás do cenário montado pela literatura cavaleiresca que gabava incansavelmente a bravura dos cavaleiros e zombava da covardia dos plebeus? A própria Renascença encarregou-se, em obras maiores que transcendem todo conformismo, de corrigir a imagem idealizada da valentia nobiliária (Delumeau, 2009, p. 18).

Delumeau (2009, p. 20) destaca que medo e covardia não são a mesma coisa. O autor aponta que, durante a Renascença, houve uma maior consciência das ameaças que os homens enfrentavam, tanto em combate quanto em outras situações, neste mundo e no outro. Isso levou a uma coexistência, nas crônicas da época, de comportamentos corajosos e atitudes temerosas dentro de uma mesma pessoa.

Hoje, com um longo passado cultural, somos mais conscientes dos perigos e mais suscetíveis ao medo do que nossos ancestrais. Os cavaleiros de outrora, habituados a guerras e duelos, eram menos conscientes dos perigos do combate e, portanto, menos sensíveis a essa emoção. Atualmente, o medo diante do inimigo tornou-se a norma. De acordo com Delumeau:

É provável que os cavaleiros de outrora, impulsivos, habituados às guerras e aos duelos e que se lançavam com impetuosidade nas disputas, fossem menos conscientes dos perigos do combate do que os soldados do século XX, portanto menos sensíveis ao medo (Delumeau, 2009, p. 22).

O medo é uma dessas emoções que todos conhecem – universal, básica, presente em diferentes momentos da vida. Costuma surgir como resposta natural diante de algo que percebemos como uma ameaça, seja ela concreta ou apenas uma possibilidade. Ao se manifestar, desencadeia uma série de reações no corpo e na

mente: o coração acelera, os sentidos se aguçam, o pensamento se estreita. É como se o organismo todo se organizasse para decidir entre enfrentar o perigo ou escapar dele – o que se convencionou chamar de “luta ou fuga”.

Essa reação pode ser provocada por ameaças claras, como o risco iminente de um acidente, ou por situações mais abstratas, como a angústia diante do futuro ou do desconhecido. Em sua forma mais equilibrada, o medo protege. Mas, quando se torna excessivo ou se baseia em estímulos desproporcionais, pode aprisionar, como nos casos de fobia, em que o corpo reage como se o perigo fosse real, mesmo que não seja.

Embora tenha raízes instintivas, o medo não se expressa do mesmo modo em todas as pessoas. Ele é moldado por vivências, pela cultura, pelo meio social em que se cresce. O que assusta em uma realidade pode não ter o menor impacto em outra. E é nesse entrelaçamento entre o biológico e o simbólico que o medo ganha contornos tão diversos e tão humanos. As experiências de vida, crenças e valores de uma pessoa podem moldar suas respostas ao medo, tornando-o uma emoção complexa e multifacetada.

Isso posto, Delumeau (2009), em sua obra *A história do medo no ocidente*, busca compreender se essa emoção é natural. Assim sendo, inicia a segunda parte da introdução com a seguinte afirmação: “Quer haja ou não em nosso tempo mais sensibilidade ao medo, este é um componente maior da experiência humana, a despeito dos esforços para superá-lo” (Delumeau, 2009, p. 23). Todos os homens, incluindo soldados e guias de montanha, enfrentam temores em diversas situações. O medo surgiu com a humanidade e é uma constante em nossa existência. Ele está profundamente ligado à necessidade de segurança, que é fundamental para a afetividade e moral humanas. Enquanto os animais têm um medo fixo, relacionado à sobrevivência, o humano é complexo e mutável, refletindo nossa consciência da mortalidade.

O medo é frequentemente descrito como um inimigo perigoso e uma força poderosa que pode afetar profundamente o comportamento humano. Delumeau (2009, p. 24-27) argumenta que, no México, por exemplo, a crença na “doença do pavor” reflete a ideia de que o medo pode causar uma perda espiritual. Práticas culturais antigas também demonstram o impacto dessa emoção na vida cotidiana, como a utilização de amuletos e rituais para se proteger. O medo, quando escapa ao controle, pode gerar reações extremas. A história guarda exemplos disso: após

batalhas ou grandes guerras, não foram poucos os episódios marcados por surtos emocionais, desesperança ou ações suicidas. Em sociedades antigas, esse sentimento muitas vezes era elevado ao plano do divino. Temendo seus efeitos e buscando algum tipo de proteção, realizavam-se rituais, oferendas, até sacrifícios, tudo com a intenção de apaziguar as forças que se acreditava estarem por trás do temor.

Não é por acaso que o medo acompanha o ser humano desde tempos remotos. Ele aparece em símbolos, em máscaras, em danças e imagens criadas para enfrentá-lo ou dar-lhe forma. Há algo de profundamente enraizado em sua presença, como se fizesse parte do tecido mesmo da cultura. Ao longo da história, seu impacto foi além do indivíduo, alcançando grupos inteiros, orientando reações sociais, políticas e até espirituais.

Na sociedade moderna, basta lembrar o colapso da Bolsa de Valores em 1929 ou das crises cambiais subsequentes que abalaram economias em toda a terra. Momentos como esses mostram como a emoção pode ganhar força coletiva, gerando pânico, precipitação e decisões que, em vez de conter o caos, ampliam-no.

Ao mesmo tempo, há registros de sua instrumentalização ao longo dos séculos. Na Grécia Antiga, por exemplo, Esparta recorreu ao medo para manter os hilotas sob controle. Mais tarde, regimes totalitários como o fascismo e o nazismo exploraram essa emoção com eficiência assustadora, transformando inseguranças sociais e econômicas em base para o autoritarismo. E, mesmo agora, em pleno século XXI, o medo continua sendo usado como estratégia por governos, por mídias, por grupos que buscam, de alguma forma, moldar comportamentos. Está presente nas tensões raciais, nos discursos sobre segurança, nas decisões geopolíticas. Disfarçado ou explícito, ele segue entre nós, atravessando épocas e fronteiras. A busca por compreender o medo nas civilizações visa revelar os comportamentos e temores ocultos, oferecendo uma visão mais íntima e detalhada da influência desse nas sociedades (Delumeau, 2009).

Delumeau (2009) procura analisar o medo do individual ao coletivo, logo, conclui que, especialmente no âmbito global, entendê-lo é complexo. O medo individual é uma resposta emocional a um perigo iminente, que provoca reações físicas e comportamentais variadas. Historicamente, tem sido uma força poderosa, tanto para indivíduos quanto para grupos. No entanto, generalizar o medo individual para o coletivo pode ser arriscado. As multidões, influenciadas por líderes e fatores

externos, podem reagir de maneira exagerada e desordenada. O medo coletivo pode se manifestar de várias maneiras, desde o pânico em situações de crise até atitudes habituais frente a ameaças conhecidas ou imaginárias.

No sentido mais restrito, o medo é visto como uma emoção-choque causada pela percepção de um perigo iminente e urgente que ameaça a sobrevivência do indivíduo. Isso desencadeia uma série de respostas fisiológicas no organismo, preparando-o para reagir defensivamente, por exemplo, através da fuga. Assim, para Delumeau:

Ao mesmo tempo manifestação externa e experiência interior, a emoção de medo libera, portanto, uma energia desusada e a difunde por todo o organismo. Essa descarga é em si uma reação utilitária de legítima defesa, mas que o indivíduo, sobretudo sob o efeito das agressões repetidas de nossa época, nem sempre emprega com discernimento (Delumeau, 2009, p. 30-31).

Quando falamos de uma fobia com base na experiência pessoal, ou dos temores ancestrais como o do mar, lobos e fantasmas, estamos tratando menos de reações individuais extremas e mais de uma atitude comum que engloba diversos receios pessoais em contextos específicos. Nesse sentido, o termo "medo" adquire um significado mais amplo, abrangendo uma gama de emoções que vão desde a apreensão até terrores intensos, refletindo o hábito de um grupo humano de temer certas ameaças, reais ou imaginárias. Perguntamo-nos se algumas civilizações são mais temerosas que outras e se o "medo" pode ser um fenômeno global em certos estágios do desenvolvimento civilizacional. Esse conceito é explorado ao considerar o impacto de medos acumulados, como o da peste negra ou das guerras religiosas, e como esses podem se transformar em "doenças da civilização" (Delumeau, 2009, p. 32).

Jean Delumeau (2009) diferencia medo e angústia, conforme estabelecido pela psiquiatria. Nem sempre é fácil separar o medo da angústia. O primeiro, geralmente, tem um motivo, uma ameaça concreta, real ou até imaginada, mas ainda assim reconhecível. Já a angústia é mais nebulosa, vem sem forma definida, uma sensação de desconforto que se instala, não se sabe bem de onde vem e, por isso, pode ser ainda mais difícil de suportar. Quando essa angústia cresce demais, escapa do controle e pode se transformar em neurose ou até psicose. Diferentemente do medo, que reage a algo que está, de certa forma, fora de nós, a angústia tem raízes

internas. Tem mais a ver com o que carregamos na memória. A angústia costuma durar, pode se esconder atrás de medos específicos, daqueles que parecem pequenos, mas que têm origem em um vazio mais profundo.

A relação entre medo, angústia e agressividade se manifesta tanto no nível individual quanto coletivo, influenciando conflitos sociais e históricos. As teorias sobre a agressividade humana divergem entre vê-la como um instinto primário ou como resultado de frustrações, refletindo sua complexidade na história humana.

O medo pode ser considerado um meio de controle social. Durante a Idade Média e em períodos subsequentes, grande parte do discurso eclesiástico, com suas imagens apocalípticas, contribuiu para criar um ambiente de constante suspeita em relação ao desconhecido. O temor de que o diabo pudesse se manifestar a qualquer momento e de diversas formas alimentava essa atmosfera. A ameaça constante do mal em oposição ao bem persistiu através das épocas. Mesmo o processo de secularização iniciado no século XVI com as reformas protestantes não conseguiu – nem tentou – erradicar a ideia dessas forças opostas. A identificação de elementos perigosos, não importa sua origem, sempre serviu como um método eficaz de controle social ao longo da história.

Esse controle social alimentado pelo medo do desconhecido encontra uma de suas expressões mais profundas na relação simbólica entre luz e trevas, que atravessa diferentes culturas e períodos históricos, refletindo a constante luta entre segurança e perigo, esperança e angústia. Assim, para Delumeau (2009), a névoa, a ausência de luminosidade e o medo da noite podem estar relacionados a fantasmas, tempestades e perigos simbólicos representados pela escuridão. A Bíblia menciona a desconfiança em relação às trevas, associando-a à morte, enquanto a ressurreição e a luz são símbolos de esperança. Jesus enfrentou a escuridão durante sua paixão, simbolizando a luta entre luz e trevas. A noite também é tema de crenças mexicanas antigas, onde o sol era sacrificado e sua ausência ameaçava a humanidade. O medo da escuridão é profundo, causando angústia e preocupações; as trevas representam perigos objetivos e subjetivos, levando à insegurança e ao medo do desconhecido. A iluminação artificial é usada para afastar a escuridão e seus mistérios. A noite era vista de forma negativa na Idade Moderna, associada a perigos e armadilhas. A escuridão era temida, enquanto o sol era venerado como símbolo de esperança e proteção. A noite era habitada por seres temíveis e assustadores, aumentando o medo e a

ansiedade. A aurora representava o retorno à vida e remetia os espectros de volta aos seus lugares de descanso, afastando o medo da noite.

Na cultura antiga, para Delumeau (2009), a lua era vista como um símbolo ambíguo com poderes ambivalentes. Enquanto algumas civilizações a associavam a ciclos de vida e renascimento, na Europa, do início da Idade Moderna, a Lua era considerada maléfica, pois era vista como cúmplice dos malefícios da noite. Ela era associada a imagens de loucura, desgraça e peste. A sombra da noite era temida e muitas vezes ligada a satanás e ao inferno, onde a escuridão era eterna e assustadora. Apesar do medo da noite e dos males que a acompanham, as pessoas se reuniam para evitar o tédio e a escuridão na forma de serões. A noite também era considerada um momento em que o crime, os ladrões e os devassos aproveitavam a escuridão para cometer seus atos. A falta de iluminação nas cidades era considerada um fator de insegurança, e as trevas eram associadas à criminalidade.

Mesmo com a presença de guardas-noturnos e medidas de segurança, a noite ainda era vista como um momento propício para a realização de atos malignos. A presença de luz era fundamental para afastar os perigos da escuridão e proteger a população dos males da noite. A noite, vista como antecâmara da morte e do inferno, era temida e respeitada pelas pessoas. As reuniões noturnas, apesar de promoverem a sociabilidade e o entretenimento, também podiam ser palco de desordens e violências. Muitas vezes, as pessoas se reuniam em igrejas e cemitérios para eventos religiosos, que acabavam degenerando em festas profanas e atos indecorosos. A presença do inimigo na escuridão era temida, e os excessos cometidos durante os serões levaram à proibição de tais práticas pela Igreja. No entanto, esses encontros noturnos também representavam uma forma de resistir aos medos e perigos da noite através da união e da comunhão entre as pessoas.

Essa dualidade entre o medo coletivo das trevas e os momentos de resistência comunitária reflete uma dinâmica que persiste no tempo: a tensão entre o desconhecido, que alimenta a ansiedade, e a confrontação do perigo, que, como observa Bauman (2008, p. 7- 8), um dos mais influentes sociólogos do século XX, na introdução de sua obra *Medo Líquido*, pode paradoxalmente trazer alívio e um senso de controle diante do inevitável após um período prolongado de ansiedade e incerteza. Esse medo se torna mais assustador quando é difuso e indefinido, pois, sem uma ameaça clara, não sabemos como enfrentá-la. No entanto, quando o perigo se torna tangível, mesmo que não seja possível evitá-lo completamente, ganhamos uma

compreensão sobre o que pode ser feito e sobre nossas limitações. O medo está relacionado à incerteza, enquanto o confronto direto traz uma sensação de controle, ainda que parcial.

Na Europa do século XVI, a escuridão simbolizava a incerteza e o desconhecido, sendo o ambiente propício ao medo. A Modernidade tinha a intenção de acabar com as incertezas do mundo, trazendo previsibilidade por meio da ciência e do progresso. Contudo, essa promessa não se concretizou como esperado. Cinco séculos depois, ainda vivemos em uma era de temores, o que mostra que o medo permanece uma constante na experiência humana. Bauman (2008, p. 8-9) conceitua o medo humano, destacando que, além do medo instintivo, compartilhado com os animais frente a ameaças imediatas, os humanos experimentam um "medo derivado" ou "secundário". Esse medo, de natureza social e cultural, persiste mesmo sem a presença direta de uma ameaça, sendo resultado de experiências anteriores de perigo. Ele molda a percepção do mundo e o comportamento, gerando uma sensação constante de insegurança e vulnerabilidade, que pode ser autossustentável e influenciar as ações humanas, mesmo na ausência de riscos imediatos.

A percepção de perigo é mais comum entre aqueles que evitam sair à noite, sem saber se o fazem por medo ou se o medo surge justamente devido à falta de hábito de lidar com ameaças reais. O medo pode estar associado a três tipos de perigos: ameaça física e à propriedade, ameaça à ordem social (como a segurança financeira) e ameaça à identidade e ao *status* social. Estudos mostram que o medo derivado pode ser dissociado de perigos reais, levando a reações defensivas ou ofensivas que não necessariamente envolvem causas concretas. O Estado, incapaz de proteger contra ameaças sociais devido à globalização, foca na segurança pessoal, transferindo a responsabilidade pela proteção individual ao mercado de consumo. Bauman afirma que:

Os perigos dos quais se tem medo (e também os medos derivados que estimulam) podem ser de três tipos. Alguns ameaçam o corpo e as propriedades. Outros são de natureza mais geral, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. Depois vêm os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo – a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais (Bauman, 2008, p. 10).

O medo pode surgir de qualquer aspecto de nossas vidas: das ruas, das telas de televisão, de nossos lares, dos locais de trabalho e dos transportes. Pode vir de pessoas conhecidas ou desconhecidas, de alimentos ou substâncias com as quais temos contato, da natureza com suas catástrofes (terremotos, inundações, furacões) ou de ações humanas (terrorismo, crimes, poluição). A sensação de insegurança é amplificada pela imprevisibilidade e pela diversidade das fontes de ameaça, sejam naturais ou causadas por outros seres.

Bauman (2008, p. 12) explora uma zona de medo indefinida e assustadora, onde desastres híbridos, tanto naturais quanto humanos, ameaçam nossas vidas. Essa zona, governada por forças imprevisíveis e acidentes, inclui crises como quedas de redes de energia, colapsos de bolsas de valores, desaparecimento de empresas poderosas e perdas de empregos. Abrange também acidentes catastróficos, como quedas de aviões, e os caprichos do mercado, que podem destruir fortunas. O inventário de perigos continua a crescer, com novos riscos sendo descobertos constantemente, sem que possamos prever ou evitar essas ameaças iminentes.

Embora vivamos em um mundo assustador, isso não significa viver constantemente com medo. Temos estratégias e ferramentas que ajudam a evitar esses temores. A vida na sociedade líquida-moderna, marcada pela incerteza, é um constante “ensaio” de desaparecimento e renovação. Nas palavras do autor:

Afinal, viver num mundo líquido-moderno conhecido por admitir apenas uma certeza – a de que amanhã não pode ser, não deve ser, não será como hoje – significa um ensaio diário de desaparecimento, sumiço, extinção e morte. E assim, indiretamente, um ensaio da não-finalidade da morte, de ressurreições recorrentes e reencarnações perpétuas... (Bauman, 2008, p. 12-13).

Na atualidade, para Bauman (2008, p. 16), na era líquida-moderna, diferente das expectativas dos filósofos iluministas, que imaginavam uma vida livre de medos e ameaças, a luta contra o medo é constante e interminável, com os perigos se tornando parte permanente da existência. A vida é uma busca incessante por estratégias para afastar ou esquecer temporariamente esses medos, embora essas soluções sejam frequentemente ineficazes. Diante de um futuro incerto, o conselho é viver o presente, seguindo o lema *carpe diem* – aproveite agora e pague depois, sem se preocupar antecipadamente.

Bauman (2008) destaca a inevitabilidade de enfrentar perigos que, embora inicialmente pareçam distantes, acabam se aproximando e não podem ser ignorados.

Para lidar com esses perigos, buscamos transformá-los em “riscos”, ou seja, ameaças previsíveis e quantificáveis. Mesmo sabendo que esses riscos trazem consequências inesperadas e indesejáveis, seguimos em frente, pois só podemos nos preparar para aquilo que conseguimos prever. Assim, chamamos de “riscos” os perigos que podemos calcular, criando uma sensação ilusória de controle. Contudo, a “calculabilidade” dos riscos não significa que seus resultados sejam previsíveis. Embora os cálculos de probabilidade possam oferecer *insights* valiosos sobre tendências em ações coletivas, eles têm limitações como orientações em casos específicos. Mesmo quando os riscos são cuidadosamente medidos, isso não garante a prevenção de perigos em situações particulares. Ainda assim, realizar esses cálculos traz uma sensação de segurança e racionalidade, auxiliando na tomada de decisões sobre se vale ou não a pena enfrentar um risco.

Essa busca por transformar perigos em riscos calculáveis é ilustrada pela metáfora da neblina, que simboliza as limitações do nosso campo de visão e, conseqüentemente, da nossa capacidade de antecipação. Enquanto os cálculos de probabilidade nos ajudam a lidar com os riscos próximos e conhecidos, a neblina reforça que há perigos ocultos e imprevisíveis à espreita, além do alcance de nossas ferramentas de previsão. Na neblina, enxergamos apenas alguns metros à frente, permitindo interações limitadas, mas sem vislumbrar o que está distante e potencialmente perigoso. Assim, concentramos nossos esforços de precaução nos perigos próximos e visíveis, mesmo que os maiores perigos sejam imprevisíveis e difíceis de antecipar. A névoa, somada à pouca luminosidade, desperta medo, pois não sabemos o que se esconde na escuridão. O desconhecido no obscuro nos provoca arrepios. Podemos dizer que, fiel a esse “viver na neblina”, nossa “certeza” direciona e focaliza nossos esforços de precaução sobre os perigos visíveis, conhecidos e próximos, perigos que podem ser previstos e cuja probabilidade pode ser calculada – embora os perigos mais assustadores e aterrorizantes sejam precisamente aqueles cuja previsão é impossível, ou extremamente difícil: os imprevistos, e muito provavelmente imprevisíveis. Conforme Bauman:

o ambiente de nossas vidas está envolto em neblina, não na escuridão total, na qual não veríamos qualquer coisa nem conseguiríamos nos mover: “na neblina a pessoa é livre, mas é a liberdade de uma pessoa na neblina”; enxergamos 30 ou 50 metros à frente, admiramos as belas árvores que ladeiam a estrada pela qual caminhamos, observamos os passantes e reagimos aos seus movimentos, evitamos esbarrar nos outros e contornamos

pedregulhos e buracos – mas dificilmente conseguimos ver o cruzamento um pouco mais à frente ou o carro que ainda está a 100 metros de distância, mas que se aproxima de nós em alta velocidade. Podemos dizer que, fiel a esse "viver na neblina", nossa "certeza" direciona e focaliza nossos esforços de precaução sobre os perigos visíveis, conhecidos e próximos, perigos que *podem* ser previstos e cuja probabilidade *pode* ser calculada – embora os perigos mais assustadores e aterrorizantes sejam precisamente aqueles cuja previsão é *impossível*, ou extremamente *difícil*: os imprevistos, e muito provavelmente *imprevisíveis* (Bauman, 2008, p. 19).

É curioso como, muitas vezes, escolhemos nos ocupar com os riscos que podemos controlar, mesmo que isso não nos proteja de fato. Dessa forma, acabamos evitando olhar para as ameaças maiores, aquelas que, no fundo, sabemos que não podemos impedir. E talvez seja justamente essa estratégia que nos salva, ainda que parcialmente, o que protege nossa saúde mental. Mas isso não quer dizer que vivemos seguros. O que se percebe, na verdade, é um deslocamento. Vivemos em um tempo em que os grandes pilares de estabilidade, o Estado, a religião, a comunidade, o senso de comunidade, estão enfraquecidos. Bauman chamou isso de modernidade líquida. Tudo escapa, tudo se move. Nesse cenário, o indivíduo vê-se só e sem proteção, tentando construir formas de lidar com o medo. É aí que entram os cuidados com o corpo, a saúde, a segurança doméstica, não porque sejam suficientes, mas porque são palpáveis. Há, nisso, uma tentativa de manter certa ordem interna, uma ideia de que, ao controlar o que está ao alcance, como observa Bauman (2008), é essa sensação de controle, ainda que frágil, que nos impede de afundar na ansiedade crônica, nos pesadelos recorrentes, na exaustão de quem vive à mercê do que não pode prever.

Essa estratégia, no entanto, não elimina os perigos reais. O autor sugere que, apesar de focarmos nos riscos administrativos, isso não nos torna necessariamente mais seguros. A verdadeira natureza dos riscos globais e complexos continua a existir e afeta nossas vidas, mesmo que tentemos ignorá-los. A pandemia, as mudanças climáticas ou a instabilidade econômica são exemplos de especificidades que, por mais que tentemos administrar problemas imediatos da nossa rotina, continuam a representar ameaças massivas fora do nosso controle direto.

Os perigos não se tornam menos reais, mesmo que possamos ignorá-los temporariamente. Repetidamente, e de forma cada vez mais frequente, eles reaparecem, lembrando-nos de sua presença, apesar das precauções. De maneira regular, emergem de nossa consciência, trazendo à tona nossa atenção. Catástrofes sucessivas nos oferecem essas oportunidades de forma abundante.

De acordo com Bauman (2008), a civilização é frágil e está sempre à beira do colapso, como alerta Stephen Graham. Nossa crescente dependência de sistemas complexos torna até pequenos problemas capazes de gerar grandes desastres em cadeia, especialmente nas cidades, que são extremamente vulneráveis. O medo de uma grande desarticulação dos serviços urbanos tornou-se parte da vida diária. Não é necessário um grande desastre para desencadear o caos, pois até pequenos acidentes podem desestabilizar a ordem social. Esse medo está sempre presente, mesmo que abafado pelos ruídos da vida moderna.

Na sociedade atual, cheia de incertezas e falta de segurança, as oportunidades de sentir medo são abundantes. Medos variados afetam pessoas de diferentes classes, idades e gêneros, alguns universais e outros específicos. Esses medos são aterrorizantes, pois surgem de forma aleatória e difícil de entender, tornando-nos impotentes para enfrentá-los. Não sabemos suas origens, nem como nos proteger deles, e faltam-nos ferramentas e habilidades para lidar com esses perigos. O medo nos paralisa, e o impacto mais profundo é a sensação de impotência. Embora os medos de muitos possam ser semelhantes, somos incentivados a enfrentá-los individualmente, com recursos insuficientes. Mesmo quando a união parece ser a solução, a sociedade individualizada, com laços sociais enfraquecidos, torna difícil agir coletivamente. A solidariedade, essencial para criar segurança, encontra resistência nesse contexto de isolamento. Logo, Bauman afirma que:

A sociedade individualizada caracteriza-se pelo afrouxamento dos laços sociais, esse alicerce da ação solidária. Também é notável por sua resistência a uma solidariedade que poderia tornar esses laços duráveis – e seguros (Bauman, 2008, p. 32).

Sobre o medo e o mal, Bauman (2008) acredita que estão intimamente ligados, sendo inseparáveis, e talvez duas formas de nomear a mesma experiência: o medo reflete o que sentimos, enquanto o mal se refere ao que percebemos no mundo. O mal é algo que tememos, mas é difícil de definir. Ao contrário de crimes e pecados, que violam regras claras, chamamos de "mal" aquilo que é incompreensível e não segue um código discernível. Por isso, o mal desafia nossa capacidade de entendimento e nos deixa sem respostas satisfatórias. Muitos filósofos consideram o mal inexplicável, algo que simplesmente "é", situando-o além da compreensão humana, no reino das coisas incognoscíveis. A única solução viável é aceitar essa

limitação e focar no que pode ser compreendido e controlado, deixando o mal no seu espaço de mistério.

A razão é uma característica constante dos seres humanos, mas suas capacidades dependem das ferramentas e práticas disponíveis, que evoluem com o tempo. Bauman (2008) considera que a razão ainda se mostra ineficaz para entender o mal. Historicamente, o mal era associado ao pecado e à punição divina. Nossos antepassados acreditavam que, se seguissem os mandamentos e evitassem o pecado, o mal não teria espaço. O mal era visto como um problema moral, com a contrição e expiação como soluções. Apesar das evidências contrárias, a crença na relação entre pecado e mal persistiu, sendo reforçada por doutrinas como o pecado original de Agostinho e a predestinação de Calvino, que consolidavam a ideia de que o mal era resultado do comportamento humano, independentemente das ações futuras.

Bauman (2008) aponta que o que podemos extrair da defesa de Eichmann³, representativa de inúmeros perpetradores de atos modernos de violência sistemática, sugere que o ódio e o desejo de exterminar a vítima não são necessários para cometer assassinatos em massa. Em vez disso, muitas vezes, a justificativa é o cumprimento do dever, isentando os envolvidos de acusações de imoralidade. Na mentalidade moderna, sem um motivo explícito, o responsável pelo ato não é visto como criminoso, mas como uma pessoa doente, devendo ser tratada psiquiatricamente. Isso reflete uma prática moderna na qual o mal pode ser realizado por pessoas comuns, sem intenções malignas, movidas pela obediência à autoridade e ao sistema burocrático, que é mais eficaz e confiável que emoções voláteis. O genocídio, assim como a produção industrial, exige eficiência burocrática, com o mal sendo perpetrado de forma metódica e sistemática, independentemente da motivação pessoal dos executores.

Segundo Bauman (2008), Hannah Arendt investigou a "banalidade do mal" a partir da irreflexão de Eichmann, mas, na verdade, ele representava o burocrata moderno ideal, que segue rigidamente a razão sem deixar-se influenciar por emoções

³ Adolf Eichmann foi um nazista austríaco que desempenhou papel central na deportação dos judeus europeus durante o Holocausto. Ele organizou a emigração forçada de 110.000 judeus austríacos e participou do planejamento do extermínio dos judeus na Conferência de Wannsee. Eichmann foi capturado pelo Serviço de Segurança Israelense em 1960, julgado em Jerusalém, considerado culpado e enforcado em 1962.

ou escrúpulos. Como ensinou Max Weber (1994), o burocrata é metódico, racional e focado em atingir os fins estabelecidos, escolhendo os meios mais eficazes e ignorando qualquer consideração moral. A razão moderna, valorizada por suas conquistas, também permite que o mal seja administrado de maneira fria e eficiente, sem que seus agentes precisem odiar ou ter motivações pessoais. Isso resulta em males humanos tão imprevisíveis e cruéis quanto os desastres naturais, e essa capacidade de causar destruição massiva é um alerta para os perigos do Estado moderno, onde a razão tecnocrática e burocrática pode suprimir a compaixão e a moralidade.

A razão moderna se mostrou eficaz em criar monopólios de direitos e privilégios, sem se preocupar com a aplicação universal de suas normas. De acordo com Bauman (2008), ela não levantou objeções quando o sofrimento de alguns foi considerado um preço justo para o bem-estar de outros. A racionalidade moderna, ao invés de buscar a universalidade, serviu ao privilégio e à superioridade, resultando em realizações notáveis, mas também em atrocidades humanas como Auschwitz, Gulag e Hiroshima. A lição mais assustadora é que não apenas monstros cometem crimes monstruosos, mas pessoas comuns, movidas pela lógica moderna, também podem cometer atrocidades. Isso revela o potencial de qualquer um, sob certas condições, ser cúmplice de grandes males, enquanto a sociedade muitas vezes prefere ignorar esses perigos, como no caso de Eichmann, considerado normal e agradável pelos especialistas que o examinaram.

Consoante com Bauman (2008, p. 90-93), as vítimas de Eichmann eram "pessoas comuns", assim como muitos de seus executores. Eichmann, ao contrário de um demônio, era uma pessoa ordinária, incapaz de se destacar na multidão. Isso revela que qualquer um, em condições propícias, pode cometer atrocidades. O mal não é exclusividade de bestas, mas pode se esconder em qualquer pessoa, o que gera uma crise de confiança. Não podemos identificar com segurança quem resistirá ao mal em situações extremas. Isso leva à ideia de que a vigilância constante e a desconfiança de todos são a "aposta mais segura". A arquitetura moderna, que se isola e reflete desconfiança, simboliza esse medo constante.

No mundo contemporâneo, a perda de confiança torna as relações entre as pessoas um fluxo contínuo de ansiedade. Em vez de nos concederem tranquilidade e segurança, as conexões se tornam frágeis, precárias, urgentes, gerando dúvidas. Mesmo com o desejo crescente por vínculos sólidos, a desconfiança prevalece,

levando à busca compulsiva por redes de amizades mais amplas, como forma de compensar a falta de profundidade nas relações. A tentativa de evitar a traição apenas intensifica o medo e a superficialidade, criando uma atmosfera de fuga e confusão, onde o mal pode se esconder facilmente (Bauman, 2008).

Essa fragilidade nas relações humanas modernas encontra um paralelo nos instintos primitivos de sobrevivência, como apontado por França (2011), revelando que o medo, embora evoluído em suas manifestações, mantém suas raízes profundas na autopreservação e na consciência da vulnerabilidade humana. Os animais experimentam o medo quando expostos a situações que representam riscos às suas vidas. A íntima relação entre o medo humano e nossos instintos mais primitivos de sobrevivência nos lembram que a experiência do medo vem quase sempre acompanhada da consciência de nossa finitude. O medo humano possui características únicas, pois muitas vezes não precisa de uma causa evidente para se manifestar.

O medo do desconhecido está presente em diversas formas, afetando tanto os covardes quanto os corajosos. O desconhecido representa possibilidades perigosas e malévolas, despertando a curiosidade e o medo cósmico. Para França (2011), o medo sempre foi visto como algo vergonhoso. O potencial fóbico do desconhecido vem de sua imprevisibilidade e nossa incapacidade de enfrentá-lo racionalmente. Enquanto a ciência ajuda a prever ameaças do corpo e da natureza, a ação humana é vista como aleatória e imprevisível, capaz de gerar males tão cruéis quanto desastres naturais. A sensação de medo em relação aos outros seres humanos é crescente, apesar de vivermos em um mundo estatisticamente seguro. A modernidade e o progresso geraram falsas expectativas de um mundo livre do medo, mas eventos trágicos como Auschwitz mostram que monstruosidades podem ser cometidas por pessoas comuns. A literatura de medo explora a ideia de que cada um de nós é capaz de se transformar em um monstro.

Assim, o medo do outro pode ser dominante na sociedade, mas o desconhecido desempenha um papel crucial na ficção do medo. Narrativas exploram o medo da morte, que permanece tão intenso devido à falta de respostas científicas sobre o assunto. Nossas ideias e sentimentos em relação à morte mudaram pouco ao longo dos tempos devido à falta de conhecimento científico sobre o assunto. A imaginação nos permite temer a morte e nos identificar com personagens fictícios que enfrentam situações de medo sem risco real. O medo projetado pelo sujeito,

imaginando seu "eu morto", é semelhante aos mecanismos de identificação narrativa que nos levam a sentir medo em histórias fictícias. Assim, a experiência do medo da morte, tão intensa e universal, reflete-se na ficção de maneira que nos permite explorar esse medo primordial de uma forma segura.

De acordo com França (2011), o medo artístico é um efeito de recepção relacionado à criação da obra literária. Não é apenas subjetivo, mas resultado de um planejamento preciso na construção do texto. Os estudos literários refletem sobre emoções estéticas como a catarse e a sublimidade há séculos. O medo, quando provocado pela obra, é um mecanismo deliberado para despertar uma emoção específica no leitor. A composição artística é comparada a uma máquina que produz efeitos, onde o autor desempenha um papel fundamental na manipulação dos elementos que geram o medo. Portanto, o medo artístico é uma emoção cuidadosamente elaborada para impactar o leitor de forma intencional. Para o autor, a noção de "medo artístico" diz respeito à capacidade de vivenciar o medo de forma intensa e estética, mesmo na ausência de um perigo efetivo. Com base em uma avaliação da gama de fontes do medo, incluindo aquelas identificadas por Freud, o nosso próprio corpo, o mundo externo e o comportamento de outras pessoas, França afirma que a ficção do medo vai além da ficção sobrenatural para incluir uma variedade de experiências que induzem o medo, todas elas ligadas à possibilidade da morte. A percepção da morte, característica que nos diferencia de outras espécies animais, suscita um temor intenso e ancestral. Apesar de a morte ser uma vivência que não experimentamos de forma direta, nossa capacidade imaginativa possibilita a construção da ideia de nossa própria mortalidade, originando uma dicotomia entre o "eu" que experimenta o medo e o "eu" que concebe a situação de estar falecido. Essa dualidade é o que cria o medo estético: a capacidade de vivenciar o medo e o sofrimento, em um contexto fictício, onde não há perigo real, mas onde a profundidade do sentimento é vivenciada de forma intensa. Assim, o medo associado à arte se torna uma experiência esteticamente vivida que nos conecta aos nossos medos mais universais e antigos, permitindo-nos, por meio da ficção, vivenciar o medo da morte sem realmente estar em perigo. Tal experiência é necessária para a apreciação de obras artísticas que exploram o sublime e o aterrorizante, fornecendo um meio de engajamento com a certeza da morte de forma criativa e reflexiva.

A história do medo, analisada por Jean Delumeau, Zygmunt Bauman e Júlio França, demonstra como o medo é uma construção cultural e histórica,

profundamente enraizada nas transformações sociais e nos contextos específicos de cada época. Enquanto Delumeau investiga o papel do medo como instrumento de controle social e religioso, Bauman destaca como as incertezas da modernidade líquida intensificam os medos contemporâneos, e França aborda as nuances das reconfigurações do medo. Esse pano de fundo histórico e sociológico dialoga diretamente com as manifestações do medo na literatura, abordadas por David Roas, onde o medo transcende o real e se manifesta no fantástico, explorando os limites do racional e do imaginário. O fantástico reflete e amplifica os medos latentes das sociedades, ao mesmo tempo em que ressignifica angústias históricas, mostrando como o medo, seja social ou literário, é uma constante que atravessa tempos, mas se reinventa em suas formas de expressão.

3.2 ENTRE SOMBRAS E ASSOMBROS: O MEDO NA LITERATURA

O fantástico, segundo Roas (2014), pode ser considerado uma categoria que desafia nossa concepção de realidade apresentando fenômenos impossíveis e inexplicáveis dentro de um contexto semelhante ao nosso. Essa transgressão destaca a perturbação causada por tais fenômenos, desafiando as "regularidades" que formam nossa noção do real. A realidade, ainda que incerta e subjetiva, é construída a partir de convenções sociais que nos proporcionam segurança. Esses acontecimentos diários, como a continuidade das características do mundo ao nosso redor, estabelecem expectativas que, quando rompidas, causam espanto. O fantástico, no entanto, visa desestabilizar esses limites, questionando nossas convicções e introduzindo o medo, que se torna uma reação fundamental a essa transgressão da normalidade.

O termo "medo" é problemático porque é frequentemente confundido com outros termos como terror, inquietude, angústia, apreensão e desconcerto. A dificuldade em diferenciá-los se agrava porque essas palavras envolvem a classificação de impressões e sensações, que são subjetivas e variam de pessoa para pessoa. Conforme Roas:

Para começar, devo dizer que esse é um termo problemático, sobretudo pela confusão que se produziu no uso comum entre termos amiúde considerados sinônimos: medo, terror, inquietude, angústia, apreensão, desconcerto ou "inquietante estranheza" (como se costuma traduzir o *unheimliche* freudiano). Um problema terminológico de difícil solução se levamos em conta que, além

disso, tem a ver com o modo de classificar uma impressão, uma sensação, algo em que intervém também o puramente subjetivo (Roas, 2014, p. 135).

Apesar das confusões terminológicas, o fantástico pode gerar uma sensação ameaçadora no leitor, que é denominada "medo" por conveniência, embora o termo possa não ser o mais preciso. Roas destaca que o fantástico causa essa emoção:

Para exemplificar, recorro a um filme excelente: *Intermediário do diabo* (*The Changeling*, 1979), dirigido por Peter Medak. [...] Entre todas as cenas, há uma difícil de esquecer. O protagonista (magistralmente interpretado por George C. Scott) está trabalhando em seu escritório e escuta ruídos vindos da escada (é preciso observar que o personagem sabe que não tem mais ninguém na casa e que a esta altura do filme já foi testemunha de alguns fenômenos *poltergeists*). Ele, então, vai para o corredor e vê que o ruído é provocado por uma bolinha rolando pela escada. O protagonista pega a bolinha, sai da casa, sobe em seu carro e se distancia. Pouco depois, ao atravessar uma ponte, joga a bolinha no rio. Em seguida, volta para casa. Ao entrar, vê a bolinha rolando de novo pela escada... molhada (Roas, 2014, p. 136).

O fantástico gera medo ao alterar a percepção do real. Às vezes, algo aparentemente simples pode causar um estranhamento difícil de explicar. Uma nuvem, por exemplo, que de repente parece ter o rosto de Beethoven, e que, por algum motivo, não se desfaz. A imagem, isoladamente, pode até parecer banal. Mas o desconforto vem da quebra da lógica, daquilo que esperamos que aconteça, mudar, seguir padrões, obedecer às regras que já conhecemos. Quando isso falha, o que surge é uma sensação de que algo não está no lugar. O fantástico age justamente aí, não como espetáculo, mas como uma quebra no familiar. E é essa rachadura que desperta um tipo de medo ancestral, ligado ao que não conseguimos nomear de imediato: doença, loucura, morte.

Roas (2014) se debruça sobre esse ponto, a relação entre o medo e o universo do fantástico. Há, segundo ele, uma certa tensão entre os teóricos. Alguns, como Lovecraft ou Caillois, sustentam que o medo é parte inevitável dessa experiência. Outros, como Todorov, pensam diferente, que o medo não é exclusivo do fantástico, já que também aparece em gêneros como o *thriller* ou o terror psicológico, mesmo quando não há nenhum elemento sobrenatural em cena.

Roas, no entanto, aponta que, no fantástico, o medo cumpre uma função específica. Ele não é só uma reação instintiva. É o próprio efeito do que se rompe – daquilo que transgride nossa ideia do real, que desafia a lógica à qual estamos acostumados. O medo, nesse caso, é menos sobre o perigo em si, e mais sobre o

colapso do entendimento. E talvez seja por isso que ele se impõe com tanta força. Roas aponta que:

o medo não é exclusivo do fantástico. Mas minha intenção aqui não é definir o fantástico em função do medo. Meu objetivo é demonstrar que o medo - contradizendo Todorov (e outros críticos) - é uma condição necessária do gênero, por ser seu efeito fundamental, produto da transgressão de nossa concepção do real sobre a qual venho insistindo (Roas, 2014, p. 141).

