

Caperucita Roja: a Chapeuzinho Vermelho na poesia de Gabriela Mistral

Caperucita Roja: Little Red Riding Hood
in Gabriela Mistral's poetry

Sandra Trabucco Valenzuela¹

1 Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP); Doutora e Mestre em Literatura pela FFLCH - USP, Bacharel e Licenciada em Letras (FFLCH – USP), docente da Fatec e da FAM; tradutora, autora e pesquisadora de literatura infantil e juvenil e ficção seriada.
E-mail: sandratrabucco@uol.com.br

RESUMO: O presente artigo analisa o poema narrativo “Caperucita Roja”, inserido na seção “Cuentos”, do livro de poemas infantis *Ternura*, de 1945, da poeta e ensaísta chilena Gabriela Mistral. Inicialmente, apresenta-se um breve panorama da obra da autora, identificando as diferentes edições do livro *Ternura*, esclarecendo seus temas e suas seções, em especial a seção “Cuentos”. A seguir, estuda-se o conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, para, então, analisar-se o poema “Caperucita Roja”, de Gabriela Mistral.

ABSTRACT: This article discusses the narrative poem “Little Red Riding Hood” – “Caperucita Roja”, in the section “Cuentos” (Tales), in *Ternura*, from 1945, by the Chilean poet and essayist Gabriela Mistral. First, some aspects of the life and work of the author are presented, identifying the different editions of *Ternura*, clarifying its objects and sections, especially the section “Cuentos”. Next, the tale “Little Red Riding Hood” by Charles Perrault is studied, in order to, then, analyze the poem “Caperucita Roja”, by Gabriela Mistral.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriela Mistral; poesia infantil; Chapeuzinho Vermelho; Perrault; Caperucita Roja.

KEYWORDS: Gabriela Mistral; children’s poetry; Little Red Riding Hood; Perrault; Caperucita Roja.

Gabriela Mistral e a poesia para crianças

Lucila Godoy Alcayaga, ou Gabriela Mistral (pseudônimo adotado em 1913), nasceu em em 07 de abril de 1889 em Vicuña, no Vale do Elqui, na região norte do Chile, tendo passado a infância na pequena cidade de Monte Grande, à qual se referia como “su amado pueblo”. Aos quinze anos de idade, em 1904, tornou-se professora assistente numa pequena escola em La Serena. No entanto, sem ter recursos suficientes para concluir estudos regulares para a formação docente, em 1910, obteve da Escola Normal de Santiago a convalidação do certificado de professora secundarista, através de prova de conhecimentos e experiência profissional. O reconhecimento permitiu-lhe partir para o sul do Chile, para lecionar no Liceu de Moças (Liceu de Niñas) de Traiguén, na Araucania. Assim, lecionando mais tarde nas cidades de Antofagasta, Los Andes, Punta Arenas, Temuco e Santiago, integrou o que seria, posteriormente, uma revolução na estrutura de ensino dos países latino-americanos. No período em que se firmava a Revolução Mexicana de 1917, Mistral foi convidada pelo governo a fazer parte de um esforço conjunto no sentido de construir uma nova estrutura de ensino para o País, a qual seria, sem dúvida, uma fonte de inspiração para os demais países latino-americanos, que encontravam as mesmas dificuldades na consolidação de seu desenvolvimento social, como a falta de recursos a serem aplicados na área de saúde e educação. Assim, em 1922, a convite oficial do Presidente mexicano Álvaro Obregón e do ministro da educação, José Vasconcelos, Mistral segue para esse país para cooperar na reorganização do ensino básico, ocupando-se da educação popular de indígenas, camponeses e, em especial, da educação feminina.

Em 1945, membro do corpo diplomático chileno, Gabriela Mistral residia em Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, ao receber a notícia de que fora agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura, tornando-se o primeiro nome das Letras Latino-Americanas a receber tal honraria. Entretanto, chocada com o impacto da morte de seu sobrinho Juan Miguel (Yin Yin), a quem criara como filho, Mistral deixa o Brasil em 1947 e fixa residência numa pequena cidade da Califórnia, Estados Unidos, onde faleceu mais tarde, em 1957, vitimada pelo câncer.

A vida e a obra de Gabriela Mistral são marcadas pela dor da perda sucessiva de entes queridos, pelo exílio voluntário, pela necessidade de conhecimento, preservação e divulgação da cultura latino-americana, do indigenismo, do americanismo e por questões relativas à criança, à mulher, à mãe e à educação. Tais aspectos resultaram não só numa vasta obra poética, mas também em artigos e ensaios que abordam temas pertinentes à História, Pedagogia, Política, Cultura, Filosofia, Literatura e Artes. Para Mistral, “o americanismo constitui uma luta pela cidadania, uma luta feita através do amor ao próximo, de caráter marcadamente cristão, do amor, do respeito e fidelidade à terra americana, [...] que se personifica na figura materna” (VALENZUELA, 1998, p. 13).

