



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

JOANILDES FELIPE

**O LOBO MAU QUE É BOM:
A RE-VERSÃO DO MITO NAS HISTÓRIAS INFANTIS**

PALHOÇA

2007

JOANILDES FELIPE

**O LOBO MAU QUE É BOM:
A RE-VERSÃO DO MITO NAS HISTÓRIAS INFANTIS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Carvalho Messa

PALHOÇA

2007

JOANILDES FELIPE

**O LOBO MAU QUE É BOM:
A RE-VERSÃO DO MITO NAS HISTÓRIAS INFANTIS**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo curso de Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina

Palhoça, ____ de _____ de 20____.

Prof. Dr. Fábio de Carvalho Messa – Orientador UNISUL.

Prof^a. Dra. Jussara Bittencourt de Sá – UNISUL.

Prof^a. Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos – UFSC.

Aos meus filhos Gustavo e Joana pelo amor incondicional e pela compreensão. Aos meus pais Vitorino (in memoriam) e Zulmira pela valorização do saber.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Fábio de Carvalho Messa, meu orientador, por ter possibilitado a realização de um sonho.

Às professoras Solange e Marci pelas contribuições nas disciplinas ministradas.

A minha família pelo inestimável apoio em vários momentos e por estar sempre ao meu lado, dando-me credibilidade.

A todos os meus amigos que mantiveram, de perto ou de longe, uma torcida pela realização deste trabalho.

À Direção da Escola de Educação Básica Nossa Senhora pelo apoio e compreensão.

À Secretaria da Educação do Estado de Santa Catarina pela concessão de licença para a realização do curso.

Aos acadêmicos do curso de Pedagogia que compartilharam desta pesquisa.

Aos amigos de curso e amigos de trabalho pelo incentivo, pela amizade e pelas aprendizagens compartilhadas.

A todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para a produção deste trabalho, pela aprendizagem ao longo desta trajetória.

A todos, obrigada.

“Sou o intervalo entre o meu desejo e aquilo que os desejos dos outros fizeram de mim..”

Fernando Pessoa

RESUMO

As histórias infantis contemporâneas apresentam uma nova estrutura narrativa que propõe uma peculiar reversão de mitos dotada de intertextualidade e deslizamento de sentidos. Este trabalho constata e descreve a reversão do mito do Lobo Mau em Lobo Bom, identificando as possíveis causas que influenciam esse outro formato narrativo e que levaram os autores a subverter o mito da maldade em bondade. A partir de um levantamento feito em alguns contos de fadas que têm o lobo como personagem terrível e ameaçador e das conseqüentes releituras dessas histórias com uma tendência à reversão desse perfil, esta pesquisa revela a quebra do paradigma da maldade e a tentativa de transmudá-lo em bondade. Desse modo, procurou-se refletir sobre essa linhagem de narrativas que parafraseiam e/ou parodiam as antigas versões, revertendo o mito, ressignificando-o e provocando novas relações de sentido.

Palavras-chave: Lobo. Reversão. Mito.

ABSTRACT

The contemporary infantile histories present a new narrative structure that proposes a peculiar reversion of myths endowed with intertext and sliding of senses. This work verifies and it describes the reversion of the myth of the Bad Wolf for Good wolf identifying the possible causes that influence that other narrative format and what takes the authors to sub-flow it the myth of the cruelty for the kindness. Starting from a rising done in some fairy tales that have the as terrible and threatening wolf character and of the consequent relecture of those histories with a tendency to the reversion of this profile, this research determines a break of paradigm of the cruelty for the kindness. Detach way, tried to contemplate on her that lineage of narratives that them paraphrase and/or parody the old versions, reverting the myth, ressignificating-the and provoking new sense relationships.

Word-key: Wolf. Reversion. Myth.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	CONCEPÇÃO DE LITERATURA E LITERATURA INFANTIL	12
2.1	Literatura	12
2.2	Literatura Infantil	14
2.1.1	<i>Origens dos Contos de Fadas.....</i>	<i>17</i>
2.3	Narrativas e ideologia.....	20
3	LINGUAGEM, MITO E OS CONTOS DE FADAS.....	27
3.1	Linguagem simbólica.....	27
3.2	Concepções de Mito	31
3.2.1	<i>Os Mitos e os Contos de Fadas</i>	<i>33</i>
3.3	A linguagem figurada/simbólica nos contos de fadas e a formação da criança.....	35
4	O LEITOR-MODELO	40
5	FORMAS DE INTERTEXTUALIDADES	43
5.1	Paráfrase.....	43
5.2	Paródia.....	44
5.3	Narrativas infantis parafraseadas e parodiadas.....	47
5.3.1	<i>Primeira Versão</i>	<i>48</i>
5.3.2	<i>Segunda Versão</i>	<i>49</i>
5.3.3	<i>Terceira Versão</i>	<i>50</i>
5.3.4	<i>Quarta Versão – A Re-versão.....</i>	<i>52</i>
6	RELEITURAS DE CONTOS DE FADAS – ENTRE VERSÕES E RE-VERSÕES .	54
6.1	Trajetórias da aparição do Lobo nas fábulas	55
6.2	O lobo e a metáfora do mal.....	62
6.2.1	<i>Dialética do bem e do mal.....</i>	<i>64</i>
6.3	Histórias infantis e a re-versão do mito lobo.....	67
6.3.1	<i>O Diário do Lobo: A Verdadeira História dos Três Porquinhos.....</i>	<i>68</i>
6.3.2	<i>Chapeuzinho Vermelho e o Lobo-Guará.....</i>	<i>70</i>
6.3.3	<i>Procura-se lobo</i>	<i>72</i>
6.4	Narrativa parodiada sob a ótica da análise de discurso	75
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
8	REFERÊNCIAS.....	84
ANEXO A – O DIÁRIO DO LOBO: A VERDADEIRA HISTÓRIAS DOS TRÊS PORQUINHOS		ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
ANEXO B – CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO-GUARÁ. ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.		
ANEXO C – PROCURA-SE LOBO		ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma pesquisa sobre a reversão do mito do lobo mau em lobo bom nas narrativas infantis contemporâneas, entendendo a relevância desses textos na construção da linguagem da criança.