A narrativa fantástica evolui, no século XX e início do XXI, a transgressão característica do gênero passou a ser expressa mais pela ruptura na organização dos conteúdos do que pela presença de fenômenos sobrenaturais tradicionais. Roas (2014) apresenta a distinção entre dois tipos de medo na narrativa fantástica: o medo físico ou emocional, relacionado à ameaça física e à morte, e o medo metafísico ou intelectual, relacionado ao espanto do leitor diante do impossível. Mesmo no neofantástico, o medo dos personagens pode ser menos evidente, o impacto catastrófico do impossível muitas vezes persiste, ressaltando que o fantástico desafia os limites da realidade que conhecemos. Logo, para Roas:

Um desfecho que, às vezes, os teóricos do neofantástico deixam de levar em conta, preocupados apenas em estabelecer diferenças em relação ao fantástico "tradicional". Em uma e outra variante do gênero brinca-se com esse desfecho catastrófico, como evidência final de que o impossível nunca pode ser assimilado, de que não conseguimos sobreviver fora dos limites que desenhemos (limites que, ao mesmo tempo, concebemos como opressores, paradoxo que de alguma forma explicaria a existência de um gênero como o fantástico) (Roas, 2014, p. 153).

Roas (2014) utiliza a obra de Borges e Cortázar destacando como ambos exemplificam o medo metafísico, característico do gênero fantástico, aquele que surge quando nossas convicções sobre o real são abaladas, criando uma sensação de inquietação tanto nos personagens quanto nos leitores. Embora o medo físico e os desfechos catastróficos também estejam presentes, é o medo metafísico que define o fantástico, pois desafia nossa percepção do real. O objetivo central é sempre o mesmo: inquietar o leitor ao apresentar o impossível como uma exceção às leis que governam a realidade (Roas, 2014).

Compreendemos que existe diferença entre o fantástico do século XIX e o contemporâneo. O primeiro oferece uma segurança mínima através de explicações e soluções para o sobrenatural, enquanto o contemporâneo enfatiza a incerteza e a ambiguidade. No fantástico moderno, a irrupção do anormal não busca comprovar o

sobrenatural, mas sugerir a possível anormalidade da realidade, criando um sentimento de ameaça. A literatura fantástica, ao longo da história, substituiu o familiar pelo estranho, introduzindo elementos inexplicáveis e ameaçadores, que geram medo, angústia e inquietude no leitor (Roas, 2014).

Júlio França (2017), em sua obra *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*, no capítulo reservado para análise sobre medo e literatura, inicia com a representação da ficção sobre o medo começando com Homero, passando pela Bíblia e pelo imaginário apocalíptico, pelo *locus horribilis* medieval, como exemplificado por Dante, e chegando aos perigos do mundo real, incluindo contos populares moralistas e pedagógicos.

Dessa forma, de acordo com o autor, os monstros, como Polifemo, são representações metafóricas dos medos e ansiedades de uma sociedade, servindo como advertências contra a exploração de fronteiras e limites, além de personificarem a alteridade e o perigo de se afastar da norma cultural. O texto ainda analisa um trecho do Apocalipse de São João, em que o quinto anjo toca a trombeta, liberando gafanhotos monstruosos do Abismo para atormentar os humanos que não têm o selo de Deus. Esses gafanhotos são descritos com características grotescas, combinando traços de cavalos de guerra, humanos e escorpiões. A passagem reflete o caos e o horror da batalha do Apocalipse, em que é difícil discernir os lados de Deus e da Besta. O sofrimento dos infiéis é extremo, como indicado pela profecia de que desejarão a morte, mas ela fugirá deles, destacando a natureza reveladora e alegórica da profecia, enfatizando a intensidade do tormento profetizado (França, 2017).

França (2017) explora o conceito do horror escatológico, que sugere a existência de tormentos piores que a morte, como o sofrimento eterno pós-morte. Embora presente em tradições anteriores, como o *Livro dos Mortos* egípcio e *Fédon*, de Platão, é na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, no século XIV, que essa ideia ganha sua forma mais icônica. No Inferno de Dante, especialmente no Oitavo Círculo, destinado aos ladrões, os condenados são atacados por serpentes, transformados em cinzas e continuamente regenerados para sofrer eternamente. O Inferno dantesco é descrito como um lugar de punição brutal e contínua, sendo uma das mais vívidas e aterrorizantes representações literárias de um espaço narrativo na cultura ocidental.

Partindo da literatura medieval, com seus temas religiosos, às narrativas populares, Júlio França (2017) destaca uma versão primitiva da história de Chapeuzinho Vermelho, coletada por Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze. Essa

versão é muito mais violenta e perturbadora do que as versões mais conhecidas, como a de Charles Perrault ou dos irmãos Grimm. Na narrativa, o Lobo não apenas mata a avó, mas também faz com que a menina consuma a carne e o sangue da própria avó. Além disso, há um elemento de erotismo quando o Lobo pede para a menina se despir e deitar-se com ele, o que evoca temas como pedofilia e culmina em um ato de violência extrema. Essa versão da história reflete uma percepção brutal da vida, comum em sociedades onde a mortalidade infantil era alta e a existência era vista como uma luta constante contra a morte. Diferente das versões moralistas, essa narrativa popular sugere que o mundo é intrinsecamente perigoso e que a violência é uma parte inevitável da vida. O texto também explora como o medo, provocado por essas histórias, desempenha um papel importante na arte narrativa, desafiando o leitor a reconsiderar sua visão do mundo e sua própria moralidade. A literatura de horror, portanto, vai além do simples escapismo, revelando as tensões entre normas sociais e desejos inconscientes. Para o autor, um ponto importante a ser considerado:

é compreender que o medo contribui com uma dimensão fundamental da arte narrativa: provocar reações emocionais. O que torna os objetos literários tão fascinantes é justamente o modo pelo qual sua forma e seu conteúdo estimulam tanto a mente quanto os sentidos. No caso específico da literatura do medo, ele é capaz, sim, de ultrajar o leitor, causar-lhe horror, terror e repulsa, mas também de obrigá-lo a repensar seus modos de encarar o mundo (França, 2017, p. 8).

O medo é uma emoção profundamente enraizada na natureza humana, ligada aos mecanismos de proteção e à consciência de nossa finitude. Ele surge da percepção de ameaças reais ou imaginárias e é fundamental para nossa autopreservação. No entanto, o medo também é uma experiência estética quando não há um perigo imediato, como nas narrativas de horror que exploram o desconhecido e o sobrenatural. A literatura do medo, desde Aristóteles, tem sido estudada por seu impacto emocional, refletindo tanto os medos reais quanto os artifícios criados pelos autores para provocar medo. Poe, Lovecraft, Stephen King, todos eles, à sua maneira, encontraram no medo um material bruto pra esculpir atmosferas. Eles exploram o estranho, o invisível, o inexplicável.

Do outro lado, um pouco distante, mas conectado, a literatura voltada para a infância também toca o medo, de forma mais delicada, simbólica. Uma criança ouvindo um conto pode, sem perceber, encontrar um jeito de lidar com algo que ainda

não sabe dizer. Pode ser um monstro, uma bruxa, ou apenas o fato de alguém ficar sozinho no escuro.

Com o passar do tempo, os livros para crianças e jovens foram mudando de tom, se adequando às mudanças sociais, oferecendo orientação e encorajando o questionamento sobre a própria identidade e o mundo. As pesquisas em educação, psicologia e psicanálise se voltam pra esse tipo de texto, porque, quando uma história chega em uma criança, ela não só escuta, mas responde. Histórias, especialmente os contos de fadas, ajudam as crianças a amadurecer suas percepções, sendo fundamentais para enfrentar crises e compreender o sentido da vida. Zuin e Del Ré consideram:

Ao abordarem medos, angústias, tristezas, anseios, ambições, amor, carência, dificuldades, perdas, descobertas, dentre outros, e promovendo essa integração e correspondência emocional entre a criança e a história, além da possibilidade de lidar com os problemas da vida, os contos tornam-se importantes mediadores para o desenvolvimento, como o aprimoramento de questões cognitivas, emocionais, psicológicas, sócios-afetivos, de raciocínio, resolução de conflitos internos e externos, expressão de exposição livre de sentimentos e angústias (Zuin; Del Ré, 2022, p. 170).

O interesse das crianças por narrativas infantis continua relevante, assim como nas sociedades antigas, embora hoje elas disponham de mais informações sobre o mundo. O sofrimento das personagens auxilia as crianças a entender suas próprias experiências e a superar desafios. A moral das histórias varia de acordo com o contexto cultural e histórico, e a leitura realizada por um adulto enriquece ainda mais a compreensão da narrativa. Atualmente, é comum encontrarmos contos de fadas adaptados ou desconstruídos, refletindo as mudanças no público infantil e sua capacidade de interpretar as histórias de formas variadas.

Em síntese, o medo é uma emoção universal que transcende gerações e culturas, e sua representação na literatura fantástica oferece uma ponte entre o real e o imaginário, emergindo como um instrumento poderoso para questionar as certezas do mundo, desafiando a percepção do leitor ao transitar entre o possível e o impossível. Nos contos, essa dualidade é especialmente evidente, manifestando-se em figuras simbólicas e cenários típicos, permitindo uma reflexão sobre as sombras da psique humana. Entre essas figuras, o Lobo ocupa um lugar de destaque, com uma jornada simbólica rica que atravessa eras e culturas. De vilão ameaçador à metáfora de complexas dinâmicas sociais, o Lobo carrega significados que variam conforme o

contexto histórico, religioso e cultural, evidenciando seu papel como uma das grandes personificações do medo e da adversidade na construção do imaginário humano.

3.3 DO MEDIEVAL AO MODERNO: A JORNADA DO LOBO

Os lobos são criaturas fascinantes e complexas. Segundo Santos (s.d.), na natureza, são conhecidos por sua estrutura social altamente organizada e comportamento cooperativo. Em geral, os lobos vivem em grupos familiares pequenos, chamados de alcateias. A composição costuma ser um casal reprodutor, seus filhotes e, ocasionalmente, outros parentes próximos. Essa formação propicia a caça e a proteção do grupo. Essa dinâmica social garante a sobrevivência da espécie. O Lobo – cinzento, *Canis lupus*, é o mais conhecido. Carnívoro, da ordem dos canídeos, sua pelagem é muito variada, e eles podem atingir até 1,3m de comprimento. Com o passar do tempo, o aparecimento do Lobo-cinzento tornou-se mais raro devido à caça e à destruição do *habitat*, mas ainda são encontrados no Canadá, norte dos Estados Unidos, Europa e Ásia.

Além do Lobo-cinzento, existem outras espécies vulgarmente designadas por "Lobo", como é o caso do Lobo-vermelho, ou *Canis rufus*, que é encontrado nos Estados Unidos e está criticamente ameaçado de extinção; ou do Lobo-guará, *Chrysocyon brachyurus*, considerado o maior canídeo da América do Sul. Diferentemente dos parentes do Norte, ele é morador do Cerrado e possui hábitos alimentares mais variados, o que o torna um animal onívoro.

Curiosamente, apesar da sua importância ecológica, o Lobo carrega nas costas um fardo simbólico pesado. Na tradição literária ocidental, ele foi por muito tempo retratado como vilão – figura da astúcia maldosa, da fome insaciável, do perigo espreitando na floresta. Superstições e medos populares ajudaram a cimentar essa imagem. E talvez essa narrativa, criada e repetida ao longo de séculos, tenha contribuído para justificar a perseguição à espécie. Jesse (2000) chama atenção para esse ponto, mostrando como a literatura europeia moldou a figura do Lobo como uma fera voraz. Vale lembrar, no entanto, que nem sempre foi assim: há lendas em que o Lobo aparece de forma ambivalente – protetor, até maternal, como no mito de Rômulo e Remo – ao lado de outras narrativas em que ele surge como símbolo de ameaça e selvageria. A caracterização uniforme do Lobo como símbolo de avidez e destruição prevaleceu na literatura, reforçando essa imagem negativa desde a antiguidade até

hoje: “a imagem do Lobo como uma besta destruidora e gananciosa veio das representações comuns e consistentes em trabalhos literários desde a antiguidade até os dias atuais” (Jesse, 2000, p. 11).

Lendas gregas, egípcias, célticas e nórdicas retratavam o Lobo como símbolo de poder e destruição, mas não havia consenso sobre sua verdadeira natureza. Nos mitos gregos, o Lobo estava associado a Apolo e Zeus, enquanto em outras culturas, como a egípcia e a nórdica, aparecia tanto como figura divina quanto como destruidor. As histórias variavam entre o Lobo como deus, inimigo ou vítima, com associações simbólicas à luz e escuridão. Confusões linguísticas em antigas traduções entre as palavras “Lobo” e “luz” ajudaram a fortalecer essas conexões ambíguas e complexas. “A palavra grega para Lobo, *lukos*, lembra a palavra para luz, *leukos*, e algumas vezes as palavras eram confundidas em traduções.” (Jesse, 2000, p. 13).

As fábulas perpetuaram a imagem do Lobo como uma criatura sinistra, retratando-o como tolo, moralmente corrupto e voraz. Histórias como *O Lobo e a garça* e *O Lobo e o cordeiro*, atribuídas a Esopo, ajudaram a consolidar essa percepção. A tradição continuou além da Idade Média, e as fábulas, ainda populares entre pais e filhos, tiveram um impacto duradouro na reputação negativa do Lobo.

Segundo Jesse (2000), na Idade Média, a falta de ciência empírica e a prevalência de superstição contribuíram para a imagem do Lobo como uma criatura demoníaca nos bestiários medievais. Esses textos, que combinavam ensinamentos da igreja e mitos, apresentavam o Lobo como uma fera maligna e voraz, usada para transmitir lições morais. A crença de que o Lobo podia causar a perda de voz com seu olhar, ou que não conseguia virar o pescoço, reforçava essa imagem. Esse retrato, baseado no medo e na ignorância, persistiu na literatura da época:

o olhar fixo do Lobo pode causar perda de voz para um homem se o Lobo o vir primeiro. Como o inimigo que causa ao homem a perda da habilidade de chorar para Deus, um Lobo poderia deixar o homem sem ação. Uma crença era a de que o Lobo nunca conseguia virar seu pescoço pra trás por falta de articulações no pescoço, algo metafórico ao demônio, que nunca se arrepende (Jesse, 2000, p. 17).

Os bestiários medievais, que descreviam animais como a fênix e o unicórnio ao lado do Lobo, combinavam ensinamentos da igreja com a imaginação. O Lobo era visto como uma metáfora do mal, sem base na observação natural. O *Physiologus*, uma das primeiras obras sobre animais, evoluiu de uma história natural para um texto

de lições morais. As caracterizações diabólicas dos lobos nos bestiários e histórias religiosas medievais têm origem na Bíblia, onde os lobos são associados ao mal e à predatória destruição. No Antigo Testamento, são descritos como criaturas perigosas e até demoníacas. No Novo Testamento, Cristo usa o Lobo metaforicamente para representar falsos profetas e hereges que ameaçam o rebanho cristão. A imagem bíblica do Lobo como predador do rebanho inspirou textos posteriores, em que líderes religiosos corruptos foram comparados a lobos. O Lobo tornou-se, assim, um símbolo de traição e maldade na literatura e na arte medieval. Consoante com Jesse:

O comportamento normal dos lobos é igualado com danos e maldade em mais duas passagens, em que Cristo descreve as condições em sua “montanha sagrada”: “O Lobo e o cordeiro se apascentarão juntos, e o leão comerá palha como o boi; e pó será a comida da serpente. Não farão mal nem dano algum em todo o meu santo monte, diz o Senhor” (Isaias, 65:25). A ideia se repete em Isaias 11:6 : “o Lobo pastará com o cordeiro e o leopardo se deitará com a criança”. Como o Lobo não pasta como um animal de fazenda doméstico e o leão não subsiste com palha, o comportamento natural desses carnívoros é então associado ao “mal” e aos “danos”. A agressão predatória do Lobo se caracteriza como uma fera naturalmente malvada nessas passagens (Jesse, 2000, p. 18).

Na Idade Média, de acordo com Jesse (2000), os lobos ganharam destaque na literatura ocidental, frequentemente caracterizados como monges em contos que criticavam a corrupção e a hipocrisia da hierarquia eclesiástica. Esses “lobos-monges” representavam monges que buscavam conforto material ou “falsos arrependidos”. A figura do Lobo evoluiu, culminando no personagem Ysengrim, no século XII, associado à crítica social, e se tornou popular em épicos como Ysengrimus, onde o Lobo representava a opressão nobre, em contraste com Reynard, a raposa, símbolo da resistência camponesa. Além disso, Dante associou o Lobo à ganância e à corrupção eclesiástica em *A Divina Comédia*, reforçando seu papel como símbolo de abuso de poder. Essas representações literárias ajudaram a construir um medo dos lobos que resultou em séculos de perseguição.

Nesse mesmo período, várias leis incentivavam a perseguição aos lobos. A Lei da Floresta permitia a matança de lobos de dezembro a março, mas eles provavelmente eram caçados durante todo o ano. O rei Edgar da Inglaterra aceitava o pagamento de impostos com cabeças de lobos, e a Lei Galesa permitia a morte de animais prejudiciais, como lobos. Lobos eram símbolos de fome e crueldade, e até instrumentos musicais eram associados a eles, com “cordas de Lobo” sendo aquelas

desafinadas. A crença no lobisomem também era difundida na Europa medieval, levando à execução de pessoas suspeitas de terem características lupinas.

Estudos modernos sugerem que os lobos em contos de fadas representam o predatismo sexual, uma associação que remonta à antiguidade, quando "lupa" e "loba" eram termos usados para prostitutas. No conto do provedor de Chaucer, o Lobo é retratado de forma vil, assim como em obras posteriores como *Robinson Crusoé* e *Minha Antonia*. Contos infantis como "Chapeuzinho Vermelho" e "Os Três Porquinhos" reforçam a imagem do Lobo como uma figura maligna e gananciosa. Essas histórias, recriadas ao longo do tempo, continuam moldando a percepção do Lobo na literatura e na cultura.

Jesse (2000) destaca que as fábulas seguem uma fórmula tradicional há séculos, nas quais animais simbolizam características humanas para transmitir lições morais. Grandes fabulistas como Esopo, La Fontaine e Tolstói utilizaram esse formato no qual personagens como ovelhas, raposas e lobos representam estereótipos fixos, como a inocência, a astúcia e a crueldade, respectivamente. O Lobo, em particular, é qualificado como ganancioso, cruel e opressor, símbolo de falhas morais humanas. Essa imagem negativa, consolidada por autores como Robert Dodsley e Thomas Bewick, perpetua a visão do Lobo como violento e irracional, refletindo as piores tendências da humanidade, logo:

Nas duas fabulas seguintes, o Lobo é usado para representar o ladrão burro ou o vilão que demonstra as falhas morais dos humanos. A primeira fábula é intitulada *O Lobo ladrão*, e é atribuída a Valerius Babrius, um fabulista grego do segundo século depois de Cristo. A segunda fábula é igualmente antiga, pertencente à coleção de Robert Dodsley, chamada *O Lobo disfarçado* (Jesse, 2000, p. 32).

Para Jesse (2000), os lobos são frequentemente representados como vilões nos contos de fadas, sendo figuras ameaçadoras que invadem lares e representam perigos tanto físicos quanto simbólicos, como em "Os Três Porquinhos" e "Chapeuzinho Vermelho". Esses contos criam percepções negativas dos lobos desde a infância, perpetuando o medo e o ódio em relação a esses animais. Embora alguns contos modernos, como *Pedro e o Lobo*, apresentem uma visão mais compassiva desse animal, uma imagem predominante de "Lobo mau" ainda prevalece.

Reinterpretações contemporâneas, como o livro *The Three Little Wolves and the Big Bad Pig* (1993, de Eugene Travizas) buscam subverter a imagem tradicional

dos lobos, trazendo humor e novos questionamentos sobre a caracterização desses animais. No entanto, a percepção dos lobos como criaturas perversas permanece forte na cultura popular.

Historicamente, a literatura tem representado os lobos como vilões, mas a origem dessa significação negativa está ligada à cultura e aos medos humanos. Embora o Lobo tenha sido uma ameaça real para os pastores, essa rivalidade foi amplificada por associações com o demônio e a natureza selvagem, especialmente na Idade Média, quando lobos e lobisomens eram vistos como símbolos de heresia. A Igreja Católica reforçou essa imagem, vinculando os lobos ao mal. Ao longo dos séculos, o medo dos lobos foi projetado na literatura, simbolizando uma ameaça ao progresso e à moralidade cristã (Jesse, 2000).

Embora a zoologia tenha evoluído significativamente, os lobos na cultura popular permaneceram profundamente enraizados em mitos. Apenas recentemente a literatura ocidental passou a evidenciá-los com maior realismo, como nas obras de Jack London e no filme *Dança com Lobos*. Apesar de o mito ainda influenciar na compreensão dos lobos, novas abordagens os valorizam dentro do seu contexto ecológico, reconhecendo sua importância e buscando desfazer séculos de má reputação e medo infundado.

Para Hueck (2016), o mito do lobisomem é antigo e possui raízes na Grécia, onde a transformação do rei Licaon em Lobo foi descrito por Ovídio: “aos poucos, a pele de Licaon foi sendo coberta de pelos e ele começou a uivar. Logo atacou o gado, apesar de ainda manter um pouco da sua forma humana” (Hueck, 2016, p. 53). O termo “licantropia” tem origem nessa narrativa. Durante a Idade Média e a Inquisição, a crença em lobisomens se manteve pela Europa, sendo reforçada por relatos de figuras influentes como Jean Bodin, que, em sua obra *De la Démonomanie des Sorciers* (*Sobre a mania demoníaca das Bruxas*) relatava casos notórios de licantropia, como o de Gilles Garnier e Jacques Roulet. Esses casos envolveram confissões obtidas sob tortura. Logo, Hueck relata que:

Gilles Garnier [...] morava na pequena cidade de Amange, no leste da França. Ele tinha uma longa barba grisalha, era manco, morava com a mulher numa casa imunda e chamava a atenção por seus trejeitos rudes. Certo dia de outono, os homens da cidadezinha ouviram os gritos de uma menininha vindos da floresta. Quando se aproximaram dela, viram que estava ferida. Havia sido atacada por um ser que parecia Lobo, mas que também poderia ser um homem: alguns disseram ter visto o animal, outros afirmaram que se tratava de Gilles Garnier. O eremita foi chamado para depor e logo confessou

ter matado e comido outras três crianças. De uma delas, ele até havia levado um pedaço de carne para a esposa provar. Como era comum nos julgamentos de bruxas, Gilles foi condenado a ser arrastado até o local da execução e depois queimado vivo (Hueck, 2016, p. 54).

Naquela época, a existência de lobisomens era amplamente aceita, e o conceito de natural e sobrenatural diferia significativamente do atual. Ataques de animais, como o caso de Jehan Martin, um menino de cinco anos morto por uma porca na frente de sua ninhada, eram tratados de maneira peculiar. Houve um tempo em que o Lobo não era apenas temido, ele era julgado, condenado e executado como se tivesse plena consciência moral de seus atos. Esses episódios, hoje quase inacreditáveis, revelam muito sobre a mentalidade daquela época, em que se projetavam no animal atributos humanos, como culpa e intenção. Por trás desses atos, havia uma concepção simbólica forte, moldada por crenças religiosas e tradições populares que sustentavam a ideia de que o Lobo encarnava o mal – algo que precisava ser punido e eliminado.

A perseguição a esses animais era constante, mas em determinados períodos atingiu níveis extremos. Um exemplo marcante ocorreu entre os anos de 1764 e 1767, quando uma série de ataques brutais provocou medo generalizado na região de Gévaudan, na França. A responsável, segundo relatos da época, seria uma criatura de aparência aterradora, apelidada de “Besta de Gévaudan”. As vítimas, em sua maioria mulheres e crianças, somavam dezenas, talvez mais. A comoção foi tamanha que não só caçadores, mas também soldados e estudiosos foram mobilizados para dar fim à ameaça. Ainda assim, a tal fera nunca foi capturada com êxito, o que aumentou o mistério em torno de sua existência e fortaleceu lendas que atravessaram os séculos.

Em setembro de 1765, um Lobo de grandes dimensões foi abatido e apresentado ao rei Luís XV, que declarou o fim das ameaças. No entanto, os ataques continuaram, levando à intervenção de Jean Chastel. Em 1767, ele usou balas abençoadas para finalmente matar a criatura. Após a morte do animal, os ataques cessaram, e acredita-se que, no local onde a Besta caiu, nada mais voltou a crescer.

De acordo com Silva (2020), os lobisomens eram vistos como criações da imaginação de camponeses na penúria. Houve tratados e tentativas de repressão pela Igreja, associando lobisomens às bruxas, considerando-os heréticos em diferentes períodos. A crença na metamorfose em Lobo é explorada ao longo do tempo e do espaço por diversas fontes, como o livro *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, do

século V, que explicava a impossibilidade dessas transformações, e que influenciou muitos. A importância dessa crença levou à produção de tratados e manuscritos sobre o assunto. Essa crença manifestou-se de diversas formas ao longo dos séculos, em diferentes âmbitos sociais, como na comunicação, arte, escritos e práticas cotidianas. Antes da oficialização da religião católica, elementos pagãos conviviam com o catolicismo, que posteriormente tentou impor seu código de conduta aos fiéis. Houve adaptações e transformações, mas aspectos pagãos persistiram na fé cristã.

Em conformidade com Silva (2020), a vida cotidiana e as heresias eram temas frequentes na Idade Média. Os sonhos, antes vistos como mensagens divinas, passaram a ser demonizados pela cristandade a partir do século III. Agostinho, um teorizador dos sonhos, acreditava que eram ilusões produzidas pelas almas sujeitas a ataques demoníacos. Os eclesiásticos buscaram mediar o contato de Deus com os fiéis, afirmando que os sonhos poderiam ser enviados pelo diabo, levando a heresias e pecados. Os clérigos eram vistos como mediadores entre Deus e o povo, afastando os leigos dos assuntos religiosos. A proteção contra demônios e bruxas era buscada por meio de ritos cristãos, “dentre essas práticas, podemos notar o batismo – as crianças batizadas estariam livres das garras dos lobisomens e das bruxas –, preces, jejuns, bênçãos, objetos sagrados e outros” (Silva, 2020, p. 20). No entanto, alguns sujeitos continuavam a praticar crenças não cristãs, mesmo enfrentando exclusão social e ameaças de morte. As lendas de lobisomens eram amplamente difundidas, mostrando como os mitos se espalhavam territorialmente. A visão de que a Idade Média foi marcada apenas por fome e atraso é contestada, pois também houve períodos de desenvolvimento populacional e artístico. O medo durante a noite ampliava os temores, mas não era apenas fruto da imaginação dos mais pobres.

Nos mitos, consoante com Silva (2020), os lobisomens apresentam várias formas de transformação e métodos para voltar ao normal. A transformação do homem-Lobo podia ocorrer através de vários elementos variados, como cintos, anéis, capas, beber água de pegadas, entre outros. A crença em licantropia persistiu por séculos e se espalhou por diferentes regiões, sendo estudada por meio de diversas fontes como crônicas, hagiografias e folhetos para entender como o mito do lobisomem foi representado e modificado por diferentes grupos sociais.

Silva (2020) afirma que os camponeses viviam em constante proximidade com santos e demônios, com a religião cristã incentivando essa relação por meio de rituais e milagres. Logo, para o povo, não havia uma clara distinção entre magia boa e má,

ambas eram buscadas para proteção. Esses modos de ver o mundo vão além da razão científica atual. As pessoas acreditavam tanto em licantropia quanto no poder das bruxas. Teóricos realistas negavam essas crenças, considerando-as falsas por não serem verificáveis empiricamente. Uma análise empírica da licantropia poderia considerá-la ilusória, mas houve muitas ações significativas movidas contra lobisomens, como caçadas e julgamentos. As transformações eram tão temidas que geraram uma vasta documentação sobre o tema.

No contexto cristão, a transformação em lobos não era aceita, pois implicava que forças malignas podiam alterar a criação divina. Contudo, a discussão sobre a licantropia entre clérigos e médicos refletia sua presença no cotidiano. Mesmo com tentativas de negar essas crenças, muitos continuavam a defendê-las. Quanto mais se escrevia sobre a licantropia, mais ela se tornava parte da realidade vivida. A crença na transformação humana em Lobo era vista como um poder do Diabo, ligado à bruxaria, um tema que ainda deve ser analisado em escritos mais atuais.

Estudos recentes indicam que as confissões obtidas pelos inquisidores durante os julgamentos eram frequentemente manipuladas para que os acusados admitissem culpa ou conexão com a bruxaria e o sabá. As ligações entre lobos e bruxas são comuns, onde lobos poderiam ser montados por feiticeiras para causar danos ou realizar viagens ao sabá. Antes de assumirem o papel de monstros amaldiçoados, os lobisomens foram vistos, por um tempo, como figuras trágicas, seres que carregavam uma maldição, mas ainda assim eram tratados com certa empatia. Essa percepção, no entanto, começou a mudar a partir do século XV, quando se consolidou na Europa uma forte campanha moral e religiosa contra as bruxas. Com elas, também os lobisomens passaram a ser associados ao mal, à heresia, à desordem. A figura antes ambígua foi, aos poucos, revestida de condenação.

A ideia da existência de homens que se transformam em feras encontra respaldo em textos antigos, inclusive na Bíblia, onde o sobrenatural é frequentemente apresentado como parte do mundo possível. Ainda hoje, há quem busque explicações médicas para esses mitos, condições como porfíria, hidrofobia e até surtos de raiva são levantadas como hipóteses. Mas, para além das tentativas de racionalização, o consenso atual entre historiadores e estudiosos da cultura é que a licantropia se inscreve mais no campo do simbólico do que no da medicina: trata-se de um imaginário coletivo profundamente enraizado, onde medo, crença e necessidade de controle social se entrelaçam. Na verdade, os acusados de serem lobisomens ou

bruxas eram geralmente pessoas marginalizadas pela sociedade, tornando-se alvos simples para tais acusações. A história de Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, é influenciada por essas reflexões culturais da época.

Dessa forma, ao compreender o lobo como um símbolo que ultrapassa os limites do biológico e do mítico, é possível perceber como essa figura se transforma em um espelho das inquietações humanas, refletindo medos, pulsões e valores de cada tempo. A partir dessa base simbólica e histórica, a próxima seção se dedica à análise literária das obras selecionadas, observando como o Lobo, ora fera, ora vítima, é reinterpretado nos contos tradicionais e contemporâneos, revelando novas camadas de sentido sobre o medo, a moral e a própria condição humana.

4 QUANDO O LOBO SENTE MEDO: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS

A beleza é aquilo que você não dá conta de ver sozinho. Ao ver algo bonito demais, você logo quer dividir com o outro.
Bartolomeu Campos de Queirós

Na vasta tradição dos contos maravilhosos, os lobos desempenham papéis intrigantes, muitas vezes assumindo a figura do antagonista, mas nem sempre de maneira uniforme. Este capítulo se aprofundará nos contos tradicionais e contemporâneos, revisitando quatro perspectivas diferentes a partir dos contos “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, “A História dos Três Porquinhos”, de Joseph Jacobs, “A menina e o Lobo”, de Fábio Yabu e *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana de Menezes. Cada uma dessas obras oferece uma visão única sobre a figura do Lobo, desafiando estereótipos e construindo novas narrativas. Ao desvendar as nuances dessas histórias, pretendemos destacar como diferentes autores, ao longo do tempo, reinterpretaram e reinventaram a relação entre os personagens humanos e os lobos, oferecendo novas camadas de significado, mas acima de tudo procurando entender como o medo que esse personagem sente foi representado ao longo das narrativas.

Ao pensarmos nessas obras, é fundamental lembrar que, no campo da literatura infantil e juvenil, texto e imagem caminham lado a lado. Os livros que circulam nesse universo, em sua grande maioria, nascem do diálogo entre texto e ilustração, e é justamente nessa relação que reside grande parte de sua força estética e simbólica.

As imagens, nesses casos, não são meros adornos; elas ampliam sentidos, sugerem atmosferas, intensificam tensões narrativas e até mesmo revelam aquilo que o texto verbal silencia para a criança e para o jovem leitor, cores, traços e gestos desenhados podem ser tão significativos quanto as palavras. Nesse sentido, analisar as ilustrações significa considerar a obra em sua totalidade, tal como ela chega ao leitor.

O ilustrador, nesse processo, atua como um coautor. Sua leitura se manifesta nas escolhas estéticas: na forma como representa personagens, no modo de organizar os espaços ou mesmo na criação de detalhes que ampliam a história. Esses

elementos podem reafirmar ou questionar estereótipos, e, por isso, sua análise nos ajuda a perceber como se constroem diferentes modos de imaginar e significar o mundo.

Além disso, olhar para as imagens é reconhecer que a leitura infantil e juvenil é, antes de tudo, uma experiência multimodal. O leitor em formação aprende a articular diferentes linguagens — verbal, visual, sonora — e, nesse movimento, constrói maneiras singulares de compreender e interagir com os textos. Ignorar essa dimensão seria reduzir a riqueza estética da obra e desconsiderar a experiência real da leitura.

Nesse sentido, a análise das ilustrações se torna indispensável para os estudos literários voltados ao público infantil e juvenil: ela amplia a compreensão das narrativas e revela como palavra e imagem se entrelaçam na formação estética, crítica e cultural dos leitores.

O presente estudo terá embasamento teórico em pesquisadores como Bauman (2008), Delumeau (2009), Michelli, García e Batalha (2019), Tatar (2004), Roas (2014) e Zilberman (2012), com a intenção de analisar como se dá a representação do medo no personagem Lobo nas obras tradicionais e contemporâneas.

Prepare-se para uma jornada através dos bosques sombrios e dos encontros inesperados com lobos, onde cada conto se desdobra como um capítulo único no livro da literatura, permitindo-nos questionar: afinal, De Quem Tem Medo o Lobo Mau?

4.1 “CHAPEUZINHO VERMELHO”

Antes de se transformar em um conto literário difundido por Perrault, a história da avó circulava oralmente entre os camponeses franceses, especialmente durante as noites de inverno, reunidos em torno das lareiras. Esses relatos pertencem ao repertório que mais tarde se associaria ao nome de “Mamãe Ganso”. Nessa tradição popular, a narrativa não apresentava a ingenuidade infantil que marcaria versões posteriores, mas trazia à tona medos arcaicos e coletivos, traduzidos na figura do Lobo e no destino da avó. É nesse terreno de oralidade, crenças e sobrevivências culturais que nasce a história que daria origem a Chapeuzinho Vermelho.

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

- Para a casa de vovó - ela respondeu.
 - Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas? –
 - O das agulhas.
- Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.
- Pam, pam.
- Entre, querida.
 - Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.
 - Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.
- A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: "menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!"
- Então, o lobo disse:
- Tire a roupa e deite-se na cama comigo.
 - Onde ponho meu avental?
 - Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.
- 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 precisar mais dela.
- Quando a menina se deitou na cama, disse:
- Ah, vovó! Como você é peluda!
 - É para me manter mais aquecida, querida.
 - Ah, vovó! Que ombros largos você tem!
 - É para carregar melhor a lenha, querida.
 - Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!
 - É para me coçar melhor, querida.
 - Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!
 - É para comer melhor você, querida.
- E ele a devorou (Darnton, 1986, p. 21-22).

Esse relato popular, marcado pelo tom sombrio e pelos elementos de violência explícita, evidencia a distância entre a versão camponesa e aquela que mais tarde seria moldada para o público infantil. A crueldade do Lobo e a vulnerabilidade da menina revelam um imaginário coletivo que falava mais aos medos e crenças dos adultos do que ao universo das crianças. É justamente nesse ponto de tensão entre oralidade e escrita que entra em cena Charles Perrault, responsável por dar novo rumo a essas histórias, suavizando seus contornos e inserindo-as no horizonte da literatura infantil. Perrault nasceu em Paris, no dia 12 de janeiro de 1628, em uma família burguesa. Era o caçula entre cinco irmãos. Seu pai, Pierre Perrault, atuava como advogado e mantinha conexões com os círculos mais influentes da cidade. A mãe, Pâquette Leclerc, também integrava esse meio social. A formação que recebeu, somada ao ambiente em que cresceu, contribuiu para que se tornasse uma figura chave na consolidação da literatura infantil como campo artístico e cultural. Estudou em um colégio religioso, onde se destacou; mas, após uma desavença, abandonou os estudos formais e se tornou autodidata, traduzindo obras latinas. Sua tradução da

Eneida, publicada como *Os muros de Tróia*, marcou o início de sua carreira literária, tornando-o um renomado poeta do classicismo francês (Mendes, 2000, p. 65).

De acordo com Mendes (2000), em 1654, a família Perrault entrou para a corte, e Charles, beneficiado por uma sinecura, dedicou-se à poesia, escrevendo obras alinhadas à moda dos salões literários. Embora sua presença nos salões garantisse relações sociais importantes, sua verdadeira inquietude parecia ser sua imagem como homem apolítico, focado no bem da França. A iniciativa de publicar contos populares pode ter surgido de sua preocupação como pai.

No final do século XVII, as narrativas maravilhosas entraram em declínio, dividindo-se entre o folclore popular e os romances preciosos, que substituíram a magia medieval pela fantasia sentimental. Para Coelho (2012, p. 81), foi nesse contexto que Perrault se destacou como o precursor da literatura infantil. Sua intenção inicial, no entanto, não era apenas entreter crianças, mas valorizar a cultura francesa moderna em detrimento da cultura clássica greco-latina, questionando sua autoridade absoluta e defendendo o "maravilhoso cristão" e a superioridade do francês sobre o latim.

Tradutor talentoso, poeta, membro da Academia Francesa de Letras, Perrault também atuou como advogado a serviço do ministro Colbert nas disputas intelectuais da corte de Luís XIV. Ele foi um dos principais envolvidos na polêmica conhecida como "Querela dos Antigos e Modernos"⁴, que marcou o declínio da Era Clássica. Em oposição à posição de Racine, Boileau, La Fontaine e outros defensores da superioridade dos clássicos latinos, Perrault tornou-se um fervoroso adepto dos modernos franceses.

Além disso, Perrault participou dos debates feministas da época e frequentava os salões literários liderados por mulheres cultas. Apoiou as "preciosas" e, em reação à sátira de Boileau contra as mulheres, escreveu, entre os anos 1691 e 1694, os contos em versos "A Paciência de Grisélidis", resgatando um *fabliaux* popular com uma perspectiva feminista, seguiram-se outros contos, como "Os Desejos Ridículos" e "A Pele de Asno", nos quais o tema feminino era central, ainda sem foco específico na infância.

⁴ "segundo Soriano, não é uma simples disputa de erudição, como pode parecer, mas uma profunda oposição entre duas culturas: o politeísmo greco-latino e o monoteísmo judaico-cristão" (Mendes, 2000, p. 71).

Somente após essas adaptações, Perrault direcionou sua produção para o público infantil, buscando aliar diversão e formação moral, especialmente para meninas. Sua obra mais emblemática, *Contos da Mamãe Gansa*, consolidou o gênero da literatura infantil, preservando narrativas populares e associando-as à transmissão de valores. A personagem Mãe Gansa remete à tradição oral europeia em que mulheres contavam histórias enquanto fiavam, reforçando a ligação entre narrativa, poder feminino e formação cultural. Logo:

Essa substituição da gansa pela fiandeira teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, durante os longos serões ou dias de inverno, figura que, por sua vez, teria raízes nas Parcas da mitologia pagã, as deusas encarregadas de tecer a vida dos homens. Sabe-se que, na Idade Média, o ato de fiar (com fuso e roca) foi sempre associado à mulher, isto é, vinculado ao poder feminino de tecer novas vidas e o abrigo dos corpos (Coelho, 2012, p. 83).

Charles Perrault captou as histórias da tradição oral, muitas vezes transmitidas por contadores populares, como a babá do seu filho, adaptando-as para agradar ao público sofisticado dos salões literários parisienses. Essas narrativas misturam fantasia, humor irônico e uma moralidade que refletia os valores de sua época. Em meio à Querela dos Antigos e Modernos, Perrault assumiu a posição de moderno, defendendo a razão, a ciência e o maravilhoso cristão como oposição à mitologia clássica.

Os contos de fadas foram frequentemente adaptados com elementos regionais específicos, porque os contadores de histórias modificavam detalhes ao incorporar aspectos de seu cotidiano e paisagem local, facilitando a identificação dos ouvintes com o drama das personagens. Assim, Charles Perrault introduziu elementos de sua vivência no palácio de Luís XIV em suas narrativas. Em "Chapeuzinho Vermelho", por exemplo, a personagem usa um *chaperon*, uma forma de chapéu feminino da época, que dá nome à versão francesa do conto: "Le Chaperon Rouge" (Hueck, 2016, p. 24).

