



O CONTO DE FADAS REVISITADO: uma leitura de *Chapeuzinho Vermelho*,
Chapeuzinho amarelo e *Boné Vermelho*.

Bianca Guiçardi SILVA
Suellen Daniele PIMENTA
Vanessa Ribeiro MARTINEZ
Orientadora Profa. Dnda. Maria Eloísa de Souza IVAN

Resumo: Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo apresentar uma leitura comparada entre os contos, *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Charles Perrault e de duas de suas versões contemporâneas: o conto *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque de Holanda e o conto *Boné Vermelho* (1988), de Alciene Ribeiro Leite. A abordagem parte de um viés dos estudos dos gêneros discursivos e das reflexões feitas por estudiosos de Bakhtin como: Irene Machado, Leonor Fávero e Fiorin, acerca do dialogismo em que se evidenciam o discurso carnavalizado e paródico dessas versões em relação ao hipotexto. No que se refere à evolução dos gêneros e o gênero infanto-juvenil foram utilizadas as reflexões de Soares, Rosenfeld, Bakhtin, Bettelheim, Coelho, Lajolo e Zilberman e Zilberman. Quanto à contextualização dos autores e de suas obras, utilizaram-se as discussões de Ceciliato, Bezerra de Meneses, *websites* e outras. Como objetiva-se uma análise textual, em que se evidenciem os efeitos de sentido dos discursos contemporâneos em relação ao discurso da tradição, foi empregado o método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Carnavalização. Paródia. Charles Perrault. Contos contemporâneos.

Abstract: This Course Conclusion Work aims to present a comparative reading between the tales, Little Red Riding Hood (1697) by Charles Perrault and two of its contemporary versions: the tale Yellow Riding Hood (1979), Chico Buarque de Holanda and the Red Cap (1988), Alciene Ribeiro Leite. The approach is based on studies of genres and reflections made by scholars such as Bakhtin: Irene Machado, Leonor Favero and Fiorin, about dialogism in which they show the speech carnivalized and parodic versions of these in relation to hypotext. As regards the evolution of genres and gender were used infant-juvenile reflections Soares, Bettelheim, Rabbit, Lajolo and Zilberman, Zilbernan. As for the contextualization of authors and their works have been used in discussions of Ceciliato, Bezerra de Menezes, and other Websites. As the objective is a textual analysis, in which the effects are apparent sense of contemporary discourses in relation to the discourse of tradition, we employed the deductive method, since it is part of general knowledge to arrive at specific results.

Keywords: Literature infant-juvenile. Carnivalization. Parody. Charles Perrault. Contemporary tales.

Introdução

Pensemos nas crianças: não há nada mais enriquecedor e satisfatório para elas do que o conto de fadas. Pensemos no prazer experimentado quando nos permitimos ser “tocados” por um conto de fadas; o encantamento produzido por ele, e que sentimos quando entramos em contato com esse mundo mágico, vem de suas qualidades literárias, já que o conto infantil também pode ser visto como uma verdadeira obra de arte que causa estranhamento e nos tira do “lugar comum”.

E foi assim que aconteceu com este trabalho; o “encantamento” surgiu no decorrer das aulas de Relações Intertextuais, em que foram permitidas a compreensão e a identificação de aspectos dialógicos (como a intertextualidade, a interdiscursividade, o estilo e as várias vozes manifestadas na construção do discurso literário) e também das aulas de Literatura Infanto-juvenil que enfatizaram o reconhecimento dos diálogos entre os textos, e, por fim, o nosso contato com as crianças, sabendo dos efeitos de sentido que se criam e recriam sobre elas no convívio com esses textos.

Decididas, então, a trabalhar com a literatura infanto-juvenil, foram realizadas, primeiramente, as leituras das versões tradicionais de *Chapeuzinho Vermelho* (1697), sendo de Charles Perrault e dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm (1812). E, por conseguinte, foram abordadas versões da contemporaneidade: *Fita Verde no cabelo* (1970), de Guimarães Rosa, *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque de Holanda, *Chapeuzinho vermelho de raiva* (1973), de Mário Prata, *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Torturador* (1981), de Alberto Berquó e *Boné Vermelho* (1988), de Alciene Ribeiro Leite. Dentre as versões lidas, foram escolhidas para o *corpus* desta pesquisa, como hipotexto, *Chapeuzinho Vermelho*, do autor Charles Perrault, e duas das versões contemporâneas: *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Holanda e *Boné Vermelho*, de Alciene Ribeiro Leite.

Selecionadas as obras, definimos o objetivo da pesquisa: apresentar uma leitura comparada das versões contemporâneas em relação ao hipotexto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, observando-se os efeitos de sentido criados pelo discurso da renovação em relação ao da tradição. Para tanto, orientamo-nos pela busca por possíveis respostas às seguintes indagações: como são constituídos os gêneros discursivos dentro de uma perspectiva de tradição e

renovação? Em que medida o discurso infanto-juvenil se constitui como arte literária, ou mais especificamente, em que medida a palavra se revela como plurissignificativa nos discursos das versões aqui apresentadas? E, ainda, como é constituído o discurso do hipotexto e quais são os efeitos de sentido que podem ser percebidos nas duas versões contemporâneas em relação ao texto da tradição?

Percebe-se que essa palavra plurissignificativa ou literária não se limita somente ao diálogo com um público específico, mas também com todos os homens de todos os tempos e idades, já que é por meio dos símbolos e das imagens criadas e recriadas que se pode provocar a identificação do leitor ou ouvinte, alargando o seu horizonte de expectativa.

Assim, estruturalmente, esta pesquisa se organiza em três capítulos. No primeiro capítulo apresentamos uma sucinta abordagem da evolução dos gêneros literários aos gêneros discursivos, mais especificamente, do gênero infanto-juvenil. Como suporte teórico deste capítulo foram utilizadas as reflexões de Soares (2006); Rosenfeld (2006); Bakhtin (2003); Coelho (2000; 2003); Lajolo & Zilberman (2004); Zilberman (2003; 2004) e Ceciliato (2008). O segundo capítulo reúne os pressupostos teóricos que contribuem à interpretação dos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa. Para tanto, foram utilizados textos de estudiosos da obra de Bakhtin, a saber: Machado (2005); Leonor Fávero (1994); e Fiorin (1994; 2006). E, finalmente, no terceiro capítulo é dedicado a uma leitura interpretativa e comparada dos contos *Chapeuzinho Amarelo* e *Boné Vermelho*, em que se revelam os efeitos de sentido criados pelo discurso renovado em relação à tradição. Esta é uma pesquisa que se encontra na área de literatura infanto-juvenil brasileira, cujo respaldo teórico provém de pesquisa bibliográfica, assim, para se alcançar os objetivos propostos foi empregado o método dedutivo, posto que se parte de noções gerais para se chegar a resultados específicos.

Enfim, envolvidas pela beleza da palavra literária, pelo encantamento dos contos de fadas e pelo contexto das versões da contemporaneidade, embarcamos nesse mundo mágico e dialógico para o qual convidamos o leitor a seguir viagem.

1 A evolução histórica dos gêneros

Segundo Soares (2006), a tendência para reunir, em uma classificação, as obras literárias, em que a realidade aparece de determinado modo, através de mecanismos de estruturação semelhantes, surge com as manifestações poéticas mais remotas. Desse modo, é possível contar a história dos gêneros literários no Ocidente, a partir da Antiguidade greco-romana.

A caracterização dos gêneros, tomando por vezes feições normativas, ou apenas descritivas, apresentando-se como regras inflexíveis ou apenas como um conjunto de traços, os quais a obra pode apresentar em sua totalidade ou predominantemente, vem diferenciando-se a cada época. Em defesa de uma universalidade da literatura, muitos teóricos chegam mesmo a considerar o gênero como categoria imutável e a valorizar a obra pela sua obediência a leis fixas da estruturação, pela sua “pureza”. Enquanto outros, em nome da liberdade criadora de que deve resultar o trabalho artístico, defendem a mistura dos gêneros, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos diversos gêneros.

Segundo a ensaísta, Platão (cerca de 428 a.C. – cerca de 347 a.C.), no livro III de *A república* (349 a.C.), foi quem nos deixou a primeira referência, no pensamento ocidental, aos gêneros literários: a comédia e a tragédia se constroem inteiramente por imitação, os ditirambos somente pela exposição do poeta e a epopeia pela combinação desses dois processos.

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), contrariando a ideia de mimese proposta por Platão, ao guiar-se por preocupações de ordem estética, apresenta na *Poética* uma nova percepção do processo: a *mímesis* artística. Embora o filósofo não tenha formulado claramente o conceito de mimese, ao delimitar a diferença no modo de recepção e da arte, remete-nos para o fato de que o prazer decorrente dessa mimese não se explica pelo que se sente em relação ao mundo empírico. Assim, ao diferenciar o mundo empírico e a realidade da arte, o filósofo é levado a valorizar o trabalho poético e a se voltar para o estudo de seus modos de constituição, a fim de detectar as diferentes modalidades ou gêneros de poesia.

Soares (1997) afirma que:

No período medieval, por conta do rompimento com a tradição clássica, recebem os gêneros novos conteúdos. Uma referência importante aos gêneros é feita por Dante Alighieri, célebre por sua *Divina Comédia*, que, na Epístola a *Can Grande Della Scala*, classifica o estilo em nobre, médio e humilde, sendo que a epopeia e a tragédia situam-se no primeiro e a comédia no segundo, esta última diferencia-se da tragédia por trazer sempre um final feliz. A elegia enquadra-se, segundo Dante, no gênero humilde (SOARES, 2006, p. 11).

Em relação aos postulados teóricos da Antiguidade greco-latina, a crítica renascentista considerava a *mímesis* aristotélica como imitação da natureza e não como processo de recriação. Desse modo, a teoria dos gêneros passa a constituir-se como normas e preceitos a serem seguidos rigidamente, portanto, quanto mais fiel fosse a imitação, mais valiosa seria a obra.