Os contos de fadas têm se perpetuado há milênios, atravessando todas as geografias, mostrando toda a força e perenidade do folclore dos povos. Isto ocorre porque os contos de fadas estão envolvidos no maravilhoso. Por intermédio da fantasia lida-se com emoções que qualquer criança viveu. Os autores, nos contos de fadas, investem numa trama que parte de um problema vinculado à realidade e desequilibra a tranquilidade inicial. O desenvolvimento da narrativa consiste em buscar soluções, introduzindo elementos mágicos, enquanto o desfecho se dá com a restauração da ordem, quando há uma volta ao real. Dessa forma, nas histórias de fadas que seguem essa trajetória, aceita-se o potencial imaginário da criança, mas transmite-se a idéia de que ela não pode viver apenas no mundo da fantasia, sendo necessário o retorno à realidade.

Os contos de fadas são tão ricos que vários estudiosos têm se ocupado em estudá-los. Afirmam que explicar para uma criança por que um conto de fadas é tão cativante para ela, destrói, acima de tudo, o encantamento da história, que depende, em grau considerável, de a criança não saber absolutamente por que está maravilhada. As interpretações adultas, por mais corretas que sejam, roubam da criança a oportunidade de sentir que ela, por sua própria conta, em repetidas audições e ruminações acerca da história, enfrentou com êxito uma situação difícil. O ser humano cresce, encontra sentido na vida e segurança em si mesmo por ter entendido ou resolvido problemas pessoais por sua conta e não por terem sido explicados por outros.

Esse assunto desperta atenção tendo em vista que autores contemporâneos apresentam a tendência de utilizar uma linguagem diferenciada nas histórias de contos de fadas, subvertendo-os, transformando-os ou adaptando-os à atualidade. Percebe-se que existe uma mudança de paradigma que muitas vezes subverte o mito da maldade e o transforma em bondade, o que mostra que as verdades e valores mudam de acordo com o momento histórico.

Esta dissertação propõe-se a fazer uma reflexão acerca das histórias que revertem e/ou subvertem o mito da maldade, procurando compreender as influências e tendências desse movimento nos contos de fadas.

O termo subversão está relacionado a um transtorno, uma revolta; principalmente no sentido moral. A palavra está presente em todos os idiomas de origem latina e era

originalmente aplicada a diversos eventos, como a derrota militar de uma cidade. Já no século XIV era usada na língua inglesa com referência a temas de direito e no século XV começou a ser usada relacionada a reinados. Esta é a origem de seu uso moderno, que se refere a tentativas de destruir estruturas de autoridade. Subversão se refere a algo mais clandestino, como a erosão das bases da fé no *status quo* ou a criação de conflitos entre pessoas. Já o termo reversão designa o ato de reverter, de dar consequência ou destino diferente a algo. Assim exposto, assumem-se os dois termos, subversão e re-versão¹, compreendendo que as suas características semânticas são complementares na pesquisa em questão.

O objeto de pesquisa são as histórias que têm o lobo como personagem central, percebendo a re-versão e/ou subversão do mito do lobo mau em lobo bom. O trabalho apresenta um estudo da linguagem dessas narrativas infantis, identificando as causas que influenciam esse tipo de escrita e verificando o que leva o autor a subverter o mito da maldade para a bondade.

Para isto, procurou-se primeiramente determinar as concepções de literatura e literatura infantil, apoiando-se principalmente nas considerações de autores como Meireles (1984), Coelho (1987, 1997) e Bakhtin (1989, 1999) e observando a relação entre texto literário e ideologia. Pesquisaram-se as origens contextuais dos contos de fadas, percebendo que as narrativas infantis são muito antigas e foram inicialmente criadas para os adultos. Bakhtin (1999, p. 31) assim registra a marca ideológica nestas narrativas:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo.

Noções de linguagem e mito foram abordadas e necessariamente incorporadas ao trabalho, visto que as histórias infantis são redigidas numa forma peculiar de linguagem que apresenta uma dimensão simbólica própria da construção de falas míticas. Utilizaram-se as teorias de Saussure (1974), Pierce (1997) e D'Onofrio (2001) para discutir produção de linguagem, Eliade (1998), Cassirer (1992), Jolles (1976) para mito e especialmente Barthes (1993), que entende o mito como sistema semiológico. Nesse contexto fizeram-se necessárias algumas incursões nas obras de Bettelheim (2000) e Fromm (1969).