Inicialmente, Perrault publicou contos em versos: "A Paciência de Grisélidis", 1691, (ou "Griselda"), "Pele de Asno", 1693, e "Os Desejos Ridículos", 1694; publicados em 1695, com prefácio assinado pelo autor. Porém, apenas em 1697 que suas narrativas em prosa chegaram ao público por meio da obra *Histórias ou contos dos tempos passados, com moralidade* (*Histoires ou contes du temps passé, avec les*

moralités), mais conhecidas pelo seu subtítulo *Contos da Mamãe Gansa* (*Contes de Ma Mère l'Oye*).

Essa coletânea contém histórias que atravessaram séculos, como “A Bela Adormecida do Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “Cinderela” e “O Pequeno Polegar”. Curiosamente, a obra foi assinada por Pierre Darmancour, filho de Charles Perrault, devido ao receio de críticas da alta sociedade: “Na dedicatória da obra, assinada pelo filho mais novo do poeta, as palavras dirigidas à sobrinha do rei se referiam à ‘moral muito sensata’ que os contos encerravam” (Mendes, 2000, p. 48). A capa retratava uma idosa contando histórias para crianças, reforçando o tom antiquado da obra. Michelli, García e Batalha afirmam que:

Em 1695, um manuscrito luxuosamente encadernado, com apenas cinco dos contos que compuseram a publicação de 1697, foi dedicado à sobrinha do rei Luís XIV, o “Rei Sol”, dedicatória assinada por Pierre Darmancour, com então dezessete anos. Cria-se certa polêmica, não totalmente esclarecida, quanto à autoria da obra: se por um lado os contemporâneos de Perrault viram a maestria do acadêmico e escritor nos contos, a crítica atual abre espaço para o reconhecimento de uma possível parceria entre pai e filho (Michelli; García; Batalha, 2019, p. 97).

Perrault é uma figura singular na literatura francesa, atuando como um elo entre a cultura popular e a elite: “Como o contato foi feito, não se pode determinar, mas talvez tenha ocorrido num cenário como aquele que aparece no frontispício da edição original de seus contos, a primeira versão publicada de Mamãe Ganso” (Darnton, 1986, p. 90). De acordo com Darnton (1986), a página de rosto da edição original de seus contos, “Contes de ma mère l'oye”, ilustra essa conexão apresentando crianças bem vestidas ouvindo uma senhora em um ambiente que lembra alojamentos de criados. Essa imagem sugere que tanto Perrault quanto sua classe social tiveram acesso a histórias populares desde a infância, transmitidas por amas de leite e babás.

Figura 1 – Capa, ilustração Gustave Doré



Fonte: <https://archive.org/details/fairyrealm00hoodrich/page/n9/mode/2up?view=theater>.

Na imagem acima, do frontispício dos "Contos da Mamãe Gansa", de Charles Perrault, ilustrado por Gustave Doré, podemos notar uma mulher idosa, personificada como Mamãe Ganso, lendo contos em um livro para um grupo de crianças que a circundam com interesse. Ao seu lado, uma mulher mais jovem está envolvida na leitura, criando um ambiente familiar e acolhedor, que sugere um momento íntimo de transmissão oral de histórias, uma tradição fundamental dos contos de fadas.

A idosa, com seus óculos e touca, ocupa o centro da imagem, incorporando a sabedoria popular e o papel essencial da contadora de histórias. As crianças, diferentes em características e faixas etárias, expressam encanto, interesse e atenção, demonstrando o escopo e o apelo inerentes às histórias fantásticas. Brinquedos, como marionetes e uma ovelhinha, estão presentes, remetendo ao mundo da fantasia e da infância.

O livro, exposto em destaque e iluminado, serve como porta de entrada para o mundo mágico das histórias. O cenário é enriquecido por detalhes como uma pintura representando o conto "O pequeno Polegar", parte integrante dos *Contos da Mamãe Gansa* e uma pequena casa com a inscrição "TEATRE", demonstrando que essas histórias também ganham vida por meio da imaginação e do faz de conta. O estilo artístico de Gustave Doré é marcado por um alto grau de detalhamento e

sombreamento delicado, capturando expressões e roupas com realismo e emoção, transportando o leitor diretamente ao imaginário dos contos clássicos.

A ilustração celebra a oralidade, o encantamento da infância e o poder transformador da narrativa, mostrando como os contos são passados de geração em geração, das avós às crianças. As crianças são tão próximas de Mamãe Gansa que quase se tornam protagonistas do livro aberto, e suas expressões revelam atenção, curiosidade e até um toque de preocupação – emoções típicas de quem ouve uma história de suspense, como o encontro com o Lobo. A presença de várias crianças sugere que os personagens dos contos estão entre eles, dissolvendo a linha entre ouvintes e protagonistas, permitindo que as crianças se projetem nas histórias que escutam.

De acordo com Michelli, García e Batalha (2019), Perrault conseguiu articular sua visão estética e ideológica ao registrar, com maestria, histórias que permaneceriam vivas por gerações. Seus contos não apenas consagraram o gênero literário, mas também transcenderam fronteiras e tempos, sendo adaptados para o cinema, versões ilustradas, histórias em quadrinhos e novas recriações. Esse êxito demonstra sua habilidade em capturar o espírito de sua época. Contar histórias populares já era um hábito apreciado pela elite francesa, e Perrault soube transformar essas narrativas em uma obra que unia simplicidade e sofisticação, ainda não direcionada especificamente ao público infantil (Hueck, 2016, p. 44).

De acordo com Sosa (1978), Charles Perrault foi chamado de "Homero Burguês" pela forma como retratou a sociedade de sua época. Seus contos equilibram realismo e maravilhoso, com relatos ágeis, minuciosos e repletos de detalhes sobre a cultura, costumes e ambientes de seu tempo. São documentos autênticos da tradição oral, caracterizados pela maleabilidade e flexibilidade, permitindo múltiplas interpretações. Segundo o autor:

O relato é muito rápido e, com frequência [sic], minuciosamente circunstancial, sem nada deixar de lado, nem o mobiliário das casas, os trajes, as particularidades físicas e morais dos personagens, os menores matizes da ação; e esta exatidão minuciosa dá a esses contos um grande ar de realidade. O autor é como uma testemunha que obriga a acreditar na verdade geral de seu depoimento (Sosa, 1978, p. 129).

Além disso, Khéde (1990) aponta que Perrault utilizava o confronto dualista entre bons e maus, feios e belos, fracos e fortes, como exercício de crítica à corte.

Frequentemente, os personagens que representam as classes discriminadas superavam a nobreza pela inteligência.

Charles Perrault viveu sob o reinado de Luís XIV, o "Rei Sol", no auge do absolutismo francês. Como membro da corte, conhecia de perto uma sociedade marcada por luxo e pelos excessos. No entanto, esse período também foi caracterizado por forte desigualdade social, repressão e controle sobre comportamentos, especialmente em relação às mulheres. Em suas histórias, Perrault representou a violência e as dificuldades da época, como a fome, a miséria e a luta pela sobrevivência enfrentadas pelas classes mais pobres. De acordo com Darnton:

Grandes massas humanas viviam num estado de subnutrição crônica, subsistindo, sobretudo com uma papa feita de pão e água, eventualmente tendo misturadas algumas verduras de cultivo doméstico. Comiam carne apenas umas poucas vezes por ano, em dias de festa ou depois do abate do outono, que só ocorria quando não tinham silagem suficiente para alimentar o gado durante o inverno (Darnton, 1986, p. 40).

Os contos populares da época, que Perrault adaptou, eram permeados por uma brutalidade explícita, refletindo a violência da sociedade. Segundo Robert Darnton, "Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua" (1986, p. 29).

Na corte, a etiqueta e o controle de comportamentos eram altamente valorizados, e as mulheres viviam sob intensa vigilância, sendo muitas vezes confinadas em conventos. Perrault, conhecendo esse contexto, usou suas narrativas para promover valores morais que moldassem comportamentos. Hueck (2016) destaca que a história de "Chapeuzinho Vermelho", popularizada por Perrault, foi inspirada em um conto mais antigo chamado "A Avó", amplamente difundido na França entre os séculos XVII e XIV.

Essa versão primitiva da história apresentava uma narrativa significativamente mais crua e violenta. A menina, antes de ser devorada pelo Lobo, realiza um *striptease* para o monstro, come a carne da própria avó e recebe propostas grotescas do vilão. O conto inclui um ato de antropofagia, revelando um grau bem mais elevado de brutalidade. Antes de comer a menina, o Lobo manda-a servir-se de carne e vinho, e ela assim o faz, enquanto um gatinho murmura: "Menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!" (Darnton, 1986, p. 22).

Registrada em 1870 por Achille Millien, essa versão era conhecida nas regiões onde Perrault viveu, e variantes semelhantes foram encontradas em culturas distantes, como Taiwan, China e Itália. Perrault adaptou a história, suavizando os elementos mais brutais e incluindo o *chaperon rouge* (o capuz vermelho), uma peça de moda popular entre as mulheres da alta corte francesa. De acordo com Tatar (2004), “os títulos francês e alemão da história – “Le Petit Chaperon Rouge” e “Rotkäppchen” – sugerem gorros e não capuzes”, ainda conforme a autora, “folcloristas e historiadores [...] mostraram que a cor vermelha só foi introduzida na versão literária do conto escrita por Perrault” (Tatar, 2004, p. 28). Mais tarde, a capa vermelha longa foi acrescentada na Inglaterra, onde era comum entre camponesas, consolidando a versão que conhecemos hoje. Ele também transformou o vilão, originalmente um *bzou* (lobisomem), em um Lobo, alinhando-se às crenças da época sobre metamorfoses humanas. Jesse destaca que:

Lobos se tornaram inimigos das pessoas em especial, em vez de predadores do rebanho. Até nos contos em que lobos enfrentam outros animais, os animais são civilizados e vivem tal qual as pessoas. O Lobo surge da floresta e invade casas e seus habitantes – sejam eles cabras, porquinhos ou avós. Ele não é mais um mero ladrão de ovelhas no campo; o Lobo é agora um intruso nos lugares mais privados da casa, até tomando o lugar da avó em sua própria cama. Nos contos de fada, o Lobo é uma fera pessoalmente ameaçadora (Jesse, 2000, p. 37).

Essa adaptação de Perrault, assim como muitas outras, transformou contos populares em histórias moralizantes, ajustadas aos valores da sociedade da época. Seu legado permanece até hoje, influenciando diferentes formas de expressão artística e literária. “Chapeuzinho Vermelho” possui várias versões, originadas em países como Itália, Polônia, França, Alemanha e Áustria. As narrativas começam de forma semelhante, com a mãe pedindo à filha que leve comida à avó doente. No caminho, Chapeuzinho revela a localização da casa da avó ao Lobo, que devora a velhinha. A partir desse ponto, as histórias divergem, especialmente nos finais, refletindo a transformação do conto: “Em algumas traduções, aparece com o título de ‘Capinha Vermelha’ ou ainda ‘Capuchinho Vermelho’, por causa da capinha feita pela avó” (Michelli; García; Batalha, 2019, p. 42).

Interessante observarmos que, em Chapeuzinho Vermelho, o fantástico se destaca pela presença de uma protagonista que não demonstra espanto ou medo diante do Lobo falante, o que levanta dúvidas sobre a realidade da situação:

“perguntou aonde ela ia; a pobre criança, que não sabia que é perigoso parar para dar ouvidos a um Lobo” (Perrault, 2012, p. 37). Dessa forma, para Todorov (2003), o gênero maravilhoso geralmente é associado ao conto de fadas, uma de suas formas mais típicas. No gênero maravilhoso, o sobrenatural não produz estranhamento e não precisa ser explicado logicamente: é simplesmente aceito como parte natural do mundo ficcional. Isso é particularmente perceptível nos contos de fadas antigos, ou seja, onde eventos milagrosos, por exemplo, uma princesa dormindo por cem anos, um Lobo falante ou fadas dando presentes mágicos, ocorrem com total objetividade, como no caso dos contos de Perrault. Nessa lógica, o mundo fantástico tem suas próprias regras, não as do mundo real, mas coerentes em si mesmas. Os personagens não questionam a presença do mágico; em vez disso, coexistem com ele de forma natural. Essa aceitação é uma marca do gênero e funciona para estabelecer uma atmosfera encantada, onde o impossível é possível. Assim, o conto de fadas é uma forma pura do maravilhoso, na qual o extraordinário não choca, mas encanta. Essa suspensão do real permite que a história aborde temas profundos, como o bem *versus* o mal, a superação de adversidades ou a realização de desejos por meio de símbolos mágicos que falam diretamente ao inconsciente coletivo. Todorov afirma que “os contos de fada podem ser histórias de medo: como os contos de Perrault [...] O medo está freqüentemente *[sic]* ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (Todorov, 2003, p. 41).

Na sociedade apresentada por Perrault, havia muitas fontes de inspiração para os vilões dos contos. Segundo Hueck (2016), François-Timoléon de Choisy, nascido em 1644, foi vestido como menina por sua mãe para aproximar a família da realeza. Ele manteve a preferência por roupas femininas durante toda a vida, mesmo quando nomeado padre, abade e membro da Academia Francesa, tornando-se um famoso *crossdresser* da época. Sua aparência o aproximava de mulheres da corte, permitindo-lhe conquistas amorosas enquanto fingia ser inofensivo.

Perrault conhecia bem Choisy e coescreveu com ele uma obra sobre amores travestidos. Em “Chapeuzinho Vermelho”, Perrault usou a figura do “Lobo” para alertar contra homens como Choisy. Na época, o protofeminismo surgia entre mulheres da corte que debatiam seus direitos em reuniões onde contos de fadas eram populares. A crítica conservadora de Perrault reflete a reação a essas mudanças, enquanto os contos também demonstravam claramente o controle extremo sobre as mulheres, como

o hábito de trancá-las para proteger sua pureza, comum na sociedade da época. De acordo com a autora:

[...] nem é preciso procurar exemplos desse comportamento na ficção. A própria mulher de Perrault foi internada em um convento aos 4 anos e só saiu pouco antes de os dois se casarem. Ainda em 1673, na França, uma lei determinava que um pai tinha o direito de confinar as filhas até os 25 anos, ou até que ela se casasse (Hueck, 2016, p. 48).

No final de “Chapeuzinho Vermelho”, Perrault não apenas reforça boas maneiras, mas também reprova as mudanças que as mulheres da alta sociedade buscavam nas relações de gênero. Os séculos XVI e XVII viram o nascimento de regras de etiqueta e autocontrole, com manuais ensinando desde como evitar gestos grosseiros até práticas de higiene em público. Perrault, alinhado com sua época, usou seu livro de moralidades para tentar moldar crianças mais obedientes e mulheres mais submissas. No conto, Chapeuzinho é punida por seguir suas vontades, sendo devorada pelo Lobo como metáfora de abuso sexual. A responsabilidade pela tragédia recai sobre a menina, enquanto o vilão, o Lobo, não é responsabilizado. Logo, para Darnton:

Mais de metade das trinta e cinco versões registradas de “Chapeuzinho Vermelho” terminam como a versão contada antes, com o Lobo devorando a menina. Ela nada fizera para merecer este destino; porque, nos contos camponeses, ao contrário dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm, não desobedece a sua mãe nem deixa de ler os letreiros de uma ordem moral implícita, escritos no mundo que a rodeia. Ela, simplesmente, caminhou para dentro das mandíbulas da morte (Darnton, 1986, p. 79).

O espaço narrativo da história de Perrault, a floresta, simboliza o desafio e a necessidade de amadurecimento. A menina precisa atravessá-la para atingir seu objetivo, mas não recebe avisos sobre os perigos do caminho. Logo:

Um dia a mãe dela assou pão e fez uma torta. Então lhe disse:
– Vá ver como a vovó está passando, porque me disseram que ela está doente e leve uma torta e este potinho de manteiga.
Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para ir à casa da avó, que ficava em outra aldeia (Perrault, 2012, p. 37).

Atravessar a floresta representa uma jornada de iniciação, onde a menina se desprende do abrigo materno e enfrenta o desconhecido. Ao ser seduzida pelo prazer de se desviar da tarefa, demonstrando imaturidade e desconhecimento, ela se torna

vulnerável: “e a menininha foi pelo caminho comprido, distraíndo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer buquês com as florzinhas que encontrava” (Perrault, 2012, p. 38).

Michelli, García e Batalha (2019, p. 45) destacam que Chapeuzinho não distingue o bem do mal, encantando-se pelo Lobo e distraíndo-se com flores. Essa atitude reflete a ligação com o princípio do prazer e o afastamento da obrigação. Dessa forma:

A menina carece de aprender a distinguir o bem e o mal, a transitar pelas belezas inerentes ao viver: Chapeuzinho conversa com o Lobo, que não lhe parece assustador, e deleita-se com flores e pássaros, afastando-se da estrada e embrenhando-se pelo espaço da natureza. O comportamento de Chapeuzinho evidencia a ligação com o princípio do prazer, ao seguir pelo caminho mais longo e, conseqüentemente, distanciar-se da tarefa que lhe foi confiada, apesar de saber que a avó, doente, esperava pelo alimento restaurador de suas forças. A protagonista precisa amadurecer, refletir sobre as próprias escolhas e perceber a sedução existente no prazer que a afasta da obrigação a cumprir (Michelli; García; Batalha, 2019, p. 45).

Conforme Michelli, García e Batalha (2019), no conto “Chapeuzinho Vermelho”, diferentes tipos de viagens se estruturam. Há uma jornada simbólica, que representa a transição para a vida adulta e uma jornada física que possibilita o encontro com o outro, representado pelo Lobo predador, que atinge o feminino em sua fragilidade física e emocional: a menina, ingênua e imatura, e a avó, debilitada, simbolizando os extremos da vida, infância e velhice. Para superar esse desafio, seria essencial que a protagonista desenvolvesse o discernimento entre o bem e o mal, uma travessia que ocorre em vários níveis, mas que está especialmente ligada ao amadurecimento diante dos mistérios da morte, que representa a maior angústia do ser humano. Assim, o encontro com o Lobo evidencia os desafios da sobrevivência em um mundo hostil. Enquanto algumas versões camponesas mostram Chapeuzinho superando o Lobo, na de Perrault ela sucumbe, destacando os riscos da ingenuidade. Bruno Bettelheim explica que:

Chapeuzinho Vermelho é amada universalmente porque, embora virtuosa, sofre a tentação; e porque sua sorte nos diz que confiar nas boas intenções de todos, que nos parecem tão bons, na realidade deixa-nos sujeitos a armadilhas. Se não houvesse algo em nós que aprecia o Lobo mau, ele não teria poder sobre nós. [...] Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo toda a vida (Bettelheim, 1978, p. 208-209).

Na França do século XVII, os contos de fadas ganharam enorme popularidade, e Perrault os transformou em literatura infantil, incluindo lições morais. "Chapeuzinho Vermelho" alerta contra estranhos, simbolizados pelo Lobo sedutor. Para Jesse (2000, p. 40), "A versão original se parece com uma lição brutal sobre as consequências de um eventual atraso, culminando com o 'perverso Lobo' devorando Chapeuzinho Vermelho". O conto reforça a mensagem educativa através da punição da protagonista. Mendes (2000, p. 94) ressalta que "Chapeuzinho Vermelho" é o único conto da coletânea de Perrault que não possui um final feliz, sendo classificado como um conto de advertência.

As moralidades em verso dos "Contos da Mamãe Gansa", frequentemente eliminadas por editores atuais, são uma contribuição clara de Perrault, destacando sua habilidade poética e a separação entre conto e moral. Esse distanciamento erudito permite a reinterpretação do conto em diferentes contextos sociais, garantindo sua relevância até os dias de hoje. Assim:

Vemos aqui que os pouco experientes,
E acima de tudo as mocinhas,
Gentis, bem-feitas, bonitinhas,
Fazem mal em ouvir qualquer tipo de gente,
Por isso é que nunca me espanta
Que o Lobo chegue a comer tantas.
Eu digo "o" Lobo, porque há raças
Que atuam de uma outra maneira;
Que têm atitude fagueira,
Sem barulho, raiva, ameaças,
Que mansos, meigos e com graça,
Perseguem as mocinhas novas
Dentro de casa até, e mesmo nas alcovas;
Que dó! Quem saberá que esses lobos melosos,
Entre todos que há são os mais perigosos (Perrault, 2012, p. 39).

Na França do século XVII, os contos de fadas ganharam enorme popularidade, com escritores publicando obras do gênero e até surgindo um mercado de imitações. Nesse contexto, Perrault transformou esses contos em literatura infantil, incluindo lições morais em suas histórias. Em "Chapeuzinho Vermelho", o autor adverte as meninas para não conversarem com estranhos, simbolizados por "lobos" sedutores e perigosos. Na narrativa, Chapeuzinho é devorada e sua tragédia é atribuída a sua imprudência, reforçando a mensagem educativa. Embora o final cruel possa parecer perverso, ele reflete o objetivo claro de Perrault, que é ensinar por meio da punição da protagonista.

A inclusão dessa história na coletânea dos *Contos da Mamãe Gansa* levanta questões sobre seu propósito, já que não segue a lógica dos outros contos, nos quais o bem triunfa sobre o mal. Sosa (1978) destaca que a moralidade nas obras de Perrault é sutil e envolta na narrativa, reforçando o encanto e a universalidade de suas criações, que refletem a vida humana em sua constante transformação: “Sua moralidade não é pedantescamente direta, é indireta e envolta em seu conteúdo” (Sosa, 1978, p. 129).

Sosa destaca que “o importante nesses contos é que a moral neles refletida é a de seu tempo que, às vezes, como nesse caso, é tão clara, mesmo para o ignorante” (Sosa, 1978, p. 42). O autor defende que a tentativa de amenizar algumas narrativas infantis, consideradas inadequadas por “certas mentalidades adultas muito sensíveis” (Sosa, 1978, p. 43), representa uma postura enganosa e controversa, uma crítica aos contos renovados, visto que atualmente:

os lobos não continuam a comer Chapeuzinhos Vermelhos? Quem é capaz de desmentir o mito popular – nem tão mito assim, aliás... – que Perrault honestamente recolheu, respeitando a verdade proclamada pelo povo? Muito bem: suprimamos Chapeuzinho, história escrita com insuperável maestria, obra-prima que venceu séculos e todos os maus escritores de literatura infantil surgidos depois. Devemos deixar a criança à mercê da falsa composição, mal escrita sob qualquer ângulo, embora repleta de boas intenções? Ou à mercê das colunas dos jornais com seu manjar diário de crime cínico, de notas verdadeiramente pornográficas ou descaradamente grosseiras? É evidente que a influência de Chapeuzinho não foi tão perigosa ao longo do tempo... e que tampouco se propõe a convencer quem quer que seja com determinado exemplo moral... Muito mais perigosa é a outra literatura, a falsa versão, aquela a que ninguém quer comer, mas em que, na verdade ela é comida (Sosa, 1978, p. 43).

Para Mendes (2000), as moralidades em verso dos *Contos da Mamãe Gansa*, frequentemente eliminadas por editores atuais, destacam a contribuição poética de Perrault e a separação estrutural entre conto e moral. Os versos ressaltam que narrar uma história e apresentar uma lição moral são processos distintos, permitindo a atualização das histórias com um contexto social contemporâneo.

Mendes (2000, p. 120) ressalta que certas conotações sexuais no conto, como o uso da palavra *ruelles* (apostos), remetem às práticas do Antigo Regime e à moda dos salões literários, com uma crítica implícita à “inteligência feminina”. Dessa forma, o estilo literário de Perrault, voltado para crianças, está fundamentado em papéis sociais adultos, moralizando especialmente hábitos femininos, desde a infância até a fase adulta.

Para Darnton (1988), um ponto controverso em “Chapeuzinho Vermelho” é a aparente negligência materna, pois a personagem de Perrault não recebe nenhuma orientação antes de se aventurar na floresta: “Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente separada da adolescência, da juventude e da fase adulta” (Darnton, 1986, p. 47). Na época, as crianças eram inseridas no mundo adulto desde cedo, trabalhando ao lado dos pais e ingressando na vida laboral logo na adolescência. Assim, a ausência de proteção materna pode refletir as condições sociais do período, como complementa Darnton:

As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência. Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas (Darnton, 1986, p. 47).

No século XVII, de acordo com Ariès (1986), um fenômeno importante foi a persistência do infanticídio tolerado, embora não fosse uma prática aceita e fosse severamente punida. Essa prática ocorria em segredo, muitas vezes disfarçada como acidentes, com crianças morrendo asfixiadas na cama dos pais, sem esforços para salvá-las. Com o tempo, a parteira, ou *sage-femme*, passou a ter a missão de proteger as crianças, enquanto os pais, influenciados por reformadores e mais conscientes da morte, tornaram-se mais vigilantes e desejosos de preservar a vida de seus filhos a qualquer custo. Para Ariès:

Foi no fim do século XVII e início do XVIII que situei, partindo de fontes principalmente francesas, o recolhimento da família longe da rua, da praça, da vida coletiva, e sua retração dentro de uma casa melhor defendida contra os intrusos e melhor preparada para a intimidade. Essa nova organização do espaço privado havia sido obtida através da independência dos cômodos, que se comunicavam por meio de um corredor (em lugar de se abrirem um para o outro) e de sua especialização funcional (sala de visitas, sala de jantar, quarto de dormir etc.) (Ariès, 1986, p. 23).

Essa privatização do espaço gerou um novo sentimento familiar, especialmente entre mães e crianças, com um foco renovado na educação e uma elevação do status da mulher. Essa fascinação pela relação mãe-criança e pela infância se tornou um tema central do Renascimento, refletido em obras de arte que celebravam crianças e mulheres. Consoante com essas mudanças de pensamento e

entendimentos, Perrault, no início do conto, relata sobre os sentimentos entre as mulheres da família:

Era uma vez uma menininha de aldeia, a mais bonita que se podia ver; a mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda. Esta última mandara fazer um chapeuzinho vermelho, e este caía tão bem na menina, que em todos os lugares passaram a chamá-la Chapeuzinho Vermelho (Perrault, 2012, p. 37).

Michelli, García e Batalha (2019) apontam que Chapeuzinho, como portadora do alimento e da vida, demonstra fragilidade ao falhar em sua missão, desviando-se do objetivo ao não perceber a malícia do Lobo. A história apresenta uma crítica à ingenuidade, severamente castigada com a morte. Dessa forma:

“Chapeuzinho Vermelho” é um convite, portanto, à reflexão, ao amadurecimento. Talvez possa parecer “confortável” assumir uma posição regredida à imaturidade, delegando a outrem decisões e argúcia na condução da própria vida; são condições, porém, em que se abre mão da conquista da própria soberania e sageza, advindo, real ou metaforicamente, a morte. Viver implica realizar aprendizagens, como saber atravessar as florestas sem se deixar ludibriar pelos lobos do caminho (Michelli; García; Batalha, 2019, p. 45-48).

Nos contos de fadas e maravilhosos, a presença do personagem infantil é ocasional e remete à fragilidade e à inocência, muitas vezes associadas a processos de iniciação (Khéde, 1990, p. 21). O Lobo, frequentemente retratado como perigoso, também é interpretado metaforicamente como o perigo do amor incestuoso ou da sedução nas relações com adultos. Corso e Corso (2006, p. 59) sugerem que o Lobo representa o lado obscuro das figuras protetoras, simbolizando o momento em que estas revelam sua face selvagem e ameaçadora. Para os autores:

Entre as tantas interpretações possíveis da história de Chapeuzinho, pode-se pensar que ela seja alusiva ao potencial de sedução contido nas relações com os adultos. Sendo assim, é natural que estes, vividos até então como protetores, revelem seu lado obscuro: alguém que segue sendo o mesmo, mas que mostra sua face selvagem. Como o cão doméstico se presta para encarnar a fera de que precisamos invocar em determinados momentos (aquelas crianças que se desesperam quando veem um, aferrando-se ao colo mais próximo), o Lobo é, em definitivo, essa versão selvagem do perigo doméstico, uma prova de que o papai bonzinho que se tem em casa pode tornar-se uma figura ameaçadora e temível (Corso; Corso, 2006, p. 59).

De acordo com Khéde (1990), Perrault foi responsável por inserir os indivíduos desprivilegiados nos salões literários da corte por meio de contos cujos personagens assumem características mais estereotipadas. Entre eles, destacam-se a madrasta, o

Lobo e os irmãos mais velhos, invariavelmente representados como maldosos, enquanto os fortes e poderosos possuem uma evidente herança canibalesca, simbolizando a devoração dos mais fracos. A presença de uma narrativa unívoca conduzida pelo narrador nos contos de fadas reflete um modelo fechado de construção narrativa, que, por sua vez, reproduz uma realidade sociocultural igualmente restritiva. No entanto, esses contos frequentemente apresentam um embate entre duas posições opostas: aqueles que exercem o poder e aqueles que se encontram em uma posição de subordinação.

Segundo Bettelheim (1978), em "Chapeuzinho Vermelho", a transformação da avó gentil em um Lobo ameaçador representa mais do que uma simples mudança de forma; ela reflete os medos e inseguranças da criança. Para a mente infantil, essa transformação radical pode parecer exagerada, mas simboliza a ameaça ao seu senso de identidade, especialmente ao lidar com sentimentos como a humilhação. A súbita metamorfose de uma figura familiar e acolhedora em algo aterrorizante gera confusão e impacto emocional, dificultando a compreensão da realidade. Dessa forma:

Incapaz de enxergar qualquer coerência entre as diferentes manifestações, a criança experimenta verdadeiramente a vovó como duas entidades separadas - a que ama e a que ameaça. Ela é na verdade a vovó e o Lobo. Dividindo-a, por assim dizer, a criança pode preservar sua imagem de boa avó. Se ela se transforma num Lobo - bem, isto é certamente amedrontador, mas não compromete sua visão da benevolência da vovó. E em qualquer caso, como a estória lhe conta, o Lobo é uma manifestação passageira - a vovó voltará triunfante (Bettelheim, 1978, p. 84).

No conto de Perrault, o Lobo assume um papel ambíguo, sendo ao mesmo tempo um sedutor e a personificação de tendências animais: "Como podemos constatar em uma visão geral histórica, os receios da sociedade ditaram o modo como os lobos foram retratados na literatura, o que levou a representação deles como uma força contrária aos objetivos humanos" (Jesse, 2000, p. 45). Como observa Bettelheim (1978, p. 93), "os animais dos contos de fadas aparecem de duas formas: perigosos e destrutivos tais como o Lobo no "Chapeuzinho Vermelho". A narrativa sugere que Chapeuzinho, ao dar direções detalhadas ao Lobo, "– Ah! Mora – disse Chapeuzinho Vermelho –, para lá do moinho que se vê lá longe, lá longe, na primeira casa da aldeia" (Perrault, 2012, p. 37), inconscientemente facilita a morte da avó, levantando a

questão: “o que pretende Chapeuzinho quando responde à pergunta do Lobo e dá as direções específicas para se chegar à casa da avó?” (Bettelheim, 1978, p. 209).

Figura 2 – Chapeuzinho, ilustração Gustave Doré



Fonte: <https://archive.org/details/fairyrealm00hoodrich/page/n9/mode/2up?view=theater>.

A imagem acima apresenta uma cena carregada de tensão e medo, possível de perceber através do olhar inquieto e ansioso da menina, o que sugere que ela percebe o perigo iminente. O contato visual entre ela e o Lobo é intenso, refletindo a compreensão de que algo está errado. De acordo com Cohen:

Para que possa normalizar e impor, o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição (Cohen, 2000, p. 48).

O cenário é familiar, a cama e os lençóis, mas a presença do Lobo disfarçado, uma figura geralmente associada a ameaças, cria uma dissonância que aumenta o sentimento de medo. A familiaridade do ambiente contrasta com o conteúdo grotesco da situação. Muitos pesquisadores, conforme mencionado anteriormente, acreditam que essa imagem simboliza a perda da inocência. A menina, acostumada a um ambiente seguro, agora está confrontando a realidade de que nem tudo é o que parece. O Lobo, representando o perigo, invade seu espaço seguro e subverte sua proteção. A cena está cheia de suspense. Para Tatar (2004, p. 33), a menina “parece se dar conta de que a grande touca não pode esconder a identidade de quem a usa.

No entanto, não parece nada alarmada e não faz nenhum esforço para saltar da cama”. A forma como o Lobo está escondido sob os lençóis sugere que ele pode ser mais dissimulado do que aparenta, aumentando a incerteza e o medo. O Lobo tem uma expressão atenta e um tanto cruel, e embora esteja parcialmente coberto por roupas e lençóis, seu corpo e focinho animais são bem visíveis. Mesmo utilizando as roupas da avó, seu disfarce é claramente ineficaz, o rosto, o focinho, e até as garras estão visíveis. Isso acentua o caráter grotesco da cena, misturando o cômico e o assustador. A imagem visualiza o disfarce como algo malfeito, o que pode simbolizar a ingenuidade de Chapeuzinho e a astúcia do predador. A situação faz com que o espectador sinta a mesma angústia da menina.

A posição da menina, sozinha e desprotegida, retrata uma vulnerabilidade que intensifica o medo. Ela não é apenas uma criança em uma cama; é uma figura ameaçada por uma força predatória, simbolizando as ansiedades inerentes ao crescimento e à exploração do mundo. Assim, a imagem transmite uma profunda sensação de medo, apontando para a tensão entre inocência e dureza do mundo real, capturando a angustiante intersecção entre segurança e ameaça. Nesse momento inquietante, tem início um diálogo entre a criança e o Lobo, ao tirar sua roupa e se deitar ao lado da suposta avó e percebê-la em suas roupas íntimas:

- Vovó, que braços compridos a senhora tem!
- É para te abraçar melhor, minha neta.
- Vovó, que pernas compridas a senhora tem!
- É para correr melhor, minha menina.
- Vovó, que orelhas grandes a senhora tem!
- É para ouvir melhor, minha menina.
- Vovó, que olhos grandes a senhora tem!
- É para enxergar melhor, minha menina.
- Vovó, que dentes grandes a senhora tem!
- É para te comer (Perrault, 2012, p. 39).

De acordo com Tatar (2004), no famoso diálogo entre a menina e o Lobo, Chapeuzinho utiliza os sentidos da audição, visão, tato e paladar, mas ignora o olfato. A enumeração das partes do corpo certamente foi ampliada por contadores de histórias, que aproveitaram a oportunidade para inserir humor de conotação obscena. Nas versões orais do conto, um diálogo paralelo apresenta um inventário das roupas da menina, que ela vai despindo e jogando de lado, uma a uma.

A imagem ilustra o ponto de clímax da narrativa, momentos antes da revelação final: Chapeuzinho será devorada. A moral do conto é clara, cuidado com

estranhos e aparências enganosas, especialmente as meninas jovens e inocentes. Gustave Doré enfatiza esse alerta com o uso do grotesco, do contraste visual e da tensão teatral. Aqui, Doré constrói visualmente a revelação do mal: o predador já não precisa mais se esconder, pois a armadilha foi bem-sucedida. A cama, símbolo de proteção e aconchego, torna-se cenário de violência iminente. Este é o momento em que a ingenuidade de Chapeuzinho a coloca diante da consequência de sua confiança cega.

A gravura de Gustave Doré, ao capturar o momento mais tenso da narrativa, nos oferece muito mais do que uma simples cena de confronto entre o bem e o mal. Há nela um reflexo do medo ancestral – aquele que ronda a inocência diante do desconhecido. E, embora represente uma ficção, a imagem ecoa sentimentos reais vívidos por homens e mulheres da Idade Moderna. Naquele tempo, mesmo com os avanços da razão e da ciência, o cotidiano europeu ainda era profundamente abordado pelas crenças herdadas da Idade Média. O mundo não era completamente iluminado pela racionalidade: persistia uma convivência tensa entre o visível e o invisível, entre o natural e o sobrenatural. A noite, por exemplo, não era apenas ausência de luz – ela potencializava as receitas. Aquilo que, sob o sol, era familiar e funcional, à noite ganha contornos ameaçadores. A floresta, espaço de trabalho e recursos durante o dia, tornou-se território de perigo, de presenças inexplicáveis e presságios sombrios. Isso se fazia ainda mais presente entre aqueles que viviam no campo, onde o cotidiano era mediado pela incerteza e pela tentativa de interpretar o que não se podia ver, tocar ou explicar com clareza. Jean Delumeau (2009) observa que os medos desse período tinham raízes em eventos traumáticos e duradouros, como a peste negra, os conflitos religiosos, o avanço do Império Otomano e uma sucessão de guerras que deixaram rastros de perda e instabilidade. Esses episódios deixaram marcas profundas no tecido social europeu, criando um sentimento duradouro de desconfiança em relação ao mundo ao redor – visível ou invisível. A realidade era dura: faltavam alimentos, a saúde era frágil, e o saber, inacessível para muitos. Em meio a tantas carências, era natural que o desconhecido assumisse formas assustadoras, difíceis de serem nomeadas ou enfrentadas com clareza.

Enquanto um pequeno grupo de intelectuais começava a se aproximar das ideias renascentistas, grande parte da população seguia distante desse movimento. As explicações sobre o mundo continuavam a vir de narrativas transmitidas oralmente, muitas delas atravessadas por símbolos religiosos e antigas crenças. Entre o medo e

a fé, construía-se uma forma de interpretar a realidade que nem sempre dialogava com a razão – mas que fazia sentido no contexto vivido por essas comunidades. A Igreja, por sua vez, desempenhou um papel significativo nesse imaginário. Ao associar a escuridão à perdição, reforçava simbolicamente a ideia de que o mal habitava os espaços pouco iluminados, especialmente os da noite – tempo de tentações, assombrações e pecados invisíveis.

Os lobos também eram temidos, vistos como predadores cruéis que ameaçavam rebanhos e comunidades. Para combatê-los, realizavam-se caçadas coletivas e orações específicas, como o “Pai Nosso do Lobo”. O lobisomem, figura híbrida entre homem e Lobo, representava o terror da noite e servia como explicação para acontecimentos incompreensíveis, além de alimentar suspeitas sobre pessoas de comportamento estranho. Consoante esse cenário, Perrault considera o antagonista malvado, pois o Lobo “pula em cima” e devora avó e neta, “o Lobo puxou a chaveta, e a porta se abriu. Ele pulou em cima da boa senhora e a devorou num piscar de olhos; pois fazia mais de três dias que não comia” e “dizendo isso, o Lobo mau pulou em cima do Chapeuzinho Vermelho e a comeu” (Perrault, 2012, p. 38-39). Entendemos que a expressão “pulou em cima” no conto pode ser interpretada como uma metáfora para a forma como os predadores, como os lobos, atacam suas vítimas, além disso, pode estar simbolizando a dominação e a soberania sobre os mais fracos. Essa dinâmica reflete as relações de poder da sociedade da época, onde os mais vulneráveis eram frequentemente subjugados pelos mais fortes, o que é possível de observarmos, nas ilustrações de Gustave Doré, que corroboram com a narrativa de Perrault. Dessa forma, na Figura 3, Encontro com o Lobo, notamos o Lobo quadrúpede, mas mesmo assim bem maior do que a criança carregando “uma torta com um potinho de manteiga” (Perrault, 2012, p. 37). Santos destaca que:

Os lobos-cinzentos são animais relativamente grandes, possuindo o comprimento total do corpo, isto é, da ponta do nariz à ponta da cauda, entre 1 e 1,3 m em machos e entre 0,87 m e 1,17 m em fêmeas. A cauda desses animais varia entre 35 e 52 cm. Geralmente, possuem altura da base das patas ao ombro variando entre 60 e 90 cm. Os machos dessa espécie pesam cerca de 55 kg, enquanto as fêmeas pesam, em média, 45 kg (Santos, (s.d., n.p.)).

Figura 3 – Encontro com o Lobo, ilustração Gustave Doré



Fonte: <https://archive.org/details/fairyrealm00hoodrich/page/n9/mode/2up?view=theater>.

Na imagem acima, observamos Chapeuzinho e o Lobo de perfil, caminhando lado a lado, mas voltados um para o outro. O Lobo é apresentado em posição altiva, quase amistosa, como se participasse de uma conversa corriqueira. Ele aparece de costas para o observador e voltado para Chapeuzinho, o que cria um senso de intimidade inquietante. A sua cauda baixa e postura corporal contida contrastam com a ferocidade que sabemos que ele esconde. Ele parece estar ouvindo atentamente, o que indica manipulação disfarçada de gentileza: “– Ah, bom – disse o Lobo –, quero ir visitar ela também; eu vou ir por este caminho aqui, você vai ir por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro?” (Perrault, 2012, p. 38). A menina segura os alimentos e aponta o dedo enquanto olha diretamente nos olhos do Lobo. Ele, por sua vez, inclina-se levemente para escutá-la. O cenário é uma floresta densa, com sombras e troncos retorcidos ao fundo. A floresta é densa e sombria, o que cria um clima de mistério e perigo. Na tradição simbólica, a floresta representa o desconhecido, um espaço onde regras sociais desaparecem, ideal para encontros com o “mal”. Tatar (2004) destaca:

O Lobo e Chapeuzinho Vermelho se olham, cada um tentando captar o que está na mente do outro. Observe-se como as linhas do corpo do Lobo se harmonizam com as do tronco da árvore, como ele mostra o rabo e as ancas para o espectador, e como examina a menina, que parece estar apontando o caminho para a casa da avó (Tatar, 2004, p. 33).