Desolación, primeiro livro de poemas de Mistral, publicado em 1922 na cidade de Nova Iorque com o apoio da Casa das Américas, lançou a poeta ao cenário literário internacional. Seguiram a *Desolación* outros livros de poesia: *Ternura*, *Tala*, *Lagar* e o póstumo *Poema de Chile*, todos marcados pela dor e pelo amor à natureza, e ainda por um americanismo que prega a fraternidade e a unidade continental, que estende sua visão ao indigenismo e ao campesinato.

A primeira edição de *Desolación*, o livro mais conhecido de Mistral, consistia na reunião dos “Sonetos de la Muerte”, de poemas líricos e de pequenas poesias e narrativas para crianças, as quais já apareciam, desde 1914, nos *Libros de lectura* e *El lector chileno* (cartilhas de ensino básico das escolas públicas do Chile) de Manuel Guzmán Maturana.²

Ternura teve sua primeira edição em Madri, 1924, e mais tarde em Buenos Aires, 1945. O livro contém a seção “Infantiles” (cuja inclusão em *Desolación* foi muito criticada por quebrar a sequência poética da obra), acrescida de algumas alterações na pontuação e na ortografia. A linguagem utilizada nos poemas mostra, porém, um aspecto original que introduz o “falar sul-americano”, nos termos de Jorge Edwards (MISTRAL, 1969). Contudo, dada a inclusão de palavras, expressões, nomes próprios,

2 Guzmán Maturana, M. *El Lector Chileno. Libros de Lectura*. 1905. Cartilhas das escolas públicas de ensino básico no Chile.

vocabulário indígena de toda a América e o sabor hispano-americano presente nas composições, é possível considerar que se trata de um “falar americano”.

Em 1945, em Buenos Aires, Mistral lança novamente *Ternura*, com alterações significativas em sua forma e o acréscimo de poemas. No Chile, *Ternura* foi lançado somente em 1989, com prólogo e notas críticas de Jaime Quezada. Foi sobre a edição de 1945, a última aprovada pela autora, que focamos o presente artigo.³

Planejado desde 1915, *Ternura* é o livro aberto de Mistral, é a obra que a poeta escreveu desde a juventude e a qual nunca considerou acabada. Ao todo, Mistral contribuiu com 55 poemas para os *Libros de Lectura* e *El Lector Chileno*, de Manuel Guzmán Maturana. Muitos deles integraram já em 1922 a primeira edição do livro *Desolación*, especialmente na seção “Infantiles”.

“Infantiles”, em *Desolación*, estava integrado por 16 poemas. São eles: «El himno cotidiano», «Piecitos», «Nubes blancas», «Mientras baja la nieve», «Plantando el árbol», «Himno al árbol», «Plegaria por el nido», «Doña Primavera», “Echa la simiente!”, “Promesa a las estrellas”, “Verano”, “Hablando al padre”, “El Angel Guardián”, “Caperucita Roja”, “A Noel” e “Rondas de niños”. Os títulos dos poemas evidenciam a variedade de temas abordados: justiça social, amor à natureza, fé e esperança.

Em outras seções de *Desolación*, podemos encontrar também poemas que conformariam posteriormente *Ternura*: na seção “La Escuela” está “El corro luminoso”, e em “Prosa” estão as célebres “Canciones de Cuna”.

A segunda edição de *Desolación*, lançada em Santiago, 1923, teve o acréscimo significativo de 25 poemas, sendo 15 encaminhados para as seções “Infantiles” e “Canciones de Cuna”. Por fim, em 1924, em Madrid, Mistral publica o livro *Ternura*. Suas 105 páginas contavam com textos em verso e prosa. “Infantiles” de *Desolación* forma o corpo de *Ternura*, recebendo ainda 16 novos poemas e a reformulação da seção “Canciones de Cuna”, que passou a ser toda em versos.

3 Para o presente artigo, trabalhamos com a 8ª. edição de *Ternura*, publicada em 1965, e que segue a 1ª. edição de 1945.

Por sua vez, *Desolación* recebe nova edição em 1926, dois anos após a publicação de *Ternura*. Neste *Desolación*, Mistral suprimiu todos os poemas da seção “Infantiles”, exceto “Manitas” e “Himno a la Escuela Gabriela Mistral”. No entanto, a seção “Canciones de Cuna” é novamente publicada, mas segundo as modificações feitas pela poeta em *Ternura*, de 1924.

Tala é um livro de poemas lançado por Mistral em Buenos Aires, em 1938. As seções «Albricias», «Cuenta Mundo» e «Cuentos» apresentam 29 poemas infantis inéditos.