Para falar sobre Leitor-Modelo recorreu-se a Umberto Eco (2002) pela relevância das suas observações sobre a receptividade do leitor para a interpretação do texto. É

¹ Adotaremos propositalmente esta forma de grafar o termo.

necessária a interpretação inicial do leitor empírico como sujeito concreto dessa cooperação: “Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo.” (Eco, 2002, p.39)

A seguir definiram-se as formas de intertextualidade, considerando como tal a paródia e paráfrase pela sua grande incidência na literatura pós-moderna, de acordo com Hutcheon (1991), Bakhtin (1998), Sant’anna (1995) e Moisés (1993). Para exemplificar, apresentou-se primeiramente uma narrativa nos moldes, de paráfrase e depois de paródia, identificando as características de cada uma. Entende-se por parafrástico um texto recontado de outra maneira, preservando as idéias centrais, enquanto aquele que apresenta deslocamento de sentidos considera-se paródico. Pode-se dizer que essa tendência é predominante no pós-modernismo, e, segundo Hutcheon (1991, p.45):

Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando é utilizada como referente da arte, e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado nem apagado [...], ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes.

Na última parte faz-se o rastreamento das histórias que têm o lobo como protagonista, analisando as releituras de narrativas, confrontando histórias fundadoras e histórias *subvertidas* para constatar, por uma descrição, os fatores que levam às mudanças da linguagem no decorrer dos tempos e as suas implicações no contexto contemporâneo. As descrições analíticas foram fundamentadas em Hutcheon (1991), Bakhtin (1998, 1999) e ainda numa reflexão sob a ótica da análise de discurso baseada em Orlandi/Pêcheux (1999) para agregar e ampliar conceitos.

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referência a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (Michel Foucault, apud Hutcheon, 1991)

Por fim confirma-se o pressuposto de que não existe texto livre de contaminações, ou melhor, de que o texto se produz no diálogo com outros textos, na interação das múltiplas vozes existentes no universo literário, o que agrega a ele uma série de valores expressivos, sócio-históricos, ideológicos e contextuais.

2 CONCEPÇÃO DE LITERATURA E LITERATURA INFANTIL

2.1 Literatura

A palavra *Literatura* vem do latim, arte de escrever, a *ciência das belas letras*. A arte da literatura existe há alguns milênios. Entretanto, sua natureza e suas funções continuam objeto de estudo e de discussão – talvez por ser uma criação humana sua definição torne-se tão difícil. Ao longo da história, a literatura foi concebida de diferentes maneiras. Cita-se uma definição abrangente, que atende à concepção da literatura em nosso tempo: literatura é a arte que utiliza a palavra como matéria-prima de suas criações (AMARAL, 2000). A função essencial da Literatura desde as suas origens, ressalta Coelho (1997), é a de atuar sobre as mentes, onde se decidem as vontades ou ações, e sobre os espíritos, onde se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem. No encontro com ela, os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria vida. Outro conceito pertinente nesse contexto é o de *mímesis*, que é, na *Poética*, de Aristóteles, um termo-chave que sustenta suas considerações a respeito da Arte Poética – *imitação*. Para ele, *mímesis* é a imitação da ação, a arte imitando a vida. Afirma que imitar é congênito no homem, pois há na espécie humana a tendência natural para imitar, o que o distingue dos outros seres da natureza. O homem utiliza-se da imitação para adquirir as primeiras noções sobre o mundo. Sendo assim, a literatura poderia ser considerada uma imitação da realidade, constituída de narrativas dos acontecimentos.

Partindo de uma concepção sócio-histórica para fundamentar o conceito de linguagem, situa-se, nesse contexto, a literatura, estabelecendo uma relação entre a sua essência e o significado mais amplo de linguagem. Para isso, aproveitam-se as idéias defendidas por Mikhail Bakhtin (1988)..

Falar de literatura é também falar de arte, situá-la na esfera da estética. Esta, antes de ser apologia do belo, das formas perfeitas, de um estado contemplativo – de apreciação de uma obra de arte – ou de um estado de pura inspiração, está associada aos sentidos, à percepção por meio dos sentidos. Estética tem sua origem em *estesia*, ou seja, sensação, sensibilidade, sentido. Em contraposição, temos a palavra "anestesia", negação de "estesia", em que os sentidos e sensações são bloqueados. Ora, os sentidos são uma forma imediata de aproximação e compreensão do mundo, mas nem por isso impedem um aprofundamento reflexivo, pensado e lógico sobre ele, por meio de posteriores mediações. O artista e o poeta sentem que penetram na realidade e desenvolvem seus conhecimentos não apenas pela via da

razão e da lógica, mas também da sensibilidade, da emoção, da intuição..., tão importantes quanto a razão. São outras formas de se apropriar do mundo e do conhecimento. A arte é também uma forma de compreensão da realidade.

Outro aspecto muito importante a ressaltar é a qualidade polifônica da arte e, por conseguinte, da literatura. Existem numa obra muitas outras obras que deixaram suas marcas na grande temporalidade. O artista busca nelas a matéria-prima para o seu trabalho. Da mesma forma, habitam num texto literário muitas outras vozes que ajudam a constituir a voz do poeta, do narrador. Mikhail Bakhtin (1998) defende que o discurso verbal é polifônico por natureza, que não existe a *minha-palavra-original*, mas sim a *palavra-nossa*, que, num processo constante de apropriação, se torna *palavra-nossa-minha*, palavra essa que traz marcas de tantas outras vozes. Bakhtin (2000) define essa qualidade como constituidora do discurso, mas, sobretudo, do discurso literário. Nenhum outro gênero textual apresenta esse aspecto polifônico e dialógico tão marcante em sua constituição.