A menina parece tranquila, até curiosa, ao conversar com o Lobo. O gesto de apontar com o dedo pode indicar que está dizendo onde vai, revelando inocentemente a informação que levará à tragédia. Chapeuzinho é retratada com vestes claras e bem cuidadas, com cabelos soltos e rosto sereno, uma imagem da pureza infantil. O contraste entre sua aparência e a figura selvagem do Lobo acentua a ameaça latente, mesmo que disfarçada. Apesar disso, não há tensão física ou movimento brusco; tudo é contido, criando uma tensão psicológica poderosa, é o silêncio antes da tempestade. A estratégia do Lobo é fingir interesse e empatia para colher informações. Ele age como um "cavalheiro", o que, na leitura moral de Perrault, é justamente o disfarce do predador social.

Figura 4 – Avó e o Lobo, ilustração Gustave Doré



Fonte: <https://archive.org/details/fairyrealm00hoodrich/page/n9/mode/2up?view=theater>.

Esse instante de falsa serenidade é apenas o prelúdio da tragédia. A ilustração de Doré, ao congelar o diálogo entre menina e predador, antecipa o desfecho inevitável: a confiança ingênua abre caminho para o engano. Logo, a narrativa se desloca para a casa da avó, onde o disfarce do Lobo alcança seu ápice.

Na Figura 4, notamos o olhar de pânico da avó quando percebe que foi enganada pelo Lobo e que está prestes a ser devorada:

- Quem é?
- Sua neta, Chapeuzinho Vermelho – disse o Lobo, disfarçando a voz –, estou trazendo uma torta e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.
- A boa vovó, que estava na cama porque se sentia um pouco mal, gritou:
- Puxa a chavetinha, que a tramelinha cai.
- O Lobo puxou a chaveta, e a porta se abriu (Perrault, 2012, p. 38).

Essa imagem é carregada de subtexto moral e psicológico. Ela dramatiza o momento exato em que a inocência de Chapeuzinho se encontra com a astúcia do mundo adulto (ou do mal). A imagem pode ser lida como uma metáfora do amadurecimento, do perigo da confiança ingênua, e até mesmo de advertência sexual, temas explorados com sutileza por Perrault. Ao mesmo tempo, o conto nos passa a impressão de se tratar de uma jovem, pois demonstra certa autonomia e capacidade de atravessar sozinha o bosque até a “outra aldeia”. Doré ilustra com elegância e tensão, transformando um momento aparentemente simples em algo carregado de significado sombrio.

Nessa ilustração, observamos a cama bem arrumada, o que indica a ordem e a segurança do lar da avó, agora violada pela presença do Lobo. Esses elementos realçam a inversão de papéis, pois o lugar de conforto se transforma em armadilha. A atmosfera é claustrofóbica, as cortinas fechadas e o quarto escuro reforçam o sentimento de aprisionamento. A forma como o Lobo está ajoelhado sobre o banquinho, aproximando-se com uma postura quase íntima, intensifica a tensão da cena. Um predador prestes a “pular em cima”, mas encenando uma teatralidade. Isso dialoga com a moral de Perrault, que alerta sobre falsas aparências e os “lobos em pele de cordeiro”.

Doré usa sombreamentos fortes, com a cortina ao fundo criando um cenário fechado, quase teatral. Isso dá à cena um clima dramático e sinistro, reforçando a ideia de que algo terrível está prestes a acontecer. É um uso visual do suspense. O olhar do Lobo é direto, fixo na avó, com a boca entreaberta. Isso prenuncia a inevitabilidade do perigo. Observamos ainda um gato, que tenta se esconder embaixo da cama, uma provável referência ao conto “A avó”, antecessor ao conto de Perrault. Tatar (2004, p. 33) observa que “o gato corre para debaixo da cama, e a vovó, cujos óculos e caixa de rapé escorregam pelas cobertas, torna-se a vítima do Lobo”.

Dessa forma, enquanto Doré utiliza sombreamentos e elementos visuais para intensificar o suspense e a iminência do perigo na cena, Jean Delumeau nos lembra que o medo dos lobos transcende a narrativa específica de “Chapeuzinho Vermelho”,

refletindo um temor coletivo enraizado na cultura ocidental, onde esses animais simbolizavam a selvageria e a ameaça à civilização. Jean Delumeau, em sua obra sobre *A história do medo no Ocidente* (2009), explora o medo dos lobos como um elemento crucial na formação de temores coletivos e na construção de narrativas culturais. Historicamente, os lobos personificavam o perigo, a selvageria e a ameaça à civilização, alimentando o imaginário popular e influenciando comportamentos sociais. O medo dos lobos, analisado por Delumeau, revela como o contexto histórico e social molda as percepções de ameaças e como esses medos se manifestam em práticas sociais, crenças e produções artísticas.

Para Delumeau (2009), no século XVIII, o Lobo era visto como um animal extremamente temido e associado à fome, ao perigo e até ao sobrenatural. Ele era constantemente mencionado em provérbios e ditados populares, refletindo a ideia de que sua presença estava ligada à escassez e ao caos. Como vivia nos bosques e surgia inesperadamente, o Lobo despertava um misto de medo e fascínio, sendo considerado um símbolo de ameaça constante, tanto para os rebanhos quanto para os seres humanos: “Ao se avaliar pelos contos e fábulas que nos transmitiram seu eco, o grito “Lobo! Lobo!” ressoava com frequência” (Delumeau, 2009, p. 102). Seu aparecimento era um sinal de alerta, e sua caça era incentivada como uma necessidade de proteção coletiva.

A perseguição aos lobos era organizada por autoridades religiosas e civis, que viam nele um inimigo a ser combatido regularmente: “A consequência desse medo foi a aniquilação dos animais e dos homens bestiais executada como parte da guerra de Deus contra Satanás” (Jesse, 2000, p. 49). Desde o século XII, decretos exigiam que sacerdotes, nobres e camponeses participassem de caçadas ao animal, com penalizações para aqueles que se recusassem. Relatos de ataques violentos e invasões de lobos em cidades aumentavam a crença de que não eram apenas animais selvagens, mas criaturas demoníacas ou lobisomens, intensificando o pânico popular. Especialmente após períodos de guerra e fome, os lobos pareciam proliferar e causar estragos ainda maiores, reforçando a necessidade de sua erradicação. Conforme Delumeau (2009):

Homens podiam transformar-se em lobos devoradores? Ou estes se tornavam objeto de uma possessão demoníaca? Ou, ainda, feiticeiros tomavam, graças ao diabo, aparência de lobos, saciando então seus instintos sanguinários? As opiniões estavam divididas, mas não a certeza milenar de que o Lobo é um animal satânico. Quanto ao termo lobisomem, de origem

germânica, e atestado em toda a Europa, significa "homem-Lobo", e traduz bem qual era a convicção profunda dos camponeses. Ainda no final do século XVII, no Luxemburgo, a injúria "lobisomem" era levada muito a sério e dava lugar a reparação pública (Delumeau, 2009, p. 104).

O medo do Lobo era tão profundo que rituais religiosos e práticas mágicas foram desenvolvidos para tentar afastá-lo: "Convinha então empregar armas excepcionais contra um animal infernal que, acreditava-se, atacava de preferência as mulheres grávidas e as crianças que brincavam a alguma distância da casa paterna" (Delumeau, 2009, p. 105). O catolicismo manteve orações específicas para a proteção dos rebanhos e até balas eram mergulhadas em água benta para serem mais eficazes contra esses animais. O Lobo, portanto, não era apenas um predador na visão medieval e moderna, mas um símbolo do mal e da desordem, exigindo tanto medidas práticas quanto espirituais para combatê-lo. Dessa forma, Perrault não poderia deixar de apresentar um Lobo análogo a essa ideia presente na época. Já na sua primeira aparição no conto "Chapeuzinho Vermelho" podemos observar:

Atravessando um bosque, deu com *seu* Lobo, que ficou com muita vontade de comê-la; mas não se atreveu, por causa de uns lenhadores que estavam na floresta. Perguntou aonde ela ia; a pobre criança, que não sabia que é perigoso parar para dar ouvidos a um Lobo (Perrault, 2012, p. 37).

Jesse (2000) salienta que, embora autores adultos possam ter incorporado elementos psicológicos complexos em contos de fada, as crianças continuam sendo os principais leitores dessas histórias. Para elas, os lobos são vistos apenas como "lobos maus", sem considerar os temas mais profundos que podem estar presentes. Logo:

Ainda mais importante é o fato de que os pequenos leitores ou ouvintes percebem nos contos de fada que lobos são feras perversas que atacam pessoas. Crianças chegam à idade adulta com as mesmas percepções, praticamente inalteradas pelas reinterpretações adultas. Através desse processo, contos de fada ajudam a criar muito desse ódio e medo relacionado aos lobos (Jesse, 2000, p. 43).

Enquanto gênero literário, o conto "Chapeuzinho Vermelho", nas palavras de Todorov (2003, p. 41), procura "o sentimento de medo nas personagens [o que] não permite delimitar melhor o gênero". Alguns estudiosos acreditam que, à exceção dos contos de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, levando à reflexão sobre a linha entre imaginação e realidade e considerando a "impressão de

estranheza" como essencial para o fantástico. Desse modo, se procurarmos compreender essas afirmações literalmente, podemos concluir que o gênero depende da capacidade do leitor em sentir medo. Ainda assim, a busca por medo não é suficiente para definir o gênero, pois contos de fadas, como os de Perrault, podem apresentar elementos de medo, ao mesmo tempo que outras histórias fantásticas podem não apresentar nenhum medo. O medo, portanto, está frequentemente conectado ao fantástico, mas nem sempre é uma condição.

Considerando que o objetivo desta pesquisa é compreender o medo que o personagem Lobo possa estar experimentando, após a análise do conto de Perrault, obtivemos *insights* sobre características específicas nessa narrativa. Ao investigar os elementos que poderiam indicar o medo sentido pelo Lobo, chegamos à conclusão de que sua representação como algoz, astuto e animalesco – a personificação do mal – dificulta o reconhecimento de qualquer expressão de medo. O Lobo, ao invés de manifestar temor, adia sua intenção de devorar a menina no bosque, agindo com cautela ao se resguardar da presença de lenhadores na floresta: “não se atreveu, por causa de uns lenhadores que estavam na floresta” (Perrault, 2012, p. 37). Ele manipula a situação para alcançar seu objetivo na casa da avó, evidenciando uma estratégia calculada.

Em resumo, nesse contexto, compreendemos que, no conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, o medo é um elemento central na formação cultural e social, sendo utilizado como ferramenta educativa. Com seu caráter moralizante, a narrativa busca provocar temor nos pequenos leitores, reforçando a imagem do Lobo como uma fera voraz e implacável. Em nenhum momento ele demonstra medo, pois ocupa o topo da hierarquia predatória, representando uma ameaça absoluta. Em contrapartida, a história serve como um alerta para as crianças e jovens da época, intensificando o medo por meio de sua função educativa e disciplinadora.

O Lobo em “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, transcende o papel de simples antagonista, simbolizando um medo atemporal profundamente enraizado na psique humana. Ele encarna o perigo disfarçado, o predador que se esconde sob uma máscara de confiança e astúcia, tornando-se uma metáfora para as ameaças que se insinuam no cotidiano. Mais do que uma criatura feroz, ele é um manipulador que usa a linguagem e a inteligência para enganar e capturar sua presa, amplificando o terror que provoca. Para Jesse (2000):

O Lobo foi escolhido por ser o animal mais odiado pelo homem, e as associações do Lobo ao demônio apenas serviram para intensificar esse medo. A ideia de que homens se transformavam em lobos para fazer o trabalho do demônio demonstra como o Lobo se tornou um símbolo da natureza bestial do homem. [...] os lobos das fábulas são animais muito parecidos aos humanos, embora sejam, ao mesmo tempo, os animais menos amados por eles (Jesse, 2000, p. 48).

Assim, na versão de “Chapeuzinho Vermelho”, de Perrault, a presença do Lobo lembra os leitores, geração após geração, dos perigos ocultos e da vulnerabilidade inerente à ingenuidade e à confiança desmedida. O medo que ele inspira não se limita ao conto em si, mas ecoa como um alerta universal sobre os riscos de confiar cegamente no desconhecido, tornando-o uma figura arquetípica do mal que continua a assombrar leitores de todas as idades. Esse simbolismo como ameaça persistente e astuta se reitera em outras narrativas, como na versão de Jacobs de “A História dos Três Porquinhos”, onde o Lobo, agora menos dissimulado, representa a força bruta que testa a resiliência de suas vítimas.

4.2 “A HISTÓRIA DOS TRÊS PORQUINHOS”

Poucas pessoas associam os contos populares ingleses a um nome específico, mas Joseph Jacobs, nascido em Sydney em meados do século XIX, teve papel fundamental em resgatar e dar forma escrita a essas histórias que até então circulavam apenas pela oralidade. Sexto filho de John e Sarah Jacobs, cresceu em um ambiente voltado aos estudos, destacando-se ainda jovem na Sydney Grammar School. Mais tarde, seus caminhos científicos o levaram a Cambridge, ao St. John's College, e também a Berlim, em uma trajetória que moldaria sua atuação entre culturas e saberes diferentes. De volta à Inglaterra, casou-se com Georgina Horne e teve três filhos. Sua trajetória como intelectual foi marcada por um trânsito constante entre mundos diferentes, tanto no campo cultural quanto nos temas que abordava.

Jacobs foi uma figura prolífica, escrevendo sobre temas judaicos e ajudando tanto a literatura quanto o folclore. Foi secretário da Sociedade de Literatura Hebraica, editor do *Folk-Lore* periódico e coautor de obras acadêmicas sobre a história anglo-judaica. Seu *status* veio por uma coleção de artigos sobre a perseguição aos judeus na Rússia e por publicar uma série de volumes sobre a história judaica. Em 1893, sua obra *The Jews of Angevin England* se tornou popular, e ele foi também um dos fundadores e presidente da Jewish Historical Society of England. Em 1900, imigrou

para os EUA, onde foi editor da Jewish Encyclopedia e lecionou literatura e inglês no Seminário Teológico Judaico da América.

Mestre em vários idiomas, Jacobs traduziu livros em hebraico, italiano e espanhol, além de publicar novas edições de literatura clássica inglesa. Como estudioso do folclore inglês, dedicou-se à coleta e pesquisa de contos de tradição oral. Entre seus trabalhos mais notáveis estão *The Fables of Aesop* (1894) e *English Fairy Tales* (1890), os *Contos do Folclore Inglês*. O autor foi responsável por popularizar o então pouco conhecido conto "A História dos Três Porquinhos"⁵. Suas obras incluem coleções de contos de fadas celtas, uma seleção de contos de fadas indianos, uma edição das fábulas de Esopo e um livro de viagens. Jacobs faleceu em 30 de janeiro de 1916, em Nova York, vítima de doença cardíaca.

No prefácio de *Contos de Fadas Ingleses*, ele questiona: "Quem disse que o povo inglês não possui seus próprios contos de fadas? Este livro contém apenas uma seleção de contos que rastreei neste país. Provavelmente muitos outros existem" (Jacobs, 2021, p. 6). O autor relata ter coletado histórias ao longo de dez anos, incluindo inéditas, e incentiva leitores a contribuírem com novas narrativas, enviando-as por escrito ao Sr. Nutt. Jacobs argumenta que a falta de divulgação dessas histórias se deve à separação entre classes sociais: "o enorme abismo entre as classes governantes e os registradores de contos, e as classes operárias silenciosas do país – silenciosas para as outras classes, mas eloquentes entre si" (Jacobs, 2021, p. 6). Ele justifica o uso do termo "contos de fadas" no título por ser familiar às crianças, englobando histórias com elementos mágicos ou humorísticos, mesmo que poucas dessas narrativas tratem diretamente de fadas: "Ninguém consegue imaginar uma criança pedindo "conte um conto popular, babá", ou "outra história da carochinha, por favor, vovó" (Jacobs, 2021, p. 7). Algumas histórias foram coletadas fora da Inglaterra e adaptadas de diferentes dialetos para um estilo acessível ao público. Jacobs, além de utilizar uma linguagem mais acessível, preservando as histórias populares, prezando inclusive pelo entretenimento e incentivando a serem lidas antes de dormir, teve o cuidado de acrescentar notas e comentários sobre suas fontes, possibilitando consulta de quem estivesse interessado. Joseph Jacobs procurou captar o "tom

⁵ Nas edições consultadas de *Contos de fadas ingleses* (JACOBS, Joseph. *Contos de fadas ingleses*. Jandira, SP: Princípios, 2021; e *Contos de fadas ingleses*. São Paulo: Landy Editora, 2006), o conto "A história dos Três Porquinhos" não apresenta ilustrações. Por esse motivo, a análise realizada neste estudo será restrita ao texto literário.

coloquial-romântico” das narrativas com o propósito de “ser lido em voz alta, e não meramente apreendido pelos olhos” (Tatar, 2004, p. 353).

Uma página de advertência precedia as notas: “Atenção: Os contos de fadas ingleses estão encerrados agora. Meninos e meninas não devem ler mais nada.” Em poucos anos Jacobs havia publicado um total de quatro volumes: *English Fairy Tales* (1890), *Celtic Fairy Tales* (1892), *More English Fairy Tales* (1894) e *More Celtic Fairy Tales* (1894). Todos foram ilustrados por John D. Batten (Tatar, 2004, p. 354).

Para Tatar (2004), assim como os Grimm, Jacobs via seu projeto como uma aventura patriótica; mas, em seu caso, também era uma tentativa de reduzir as diferenças de classe. Ele solicitou aos leitores que enviassem contos semelhantes aos da coletânea dos Grimm com o objetivo de que a Inglaterra liderasse a pesquisa sobre folclore.

O contexto de publicação dos *Contos do Folclore Inglês* (1890) coincide com um período de grandes transformações na história mundial contemporânea. De acordo com Branco (2009, p. 34), no século XIX, no auge do neocolonialismo, a Inglaterra emergiu como superpotência, conquistando vastos territórios em todo o mundo. A Era Vitoriana, iniciada com a coroação da rainha Vitória em 1837, foi marcada por abundante influência cultural, científica e comercial da Inglaterra. Com a derrota de seu maior rival, a França napoleônica, a Inglaterra rapidamente iniciou um expansionismo colonial agressivo e uma política comercial estimulada pelos limites de danos sofridos na guerra.

A expansão territorial britânica no século XIX foi impulsionada por necessidades econômicas, com o parque industrial inglês buscando matérias-primas e mercados para sua produção. As colônias atenderam a esses objetivos, gerando lucros para o império e transformando a cultura britânica, que antes se concentrava nas rivalidades europeias, em um poder global. Assim como os três porquinhos de Joseph Jacobs, que construíram casas para se proteger, a Grã-Bretanha erigiu um vasto império, mas essa construção não foi isenta de riscos, exigindo um exército de funcionários e soldados.

Durante esse período, a curiosidade científica na Grã-Bretanha motivou viagens de naturalistas, etnógrafos e artistas, facilitadas pela eliminação de vistos no império. No entanto, essa curiosidade não promoveu a acessibilidade da diversidade, mas reforçou uma visão colonizadora, influenciando a arte e a literatura. A Era

Vitoriana também foi marcada pela tensão entre a mentalidade mágico-religiosa e a ciência, especialmente após a publicação de *A Origem das Espécies*, de Darwin, em 1859, que desafiou a crítica religiosa e sustentou a ideia de superioridade dos colonizadores, coexistindo com o pensamento mágico e científico.

Assim, enquanto a Era Vitoriana se debatia entre a mentalidade mágico-religiosa e os avanços científicos, essa tensão refletia não apenas um conflito de ideias, mas também moldava o ideal do cidadão vitoriano, que incluía ser educado, religioso e, acima de tudo, " másculo", características associadas a honradez, coragem e contenção. A masculinidade era vista como um indicador de superioridade cultural e social, e sua ausência resultava em preconceito e exclusão. Assim, o ideal de masculinidade vitoriana simbolizava a diferença entre o colonizador britânico e o colonizado, reforçando a ideia de civilização e superioridade. Podemos observar esse ideal de civilização e superioridade vitorianos no conto de Jacobs, no diálogo entre os porquinhos e os homens que carregavam palha, madeira e tijolos. Os três irmãos educadamente solicitaram a cedência de tais materiais para a construção de seus lares: “– Por favor, dê-me essa palha para eu construir uma casa. [...] – Por favor, homem, dê-me esses gravetos para eu construir uma casa. [...] – Por favor, homem, dê-me esses tijolos para eu construir uma casa” (Jacobs, 2006, p. 75-76), ao que cada senhor assentiu. Por outro lado, ao analisarmos o diálogo entre os porquinhos mais jovens e o Lobo, vemos que este, ao receber a negativa da permissão para entrar nas suas casas, os ameaça: “– Então vou soprar e bufar até arrebentar sua casa. Ele soprou e bufou até arrebentar a casa e comeu o porquinho” (Jacobs, 2006, p. 76).

Esse imaginário vitoriano, que idealizava relações hierárquicas entre homens europeus civilizados e os "bárbaros" dos "cantos escuros da Terra", refletiu na literatura da época. As narrativas, que enfatizavam uma sociedade estratificada, alcançaram grande sucesso na Grã-Bretanha.

Nesse contexto de ampla circulação de narrativas, muitas vezes permeadas por valores sociais e culturais da época, é possível compreender como figuras monstruosas ganharam força simbólica e se tornaram objetos privilegiados de análise, como propõe Jeffrey Jerome Cohen (2000) em seu ensaio “A Cultura dos Monstros”, ao indicar que os monstros são algo maior do que imagens de medo ou ficção, são textos culturais contendo em si ansiedades, contradições e desejos de uma época. Cohen estrutura seu argumento em sete teses, que ilustram de que modo os monstros funcionam como espelhos simbólicos da sociedade.

O autor afirma que o monstro é uma construção cultural, ou seja, não nasce do nada, mas é gerado em um contexto histórico e social específico (Tese I). Em seguida, argumenta que os monstros sempre escapam de categorizações definitivas (Tese II), sendo transgressores de fronteiras – seja entre o humano e o animal, o vivo e o morto, o natural e o artificial; representando ameaças à ordem, mas também revelando sua fragilidade. Os monstros funcionam como advertências contra comportamentos considerados desviantes ou perigosos, atuando como figuras de vigilância moral (Tese III). Contudo, paradoxalmente, a monstrosidade também desperta fascínio, um desejo velado por aquilo que é proibido (Tese IV). Assim, os monstros exercem uma atração ambivalente: rejeitamos e tememos sua presença, mas somos continuamente seduzidos por ela. Os monstros encarnam diferenças culturais, raciais, sexuais ou de gênero (Tese V). São, muitas vezes, projeções do "Outro", ou seja, do que a cultura dominante pretende excluir ou marginalizar. Cohen destaca que os monstros são entidades historicamente mutáveis, reconfiguradas conforme as necessidades e os medos de cada época (Tese VI). Por fim, o autor conclui que os monstros nos convidam à reflexão crítica (Tese VII), uma vez que, ao observarmos o que definimos como monstruoso, podemos entender mais profundamente nossas próprias normas e limites. Dessa forma:

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante (Cohen, 2000, p. 27).

Essa perspectiva proposta por Cohen permite uma leitura simbólica do conto “Os Três Porquinhos”, em que o Lobo, figura central do medo, pode ser compreendido como um monstro cultural. Segundo a Tese I, o Lobo não surge de forma arbitrária, mas é gerado dentro de um contexto social específico que reflete as angústias e lições morais da época vitoriana. Ao transgredir a ordem doméstica, literalmente “arrebentando” as casas, ele se configura como uma ameaça às normas de segurança, trabalho e racionalidade, valores caros à sociedade burguesa do século XIX (Tese II). O Lobo serve como alerta às crianças, pois representa o castigo para aqueles que, como os dois primeiros porquinhos, escolhem caminhos mais fáceis ou

negligenciam o esforço (Tese III). Ao mesmo tempo, sua presença poderosa e astuta desperta fascínio, sendo lembrada e recontada com entusiasmo por gerações (Tese IV). Como encarnação do “Outro”, o selvagem, o irracional, o predador, o Lobo é marginalizado, mas necessário para afirmar o ideal do porquinho trabalhador e prudente (Tese V). A longevidade dessa figura e suas múltiplas releituras atestam seu caráter mutável e adaptável às novas ansiedades sociais (Tese VI), mantendo-se relevante inclusive nas versões modernas do conto. Assim, à luz da Tese VII, o Lobo-monstro nos convida a refletir sobre os valores que desejamos afirmar ou combater, revelando o quanto nossas histórias infantis estão impregnadas de construções culturais profundas e, por vezes, normativas.

Nesse cenário, “A História dos Três Porquinhos” teve uma de suas versões mais conhecidas escrita por Joseph Jacobs em 1890. A narrativa relata a jornada de três irmãos porquinhos que deixam a casa materna para construir suas próprias moradias: “Havia uma velha porca com três porquinhos. Como não tinha o suficiente para mantê-los, mandou-os embora em busca de fortuna” (Jacobs, 2021, p. 61). Cada um opta por um material diferente: palha, madeira e tijolos. O Lobo tenta derrubar as casas para capturá-los, conseguindo destruir as duas primeiras.

Vale destacar que a riqueza dos diálogos entre os personagens, o bom humor e a repetição favorecem a memorização e a dramatização das situações relacionadas no conto, tornando-o acessível e envolvente para as crianças. Um exemplo claro disso é o diálogo entre o Lobo e o porquinho: “Porquinho, porquinho, deixe-me entrar. [...] Não, não, pelo bigode do meu focinho cinho cinho. [...] Então vou soprar e bufar até arrumar sua casa” (Jacobs, 2006, p. 76). A repetição das ações, “Ele soprou, bufou, soprou e bufou”, não apenas cria um ritmo cativante, mas também culmina na cena dramática em que o Lobo arrebenta a casa e come o porquinho (Jacobs, 2006, p. 76).

Além disso, como observa Tatar, a variação no diálogo, como “Não, não, pelos fios da minha barba, aqui você não vai pisar” (Tatar, 2004, p. 209), revela uma intertextualidade com a história dos Grimm “O Lobo e os sete cabritinhos”, ao sugerir que a referência à barba, algo que os porcos não possuem, indica uma contaminação narrativa. O uso de rima e reprodução no corpo do conto acrescenta uma qualidade brincalhona à história, permitindo que muitas crianças decorem essas linhas rapidamente e as recitem em novas situações (Tatar, 2004, p. 209). Assim, tanto a estrutura do diálogo quanto a intertextualidade enriquecem a experiência narrativa, tornando-a interessante e divertida para o público jovem.

O Lobo presente nas narrativas do século XVIII exprimia crueldade como “característica inata”. No entanto, a terceira casa, feita de tijolos, resistiu. “Ele soprou e bufou, soprou e bufou, soprou mais, mas não conseguiu derrubar a casa” (Jacobs, 2021, p. 62). A partir desse ponto, o Lobo tenta enganar o terceiro porquinho, convidando-o para colherem nabos:

- Porquinho, sei onde existe um lindo campo de nabos.
- Onde? – quis saber o porquinho.
- Oh, na propriedade do sr. Smith, e, se você estiver pronto amanhã de manhã, virei buscá-lo para irmos juntos pegar alguns nabos para o jantar.
- Muito bem – disse o porquinho –, estarei pronto. A que horas pretende ir?
- Virei às seis horas (Jacobs, 2021, p. 62).

Todavia, o porquinho, atento ao perigo que corria, levantou às cinco horas, foi ao campo e colheu os nabos. O Lobo chegou no horário marcado, chamou o porquinho e teve como resposta que ele já havia coletado “uma bela panela” de nabos para preparar o jantar. Furioso, o Lobo sugeriu buscarem maçãs no Jardim Merry, no dia seguinte, às cinco da manhã, mas não esperava que:

- Muito esperto, na manhã seguinte o porquinho se levantou às quatro horas e foi colher as maçãs, esperando retornar antes que o Lobo chegasse; mas dessa vez precisou ir mais longe e teve que subir na macieira, então, quando estava descendo da árvore, viu o Lobo chegando, o que, como vocês podem imaginar, assustou-o muito. Quando o Lobo se aproximou, perguntou:
- Porquinho, o que é isso? Chegou antes de mim? As maçãs estão boas?
 - Sim, muito boas – respondeu o porquinho. – Vou lhe atirar uma.
- E atirou a maçã tão longe que, enquanto o Lobo ia buscar, pulou para baixo da macieira e correu até sua casa (Jacobs, 2021, p. 63).

Segundo Jesse (2000, p. 25), as narrativas mais contemporâneas apresentam os lobos como “diabólicos e gananciosos”. Assim, insistente e perspicaz o Lobo retorna no outro dia, sugerindo ao porco que os dois possam ir juntos à feira, às quinze horas. Novamente o porquinho, experiente, cuidadoso, adianta-se ao Lobo, comprando um recipiente de manteiga grande. Ao retornar à sua casa, percebe o Lobo se aproximando:

e não soube o que fazer. Então entrou na vasilha para se esconder, e, assim fazendo, a vasilha emborcou e rolou o morro com o porco dentro, o que assustou tanto o Lobo que ele correu para casa sem ir à feira. Voltou à casa do porquinho e contou como ficara assustado ao ver algo redondo e enorme rolando morro abaixo e passando por ele. Então o porquinho disse:

– Ah, assustei você, hein? Fui à feira, comprei uma vasilha grande de manteiga e, quando o vi, entrei na vasilha e rolei morro abaixo (Jacobs, 2021, p. 63-64).

Nesse ponto, o Lobo enfurecido anunciou que iria comer o porco mais velho, descendo pela chaminé. Consoante com Jesse, nas fábulas, o Lobo é utilizado para moralizar, caracterizado como “um personagem de pouca inteligência, normalmente corrupto e de apetite voraz [...] preservando a reputação do Lobo por mais duzentos e cinqüenta [sic] anos” (Jesse, 2000, p. 13-14).

O porquinho demonstra esperteza e consegue vencê-lo. Ao notar que o Lobo estava planejando entrar pela chaminé, o porquinho colocou uma panela com água no fogo, tampando rapidamente, fervendo o Lobo, comendo-o no jantar. Tatar (2004, p. 212) lembra: “o terceiro porquinho tem algo de trapaceiro. Como Chapeuzinho Vermelho em algumas versões alemãs da sua história, consegue passar a perna no Lobo e acaba transformando o predador em jantar”. Em relação ao Lobo, Jesse aponta que:

A atribuição regular de qualidades humanas a animais representa o Lobo como uma figura opressiva, faminta e cruel. Às vezes, o Lobo tende a representar o vilão astuto, mas, normalmente, tolo e raramente tendo sorte ou sendo bem sucedido em suas empresas. Ele costuma tentar enganar, mas falha e se revolta ou é até mesmo morto (Jesse, 2000, p. 30-31).

O conto, narrado em terceira pessoa por um observador onisciente, aborda temas como amadurecimento, responsabilidade e superação de desafios. Os dois primeiros porquinhos, mais acomodados, escolhem materiais frágeis, enquanto o terceiro, mais providente, constrói uma casa resistente, simbolizando diferentes estágios do desenvolvimento humano. O Lobo representa os desafios da vida, e apenas o porquinho mais velho, agindo com inteligência e planejamento, consegue derrotá-lo. Por meio da identificação com os personagens, a criança é levada a compreender o crescimento como um processo natural e necessário. De acordo com Coelho:

É, pois, nesse período de amadurecimento interior que a literatura infantil e, principalmente, os contos de fada podem ser decisivos para a formação da criança em relação a si mesma e ao mundo à sua volta. O maniqueísmo que se divide em personagens em boas e más, belas ou feias, poderosas ou fracas, etc. facilita à criança a compreensão de certos valores básicos da conduta humana ou do convívio social (Coelho, 2000, p. 54).

A construção das casas, de acordo com a narrativa, reflete a personalidade e a subjetividade de cada irmão. Os dois primeiros porquinhos representam o espírito infantil, cuja criatividade e brincadeira são essenciais para transformar materiais simples em moradias. Essa dinâmica demonstra a capacidade da infância em imaginar soluções inovadoras. Além disso, a história sugere que crescer traz vantagens, pois o porquinho mais velho, que constrói a casa de tijolos, destaca-se por ser o mais sábio e preparado para enfrentar desafios, como o Lobo.

França (2011) recorda Freud ao elencar três prováveis fontes de sofrimento e de medo para o ser humano: nosso corpo, o mundo externo e as atitudes dos outros seres humanos. Assim:

Por detrás da variedade e da aleatoriedade de cada uma dessas fontes do medo, sejam de causas que se julgam naturais ou sobrenaturais, e do papel que aquilo que nos é desconhecido exerce na produção do medo, há uma ideia unificadora: a da morte, como culminância de todos os medos (França, 2011, p. 4).

A queda do Lobo na panela de água fervente simboliza a superação do medo e a defesa do porquinho. Ele triunfa não só sobre seu medo, mas também sobre a ameaça representada pelo Lobo, culminando com uma resolução que sugere que enfrentar o medo pode levar à vitória e à segurança. Assim, para Corso e Corso (2006):

O primeiro perseguidor, o papão da primeira infância, freqüentemente [sic] pertence ao gênero masculino, tendo no Lobo seu ancestral mais famoso, tanto que até hoje se fala dele. Mas na vida dos pequenos o Lobo não está só, pode ter a companhia do Papai Noel, que não traz só presentes, são muitas as crianças que o temem; do bicho-papão, que geralmente mora embaixo da cama, mas freqüenta [sic] outros cantos escuros; do palhaço, o terror dos aniversários; do cachorro, que, como o Lobo, vaga pelas ruas pronto para cravar os dentes afiados nas criancinhas; e de outros, ao sabor do freguês (Corso; Corso, 2006, p. 57).

De acordo com Bettelheim (1978, p. 55), o Lobo é visto como um animal malvado em função de seu desejo de destruição. Sua maldade representa uma projeção dos impulsos da própria criança, incluindo o desejo de devorar e o medo de ser devorada. A distinção entre comer e devorar reflete a oposição entre o princípio do prazer, simbolizado pelo Lobo, e o princípio da realidade, representado pelo terceiro porquinho, que busca alimento de maneira inteligente. Assim, o

amadurecimento humano é evidenciado na evolução dos porquinhos, que simbolizam diferentes estágios de crescimento.

Corso e Corso (2006, p. 57) destacam que “a arma do Lobo é sempre a boca, afinal, o sopro é uma força que provém dali e, de certa maneira, também a lábia em querer enganar vem do mesmo lugar”. Logo, a boca do Lobo pode ser considerada a sua principal arma, evidenciando tanto sua força destrutiva quanto sua habilidade de manipulação. O sopro, capaz de derrubar casas, simboliza um poder físico avassalador, enquanto a lábia representa sua astúcia em enganar e seduzir. Dessa forma, o Lobo assume um papel duplo: o de predador voraz, que devora suas vítimas, e o de mestre da persuasão, que utiliza palavras para atrair e enganar. Essa dualidade reforça a imagem do Lobo como uma figura temida e fascinante nos contos infantis, representando não apenas um perigo físico, mas também psicológico.

Ao analisarmos a presença de moral no conto, encontramos na afirmação de Corso e Corso (2006) a sinalização de que Jacobs, de certa forma, utilizou a narrativa com um caráter educativo e moral, visto que ensina às crianças sobre a importância da prudência, do empenho e da autossuficiência. O conto simboliza o enfrentamento dos perigos da vida, representados pelo Lobo, e a necessidade de se preparar para eles. O porquinho que constrói a casa de tijolos se sobressai porque antecipa a ameaça e se protege adequadamente, transmitindo a lição de que a segurança vem da dedicação e do trabalho árduo. Além disso, a narrativa reflete a transição da infância para a maturidade, mostrando que crescer envolve assumir responsabilidades e aprender a cuidar de si. Assim, a fábula vai além do entretenimento, servindo como um guia simbólico para os desafios do desenvolvimento infantil. De acordo com Jesse (2000, p. 26), “um ponto que atrai autores a escrever fábulas é seu formato universal e a simplicidade com a qual ela pode expressar lições morais a leitores dos mais variados contextos educacionais”.

O contexto histórico em que a narrativa foi construída ecoa um momento de mudanças profundas na Inglaterra do século XIX. Em 1837, quando Vitória assumiu o trono, iniciou-se um tempo de transformações intensas, como lembra Branco (2009). A Inglaterra se expandia, não apenas em território, mas em ambição, tornando-se a maior potência mundial. Por trás da conquista, havia mais do que interesses econômicos; esse expansionismo foi justificado por uma visão eurocêntrica de superioridade civilizatória.

Enquanto isso, nas letras, nomes como Dickens, Kipling e Byron captavam os sentimentos contraditórios daquele tempo, a euforia do progresso e as perturbações das desigualdades. No campo científico, com Darwin, não apenas uma nova teoria foi lançada, mas uma nova forma de ver o mundo começou a se desenhar. A tensão entre ciência e religião se tornava impossível de ignorar. As certezas vacilavam, e as ideias que surgiram ali moldariam, por décadas, o modo como as sociedades pensariam sobre si mesmas.

Dessa forma, segundo Branco (2009, p. 57), a literatura gótica teve destaque, apresentando o monstro sobrenatural como uma representação de uma “raça inferior”, proveniente de lugares ou passados remotos. Sem o ideal de masculinidade, essas criaturas eram desonradas e devassas, contrastando com o herói ariano, instruído e respeitador das normas sociais. As tramas normalmente incluíam uma dama virtuosa, seduzida pelo monstro, enquanto o herói lutava contra ele. Essa fórmula vitoriana mantinha o leitor em suspense. Assim como nas narrativas góticas, em que o medo se estrutura pela tensão entre o monstro e a vítima, Jacobs também recorre ao suspense para prender a atenção de seus leitores. A cena em que o terceiro porquinho se depara com o Lobo sob a macieira sintetiza esse jogo de ameaça e engenhosidade, em que a astúcia se torna a única forma de sobrevivência.

O porquinho ficou muito animado, e na manhã seguinte às quatro horas foi atrás das maçãs, esperando estar de volta antes que o Lobo chegasse; mas tinha que ir mais longe e subir na árvore, e assim, logo na hora que estava descendo da macieira, viu o Lobo aproximar com uma cara que, como você pode imaginar, o deixou muito assustado. Logo que chegou perto da árvore, disse:

“Porquinho! Você chegou antes de mim? São boas essas maçãs?”.

“Sim, muito” disse o porquinho. “Vou jogar uma para você”.

E jogou tão longe que, enquanto o Lobo foi buscar a maçã, o porquinho pulou ao chão e correu para casa (Jacobs, 2006, p. 78).

No final do século XIX, o irlandês Abraham Stoker publica *Drácula*, inspirado na obra *The Book of Werewolves*, de Sabine Baring-Gould: “A influência de Baring-Gould é facilmente percebida no romance *Drácula*, sobretudo na aparência física da personagem Conde Drácula e em suas habilidades licantrópicas” (Branco, 2009, p. 115 -116).

O livro *The Book of Werewolves* aborda o imaginário em torno da licantropia, a capacidade atribuída a alguns humanos de mudar entre formas humanas e animais. O autor explora principalmente símbolos da cultura popular, mas também examina a

licantropia na cultura de massas, especialmente sob a perspectiva católica. Para Branco:

A obra de Sabine Baring-Gould não é apenas uma privilegiada fonte de informações sobre a cultura popular e o imaginário a respeito de licantropos na Europa Continental, mas também sobre a cultura inglesa do século XIX e sobre como os ingleses da era vitoriana se relacionavam com as demais culturas (Branco, 2009, p. 110-111).

Baring-Gould apresenta uma visão anglocentrista ao afirmar que a Inglaterra é uma nação superior, livre das "superstições" ligadas a lobisomens. Ele sugere que, enquanto outras culturas veem fenômenos como donzelas-cisnes e serpentes de maneira mítica, os ingleses os interpretam como nuvens e tempestades. O autor valoriza o racionalismo e a compreensão científica dos ingleses, contrastando com a percepção de que franceses e povos do Leste Europeu supostamente viviam em um mundo repleto de superstições e fantasias, onde a violência e o misticismo são comuns. Segundo ele, "franceses e nativos do Leste Europeu estariam imersos em um mundo fantástico, onde assassinos em série e lobisomens espreitam em cada sombra e cada mendigo e ermitão é suspeito de estar se alimentando de carne humana" (Branco, 2009, p. 113).