Mas é no século XVIII, com o movimento pré-romântico alemão "*Sturm und Drang*", que as ideias de historicidade e, conseqüentemente, variabilidade dos gêneros ganham força maior.

A concepção do poeta como um gênio, de cuja interioridade irrompe intempestivamente a poesia, leva à valorização da individualidade e da autonomia de cada obra, condenando-se qualquer tipo de classificação da literatura.

De acordo com Soares (2006), a liberdade de criação era a bandeira levantada pelos românticos, e diante dessa defesa, embora não tenham trazido uma solução única para a teoria dos gêneros, os românticos aceitaram a existência destes e propuseram suas teorias sempre apoiadas no princípio de derrubada das regras clássicas e do conceito de *mímesis* reduzido à imitação de modelos.

Uma proposta bastante representativa da rebeldia romântica contra o pensamento clássico foi aquela exposta no "Prefácio" do *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, em que se faz a defesa do hibridismo dos gêneros, com base na observação de que na vida se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, sendo, portanto, artificial separar a tragédia da comédia. O poeta, ao contrário, defendia que os contrastes deveriam estar juntos em uma nova forma, o drama, que incorporando ainda características de outros gêneros, aparece como gênero dos gêneros.

Ainda segundo Soares (2006), ao nos reportarmos para o movimento formalista, vemos que tanto Tomachevski quanto Tynianov limitavam o dinamismo

dos gêneros na produção da obra às propriedades que, segundo eles, transformavam um texto em obra literária. Enquanto Tynianov introduz os princípios de “função”, de “sistema” e de “dominante” e, com isso, reintroduzindo a ideia de gênero como um fenômeno dinâmico, em incessante mudança, Tomachevski complementa enfatizando que a dimensão sempre histórica, portanto dinâmica dos gêneros, nos permite perceber que os mesmos procedimentos podem levar a diferentes resultados em cada época.

Dando um salto à contemporaneidade, encontramos Luiz Costa Lima, (*apud* SOARES, 2006), que nos chama a atenção, em “A questão dos Gêneros”, para o fato de que o filósofo da linguagem Bakhtin se voltaria para outro fator na concepção do gênero: a percepção. Para o pensador russo, além dos traços de linguagem, era necessário que se levassem em conta as expectativas do receptor, bem como a maneira como a obra literária capta a realidade. Ainda segundo o pensador, era como se “filtros” não só permitissem distinguir o literário do não-literário, mas também apontassem tratamentos específicos para cada gênero, afastando, ainda, uma generalização do que seria ou não seria historicamente literário. Os gêneros, assim, apresentariam mudanças em sintonia com o sistema da literatura, o contexto social e os valores de cada cultura.

Para Rosenfeld (2006), apesar das várias discussões e da evolução histórica dos gêneros, a teoria tripartida se mantém ainda como referência. Contudo, o autor comenta que as obras não são inteiramente líricas, épicas ou dramáticas. Não se pode entendê-las como um sistema de normas a que os autores teriam que se ajustar a fim de produzirem obras puras, pois a natureza, em matéria de literatura, não é, necessariamente, um valor positivo. Não há pureza de gêneros em sentido absoluto, já que, nas obras, manifesta-se a relação do artista com o mundo.

Assim, é notável os diferentes olhares sobre a discussão dos gêneros literários que se direcionam para o hibridismo próprio dos gêneros e, nesse sentido, as reflexões de Bakhtin são provocativas e ao mesmo tempo esclarecedoras.

As reflexões de Bakhtin oferecem outra perspectiva para a questão dos gêneros, já que não se apoiam apenas em aspectos formais como razão de uma divisão ou concepção de gênero. Para Bakhtin (2003), é no contato, na interação da

linguagem que se realizam as diferentes formas de enunciação e, por conseguinte, os gêneros.

[...] Toda ampliação da linguagem literária a custa das diversas camadas extra literárias nacional está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científico, publicísticos, de conversação, etc), em maior ou menos grau, também dos novos procedimentos de gênero de construção do todo discursivo, do seu acabamento, da inclusão do ouvinte ou parceiro, etc., o que acarreta uma reconstrução mais substancial dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 268).

Nota-se que a discussão bakhtiniana acerca dos gêneros não remete apenas aos literários. Suas reflexões se estendem a todos os gêneros, desde os mais simples, nomeados pelo pensador de primários, até os mais complexos, identificados como secundários.

Machado (2005) inicia sua discussão acerca das reflexões bakhtinianas , no que concerne aos gêneros discursivos, dizendo que o filósofo não considerava a classificação das espécies de textos, mas sim o dialogismo do processo comunicativo, em que as relações interativas são processos produtivos de linguagem. Assim, os gêneros e discursos passam a ser focalizados como esferas de uso da linguagem verbal. Completa dizendo que a partir dos estudos de Bakhtin foi possível mudar a rota dos estudos sobre gêneros, pois além das formações poéticas, o filósofo afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica, mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, apresentando-o como manifestação plural.

A ensaísta diz que embora os estudos de Bakhtin não se apresentem como uma teoria sobre os gêneros, as formulações sobre o dialogismo propõem uma alternativa para a *Poética*, dirigindo seu alvo para uma esfera do universo discursivo que se situa entre a retórica e a poética: a esfera da prosa.

Assim, as reflexões de Bakhtin, acerca dos gêneros discursivos, nos possibilitaram observar a variedade de gêneros que se realiza no processo de produção dos discursos, pois sem se prender a classificações, o que interessava ao filósofo russo era observar de que modo esses diferentes discursos se constituem e é nesse processo de tradição e renovação que encontramos o gênero infanto-juvenil para onde dirigimos nossas reflexões.

1.1 Literatura infanto-juvenil: tradição e renovação

Para Coelho (2000), a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, por meio da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização, ou seja, a palavra plurissignificativa, ou literária, é o caminho essencial para a verdadeira evolução de um povo, ao nível da consciência de mundo que cada um vai assimilando desde a infância. Coelho afirma que:

A literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola. E parece, já fora de qualquer dúvida, que nenhuma outra forma de ler o mundo dos homens é tão eficaz e rica quanto a que a literatura permite (COELHO, 2000, p.15).

Coelho (2000) diz que, em essência, a natureza da literatura infantil é a mesma da que se destina aos adultos. As diferenças que a singularizam são determinadas pela natureza do seu leitor/receptor: a criança.

A estudiosa comenta, ainda, que vulgarmente, a expressão “literatura infantil” sugere, de imediato, à ideia de belos livros coloridos destinados à distração e ao prazer das crianças em lê-los, folheá-los ou ouvir suas histórias contadas por alguém. Devido a essa função básica, até há bem pouco tempo, a literatura infantil foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor.

Para a autora, até há algum tempo, a literatura infantil era encarada pela crítica como um gênero secundário e vista pelo adulto como algo pueril ou útil. Portanto, a valorização da literatura infantil como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e juvenis, bem como dentro da vida cultural das sociedades, é conquista recente.

Ainda de acordo com Coelho (2000), a literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana e, dificilmente, poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer a literatura que cada época destinou às

suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou e se fundamenta.

Assim, segundo Coelho (2003), a História da Literatura Infantil, registra que em 1697, século XVII, a primeira coletânea de contos infantis foi publicada na França, foi o livro *Contos da Mãe Gansa*, por Charles Perrault, livro o qual introduziu o gênero literatura infantil, enquanto compilação escrita.

Conforme Lajolo e Zilberman (2004), o escritor Charles Perrault não é responsável apenas pelo primeiro surto de literatura infantil; seu livro provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literarizando uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral, adotada como principal leitura infantil.

Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, em 1812, editam a coleção de contos de fadas que, dado o êxito obtido, converte-se, de certo modo, em sinônimo de literatura para crianças, a partir de então, esta define com maior segurança os tipos de livros que agradam mais aos pequenos leitores e determina melhor suas principais linhas de ação.

Autores todos da segunda metade do século XIX, são eles que confirmam a literatura infantil como parcela significativa da produção literária da sociedade burguesa e capitalista. Dão-lhe consistência e um perfil definido, garantindo sua continuidade e atração. Por isso, quando se começa a editar livros para a infância no Brasil, a literatura para crianças, na Europa, apresenta-se como um acervo sólido que se multiplica pela reprodução de características comuns. Dentro desse panorama, mas respondendo a exigências locais, emerge a vertente brasileira do gênero, cuja história, particular e com elementos próprios, não desmente o roteiro geral (LAJOLO; ZILBERMAN, 2004, p. 21).

Para Zilberman (2003), o crescimento da criança se faz pelo universo da palavra escrita, e seu desenvolvimento intelectual pode ser medido por meio de sua habilidade de verbalização dos conteúdos assimilados durante a educação formal. Expressão escrita e domínio de hábitos de leitura distinguem o indivíduo crítico, submetendo-o a essas atividades e a outros meios de apropriação da realidade, o auditivo e o visual.

Ainda conforme Zilberman (2003), a nova ênfase na leitura, está profundamente relacionada aos novos fenômenos sociais do século XX, sintetizados na emergência da classe burguesa. Oriunda da dissolução dos laços feudais e

associada à valorização da vida urbana, a nova camada ascendente trouxe consigo um conjunto de valores, cujo alastramento ainda se presencia na atualidade.

[...] O indivíduo é o que ele faz de si mesmo durante sua existência, e somente a história pessoal explica a natureza de cada um. Por isso, as artes se modificam, favorecendo a substituição da epopeia [...] pelo romance ou o aparecimento de gêneros ligados à formação do ser humano: os tratados de pedagogia e a literatura infantil. E torna-se norma dominante a valorização da cultura como cabedal de informações que permitem tanto o acúmulo de saber enquanto tal, como o questionamento da realidade. Nessa medida, os prestígios respectivos da ciência e da leitura aparecem concomitantemente e, com ele, o culto ao livro, o aumento do número de bibliotecas e escolas, a classe dos intelectuais e o magistério (ZILBERMAN, 2003, p. 172).