A literatura, como qualquer manifestação artística, oferece a possibilidade, dentro de uma relação dialógica, de cultivar espaços constantes de recriação e reformulação interior a partir do confronto autor-obra-interlocutor. Partindo desse estado de recriação interior, de reformulação da subjetividade, que se dá sempre na interação eu-outro, é possível transpor as formas de ação imediatas e buscar níveis mais profundos e consistentes de atuação na coletividade.

Mais que qualquer outro gênero textual, a literatura exige um trabalho criativo com a linguagem e a prática da expressão livre. Nela, a língua se afasta de uma concepção instrumental, transmissora de conteúdos, para assumir plenamente seu estatuto de produção de conhecimento; ultrapassa a condição de mero sistema convencional de formas sonoras e abstratas e também de reflexo unicamente dos pensamentos individuais. A língua, por natureza, é viva, dinâmica, polissêmica; mais que veículo passivo de informação, ela deve manifestar sua essência crítica e transgressora. A literatura é palco ideal para essa manifestação, sua essência artística permite que todo potencial expressivo, imaginário e fictício seja explorado, possibilitando formas outras de experiência na e com a realidade.

A literatura, porém, não abrange apenas o que se encontra escrito, pois a sua forma de expressão oral, independente da escrita, também é caracterizada como fenômeno literário – a palavra pode ser apenas pronunciada.

A Literatura precede o alfabeto. Os iletrados possuem a sua Literatura. Os primitivos, ou quaisquer agrupamentos humanos alheios ou ainda às disciplinas de ler e escrever, nem por isso deixam de compor seus cânticos, suas lendas, suas

histórias; vasta herança literária transmitida dos tempos mais remotos, de memória em memória e de boca em boca. (MEIRELES, 1979, p.17).

A literatura oral é a antiga arte de exprimir eventos reais ou fictícios em palavras, imagens e sons. Histórias têm sido compartilhadas em todas as culturas e localidades como um meio de entretenimento, educação, preservação da cultura e de incutir conhecimento e valores morais. A literatura oral é freqüentemente considerada um aspecto crucial da humanidade. Os seres humanos têm uma habilidade natural para usar a comunicação verbal para ensinar, explicar e entreter, o que explica o porquê de a literatura oral ser tão preponderante na vida cotidiana. A literatura oral tradicional difere da literatura oral multimídia no sentido de que ela é experimentada e se forma dentro da mente da audiência. Por exemplo, um dinossauro descrito será diferente para cada ouvinte, enquanto uma representação visual será mais específica. A literatura oral tradicional depende da experiência pessoal e da imaginação do interlocutor, por isso tende a ter um impacto mais forte.

Pelo ofício de contar histórias, um ato remoto, a literatura oral se perpetuou, comunicando de indivíduo a indivíduo e de povo a povo o que os homens, através dos tempos, têm selecionado da sua experiência como mais indispensável à vida, mostrando ser utilitária e fundamental para o não esquecimento de muitas obras, das quais se teve conhecimento devido à sua permanência.

Mas, quando se pensa nessas monumentais coleções das *Mil e Uma Noites*, do *Pantchatantra*², e muitas outras, que salvaram do esquecimento lendas, histórias, fábulas, canções, adivinhações e provérbios, não se pode deixar de sentir uma profunda admiração por esses narradores anônimos que, com a disciplina da sua memória e da sua palavra, salvaram do esquecimento uma boa parte da educação da humanidade (MEIRELES, 1979).

Não há quem não tenha adquirido na infância as riquezas das tradições pela oralidade. Contar e ouvir satisfazem a sede de conhecimento e instrução própria da humanidade. Os contos de fadas são ótimos exemplos da oralidade, a maioria das pessoas os conheceu pela via oral.

2.2 Literatura Infantil

Segundo Meireles (1979), a Literatura Infantil faz parte da literatura geral. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especial do âmbito infantil. Salienta que deveríamos pensar em classificar a literatura infantil como utilidade e prazer, portanto

² Literatura Hindu (séc. II a.C.) Apólogos usados pelos pregadores budistas. Deu origem a *Calila e Dimma*.

não haveria uma literatura infantil *a priori*, mas *a posteriori*. São as crianças, na verdade, que a delimitam com a sua preferência

Para Coelho (1997), a Literatura Infantil é, antes de tudo, literatura, ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra, fundindo os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização. Em essência, sua natureza é a mesma da que se destina aos adultos. As diferenças que a singularizam são determinadas pela natureza do seu leitor/receptor: a criança. Quanto à possível natureza dessa literatura, a autora adota a posição de Marc Soriano (na linha semiológica de Roman Jakobson, quando define a linguagem):

A literatura infantil é uma comunicação histórica (=localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou escritor-adulto (=emissor) e um destinatário-criança (=receptor) que, por definição, ao longo do período considerado, não dispõe senão de modo parcial da experiência do real e das estruturas lingüísticas, intelectuais, afetivas e outras que caracterizam a idade adulta.” (COELHO, 1997, p.185)

Dessa forma, pode-se afirmar que é a criança quem seleciona os textos para a leitura e que a sua compreensão depende da sua experiência, ou melhor, do seu repertório, pressupostos ou saberes compartilhados sobre o que está lendo. Questiona-se, nessa perspectiva, se a literatura infantil deve propiciar prazer ou informação, ser útil ou lúdica. Numa visão dialética, observa-se que sua função pedagógica ou lúdica vem mudando conforme a concepção histórica de sociedade e de homem. Segundo Coelho (1997), a literatura deve divertir, dar prazer, emocionar e, ao mesmo tempo, ensinar novos modos de ver o mundo, de viver, pensar, reagir e criar.