Somente em 1945, em Buenos Aires, Mistral publica uma nova edição de *Ternura*, agora dedicada à sua mãe. Suas 190 páginas dividem-se em sete seções acrescidas de novos poemas. A seção “Cuentos” é formada por poemas de *Tala* (“La Madre Granada” e “El Pino de Piñas”) e de *Desolación* (“Caperucita Roja”), seguidos por “Colofón con cara de excusa”, escrito por Mistral a pedido do Editor.

As edições subsequentes de *Tala* e *Desolación* perderam em definitivo os poemas incluídos em *Ternura*, 1945. Para o presente trabalho, selecionamos a edição argentina do livro *Ternura* para analisar o poema “Caperucita Roja”, inserida na seção “Cuentos”.

“Cuentos”, do livro *Ternura*, de 1945

A última seção de *Ternura*, intitulada “Cuentos”, compõe-se de três contos infantis expressos sempre em quadras rimadas. Escolhemos para análise o último poema do livro, “Caperucita Roja”, história popular infantil colhida da tradição oral por Charles Perrault (séc. XVII) e mais tarde pelos Irmãos Grimm (séc. XIX). Os outros dois contos, “La Madre Granada” e “El pino de piñas”, referem-se a histórias tendo como ponto de partida as frutas (a “granada” e a “piña”), as quais são personificadas. Para a concepção de “Caperucita Roja”, Mistral valeu-se como fonte da versão de Perrault, na qual Chapeuzinho Vermelho e a avó morrem devoradas pelo Lobo.

A Chapeuzinho de Charles Perrault

A narrativa de *Chapeuzinho Vermelho* remete ao mito grego, na Titanomaquia: decidido a não ter filhos por receio de perder seu poder, Cronos, ao descobrir a gravidez da esposa Reia, opta por devorar os filhos assim que eles nascem; entretanto, Reia engana Cronos ao substituir o recém-nascido Zeus por uma pedra. Já adulto, Zeus concretiza o vaticínio e destitui seu pai, Cronos, do poder, libertando seus irmãos (também adultos) de dentro do ventre de Cronos, promovendo então a nova geração de deuses do Olimpo.

Charles Perrault (1628-1703), escritor e poeta francês, estruturou seus relatos em narrativas do maravilhoso e exemplaridades difundidas através da tradição oral. Embora seu objetivo inicial fosse a (re)criação da literatura popular, com base na (re) constituição em versos de contos antigos como se observa em *A paciência de Grisélidis* (1691), sua primeira obra, e *Os desejos ridículos* (1694), Perrault veio a tornar-se o criador do primeiro núcleo da literatura infantil ocidental.

Em 1697, Perrault publica sua coleção de contos sob o título *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades* ou *Contos da mamãe gansa* — composto de seis contos de fadas e dois contos maravilhosos — e que é considerada hoje a primeira obra de literatura clássica infantil (COELHO, 1997, p. 68). *Le Petit Chaperon Rouge* — *Capinha Vermelha* ou *Chapeuzinho Vermelho* faz parte da obra como um conto maravilhoso, dada a relação mantida entre uma menina que conversa, sem qualquer estranhamento, com o Lobo. A narrativa começa com a exaltação da beleza e do amor que a mãe e a avó dedicam a uma menina, de idade incerta, e que, pelo hábito de usar uma capa vermelha presenteada pela avó, tornou-se conhecida como “Chapeuzinho Vermelho”. Certo dia, a mãe pediu a Chapeuzinho que levasse uma broa e um potinho de manteiga para a avó que estava doente. Ao atravessar o bosque, o Lobo quis devorar a menina; porém, a presença de alguns lenhadores o fez adiar seus planos: propôs que Chapeuzinho fosse por outro caminho, para ver quem chegaria primeiro à casa da avó. Tomando o caminho mais curto, o Lobo conseguiu entrar na casa da avó fazendo-se passar pela menina e, logo, devorou a senhora. Quando Chapeuzinho chegou, o Lobo estava deitado na

cama vestido com as roupas da avó. A menina estranhou a voz; porém, mesmo assim, decidiu entrar. O Lobo, escondido sob os cobertores, pediu que a menina colocasse a broa e a manteiga na mesa e se deitasse com ele. Chapeuzinho, então, despiu-se e se deitou ao seu lado. Foi então que a menina se espantou com o corpo nu da avó, questionando o grande porte dos braços, das pernas, das orelhas, dos olhos e, por fim, dos dentes. O Lobo se lança de repente sobre Chapeuzinho e a devora, como fizera com a avó (PERRAULT, 2007, p. 91-92). Ao final da narrativa, Perrault introduz a “Moral” da história, explicando que “muitas crianças, principalmente as meninhas bonitas, jeitosas, boazinhas”, não devem dar ouvidos a qualquer pessoa:

Aqui se vê que muitas crianças,
Principalmente as meninhas,
Bonitas, jeitosas, boazinhas,
Não fazem bem de a toda gente dar confiança
E que não é coisa que espanta
Se o lobo anda comendo tantas.
Eu digo o lobo, pois tais animais
Não são todos iguais;
Há os que são de amável humor,
Sem ruído, sem fel e sem rancor,
Que, mansos, bons, domesticados,
Das mocinhas seguem ao lado,
Até nas casas, e nos quartos reservados;
Mas cuidado! É sabido: um Lobo assim meloso
Dos Lobos todos é o mais perigoso.
(PERRAULT, 2007, p. 93).