Para a autora, a caracterização da obra literária evidencia o dilema da literatura infantil. Se esta quer ser literatura, precisa integrar-se ao projeto desafiador próprio a todo fenômeno artístico, assim, deverão ser interrogadas as normas em circulação, impulsionando seu leitor a uma postura crítica perante a realidade e dando margem à efetivação dos propósitos da leitura como habilidade humana. Caso contrário, transformar-se-á em objeto pedagógico, transmitindo a seu receptor convenções instituídas, em vez de estimulá-los a conhecer a circunstância humana que adotou tais padrões.

Assim sendo, debatendo-se entre ser arte ou ser veículo de doutrinação, a literatura infantil revela sua natureza; e sua evolução e seu progresso decorrem de sua inclinação à arte, absorvendo, ainda que lentamente, as contribuições da vanguarda, como se pode constatar no exame da produção brasileira mais recente.

Ainda de acordo com Zilberman (2003), a literatura infantil é uma modalidade de expressão que não conhece limites definidos. Ela pode englobar histórias veristas ou fantásticas, miscigenar gente e animais antropomorfizados, simbolizar ou simplificar situações humanas existenciais, misturando até todas estas possibilidades num único texto; deste modo, incorre sempre no risco de separar o que está coeso ou aproximar o que é distinto:

[...] pode-se identificar algumas orientações comuns na produção literária nacional dirigida às crianças. A mais frequentemente citada diz respeito às incursões no verismo naturalista; a essa pode-se alinhar tanto a

preocupação com a renovação do conto de fadas, quanto o esforço rumo à simbolização dos estados existenciais infantis, qual seja a investigação do mundo interior da criança. Ao lado dessas, permanecem atuantes outras vertentes literárias, como a história ou de aventuras, que podem se passar no campo (com os heróis em férias, num sítio ideal) ou na cidade grande, as narrativas com personagens animais (porém, frequentemente humanizados) e o aproveitamento de episódios da história do Brasil (ZILBERMAN, 2003, p. 176-177).

Zilberman (2003) comenta que o exame das narrativas que se inscrevem no âmbito do conto de fadas revela que a qualidade dos textos advém, de um lado, da contradição às expectativas do leitor em relação a um padrão consagrado pelo uso. E, de outro, esse procedimento determina uma mudança no foco tradicional do gênero, em vez de se patrocinar a afirmação de uma ordem estabelecida, na qual os privilégios e o saber cabem aos adultos, promove-se a perspectiva dos jovens, perquiridora e rebelde em relação à arbitrariedade dos mais velhos.

A autora afirma que, em duas tendências da literatura infantil nacional, o que importa verificar não é uma oposição inócua e ineficaz entre o conto de fadas ou a fantasia e o realismo, e, sim, ambos os gêneros se defrontam com certos padrões vigentes, que sucedem de uma tradição literária, procurando rompê-los e inová-los. Procedem- no de modo original e distinto, em decorrência do panorama com o qual se deparam.

[...] O conto de fadas quer ser o seu contrário [...] contrariar este passado significa abdicar do uso dado ao gênero ao longo de sua história. Deixa, pois, de servir, à afirmação da superioridade do mundo adulto, evidenciando a infantilidade deste, sua tirania ou arbitrariedade.[...] Portanto, a renovação se faz por um diálogo com o passado do gênero, modificando-o de acordo com sua intimidade. O resultado é o questionamento de uma ideologia incrustada naquela modalidade literária, o da passividade da criança e supremacia do adulto, que serviu por muito tempo aos propósitos didáticos com os quais as obras para a infância se comprometeram desde seu nascimento (ZILBERMAN, 2003, p. 190-191).

Ainda para a autora, podemos verificar dois rumos diversos no processo de evolução da prosa infantil brasileira. Sua validade decorre de sua infiltração em modelos tradicionais, visando transformá-los e, com isto, modificar a percepção do leitor, tanto em relação à literatura como em relação à realidade. Desse modo, se a literatura infantil nacional tem uma história relativamente breve,

por outro lado, ela apresenta modificações que denotam uma sensibilidade para os avanços da arte literária. Ao mesmo tempo, trata de renovar seus quadros internos, já que, quando se fala do conto de fadas, alude-se a um modo de expressão definitivamente incorporado à produção para crianças.

Para Zilberman (2003), a literatura infantil é antes de mais nada arte literária, por suas aproximações estéticas, ela vem a participar da mesma irreduzibilidade no âmbito da linguagem. No entanto, seria ilusório confinar pura e simplesmente a literatura infantil ao terreno da arte literária. A existência do vínculo não impede que os livros para crianças circulem como cultura de massa, já que estão comprometidos com um sistema de divulgação e consumo característicos da indústria cultural.

Conforme a autora, após um período de visível paralisação nos anos 50 e 60, o gênero infantil, a partir da década de 70, passa por uma renovação, procedente do aparecimento de um bom número de novos autores, fato a ser associado ao desenvolvimento da literatura brasileira em sua totalidade, uma vez que se assistiu a uma grande movimentação, devido ao aparecimento de um grupo novo de contistas e poetas, os quais eram conhecidos como os “novos”, os “marginais”, e a “geração mimeógrafo”, assim como os acontecimentos de ordem social ou política, visando agregar os homens de Letras em torno de ideais comuns.

Contudo, o aparecimento de novos autores e de vários livros para crianças não significou que todos fossem renovadores ou que tivessem boa qualidade literária; ou mesmo que seguissem uma linha uniforme de conduta. Assim, evidenciou-se uma orientação comum a um grupo de escritores que se impôs a um programa determinado e foi recebido pela crítica como a vanguarda da literatura infantil brasileira. Tratou-se da adoção de um programa de perspectiva realista na criação dos textos, que mostrava a vida “tal qual é” ao leitor mirim, renovando os tradicionais contos de fada e as intenções ali veiculadas.

1.2 Ideologia e literatura infanto-juvenil

Ceciliato (2008) comenta que Ana Maria Machado, juntamente com outros autores de literatura infanto-juvenil brasileira, como Ruth Rocha, Fernanda

Lopes de Almeida, Pedro Bandeira, Bartolomeu Campos Queirós e, também Chico Buarque de Holanda, com *Chapeuzinho Amarelo*, iniciaram, na década de 1970, uma produção de histórias que reformula os contos de fadas tradicionais, incorporando em seus modernos contos de fadas características estéticas e ideológicas bastante diferentes daquelas contidas naquele modelo de narrativa.

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, em alguns deles, uma carga metafórica bastante grande da realidade política brasileira do momento. Assim, fantasia e realidade político-social passaram a conviver em muitas histórias, sendo elas narradas por um ponto de vista crítico e denunciador dos valores conservadores e revolvendo normas sociais, políticas e culturais arraigadas na sociedade brasileira desde há muito tempo.

Para Ceciliato (2008), por trás de uma história de fadas há uma narrativa crítica que faz referência indireta aos problemas vividos pela população brasileira no período do regime militar, configurando-se as histórias em uma denúncia da realidade opressora dos anos de 1960 e 1970. Essa crítica, embora não formulada objetivamente, aparece inscrita na forma de utilização da linguagem, permeada de humor e ironia, na posição contestadora das personagens infantis, bem como na desautorização do poder dos adultos e representantes políticos.

Assim sendo, 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 à 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 (CECILIANO, 2008, p. 40).

Ainda conforme Ceciliato (2008), na renovação do gênero está em foco a dinamicidade das personagens infantis pela busca e descoberta de novas formas de viver e estar no mundo, bem como o desfazer de todo maniqueísmo, o que leva as personagens a almejam a transformação da sociedade em que atuam. Nesse sentido, estes novos contos de fadas trabalham pela fusão do tempo mítico com o tempo real e situam as personagens infantis no tempo presente. Com isso, essas personagens não são atemporais como nos contos de fadas tradicionais e os acontecimentos ficcionais presentificam-se aos leitores como fatos de sua realidade. É principalmente pela atuação consciente, política e engajada das personagens infantis, pela decisão de agir e de se comprometer com os fatos da realidade em que vivem, que esses contos renovados se distinguem dos tradicionais.

A ensaísta comenta que esta é uma tendência não convencional do gênero infantil, em que o escritor adulto busca se comunicar com o público infantil de forma crítica. O discurso assim concebido exige a reflexão dos leitores, fazendo com que eles se distanciem da fantasia própria dos contos de fadas tradicionais, os quais procuram envolver os leitores pela simbologia representativa do bem e do mal e pela adesão incondicional à história fantástica.

Assim, é necessário que se diga que os elementos formais dos contos de fadas renovados e a forma de comunicação com as crianças não se constituem em um modelo único para todos os escritores desta tendência.

Chico Buarque de Holanda, em *Chapeuzinho Amarelo*, publicado em 1979, oferece ao leitor essa literatura renovada. Utilizando-se de uma linguagem leve, cheia de humor irônico, o poeta trabalha com um jogo de palavras que transforma o discurso literário, desfazendo a dicotomia bem e mal. Cada escritor, conforme seu estilo e ideologia, cria a sua versão renovada do conto de fadas. É o conto de fadas às avessas, já que o autor, em um tom paródico, constrói seu discurso irônico, quando faz uso da cor amarela, em referência ao regime político social da época, posicionando, assim, o leitor ao contexto de repressão vivenciado.

Chapeuzinho Amarelo é uma das versões escolhidas por nós para compor o *corpus* desta pesquisa.

Na obra de Alciene Ribeiro Leite, *Boné Vermelho* (1988) percebemos outros aspectos de cunho social como, por exemplo, a pedofilia, a homossexualidade entre outros temas os quais serão abordados na nossa leitura, uma vez que esta é a outra versão a ser trabalhada nesta pesquisa.

Recuperados da tradição e renovados na contemporaneidade esses textos pressupõem o processo dialógico bakhtiniano e as relações de sentido que se estabelecem entre o eu e o outro, instaurando sujeitos históricos que participam de uma certa esfera de produção e recepção pelos diferentes contextos nos quais estes textos circulam, evidenciando o discurso carnavalizado e paródico dessas versões contemporâneas em relação ao hipotexto. É como forma de melhor compreendermos tais conceitos nas reflexões do pensador russo, que partimos para uma exposição mais ampla do pensamento bakhtiniano.