Percorrendo a história e o tempo, constata-se que, em sua origem, a Literatura Infantil resultou de adaptações de obras que não foram inicialmente escritas para crianças, e sempre tentavam explicar a vida. Uma espécie de prosa doutrinária, constituída por elementos morais e religiosos significativos, normalmente encontrados no gênero fábula. A fábula é uma narrativa alegórica, cujos personagens são geralmente animais e os desenlaces refletem uma lição moral. A temática é variada e contempla aspectos como a vitória da fraqueza sobre a força, da bondade sobre a astúcia e a derrota de presunçosos.

As obras destinadas aos adultos que foram adaptadas para o público infantil nasceram no meio popular (ou em meio culto, popularizando-se depois em adaptações), evidenciando-se que antes de serem Literatura Infantil foram literatura popular. A intenção era passar valores ou padrões a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo comportamento. Essa literatura inaugural nasceu no domínio do mito, da lenda, do

maravilhoso. É bom salientar que, antes de haver uma preocupação com o ser infantil e sua concretude, a concepção de criança era a de um adulto em miniatura, que participava da vida adulta sem uma preocupação educacional direcionada a ela.

Coelho (1997, p. 24) destaca, também a importância do conhecimento histórico sobre a Literatura infantil:

Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse 'modo' é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade, em sua constante evolução. 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 fundamenta...).

Constata-se que há sempre uma ideologia subjacente ao texto literário, assim como ressaltou Bakhtin, quando afirmou que cada época e cada grupo social têm seu repertório de forma de discurso na comunicação socioideológica. "A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas" (BAKHTIN, 1999)

A partir da concepção bakhtiniana, a palavra é, por essência e por excelência, ideológica. Levando em conta que a palavra é o instrumento de trabalho do comunicador e o elemento que o relaciona com a sociedade, supõe-se que o discurso literário é, necessariamente, ideológico.

Parte-se desse pressuposto para estudar e localizar o caráter e a intensidade da presença ideológica no discurso, além de identificar, na construção discursiva do *corpus* selecionado (narrativas infantis), a intencionalidade apresentada por meio da representação ideológica do discurso.

O conceito de ideologia, pode-se afirmar, é um dos mais amplos e variados a que se pode ter acesso. Até hoje não se chegou a uma definição acabada desse conceito, que abrangesse toda a riqueza de significações do termo. Se as palavras, por exemplo, nascem neutras, mais ou menos como estão em estado de dicionário, ao se contextualizarem passam a expandir valores, conceitos, preconceitos. É o que Citelli (1986, p. 35) afirma a seguir:

Nós iremos viver e aprender em contato com outros homens, mediados pelas palavras, que irão nos informar e formar. As palavras serão por nós absorvidas, transformadas e reproduzidas, criando em circuito de formação e reformulação de nossas consciências. ()

As críticas sobre Literatura Infantil vêm-se realizando de maneira equivocada, são muitas vozes críticas que se tem levantado contra o peso negativo que representa o lastro tradicional presente em grande parte da produção literária infantil nos últimos tempos. Essas vozes das diversas ciências humanas raramente são da área de Letras, o que demonstra que a literatura infantil não pode ser entendida como mero entretenimento, mas ligada ao sistema de valores vigentes na sociedade, tanto que profissionais das diferentes áreas do conhecimento humano se voltam para ela para compreender o fenômeno de mutação que o mundo está sofrendo, estudando essa literatura não como fenômeno literário, mas como veículo de idéias ou padrões de comportamento (COELHO, 1997).

2.1.1 *Origens dos Contos de Fadas*

Historicamente nascidos na França no século XVII, na corte do rei Luís XIV pelo erudito Charles Perrault, na verdade os conhecidos contos clássicos infantis têm origem em tempos bem mais remotos e nasceram para falar aos adultos. Os vestígios mais remotos remontam a séculos antes de Cristo e provêm de fontes orientais e célticas que, a partir da Idade Média, são assimiladas por fontes européias. Na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em literatura para crianças.

A fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa incorporada pelo mundo ocidental é a oriental. Sua coletânea mais importante é *Calila e Dimma*, originária da Índia no século VI. As narrativas são constituídas por fábulas, apólogos e contos exemplares e algumas podem ter sido precursoras dos contos de fadas. *As mil e uma noites* é a mais célebre compilação de contos maravilhosos que circularam no mundo ocidental, completada no século XV, mas só divulgada no mundo europeu no século XVIII. É também nesse momento que as fadas entraram na moda. As narrativas audaciosas falam de um Oriente fabuloso e exótico, já desaparecido, e ressaltam que foi pela fala, pelo narrar que Sherazade se manteve viva – portanto, a identificação da palavra com um ato vital. Ao serem difundidos no ocidente cristão, em que o sexo já havia se codificado como um valor moral (o erotismo, como força sagrada, é uma concepção de amor desconhecida no Ocidente cristão e fundamental nas religiões do Oriente), as narrativas d'*As mil e uma noites* foram consideradas imorais, obscenas e, nas adaptações, através dos tempos, foram transformadas, *amenizadas*.