Em relação à presença de lobos na Europa, Linell (2003) observa que os ataques de lobos a humanos são eventos raros, mas historicamente causaram medo e reações públicas. Esses ataques, que ocorreram principalmente entre os séculos XVIII e XIX, foram mais comuns em períodos de alta densidade populacional de lobos e escassez de presas, com crianças sendo as vítimas mais frequentes. Fatores como raiva, escassez de alimentos e comportamentos aprendidos também contribuíram para esses incidentes. Jesse (2000) afirma o conto "Os Três Porquinhos" é amplamente conhecido e apresenta três porcos que constroem casas com diferentes materiais para se proteger do Lobo Mau. As casas de palha e madeira são destruídas, e seus construtores devorados, enquanto a casa de tijolos resiste. O Lobo, ao tentar enganar o terceiro porquinho, acaba morto. Embora a história pareça ensinar sobre a importância da preparação, ela também contribui para a construção do medo dos lobos, reforçando a imagem negativa do "Grande Lobo Mau" no imaginário popular. No século XX, o controle populacional e melhores práticas de manejo reduziram significativamente os ataques, embora relatos isolados ainda ocorram. Atualmente, os ataques são mais defensivos e raramente resultam em ferimentos graves. Estratégias

de prevenção incluíram monitoramento da população de lobos, educação pública, manejo de resíduos e proteção de rebanhos. Essas medidas ajudaram a manter um equilíbrio entre a conservação dos lobos e a segurança humana. Essa dinâmica de proteção e educação é semelhante à transformação das percepções sobre a educação das crianças e a moralidade ao longo dos séculos, conforme discute Ariès (1986).

No século XVI, não existia uma clara distinção moral entre a criança em idade escolar e o adulto boêmio. Com a pressão dos educadores, no século XVII, começou a surgir a ideia da "criança bem educada", que estava afastada da imoralidade das classes populares. Esse conceito de criança surgiu nas visões reformadoras de pensadores e moralistas, principalmente em contextos eclesiásticos ou governamentais: "A criança bem educada seria preservada das rudezas e da imoralidade, que se tornariam traços específicos das camadas populares e dos moleques" (Ariès, 1986, p. 185).

Na França, essa criança era associada ao pequeno-burguês, enquanto na Inglaterra surgia a figura do *gentleman*, uma criação da aristocracia em resposta à democratização promovida pelas *public schools* do século XIX. A imposição dos hábitos e normas dos setores dominantes às crianças foi inicialmente difícil de aceitar, mas gradualmente se tornou um padrão entre a elite e, eventualmente, na sociedade moderna. A antiga turbulência medieval, característica de comportamentos indisciplinados, foi abandonada primeiro pelas crianças e, mais tarde, pelas classes populares, tornando-se um traço dos "moleques" contemporâneos, que representam os últimos herdeiros dos antigos vagabundos e desordeiros.

Esse novo foco na infância também se reflete nos contos, onde o medo desempenha um papel crucial, influenciando as ações e decisões dos personagens e ressaltando a necessidade de proteção. Alguns aspectos de "A História dos Três Porquinhos" refletem como o medo permeia a narrativa e influencia as atitudes dos personagens, funcionando como um motivador, tanto para precauções quanto para ações ousadas. O medo leva os porquinhos a buscarem diferentes maneiras de se proteger. Enquanto o primeiro e o segundo porquinhos optam por materiais frágeis, o terceiro constrói uma casa sólida de tijolos, simbolizando a precaução e a preparação em resposta ao medo. O Lobo é a personificação do perigo e da ameaça; sua presença provoca pavor nos porquinhos, que estão cientes de que ele representa um

risco real para suas vidas. A repetição da frase "Porquinho, porquinho, deixe-me entrar" reforça a tensão e o medo do confronto iminente.

Cada porquinho reage de maneira diferente ao medo. Os dois primeiros falham em se proteger e se tornam vítimas do Lobo, enquanto o terceiro demonstra resiliência e astúcia, utilizando o medo como motivação para encontrar soluções criativas. O Lobo tenta enganar o terceiro porquinho através de promessas de locais onde ele pode buscar comida, ressaltando que o medo pode ser manipulado; o Lobo usa a esperança (por meio da ideia dos nabos e maçãs) para atrair o porquinho.

O porquinho mais velho, mais experiente, tenta administrar o medo e procura maneiras criativas, para se proteger do ataque do Lobo. O Lobo relata ter se assustado ao chegar à feira e se deparar com o porquinho rolando dentro da bola de manteiga:

O porquinho saiu antes da hora como sempre, e quando chegou à feira comprou um balde de manteiga. Preparava-se para levar a manteiga para casa quando viu o Lobo chegando. O porquinho não sabia o que fazer. Entrou então na manteiga para se esconder e fez com que ela virasse uma bola, que rolou morro abaixo com ele dentro, e isso deixou o Lobo tão assustado que ele correu de volta para casa sem ir à feira. Foi à casa do porquinho depois e lhe contou como ficara assustado com uma coisa redonda e grande que passara por ele morro abaixo. O porquinho então disse: "Ah, eu o assustei. Fui à feira e comprei um balde de manteiga e, quando vi você, entrei nele e rolei morro abaixo" (Jacobs, 2006, p. 78).

O Lobo manifesta frustração por não conseguir atingir seu objetivo, devorar o terceiro irmão. Mas não demonstra medo, age com superioridade, dissimulação, irritação: "o Lobo ficou muito zangado, mas como imaginava que acabaria com o porquinho de um jeito ou de outro" e "o Lobo ficou muito zangado, e disse que desceria pela chaminé para pegá-lo e comê-lo" (Jacobs, 2006, p. 77-78). Nessa disputa típica, "um dos modelos mais longevos do mal teológico é o dualismo maniqueísta, cuja tese central supõe um perene conflito de proporções cósmicas entre dois princípios equivalentes e eternos: o Bem e o Mal" (Zanini; França; Nestarez, 2024, p. 12). Assim, reitera-se a ideia de que o mal não irá vencer, e o antagonista acaba sofrendo as consequências, visto que "o mal se faz sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte" (Zanini; França; Nestarez, 2024, p. 208). Dessa forma, para Zanini, França e Nestarez (2024, p. 10), o debate filosófico sobre o mal questiona se certas ações, por causarem sofrimento extremo ou destruição, vão além da moralidade comum e exigem uma categoria própria.

Zanini, França e Nestarez (2024) entendem que existe um contínuo debate filosófico sobre o mal e questionam sua utilidade como categoria explicativa para ações que causam imenso sofrimento e violam a moralidade. As concepções sobre o que constitui o mal podem ser categorizadas com base na origem que lhe é atribuída: um grupo abrange as teorias que explicam o mal em termos metafísicos (o mal teológico); outro inclui aquelas que o consideram um aspecto intrínseco da natureza (o mal natural); e, por último, um terceiro grupo reúne as que o definem como um produto exclusivo da ação humana (o mal moral). As teorias do mal abrangem questões como a gravidade da ofensa, a intenção, o prazer do autor, a intensidade do dano, a imputabilidade e a consistência do caráter. Até o século XX, a argumentação tendia a tentar reconciliar a presença do mal com a crença em um Deus bom, dando origem ao que é conhecido como “paradoxo epicurista”, desafiando a consistência da crença em um Deus onipotente e onisciente diante do sofrimento humano. O dualismo maniqueísta, que implica uma luta eterna entre o Bem e o Mal, ainda influencia a cultura moderna, sugerindo que a existência do mal, na realidade, é uma forma de punição divina. Entretanto, o terremoto de Lisboa de 1755 colocou essa perspectiva em questão, levando pensadores como Voltaire a levantar questões sobre a ligação entre desastres naturais e teologia. Rousseau diferenciou entre o mal natural e aquilo que é feito pelo homem, argumentando que o verdadeiro mal é o resultado da responsabilidade humana e pode ser erradicado. Kant, por sua vez, desenvolveu uma teoria secular do mal, explorando a desconexão entre virtude e felicidade. Ele sustentava que a natureza humana é suscetível tanto ao bem quanto ao mal e que uma ação é moralmente correta somente quando realizada por sua própria bondade, não quando motivada pelo interesse próprio. Para Kant, o pior tipo de mal é a inserção de interesses pessoais em considerações morais.

De acordo com França (2011), Freud, em *O mal-estar na civilização* (1996), identifica três fontes do sofrimento humano: o próprio corpo, o mundo externo e as ações de outros indivíduos, todas culminando na ideia da morte como a raiz de todos os medos. França complementa essa visão com as ideias de Burke (1990) ao afirmar que as paixões ligadas à autopreservação são fundamentais, pois a vida e a saúde são essenciais para qualquer atividade. O medo da morte, embora irracional, é uma experiência intensa e primitiva que nos distingue dos animais. A imaginação permite que o indivíduo se projete como morto, gerando um medo que se assemelha à

identificação com personagens em narrativas ficcionais. Essa experiência de medo, mesmo sem risco real, é o que chamamos de medo artístico.

No conto de Jacobs, como já mencionado, não percebemos uma expressão explícita de medo por parte do Lobo. Em contrapartida, observa-se um cuidado extremo dos porquinhos em relação às reais intenções do Lobo, o que nos leva a reconhecer o “medo do outro” sob a perspectiva das vítimas. Contudo, ao aprofundarmos a análise sobre o Lobo, podemos inferir que sua persistência incansável e a crescente frustração diante da resiliência dos porquinhos podem ser interpretadas como manifestações de um medo subjacente – talvez o medo de ser derrotado, de ter sua superioridade predadora desafiada, ou de não conseguir satisfazer sua natureza. Zanini, França e Nestarez (2024) apontam, o medo mútuo entre os seres, que surge da igualdade natural e da vontade recíproca de se ferirem, pode levar à vontade de ferir que emana tanto da necessidade de defesa quanto da busca por glória e reconhecimento. No estado de natureza, todos têm o desejo de ferir, mas esse desejo não tem a mesma origem nem é igualmente condenado. Não podemos esperar segurança dos outros, pois a fragilidade do corpo humano torna qualquer um capaz de causar dano, independentemente de sua força. No caso do Lobo de Jacobs, sua incessante tentativa de derrubar as casas e devorar os porquinhos, mesmo diante do fracasso, pode ser vista como uma busca por afirmar sua glória e reconhecimento como predador supremo, e a frustração de não atingir esse objetivo pode, paradoxalmente, ser a sua forma de medo – o medo da impotência ou da perda de seu status dominante. Assim, embora não seja um medo de ser ferido fisicamente pelos porquinhos, é um temor existencial de ter sua essência e propósito negados.

Em síntese, "A História dos Três Porquinhos" narra a jornada de três irmãos. Para Tatar (2004, p. 209), “o destaque do número três nos contos de fadas é atestado por histórias como “Os três desejos”, “A história dos três ursos” e “As três cabeças no poço”. Este trio, como muitos trios de irmãos, é extremamente diferenciado entre si.” Esses irmãos constroem casas de diferentes materiais para se proteger do Lobo. O terceiro porquinho, que construiu uma casa de tijolos, simboliza a sabedoria e a preparação para enfrentar perigos, enquanto os dois primeiros, mais acomodados, falham em se proteger.

A narrativa reflete a transição do princípio do prazer para o princípio da realidade, mostrando que o crescimento envolve assumir responsabilidades. O Lobo,

metaforicamente monstruoso, representa na cultura da época uma figura temida e perturbadora, carregada de significados simbólicos associados ao perigo, à violência e à desordem. Ele encarna os desafios inevitáveis da vida, funcionando como um lembrete constante da necessidade de preparo, esforço e vigilância. No conto “A História dos Três Porquinhos”, de Joseph Jacobs, essa figura ameaçadora aos poucos está evoluindo, já não é o Lobo impune de “Chapeuzinho Vermelho”, pois, ao final da trama de Jacobs, sofre uma punição simbólica, é cozido vivo e servido como jantar pelo porquinho mais velho. Essa reviravolta representa uma subversão do medo infantil, uma vitória do engenho sobre a brutalidade, marcando a superação do monstro interno e externo. A vitória do terceiro porquinho, conquistada por mérito próprio, trabalho duro e estratégia, ensina que perseverança e racionalidade são fundamentais para lidar com os perigos do mundo real. Além disso, o conto trata do medo como um motor para a ação preventiva, já que é o temor do Lobo que leva os porquinhos a construir suas casas, evidenciando também a dualidade do Lobo como predador físico e manipulador psicológico, cuja derrota simboliza o amadurecimento e a autonomia diante das ameaças.

Jacobs utiliza essa narrativa com um caráter educativo, transmitindo valores sobre prudência e autossuficiência. A história simboliza o enfrentamento dos perigos da vida, destacando que a segurança vem do trabalho árduo e da dedicação. Essa moral reflete a importância do crescimento e da responsabilidade na infância, estabelecendo uma base sólida para a discussão sobre o enfrentamento de medos. Assim como os porquinhos aprendem a importância do planejamento e do esforço para se proteger do Lobo feroz e ardiloso, os personagens em *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana de Menezes, também confrontam seus maiores temores, como será abordado no próximo subcapítulo.

Dessa forma, no próximo subcapítulo, Menezes revisita os contos clássicos, incluindo referências a Perrault e Jacobs, e explora as dualidades entre bem e mal, razão e instinto, juventude e velhice. Através de um “sonho conjunto como um inconsciente coletivo” (Menezes, 2009, p. 30), a autora conduz os personagens por um caminho de lembranças, disputas e desentendimentos, refletindo a complexidade do crescimento e a luta interna que acompanha a transição da infância para a maturidade. Dessa forma, ambas as narrativas abordam, embora de maneiras distintas, a temática do enfrentamento de desafios e a busca por segurança em um mundo repleto de perigos.

4.3 DE QUEM TEM MEDO O LOBO MAU?

O livro *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, escrito e ilustrado por Silvana de Menezes, é uma obra que se destaca por sua riqueza temática e estética. Lançado pela editora Elementar em 2009, o livro passou a integrar, três anos depois, o acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), sendo indicado a estudantes do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental. A autora da obra, Silvana de Menezes, transita por diferentes linguagens artísticas. Mineira de Belo Horizonte, formou-se em Belas Artes pela UFMG, com foco em Cinema de Animação.

Silvana tem uma trajetória que atravessa linguagens e territórios. Com mais de quarenta livros publicados, seu nome já circula além das fronteiras brasileiras, algumas obras chegaram a leitores na China, na Coreia do Sul e no México. Em 2008, foi reconhecida com o Prêmio Jabuti por *Tão Longe, Tão Perto*, um livro juvenil que traduz, com sensibilidade, muitos dos elementos que marcam sua escrita. No ano seguinte, voltou a figurar entre os finalistas, dessa vez com um trabalho voltado ao universo paradidático. Contudo, mais do que prêmios, o que se percebe é uma coerência estética que atravessa sua produção, uma escuta atenta à infância, um olhar visual que traduz afeto e inquietação. Seu lugar na literatura infantil e juvenil brasileira não se deve apenas ao volume de obras, mas à delicadeza com que constrói mundos que dialogam com os leitores.

Em entrevista para o Grupo Editorial Lê, Menezes (2021)⁶ afirma que a “prosa literária é uma ferramenta muito importante na nossa humanização, ela nos faz ver as coisas além das aparências”. A autora/ilustradora argumenta que o ilustrador precisa dominar habilidades técnicas com diferentes materiais e compreender a arte do desenho. Ela declara: “se desenhar é correr um risco, arrisco”.

Menezes considera que a principal habilidade que o ilustrador deve ter é a de “sonhar a palavra”, uma vez que apenas repetir na ilustração o que está escrito não acrescenta nada. Segundo Menezes (2021), após a ilustração, o texto “pertence cinquenta por cento ao ilustrador e cinquenta por cento ao autor” (Menezes, 2021).

Ao ilustrar suas obras, a artista explora diferentes recursos, como desenho, aquarela, colagem, pintura, escultura e até mesmo recursos digitais.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JT6sTRVckxA>. Acesso em: 22 jul. 2023.

A intersecção entre arte e o contexto socioeconômico demonstra a dualidade em relação às criações culturais, que podem ser, ao mesmo tempo, refúgio e espelho da realidade. Durante a crise financeira, desencadeada pela quebra do mercado imobiliário nos Estados Unidos em 2008, os debates sobre a relevância da criatividade literárias (Menezes, 2021) coexistiram com a instabilidade econômica e os efeitos dessa crise que se estenderam ao longo de 2009, afetando economias no mundo todo. O G20, em resposta à crise, buscou implementar políticas de estímulo e maior regulação, com a finalidade de restaurar a confiança dos mercados.

Segundo Matias (2009), a crise gerou questionamentos sobre o protecionismo, pois os países acabaram adotando medidas que favoreciam seus próprios produtos a fim de proteger empregos locais, comprometendo a eficiência do comércio internacional, tornando ainda mais intensa a recessão. As disputas entre Brasil e Estados Unidos no mercado de algodão reflete os problemas que os países em desenvolvimento enfrentam em um cenário internacional complexo, onde tensões como no Mercosul impedem a união e a cooperação regional.

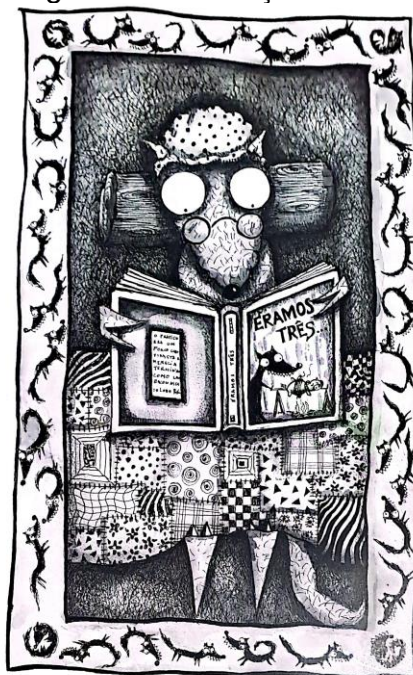
Matias (2009) aponta que os impactos econômicos, embora relevantes, não esgotam o problema. Há um ponto de inflexão: a crise ambiental. O aumento da temperatura média global, ligado diretamente à emissão de gases do efeito estufa, vem alterando dinâmicas naturais. Secas prolongadas. Enchentes inesperadas. Ameaças à biodiversidade. O desequilíbrio climático se manifesta de forma cada vez mais concreta e ameaça os sistemas econômicos em sua base. A instabilidade dos ecossistemas afeta cadeias produtivas, acesso a recursos, capacidade de resposta dos estados. Ele revela, sobretudo, a fragilidade dos modelos tradicionais de desenvolvimento. Integrar variáveis ambientais à estrutura da economia global deixou de ser um ideal, tornou-se urgência.

Após o Protocolo de Kyoto, novos acordos passaram a ser discutidos. Negociações internacionais buscaram estabelecer diretrizes mais consistentes para lidar com a crise. Surgem, então, propostas voltadas à sustentabilidade, visando reconciliar crescimento com preservação. Interessante destacar uma dificuldade para a ação coletiva: as divergências entre países desenvolvidos e em desenvolvimento sobre quem deve assumir as maiores responsabilidades. Em consequência da crise e dos desafios ambientais, a maioria dos países passaram a investir em políticas de estímulo verde, incentivando o uso de fontes renováveis de energia e a modernização de suas infraestruturas.

Nesse contexto, enquanto as nações buscam soluções sustentáveis para enfrentar os desafios econômicos e ambientais, a narrativa *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?* reflete simbolicamente essa urgência ao situar seus personagens em uma floresta em extinção, um espaço que representa a degradação ambiental e as consequências das ações humanas. Esse ambiente atua como cenário para as interações entre o Lobo e o caçador. Como menciona Menezes: “Vivia sozinho numa floresta, onde nem havia mais bichos em extinção” (Menezes, 2009, p. 6).

Elementos como o leito seco de um rio e o céu poluído enriquecem a narrativa visual e enfatizam a relação conflituosa entre o homem e a natureza e as repercussões de suas ações: “Acordaram com um céu vermelho muito bonito, um céu vermelho de poluição da floresta em extinção” (Menezes, 2009, p. 20). A obra, portanto, constrói um ambiente que simboliza a transição entre o medo e a superação. A floresta em extinção remete tanto a uma crítica social quanto à solidão dos personagens, compondo um espaço físico e metafórico no qual se discutem temas como a vida e a morte. As ilustrações em preto e branco intensificam a sensação de solidão e melancolia e destacam a fragilidade da natureza e das vidas representadas, como podemos perceber na ilustração abaixo.

Figura 5 – Ilustrações



Fonte: Menezes (2009, p. 7).

A imagem apresentada acima é repleta de elementos visuais e simbólicos que evocam múltiplas possibilidades de interpretação. No centro da composição, encontra-se uma figura antropomórfica, um Lobo, de grandes olhos redondos e expressivos, usando uma touca e óculos, deitado confortavelmente em um ambiente que remete ao aconchego do lar. A figura está coberta por uma colcha de retalhos, composta por diferentes padrões geométricos e texturas, o que pode sugerir a diversidade de experiências, memórias ou narrativas. Esta colcha, além de remeter à ideia de acolhimento, poderá ser compreendida como metáfora da multiplicidade cultural e do entrelaçamento de histórias e vivências.

O personagem está lendo um livro cujo título, *Éramos Três*, é claramente legível, juntamente com a ilustração de um Lobo assando um porco na capa do referido livro. Na contracapa, encontramos informações sobre a obra: “o prático era um porco chovinista e merecia terminar como um bacon assado” (Menezes, 2009, p. 7), sugerindo uma narrativa que envolve relações interpessoais e, possivelmente, a temática da perda, possivelmente referindo-se à história dos três porquinhos, versão em animação criada pela Disney.

O traçado detalhado e expressivo da ilustração, aliado ao uso do preto e branco, confere à imagem um tom nostálgico e onírico. A moldura que circunda toda a cena é formada por pequenos lobos, que percorrem todo o entorno da imagem, conferindo movimento e continuidade visual à composição. Esta moldura orgânica sugere uma referência ao ciclo da vida, ao lúdico, ao fantástico.

A escolha de representar uma figura não humana como leitora também dialoga com estratégias de aproximação e identificação do público infantil com o hábito da leitura, reforçando o papel da literatura como espaço de acolhimento, imaginação e construção de subjetividades.

As ilustrações nos livros infantis são fundamentais, pois dialogam com o pequeno leitor. Na obra escolhida para este estudo, a narrativa explora os encontros e desencontros entre o animal Lobo e o ser humano caçador, de forma que ambos convergem em suas experiências, convidando o leitor à reflexão sobre temas sensíveis e universais, por um caminho de vivências e questionamentos. Conforme argumenta Zilberman:

Com efeito, o livro infantil desconhece um tema específico, não é determinado por uma forma (seja verso ou prosa, novela ou conto) e, ainda, escorrega livremente da realidade para o maravilhoso. Além disso, incorpora ao texto a

ilustração e admite modalidades próprias, como o conto de fadas ou a história com animais (Zilberman, 2012, p. 46).

No que se refere ao uso das cores preto e branco, essas representam de maneira eficaz os sentimentos evocados pelo enredo, além de possibilitarem a ênfase em detalhes visuais e simbólicos, possibilitando diferentes leituras. Fittipaldi (2008, p. 107) observa que “a imagem visual presente nos livros ilustrados não impede e nem restringe a fabricação das imagens mentais, não tolhe o imaginário do leitor”.

Considerando que as cores atuam nas emoções e na recepção das ilustrações, compreende-se que o preto, muitas vezes associado ao poder e ao absolutismo; e o branco, à pureza e delicadeza, pode direcionar o olhar do leitor às expressões dos personagens, aos elementos simbólicos ou a aspectos psíquicos, como a tristeza, a solidão. Nas palavras de Fittipaldi:

Toda imagem tem alguma história para contar. Essa é a natureza narrativa da imagem. Suas figurações e até mesmo formas abstratas abrem espaço para o pensamento elaborar, fabular e fantasiar. A menor presença formal num determinado espaço já é capaz de produzir fabulação e, portanto, narração (Fittipaldi, 2008, p. 103).

A literatura infantil tem raízes na literatura folclórica, utilizando elementos simbólicos que emergem do inconsciente criativo do homem e do seu meio. Nos livros destinados às crianças, os símbolos desempenham uma função fundamental no desenvolvimento pessoal e social, pois expressam o mundo percebido e vivenciado pelo sujeito (Ramos, 1994, p. 4).

Figura 6 – Encontro



Fonte: Menezes (2009, p. 17).

Dessa forma, a imagem analisada acima apresenta uma composição visual rica em elementos simbólicos e estéticos que subvertem as narrativas clássicas dos contos de fadas. Em um cenário de floresta estilizada, com árvores que possuem texturas padronizadas e se alongam verticalmente, criando um ambiente onírico e levemente inquietante, observa-se uma dupla de personagens lado a lado. A cena é ambientada à noite, sob um céu escuro, e uma trilha de pedras claras conduz ao horizonte urbano, sugerido pela silhueta de prédios ao fundo. Esse contraste entre natureza e civilização, entre sombra e claridade, já antecipa a dualidade presente na relação dos personagens.

À esquerda, identifica-se a figura do Lobo, tradicionalmente associado à imagem do predador nas histórias infantis. No entanto, aqui ele aparece desprovido de sua potência ameaçadora: está visivelmente debilitado, como indica a bengala que carrega, e apresenta um corpo alongado, frágil e quase caricatural, com olhos grandes, óculos e expressão de incerteza. À sua direita, uma figura humanizada,

calva, de expressão igualmente perplexa: trata-se do caçador, personagem comumente representado como herói ou salvador em algumas versões tradicionais da narrativa. De acordo com Menezes:

Velho homem e velho Lobo se encontraram de costas. Prenderam a respiração. Suaram frio. Deu-se um minuto de completo silêncio e rigidez. E antes que o coração cansado encerrasse seu tic-tac, Lobo e homem foram tomados de coragem adolescente e se sentiram de novo a caça e o caçador (Menezes, 2009, p. 16).

Essa reconfiguração dos papéis clássicos dos contos de fadas – o Lobo como vilão e o caçador como justiceiro – é um dos aspectos centrais da narrativa visual de Silvana de Menezes. Ao apresentar Lobo e caçador em condição de vulnerabilidade, em vez de predador e presa, vilão e herói, os personagens surgem agora como companheiros de jornada, unidos pela necessidade mútua de orientação e talvez até de redenção: “E Lobo e homem naquele momento se encontravam. Não tinham nada a perder, nem tempo – coisa que quando não se tem, a gente sofre, porque entende o tal limite” (Menezes, 2009, p. 18).

A escolha estética das ilustrações em preto e branco, com poucos tons intermediários, reforça o caráter dual da cena, ao mesmo tempo misteriosa e poética, sombria e afetiva. O uso detalhado de texturas nas árvores, pedras e corpos contribui para a construção de um universo visual denso, que exige do leitor um olhar sensível e interpretativo.

Em síntese, a imagem desconstrói arquétipos e instiga uma reflexão crítica sobre os medos e julgamentos enraizados nas narrativas infantis. Ao humanizar o Lobo e tornar o caçador seu companheiro de jornada, “homem velho e Lobo velho caminhavam devagar, sem nenhuma pressa de chegar” (Menezes, 2009, p. 28), a autora convida o leitor a reconsiderar as dicotomias tradicionais e a abrir espaço para novas leituras, mais empáticas, dos contos tradicionais. Essa inversão simbólica, na qual o “vilão” é fragilizado, propõe uma reflexão profunda sobre os papéis fixos atribuídos às figuras arquetípicas da literatura infantil.

Dando continuidade a essa proposta de ressignificação, a obra *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?* recorre à linguagem poética e metafórica para explorar valores e emoções de forma sutil e sensível: “o Lobo bobo assistia a sua decadência, se embrenhando sozinho pelas matas em extinção, bravamente sobrevivendo às artrites, diabetes, cataratas, sobrevivendo à sua própria extinção” (Menezes, 2009, p. 8).

Assim, ao utilizar uma linguagem poética e metafórica, Silvana de Menezes não apenas ressignifica a figura do Lobo, mas também convida o leitor a refletir sobre questões profundas, estabelecendo um diálogo sutil entre a narrativa e as emoções humanas. Embora a literatura infantil contemporânea, em geral, fuja de mensagens morais didáticas, Silvana de Menezes propõe uma narrativa cuja moral não é enunciada, mas insinuada. A história convida à reflexão sobre a solidão, o medo, o envelhecimento e a interdependência entre o ser humano e o meio ambiente, sem enunciar essas temáticas de forma explícita. Tais questões são habilmente tecidas por meio das experiências dos personagens e do simbolismo das imagens, oferecendo uma visão poética – e ao mesmo tempo crítica – sobre o ciclo da vida e da morte. Elementos como a poluição, a velhice e a finitude são apresentados com delicadeza, sem recorrer ao sensacionalismo ou à simplificação, respeitando a inteligência emocional da criança leitora: “Estavam tão curvados pela idade que erguidos pareciam de quatro. Ficou claro, apesar de embaçado, que tanto Lobo quanto homem não davam conta de mais nada que não fosse um duelo de palavras” (Menezes, 2009, p. 24).

Nesse sentido, a obra se opõe à ideia de que a literatura infantil e juvenil deva se restringir a temas leves ou puramente fantasiosos. Pelo contrário, defende, por meio de sua construção estética visual e narrativa, a importância de promover o diálogo sobre questões profundas desde a infância. Ao criar um espaço simbólico em que essas temáticas possam emergir de forma segura e poética, o livro amplia o potencial da literatura como ferramenta de sensibilização, autoconhecimento e elaboração emocional.

Figura 7 – Início e fim



Fonte: Menezes (2009, p. 5, 32, 33).

As imagens acima compõem uma sequência visual que oferecem uma leitura poética e figurativa sobre o ciclo da vida. Na primeira imagem, o Lobo em posição fetal surge no centro da vegetação, sugerindo uma associação entre o útero e a natureza, evocando fertilidade, origem proteção. A segunda imagem apresenta uma figura humana (caçador), isolada sobre um fundo de mosaicos, o que pode ser interpretado como metáfora da complexidade existencial, formada por fragmentos de vivências e memórias. Por fim, a terceira imagem mostra um Lobo também em posição fetal, ressignificando o arquétipo tradicionalmente associado ao medo e à ameaça. Ao apresentar o animal em seu estado mais vulnerável e primordial, a autora propõe uma inversão simbólica, que humaniza o Lobo e evidencia que todas as formas de vida compartilham a fragilidade e a necessidade de acolhimento. Essa trilogia visual transcende a função ilustrativa e estabelece um diálogo sensível com o texto, propondo uma leitura que valoriza a empatia, a desconstrução de estereótipos e a conexão entre seres vivos. Assim:

Cansados demais para continuar caminhando ou discutindo, homem velho e Lobo velho voltaram a deitar no barro seco da floresta em extinção. E nos vastos desertos da solidão eles adormeceram de novo, sonharam um sonho conjunto como um inconsciente coletivo. No sonho Lobo bobo voltava a ser o intrépido Lobo mau. Homem velho tornava a ser o caçador (Menezes, 2009, p. 30).

Esse trecho da narrativa nos envolve de forma sensível e profunda, convidando-nos a pensar sobre a delicada relação entre o ser humano e a natureza,

atravessando temas como solidão, luta e transformação. A cena em que o “homem velho” e o “Lobo velho” repousam sobre o barro seco da floresta evoca um sentimento de cansaço compartilhado, quase como se ambos tivessem parado para respirar diante de um mundo que, aos poucos, se desfaz. A floresta, que se esvazia e desaparece, não é apenas um cenário, é metáfora de um lar perdido, reflexo da crise ambiental e da distância crescente entre nós e a natureza que um dia nos acolheu.

Ao mencionar os “vastos desertos da solidão”, a narrativa toca fundo em um sentimento que muitos conhecem, o de estar sozinho mesmo em meio a tudo. Homem e Lobo, em silêncio e exaustos, dividem esse vazio, esse afastamento do que antes lhes era familiar. Mas há uma delicadeza nesse encontro – ao adormecerem e sonharem juntos, abrem espaço para algo maior que o medo ou o desgaste, a possibilidade de se reconhecerem um no outro, de partilhar uma experiência comum e silenciosa, marcada por desejo de aproximação e entendimento.

No universo onírico, a transformação é inevitável: o “Lobo bobo” reencontra a coragem e se torna o “intrépido Lobo mau”; o “homem velho” ressurgue como o caçador. Essa modificação de papéis não apenas surpreende, mas também revela que nossas identidades são maleáveis, moldadas pelo tempo, pelas vivências, pelos encontros. O Lobo, figura da natureza indomada, e o homem, símbolo do controle e da civilização, já não são opostos absolutos – estão entrelaçados, coexistindo em uma narrativa que nos lembra que essas forças convivem dentro de nós.

Assim, o referido trecho se apresenta como uma janela poética para refletirmos sobre as tensões e encontros entre razão e instinto, cultura e natureza, isolamento e comunhão: “- Você confia muito nos seus instintos. - Você confia muito na sua inteligência” (Menezes, 2009, p. 26). E é no sonho, esse espaço simbólico de reconciliação, que vislumbramos uma esperança, a de que, mesmo que por um instante, possamos reencontrar caminhos de harmonia entre mundos que sempre pareceram distantes, mas que, no fundo, compartilham uma mesma história.

Dessa forma, ao explorarmos a relação entre sonho e realidade, percebemos que a literatura infantil contemporânea, como a de Silvana de Menezes, torna-se um meio essencial para promover essa reconciliação ao reconhecer a criança não apenas como um ser em formação, mas como um agente ativo em sua própria história, capaz de navegar pelas complexidades do mundo que a cerca. Logo:

A única alegria do Lobo bobo
 Eram as histórias nos livros dos seus dias de glória.
 Nas páginas coloridas ou em preto e branco
 O Lobo permanecia o que havia sido um dia.
 Cometia os sete pecados capitais,
 Sem se preocupar com o descanso final,
 Já que se sentia eterno.
 Os rios, que antes serviam como espelho, desapareceram.
 Por vezes ele conseguia ver um pouco de sua imagem numa poça d'água,
 Mas os olhos de cataratas enganavam o olhar.
 E o que o Lobo bobo via era só o que lembrava (Menezes, 2009, p. 10).

Na época em que a narrativa foi escrita, a ideia de infância já havia evoluído para uma percepção mais ampla da criança como sujeito social e histórico com direitos e necessidades particulares. Essa evolução teve início no século XVIII, quando a literatura infantil começou; antes dessa época, a "infância" não era identificada como uma fase distinta da vida. Os livros para os pequenos leitores eram inicialmente de caráter didático e voltados para a moralização e a educação, refletindo a visão da sociedade sobre os infantes. A noção contemporânea de infâncias emerge de um processo histórico que ecoa a concepção dos direitos da criança como sujeito social. A obra indica que não é suficiente, para proteger as crianças, poupá-las apenas daquelas questões que consideramos "difíceis"; também é importante enfrentá-las, favorecendo, assim, uma compreensão emocional. A narrativa pretende não apenas diverti-las, mas também encorajar a educação emocional para que os pequenos aprendam a identificar e regular as suas emoções.

O artigo 4º das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Infantil (DCNEI, Resolução CNE/CEB nº 5/2009) propõe uma concepção de criança que rompe com visões reducionistas:

sujeito histórico e de direitos, que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a natureza e a sociedade, produzindo cultura (Brasil, 2009, p. 16).

Hoje, a infância não é mais pensada como um estado transitório, mas como uma condição existencial plena. Reconhece-se a criança como um ser inteiro, que sente, deseja, expressa-se e participa do mundo com potência própria. Essa perspectiva recusa a lógica que a posicionava como alguém em desenvolvimento rumo a um ideal adulto e afirma seu lugar como sujeito social e histórico, dotado de linguagem, memória e sentido.

Mais do que isso, compreende-se que não há uma única infância, mas diversas maneiras de vivê-la. As infâncias, no plural, evidenciam que as formas de ser criança são múltiplas, atravessadas por contextos, culturas e tempos diferentes. Tal compreensão ecoa os versos de Manoel de Barros, que via na infância um território de invenção, onde a linguagem se faz outra, menos domesticada, mais próxima do chão. Inspirados por essa sensibilidade poética, percebemos que as infâncias não cabem em moldes prontos: elas escorrem por entre as margens da normatividade, revelando modos próprios de habitar o mundo com imaginação, liberdade e potência. O "criançamento" das palavras, como propunha o poeta, nos convida a enxergar o mundo com olhos de descoberta, de imaginação viva, mas também a reconhecer as ausências, dores e exclusões que atravessam muitas infâncias. Reduzir a infância a uma imagem romantizada, alegre e protegida é negligenciar as experiências de crianças marcadas pela fome, pelo abandono, pelo trabalho precoce, pela violência e pelas interseccionalidades de raça, classe, gênero e sexualidade. A infância, portanto, não é uma só – ela é feita de tempos, contextos e subjetividades diversas, que desafiam nosso olhar adultocêntrico e exigem escuta, cuidado e ação ética. Pensar as infâncias no plural é um gesto político e sensível de acolhimento à complexidade da condição de ser criança no mundo.

Esse contexto nos permite aprofundar a análise dos medos que permeiam a obra. Esses sentimentos não são apenas experiências individuais, mas também reflexos das dinâmicas sociais e culturais que moldam as infâncias. Assim, o medo manifestado na ansiedade da criança e na vulnerabilidade dos personagens revela-se como um elemento que conecta as vivências pessoais às questões coletivas. Isso evidenciando como as relações de poder, o preconceito e a percepção do outro influenciam a formação da identidade e a construção de vínculos na sociedade.

O medo é o sentimento central na obra. Observamos o medo na criança, representado pela ansiedade frente ao desconhecido e à perda; o medo no personagem, evidenciado pela vulnerabilidade do Lobo e do caçador diante da velhice e da morte; e o medo do outro, que se traduz na desconfiança mútua entre o Lobo e o homem. O Lobo representa o desconhecido e o preconceito, refletindo medos sociais sobre o que é diferente ou ameaçador.

Além disso, há os medos que não podemos deter, como a passagem do tempo e a degradação ambiental, temas abordados de maneira sutil e instigante. O Lobo simboliza o medo claro do que é desconhecido ou diferente, refletindo medos

sociais. Também encontramos o medo existencial quando os personagens sentem medo da morte, da solidão e do declínio físico. Essa é uma realidade comum, pois tanto o homem quanto o Lobo enfrentam seus medos relacionados à morte e à degradação física, estabelecendo um diálogo sobre suas fragilidades e a inevitabilidade do envelhecimento. Por fim, há os medos imaginários, que refletem inseguranças comuns na infância, como temor do abandono e da solidão.

Viver a infância é, antes de tudo, atravessar um tempo de intensas descobertas, em que o mundo se apresenta em fragmentos, muitas vezes incompreensíveis, mas profundamente sentidos. Nessa fase, marcada por vínculos em formação e afetos ainda em construção, não é raro que surjam ansiedades frente ao desconhecido. A possibilidade de perda de alguém próximo pode despertar inquietações difíceis de nomear. Ao refletir sobre a vida contemporânea, Bauman (2008) descreve um cenário social fluido, assustador, onde os laços se tornam mais frágeis; e o futuro menos, previsível. Para os adultos, essas transformações costumam ser traduzidas por meio de conceitos ou análises racionais. Já para as crianças, essas incertezas se infiltram no cotidiano de forma mais difusa, mas não menos real. O ambiente em que cresce, permeado por mudanças e inseguranças, acaba por lhes transmitir a sensação de um mundo que escapa ao controle. Nesse contexto, não surpreende que o medo se manifeste sob formas simbólicas: a solidão, o afastamento, o abandono. Esses sentimentos não dizem apenas sobre a fantasia ou sobre o imaginário infantil, eles falam, principalmente, da necessidade profunda de sentir-se pertencente, protegido, seguro.

Em um dos trechos da obra, percebemos a presença do Lobo dos contos tradicionais, cujos dias de glória, há tempos, permanecem apenas na lembrança: “que um dia até havia se vangloriado de certos atos de heroísmo, como soprar mais forte que um tsunami ou conseguir ser o caçador e comer vovós e chapeuzinhos antes de ser a caça” (Menezes, 2009, p. 6). No que diz respeito à solidão frequentemente vivida por idosos, que muitas vezes são deixados em casas de repouso ou até mesmo abandonados em seus próprios lares, tornando-se invisíveis dentro do ambiente familiar e à mercê das lembranças do passado, Menezes (2009) ilustra ao afirmar que “o Lobo uivava toda noite seu uivo triste, um uivo só. Tão só, que nem eco tinha” (Menezes, 2009, p. 11).

A vulnerabilidade do Lobo e do caçador diante da velhice e da morte revela um medo existencial profundo que todos nós compartilhamos. Delumeau (2009, p.