2 Os gêneros discursivos e as reflexões bakhtinianas

Retomando as discussões sobre os gêneros discursivos e as reflexões de Bakhtin é preciso, neste capítulo, abordar alguns conceitos fundamentais no que concerne ao pensamento do filósofo russo tais como a paródia e a carnavalização já que os mesmos fundamentam nossa leitura dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Ao discorrer acerca das reflexões de Bakhtin, Irene Machado (2005) esclarece que para a clássica teoria dos gêneros a definição das formas poéticas se revelava em termos de classificação, sendo que o pensamento de Aristóteles na literatura se consagrou. Temos como prova o fato de que a teoria dos gêneros tornou-se base de estudos literários. Desse modo, o estatuto dos gêneros literários se solidificou, e nada teria abalado seus domínios se não houvesse surgido a prosa comunicativa, pois a emergência da prosa passou a reivindicar outros parâmetros para a análise das formas interativas que se conseguem pelo discurso. Os estudos que Mikhail Bakhtin desenvolveu sobre os gêneros discursivos, ponderando o dialogismo do processo comunicativo, estão inclusos no campo dessa emergência.

As relações comunicativas são processos produtivos de linguagem. Portanto, gêneros e discursos passam a ser focalizados como esferas de uso da linguagem verbal ou de comunicação fundamentada na palavra.

Machado (2005) comenta que sobre o procedimento de prosificação da cultura, Bakhtin propõe formulações sobre o dialogismo que sugerem uma alternativa para a *Poética*. É no domínio da prosa que Bakhtin situa o universo das interações dialógicas, contendo o seu objeto crítico, o romance. O dialogismo, valorizando o estudo dos gêneros, revela um importante recurso para “radiografar” o hibridismo, a heteroglossia e a pluralidade de sistemas de signos na cultura.

Em contraponto com os gêneros poéticos, que são marcados pela fixidez, hierarquia e certa noção de purismo, Machado (2005) comenta que para Bakhtin os gêneros da prosa são antes de tudo, contaminações de formas pluriestilísticas, como: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia; propriedades fundamentais com as quais os gêneros prosaicos se organizam. A variedade e a mobilidade discursivas solicitaram a emergência da prosa e o coerente processo de prosificação da cultura. Bakhtin afirma que ao olhar para o mundo com a ótica da prosa, a cultura inteira se prosifica.

Na esteira de Bakhtin, Machado (2005) assinala que a prosificação da cultura letrada é um processo transgressor, desestabilizador de uma ordem cultural que aparentemente era inabalável. É um “espaço” da área discursiva em que é possível debater ideias e estabelecer pontos de vista sobre o mundo, e também com os códigos culturais emergentes.

Para Bakhtin, a prosa só existe na interação porque é discurso. A prosa é considerada uma manifestação de emergência, porque é um processo de evolução das próprias práticas significantes de sistemas comunicativos que surgem das interações dialógicas. Considera-se aqui prática significativa tudo o que é relacionado ao universo do discurso em suas mais diversas esferas de uso da linguagem, como os gêneros discursivos a partir dos quais se organizam os textos. A prosa não é pronta e acabada, ela continua se construindo desde o seu surgimento, devido à dinâmica dos gêneros discursivos.

Sendo assim, Bakhtin difere os gêneros discursivos primários (da comunicação cotidiana) dos gêneros discursivos secundários (da comunicação

elaborada a partir de códigos culturais sofisticados, como a escrita). Lembrando que não há impedimento de uma forma do mundo cotidiano entrar para a esfera da ciência, da arte ou da filosofia, etc. As esferas se modificam e se complementam.

Levando em consideração que o gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal, Machado (2005) esclarece que para Bakhtin todas as formas de representação que nele estão abrigadas são igualmente orientadas pelo espaço-tempo; então, o gênero adquire uma existência cultural e expressão de um grande tempo das culturas e civilizações. O gênero, conforme a teoria do dialogismo, está inserido na cultura relacionado como manifestante na “memória criativa”, em que estão postas as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço.

Diante do exposto, podemos dizer que as obras como todos os sistemas da cultura, são fenômenos marcados pela mobilidade no espaço e no tempo. Bakhtin entende que as obras vivem num grande tempo porque são capazes de romper os limites do presente onde surgem e mais, reportam-se tanto ao passado quanto ao futuro.

De acordo com Fiorin (2006), Bakhtin trata os gêneros como tipos de enunciados caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo, que é marcado pela especificidade de uma esfera de ação. O ensaísta acrescenta que o conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas sim o domínio de sentido que ocupa um texto, ou seja, como as cartas de amor que possuem como conteúdo temático as relações amorosas, cada carta de amor tem um assunto específico. A construção composicional é o modo de organizar o texto, ou melhor, de estruturá-lo, pois ao compor determinado enunciado é necessário contextualizá-lo em um tempo, um espaço e em uma situação de interlocução. Já o ato estilístico é uma seleção de meios linguísticos. Estilo é, pois, uma seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa no enunciado. Há, portanto, um estilo oficial, ou seja, geral, um estilo objetivo neutro, em que há uma identificação entre interlocutor e locutor, um estilo familiar e um estilo íntimo.

Segundo Machado (2005), Bakhtin analisa dialogia entre ouvinte e falante como um processo de interação "ativa", quer dizer, o ouvinte ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, imediatamente assume, em relação a ele, uma postura ativa de resposta, assim todo discurso só pode ser pensado, como resposta, pois o falante é sempre um contestador em potencial.

Para Bakhtin (2003) quanto melhor dominados os gêneros mais livremente os empregamos, e quanto mais nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde é possível), realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso.

2.1 Dialogismo: carnavalização, paródia, intertextualidade e interdiscursividade

Fiorin (1994), em seu ensaio "Polifonia textual e discursiva", inicia dizendo que Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o dialogismo e que sua preocupação básica parte da ideia de que o discurso não se constroi sobre si mesmo, mas sempre em vista de outro, isso é, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. O filósofo russo aprofundou esse conceito e mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico, etc.

Orientando-se pelo pensamento de Bakhtin, Fiorin (2006) afirma que a carnavalização é a transposição do espírito carnavalesco para a arte. O carnaval de que trata Bakhtin é uma festa sem separações hierárquicas, revelando-se como uma força regeneradora que permite enxergar que um outro mundo é possível, um universo em que reinam a abundância, a liberdade, a igualdade; é a esfera da liberdade utópica.

As categorias da percepção carnavalesca do mundo são, segundo Bakhtin:

[...] o contato familiar, sem respeito a hierarquias, numa linguagem repleta de obscenidades e livre das coerções da etiqueta; a excentricidade, que permite ao reprimido exprimir-se, tornando central o que é marginal, excluído, escandaloso, contingente; o contato de elementos que estão separados, dispersos, fechados em si mesmos: o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a tolice; a profanação, os sacrilégios, os aviltamentos, as conspirações, as paródias

dos textos sagrados (aparecem ritos como a missa sob o modo do riso). Essas categorias não são idéias abstratas, mas situações vividas concretamente. As manifestações populares carnavalescas, na Idade Média, negam o trabalho centrípeto do discurso oficial, seja da igreja, seja do Estado feudal. Ridicularizam seu discurso, parodiando suas cerimônias, mostrando, num movimento centrífugo, a relatividade alegre das coisas (BAKHTIN apud FIORIN, 2006, p. 93).

O carnaval é dialógico porque revela duas vidas separadas temporalmente, sendo uma a oficial, triste e séria que está submetida a uma ordem hierarquicamente rígida, repleta de dogmatismo, temor, veneração e piedade; e a outra, a da praça pública, livre, carregada de risos, de sacrilégios, de profanações, de contatos familiares com tudo e todos.

Fiorin (2006) ressalta que para ser carnavalesca, é preciso que a obra seja marcada pelo riso, que, de alguma forma, dessacralize e relativize o que é sério, as verdades que já estão estabelecidas e que são dirigidos aos poderosos e ao que é considerado superior. A literatura carnavalizada é ambivalente, nela não se encontra a denúncia negativa de caráter moral ou sociopolítico operante em um só plano, o da negação. Na literatura carnavalizada são aliados a negação, zombaria, motejo e gozação; a afirmação, alegria. Assim, é operante com os duplos, os dois pólos: o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo; imagens geminadas construídas pela lei dos contrastes e das semelhanças.

A carnavalização constrói um mundo utópico em que convive a liberdade, a igualdade, a abundância, a universalidade. E, ao mesmo tempo funciona com a categoria da excentricidade, porque o homem se abre e se permite tudo aquilo que comumente está reprimido; é o mundo às avessas. A literatura carnavalesca derruba a separação entre os gêneros, os estilos. Destroi a introversão; minimiza as distâncias entre autor e personagem, acaba com as oposições e se utiliza de tratamento familiar.

Sobre a paródia, Fiorin (2006) enfatiza que esta é inseparável da sátira menipeia e dos outros gêneros sério-cômicos, e estranha aos gêneros elevados, como a epopeia e a tragédia, sendo de natureza carnavalesca. A paródia é ambivalente: há nela uma bivocalidade de vozes (a do parodiado e a do parodiante).

Percebe-se a “zombaria” da voz séria e, ao mesmo tempo, a alegria com a outra voz. Assim, é negado o discurso de autoridade e é afirmada a relatividade.

Fávero (1994), estudiosa de Bakhtin, explica o termo paródia como: canto paralelo (de *para* = ao lado de e *ode* = canto), remetendo a ideia de uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto.

A ensaísta ressalta que falar de paródia é falar de Bakhtin e, sendo assim, os trabalhos de Bakhtin sobre a carnavalização, o dialogismo, o romance polifônico e a transformação dos gêneros literários apoiam-se em uma visão ampla do dialogismo abrangente de toda a linguagem e não apenas da criação literária: “Toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a cotidiana, a prática, a científica, a artística etc.) está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN apud FÁVERO, 1994, p. 50).