“A essa altura, os contos orientais já tinham se difundido por todo o mundo ocidental, com adaptações e readaptações incorporadas nas literaturas populares ou recriações

cultas, e muitos de seus episódios despojados do escabroso” começavam a ser divulgados como literatura infantil.

Os celtas são provavelmente originários da Ásia e entre os séculos II a.C. e I d. C., foram submetidos pelos romanos. Foi no seio desse povo que nasceram as fadas, ou melhor, foi da criação poética céltico-bretã que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais a darem origem à linhagem das fadas. Etimologicamente, a palavra *fada* vem do latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo). Equivale às Moiras, deusas gregas que receberam o nome de *fiandeiras do destino*. As fadas fazem parte do folclore ocidental; dele emigraram para as Américas e tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam em forma de mulher. Possuíam poderes sobrenaturais e interferiam na vida dos homens para ajudá-los em situações-limite. Podem também encarnar o mal, apresentando-se como bruxas. Apesar do correr dos tempos, as fadas permanecem encantando crianças e adultos.

Vale ressaltar que alguns especialistas da Literatura Infantil fazem uma distinção entre *conto de fadas* e *conto maravilhoso*, formas de narrativa surgidas de fontes bem distintas, dando expressão a problemáticas bem diferentes, mas que, pelo fato de pertencerem ao mundo do maravilhoso, acabaram identificadas como iguais.

Coelho (1987) enfatiza que um não anula o outro, ambos devem completar-se em uma realização integral. Essas duas denominações vêm sendo utilizadas, indistintamente, para rotular as milhares de narrativas que constituem o acervo da chamada Literatura Infantil Clássica (Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, O Pequeno Polegar, etc.).

Analisando as narrativas *A Bela Adormecida*, *A Bela e a Fera* e *Rapunzel*, de um lado, e o *O Gato de Botas*, *O Pescador e o Gênio* e *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, de outro, nota-se que há uma diferença fundamental, não na forma, pois todos pertencem ao universo maravilhoso, mas na problemática que move cada conto.

As primeiras narrativas são *contos de fadas*, com ou sem a presença de fadas; seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipe, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc.) e têm como núcleo problemático a realização essencial do herói/heroína ligada à união homem-mulher. A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro do seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que é a representação do ideal a ser alcançado (COELHO, 1987).

As narrativas do segundo grupo são os *contos maravilhosos* sem a presença de fadas, desenvolvem-se no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes, etc.) e têm como eixo gerador uma problemática social. Trata-se sempre de um desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, pela conquista de bens, riquezas, poder material, sendo a miséria ou a necessidade de sobrevivência física o ponto de partida para as aventuras da busca.

No livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Vladimir Propp faz um estudo da estrutura do conto analisando os contos populares a partir das personagens, pois elas se repetem em vários contos. Essa análise focaliza a repetição das partes constituintes fundamentais do conto maravilhoso. Segundo o autor, os contos possuem uma estrutura fixa: o herói recebe a notícia de um dano/carência; o herói deixa a casa; o herói é submetido a uma prova; o herói e o meio mágico; o dano ou carência inicial é sanado, trazendo à narrativa um novo equilíbrio.

Já em *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso* o mesmo autor tem o objetivo de estabelecer as leis gerais da composição e a gênese do conto maravilhoso. Explica que assim como as línguas, o folclore também tem origem comum entre todos os povos, e a sua evolução também passa por diversos estágios; as premissas materiais e econômicas determinam o surgimento e a persistência dos rituais, fonte primária das narrativas folclóricas e particularmente do conto maravilhoso.

Propp estuda as narrativas folclóricas assim como se estudam os fenômenos históricos, baseando-se na concepção marxista segundo a qual os processos social, político e cultural são condicionados ao meio de produção, e o conto maravilhoso, enquanto fenômeno cultural e produto da superestrutura, também tem relação direta como modo de produção desde as suas formas mais rudimentares. No entanto, o conto não está condicionado ao sistema social a que pertence e muitos dos seus motivos só se explicam se comparados aos vestígios de mitos, ritos e costumes de culturas diferentes e mais antigas.

André Jolles, no livro *Formas simples*, define o conto oral como uma forma simples. Segundo ele, O conto “entendido como uma forma simples apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195).

Pode-se dizer que qualquer um pode contar um conto com suas palavras, como diz o ditado popular *quem conta um conto aumenta um ponto*.

Jolles define como forma artística a narrativa provinda de um autor definido e com seus traços mais marcantes. Conforme o autor:

“Formas artísticas são as formas literárias que sejam precisamente condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo, formas que pressupõem uma fixação definitiva na linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem, mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível” (JOLLES, 1976, p.153).

As Formas, artística ou Simples sugerem palavras próprias. Nas Formas artísticas, porém trata-se das palavras próprias do poeta, que são a execução única e definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, verifica-se as palavras próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução.