No conto de Perrault, o mal vence:

o Lobo devora a avó e a menina, numa metáfora que o próprio Perrault explica em sua “moral”. A ingenuidade, a desatenção, a confiança em pessoas — especialmente homens — estranhas pode trazer conse-

quências trágicas. Perrault não objetivava apenas contar histórias para divertir seu público, sua finalidade era dar lições de moral, alertando para os perigos presentes na sociedade de sua época. Chapeuzinho Vermelho é claramente seduzida pelo Lobo e esta, em sua ingenuidade ou, quiçá, como afirma Bettelheim, desejo de ser seduzida, não reage, não tenta lutar ou fugir, apenas sucumbe ao Lobo, sendo devorada por ele (BETTELHEIM, 1980, p. 205). Não há uma segunda chance nem para a avó e nem para Chapeuzinho. A morte de ambas é o fim (VALENZUELA, 2016, 169-170).

Simbolicamente, segundo Chevalier e Gheerbrant, o lobo traduz a ideia de selvageria, como espírito da floresta, cujo aspecto infernal predomina no folclore europeu, com seu caráter devorador; imagens medievais apontam a transformação de feiticeiros em lobos; há também a crença nos licantropos ou lobisomens que data da Antiguidade e cuja veracidade começa a ser questionada somente a partir do século XVIII (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 555-557).

“Caperucita Roja” de Gabriela Mistral

Considerando o plano da expressão, o poema de Gabriela Mistral é constituído por 12 quadras de versos de arte maior, versos alexandrinos de 14 sílabas, cuja marca rítmica é uma variante com acentuação na 2^a., 6^a., 11^a. e na 13^a. sílabas, com rimas nos versos pares. Vale recordar que a contagem de sílabas métricas em espanhol difere da contagem em língua portuguesa: quando o verso termina em vocábulo oxítono, conta-se uma sílaba a mais sobre o número total; quando se trata de paroxítono, conta-se até o final do verso; quando se trata de proparoxítona, conta-se uma sílaba a menos.

Caperucita Roja visitará a la abuela
que en el poblado próximo sufre de extraño mal.
Caperucita Roja, la de los rizos rubios,
tiene el corazoncito tierno como un panal.
A las primeras luces ya se ha puesto en camino
y va cruzando el bosque con un pasito audaz.

Sale al paso Maese Lobo, de ojos diabólicos.
— “Caperucita Roja, cuéntame adónde vas”.

Caperucita es cándida como los lirios blancos.
— “Abuelita ha enfermado. Le llevo aquí un pastel
y un pucherito suave, que se derrama en jugo.
¿Sabes del pueblo próximo? Vive en la entrada de él”.

Y ahora, por el bosque discurriendo encantada,
recoge bayas rojas, corta ramas en flor,
y se enamora de unas mariposas pintadas
que la hacen olvidarse del viaje del Traidor...

El Lobo fabuloso de blanqueados dientes,
ha pasado ya el bosque, el molino, el alcor,
y golpea en la plácida puerta de la abuelita,
que le abre. (A la niña ha anunciado el Traidor.)

Ha tres días la bestia no sabe de bocado.
¡Pobre abuelita inválida, quién la va a defender!
... Se la comió riendo toda y pausadamente
y se puso en seguida sus ropas de mujer.

Tocan dedos menudos a la entornada puerta.
De la arrugada cama dice el Lobo: — “¿Quién va?”
La voz es ronca. — “Pero la abuelita está enferma”
la niña ingenua explica. — “De parte de mamá”.

Caperucita ha entrado, olorosa de bayas.

Le tiemblan en la mano gajos de salvia en flor.
— “Deja los pastelitos; ven a entibiarme el lecho”.
Caperucita cede al reclamo de amor.

De entre la cofia salen las orejas monstruosas.
— “¿Por qué tan largas?”, dice la niña con candor.
Y el velludo engañoso, abrazado a la niña:
— “¿Para qué son tan largas? Para oírte mejor”.

El cuerpecito tierno le dilata los ojos.
El terror en la niña los dilata también.
— “Abuelita, decidme: ¿por qué esos grandes ojos?”
— “Corazoncito mío, para mirarte bien...”