Fávero (1994) recorda que Bakhtin vê a paródia como “elemento inseparável da sátira menipeia e de todos os gêneros carnavalizados”, permitindo o reconhecimento explícito de uma semelhança com o que negam, a palavra tem duplo sentido voltando-se para o discurso de um outro e para o objeto do discurso como palavra.

A ensaísta esclarece que na paródia, a linguagem torna-se dupla; é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo, articulando-se sobre ele, reestruturando-o e, ao mesmo tempo, negando-o. Um dos recursos retóricos mais utilizados pela paródia é a ironia, que revela uma superposição de camadas semânticas, nos possibilitando ver a ambivalência e o duplo sentido que subjaz no texto.

Os contos *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e *Boné Vermelho* (1988) se utilizam do discurso irônico, paródico e carnavalizado, oferecendo ao leitor a palavra ambivalente e plurissignificativa do discurso literário.

2.1.1 Intertextualidade e Interdiscursividade

De acordo com Fiorin (2006), em 1967, Kristeva publica a obra intitulada *Critique*, que inclui discussões sobre as teorias bakhtinianas expostas nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rabelais*; a sua

preocupação era discutir o texto literário. Na leitura que Kristeva fez da obra de Bakhtin, a estudiosa identificou discurso e texto: “O discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)” (FIORIN, 2006, p.163); e apresenta, ao invés da noção de intersubjetividade, a noção de intertextualidade, já que Bakhtin considera que o “diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem”. E devido a isso, vê “a escritura como leitura do *corpus*, literário anterior e o texto como absorção e réplica a um outro texto”. Aqui, encontramos introduzida a noção de intertextualidade como procedimento real de constituição do texto.

Segundo Fiorin (2006), o texto visto como “depositário da própria materialidade do significante”, deveria ser mantido na sua exatidão. Temos o texto como uma produtividade, pois é o resultado de um trabalho com a língua, que ele pode destruir ou reconstruir; é polissêmico, pois, inter cruzam-se inúmeros sentidos. Não se deve esquecer que todo texto é intertexto e que outros textos estão inseridos nele, em variados níveis, por meio de formas reconhecíveis; sendo assim, a intertextualidade é a maneira real de construção do texto.

Fiorin (2006), observando o conceito de texto de Kristeva e Barthes, realiza seus estudos acerca do pensamento bakhtiniano a partir da distinção entre texto e discurso, sendo que a questão do interdiscurso aparece sob a nomenclatura de dialogismo e configura, para Bakhtin, como o princípio constitutivo da linguagem.

Para Fiorin (2006), o dialogismo não se confunde com a interação face a face, pois Bakhtin explica que é uma forma de composição em que se revelam relações dialógicas, que aparecem em todos os enunciados no processo de comunicação independentemente da dimensão que tiverem. Assim, não se pode pensar no dialogismo como um redutor dos estudos presentes; o dialogismo é sempre entre discursos e, o interlocutor só existe enquanto discurso.

Segundo Fiorin (2006), o dialogismo em Bakhtin nos interessa em dois aspectos. O modo de funcionamento real da linguagem juntamente com seu princípio constitutivo e uma forma particular de composição do discurso. O dialogismo é o início constitutivo da linguagem porque os homens não tem acesso diretamente com a realidade, pois a nossa relação com o real é sempre mediada pela linguagem que o representa semioticamente, implicando que o nosso discurso

não se relaciona diretamente com as coisas, mas com discursos os quais semiotizam o mundo; é essa a relação entre discursos que é o dialogismo, o modo de funcionamento real da linguagem.

Fiorin (2006) explica que a relação dialógica é uma relação de sentido que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Temos como primeira característica de um enunciado a de ter um autor, pois os enunciados revelam sempre uma posição de autoria; é por isso que as relações dialógicas não são relações lógicas ou semânticas, mas relações entre diferentes posições. As unidades da língua são completas, mas não são acabadas. A completude é característica do elemento, o acabamento é o que singulariza o todo. Os enunciados não têm significação, mas possuem sentido. O conceito de enunciado em Bakhtin recobre o que chamamos habitualmente de discurso.

Ainda de acordo com os estudos de Fiorin (2006), sobre Bakhtin, percebemos que quando se diz que o dialogismo é constitutivo do enunciado, está se afirmando que mesmo que na sua estrutura composicional as diversas vozes não se manifestem, o enunciado é dialógico. Todo enunciado possui uma dimensão dupla, porque revela duas posições: a sua e a dos outros. Do ponto de vista constitutivo, o dialogismo deve ser entendido como um espaço de luta entre vozes sociais, sendo assim, a relação dialógica é contraditória.

Levando em conta o individual e o social, Bakhtin, de um lado, mostra que a maioria das opiniões dos indivíduos é social, pois todo enunciado dirige-se a um superdestinatário que assume uma identidade que varia de época para época de formação social para formação social, de grupo social para grupo social; e de outro, não preconiza um sujeito absolutamente assujeitado o que seria a negação da heteroglossia e do dialogismo.

Fiorin (2006) esclarece, ainda, que há dificuldade em distinguir os conceitos de texto, enunciado e discurso na obra de Bakhtin, porque ora eles se equivalem, ora eles se distinguem. Para Bakhtin, o texto é um conjunto coerente de signos, não sendo uma entidade unicamente verbal, é uma unidade da manifestação do pensamento, da emoção, do sentido do significado.

O conceito de discurso deve ser entendido como uma abstração, uma posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como uma identidade.

Na comunicação verbal real, o que existe são enunciados que são constitutivamente dialógicos; o discurso é a realidade aparente de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dando a ele uma identidade essencial, no seu funcionamento real a linguagem é dialógica.

Para Fiorin (2006), existe uma clara distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre texto. Sendo assim, o estudioso comenta que qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, seja vista como interdiscursiva; enquanto que para o conceito de intertextualidade ficam os casos em que a relação discursiva é materializada em textos, significando que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas o contrário não é verdadeiro. A intertextualidade é o processo em que se incorpora um texto em outro, podendo o novo discurso alterar o sentido do texto resgatado ou estabelecer uma relação de concordância com ele. Fiorin reconhece três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. Para o termo intertextualidade ficam reservados somente os casos em que se configura uma relação discursiva que é materializada entre textos; já para o termo interdiscursividade é percebida quando se incorporam temas e figuras de um discurso em outro, sendo que todos os discursos que tomam de outros discursos percursos figurativos ou temáticos pertencem à mesma formação discursiva.

Subsidiadas por este aparato teórico, propomos a leitura das duas versões contemporâneas, em relação ao conto tradicional *Chapeuzinho Vermelho*, evidenciando-se que os discursos revelam efeitos de sentido distintos, quando são manifestados em diferentes contextos. O discurso, de acordo com as reflexões bakhtinianas, é social por excelência e, por isso, deve ser pensado e compreendido em contextos. *Chapeuzinho Amarelo* e *Boné Vermelho* são recriações do conto tradicional, mas se manifestam em contextos distintos daquele e conduzem o leitor para novos olhares; as impressões de nossa leitura compõem o terceiro e último capítulo desta pesquisa.

3 O CONTO DE FADAS ÀS AVESSAS: *Chapeuzinho Vermelho*, *Chapeuzinho amarelo* e *Boné Vermelho*.

Conforme Meneses (2010), os contos de fadas têm um valor extraordinário no desenvolvimento infantil, sendo que, via de regra, é o primeiro contato da criança com o mundo ficcional formalizado numa narrativa. As reflexões da autora vão ao encontro daquelas propostas por Bruno Bettelheim (2005), que vê os contos de fadas como aqueles que tratam de questões fundamentais para situações da vida de cada um, algumas absolutamente desconcertantes, sobretudo nos momentos de inflexão no curso da existência.

Com isso, na maioria das vezes, surpreendemo-nos um tanto chocados com o grau de crueldade em alguns contos de fadas, e queremos “poupar” as crianças de um confronto com esse sofrimento, com a maldade de algumas personagens que habitam o mundo maravilhoso. Mas isso seria impedir que a criança se depare com situações simbólicas, com as quais ela, no mundo real, vivencia; em que o Bem e o Mal se travejam, e com as quais os contos de fada a ajudam a lidar. A criança, por meio dos contos de fada, percebe, no nível da palavra, que as coisas passam, situações de sofrimento, de medo, de perigo, situações que exigem dela um esforço de superação. A personagem com a qual ela se identifica atravessa obstáculos e passa a um outro patamar de existência.

Assim sendo, os contos de fadas podem ser vistos como uma espécie de repositório da sabedoria popular transmitido de pais a filhos, ou melhor, de mães a filhos, pela voz, e foram se constituindo num patrimônio precioso de cultura, veiculando experiência humana. Tratam de questões fundamentais da criança no seu processo de desenvolvimento, que não se faz sem crises.

Em uma leitura comparada dos contos de fadas *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Charles Perrault, *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque e *Boné Vermelho* (1988), de Alciene Ribeiro Leite, inferimos que os autores brasileiros estabeleceram um inevitável diálogo com o texto do século XVII; no entanto, os dois autores brasileiros renovam a estrutura do tradicional conto de fadas e com propostas carnalizadas, paródicas oferecem ao leitor uma outra possibilidade de leitura que vai ao encontro do contexto histórico-político e social do país.

3.1 *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault

Iniciaremos nossa leitura pelo primeiro conto, cronologicamente contextualizado, e o que estamos denominando como hipotexto, ou seja, o texto base, que é o de Charles Perrault, *Chapeuzinho Vermelho*, cuja publicação pertence à coletânea de *Contos da Mamãe Gansa* (1697), quando esses contos receberam a forma escrita, já que até então eram relatos de tradição oral, histórias anônimas que, num determinado momento, foram postas por escrito por um autor. Alguns anos mais tarde, em 1812, os Irmãos Grimm publicam também o conto *Chapeuzinho Vermelho*, numa versão em que a avó e a menina, ao final, são salvas pelo caçador. É verdade que no nosso imaginário, na nossa memória de crianças crescidas, que provavelmente ouviram na infância essas narrativas, fixou-se a lembrança mesclada das duas versões, de Perrault e dos Grimm, mas para nossa leitura é a narrativa de Perrault que iremos seguir.