Os *contos de fadas* e os *contos maravilhosos* expressam atitudes humanas bem diferentes diante da vida, pelas quais cada um opta, se quiser, de acordo com os seus referenciais. O que se pode constatar é que, através de milênios, as duas atitudes vêm tendo expressão na literatura, porque vêm sendo vivenciadas por todos.

2.3 Narrativas e ideologia

É importante perceber, no contexto das narrativas infantis, a ideologia determinando a trajetória da linguagem, pois o que define o que pode ou não ser registrado são os valores morais contextuais.

É importante ressaltar o que disse Bakhtin (1992, p.119) sobre a ideologia do cotidiano:

A ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência. [...] O fator individual-orgânico não é pertinente para a compreensão das forças criadoras e vivas essenciais do conteúdo da consciência.

Segundo o autor, os sistemas ideológicos – constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião – cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, e exercem sobre ela, em retorno, uma forte influência, dando assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano, alimentam-se de sua seiva, pois sem ela morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a idéia cognitiva se não são submetidas a uma avaliação crítica viva. Ora, essa avaliação crítica, que é a única razão de ser

de toda produção ideológica, opera-se na língua da ideologia do cotidiano (BAKHTIN, 1992, p. 119).

Um dos principais objetivos da Análise de Discurso é ressignificar a noção de ideologia a partir da consideração da linguagem. Podemos partir do fato de que não há sentido sem interpretação e que, diante de qualquer objeto simbólico, o homem é levado a interpretá-lo, posicionando-se de acordo com suas convicções, crenças e valores. Esse fato permite afirmar tanto que a ideologia é veiculada conforme a ideologia de quem o escreveu, como que a interpretação dos fatos é também ideológica, pois ela se dará conforme as crenças e valores do intérprete.

Assim, ressalta-se a questão da linguagem como elemento de mediação necessário entre o homem e sua realidade, uma forma de engajá-lo na própria realidade. A linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico, por isso não pode ser estudada fora da sociedade, uma vez que os processos que a constituem são histórico-sociais (BRANDÃO, 1995, p.12).

Segundo Orlandi (1998, p.175) “[...] numa sociedade complexa, como é a brasileira, cada fato é objeto de interpretações diversas, não raro antagônicas”. Isso vem reforçar a tese de que o signo reveste-se de uma carga semântica conforme a situação. Nesse sentido, Bakhtin (1992, p.32) afirma que um signo não existe apenas como parte de uma realidade, ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.).

Segundo Bakhtin (1992, p.36), no processo discursivo de leitura, a palavra é tida como seu principal meio de desenvolvimento, pois é o objeto fundamental do estudo da ideologia, e está presente em todos os atos de interpretação. Qualquer instrumento pode ser convertido em signo ideológico. Assim, os signos, as palavras, os textos e os discursos são utilizados para representar os diversos símbolos ideológicos. Para o autor, a palavra é o fenômeno ideológico por excelência e sua realidade é absorvida por sua função de signo. Ela não comporta nada que não tenha sido gerado por ela. Além disso, é o modo mais puro e sensível de relação social. O autor ainda enfatiza que “é precisamente na palavra, no ato da enunciação, que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica” (BAKHTIN, 1992, p. 36). Com isso, pode-se evidenciar que, no ato comunicativo, a palavra preenche qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa, pois, para o autor, todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas e nem totalmente separadas dele.

Em consonância com essas idéias, Pêcheux (1997, p. 160) faz a seguinte afirmação:

As palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as proposições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. Isso porque o sujeito, ao produzir um discurso se posiciona social e historicamente e, dessa forma, assume uma formação ideológica e fala de dentro desta. Assim, ao se posicionar ideologicamente, o locutor é forçado a limitar, direcionar seu discurso para que não ocorram conflitos e contradições, o que poderia dificultar impedir a adesão dos interlocutores.

Desse modo, os sentidos são freqüentemente estabelecidos para manter interesses conservadores nas rearticulações da ordem do discurso. Uma manchete de jornal, por exemplo, nunca é gratuita, pois nela se pode procurar a diferença de sentidos que se instaura num determinado enunciado em comparação a outro. Outro exemplo mais significativo, de acordo com a temática estudada, é o *slogan* publicitário do Greenpeace, numa campanha para a preservação da Amazônia, em que se utiliza da imagem da personagem de uma narrativa clássica numa floresta completamente devastada, remetendo o leitor à história de *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo-Mau*: “Você não quer contar esta história para seus filhos, quer?”

Por isso Bakhtin (1992) afirma que a palavra é produto da interação social, caracterizada pela plurivalência. É o lugar privilegiado para a manifestação da ideologia: retrata as diferentes formas de significar a realidade, segundo vozes, pontos de vista daqueles que a empregam. Dialógica por natureza, a palavra se transforma em arena de lutas de vozes que, situadas em diferentes posições, querem ser ouvidas por outras vozes. Para esse autor, não há discurso individual, pois todo discurso se constrói em função de um outro, todo discurso se constrói no processo de interação real e imaginária.

Os contos de fadas vão, portanto, inserindo a criança no cardápio cultural-ideológico, assim se pode considerá-los um aparelho ideológico do estado, que não se deve confundir com aparelho do estado. O que distingue os *aparelhos ideológicos do estado* do *aparelho (repressivo) do estado* é que este último atua por meio da violência, ao passo que o primeiro, por meio da ideologia. Ideologia, para Althusser (1998), é, segundo Marx, um sistema de idéias e de representações que dominam o espírito de um homem ou de um grupo social.