Y el viejo Lobo ríe, y entre la boca negra
tienen los dientes blancos un terrible fulgor.
— “Abuelita, decidme: ¿por qué esos grandes dientes?”
— “Corazoncito, para devorarte mejor...”

Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,
el cuerpecito trémulo, suave como un vellón;
y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,
y ha exprimido como una cereza el corazón...
(MISTRAL, 1945, pp.136-137)

O enunciador não especifica seu narratário, pois este assume a posição de narrador em 3ª. pessoa, onisciente, semelhante àquele da tradição oral, isto é, um contador de histórias. Na primeira estrofe, a instância narrativa apresenta as personagens Caperucita Roja — Chapeuzinho Vermelho — e a Abuela — a avó. Segundo Coelho, o estilo narrativo do contador de histórias tradicional se impôs a partir do Romantismo,

caracterizando-se pelo uso do discurso direto, do diálogo e de expressões elocutivas (COELHO, 1984, p. 76). No poema mistraliano, estes recursos provocam um efeito de aproximação do leitor/ouvinte da cena apresentada, atribuindo-lhe maior grau de verossimilhança e, ao mesmo tempo, de suspense. Na primeira estrofe, a instância narrativa apresenta as personagens Caperucita Roja — Chapeuzinho Vermelho — e a Abuela — a avó, que constituem, assim como o Lobo, personagens planas:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (*humors*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase [...] (FORSTER, apud CANDIDO, 2011, p. 63).

O primeiro verso conta com objetividade a ação futura da menina: “visitará a avó”, que vive no povoado vizinho e sofre de um estranho mal. A doença da avó não recebe atenção especial por parte de Perrault, apenas se informa que a velhinha está doente. Por outro lado, Perrault preocupa-se em exaltar a beleza da menina, enquanto Caperucita é vista como uma menina de bom coração, sem atributos de beleza. Seu encanto concentra-se nos cachos loiros e no seu odor de frutos vermelhos, e remete às imagens bastante conhecidas que ilustram edições do conto Chapeuzinho Vermelho de Perrault, valendo-se de litogravuras:



Fig. 1. Chapeuzinho Vermelho e o Lobo, ilustração de Gustave Doré, 1862.⁴

No 3º e 4º versos, Caperucita é descrita como uma menina de cabelos cacheados e loiros, com o “corazoncito tierno como un panal” (as edições de *Ternura* não apresentam ilustrações, são composta somente de texto verbal). A menina é caracterizada com traços europeus, bem diferente das crianças latino-americanas, as quais Mistral costuma retratar em seus poemas com traços indígenas. Por outro lado, a introdução do diminutivo “corazoncito” atribui uma afetividade bastante comum no falar coloquial chileno. O adjetivo “tierno” traz a ideia tanto de ternura como de tenro, de maciez ao ser mastigado, preparando o leitor para o desenlace da narrativa poética. Soma-se ao coração um doce sabor através da imagem do “panal”, ou seja, de uma colmeia. Desse modo, ao mesmo tempo que o poema traz a imagem de cunho europeu da ilustração de Doré e do conto de Perrault, a linguagem afetiva característica do espanhol falado no Chile.

4 PERRAULT, C. Les Contes des Fées de Perrault. Dessins par Gustave Doré. Prefácio de P.J. Stahl. Paris: Ed. Hetzel, 1862 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f40.item> Acesso em 18 abr. 2020.

A segunda quadra revela que Caperucita, assim que amanheceu, pôs-se a caminho da casa da avó. Não há qualquer referência à mãe ou a advertências sobre os cuidados necessários para atravessar o bosque em segurança. A menina caminha com “un pasito audaz”, trazendo novamente um diminutivo — “pasito” — que semanticamente contrasta com a caracterização de “audaz”. Os dois últimos versos da segunda estrofe introduzem a ação do Lobo, chamado pelo epíteto de “Maese”, termo arcaico, já em desuso na Língua Espanhola⁵, que significa “Mestre” em Língua Portuguesa. O Lobo é associado a “olhos diabólicos”, numa conexão com a representação do mal na religião católica. O Lobo interpela a menina, pedindo-lhe que lhe diga para onde ela vai. A Caperucita, agora associada à cor branca, aos lírios brancos e à candura, explica, com ingenuidade, os detalhes da avó, de sua moradia e do que está levando. Caperucita é cândida “como los lirios blancos”, ela é pura e virginal.