33), ao explicar a angústia, destaca que, com a frequência das crises, “o próprio doente reconhece seu caráter psicogênico. Isso não basta para calmar nem suas sensações nem seu medo da morte”. O autor ressalta ainda que o temor da morte é uma constante na experiência humana. Tanto o Lobo quanto o caçador se deparam com a dura realidade do declínio físico e a fragilidade da vida, estabelecendo um diálogo sincero sobre suas fraquezas e a inevitabilidade do envelhecimento. Essa reflexão nos comove, pois, a preocupação com o passar do tempo e suas consequências é uma experiência universal que nos une. Dessa forma, Menezes (2009) nos apresenta um Lobo bobo vegetariano, que percebia sua própria decadência:

O que lhe valeu trocar o corpo atlético
 Por uma costela coberta de pelos brancos.
 Os dentes, os poucos dentes que lhe restavam,
 Não passavam de cacos ornamentados de tártaros.
 Os olhos, outrora tão brilhantes,
 Encharcaram-se de cataratas, cansados e embaçados.
 [...] Bravamente sobrevivendo
 Às artrites, diabetes, cataratas,
 Sobrevivendo à sua própria extinção (Menezes, 2009, p. 8).

Por outro lado, o personagem humano que entrou na floresta é percebido pelo Lobo, embora quase não consiga enxergar ou ouvir e fique privado de tato e olfato. Apesar de não ter seus sentidos aguçados, ele mantém seus instintos. Nesse contexto, Menezes (2009) apresenta um caçador que, assim como o Lobo bobo, também possui dificuldades de visão.

Malditas cataratas!
 Também não acreditava que o inimigo estava próximo...
 Os ouvidos não funcionavam bem sem o aparelhinho de surdez.
 Pudessem ele e saía correndo daquela floresta em extinção,
 Onde um uivo se multiplicava.
 Mas o reumatismo nas pernas não lhe permitia correr (Menezes, 2009, p. 14).

A relação de desconfiança entre o homem e o Lobo revela mais do que apenas um medo instintivo – ela nos fala sobre o receio que sentimos diante do que é diferente ou desconhecido. Esse estranhamento, muitas vezes, nasce de preconceitos que carregamos e que são reforçados pela sociedade. Como aponta Bauman (2008), vivemos em uma realidade onde o outro é facilmente visto como uma ameaça, tornando os encontros humanos carregados de incerteza e risco. O Lobo,

nesse contexto, não é apenas um animal, mas um símbolo daquilo que não compreendemos, e que, por isso, nos assusta. Assim, “ambos os velhos foram se escondendo de seus medos, andando de costas um de encontro ao outro. O homem pensava: morro de medo! O Lobo pensava: morro de medo!” (Menezes, 2009, p. 14).

Emoções intensas são, muitas vezes, de natureza irracional, condicionando-nos e nos impedindo de agir de forma plena. São aqueles medos que, apesar das tentativas de domínio, continuam a nos assombrar e alterar nosso comportamento. Esses medos, segundo Júlio França (2011), sintetizam preocupações contemporâneas com a sustentabilidade e a vulnerabilidade do nosso planeta, além da inevitabilidade do envelhecimento e da morte. Eles se entrelaçam com os medos existenciais, criando uma camada adicional de complexidade na experiência dos personagens. Por conseguinte:

O Lobo suspirou fundo...
Talvez se lembrando dos bons tempos de carnívoro.
O homem suspirou fundo...
Talvez se lembrando da infância quando nadava e pescava num rio que não existia mais.
Também não existia mais um homem menino ou um Lobo carnívoro
(Menezes, 2009, p. 26).

O medo é um tema presente em nossas vidas, bem como a ansiedade frente ao desconhecido. À medida que o ser humano vai envelhecendo, vai acontecendo a degradação da vida, da saúde física. Nesse momento, olhamos para trás e fazemos um inventário sobre nossas vivências, experiências, momentos marcantes. Avaliamos o legado que deixaremos; assim, é normal, frente à morte, que o ser humano sinta medo do desconhecido, da perda das habilidades físicas, da morte.

Para Silva (2015, p. 102), é digno de nota que, nas releituras contemporâneas, observa-se uma tendência marcante de digressão dos perfis clássicos. Nesse contexto, as obras atuais não apenas transmitem uma mensagem otimista de que tudo se resolverá, mas também se dedicam à desconstrução de estereótipos tradicionais. Embora essa abordagem possa ser interpretada como uma forma de superar medos, como o simbolizado pela figura do Lobo, surge uma indagação pertinente: até que ponto é possível afirmar que o Lobo já não representa mais um perigo? Estaríamos realmente livres de ameaças que transcendem o tempo? Para Menezes (2009, p. 24), “ambos entendiam os limites do corpo, como se um grande espelho do tempo arrancasse uma imagem de um livro e amassasse o papel até enrugá-lo totalmente”.

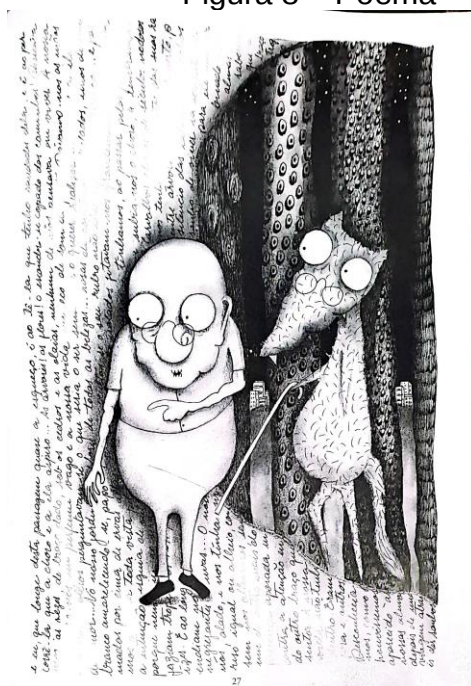
Na narrativa de Menezes (2009), encontramos um Lobo muito diferente daquele que conhecemos nas histórias clássicas. Este Lobo é velho e vegetariano, vivendo em uma floresta em extinção. Sua vida é marcada pela tristeza e solidão, e ele enfrenta os limites de seu corpo envelhecido: “A única alegria do Lobo bobo eram as histórias nos livros dos seus dias de glória. Nas páginas coloridas ou em preto e branco” (Menezes, 2009, p. 10).

A escolha de ser vegetariano não foi uma opção do Lobo, mas sim uma consequência de sua solidão: “Foi então que o Lobo entendeu que uma coisa só tem sentido quando pode ser compartilhada” (Menezes, 2009, p. 11). O personagem Lobo está em decadência, vangloriando-se apenas de seu passado: “o Lobo permanecia o que havia sido um dia. Cometia os sete pecados capitais, sem se preocupar com o descanso final, já que se sentia eterno” (Menezes, 2009, p. 10).

A linguagem verbal utilizada em *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?* aborda de forma poética alguns temas da atualidade, como poluição, desmatamento, solidão, instinto *versus* razão, além de problematizações sobre o envelhecimento e a morte. Em nenhum momento, a autora fala abertamente sobre esses assuntos; podemos percebê-los em detalhe, nuances, com muita delicadeza. A natureza da poesia reside, sobretudo, no conteúdo do texto poético, podendo ser redigida em verso ou prosa. O texto poético é plurissignificativo, apresentando ambiguidades, figuras de linguagem e subjetividade. A clareza não é uma de suas características, já que a poesia está sempre imersa em mistérios que devem ser desvendados pelo leitor ou leitora. Podemos perceber a beleza da presença da linguagem poética, tanto na linguagem textual da obra analisada, quanto na linguagem visual. Um exemplo muito claro dessa sutileza estética é encontrado na página 27, onde, ao fundo da ilustração, encontramos um trecho do poema “Na floresta do alheamento”, de Fernando Pessoa. Para Fittipaldi, esses detalhes não pretendem superar o texto, mas tornar a experiência leitora mais prazerosa:

A imagem narrativa, ao bem ilustrar um texto literário, não se perde na pretensão de superar o texto, mas se adere a ele com a intenção de colaborar na sua percepção, amplificar suas vozes, dispor da degustação de seus sabores, dando mais asas à imaginação de seus leitores e mais prazer à leitura e ao uso do livro (Fittipaldi, 2008, p. 105).

Figura 8 – Poema



Fonte: Menezes (2009, p. 27).

Dessa forma, percebemos nesse poema mencionado, um texto poético e introspectivo que explora temas como alienação, desconexão e desespero existencial. O narrador relata um estado entre a vigília e o sono, onde vivencia imagens vívidas e simbólicas de uma floresta e de uma mulher que está ao seu lado. Essa dualidade simboliza um conflito interno no narrador, ou seja, uma sensação de não pertencimento e uma desconexão da realidade. O texto é rico em metáforas, utilizando elementos naturais como árvores, flores e lagos para refletir o estado interior e as emoções do narrador. O narrador expressa profunda melancolia e resignação, lidando com questões existenciais, como a falta de sentido da vida e a futilidade da esperança. O estilo poético cria uma atmosfera onírica, enfatizando a atemporalidade e a espacialidade do narrador, sugerindo uma sensação de imortalidade ou desapego das restrições de tempo e espaço. No geral, o texto captura uma jornada através do estranhamento e pela crise existencial, embora seja transmitido por meio de uma narrativa lírica e simbólica.

Assim como a escritora refere a degradação da saúde física de seus personagens Lobo e caçador, ela também faz referência à poluição, à extinção da natureza: “acordaram com um céu vermelho muito bonito, um céu vermelho de poluição da floresta em extinção” (Menezes, 2009, p. 20).

No enredo dessa narrativa podemos observar a forma instigadora com que são apresentadas as ambiguidades e as semelhanças entre os personagens, desde o momento em que compara as doenças físicas de ambos, ou quando remete à narrativa da Chapeuzinho Vermelho. Isso ainda pode ser visto quando realizam um “duelo de palavras” em que, conforme a autora (Menezes, 2009, p. 24), “vangloriam-se de seus passados”, levando-os a debaterem sobre o valor dos instintos e da inteligência, ou quando acontece a apresentação das duas perspectivas (Menezes, 2009, p. 14): “O homem pensava: morro de medo! O Lobo pensava: morro de medo!”.

Notamos muitas problemáticas que servem de pano de fundo para o desenrolar da narrativa. Gostaríamos de destacar que, com a conclusão da narrativa, percebemos o perecimento da existência humana:

Homem velho e Lobo velho voltaram a deitar no barro seco da floresta em extinção. E nos vastos desertos da solidão eles adormeceram de novo. Sonharam um sonho conjunto como um inconsciente coletivo. No sonho Lobo bobo voltava a ser o intrépido Lobo mau. Homem velho tornava a ser o caçador (Menezes, 2009, p. 30).

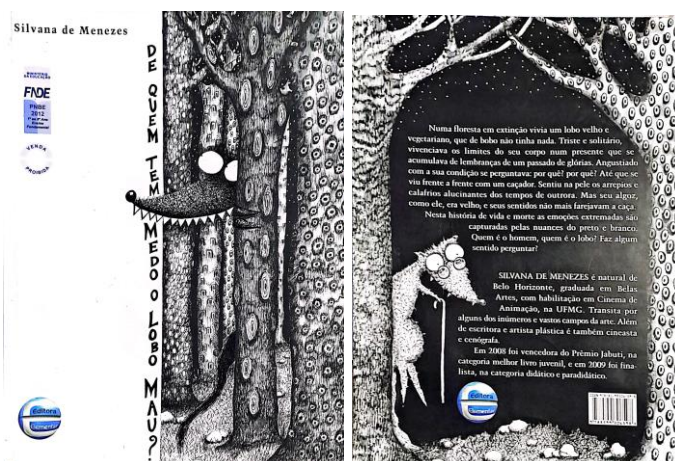
Em relação aos mecanismos de adaptação presentes na literatura infantil, destacamos a adaptação da forma, que deve coincidir com as expectativas daqueles que irão ler. O escritor pode lançar mão de um desenvolvimento linear da história, com personagens cativantes e suspense para intensificar a ação e a aventura, e evitar trechos muito longos com descrições. Essas características são facilmente perceptíveis no texto:

Primeiro ele sentiu o vulto.
Depois, viu a sombra que se movimentava.
E sombras não deixam dúvidas:
Às vezes nos dão proporções menores ou maiores,
Mas cada um tem a que lhe cabe (Menezes, 2009, p. 12).

Dessa forma, ao considerarmos a importância do estilo na adaptação literária para o público infantil, é fundamental considerar que a narrativa, além de ser moldada por um vocabulário acessível e uma estrutura sintática adequada, também deve fluir dinamicamente ao longo do tempo e do espaço, refletindo as transformações emocionais e as experiências dos personagens: “Deu-se um minuto de completo silêncio e tremendo. E antes que o coração cansado encerrasse seu tic-tac [...]” (Menezes, 2009, p. 16).

A narrativa não é estática, ela acontece em determinado tempo e espaço, exige movimento. Logo, para Fittipaldi, as imagens e suas relações entre si e com o texto ao longo das páginas impressas é que "[...] vão estabelecer um processo de continuidade, um fluxo temporal narrativo, com maior ou menor grau de narratividade visual" (Fittipaldi, 2008, p. 115). Assim, observamos que essa passagem do tempo pode ser encontrada em diversas ilustrações do livro. Menezes (2009) apresenta uma proposta inovadora e provocadora, tanto em sua capa quanto em sua contracapa, que instiga o leitor a refletir sobre o medo e os preconceitos associados às figuras clássicas da literatura infantil.

Figura 9 – Capa e contracapa



Fonte: Menezes (2009).

Ao analisarmos a capa, percebemos que o título em si já inverte a perspectiva tradicional do conto, apresentando uma abordagem que desafia a visão comum do Lobo. A ilustração do Lobo escondido entre as árvores, com um sorriso enigmático, cria uma atmosfera de mistério que convida à curiosidade. A floresta estilizada, com seus padrões repetitivos, reforça o clima de fantasia, enquanto a predominância do preto e branco, com detalhes em cinza, confere um tom sombrio e introspectivo à obra. A tipografia, com letras verticais e simples, complementa essa sensação de mistério, guiando o leitor pela intrigante pergunta do título.

Na contracapa, o resumo da história revela um Lobo velho e vegetariano, que, apesar de sua aparência inofensiva, carrega a tristeza e a solidão de um passado glorioso. A narrativa explora os limites do corpo e a passagem do tempo, capturando emoções extremadas através das nuances de preto e branco. A pergunta retórica

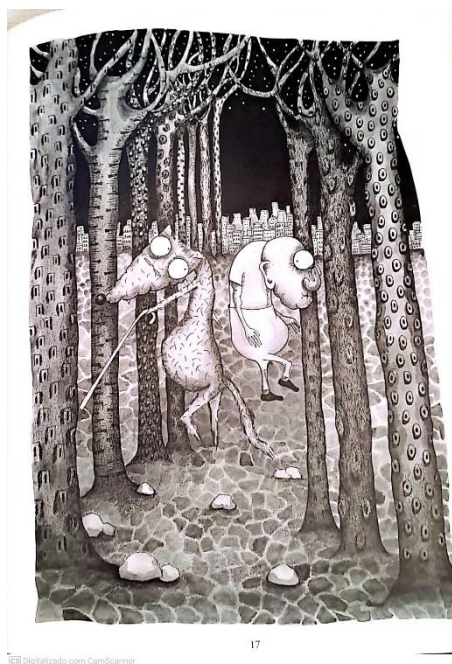
“Quem é o homem, quem é o Lobo?” provoca uma reflexão sobre a identidade e a construção da imagem do “outro”, desafiando preconceitos e estereótipos. A ilustração do Lobo, com sua bengala, óculos, poucos dentes e barriga saliente, humaniza o personagem, tornando-o mais próximo do leitor e instigando uma nova compreensão sobre sua figura. Menezes (2009) traz para esta obra não apenas suas habilidades como ilustradora, mas também uma visão crítica e poética sobre os papéis sociais atribuídos aos personagens clássicos. A estética da obra sugere que o livro é acessível tanto para crianças quanto para adultos, atraindo aqueles que buscam literatura ilustrada com mensagens profundas e reflexivas.

As imagens não precisam repetir o que já está explícito no texto, elas podem e devem surpreender o leitor, chamar atenção para temáticas que se interligam com a principal, aumentando o leque de possibilidades de leituras, provocando o leitor a sair de sua zona de conforto e deixar-se envolver. Ramos (1994) nos alerta que:

Para atingir sua verdadeira dimensão estética, a literatura deve, pois, superar os fatores que intervêm na sua formação. Seu valor literário emerge da renúncia ao caráter normativo, que implica o abandono da ótica do adulto, ampliando o horizonte temático e incorporando novas linguagens (Ramos, 1994, p. 9).

Destacamos alguns tópicos encontrados nas ilustrações que não são mencionados no texto escrito. Por exemplo, o leito do rio seco, que serve de palco para a narrativa, nos remete ao descuido com a natureza, ao desrespeito; simboliza o esgotamento da vitalidade, é uma imagem triste, um alerta. Outro alerta se refere à floresta em extinção, que nos lembra a finitude, as árvores sem folhas, a fragilidade. Para finalizar, destacamos as estrelas, que não aparecem em todo o céu, possivelmente devido à poluição. Novamente uma crítica, um aviso, um alerta para a degradação do meio ambiente pelo homem, considerado inteligente. De acordo com Fittipaldi (2008, p. 106), “as imagens visuais, com suas outras possíveis narrativas, podem surgir a partir de detalhes menos óbvios da história que está sendo contada, proporcionando uma perspectiva inesperada do texto”.

Figura 10 – Alertas



Fonte: Menezes (2009, p. 17).

Na imagem acima, percebemos uma floresta escura e densa, caracterizada por árvores de troncos longos e texturizados, que se entrelaçam no topo, criando uma sensação de clausura e isolamento. O chão, composto por pedras irregulares, remete a um caminho antigo, uma trilha ou jornada que se desdobra em meio à vegetação. Ao fundo, silhuetas de prédios ou uma cidade se destacam, posicionando que a floresta está situada nos arredores de um espaço urbano. Essa justaposição entre o natural e o civilizado, bem como entre o imaginário e o real, sugere uma reflexão sobre as fronteiras que separam esses dois mundos.

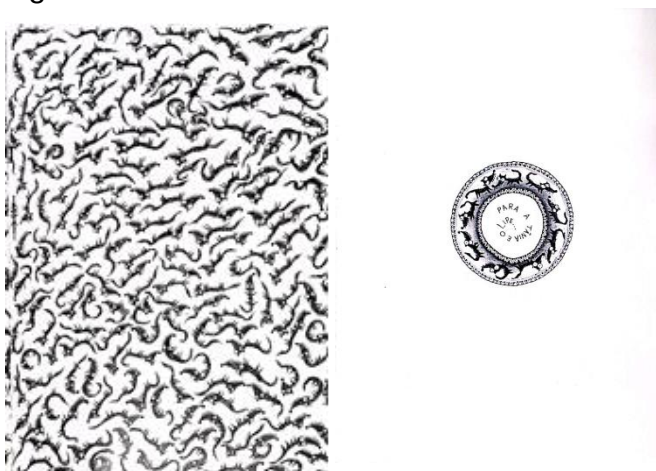
Os personagens presentes nesse cenário são um Lobo e um homem, ambos com expressões tristes e cansadas. O Lobo, apoiado em uma bengala e com a postura curvada, está de costas para o homem, que também exibe uma expressão melancólica. Apesar de estarem de costas um para o outro, sugerem estar unidos ao mesmo caminho, simbolizando uma jornada conjunta marcada pela solidão e pela busca pela compreensão.

A análise simbólica dessa representação desafia os estereótipos tradicionais que associam tanto o Lobo quanto o caçador a figuras de ameaça e força. Aqui, ambos aparecem como entidades frágeis, envelhecidas e cansadas, o que provoca uma reavaliação das expectativas que a sociedade deposita sobre esses personagens. A

paleta de cores utilizada indica que a realidade é mais complexa e "cinzenta" do que parece à primeira vista.

As expressões nos rostos e nos corpos dos personagens indicam que ambos carregam o peso de expectativas e rejeições. Essa representação nos leva a refletir sobre os estigmas que cercam a figura do Lobo: por que ele não é mais assustador? A narrativa convida o leitor a questionar as construções sociais que moldam a percepção do "outro", desafiando a ideia de que o medo deve ser a única resposta ao desconhecido. Assim, a obra se torna um espaço de reflexão sobre a fragilidade das identidades e a complexidade das relações interpessoais, propondo uma nova forma de enxergar aqueles que, à primeira vista, poderiam ser considerados ameaçadores.

Figura 11 – Dedicatória e falsa folha de rosto



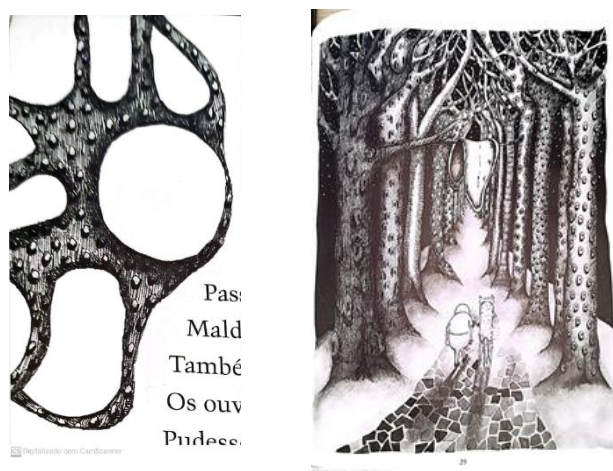
Fonte: Menezes (2009).

Acima, percebemos a falsa folha de rosto, que antecede a folha de rosto, composta por lobos em miniatura em diferentes posições, caracterizando um cuidado todo especial com os detalhes da obra, além de transmitir a ideia de vivacidade, coragem, conferindo movimento ao desenho do Lobo. A falsa folha de rosto também introduz o clima da história, preparando emocional e sensorialmente o leitor, valorizando a experiência sensorial da leitura. A dedicatória, posicionada na página par, está disposta em formato espiral, "para a Tânia e o Lipe..." dentro de um círculo que evoca proteção, unidade e continuidade. O selo é ilustrado com figuras de pequenos lobos em diferentes posições, criando uma moldura em movimento, quase hipnótica, como se ligasse simbolicamente o personagem aos homenageados, sugerindo que a história possa ter sido contada para eles. Isso também nos remete à

ideia de passagem do tempo dentro de um círculo da vida. O fundo da dedicatória é branco, o que dá destaque ao selo e ao nome dos dedicados. Essas duas páginas destacam a centralidade do Lobo como símbolo a ser reinterpretado.

De acordo com Fittipaldi (2008, p. 106), “as imagens visuais, com suas outras possíveis narrativas, podem surgir a partir de detalhes menos óbvios da história que está sendo contada, proporcionando uma perspectiva inesperada do texto”. Com base nessas considerações, percebemos que algumas ilustrações parecem dialogar com o visual e simbolicamente com duas obras de arte, “O Grito”, de Edvard Munch (1893) e Persistência da Memória, de Salvador Dalí.

Figura 12 – Obras de arte



Fonte: Menezes (2009, p. 14 e 29)

A primeira imagem, provavelmente uma árvore oca com buracos, posicionada no canto superior esquerdo da página 14, remete a “O Grito” (Munch, 1983), especialmente pelo contorno, que lembra a silhueta da figura de Munch, cabeça alongada e expressão de pavor, reforçada pelos buracos e textura irregular. Essa imagem simboliza a solidão, melancolia, ansiedade, medo, angústia, desespero.

A segunda imagem apresenta um caminho de pedra, árvores com buracos e figura pendurada, que parece dialogar com “A Persistência da Memória” (Dalí, 1931). A floresta tem um aspecto irreal, onírico, com árvores que possuem buracos que se parecem com olhos, sombras alongadas e um caminho que leva para o desconhecido. A forma pendurada nos galhos lembra os relógios moles de Dalí, fazendo referência à dilatação do tempo, sua fragilidade ou ainda o esgotamento do tempo. O caminho que vai aos poucos se afunilando sugere uma viagem pelo subconsciente. Dessa

forma, ao evocar essas imagens, temos a ideia de que o tempo e os medos são fluidos, subjetivos e, muitas vezes, ilusórios.

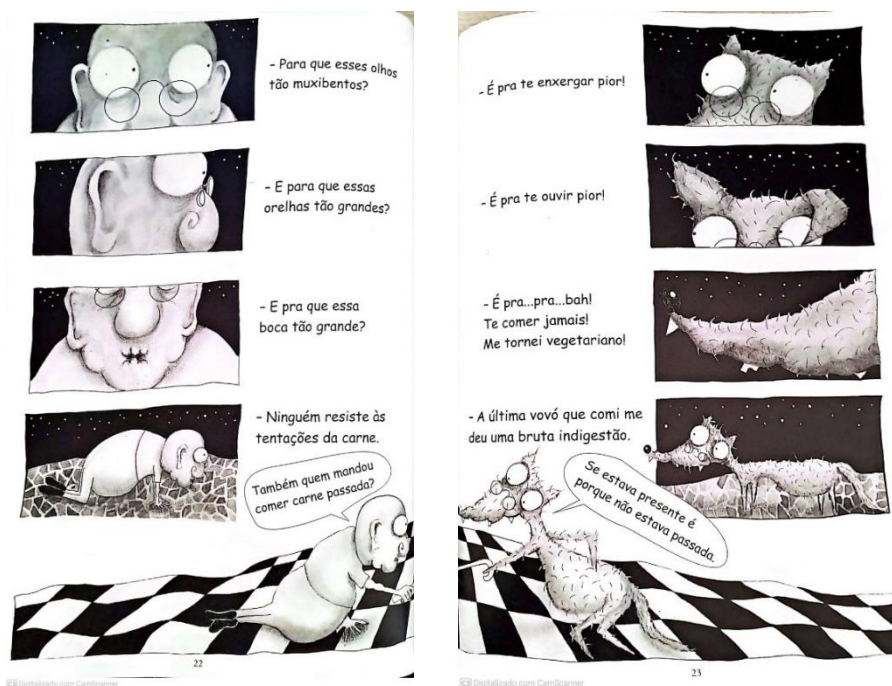
Após muitos percalços, conversas ranzinzas, duelos, medos e dúvidas, homem velho e Lobo velho se colocam a caminho, sem pressa, sem destino: “eles não percebiam enquanto caminhavam que o tempo passa” (Menezes, 2009, p. 28). Sobre isso, Zilberman (2003) lembra que:

Decorre desse fato uma indicação de ordem metodológica: é preciso que se examine em que medida são os interesses das personagens que saem valorizados no transcorrer dos eventos narrativos, averiguando se os livros falam a linguagem de seus leitores, oferecendo a eles um ponto de orientação e entendimento diante de sua realidade existencial e do ambiente dominado pela norma adulta (Zilberman, 2003, p. 73).

A narrativa nos apresenta sutilmente artifícios utilizados em outras narrativas infantis e juvenis, como os “Três Porquinhos” e *A revolução dos bichos*. Entretanto, a mais evidente de todas é “Chapeuzinho Vermelho”: em várias passagens textuais e imagens é possível percebermos menções a essa história, inclusive quando ocorre o diálogo entre o Lobo e a menina, mas com uma inversão de valores.

Para Silva (2015, p. 106), embora a personagem Chapeuzinho Vermelho tenha historicamente ocupado o papel central nas narrativas, observa-se, nas releituras contemporâneas, uma crescente tendência em ressignificar a figura do Lobo. Tal personagem, outrora temido e representado como vilão, tem sido reinterpretado de maneira mais cômica ou caricatural, evidenciando uma certa aversão à sua imagem clássica. Essa desconstrução simbólica é perceptível já nos títulos das obras voltadas ao público infantil, o que sugere a perda de sua aura ameaçadora e o reposicionamento do personagem dentro de uma nova lógica narrativa.

Figura 13 – Xadrez



Fonte: Menezes (2009, p. 22-23).

Na parte inferior dessas páginas, é possível observarmos um tabuleiro de xadrez, onde os personagens duelam verbalmente, apresentando uma releitura paródica e irônica do tradicional conto da Chapeuzinho Vermelho. Por meio de imagens expressivas e texto cômico, a narrativa subverte o papel do Lobo Mau, convertendo-o de figura ameaçadora para um personagem frágil, confuso e até mesmo arrependido.

As ilustrações em preto e branco trazem um traço caricatural e expressivo. O Lobo, com olhos esbugalhados, gestos exagerados e corpo alongado, é representado em uma sequência de quadros que simula uma narrativa visual em ritmo quase cinematográfico. Cada imagem reforça sua instabilidade emocional, ora assustado, ora hesitante, ora resignado. A ambientação noturna, com céu estrelado e um piso em padrão xadrez distorcido, evoca um espaço simbólico que remete ao universo dos sonhos ou ao delírio – elementos característicos do surrealismo. Esse recurso aproxima a cena de atmosferas como a do clássico Alice no País das Maravilhas, onde a lógica é subvertida e a realidade se desdobra de forma inesperada.

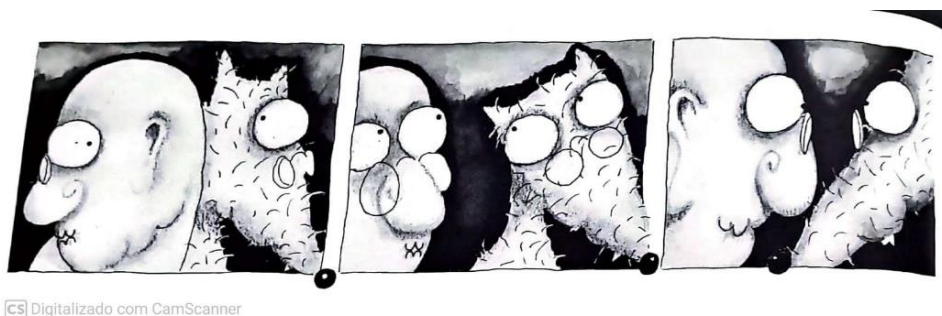
O diálogo apresentado é uma clara paródia do enredo tradicional dos contos de fadas. Ao contrário do que se espera - "É para te enxergar melhor", "É para te ouvir melhor" -, o Lobo responde com o oposto: "É pra te enxergar pior", "É pra te ouvir pior"

(p. 23). A sequência culmina com a afirmação inusitada de que ele se tornou vegetariano, rejeitando a figura do predador. Em seguida, o personagem ainda revela um trauma: a última avó que devorou lhe causou uma "bruta indigestão", justificando, de forma absurda, sua mudança de comportamento (Menezes, 2009, p. 22-23).

A última fala do Lobo – “Se estava presente é porque não estava passada”, encerra a cena com um jogo de palavras espirituoso, que opera em dois níveis: por um lado, brinca com os sentidos de "presente" e "passada" (como tempo verbal e como estado de frescor de um alimento); por outro, convida à reflexão sobre o tempo e a memória com sutileza e humor (Menezes, 2009, p. 22-23).

Essa inversão de papéis e expectativas funciona como crítica e desconstrução dos arquétipos clássicos presentes nas narrativas infantis. O Lobo, tradicionalmente símbolo do medo e do perigo, é aqui humanizado e ridicularizado. Ele não provoca mais medo, ao contrário, parece ele próprio ser vítima de um passado indigesto.

Figura 14 – Diálogo



CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: Menezes (2009, p. 26).

Quando as imagens em um espaço incorporam a dimensão temporal, seja por meio da representação de ações e eventos, ou pela articulação de várias cenas ou quadros em sequência, expondo uma ordem cronológica de acontecimentos, elas são dotadas de fluência narrativa (Fittipaldi, 2008, p. 109).

Na sequência apresentada, composta por três quadros em preto e branco, observamos uma cena carregada de expressividade e tensão cômica, que nos convida a refletir sobre os modos como o olhar pode construir significados nas narrativas visuais. A artista, ao explorar elementos do traço caricatural e do contraste acentuado entre luz e sombra, desconstrói a narrativa tradicional da Chapeuzinho Vermelho e nos insere em um universo onde a relação entre os personagens se reinventa.

Nos três quadros temos como foco central o encontro visual entre o Lobo e o caçador. O jogo de olhares entre os dois é o fio condutor da sequência. Ambos se observam atentamente, num crescente de expressividade, em que o primeiro olhar é de estranhamento, seguido por uma alternância de surpresa, julgamento, curiosidade e, por fim, um aparente espelhamento.

O que chama atenção é que, ao contrário do que a tradição dos contos de fadas nos ensinou, ambos os personagens se equivalem. Ambos têm olhos desproporcionalmente grandes, feições marcantes e grotescas, e uma postura que parece tanto vigilante quanto insegura. Não há um claro dominador ou dominado; há, sim, um duelo silencioso de expressões que parece desconstruir o medo arquetípico. O Lobo não assusta, ele se mostra espantado, quase infantilizado. O caçador, por sua vez, confronta, observa, desafia.

O fundo escuro dos quadros reforça o suspense e a ambiguidade da cena, enquanto os traços simples, mas expressivos, fazem com que os rostos ocupem quase todo o espaço da imagem, o que nos obriga, como leitores, a entrar no olhar dos personagens.

O uso do silêncio – não há texto, apenas imagem – é um recurso narrativo potente. A ausência de palavras nos convida a preencher os vazios com nossa própria leitura, provocando interpretações múltiplas. O humor está presente, mas não é explícito: ele emerge da desproporção, da troca de olhares absurdamente intensa e da quebra das expectativas.

Essa sequência é exemplar no uso da linguagem visual para reconfigurar relações simbólicas. Ao deslocar o foco da ação (a perseguição ou ameaça) para a contemplação (o olhar), Menezes (2009) propõe uma nova abordagem para personagens arquetípicos. O Lobo e o caçador são agora sujeitos complexos, espelhados, desconfiados, talvez cansados de repetir os mesmos papéis.

A cena ilustra de maneira sensível e cômica como o encontro entre dois olhares pode ser tão narrativo quanto um diálogo verbal. Em um tempo em que tanto se discute sobre representações, estereótipos e ressignificações, esta obra nos convida, com sutileza e inteligência, a olhar de novo para aquilo que pensávamos já conhecer.

A literatura humaniza e acompanha o ser humano atuando na “memória coletiva da sociedade” através de mitos, lendas, encenações, já que o homem

necessita de fabulação, da imaginação e criação. Para Ramos (2015, p. 21), “talvez, sem as criações verbais-poéticas e prosaicas - não haja equilíbrio social”.

A literatura contribui para nossa humanização quando “nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, para a sociedade e para o semelhante” (Ramos, 2015, p. 23). Muitos textos nos apresentam a posição do autor perante alguns conflitos e situações existentes, favorecendo a reflexão sobre alguns temas que talvez tenhamos mais dificuldades em abordar racionalmente.

Cabe salientar que, ao final da narrativa, ainda nos questionamos quem é o homem, quem é o Lobo? Faz algum sentido perguntar?

Ao articular texto e imagem de maneira criativa, a obra proporciona uma experiência estética e reflexiva, que vai além da simples releitura de um conto popular. Através do humor, da intertextualidade e da expressividade visual, Silvana de Menezes nos convida a repensar papéis fixos e a reconhecer que até os “lobos maus” podem ter seus medos, limites e transformações.

Ao mergulharmos em um texto literário, nos é permitido vivenciarmos alguns sentimentos. Ao acompanharmos o desenrolar da história, muitas vezes, essas experiências nos auxiliam a lidar com nossas emoções durante e mesmo após a leitura. É a riqueza estética das linguagens visual e textual que possibilitam uma ampliação de repertório, de visão do mundo do leitor, uma vez que a diversidade de estilos corrobora experiências e contato com a arte.

É importante salientar que os leitores, em especial as crianças, com olhares não condicionados, podem efetivar múltiplas interpretações de uma mesma obra.

O livro *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?* nos conduz através de uma experiência provocativa. Trata-se de uma obra literária que não agrada apenas às crianças, mas também aos adultos. Isso se deve à sua linguagem poética e metafórica, bem como à riqueza de detalhes e aos traços extremamente significativos presentes em suas ilustrações.

As temáticas, de caráter atemporal, são tratadas com delicadeza, favorecendo a possibilidade de que o leitor aprenda a lidar com suas emoções durante e após a leitura. Logo, compreendemos que linguagens textual e visual abordam, com delicadeza poética, temas sensíveis ao universo infantil, como o envelhecimento, a morte, a poluição e a extinção.

Sobre os medos experimentados pelo Lobo na narrativa de Menezes, podemos destacar o medo da velhice e da perda de suas capacidades. A menção de

que "ambos entendiam os limites do corpo" (Menezes, 2009, p. 24) sugere um temor em relação ao declínio físico e à perda da vitalidade associada à idade. Percebemos também o medo da solidão e do isolamento. O fato de pensar que "é triste demais ser assim tão solitário" (Menezes, 2009, p. 11), por sua vez, indica um medo de estar sozinho e de não ter companhia. Medo da perda de identidade ou propósito, o próprio título da obra, que inverte a pergunta tradicional ("Quem tem medo do Lobo mau?"), e a descrição de um Lobo que "não por opção virou vegetariano" (Menezes, 2009, p. 8) subvertem a imagem clássica do Lobo mau. Isso pode implicar um medo de não ser mais temido, de perder seu papel arquetípico ou de não se encaixar nas expectativas. Medo da extinção ou da manipulação ambiental: "se embrenhando sozinho pelas matas em extinção" (Menezes, 2009, p. 8) pode sugerir um medo pela sobrevivência de seu *habitat* e, conseqüentemente, pela sua própria existência. Em resumo, o Lobo de Silvana de Menezes parece temer não apenas aspectos físicos da velhice, mas também medos existenciais relacionados à sua identidade, solidão e ao ambiente em que vive, distanciando-se da figura do algoz temido para se tornar um personagem que também experimenta vulnerabilidades e receios.

Em resumo, a obra *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana de Menezes, constitui um instrumento poderoso para explorar questões delicadas e contemporâneas de forma acessível. Nesse sentido, é um bom exemplo de como a literatura infantil pode ser densa e multifacetada. A autora aborda temas delicados de maneira poética e visualmente atrativa. Dessa forma, contribui para o desenvolvimento da humanização de seus leitores, sejam eles crianças ou adultos. A história, com as ilustrações em preto e branco, convida o leitor a mergulhar nas complexidades de seus próprios sentimentos e a refletir sobre a vida e seus desafios, longe dos clichês e do moralismo simplista. A narrativa convida o leitor a mergulhar em reflexões que atravessam o tempo, evocando medos comuns à experiência humana. Ao conjugar recursos visuais e textuais, a obra amplia as possibilidades de leitura e interpretação, abrindo espaço para diferentes camadas de sentido. A presença das imagens não atua como mero complemento ao texto, mas como parte integrante da construção narrativa. Juntas, palavra e ilustração se entrelaçam, provocando o leitor e aprofundando seu contato com as emoções e os dilemas que afetam a condição humana.

É nesse contexto que se insere o conto "A Menina e o Lobo", cuja estrutura propõe uma travessia por dois universos distintos e simultâneos. De um lado, temos

o espaço fantástico onde personagens originados de contos de fadas vivem situações repletas de simbologias; do outro, o chamado Outro Reino, que se aproxima do cotidiano e traz à cena elementos próprios do mundo contemporâneo. Entre eles, destaca-se a presença das redes sociais, uma família brasileira em processo de adaptação nos Estados Unidos e uma menina que, diante da ruptura com o conhecido, enfrenta o estranhamento de uma nova realidade. Essa dualidade entre mundos não apenas enriquece a narrativa, mas também reflete questões existenciais que dizem respeito à identidade, ao pertencimento e às transformações sociais. Ao longo da trama, os acontecimentos se desenrolam em paralelo até que, progressivamente, revelam um antagonismo mais complexo, que vai além do vilão tradicional. À medida que a trama avança, o que parecia uma oposição simples entre bem e mal vai se desdobrando em camadas mais complexas, revelando um antagonismo que escapa aos moldes tradicionais. Com isso, a narrativa se abre para leituras mais densas, que permitem enxergar, nas entrelinhas, as tensões emocionais e sociais que atravessam os personagens e refletem inquietações do nosso tempo. Na próxima seção, voltaremos o olhar para esses dois universos que se entrelaçam, investigando de que forma suas sobreposições afetam a construção de sentidos sobre quem se é e a que lugar, simbólico ou concreto, se pertence.

4.4 “A MENINA E O LOBO”

O conto “A Menina e o Lobo”, de autoria de Fábio Yabu, apresenta uma perspectiva singular sobre o personagem tradicionalmente considerado “vilão”.

Fábio Yabu é escritor, cronista, criador de desenhos animados, roteirista de histórias em quadrinhos e ilustrador, nascido em Santos (SP), em 01 de setembro de 1979, em uma família de pais professores de matemática e dois irmãos. Desde cedo, demonstrou preferência pelas letras e desenhos em detrimento dos números. Começou sua carreira aos 17 anos, criando histórias em banda desenhada (BD) na internet.