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

Assim, no decorrer da história, guiado pelas indicações precisas da menina, o lobo, tomando o caminho mais curto, chega à casa da avó, devora-a e, mal disfarçando-se com sua touca, deita-se na cama, onde espera pela menina. Chapeuzinho chega à casa da avó, estranha ao vê-la daquele jeito, mas aceita o convite do lobo disfarçado para deitar-se na cama com ele. Ambos, em um diálogo extremamente significativo, (o qual veremos mais a frente), vão se revelando e ao fim do qual o lobo devora a garotinha.

De acordo com Meneses (2010), é importante ressaltarmos que a menina “sai de casa”, é “mandada” pela mãe para uma outra aldeia, quase que num ritual de iniciação. De um lado, uma linhagem feminina, desdobrada em três gerações: filha, mãe e avó, só mulheres, falta o pai; de outro lado, o masculino, mas um masculino atemorizador: o lobo.

Com efeito, ao conto de Perrault (1697), em que os críticos literários e intérpretes, tendo à frente Bruno Bettelheim, apontam o caráter “pedagógico” e moralizante de uma narrativa que tematiza o desenvolvimento psicológico infantil, é mostrada uma menina à beira da puberdade, em seus confrontos com o masculino, mas um masculino sedutor e ameaçador, quase que se impõe uma abordagem psicanalítica da iniciação sexual. No entanto, nossa leitura, sem deixar de observar este aspecto, se fundamentará em um outro também evidente neste conto: o medo que a criança tem de se perder dos pais e ficar sozinha no mundo.

Partindo das reflexões de Bettelheim (2005), dizemos que a história literária do conto *Chapeuzinho Vermelho* começa com Perrault. O conto inglês é mais conhecido pelo título de *Capinha Vermelha*, embora o título dado pelos Irmãos Grimm, de *Chapeuzinho Vermelho*, seja mais apropriado.

Na estória de Perrault, nos deparamos inicialmente com a personagem Chapeuzinho Vermelho, que é mandada sozinha por sua mãe a levar um bolinho e um pote de manteiga para sua avó:

Era uma vez uma pequena aldeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mas ainda. Esta boa senhora mandou fazer para a menina um pequeno capuz vermelho. Ele lhe assentava tão bem que por toda parte aonde ia a chamavam Chapeuzinho Vermelho. Um dia sua mãe, que assara uns bolinhos, lhe disse: - Vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga (PERRAULT, 1967, p. 2-5).

Podemos perceber no trecho acima, quando a mãe da personagem ordena que ela vá sozinha visitar sua avó, inferimos, nesta passagem, como sendo a fase da puberdade, a liberdade de andar sozinha sem o acompanhamento dos pais. Percebemos, também, que a garotinha usa um adereço vermelho, estabelecendo uma ideia a ser trabalhada na imaginação popular, no “se perder” da criança, pois segundo o Dicionário de símbolos (2009), a cor vermelha se torna perigoso como instinto de poder, se não é controlado; leva ao egoísmo, ao ódio, à paixão cega, ao amor infernal. Enfim, nos mostra o “maniqueísmo”, essa presença entre o bem e o mal que a personagem vivência no trajeto para chegar à casa de sua avó.

Não podemos fugir das evidências do texto, o qual a garotinha é induzida pelo lobo a trilhar um novo caminho para chegar à casa de sua avó, para

que assim, o lobo possa chegar primeiro, passagem esta que está evidente no trecho a seguir:

- Vou visitar minha avó, e levar par ela um bolinho com um potinho de manteiga que minha mãe está mandando.
- Sua avó mora muito longe? perguntou o lobo.
- Ah! Mora sim, respondeu Chapeuzinho Vermelho. - Mora depois daquele moinho lá longe, bem longe, na primeira casa da aldeia.
- Ótimo! disse o lobo. - Vou visitá-la também. Vou por este caminho aqui e você vai por aquele caminho ali. E vamos ver quem chega primeiro (PERRAULT, 1967, p. 8-9).

Nesta passagem, podemos perceber o sentido ambíguo no desviar do caminho da garotinha, pois o ambiente desconhecido, “a floresta”, pode nos dar o sentido literal ou um sentido conotativo e metafórico, mas, de qualquer modo é o desconhecido, aquilo que nos assusta e nos amedronta.

No decorrer da estória nos deparamos também com a figura do lobo, o qual não se disfarça de avó, simplesmente deita-se na cama dela. Quando Chapeuzinho Vermelho chega, o Lobo pede-lhe que se deite com ele. A menina tira a roupa e entra na cama, quando então se espanta com a aparência desnuda da avó:

- Ponha o bolo e o potinho de manteiga em cima da arca, e venha se deitar comigo.
- Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou espantada ao ver a figura da avó na camisola [...] (PERRAULT, 1697, p. 18).

Bettelheim (2005), entre outros estudiosos de Perrault, apontam para o tema da iniciação à sexualidade no conto *Chapeuzinho Vermelho*; embora o trecho apresentado acima possa evidenciar tal temática, seria preciso nos aprofundar nas traduções e adaptações do conto em relação ao conto escrito por Perrault, para podermos ter a certeza de que não estaríamos sendo ingênuas, aceitando o que já está estabelecido pelo pensamento popular; preferimos manter a neutralidade da questão e nos direcionar para outros rumos.

Nossa intenção nessa leitura é mostrar, então, os aspectos ideológicos, o tom moralizante conferido ao conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault.

MORAL

Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar
Falo “do” lobo, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis.
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham a jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mais aí! Esses lobos gentis e prestimosos,
São, entre todos, os mais perigosos (PERRAULT, 1697, p. 26-27).

O conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault (1697), era contado às meninas da Corte com o intuito de silenciá-las, pois naquele contexto histórico em que elas viviam, a mulher não tinha voz ativa, estava sempre submissa à vontade dos pais e maridos. O autor se utiliza da voz narrativa para explicitar sua preocupação com a classe dominante, a qual ele pertence. Fala, diretamente, as meninas da Corte; e em um discurso autoritário e monológico tem como intenção “assustar” essas “mocinhas”, que devem “escutar” apenas os pais que lhes desejam o melhor: um casamento bem feito e arranjado.

O que não acontece nas duas versões contemporâneas, versões essas que estão mais próximas dos dias atuais em que vivemos.

Assim, partindo da leitura de Perrault, passamos à versão *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque de Holanda, que não se trata de um “conto de fadas” tradicional, como vimos anteriormente e sim da renovação desse discurso que evidencia outros aspectos como o tom político materializado em um discurso irônico, paródico e carnalizado.

Já no conto *Boné Vermelho* de Alciene Ribeiro Leite, podemos inferir outros temas, como o homossexualismo, que percebemos a partir do título, pois o termo “boné”, comumente se revela como uma referência ao menino.

3.2 *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Holanda

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no dia 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. É músico, dramaturgo e escritor brasileiro. Desde pequeno mostrou interesse pela música e tornou-se conhecido como um dos maiores nomes da música popular brasileira. Chico Buarque, como é mais conhecido, foi socialista declarado e decidiu auto exilar-se na Itália em 1969, devido ao crescimento da repressão do Regime Militar no Brasil. O poeta só retornou ao Brasil um ano mais tarde, em 1970, como um dos artistas mais ativos na crítica política e na luta pela democratização do país, continuando com composições que denunciavam aspectos sociais, econômicos e culturais.

Chico Buarque conviveu com o período da ditadura militar, um regime autoritário, que governou o país de 1º de abril de 1964 até 15 de março de 1985. Era um contexto que pregava a “Doutrina de Segurança Nacional”, uma doutrina que justificava as ações militares como uma forma de proteger o interesse da segurança nacional, devido a crise existente. Foi uma fase de repressão e censura.

Dentre suas diversas obras publicadas neste período de repressão, destacamos, aqui, a obra *Chapeuzinho Amarelo*, publicado pela primeira vez em 1979, e relançado em 1997. A obra ganhou o selo como Altamente Recomendável para as Crianças em 1979, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e foi também ganhador do Prêmio Jabuti de Ilustração em 1998, pela Câmara Brasileira do Livro (CBL).

No conto *Chapeuzinho Amarelo*, Chico Buarque destaca o valor mágico que pode se atribuir à palavra. Na obra, o autor trabalha com o ritmo e as rimas que palavras como “amarelo”, “amarelinha” e “amarelada” possuem e que produzem musicalidade e chamam a atenção do leitor ou ouvinte.

O texto é construído por um discurso irônico, paródico, brifão, que com muito humor, estabelece o diálogo com o texto tradicional e carnaliza o conto de fadas ao transformar o Lobo num Bolo de Lobo. É o conto de fadas às avessas.

A história conta sobre uma menina que tinha um medo “paralisador” de tudo:

Era a Chapeuzinho Amarelo
Amarelada de medo.

Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho.
Já não ria.
Em festa, não aparecia.
Não subia escada
nem descia.
Não estava refriada
mas tossia.
Ouvia conto de fada
e estremecia.
Não brincava mais de nada,
nem de amarelinha
(BUARQUE, 1979, p. 7).

Quando nos deparamos com o título do livro, *Chapeuzinho Amarelo*, fica a curiosidade de saber o porquê da cor amarela. Primeiramente, a menininha é caracterizada pelo medo: “amarelada de medo” lembrando que o uso do verbo “amarelar” usado no mundo sindical, aparece como uma conotação depreciativa; usado para designar um membro de sindicato que “amarelou”, com o sentido de passou, com a probabilidade de medo, para o lado dos patrões. Na concepção de Goethe o amarelo é “a cor mais próxima da luz”, temos o amarelo como o ouro, o sol. Por outro lado, Goethe (*apud* MENESES, 1993, p. 141), sobre as qualidades desta cor em seu estado puro, diz que ela pode produzir um efeito desagradável: “Por uma modificação leve e imperceptível, a bela impressão de fogo e ouro se transforma numa sensação de sujeira, e a cor nobre e encantadora se torna, ao contrário, vergonhosa, repulsiva e desagradável”. É válido lembrar, como exemplo, que o nazismo impôs aos judeus a estrela amarela discriminatória, que foi costurada nas roupas.