O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade. [...] Na tradição bíblica, o lírio é o símbolo da eleição, da escolha do ser amado: Como o lírio entre os cardos, assim minha bem-amada entre as jovens mulheres (Cântico dos Cânticos, 1, 2). [...] O lírio simboliza também o abandono à vontade de Deus, isto é, à Providência, que cuida das necessidades de seus eleitos [...] (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, pp. 553-4)

Em última instância, lírios brancos ou flor de lis constituem símbolos marianos, como é possível observar nas flores brancas posicionadas aos pés da Virgem Maria, procedente da Escola de Cuzqueña:

5 Dicionario de la Lengua Española de la Real Academia. Verbete: Maese. Disponível em <https://dle.rae.es/maese?m=form> Acesso em 15 abr. 2020.



Fig. 2. Virgen de Belén. Arte Cuzqueña, Peru, c. 1700-1720.⁶

A menina no bosque esclarece ao Lobo que está levando uma torta e uma sopinha (“pucherito”, diminutivo de “puchero”, que no Chile é uma forma familiar de referir-se a um tipo de sopa) para a avozinha doente. Mais uma vez, vale-se de dois diminutivos — Abuelita e pucherito —, destacando o tom afetivo de sua linguagem coloquial chilena, e trata o Lobo na 2^a. pessoa do singular, “(tú) Sabes del pueblo próximo”, aproximando-se dele sem marcar qualquer cerimônia. No Chile, o “tú” é o pronome de tratamento informal para pessoas próximas.

Na estrofe seguinte, revela-se uma menina distraída e brincalhona, que se “enamora” do colorido das borboletas, colhe flores e frutas vermelhas pelo caminho, esquecendo completamente da presença do Lobo, chamado pelo enunciador de “Traidor”. Caperucita, sempre cercada pela cor vermelha, tem sua ingenuidade marcada pelo verso “y se enamora de unas mariposas pintadas”, pois não há um

6 Figura disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_of_Belen_\(Virgen_de_Belen\)_LACMA_M.2009.158_\(1_of_11\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_of_Belen_(Virgen_de_Belen)_LACMA_M.2009.158_(1_of_11).jpg) Acesso em 15 abr. 2020.

relacionamento amoroso, mas sim um encantamento pela beleza do colorido natural das borboletas.

A quinta estrofe enfatiza as proporções do Lobo (“Lobo fabuloso”), mas também traz uma estrutura metalinguística remetendo à fera das fábulas. O Lobo, de enormes dentes brancos, é ágil e chega logo à porta na casa da vovozinha, mais uma vez explicitada no diminutivo. Enganada pelo Lobo Traidor, a vovó abre a porta, pensando ser Caperucita.

A quadra seguinte tem início com uma explicação por parte do narrador onisciente sobre a situação do Lobo, tratado como a “besta”: “Ha tres días la bestia no sabe de bocado”, ou seja, não se alimenta. O verso inicia com a forma impessoal do verbo “haber”, porém em sua forma arcaica, visto que, neste caso, “ha” está sendo empregado com o significado “fazer”/“hacer” tempo.⁷ A forma contemporânea seria “Hace tres días...”.

Ao comentário anterior, a instância narrativa introduz um novo comentário: “Pobre abuelita inválida, quién la va a defender!”. Esse comentário dá ênfase à maldade do Lobo, que se aproveita da invalidez e da solidão da velhinha para devorá-la. O verso seguinte é introduzido por reticências, aumentando assim o efeito de suspense da cena em que o Lobo devora a Vovó inteira, rindo e pausadamente, vestindo-se, na sequência, com as roupas da velhinha.

A sétima estrofe apresenta uma mudança na performance do narrador, que se posiciona em diferentes pontos de vista diante do relato. Como uma câmera de cinema, sabemos da chegada de Caperucita à porta da casa da avó através de uma sinédoque: ouvimos os dedos miúdos tocando a porta, através da sonoridade das oclusivas /t/ e /d/, de vozeamento surdo e sonoro, respectivamente. No segundo verso, a instância narrativa descreve como está o Lobo no interior da casa: “De la arrugada cama dice

7 Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de formación del profesorado. Gobierno de España. Disponível em http://acebo.pntic.mec.es/~aromer3/Lengua/Lengua%20de%20ESO/como_esc/Compl.%20gramaticales/c_haber.html Acesso em 16 abr. 2020.

el Lobo”. A seguir, no mesmo verso, surge a resposta do Lobo em discurso direto: “¿Quién va?”. Essa expressão, embora compreensível, não faz parte da linguagem oral em Espanhol, se pensarmos que se trata de uma resposta, cujo significado seria “quem é?” ou “quem está aí?”. A expressão usual em Espanhol seria “¿Quién es?”. A pergunta do Lobo sugere uma continuidade na ação ao empregar o verbo “ir” na 3ª. pessoa do singular (“va”); há um prosseguimento implícito, a menina “vai”.