Entre seus trabalhos mais conhecidos estão a série *Combo Rangers*, lançada em 1998, (uma das primeiras histórias em quadrinhos a ser publicada exclusivamente na web) e *Princesas do Mar*, 2004, (franquia de livros e desenhos animados exibida no canal *Discovery Kids* Brasil e em mais de 50 países, incluindo Portugal).

Sob o pseudônimo de Abu Fobiya, escreveu os livros *Branca dos Mortos e os Sete Zumbis*, *Protocolo Bluehand: Zumbis* (em conjunto com Alexandre Ottoni e Deive Pazos) e a *graphic novel* *Independência ou Mortos*, todos lançados pelo selo Nerdbooks, do site Jovem Nerd. Fábio Yabu escreveu o áudio-drama *T-Zombii: a gravação dos mortos*, em 2012. Em 2013 lançou um *web Manga*.

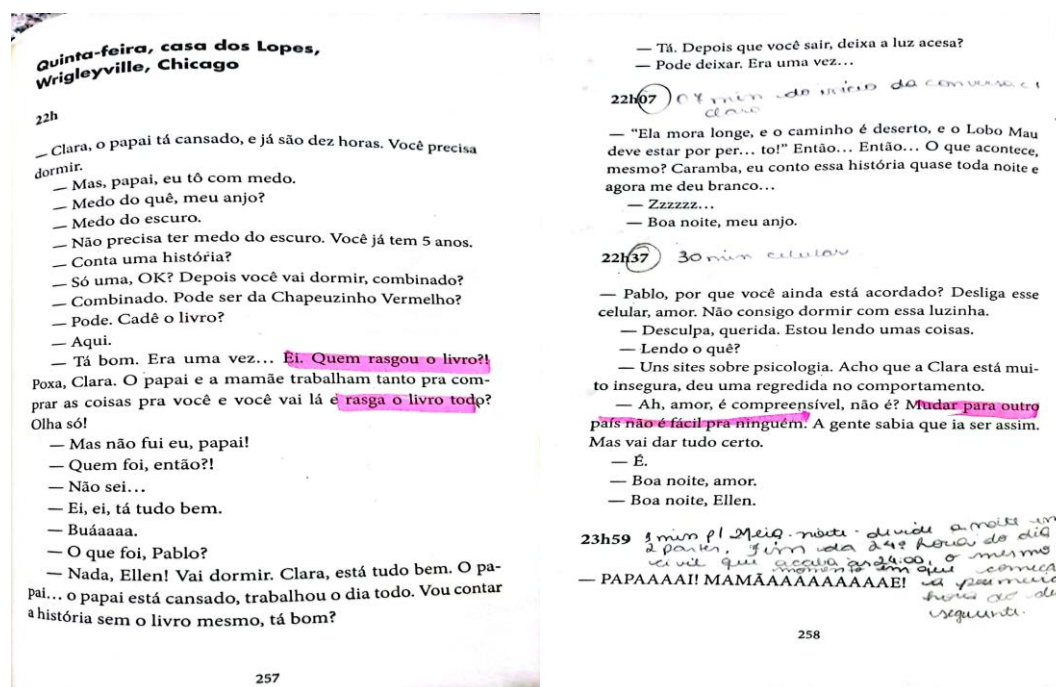
No ano de 2014, pela editora Galera Record, publicou o conto “A Menina e o Lobo”, que faz parte de *O Livro dos Vilões*, uma coletânea que reúne contos de Cecily Von Ziegesar, Carina Rissi, Diana Peterfreund e Fábio Yabu, reimaginando vilões icônicos dos contos de fadas em versões contemporâneas.

No conto “A Menina e o Lobo”, percebemos elementos importantes como a afirmação de que “o final de cada história era tão somente um estágio transitório num ciclo infinito de fortuna e tragédia” (Yabu, 2014, p. 227), remetendo à ideia de que os personagens do Reino dos Contos de Fadas estão presos a um ciclo eterno. Isso favorece, em especial, uma análise de temas existenciais e filosóficos, como evidenciado na passagem: “o vazio lhe empalava como a lança de um cavaleiro errante. Como um cachorro que apanha sem saber o motivo, ele uivou e chorou, queria fugir dali como a sanidade” (Yabu, 2014, p. 230). O tempo, muitas vezes, é utilizado simbolicamente na literatura; por exemplo, o relógio pode simbolizar a passagem inexorável do tempo ou mesmo a finitude da vida. Nesse contexto, “a cada instante checava um relógio de bolso, cujos ponteiros nunca giravam na mesma velocidade, chegando a parar algumas vezes por dias ou meses” (Yabu, 2014, p. 231).

No Reino dos Contos de Fadas, particularmente no acesso ao portal, o tempo transcorre em uma escala diferente, medida em éons. Essa noção é reforçada pela instrução: “espere pelo ponto cego, então faça o que tem que fazer. Lembre-se, ele não é medido em minutos” (Yabu, 2014, p. 243). O termo “éon”, neste contexto, simboliza um período de tempo vasto e impreciso, cuja duração, embora variável, geralmente remete a bilhões de anos, ultrapassando a compreensão humana comum e até mesmo as eras geológicas. De fato, na geologia, os éons representam as maiores divisões da escala de tempo, subdivididos em eras e períodos que marcam a longa história da Terra. Portanto, ao empregar essa medida temporal, a narrativa utiliza o imaginário para ilustrar a imensidão do tempo no reino dos Contos de Fadas, indicando que as vivências e as mudanças nesse lugar operam em uma magnitude que escapa à nossa percepção cotidiana.

Em contraste, quando a narrativa é focada nos acontecimentos do Outro Reino, o dos seres humanos, o tempo adota uma medida cronológica familiar, marcada por horas, minutos, segundos e dias da semana, seguindo uma progressão linear. Um ponto notável dessa dinâmica são as “janelas temporais” que conectam essas realidades distintas. Ao cruzarem o portal – um limiar onde o tempo se mede em éons –, o Lobo e o caçador adentram uma temporalidade completamente diferente, ancorada em um momento específico: “quinta-feira, casa dos Lopes, Wrigleyville, Chicago, 22h” (Yabu, 2014, p. 257). Essa passagem demarca nitidamente o abismo entre a incomensurável extensão temporal do Reino dos Contos de Fadas e a rigorosa precisão do tempo humano.

Figura 15 – Tempo



Fonte: Yabu (2014, p. 257-258).

A narrativa transita por diferentes cenários, destacando-se o Reino dos Contos de Fadas, descrito como um “maldito lugar” (Yabu, 2014, p. 294) e associado aos domínios de Esopo, antigo fabulista grego, nascido por volta de 620 a.C., provavelmente na Frígia, onde teria trabalhado como escravo. Ele é conhecido por suas fábulas, histórias curtas que geralmente apresentam animais como personagens e têm uma moral ou lição no final. As primeiras versões escritas das fábulas de Esopo datam do século III d.C. As fábulas de Esopo são amplamente conhecidas e têm sido

transmitidas ao longo dos séculos. Foram realizadas muitas traduções para várias línguas, não sendo possível afirmar qual seria a versão mais próxima da original. Entre as mais conhecidas, destacamos: *A Lebre e a Tartaruga* (que ensina a lição de que a constância é mais importante do que a rapidez) e *O Lobo em Pele de Cordeiro* (que alerta contra a hipocrisia). As fábulas de Esopo foram uma influência significativa para a literatura e são uma parte importante do patrimônio literário e moral da cultura ocidental.

Em oposição a este universo fantástico, encontra-se o Outro Reino, “povoado por pequenos seres chamados humanos, que tinham dia certo para nascer e morrer e cujas existências seriam ainda mais vazias e desesperadas não fossem os Contos de Fadas” (Yabu, 2014, p. 227). Dentro dessa realidade humana, a trama se desenrola em locais específicos, como a casa dos Lopes e a Escola Park View, estabelecendo conexões diretas entre os dois mundos. Além desses reinos principais, a história também nos leva aos domínios submarinos do rei Tritão, palco de um confronto dramático entre o Lobo e o Narrador, que caem no mar durante a luta: “seguimos em queda livre, golpeando-nos até os domínios do rei Tritão [...] senti a dor da Pequena Sereia e suas irmãs ao ferverem vivas naquele oceano ardente” (Yabu, 2014, p. 304).

Essa passagem, rica em referências intertextuais e carga emocional, ilustra como a complexidade narrativa precisa ser cuidadosamente adequada ao estilo de linguagem acessível ao público jovem. Ao adaptar um texto, a adequação do estilo é crucial. O vocabulário e a estrutura frasal devem ser compatíveis com a capacidade cognitiva do público-alvo, especialmente o infantil e juvenil. É preciso sintonia com as particularidades dessa faixa etária: nessa idade, a linguagem falada prevalece, com sua ênfase na expressão emocional em detrimento da abstração conceitual, frequentemente se sobrepondo à escrita formal.

De acordo com o portal R7 (2014), em 2014, o *Orkut*, uma das maiores redes sociais entre os brasileiros, foi encerrado pelo Google devido à drástica redução no número de usuários, que caiu de 34,4 milhões em seu auge para apenas 6 milhões. O anúncio do encerramento foi em 30 de junho, com a desativação programada para setembro. Como homenagem, as comunidades do *Orkut* foram preservadas em um “museu” virtual. O fim da plataforma gerou uma onda de nostalgia nas redes sociais brasileiras, surpreendendo até mesmo aqueles que não lembravam de seus perfis. Apesar da decadência, ainda havia usuários ativos em comunidades e jogos. O *Orkut*

sobreviveu por uma década e, mesmo em declínio, foi o segundo termo mais procurado no *Bing* na categoria de tecnologia, superado apenas pelo *Facebook*.

Na mesma época, o *Facebook* completou dez anos enfrentando desafios para se manter relevante e expandir suas atividades. O ano foi marcado por aquisições importantes, como o *WhatsApp* e o *Oculus VR*. No entanto, a rede social também recebeu críticas e perdeu usuários. Um dos principais motivos de descontentamento foi sua política de privacidade, que permite ao *Facebook* vender informações dos usuários e utilizar seu histórico de navegação e dados de outros aplicativos para direcionar anúncios.

Na obra em análise, é possível perceber traços evidentes da influência do universo digital na construção narrativa. O autor faz uso de recursos estilísticos amplamente reconhecíveis na escrita veiculada pela *internet*, o que confere à narrativa um tom mais próximo da linguagem contemporânea, marcada pela velocidade e pela fragmentação da informação. Em certos momentos, o texto simula o formato de postagens *online*, inserindo blocos destacados que remetem diretamente a estilos próprios de publicações em redes ou plataformas digitais.

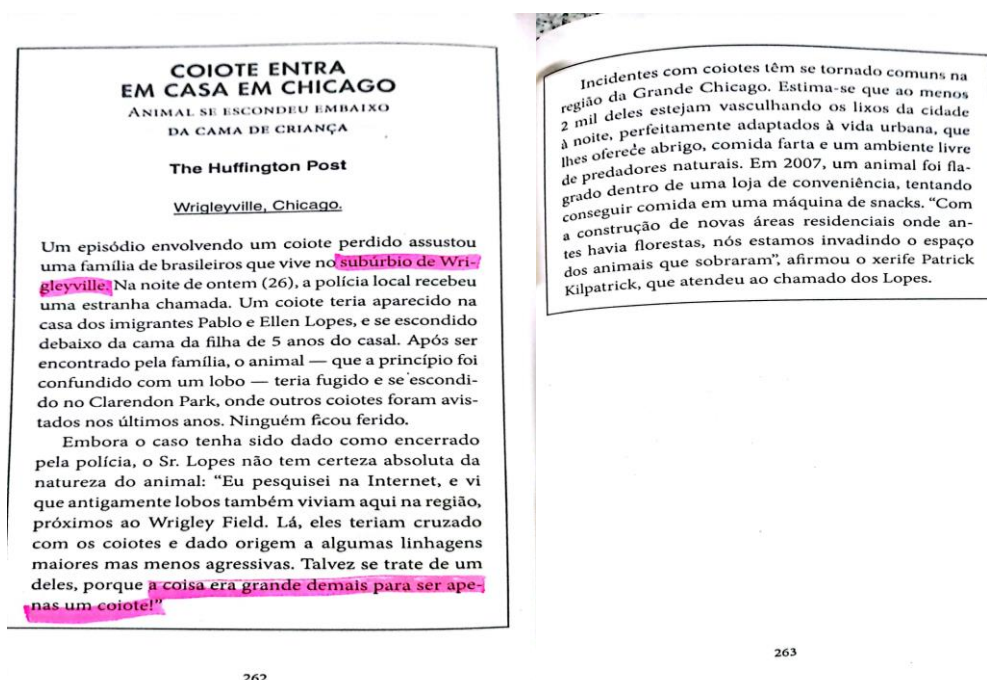
Esses fragmentos revelam estratégias típicas da comunicação virtual: são curtos, objetivos e estruturados para favorecer uma leitura ágil. A ideia central de cada parágrafo é entregue de maneira direta, favorecendo uma apreensão rápida por parte do leitor. A organização do conteúdo por meio de subtítulos e o uso intencional de ênfases tipográficas, como negrito ou itálico, funcionam como mecanismos de atração e retenção da atenção, práticas comuns no *design* textual digital.

Esse estilo de escrita, fortemente moldado pelas lógicas da *web*, prioriza clareza e impacto, evitando construções redundantes ou excesso de explicações. A escolha por uma linguagem econômica, mas expressiva, está alinhada à dinâmica de consumo de texto no ambiente digital, onde a concisão muitas vezes é sinônimo de eficácia.

Um exemplo que ajuda a compreender essa estética textual pode ser encontrado no modelo de escrita consolidado por plataformas como o *The Huffington Post* (*HuffPost*), cujo formato influenciou significativamente a maneira como certos textos literários e jornalísticos passaram a dialogar com a audiência contemporânea. Esse agregador de notícias e *blogs*, conhecido por seu alcance massivo (com cerca de 117 milhões de visitantes mensais nos EUA) e seu foco em reportagens centradas nas pessoas e na inclusividade, frequentemente emprega técnicas como títulos

chamativos, textos segmentados e linguagem direta, características também observadas na forma como o autor estrutura certas passagens da narrativa.

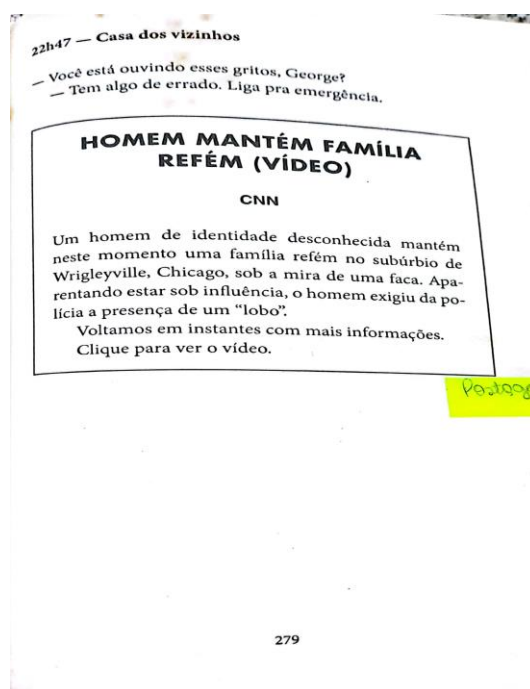
Figura 16 – *The Huffington Post*



Fonte: Yabu (2014).

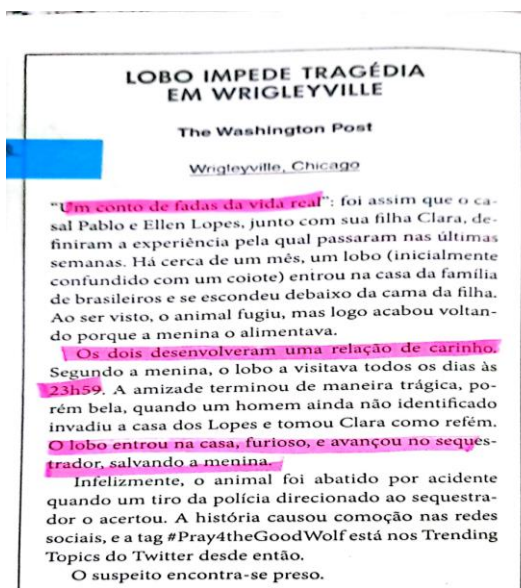
A influência do estilo de escrita da internet na narrativa também pode ser observada em passagens que remetem a formatos de grandes portais de notícias. Um exemplo é a forma como a CNN é evocada, um canal conhecido mundialmente por sua cobertura abrangente de política, negócios, saúde, entretenimento e tecnologia. Assim como no site da CNN, a narrativa incorpora características da web, como a linguagem concisa e o uso de hipertextos ou referências que sugerem *links* para vídeos e conteúdos relacionados, elementos comuns na experiência de navegação *online*.

Figura 17 – CNN



Fonte: Yabu (2014, p. 279).

Outro veículo de comunicação referenciado é o *The Washington Post*, cuja notoriedade nos Estados Unidos, tanto em sua circulação impressa na região metropolitana quanto em sua audiência digital nacional e internacional, é bem estabelecida. Na história "A Menina e o Lobo", a notícia sobre a morte do Lobo e a prisão do caçador ganha ampla divulgação através de uma publicação que emula o estilo deste jornal. É interessante notar a menção ao *slogan* associado ao jornal na internet: "A democracia morre nas trevas" (*Democracy Dies in Darkness*), e à sua missão declarada, fundamentada nos sete princípios de conduta jornalística estabelecidos por Eugene Meyer, antigo proprietário. O jornal atualmente pertence a Jeff Bezos, fundador da *Amazon*.

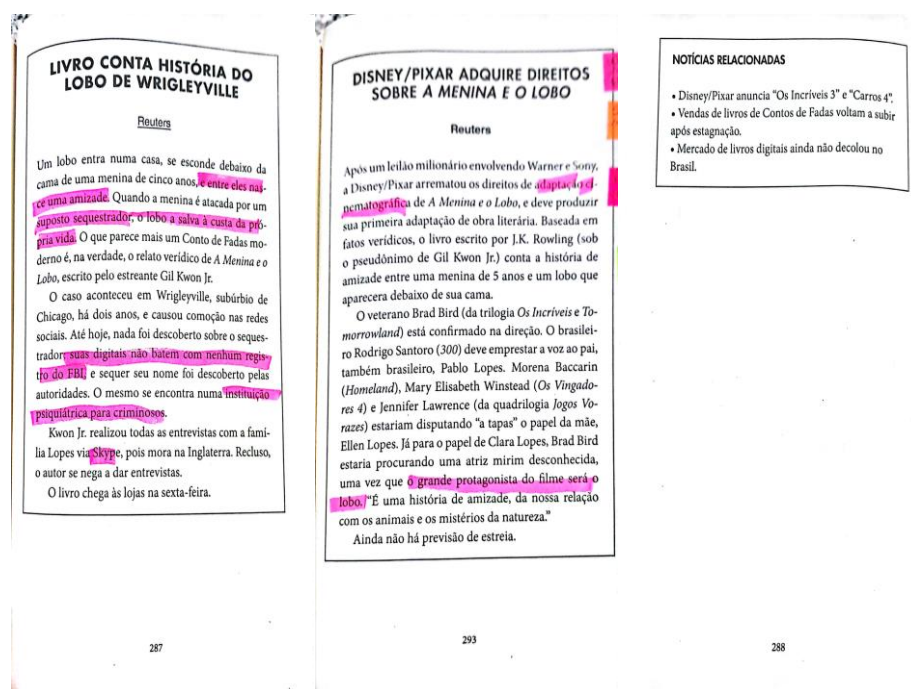
Figura 18 – *The Washington Post*

286

Fonte: Yabu (2014, p. 286).

Seguindo a mesma lógica de intertextualidade com o jornalismo digital, a revelação sobre a publicação de um livro contando a história da menina Clara e do Lobo é atribuída à *Reuters*. Essa agência, reconhecida como um dos maiores provedores de notícias multimídia do mundo, com alcance global e cobertura em múltiplos idiomas, serve como veículo para essa divulgação na trama, espelhando sua função no mundo real de disseminar informações empresariais, financeiras e internacionais.

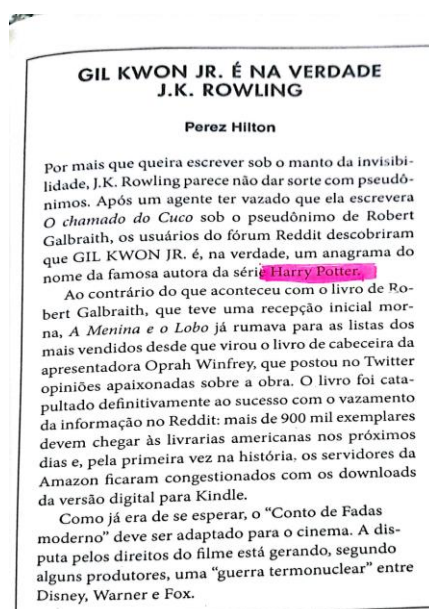
Figura 19 – Reuters



Fonte: Yabu (2014, p. 287, 288, 293).

A descoberta da verdadeira identidade da autora do livro "A Menina e o Lobo" – revelando ser J.K. Rowling, a célebre criadora de *Harry Potter*, e não o fictício GIL KNOW JR. – é apresentada como destaque no site de uma figura que remete a Mario Armando Lavandeira Jr., mais conhecido como Perez Hilton. De origem cubana, atualmente reside em Hollywood. Perez possui sua própria gravadora, Perezious Music. Ele também escreveu dois *best-sellers* em 2009. Perez também hospeda seu próprio *podcast* com o coapresentador Chris Booker. A escolha de uma pessoa associada ao universo das celebridades e fofocas online, como Perez Hilton (blogueiro, personalidade televisiva e conhecido por seu estilo particular de colunismo de fofocas) para veicular essa reviravolta na história reforça a conexão da narrativa com a cultura digital e suas diferentes esferas.

Figura 20 – Perez Hilton

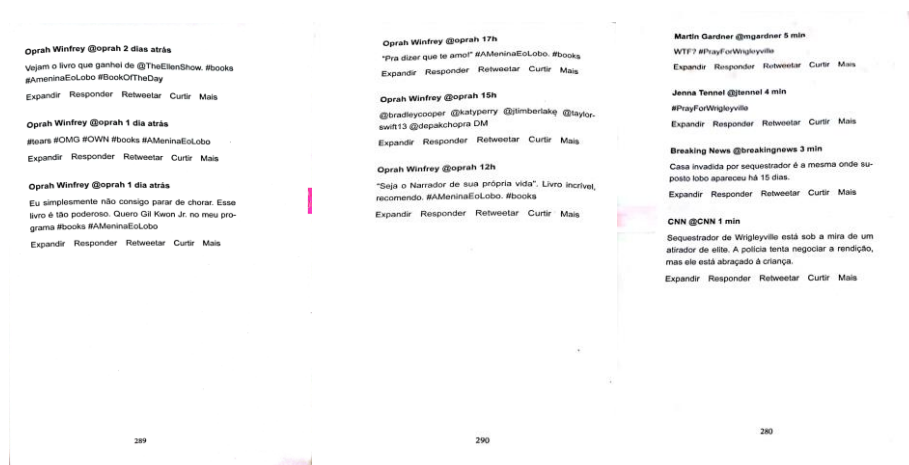


291

Fonte: Yabu (2014, p. 291).

Finalmente, a narrativa também incorpora elementos que lembram a dinâmica das redes sociais, especificamente o *Twitter*. Características como a limitação de caracteres (embora o limite atual seja de 280 caracteres), o uso de abreviações, gírias, símbolos para condensar mensagens, e a funcionalidade de *hashtags* (#) para categorização e menções (@) para interação direta com outros usuários são aspectos da linguagem do *Twitter* que encontram paralelos estilísticos em certas "publicações" dentro do conto, mimetizando a comunicação rápida e fragmentada típica dessa plataforma.

Figura 21 – Twitter



Fonte: Yabu (2014, p. 280, 289, 290).

Ao contrário da maioria dos contos de fadas tradicionais, que tendem a concluir com uma lição de moral explícita e inequívoca, "A Menina e o Lobo", de Fábio Yabu, parece deliberadamente subverter essa equação. Em vez de oferecer respostas simples ou um código de conduta claro, a obra opta por um caminho mais complexo e introspectivo, semeando na mente do leitor uma série de questionamentos existenciais profundos que reverberam muito tempo após o término da leitura. A ausência de uma moralidade simplista não degrada o valor da narrativa; por vezes, ao contrário, enriquece-a, transformando-a em um convite à reflexão sobre a natureza da identidade, da agência e da própria construção do real.

A narrativa nos coloca diante de perguntas incômodas e fundamentais, como: "Quem é você na história em que você vive?". Essa interrogação ultrapassa a ficção e nos convida a examinar nosso próprio papel no palco da vida. Somos os protagonistas ativos, os narradores conscientes de nossas trajetórias, ou nos percebemos como meros personagens, cujas ações e destinos são ditados por um roteiro preexistente ou por forças externas que não controlamos? A obra sugere uma tensão constante entre ser o autor da própria história e ser um elemento dentro de uma narrativa maior, talvez escrita por outrem. Essa dualidade ecoa a reflexão sobre o livre arbítrio, metaforicamente apresentado na narrativa com a expressão "narrar a própria vida em primeira pessoa" (Yabu, 2014, p. 235).

Outro pilar da reflexão proposta pelo conto reside na desconstrução de arquétipos morais, encapsulada na pergunta: afinal, por que o Lobo Mau é mau? Será que realmente ele é mau? "Porque acha que o Lobo é o vilão dos Contos de Fadas?"

(Yabu, 2014, p. 255). Ao lançar dúvida sobre a maldade inerente de uma figura classicamente vilanesca, a narrativa desafia o leitor a abandonar julgamentos apressados e a considerar a complexidade das motivações e perspectivas. O "mau" deixa de ser uma categoria absoluta e passa a ser um rótulo questionável, talvez imposto por uma determinada versão da história. Isso nos leva a pensar sobre como as narrativas – sejam elas contos de fadas, notícias ou histórias pessoais – moldam nossa percepção da realidade e definem heróis e vilões, muitas vezes obscurecendo as nuances e as áreas cinzentas da experiência humana. A obra sugere que a maldade pode não ser uma essência, mas uma construção narrativa ou uma consequência de circunstâncias não exploradas.

Portanto, "A Menina e o Lobo", ao evitar uma lição de moral direta, oferece algo talvez mais valioso: um espelho para a condição humana e um estímulo ao pensamento crítico. Os questionamentos sobre identidade, autoria da própria vida e a relatividade do bem e do mal não buscam respostas definitivas dentro do texto, mas sim incitam o leitor a buscá-las dentro de si mesmo. A narrativa atua como um ponto de partida para a introspecção, convidando o leitor a olhar para si e a repensar os caminhos que trilha, as interpretações que atribui às ações alheias e, sobretudo, o modo como exerce, ou delega, o próprio livre-arbítrio na construção da própria trajetória. Em lugar de oferecer respostas prontas, a obra abre espaço para questionamentos que tocam dimensões profundas da existência.

Ao propor esse mergulho nas questões da identidade, da escolha e da responsabilidade, a obra estabelece um diálogo sutil, porém consistente, com a tradição dos contos de fadas. Assim como esses relatos ancestrais, que há séculos convocam o imaginário a refletir sobre os contrastes da alma humana, a narrativa contemporânea também lança luz sobre as ambiguidades que nos constituem. Não por acaso, os contos de fadas operam dentro de uma lógica simbólica que não evita os conflitos, mas os tensiona, colocando em cena forças opostas como bem e mal, luz e escuridão, medo e coragem.

Essa dualidade, longe de ser simplista, carrega uma complexidade que atravessa culturas, épocas e formas de narrar. Há, nesses contos, um jogo delicado entre sombra e claridade, entre o que nos ameaça e o que nos salva, um jogo que ecoa nas histórias que escolhemos contar sobre nós mesmos. É justamente nesse movimento de entrelaçamento entre tradição e reinvenção que a obra ganha força, revelando como a literatura pode ser território fértil para a reflexão sobre aquilo que

nos torna humanos. A sombra, nesse contexto, não é apenas a antítese da luz, mas também a imagem fugidia do irreal, do mutante, do insondável. O mal, de natureza inescrutável, manifesta-se frequentemente como uma experiência de contraste, e o embate entre essas duas instâncias, bem e mal, luz e sombra, representa uma questão urgente e universal. Dessa forma:

É fato que o conto de fadas, ao operar com tensões existenciais e universais do homem, é capaz de colocar, em jogo de luz e sombra, as questões do bem e do mal. Luzes e trevas (do latim *tenebra*: escuridão absoluta) constituem, de modo geral, uma dualidade universal (Cunha; Michelli; Santos, 2020, p. 116).

A constatação de que o embate entre bem e mal constitui uma questão crucial em quase todas as culturas encontra vasta comprovação nas narrativas míticas e lendárias que fundam diferentes visões de mundo. Longe de ser uma exclusividade dos contos de fadas europeus, essa tensão fundamental permeia o imaginário coletivo global, manifestando-se de formas diversas, mas ecoando a mesma busca humana por compreender a origem e a natureza dessas forças antagônicas.

O bem, como se fosse uma luz, em seu simbolismo mais direto, associa-se ao conhecimento, à virtude, à consciência, à ordem e ao divino. É a força que dissipa as trevas, que revela o oculto e que guia o herói em sua jornada. Personagens como fadas madrinhas, príncipes encantados ou heroínas de coração puro frequentemente encarnam essa luminosidade, representando ideais de bondade e retidão. Logo:

A bem da verdade, é um enigma o que engendra as relações bem e mal – luz e sombra. Um e outro possuem forças e componentes absolutos e relativos. O enigma que os engendra, seguramente, tem encontrado espaço privilegiado no tecido das mais instigantes narrativas ficcionais (Cunha; Michelli; Santos, 2020, p. 116).

Em contrapartida, o mal, a sombra (ou as trevas, a escuridão absoluta) representa o oposto da luz: o desconhecido, o reprimido, o instintivo, o caótico. No entanto, a sombra é mais do que a simples ausência de luz; ela possui uma natureza própria, fugidia, irreal e mutante. São as qualidades como agressividade, egoísmo, inveja, medo e paixões que, por não se alinharem aos valores culturais ou familiares, são relegadas à escuridão. Assim:

A sombra é ao mesmo tempo o que se opõe à luz, é a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes. De natureza insondável e inescrutável, de

fato, o mal manifesta-se na forma de uma experiência de contraste. Sabe-se que o embate entre essas duas instâncias, em quase todas as culturas, constitui questão premente (Cunha; Michelli; Santos, 2020, p. 116).

Nos contos de fadas, essa sombra frequentemente se manifesta na figura do vilão: a bruxa, o ogro, a madrasta má, o Lobo. Essas figuras, muitas vezes fascinantes em sua maldade, personificam não apenas a oposição ao herói, mas também esses aspectos sombrios e reprimidos. O vilão, portanto, não é apenas um antagonista externo, mas um espelho da sombra interna que precisa ser confrontada. A dicotomia acentuada entre o herói "totalmente bom" e o vilão "totalmente mau" serve para destacar essa dinâmica interna de forma clara e simbólica.

A jornada do herói, um padrão narrativo, invariavelmente envolve o confronto com essa sombra. Seja descendo a um submundo escuro, enfrentando um monstro ou desmascarando um impostor, o herói é chamado a encarar aquilo que é temido e rejeitado. Esse confronto é essencial para o processo, simbolizando a possibilidade de enfrentar e integrar a sombra.

O conto "A Menina e o Lobo" ressignifica a tradicional figura do "vilão". Ao romper com os paradigmas impostos pelos contos de fadas, a narrativa propõe uma luta pela autonomia e pela construção da própria história, revelando que, por meio do afeto e da amizade, é possível superar estigmas, desafiar a autoridade do narrador e conquistar a liberdade de ser e existir. O conto nos apresenta um personagem conhecido e temido desde *O Lobo em pele de cordeiro*, de Esopo; *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, *A História dos Três Porquinhos*, de Joseph Jacobs, *O Lobo e os sete cabritinhos*, dos irmãos Grimm. Nessas narrativas, o Lobo, aparece como símbolo de selvageria e ferocidade.

No conto contemporâneo, não encontramos um Lobo, aquele que normalmente conhecemos, mas sim aquele que se desenvolve dentro do personagem, em seus pensamentos, em sua consciência, seus sentimentos. Desse modo, a narrativa explora como a "maldade" funciona nas histórias infantis e influencia o enredo geral. O Lobo não é apenas um personagem, um antagonista, mas uma força essencial para mostrar a importância do equilíbrio na história.

A narrativa apresenta a história de um narrador divino encarregado de preservar o encanto dos contos de fadas em um reino povoado por personagens bem conhecidos, como Branca de Neve, Lobo Mau, Três Porquinhos, João e Maria, Pinóquio, e muitos outros: "Não fora Ele quem criara aquele mundo, mas era Seu

desígnio divino cuidar para que as histórias permanecessem para sempre encantadas. Onisciente, onipotente, onipresente, ele era o Alfa e o Ômega, o início e o fim de todas as histórias” (Yabu, 2014, p. 225-226).

Neste reino onde todos estão aprisionados em seus destinos pré-estabelecidos, desde a princesa até a bruxa, o Lobo emerge como um elemento disruptivo. Suas reflexões psicológicas introduzem uma nova direção na narrativa, ao mesmo tempo em que expressam sua preocupação com o sofrimento humano e sua própria angústia, que contrastam com a visão egoísta e egocêntrica do Narrador: “Tudo o que mais queria na vida era quebrar aquele ciclo infindável de sofrimento” (Yabu, 2014, p. 233).

A narrativa nos apresenta, com riqueza de detalhes, a maneira como os personagens do Reino e o próprio Narrador percebiam o Lobo a partir de um conceito pré-concebido, favorecendo que, como antagonista de tempos imemoriais, o antagonista estivesse sujeito a sofrer todos os tipos de maus tratos, torturas, escárnio, desrespeito. Assim, logo no início do texto, o Lobo relata sentir a relva sob seu corpo: “abriu os olhos e, uma vez mais, lamentou estar vivo. Percebeu a familiar sensação de peso no ventre” (Yabu, 2014, p. 225). Agoniado pela dor do corte em seu abdômen, ele solta um grito que ecoa por todo aquele reino (essa versão do conto “Chapeuzinho Vermelho” é de Jacob e Wilhelm Grimm, a variante mais conhecida adaptada para crianças). O eco viajou por terra e mar, alcançando o Narrador. Aos poucos o Lobo recuperava seus sentidos, mas, nesse momento, seu corpo reconhecia apenas a dor:

A dor de ter a pele dilacerada por uma lâmina e os órgãos internos esmagados por pedras pontiagudas como dentes de um gigante. Dor suficiente para fazer gerações inteiras desistirem de encarnar. Dor que ultrapassa adjetivos: excruciante, lancinante, faretrada, nefrálgica (Yabu, 2014, p. 226).

Pouco a pouco, o Lobo se recuperava das dores físicas e dos sofrimentos que transcendiam qualquer adjetivo, uma dor que extinguiu o sagrado dentro dele. Novamente, o caçador empurrava o Lobo para as garras da Morte, mas o desfecho de cada conto era efêmero, e ele era impedido de perecer, afinal, ele era um dos principais antagonistas, mas ignorado pelo Narrador quando suplicava pelo Esquecimento. Na vasta história dos Contos de Fadas, apenas um personagem havia conquistado o Esquecimento, “o Conto de Fadas esquecido” (Yabu, 2014, p. 253), o “Inominável”. “As circunstâncias do desaparecimento do “Inominável”, bem como os

motivos que levaram ao oblívio, só cabem ao Narrador, em Sua gloriosa sabedoria, conhecer” (Yabu, 2014, p. 227).

Muito além dos domínios de Esopo, existia outro mundo habitado por seres humanos, o Outro Reino: “Um mundo sem magia, árido e quebradiço, onde o chão era preto e as árvores estavam mortas” (Yabu, 2014, p. 227). Para essas pessoas, os contos de fadas eram fundamentais, conferindo significado e propósito às suas vidas. Sem as histórias, suas existências seriam ainda mais vazias e desesperadoras: “À noite, os humanos contavam histórias do Reino para seus filhotes, sem imaginar o que se passava além do véu que separava os mundos” (Yabu, 2014, p. 228). Quando os pais fechavam os livros, os Contos de Fadas ganhavam a liberdade para fazer o que desejassem:

A Vovó pediu cigarros, e foi prontamente atendida por um troll. Chapeuzinho tirou o abafado capuz vermelho que lhe fazia coçar o couro cabeludo. Já o Caçador ergueu os braços como um escravo alforriado, fazendo estalar os ossos que já nasceram adultos, para então limpar o sangue do Lobo de seu facão (Yabu, 2014, p. 228).

Quanto mais populares fossem as histórias no Outro Reino, mais bênçãos esses contos recebiam do Narrador. Graças a Ele, cada história seguia um curso predestinado, tão certo quanto o nascimento e o pôr do sol para os seres humanos.

Alguns personagens se tornavam tão populares no Outro Reino que acabavam se materializando no Reino dos Contos de Fadas, como Merida, Elsa, Anna, habitando esse lugar mágico ao lado de Cinderela, Bela e Pequena Sereia, “eternamente abençoadas pelo narrador. Mas do Lobo, ninguém gostava” (Yabu, 2014, p. 229).

O Lobo continuava sozinho e estirado no chão, usando sua própria garra abriu sua barriga, de dentro dela retirou as pedras de seu estômago, sentindo seus órgãos fora de lugar, seu sangue jorrando e suas veias se regenerando, enquanto experimentava uma dor insuportável e interminável. Gradualmente, o processo de recuperação começou, e em menos de uma hora, o Lobo estaria pronto para se levantar novamente. Exausto por esse tormento, ele ansiava por escapar.

O Lobo estava sozinho novamente naquele vasto Reino, como a última folha a cair no outono. O vazio lhe empalava como uma lança de um cavaleiro errante. Como um cachorro que apanha sem saber o motivo, ele uivou e chorou, queria fugir dali como a sanidade, mas sentia-se preso como um alfinete (Yabu, 2014, p. 230).

No entanto, uma voz o chamou, pertencente a uma figura humana com proporções toscas e estranhas, um rosto longo e anguloso acima de um tronco curto que mal tinha o dobro do tamanho de sua cabeça. Era o Oitavo Anão, chamado Gênio, “eu sou o ‘conflito’, entende? Sou a dúvida que aparece na cabeça da Chapeuzinho, sou a vontade que os porquinhos têm de brincar antes de construir suas casas. Sem conflito não tem história” (Yabu, 2014, p. 235). A reflexão proposta sobre a personificação do conflito como um oitavo anão e a figura do Narrador como um observador potente, porém não interventor, no contexto da obra, oferece uma lente perspicaz para analisar os mecanismos fundamentais da construção narrativa. Essa abordagem metafórica não apenas ilumina a estrutura do conto em questão, mas também ressoa com princípios basilares da teoria literária, destacando a interação indissociável entre a tensão dramática e a voz que a relata.

A metáfora do conflito como o "oitavo anão" é particularmente feliz ao sublinhar sua centralidade e, paradoxalmente, sua frequente invisibilidade como um "personagem" autônomo na análise superficial. No entanto, como a própria reflexão aponta, sem ele, a narrativa seria inerte, desprovida de propósito ou direção. O conflito é a força motriz primordial, o elemento catalisador que rompe a estase, o estado de impotência, a estagnação inicial e impulsiona os personagens a agir, a tomar decisões e, conseqüentemente, a revelar suas naturezas e a desenvolverem-se. Ele é a faísca que acende o enredo.

Consideremos os exemplos citados: a hesitação de Chapeuzinho Vermelho, a tentação de desviar-se do caminho seguro nasce de um conflito interno (curiosidade vs. obediência, desejo vs. dever) ou externo (a sugestão do Lobo, a atratividade da floresta). Da mesma forma, a decisão dos Três Porquinhos de priorizar a brincadeira em detrimento da construção de abrigos seguros é a manifestação de um conflito entre o princípio do prazer e o princípio da realidade, entre a gratificação imediata e a segurança futura. Essas tensões, pequenas ou grandes, são os nós que tecem a trama narrativa. Sem a possibilidade de desvio, sem a tensão entre trabalho e lazer, não haveria perigo, aprendizado ou transformação – em suma, não haveria história.

O conflito, portanto, transcende a mera oposição entre protagonista e antagonista. Ele se manifesta em múltiplas camadas: internas (dilemas morais, psicológicos), interpessoais (disputas, relacionamentos) e externas (desafios ambientais, sociais, sobrenaturais). É a presença constante dessa tensão, dessa força

que desafia a conjuntura, que confere dinamismo e significado à jornada dos personagens. Ele é, de fato, o “oitavo anão” sem o qual a história não se sustenta, o motor silencioso que move todas as engrenagens.