Os símbolos possuem características de reversibilidade, ou seja, possuem a capacidade de representar algo e o seu contrário. Aqui, apresenta a questão da ambiguidade, pois a menininha era “amarela” de medo, o que leva a perguntar por que mesmo depois da personagem conseguir vencer o medo, ela continua a brincar de amarelinha; um jogo infantil, repleto de encanamentos, uma brincadeira em que se vai do céu ao inferno e do inferno ao céu, que revela uma “aprendizagem” às crianças e não crianças. É o que aprendemos e precisamos fazer: administrar a ambiguidade e a contradição da vida.

Observando o conto, percebe-se que a Chapeuzinho de Chico Buarque possuía em sua vida, antes de tudo, e, sobretudo, o medo:

Tinha medo de trovão.
Minhoca, pra ela, era cobra.
E nunca apanhava sol
porque tinha medo da sombra.
Não ia pra fora pra não se sujar.
Não tomava sopa pra não ensopar.
Não tomava banho pra não descolar.
Não falava nada pra não engasgar.
Não ficava em pé com medo de cair.
Então vivia parada,
deitada, mas sem dormir,
com medo de pesadelo
(BUARQUE, 1979, p. 9).

No trecho acima, é evidenciado o fato de que quando se tem, se sente medo, há o impedimento de viver. Revela-se aqui como a realidade pode ser contraditória, ambígua, e que para viver é preciso correr riscos, estar com o “bom” e o “ruim”, conviver com o “bem” e o “mal”. A menina da história, além de temer a realidade, imaginando, por exemplo, a minhoca como cobra, se privava de vivenciar o cotidiano, o corriqueiro, por trazerem riscos inevitáveis.

Chapeuzinho Amarelo se recusava a encarar a ambiguidade e contradição das coisas, não reconhecia que cada coisa tem um contrário, que cada positivo carrega o seu negativo, sendo a realidade constituída do “bem” e do “mal” entrelaçados.

E o maior medo da Chapeuzinho Amarelo era o medo do lobo, um lobo que talvez não existisse. E a menina pensava no lobo, sonhava com o lobo, e esperava o lobo, e certo dia se encontrou com ele. O encontro com o lobo fez com que ela ficasse frente a frente com seu maior medo, e assim foi perdendo aquele medo aos poucos, até não existir mais.

A menina da história não verbaliza, mas temos medo, sobretudo, do que desconhecemos. Quando o enfrentamento se impõe, o objeto do medo surge, como no texto, quando Chapeuzinho finalmente encontra-se cara a cara com o lobo, que era a encarnação mais horrível de seus pavores, ela o enfrenta e acaba perdendo o medo, pois ele deixa de ser uma ideia imensurável:

Mas o engraçado é que,
Assim que encontrou o lobo,
A Chapeuzinho Amarelo
Foi perdendo aquele medo,

o medo do medo do medo
de um dia encontrar o lobo.
Foi passando aquele medo
do medo que tinha do lobo.
Foi ficando só um pouco
de medo daquele lobo.
Depois acabou o medo
e ela ficou com o lobo
(BUARQUE, 1979, p. 18).

Quando a Chapeuzinho Amarelo enfrenta seu medo, estando diante dele, passa a conhecê-lo, e, assim, vai perdendo o medo que possuía. Essa imagem criada aparece nos moldes da carnavalização: liberta a menininha do medo e a aproxima do mundo; eliminam-se as fronteiras hierárquicas e aproxima o “homem” do próprio “homem”.

Chapeuzinho Amarelo era inocente, menininha, criança. Mas, a partir do enfrentamento do seu medo passa a ser a “dona da situação”, deixando o lobo chateado, envergonhado, triste, pois quando a menininha o olhava não sentia mais o medo que a apavorava. E, se o lobo não consegue mais fazer com que ela sinta medo é como se ele estivesse sem forças, sem pelos, sendo ele dominado pelo sentimento do medo daquele que perdeu o poder. Chapeuzinho Amarelo não sentia mais pavor:

O lobo ficou chateado
de ver aquela menina
olhando pra cara dele,
só que sem o medo dele.
Ficou mesmo envergonhado,
Triste, murcho e branco-azedo,
Porque um lobo, tirado o medo,
É um arremedo de lobo.
É feito um lobo sem pelo.
Lobo pelado
(BUARQUE, 1979, p. 21).

Observamos no texto que quando o lobo percebe que está perdendo o controle da situação ele grita, berra, e, grita mais uma vez repetindo seu nome vinte cinco vezes, para ver se consegue com que o medo volte. Relacionando com o contexto em que *Chapeuzinho Amarelo* foi escrita por Chico Buarque, percebemos que o discurso é construído de forma ironica, ambígua e ambivalente. Para chegar a tal conclusão, notamos que o livro foi escrito no ano de 1979 e que na década de

1980 a Ditadura Militar no Brasil já estava em período de decadência então, por mais que os ditadores fizessem repressão, o movimento pela democratização era maior; sendo assim, a alegoria do lobo gritando representa a voz da ditadura enquanto Chapeuzinho Amarelo representa a voz da população.

O texto todo é marcado pelo tom irônico, recurso retórico recorrente da paródia e carnavalização, apresentando ambiguidades e ambivalências, porque Chico Buarque utiliza esses recursos para “dizer sem dizer”, essa interpretação só é possível se lermos nas entrelinhas.

Retomando o que foi dito acima, quando o lobo percebe que não consegue provocar mais medo, tenta, em desespero, fazer voltar o medo que inspirava, e começou a dizer “lobo” repetidas vezes, e o “lobo virou “bolo”. Com o nome invertido, a situação também inverteu-se, e o lobo ficou com medo de ser comido. Revela-se aqui o valor mágico da palavra, o seu poder, que consegue recriar e mesmo que sem querer como neste caso da palavra “lobo”, nomeia e convoca, criando outra realidade e a reconhecendo. No final do conto, Chapeuzinho continua a brincar com as palavras que antes a assustavam, assim liberta-se definitivamente:

Mesmo quando está sozinha,
Inventa uma brincadeira.
E transforma em companheiro
Cada medo que ela tinha:
O raio virou orrái,
Barata é tabará,
A bruxa virou xabru
E o diabo é bodiá
(BUARQUE, 1979, p. 33).

Chapeuzinho “venceu” o medo por meio da palavra: trata-se de um jogo de palavras, algo lúdico, mas com o poder mágico da palavra. Só um poeta ou alguém que convive com a palavra sabe seu real poder, e inventaria algo como este conto.

3.3 *Boné Vermelho*, de Alciene Ribeiro Leite

Alciene Ribeiro Leite, autora do conto *Boné Vermelho* (1988), nasceu em Ituiutaba (MG), estreou nas páginas do *Suplemento Literário* de Minas Gerais, em 1976. Seu primeiro livro, *Eu choro do palhaço*, foi considerado pela União Brasileira de Escritores o melhor livro de contos do ano de 1978. Já *Filho de Pinguço*, novela infanto-juvenil, recebeu premiação nacional e a obra *Nos beirais da memória* ficou em segundo lugar no concurso Cidade de Belo Horizonte, em 1987.

O conto *Boné Vermelho*, publicado na obra *Um jeito vesgo de ser* (1988), aponta para aspectos de cunho social, os quais são percebidos logo no início do texto. A partir do título, pode-se inferir que a personagem seja um menino, mas ao iniciarmos a leitura, constatamos que a personagem referenciada é uma menina, vejamos um fragmento: “Não sou garoto, mas me chamam Boné Vermelho. Conforme a pressa ou a preguiça, só Boné. É que não tiro meu boné da cabeça por nada desse mundo. Durmo com ele, tomo banho. E vivo de calção, igual menino” (LEITE, 1988, p.49).

O fragmento citado pode conduzir à leitura para a homossexualidade da menina, por ela sempre se vestir como menino e agir como tal. E isso se ratifica quando Boné comenta que não se sente bem com vestes de menina: “- Vou levar uns bolinhos para a minha avó e mamãe obrigou o vestido. Fico outra, nem me conheço” (LEITE, 1988, p.49).

O fragmento acima evidencia um aspecto importante, que é o conflito de identidade da personagem; ao se deparar usando vestido, a menina não se reconhece, há um questionamento implícito: “sou outra”; quem é essa que não sou eu? Quem sou eu: essa de vestido ou a de calção e boné? Essa questão da identidade, que geralmente acontece nessa fase da vida, adolescência, é bastante delicada, mas, ao mesmo tempo, mais comum do que se pensa, a adolescência é a fase das descobertas, das incertezas, das dúvidas; assim, se os questionamentos forem direcionados em um diálogo franco, aberto e carinhoso entre pais e filhos, podem se resolver de maneira natural.

Outro aspecto importante evidenciado no texto é o da perversão sexual, quando um idoso tenta seduzir a menina Boné Vermelho. Que está no ônibus:

- Oi minha menina, cuidado – o velho segura o braço de Boné. [...] - Senta aqui, menina, sou magro, dá para apertar um pouco – ri, uma falha de dentes, e arrasta, literalmente, Boné para o banco.
 - Minha saia rasgou.
 - A gente disfarça assim com o cinto, ninguém vê - os dedos desajeitados do velho roçam a carne de Boné.
 - O direto é mais vazio, não estou gostando nada deste ônibus; no outro ninguém fica relando na gente – Boné resmunga, pensando que o velho, só porque socorreu, não tem licença de encostar a perna na sua.
 - Quantos anos tem a menina?
 - Sou menor.
 - O que que leva aí de gostoso? – os olhos amarelos, melosos.
 - Bolinho para a minha avó, quer um? - assim ficam quites.
- Ele aceita, mastiga ruidosamente, o farelo cai no colo da menina, tão perto estão. De boca cheia, bolo voando ao rosto dela:
- A menina é boazinha para a vovó, bolinho gostoso – ele engole o resto, o gogó dançando vai-e-vem. – E para o vovô - ri malicioso, a mão no joelho dela, áspera, sebosa – vai ser boazinha também?
 - O senhor não repare, vou indo – Boné tenta se erguer (LEITE, 1988, p.51).