Ainda na sétima estrofe, no terceiro verso, a instância narrativa translada-se para o interior da mente de Caperucita, que percebe que a voz que a questionara era rouca, numa opção pelo discurso indireto livre. A seguir, ouvimos, em discurso direto, um pensamento de Caperucita, que justifica a alteração na voz da vovó devido à sua doença. Uma nova alternância entre o discurso direto e o discurso indireto livre ocorre no verso seguinte, quando Caperucita responde em discurso direto à pergunta que ouvira: “De parte de mamá”.

Na oitava estrofe, a menina entra na casa, com seu cheiro de frutas vermelhas e, nas mãos, segura ramos de sálvia, planta arbustiva conhecida por seu sabor adocicado. A simbologia da sálvia remete à imortalidade da fênix, ave mitológica que, ao morrer, preparava uma pira para autocombustão e, depois, ressurgia das cinzas. A pira era composta de canela, sálvia e mirra. Na sequência, em discurso direto, o Lobo pede que Caperucita deixe os doces e que vá até a sua cama para aquecê-la. Ingênua, a menina cede à solicitação de amor do malvado Lobo.

Há uma elipse temporal e a menina surge, na nona estrofe, ao lado do Lobo, questionando-o sobre suas grandes orelhas, ao que o Lobo responde, já abraçado a ela, “¿Para qué son tan largas? Para oírte mejor”. O Lobo é descrito como um “velludo engañoso” (peludo enganoso) de orelhas monstruosas.

No primeiro verso da décima estrofe, o “cuerpecito tierno” provoca a dilatação das pupilas do Lobo, o que, neste caso, indica uma atração física pela menina, a qual, por sua vez, como revela o segundo verso, também tem as pupilas dilatadas devido à sensação de terror. Nos dois versos seguintes da quadra, temos o discurso direto dos dois personagens, com Caperucita questionando sobre os grandes olhos. O Lobo trata-a de “corazoncito mío”, antecipando o que ocorrerá no desfecho da narrativa.

Na quadra seguinte, o narrador traz um novo aspecto do Lobo: ele é velho e tem a boca negra. Essas características, acrescidas dos dentes brancos com “terrible fulgor”, aumentam a repulsa que o receptor sente pelo Lobo. Os dois últimos versos da estrofe reiteram os dois últimos versos da estrofe anterior, porém, referindo-se não mais aos olhos grandes, mas aos grandes dentes que servirão para “devorarte mejor...”.

Na última quadra, observa-se a narração de um assassinato cruel. Por meio da reiteração do uso do conectivo “y”, a instância narrativa realiza uma progressão dos acontecimentos, obtendo um efeito de suspense, pois, a cada oração, agrega-se um novo fato: “y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,/ y ha exprimido como una cereza el corazón...”.

Considerações finais

Neste poema, a partir da Semântica Estrutural de Greimas, temos no nível narrativo uma sucessão de enunciados de fazer e de estado, configurando uma narrativa complexa dentro do poema. A fase de manipulação dá-se quando o Lobo descobre para onde a menina se dirige; na fase da competência, o Lobo chega à casa da avó antes de Caperucita; segue-se a fase da performance, quando o Lobo assume o lugar da vovó; e a última fase, a sanção, quando o Lobo devora Caperucita, constando-se o êxito em sua performance ao matar a menina e comendo-a, enquanto ela entra em disjunção com a vida. Nesta fase, pode haver prêmios ou castigos, mas, neste poema, a conclusão ocorre com a morte de Caperucita.

O espaço-tempo trabalhado no poema é o mesmo das narrativas primordiais: é a-histórico e indeterminado, com sua efabulação iniciando-se de imediato, sem rodeios. O percurso percorrido vai da casa de Caperucita, passando pelo bosque, até a casa da avó, na entrada do vilarejo vizinho, como a própria menina esclarece, indicando que aquele percurso é conhecido, reiterado e, até então, seguro. Toda a cena da morte ocorre dentro da casa da avó, espaço cotidiano, carregado de afetividade. O bosque, por sua vez, é o espaço lúdico em que a menina se distrai, brinca e, por isso, retarda

sua chegada ao seu objetivo. Caperucita, assim como a Chapeuzinho de Perrault, é surpreendida pelo ataque do Lobo sem ter recebido qualquer advertência ou suspeitar da monstruosidade que a abordagem do malfeitor no bosque acarretaria.

Segundo Nelly Novaes Coelho, “o motivo da efabulação, via de regra, resulta das três necessidades básicas do ser humano: estômago, sexo e vontade de poder. Destas derivam as demais atitudes das personagens, situações ou acidentes em que se envolvem” (COELHO, 1984, p. 73). A principal motivação da ação do Lobo explicitada no poema é a fome; entretanto, insinua-se a questão sexual, no momento em que Caperucita é chamada a se deitar com o Lobo. Não há, no poema de Mistral como no conto de Perrault, a menção de que a menina se despe antes de se deitar. Contudo, a situação se repete.