Em contrapartida, a figura do Narrador, mesmo quando dotado de onisciência – o “poder” de conhecer pensamentos, sentimentos e eventos inacessíveis aos personagens –, frequentemente opera sob uma restrição fundamental: a não intervenção direta nos fatos narrados. Ele é o cronista, o guia, a lente através da qual o leitor acessa o mundo ficcional, mas raramente um agente capaz de alterar o curso dos acontecimentos que descreve.

Essa aparente impotência, contudo, não diminui seu poder intrínseco. A força do narrador não está apenas em contar o que acontece, mas em como escolhe fazê-lo. Sua autoridade repousa nas decisões que toma ao organizar os fatos, no modo como apresenta as situações e nos silêncios que opta por manter. Cada escolha – seja o ponto de vista adotado, como uma voz íntima em primeira pessoa ou uma perspectiva distanciada e onisciente; seja o tom que embala a narrativa, ora irônico, ora neutro, ora cúmplice – influencia diretamente a forma como o leitor se conecta com a história.

Também é o narrador quem decide a cadência das revelações: se haverá suspense, se os segredos serão diluídos aos poucos ou se tudo será exposto de maneira abrupta. Mesmo os pequenos gestos de foco – dar relevo a um detalhe e ofuscar outro – fazem parte de um jogo sutil de condução da leitura. Ao narrar, ele não apenas relata: ele molda, interfere, direciona o olhar do leitor. É nesse movimento aparentemente simples, mas profundamente intencional, que o narrador constrói a experiência narrativa em sua plenitude.

Conflito e Narrador operam, assim, em uma simbiose essencial. O conflito fornece a substância, a tensão e o movimento, enquanto o Narrador oferece a forma, a perspectiva e a voz. Um sem o outro resulta em incompletude: um conflito não narrado é inexistente para o leitor; uma narração sem conflito é um relato estático e sem interesse dramático. A genialidade da construção narrativa reside precisamente na forma como esses dois elementos se entrelaçam, como a voz narrativa expõe e amplifica a tensão inerente ao conflito, guiando o leitor através dos desafios e resoluções que definem a história.

Assim, Gênio, com sua voz estridente e nasal, elaborou um plano de fuga para o Outro Reino, envolvendo o Lobo. As palavras do anão despertaram sentimentos

desconhecidos no Lobo, oferecendo-lhe a perspectiva de se libertar do sofrimento interminável e narrar sua própria história em primeira pessoa: “Uma lágrima se libertou, escorreu por seus pelos pretos e caiu no chão, espalhando sentimentos de ódio e liberdade que ninguém jamais ouviria” (Yabu, 2014, p. 232).

Para alcançar a liberdade, precisavam encontrar o homem do Espelho, que era devidamente vigiado pela Rainha Má e pelo Narrador. Para isso, teriam que explorar um ponto cego. Seguindo as orientações do Gênio, o protagonista conseguiu acesso ao portal. Ao Caçador, o grande herói, responsável pela salvação de Chapeuzinho Vermelho e de sua avó (novamente na versão dos irmãos Grimm), coube a tarefa de oferecer respostas ao Narrador e trazer o Lobo de volta com vida ou assumir o papel de vilão, o que o fez recordar das torturas que havia infligido ao Lobo e o prazer que sentia com elas. Em sua ira, o Narrador estava impondo castigos ao Reino.

O portal conduziu o Lobo até a casa da família Lopes, diretamente ao quarto da filha do casal, Clara, de 5 anos, com quem o Lobo tinha uma conexão mental. Através da convivência com a menina, ele aprendeu a dar um novo significado à sua própria existência. No entanto, o Caçador também atravessou o portal e chegou ao Outro Reino, usando Clara como refém em uma tentativa de capturar o Lobo. As autoridades tentaram intervir, mas a situação culminou tragicamente, com o Lobo perdendo a vida em sua tentativa de proteger a amiga. O Caçador foi posteriormente detido em uma instituição psiquiátrica.

A partir deste ponto da história, o Lobo assume a narrativa, em primeira pessoa, à medida que ele desperta no Reino com um fardo em seu coração e sussurros envolvendo-o. Ele encontra o Narrador, mas o Lobo estava transformado e decide enfrentá-lo. Uma luta se desenrola, e uma força inexplicável, a ira do Narrador, começa a devastar o Reino. Todos os Contos de Fadas estão perecendo à medida que a prepotência do Narrador impera. Todos estão condenados.

O Narrador insiste que o Lobo pronuncie as palavras antigas dos Livros Sagrados e volte a ser o Lobo Mau. Surpreendentemente, o Lobo desafia as expectativas do Narrador ao lembrar de Clara e das outras crianças do Outro Reino, declarando seu amor: “Mesmo sem olhos, vi uma grande luz branca me envolver. E então, eu entendi. -... para que essa boca tão grande? ‘Para dizer... que eu te amo!’” (Yabu, 2014, p. 309).

Em seguida, uma luz intensa envolve todo o Reino, revelando uma lição valiosa: a dor é uma grande mestra, mas o amor é ainda mais poderoso. À medida que se recuperam, os personagens dos Contos de Fadas se deparam com uma figura inesperada diante deles: o Imperador, nu, o Narrador, o Inominável, o conto esquecido era ele:

É apenas um ditador mesquinho com delírios de grandeza, Chapeuzinho. Para alcançar seu poder, primeiro ele nos fez esquecer quem era. Tornou-se “O Inominável”, o Conto de Fadas esquecido. Depois fez com que acreditássemos que ele tinha alguma coisa especial. Neste lugar, isso conta muito! Mas, se você olhar bem, por trás de toda a pompa, ele é apenas isso que estão vendo agora (Yabu, 2014, p. 314).

Em um tempo e lugar distantes, o garoto Jonas, de 5 anos, olha sob a cama e não encontra nada. No entanto, esta noite é especial, pois sua mãe, Clara, contará uma história, "a história que mudou sua vida, a história de um Lobo que, com coragem e virtude, salvou uma menina e, com ela, todos os tesouros do mundo" (Yabu, 2014, p. 315).

O conto inicia com a fórmula final dos contos de fadas “...e todos viveram felizes para sempre”. Marina Colassanti (2020), em uma palestra organizada pelo Instituto de Leitura Quindim e a Universidade de Caxias do Sul para as aulas inaugurais da "Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: da Composição à Educação Literária", sobre contos de fadas, esclarece o que aconteceu com os irmãos Grimm. Ao mesmo tempo que deram importância aos contos de fadas, traíram sua essência, pois quando começaram a recolher os contos de tradição oral, tinham duplo intuito científico, de coletar elementos linguísticos para estudos filológicos, para estudo da língua alemã, além de pretenderem traçar através da voz do povo um retrato da alma nacional alemã, que havia sido pisoteada pela guerra. Inicialmente, os contos eram fiéis às tradições orais; ao que se seguiram as edições, foram adicionados diálogos, personagens foram suprimidos. Ao perceberem que os contos estavam sendo utilizados com crianças, começaram a suavizar a maldade, castigaram os maus e premiaram os bons, assim, o final feliz foi adicionado, como final feliz para a vida. Geralmente essa felicidade provém da ideia de casamento com um príncipe encantado, em função do ideal do casamento burguês, com cumprimento da finalidade da vida, que seria a reprodução, os filhos.

Os contos de fadas coletados e disseminados pelos irmãos Grimm, como "Chapeuzinho Vermelho", "Cinderela" e "Branca de Neve", são fontes da literatura infantil, apesar de suas origens complexas. Embora não se apresente em todas as versões originais, a fórmula "Era uma vez..." acabou sendo clichê de abertura e localização em um momento mítico e atemporal. A frase "viveram felizes para sempre" reforçou a ideia de um fim idealizado e absoluto, onde todos os conflitos são resolvidos e a felicidade perdura para sempre. Em contraste, as histórias de fadas invertidas e contemporâneas são uma crítica e uma evolução das narrativas clássicas. Apesar de sua natureza paródica, essas histórias visam reconstruir e reinterpretar os elementos fundamentais do gênero, trazendo novas perspectivas e análises sobre a condição humana e a sociedade. Tal subversão mostra-se em níveis diferentes, desconstruindo as expectativas do leitor e convidando a uma leitura mais ativa e crítica. A manipulação das frases de abertura e de fechamento é uma das características mais marcantes dos contos de fadas inversos. Enquanto a tradição dos Irmãos Grimm estabelece o "Era uma vez..." como portal para um reino mágico e o "viveram felizes para sempre" como o desfecho ideal, os contos inversos rompem com essa linearidade e previsibilidade.

O "Era uma vez..." no final é um exemplo primoroso dessa subversão. Essa conclusão cíclica pode indicar que a história não termina, mas se repete, talvez com diferentes personagens ou em diferentes contextos, sugerindo que os desafios e as lições são contínuos. Pode ser irônico, destacando a ausência de um final feliz tradicional ou questionando a própria noção de "felicidade eterna" na vida real. Além disso, pode implicar que o que foi lido é apenas o prelúdio para uma nova narrativa, ou que a verdadeira jornada dos personagens começa após o aparente "fim", convidando o leitor a refletir sobre a natureza da narrativa e a complexidade da existência.

Retornando ao nosso personagem Lobo, temos uma figura mitológica frequentemente associada aos símbolos de angústia, de crueldade, de voracidade e de agressividade; em algumas culturas, até mesmo à morte. No entanto, o Lobo também é um animal fascinante. Conforme observado por Bettelheim, "o Lobo não é apenas o sedutor masculino. Também representa todas as tendências associadas e animais dentro de nós" (Bettelheim, 1978, p. 186), sugerindo que, possivelmente, nós mesmos somos os vilões de nossas próprias vidas ou de nossa própria espécie. Nessa luta interna diária, que é a vida, muitas vezes nos tornamos nossos próprios

inimigos, nossos lobos vorazes, sabotando a nós mesmos e, infelizmente, autodestrutivos. São nossos instintos mais primitivos, nossa sombra.

No contexto da discussão de personagens animais em obras literárias, Bettelheim observa que "tanto os animais perigosos como os prestativos representam nossa natureza animal, nossos impulsos instintivos" (Bettelheim, 1978, p. 80). Essa perspectiva se reflete em histórias famosas, como *Mogli, o Menino Lobo*, de Joseph Rudyard Kipling, onde vemos o lado amigável do personagem Lobo. Nessa história, um bebê abandonado na floresta após seus pais serem mortos por um tigre é salvo e criado por lobos, que ensinam a criança a sobreviver no ambiente selvagem. Aqui, o Lobo não é retratado como o vilão tradicional, mas como um protetor.

Por outro lado, em "Chapeuzinho Vermelho", inicialmente o Lobo parece ser um guia confiável e prestativo, sugerindo um caminho mais agradável e florido à menina para levar presentes à sua avó. No entanto, rapidamente revela sua verdadeira natureza agressiva, ilustrando vividamente o ponto de vista de Bettelheim. Isso demonstra como os personagens animais podem ser usados de maneira variada na literatura para representar nossos impulsos e natureza animal, seja como protetores ou ameaças (Bettelheim, 1978).

No conto "A Menina e o Lobo", o Lobo, cansado de sofrer todos os tipos de castigos, humilhações e tormentos, em crise de consciência, era considerado um ser inferior, um invisível, esquecido pelos demais personagens, muitas vezes, desejando não estar vivo: "ele lamentou estar vivo" (Yabu, 2014, p. 225). A maneira como os outros seres do reino percebiam a presença do Lobo corroborava para que cada vez mais ele se sentisse uma espécie de ser inferiorizado e desprezado por todos: "uma besta ignóbil, o mal escondido na floresta, um glutão que só sabia satisfazer seus próprios anseios carnívoros" (Yabu, 2014, p. 226). Um personagem sem voz, uma vez que "nem mesmo fora das histórias lhe era permitido dizer nada senão as frases escritas em seus Livros Sagrados" (Yabu, 2014, p. 232), "já ele, desde que surgira, era uma força da natureza, antigo como a sombra, poderoso como o vento" (Yabu, 2014, p. 241), "- É enorme" (Yabu, 2014, p. 259), "preto como o carvão" (Yabu, 2014, p. 260), "- Não é 'um Lobo' é 'O Lobo! Lobo Mau!'" (Yabu, 2014, p. 281), "instintos ancestrais adormecidos" (Yabu, 2014, p. 303), "eu poderia ter passado a eternidade vivendo como um vilão, mas morri como herói" (Yabu, 2014, p. 303).

Dessa forma, percebemos que os demais personagens do Reino tinham uma visão acerca da figura do Lobo como antagonista, a personificação do mal, um glutão,

uma besta, um carnívoro. Essas características vêm povoando o imaginário de muitas gerações, um Lobo com adjetivo Mau.

Clara, a menina do Outro Reino, é uma criança com 5 anos, inteligente, sensível, que, apesar de estar passando por um processo de adaptação à mudança de país, consegue acolher o Lobo com seus conflitos e inseguranças: “Os dois desenvolveram uma relação de carinho. Segundo a menina, o Lobo a visitava todos os dias às 23h59” (Yabu, 2014, p. 286), “um Lobo entra numa casa, se esconde debaixo da cama de uma menina de cinco anos, e entre eles nasce uma amizade” (Yabu, 2014, p. 287), “no lugar delas, eu disse as palavras que sempre faziam Clara rir. Eu amava sua risada” (Yabu, 2014, p. 307). Mais tarde, quando a história do Lobo e da menina já está amplamente difundida, e todas as crianças adotaram o costume de procurar presentes debaixo da cama, transformando esse costume em tradição e lenda, a menina Clara, mais velha, reaparece na narrativa como mãe do menino Jonas, de 5 anos: “sua mãe, Clara, entrou no quarto em seguida, cansada por um dia de trabalho, mas tão ansiosa quanto ele para ler aquela história” (Yabu, 2014, p. 315).

O público, em geral, tende a apreciar histórias em que o bem prevalece, embora muitas vezes também compreenda os motivos dos vilões. A presença do mal na vida real torna as narrativas mais cativantes, mas, no final, aqueles que promovem o bem continuam, em sua maioria, sendo recompensados. Essas histórias que ensinam sobre o certo e o errado têm um propósito prático: guiar nossas ações dentro das normas da sociedade. Desde a infância, aprendemos que o mal é inaceitável e incontestável, “ser mal” é algo a ser evitado a todo custo. Personagens malignos nas histórias geralmente não têm justificativa aparente para sua maldade ou são representados como exemplos negativos a serem evitados.

Entretanto, nos contos contemporâneos, uma mudança na representação de condutas e comportamentos abre espaço para que julguemos e avaliemos os vilões com base em nossas próprias compreensões e concepções. Isso leva a reflexões mais profundas que exigem maior envolvimento do leitor.

Indiscutivelmente, a complexidade dos vilões amplia as possibilidades de os leitores se identificarem com essas personagens fictícias. Explorar as origens dos vilões, que antes careciam de justificativa aparente para suas ações malévolas, possibilita uma imersão na realidade e na psicologia de cada um, que anteriormente era desconhecida ou ignorada, uma vez que eram meros antagonistas ou personagens secundários. Essa nova perspectiva coloca o leitor em uma posição de

construção de significado, onde é necessário fazer um esforço mais profundo para determinar como reagir às ações que observa. Na ausência de uma distinção clara entre o bem e o mal, o leitor, especialmente o infantojuvenil, precisa fazer um esforço consciente para decidir como se posicionar diante do comportamento dos personagens.

O Lobo conquistou seu protagonismo, adquiriu o direito de narrar a própria história em primeira pessoa, obteve o respeito e a admiração de todos os demais Contos de Fadas e, além disso, sua aventura no Outro Reino, onde sua história serviu de inspiração para um livro e adaptação para cinema, movimentou as redes sociais, tornando-o o protagonista mais amado de todos os personagens, inclusive transformando-o em uma lenda, uma tradição, “uma maneira que os pais tinham encontrado de ensinar aos filhos a encarar seus medos e partir em busca do desconhecido” (Yabu, 2014, p. 315). Sobre isso, ensina Zilberman:

Decorre desse fato uma indicação de ordem metodológica: é preciso que se examine em que medida são os interesses das personagens que saem valorizados no transcorrer dos eventos narrativos, averiguando se os livros falam a linguagem de seus leitores, oferecendo a eles um ponto de orientação e entendimento diante de sua realidade existencial e do ambiente dominado pela norma adulta. (Zilberman, 2012, p. 58).

Em vários trechos do conto, notamos menções às punições a que os personagens do Reino estariam expostos caso assim fosse o desejo do Narrador, inclusive sendo considerados parte do “repertório de atos de amor” (Yabu, 2014, p. 239). Mas, apesar do medo e da submissão a que esses personagens estavam sendo submetidos, alguns idolatravam seu castigador de forma a abdicarem da própria vida ou de suas próprias vontades, uma relação de submissão extrema ou de devoção cega a alguém que exerce autoridade ou poder. O Narrador se comporta de uma forma muito semelhante a um ditador, exercendo seu poder de maneira absoluta e não democrática. Dessa forma, a perspectiva de um Narrador que transcende a mera função de relator para assumir um papel opressor, condenando os personagens de contos de fadas a reviverem seus momentos de maior sofrimento a cada nova leitura ou narração, lança uma luz sombria e complexa sobre essas figuras: “Ao reforçar códigos culturais, o monstro é um agente da ordem, delimitando os comportamentos proibidos. Entretanto, por sua íntima ligação com práticas interditas, o monstro também seduz” (França, 2011, p. 5).

No contexto da narrativa de Yabu, ao considerarmos essa premissa, o medo experimentado pelo Lobo adquire camadas que vão muito além do temor físico imediato, configurando-se como um pavor de natureza existencial, cíclica e narrativa.

Era trabalho do caçador atirar o Lobo nos braços da Morte, mas, como em todos os Contos de Fadas, a dama sombria jamais o abraçara: o final de cada história era tão somente um estágio transitório num ciclo infinito de fortuna e tragédia no qual somente o segundo quinhão era cabido ao Lobo (Yabu, 2014, p. 226-227).

O Lobo já estava familiarizado com a dor e a sensação de ter seus órgãos internos esmagados, de ter que abrir seu próprio ventre com suas garras para tirar as pedras, uma a uma, além da dor da regeneração e realocação de seus órgãos todas as vezes que alguém lia Chapeuzinho Vermelho. Dessa forma, seu medo transcende a simples antecipação da dor física: “as emoções [são] advindas de nossa angústia existencial, da terrível consciência de nossa inexorável finitude, de nossa morte física, da decadência de nosso corpo e de nossa mente” (França, 2011, p. 6). Trata-se, primordialmente, de um medo da repetição inescapável, um horror à condenação de reviver um trauma específico. Essa não é a apreensão diante de um perigo pontual, mas o desespero frente a um destino selado, a uma tortura cíclica imposta por uma força maior – o Narrador opressor, que detém o controle sobre o roteiro de sua existência ficcional. É o medo da impotência perante um ciclo de sofrimento predeterminado. Para Bauman:

[...] os “outros” (aqui entendidos como *estranhos*, anônimos, os sem face com que cruzamos diariamente ou que giram em torno das grandes cidades) são fontes de uma ameaça vaga e difusa, em vez de proporcionarem um sentimento de segurança e garantia contra o perigo” (Bauman, 2008, p. 92).

Adicionalmente, emerge um medo do próprio ato narrativo. A leitura, o contar da história, deixa de ser um evento neutro para se tornar o gatilho direto da dor. O Lobo passaria a temer não apenas o conteúdo da narrativa (a barriga cortada, as pedras), mas o próprio veículo dessa narrativa. Cada livro aberto, cada “era uma vez” pronunciado, seria o prenúncio da agonia revivida. A história, em si, torna-se o instrumento de tortura, e o Narrador, seu algoz implacável. Esse medo confere à estrutura narrativa uma dimensão persecutória. Segundo Bauman:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la (Bauman, 2008, p. 8).

Essa condição instaura também um profundo medo existencial e uma angústia determinística. O Lobo confronta a aterradora realidade de ser um peão em um jogo cujo resultado doloroso é imutável, orquestrado por um Narrador sádico: “O monstro é, diversas vezes, uma das encarnações das ameaças representadas pelos ‘outros’ homens, sobretudo por aqueles que transgridem limites morais” (França, 2011, p. 4). A consciência de sua própria existência como personagem está intrinsecamente ligada à inevitabilidade do sofrimento recorrente. Não há escapatória, não há possibilidade de reescrever seu destino enquanto o Narrador mantiver seu poder opressor. É o pavor de uma existência definida pela dor, sem livre-arbítrio ou esperança de redenção dentro dos limites impostos pela narração.

Finalmente, podemos identificar um medo associado à re-traumatização constante. Similar ao que ocorre em transtornos de estresse pós-traumático, o Lobo não apenas recorda, mas revive fisiológica e psicologicamente o trauma. A antecipação da dor, a certeza de sua repetição iminente a cada ciclo narrativo, gera um estado de hipervigilância e pavor crônico. O medo não é apenas da dor futura, mas da memória viva e recorrente da dor passada, que se torna presente repetidas vezes: “os temores relacionados à imprevisibilidade do ‘Outro’, a violência e a crueldade irracionalmente naturais do ser humano, fonte constante de um mal ainda mais terrível por sua aleatoriedade” (França, 2011, p. 6).

Em suma, sob a ótica de um Narrador opressor que impõe a repetição do sofrimento, o medo do Lobo em “A Menina e o Lobo” transcende o instinto de autopreservação. Ele se complexifica em um amálgama de pavor da repetição inescapável, medo do próprio ato narrativo, angústia existencial frente ao determinismo e o terror da re-traumatização constante. É o medo de estar preso em um pesadelo cíclico, orquestrado por aquele que deveria apenas contar a história, mas que se revela um carcereiro.

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente

à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos (Cohen, 2000, p. 55).

Em resumo, no conto “A Menina e o Lobo” somos transportados para dois mundos paralelos, onde personagens de contos de fadas e da atualidade vivenciam situações extraordinárias em um reino e eventos cotidianos em outro. No Reino dos Contos de Fadas, contos clássicos entrelaçam-se com narrativas modernas, formando uma trama rica em simbolismos. Por outro lado, no Outro Reino, encontramos elementos contemporâneos como redes sociais, uma família de imigrantes brasileiros nos Estados Unidos, uma menina que não se adaptou à mudança de país, enfim, vários elementos que pertencem à era digital.

Ao término da leitura do conto, sentimos que o antigo antagonista, que evoluiu para protagonista, pode enfim estar traçando o “seu final feliz”, bem como dos demais personagens do Reino: “uma grandiosa história estava para começar” (Yabu, 2014, p. 314), uma história com um Lobo Mau humanizado, retratado de maneira mais complexa, explorando seus motivos e emoções, suas reais intenções, questionando estereótipos e simplificações.

Ao explorar o conflito entre o “bem *versus* mal”, o autor dá voz aos personagens esquecidos em seu mundo de solidão e injustiça, além de questionar a perfeição das histórias de contos de fadas em uma atmosfera que mescla diversão e reflexão.

Este conto propõe uma análise sobre os conceitos e estereótipos, os arquétipos, que criamos a respeito de alguns personagens e elementos das narrativas clássicas. A maldade, a função do narrador, o Lobo, os ciclos infundáveis, são alguns pontos que essa narrativa nos convida a analisar, rever e discutir, para que, a partir de discussões sobre essas temáticas, possamos adotar novos olhares, novas perspectivas, sobre o mundo que nos cerca, reinventando-nos enquanto sociedade. Afinal, a história continua.

5 CONCLUSÃO

A presente dissertação intitulada “Ameaças e Anseios: Os Medos Ocultos do Lobo nas Páginas dos Contos Tradicionais e Contemporâneos” teve como proposta central investigar como o medo é vivenciado pelo personagem Lobo em diferentes narrativas que atravessam o imaginário de crianças e jovens. Longe de tratá-lo apenas como vilão arquetípico, buscou-se compreender as camadas mais sutis dessa figura tão presente na literatura infantil e juvenil, seus silêncios, suas fragilidades, seus próprios temores. O percurso investigativo revelou não apenas uma mudança na forma como o Lobo é retratado, mas também evidenciou como as emoções desempenham papel fundamental na construção simbólica dos personagens e, por extensão, na formação dos sujeitos leitores.

Partindo do referencial teórico e da análise fundamentada do conteúdo escolhido, a jornada nesta dissertação nos levou não apenas a abordar a questão inicial da pesquisa, mas também a abrir novos horizontes na compreensão da literatura infantil e do papel das emoções na formação do sujeito. O objetivo desta conclusão é resumir os pontos-chave, abordar as implicações da análise literária realizada, reiterar o problema de pesquisa e os resultados dos objetivos e, por fim, sugerir opções de pesquisa para o futuro, conectando o conhecimento produzido e apoiando o desenvolvimento do diálogo acadêmico.

Dessa forma, na introdução, foi estabelecido o foco da presente pesquisa ao desenhar a relevância da literatura na formação do sujeito, em especial na infância. Manoel de Barros enfatiza a finitude do ser humano e a potência das palavras. A introdução coloca a literatura como um espaço de formação do humano capaz de barganhar a relação com o mundo e com o outro. A experiência pessoal com a literatura infantil e juvenil, desde a infância até a trajetória atual, reforça a função das narrativas no amadurecimento psíquico e simbólico da criança. O capítulo também revelou a contextualização da pesquisa, que almeja um posicionamento do olhar para o Lobo, para a compreensão do medo que ali se encontra, e não ao medo que ele instiga.

No capítulo dois, a pesquisa aprofundou-se na conceituação dos contos maravilhosos, contos de fadas e contos renovados. Essa seção foi crucial para estabelecer a base teórica que permitiu a análise das nuances da representação do medo do Lobo em diferentes contextos narrativos. Ao diferenciar esses tipos de

contos, a pesquisa criou um arcabouço conceitual que possibilitou identificar como as releituras contemporâneas podem alterar ou ressignificar a figura do Lobo e, conseqüentemente, a percepção do medo a ele associada ou por ele vivenciada. A compreensão das características de cada categoria foi essencial para o desenvolvimento da análise subsequente, fornecendo as ferramentas necessárias para a investigação da trajetória do Lobo na literatura e a representação do medo.

O capítulo três constituiu a base teórica e conceitual desta dissertação, com foco no estudo da representação literária do medo desde suas origens até os dias atuais. Esse capítulo forneceu as ferramentas analíticas necessárias para decodificar as diversas manifestações do medo no personagem Lobo. A discussão sobre "Do Medieval ao Moderno: A Jornada do Lobo" permitiu traçar a evolução da figura do Lobo ao longo da história literária, identificando continuidades e rupturas na forma como o medo (tanto o medo que o Lobo inspira quanto o medo que ele próprio sente) é construído e compreendido. Essa base teórica foi essencial para a análise de obras literárias. Esse aprofundamento teórico foi fundamental para a análise das obras literárias no capítulo seguinte, oferecendo um referencial robusto para a compreensão do medo em suas múltiplas facetas.

O capítulo quatro representou o coração da análise empírica desta dissertação. Por meio da estrutura teórica subjacente aos capítulos anteriores, torna-se possível analisar as histórias de "Chapeuzinho Vermelho", de Perrault; "A História dos Três Porquinhos", de Jacobs, *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Menezes, "a Menina e o Lobo", de Yabu. A comparação entre narrativas tradicionais e renovadas permitiu identificar e contrastar as representações de medo do Lobo, investigadas em diferentes letras de tempo e estilos literários. A análise revelou como as mudanças nas narrativas levaram a diferenças ou semelhanças no medo e na complexidade da propriedade expressiva, respondendo diretamente à questão da pesquisa geral. Esse capítulo trouxe evidências de que o Lobo era uma figura em movimento e pensamento. Longe de ser uma maldade monolítica, ele é uma caracterização complexa que possui medo e solidão, dentre outras propriedades. Isso leva a uma visão mais completa do Lobo tanto como símbolo quanto como sujeito.

A presente análise teve como questão norteadora compreender de que maneira o medo é corporificado pela figura do Lobo em "Chapeuzinho Vermelho", de Charles Perrault; "A História dos Três Porquinhos", de Joseph Jacobs; *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, de Silvana Menezes; e "A Menina e o Lobo", de Fábio Yabu. O

estudo evidenciou que as narrativas tradicionais e as releituras contemporâneas apresentam transformações significativas na representação desse personagem. Enquanto as primeiras tendem a enfatizar o terror causado pelo Lobo e a omitir seus próprios temores, as versões mais recentes exploram suas vulnerabilidades e inquietações, conferindo-lhe maior densidade psicológica e emocional.

A investigação revelou, de modo geral, uma mudança expressiva na representação do Lobo. Nas narrativas clássicas de Perrault e Jacobs, ele surge como figura essencialmente ameaçadora: um predador astuto, movido pela fome e pela malícia. O foco narrativo recai sobre o medo que inspira nas demais personagens, raramente permitindo vislumbrar qualquer indício de fragilidade ou vulnerabilidade em sua constituição. Em contraste, as recriações de Menezes e Yabu deslocam essa perspectiva, atribuindo ao Lobo traços mais complexos, humanizados e até contraditórios, de modo a problematizar seu lugar na tradição literária.

Na versão de Charles Perrault, “Chapeuzinho Vermelho” é transformado em advertência moral, em que o Lobo assume a função de predador social e sexual, enquanto a menina encarna a vulnerabilidade diante da ingenuidade e da desobediência. O medo, aqui, opera como recurso pedagógico e instrumento de controle social, evidenciando que o conto ultrapassa o entretenimento e se configura como metáfora da fragilidade humana diante do desconhecido e dos riscos inerentes ao convívio social.

De forma semelhante, em “A História dos Três Porquinhos”, Joseph Jacobs reelabora uma narrativa popular como metáfora do amadurecimento e da responsabilidade. Os três irmãos representam diferentes maneiras de enfrentar o medo, enquanto o Lobo se apresenta como a ameaça constante que mobiliza a ação preventiva. A vitória do terceiro porquinho, fruto da prudência e do trabalho, sinaliza a passagem da busca pelo prazer imediato para a aceitação da realidade, revelando que o medo, longe de ser apenas paralisante, pode atuar como motor de crescimento, autonomia e superação.

Nas releituras contemporâneas, observa-se uma subversão da lógica tradicional. Em *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?*, Silvana Menezes revisita os contos clássicos, retomando figuras consagradas como Perrault e Jacobs, mas ressignificando papéis e sentidos. O Lobo, antes reduzido à condição de vilão, é apresentado como sujeito multifacetado, atravessado por memórias, disputas e fragilidades. Nesse contexto, o medo deixa de ser apenas ameaça externa e se

converte em construção simbólica e coletiva. A narrativa, ao tensionar dicotomias como sonho e realidade, bem e mal, razão e instinto, evidencia o Lobo como metáfora dos conflitos humanos e sociais, ampliando as possibilidades críticas da literatura infantil.

No mesmo movimento, “A Menina e o Lobo”, de Fábio Yabu, rompe com o arquétipo cristalizado do vilão ao propor um Lobo em busca de autonomia sobre sua própria história. Humanizado, ele vivencia sentimentos como medo, dor, amizade e amor, tornando-se metáfora das contradições humanas e da resistência a narrativas opressoras. Ao deslocar o foco do medo como instrumento de controle para a reflexão crítica, a obra revela o Lobo não apenas como fonte de ameaça, mas como espelho das fragilidades e das potencialidades de reinvenção que constituem a experiência humana.

Essa releitura de Yabu, ao lado das demais obras analisadas, permitiu consolidar um panorama amplo da representação do medo no Lobo, o que viabilizou o cumprimento dos objetivos específicos da pesquisa. Primeiramente, conceituamos os contos tradicionais e contemporâneos, estabelecendo o arcabouço teórico necessário para a análise. Em seguida, traçamos a trajetória do Lobo na literatura, contextualizando sua evolução simbólica. Investigamos a representação do medo na literatura de forma ampla, o que nos forneceu as ferramentas para analisar as manifestações específicas do medo no Lobo. Por fim, a análise detalhada dos quatro contos e do romance permitiu responder ao problema de pesquisa, evidenciando as diferentes formas como o medo sentido pelo Lobo é construído e representado.

Esta dissertação abre um amplo campo para pesquisas futuras ao revelar as vulnerabilidades e anseios do personagem Lobo. Uma linha de pesquisa promissora seria examinar como essas narrativas são recebidas por diversas famílias e grupos etários, examinando como crianças e adolescentes compreendem a figura do Lobo em suas versões tradicional e moderna. Seria interessante, por exemplo, conduzir estudos empíricos com grupos-alvo para compreender as reações emocionais e as construções sentimentais que surgem da leitura desses relatos. Outra linha de investigação poderia examinar como o medo é retratado em outros personagens arquetípicos da literatura infantil, como bruxas, ogros ou dragões, contrastando suas vulnerabilidades e ansiedades com as do Lobo. Essa abordagem permitiria uma compreensão mais abrangente da complexidade emocional inerente às narrativas para crianças e adolescentes. Dessa forma, este trabalho propõe novas perguntas e

convites a escutar com mais atenção os medos que nos habitam e os que projetamos no outro; a reler com sensibilidade aquilo que por tanto tempo foi visto como imutável. Ao revelar as camadas ocultas do Lobo, abrimos margem para compreender a nós mesmos, leitores, sujeitos, seres em constante construção.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BRANCO, Arturo Alejandro Gonzalez y Rodrigues. *O Lobo e o morcego: a cultura popular e o imaginário inglês no século XIX*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás. 2009.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "folklore". *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/folklore-academic-discipline>. Acesso em: 10 fev. 2025.
- CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.
- CECILIATO, Neuza. Complexidade estético-ideológica e recepção juvenil. In: _____. CECCANTINI, João Luís; PEREIRA, Reny Farto (Orgs.). *Narrativas Juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: Editora UNESP: Assis: ANEP, 2008.
- CNN, Estados Unidos. Disponível em: <https://edition.cnn.com/>. Acesso em: 01 nov. 2023.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos - mitos - arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 25-55.
- COLASSANTI, Marina. *Três vezes traídos os contos de fadas mantêm seu poder*, palestra para as aulas inaugurais da "Especialização em Literatura Infantil e Juvenil: da Composição à Educação Literária" Instituto de leitura Quindim. 28 set 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h41Pq2scH24>. Acesso em: 29/05/2023.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CUNHA, Maria Zilda da; MICHELLI, Regina; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio (Orgs.). *O mal na narrativa para crianças e jovens: olhares da literatura e do ensino*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

DALÍ, Salvador. *A Persistência da Memória*. 1931. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79018>. Acesso em: 29 maio 2025.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEZ anos de Facebook: polêmicas, privacidade e desafios. R7, 18 dez 2014. Disponível em: <https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/dez-anos-de-facebook-polemicas-privacidade-e-desafios-29062022/>. Acesso em: 31 maio 2025.

ESCOLA, Brasil. *Eras geológicas*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/eras-geologicas.htm>. Acesso em: 24 out. 2023

ESOPO. *As melhores fábulas de Esopo*. Livro 2. Caxias do Sul: Editora Litoarte Ltda.

FIM do Orkut gerou onda de nostalgia na web em 2014. R7, 18 dez 2014. Disponível em: <https://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/fim-do-orkut-gerou-onda-de-nostalgia-na-web-em-2014-18122014/>. Acesso em: 31 maio 2025.

FRANÇA, Júlio. Medo e literatura. In: FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

_____. *As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”*: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil.

_____. Prefácio a uma teoria do “medo artístico” na Literatura Brasileira. In: Anais do II Simpósio “O Medo como Prazer Estético”, 2011.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra, o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008. p. 93-121.

Folklore Fellows. Disponível em: <https://www.folklorefellows.fi/the-types-of-international-folktales-reprinted/>. Acesso em: 21 jun. 2023.

HUECK, Karin. *O lado sombrio dos contos de fadas*. As origens sangrentas das histórias infantis. São Paulo: Abril, 2016.

HUFFPOST, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.huffpost.com/static/about-us>. Acesso em: 01 nov. 2023.

JACOBS, Joseph. *Contos de fadas ingleses*. Jandira, SP: Principis, 2021.

_____. *Contos de fadas ingleses*. São Paulo: Landy Editora, 2006.

JESSE, Lisa. *Lobos na literatura ocidental*. São Paulo: Instituto Mojo de Comunicação. 2000.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da Literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1990.

LINNELL, J. D. C. *et al.* Is the fear of wolves justified? A Fennoscandian perspective. *Acta Zoologica Lituanica*, v. 13, n. 1, 2003.

MAGALHÃES, André Lourenti. *Qual é o limite de caracteres do Twitter?* Canaltech, 2023. Disponível em: <https://canaltech.com.br/redes-sociais/qual-e-o-limite-de-caracteres-do-twitter/> Acesso em: 02 nov. 2023.

MATIAS, Eduardo Felipe Pérez. *2009 foi o ano da crise da globalização*. Consultor jurídico. 14 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2009-dez-14/retrospectiva-2009-ano-foi-marcado-crise-globalizacao/>. Acesso em: 07 abr. 2025.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MENEZES, Silvana de. *Silvana de Menezes, ilustradora de “O gato da árvore dos desejos”*, Entrevista concedida ao grupo Editorial Lê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JT6sTRVckxA>. Acesso em: 22 jul. 2023.

_____. *De Quem Tem Medo o Lobo Mau?* São Paulo: Elementar, 2009.

MICHELLI, Regina; GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Eds.). *Chapeuzinho Vermelho/Le Petit Chaperon Rouge*. Coleção Charles Perrault. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. v. 1.

MUNCH, Edvard. *O Grito*. 1893. Disponível em: <https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp>. Acesso em: 27 maio 2025.

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Brasília: CopyMarket.com, 2001.

RAMOS, Flávia Brochetto. *Literatura Infantil de ponto a ponto*. Curitiba: Editora CRV, 2010.

_____. Livro de imagem: possibilidades de leitura. *Caderno Seminal Digital*, ano 21, n. 23, v. 1, jan./jun. 2015.

_____. *A representação da infância na narrativa infantil brasileira*. 1994. 183f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PUCRS, Porto Alegre, 1994.

RAMOS, Flávia Brochetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Mergulhos de leitura: a compreensão leitora da literatura infantil*. Caxias do Sul, RS : Educs, 2015.

REUTERS, Reino Unidos. Disponível em: <https://www.reutersagency.com/en/about/about-us/>. Acesso em: 01 nov. 2023.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Glades. Um Lobo é um Lobo: a vertente monstruosa e predadora de um vilão em pele de cordeiro. In: CUNHA, Maria Zilda; MICHELLI, Regina; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio (Orgs.). *O mal na narrativa para crianças e jovens: olhares da literatura e do ensino*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

SANTOS, Vanessa Sardinha dos. *Lobo*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/animais/Lobo.htm>. Acesso em: 09 set. 2024.

SANTOS, Lourival J. *Fim da Lei de Imprensa deixa marcas para o futuro*. Consultor jurídico. 16 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2009-dez-16/retrospectiva-2009-fim-lei-imprensa-deixa-marcas-futuro/>. Acesso em: 07 abr. 2025.

SILVA, Eles Vanessa Kaiser da. Quem tem medo do Lobo mau? A representação do Lobo em contos e recontos. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 19, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/lep/article/view/39894>. Acesso em: 27 mar. 2025.

SILVA, Gabriela Pereira da. A crença em lobisomens: visões acerca da metamorfose de homens em Lobo. *Cadernos de Clio*, Curitiba, v. 11, n. 2, 2020.

TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

THE WASHINGTON POST, Estados Unidos. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/about-the-post/>. Acesso em: 01 nov. 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

UNITED States Holocaust Memorial Museum. *Adolf Eichmann* (Artigo Resumido). Holocaust Encyclopedia. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/adolf-eichmann-abridged-article>. Acesso em: 09 nov. 2024.

UTHER, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales: a classification and Bibliography. Part I Animal Tales, tales of magic, religious tales and realistic tales, with an introduction*. 2011. Disponível em: <https://edition.fi/kalevalaseura/catalog/book/763>. Acesso em: 01 fev. 2025.

YABU, Fábio. disponível em: <https://www.portoeditora.pt/autor/fabio-yabu/1924027>. Acesso em: 09 out. 2023.

ZANINI, C.; França, J.; Nestarez, O. (Orgs.). *As Artes do Mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: editora Global, 2012. Disponível em: <https://doceru.com/doc/10xxsv1>. Acesso em: 13 mar. 2023.

_____. Introduzindo a Literatura Infanto-Juvenil. *Perspectiva*, Florianópolis, 1(4), p. 98 – 102, jan./dez. 1985. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/download/10106/9326/30142>. Acesso em 18/10/2023. Acesso em: 02 nov. 2023.

ZUIN, Poliana Bruno; DEL RÉ, Alessandra (Orgs.). *Linguagens na Educação Infantil a partir dos Contos de Fadas*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.