Nesse fragmento, é explicitado um dos temas mais discutidos na contemporaneidade; o poder e domínio que o adulto deseja ter sobre a criança, ou adolescente; poderíamos dizer que é a materialização da relação dominador *versus* dominado, sendo que a temática da pedofilia é evidente. A criança deveria enxergar, no adulto, proteção, confiança, cuidado, mas, infelizmente, nem sempre é isso o que acontece. A figura do velho é construída como aquele que é experiente, esperto, assemelhando-se à figura do lobo, traiçoeiro, com segundas intenções, as quais são materializadas no discurso irônico da autora, que deseja configurar as várias faces do lobo contemporâneo. Os perigos da “floresta”, “selva urbana” estão muito além da imagem de um lobo sedutor, que deseja “namorar”; é preciso que a criança, o adolescente estejam atentos às suas várias faces para dele não “virar o jantar”. Boné Vermelho consegue perceber o perigo e dele se livrar.

Além da pedofilia, deparamo-nos, também com a prostituição infantil, pois ainda a caminho da casa de sua avó, Boné, foi interpelada por uma mulher, que a induzia a seguir o caminho da prostituição:

Na fila, a mulher de cabelo amarelo, boca roxa, saia apertada com fenda enorme, encarada. Olho muito pintado passeia em Boné, de cima a baixo, de baixo para cima.

Quer bolinho – pensa.

- Quero não, filhinha, quero conversar, só isso, vamos? – pega a menina pelo braço, mas ela se retrai.

Pergunta de pai, mãe, moradia.

- Que que faz menina tão bonita, sozinha na cidade? Aposto que é muito sabida, hein? – ela pisca um olho, cúmplice.

Não é órfã não, tem pai e mãe. Não emprega não, nem serviço leve, de atender telefone ou menina de recado. Não senhora, estuda, não tem tempo, mora longe. Mesmo assim, ambiente fino, moças bonitas, muita gorjeta, homens importantes, terno e gravata. Nem assim (LEITE, 1988, p.53).

Aqui, pode-se perceber o aliciamento pelo qual a menina passa; a sedução está fundamentada no “dinheiro fácil” e tudo o que ele pode proporcionar, os bens materiais, os quais muitas vezes os pais não podem oferecer, são ofertados por aquele que vê naquela criança a possibilidade de gerar lucro para si, ou seja, faz um “agrado” e cada vez mais tem o poder sobre ela; a criança passa a ser uma “mercadoria” lucrativa, “moeda” de troca.

Um último aspecto apresentado nesta leitura também referencia a figura do idoso, agora, na personagem avó, que é retratada não como uma “avozinha” frágil, boazinha com uma aparência envelhecida daquele que está a “espera” da morte; a figura retratada no conto, é a de uma avó renovada, moderna, que tem sede de vida, sonhos e fantasias. Vejamos o trecho no qual Boné chega à casa de sua avó:

- Ai Boné, é você, minha neta, que susto! – a avó fala, mão no peito, descabelada, o olho saltado.

- Graças a Deus, vovó, graças a Deus! – Boné chora cachoeiras abraçada à mulher.

- Ai minha neta, que coisa!

-Ele machucou a senhora, vovó? Está toda amassada, machucou?

- Não minha neta, já passou, foi só um susto, queria ouro.

- Que medo, vovó!

- Agora escute – a avó se recompondo. – Corra até o orelhão da esquina, chame a polícia, aqui a ficha e o número – escreveu num pedaço de papel higiênico.

- A senhora fica aqui sozinha? – Boné, apreensiva.

- Não tem perigo, o ladrão está preso.

Boné foi num pé e voltou no outro, um risco a avó na mesma casa com o bandido.

- Vovó, lá não é polícia não, ninguém atende e polícia tem plantão direto, eu sei – atropela as palavras, excitada.

- Mas foi? – a avó, já refeita – não faz mal, minha neta, não ia adiantar mesmo, veja – aponta a porta aberta do banheiro – o danado fugiu (LEITE, 1988, p.54-55).

Nesse trecho, infere-se que a avó de Boné estava acompanhada em casa por um homem, no momento em que a neta chega para visitá-la. A avó tenta disfarçar a situação, dizendo que era um ladrão. Percebemos então que a figura da avó não é a daquela “velhinha” que só pensa em fazer “tricô”, mas a de uma mulher cheia de vida, desejos, sonhos e fantasias, os quais ainda quer viver. Por outro lado, diferentemente do que já foi falado, acerca do conto de Perrault, em todos os momentos em que a menina é “tentada” à iniciação sexual ela foge, se esquivava, ou não percebe, revelando-se uma garota ingênua, que ainda não se descobriu verdadeiramente, que tem um longo caminho a percorrer, uma travessia a enfrentar até que esteja preparada para as responsabilidades da vida adulta e quem sabe até mesmo a vida sexual.

O bonito da condição humana está em se descobrir, se conhecer, desabrochar e enfim, amadurecer; sem pular etapas, sem precipitar a “lagarta”, que só voa para o mundo quando a borboleta está pronta.

Considerações finais

Chegando ao final desta pesquisa, acredita-se que foi cumprido o objetivo proposto: reconhecer o diálogo entre os textos *Chapeuzinho Vermelho*, *Chapeuzinho Amarelo* e *Boné Vermelho* à luz das reflexões propostas por Bakhtin, revelando-se a renovação do discurso contemporâneo em relação ao da tradição. Os textos circulam em distintos contextos, dialogam com diferentes leitores e ganham novos sentidos. Contudo, é válido lembrar que não esgotamos as possibilidades de leitura desses textos, uma vez que, tanto o conto clássico como os contos contemporâneos são obras ricas que permitem novos olhares, outras leituras; o que se apresenta aqui é um possível caminho, outros virão.

Podemos concluir que, tentando responder às indagações presentes na introdução dessa pesquisa, comprovamos que os gêneros discursivos aparecem dentro de uma perspectiva de tradição e renovação, pois o conto de fadas de

Perrault é escrito no século XVII e as outras duas versões que constituem o *corpus*, estão inseridas no contexto da contemporaneidade. No hipotexto, é facilmente observado o caráter dialógico com o contexto de publicação na moral do conto; já no conto *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, estamos diante do medo e do enfrentamento da personagem, e no conto *Boné Vermelho*, de Alciene Ribeiro Leite, estamos diante da ingenuidade que a criança apresenta ao longo de seu percurso até a maturidade.

O valor da palavra literária, dos símbolos presentes e das imagens que se criam contribuíram para a valorização do gênero literatura infanto-juvenil, auxiliando para que não haja a barreira da eliminação que insiste em distanciar e tornar opostas as produções literárias infanto-juvenis e aquelas criadas para “adultos”; revelando-se, assim, sua universalidade, que envolve circunstâncias e sentimentos, dizendo sobre a condição humana desde que o mundo é mundo. É preciso ressaltar que ambas se utilizam da mesma matéria prima, a palavra plurissignificativa.

Enfim, fica aqui o convite ao leitor, tanto das duas versões dos contos contemporâneos, quanto dos tradicionais, pois trata-se de um clássico da literatura infanto-juvenil; a leitura causa estranhamento e por meio dele é que refletimos sobre o contexto social e político, relacionando com a condição humana e com a vida. Somos eternos aprendizes de cultura e do diálogo que pode ser estabelecido entre o leitor e o texto, podendo assim estimular a compreensão e a formação do leitor. A literatura não transforma o mundo, mas transforma os homens e os homens transformam o mundo.

Referências

ANANIAS, Fernanda Cristina; OLIVEIRA, Daniela Rodrigues de. *O Alienista, de Machado de Assis: um conto e outras leituras*. 2011. (Monografia em Letras). Franca: Uni-FACEF, 2011.

AUTORES. Disponível em: <<http://www.editorarhj.com.br/autores?start=5>>. Acesso em: 15 set. 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.



BERQUÓ, Alberto. *Chapeuzinho vermelho e o lobo torturador*. Brasília: literatura livraria e editora, 1981.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CECILIATO, Neusa. 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.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHICO Buarque. Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Acesso em: 14 set. 2013.

_____. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque>. Acesso em: 14 set. 2013.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

FÁVERO, Leonor L. "Paródia e dialogismo". In: _____. Barros, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. Edusp, 1994.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In. ____: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

HOLANDA, Francisco Buarque de. *Chapeuzinho Amarelo*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

IVAN, Maria Eloísa de Souza. *Introdução aos gêneros literários – Apostila preparada pela professora como material didático da disciplina Teoria da Literatura I*. Franca: Uni-FACEF, 2008.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira. História e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LEITE, Alciene Ribeiro. *Um jeito vesgo de ser*. São Paulo: Editora do Brasil. 1988.



MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MENESES, Adélia Bezerra. Vermelho, verde, amarelo: tudo era uma vez. In: _____. *Estudos avançados*, v.24, n° 69, p.265-283. 2010.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho vermelho*. Tradução de Rosa Freire D' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

PRATA, Mário. *Chapeuzinho vermelho de raiva*. In: CURI, Samir Meserani et al. *Redação escolar: criatividade*. 4. ed. São Paulo: Discubra, 1973.

REGIME militar. Disponível em: <
http://pt.wikipedia.org/wiki/Regime_militar_no_Brasil>. Acesso em: 14 set. 2013.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSA, Guimarães. *Fita verde no cabelo*. In: _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates 193)

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.