A metáfora da maldade presente no Lobo de Perrault repete-se no Lobo de “Caperucita Roja”. As personagens são planas, estereotipadas, constituindo tipos que caracterizam a dualidade bem *versus* mal: a menina ingênua e gentil, a velhinha doente e o vilão que se aproveita de ambas. O pensamento mágico personifica o Lobo, caracterizando-o como um ser mentiroso, aproveitador, traidor e assassino. Tal caracterização do Lobo é amplamente disseminada, inclusive no texto bíblico: “Os seus príncipes no meio dela são como lobos que arrebatam a presa, para derramarem o sangue, para destruírem as almas, para seguirem a avareza” (Ezequiel 22:27).

O Lobo é o mal, constitui a metáfora que se vale da personificação do monstro, entendida como “negativo da nossa imagem de mundo [...]. Dessa maneira, eles [os monstros] funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos” (JEHA, 2007, p. 22). O lobo é o símbolo da selvageria e, ao devorar o coração de uma criança, torna-se um destruidor do espírito.

Cabe a pergunta: por que Gabriela Mistral optou por finalizar o livro de poemas infantis intitulado *Ternura* com a crueldade revelada na última estrofe do poema “Caperucita Roja”? Embora não haja uma resposta precisa, visto que Mistral nunca se pronunciou especificamente a esse respeito, no texto “Colofón con cara de Excusa”, inserido ao final de *Ternura* a pedido do Editor, ela esclarece:

Pertenezco al grupo de los mal-aventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial. (MISTRAL, 1965, p. 143).

Esse parágrafo de Mistral, escrito em 1945, traduz em boa medida suas preocupações e esforços em prol da cultura americanista, como já explicamos. Seria o Lobo a metáfora de uma cultura esmagadora que cala e oprime a nova cultura emergente?

Ao definir aspectos pertinentes à poesia destinada à infância, Maria Zilda da Cunha aponta que

A poesia apura nossa sensibilidade e provoca reflexões. Tem uma função social específica — como gênero poético, traz marcas ideológicas, culturais e históricas —, porém, diferencia-se em natureza e função de outros gêneros textuais. A poesia não se confunde, portanto, com textos veiculadores de informações (CUNHA, 2012, p. 115).

Com base nessas afirmações, é possível pensar que Mistral encerra o livro *Ternura* de forma surpreendente com o intuito de provocar reflexões, sem a necessidade de explicitar a moral da história, como fez Perrault, provocando no leitor/ouvinte, seja ele adulto ou criança, uma reação de perplexidade.

A crueldade da cena que finaliza o livro *Ternura* resgata a sensação de medo provocado por um dos mais antigos vilões pertencentes à tradição oral de cunho exemplar — o Lobo —, confrontando leitor/ouvinte, de modo catártico, com o mal, com a ingenuidade, com o engano e, por fim, com a morte.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *Personagem de ficção*. 12ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 3ed. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: Teoria. Análise. Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1997.

CUNHA, Maria Zilda da. “Poesia”. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau (org.) *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Mundo Mirim, 2012.

GOIC, Cedomil. *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. vol. 2. Barcelona: Crítica, 1988.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

INSTITUTO Nacional de Tecnologías Educativas y de formación del profesorado. Gobierno de España. Disponível em http://acebo.pntic.mec.es/~aromer3/Lengua/Lengua%20de%20ESO/como_esc/Compl.%20gramaticales/c_haber.html Acesso em 16 abr. 2020.

JEHA, Julio. (org.) *Monstros como metáforas do mal*. In: *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MISTRAL, Gabriela. *Desolación*. Prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1979.

MISTRAL, Gabriela. *Poesias Escolhidas*. Trad. Henriqueta Lisboa. “Estudo Introdutivo” de Jorge Edwards. Rio de Janeiro: Delta, 1969. Col. Prêmios Nobel de Literatura.

MISTRAL, Gabriela. *Tala*. Nota preliminar e introdução de Alfonso Calderón. Santiago: Andrés Bello, 1979.

MISTRAL, Gabriela. *Ternura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1965. 8 ed. Colección Austral. (1ª. ed. 1945)

NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica Española*. Madrid-Barcelona: Guadarrama-Labor, 1974.

PERRAULT, Charles. *Contos e Fábulas*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PERRAULT, C. *Les Contes des Fées de Perrault*. Dessins par Gustave Doré. Prefácio de P. J. Stahl. Paris: Hetzel, 1862. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f11.image> Acesso em 18 abr. 2020.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Alcalá, 1969. Col. Aula Magna, 20.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Gabriela Mistral e Poema de Chile*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), 1998.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Once Upon a Time*. Da literatura para a série de TV. São Paulo/Lisboa: Chiado, 2016.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Ternura e o americanismo em Gabriela Mistral*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), 1993.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 4ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.