Sobre essa temática afirma Althusser (1998, p. 70):

Da mesma forma, mas inversamente, devemos dizer que os aparelhos ideológicos do estado funcionam principalmente através da ideologia, e secundariamente através da repressão seja ela bastante atenuada, dissimulada, ou mesmo simbólica. (Não existe aparelho puramente ideológico). Desta forma, a Escola, as Igrejas “moldam” por métodos próprios de sanções, exclusões, seleção etc. [...] não apenas seus funcionários, mas também suas ovelhas E assim a Família... Assim o Aparelho IE cultural (a censura, para mencionar apenas ela) etc.

Pelo exposto, pode-se afirmar que a escola funciona como um aparelho ideológico do Estado e, como tal, utiliza-se de instrumentos que transmitem conceitos ideológicos, por intermédio do material didático-pedagógico e/ou para-didáticos, incluindo-se aqui a Literatura Infantil, um veículo de ideologia. A Literatura Infantil surgiu, na história da humanidade, quando apareceu o conceito de infância. Essas histórias tinham como objetivo servir de meio de controle e desenvolvimento intelectual e emocional da criança. Na antiguidade, a leitura era oral e coletiva, à qual somente alguns tinham acesso. Com a invenção da imprensa e a Revolução Industrial, produziu-se papel em maior quantidade, e a leitura deixou de ser coletiva e oral e passou a ser silenciosa e individual. Assim, para entender a Literatura Infantil e a tecnologia atual, precisa-se superar a visão do livro como solto no espaço e no tempo, para vê-lo como indissociável da sociedade e da história.

Encontram-se muitos escritos acerca da ideologia constante nas narrativas infantis. Diniz (1995), em sua dissertação *O bom, o belo e o bem comportado: discurso ideológico nos contos de fadas*, enfatiza que “[...] as diferentes ciências humanas encontram nos contos de fadas significações relevantes, mas é incontestável o caráter iniciatório desses contos, considerando sua origem ritualista e os valores *formativos* e *morais* que contêm. Seus motivos descendem dos tempos mais remotos da história da humanidade, e a variedade de enredos nasceu da produção coletiva de diferentes épocas. Recolhidos por Perrault e pelos irmãos Grimm, no século XVII e XIX, respectivamente, esses contos continuam atuais pelas características que conservam da narrativa popular e das ideologias das sociedades pré-cristã e cristã-burguesa. Acrescenta que, “[...] ao pregar como modelo O Bom, O Belo e o Bem comportado, os contos de fadas reprimem os impulsos naturais e espontâneos. Enaltecem a passividade, a submissão e a resignação, perpetuam estereótipos e preconceitos, impondo as relações de poder que interessam à ideologia da classe dominante para que o homem continue a interpretar sua existência e as condições que o cercam como resultado de forças superiores alheias à sua vontade” (DINIZ, 1995).

Segundo esse autor, “aparentemente, os contos de fadas são histórias simples, eternas, apaixonantes, cheias de magia, mas, de forma sutil - figurativa - sempre inculcaram na criança, desde a mais tenra idade, preceitos morais, éticos e valores “eternos” de uma

ideologia dominante, sempre a garantir a sustentação do sistema vigente. Assim esses contos foram utilizados como instrumento ideológico na Idade Média (quando começaram a ser registrados), no Absolutismo francês de Luís XIV (as versões de C. Perrault) e no Capitalismo do século XIX (a compilação dos irmãos Grimm). As mensagens ideológicas veiculadas transmitiam e ainda transmitem valores que não correspondem às necessidades e aos interesses da classe dominada, seja ela constituída por vassalos, artesãos e povo humilde, seja pela classe trabalhadora atual” (DINIZ, 1995).

Mariana Rodarte, da UFMG, em sua dissertação *Bela, Branca e Comportada* analisa o papel da mulher nos contos de fadas e aborda a presença do estereotipo de mulher perfeita: bela, branca e comportada, submissa, bondosa e boa doméstica. Na Idade Média, essas eram as principais qualidades que uma jovem deveria possuir. Aquela que se comportasse de tal maneira receberia como prêmio um jovem e heróico noivo. Essa ideologia foi identificada nos contos de fada *Branca de Neve*, *A Bela Adormecida* e *Gata Borralheira* pela psicóloga e pesquisadora da Faculdade de Letras da UFMG, Helena D'Abadia (2002). "Essas histórias refletem as características da sociedade patriarcal e machista da Europa da época. As mulheres que não obedeciam a esses preceitos eram transformadas nas bruxas más, solteiras, velhas e feias", conta a pesquisadora.

No livro *As belas mentiras*, Nosella (1981) empenhou-se em voltar-se para o interior da escola, buscando compreender os mecanismos específicos através dos quais o aparelho escolar cumpre determinadas funções gerais. Verificou a maneira específica pela qual se traduzem os efeitos de sua veiculação no cotidiano da atividade escolar e apreendeu que as sociedades estão organizadas sob o modo de produção capitalista, e as escolas desempenham primordialmente, embora não exclusivamente, a função de inculcação da ideologia dominante; então, nessas sociedades, o livro didático é introduzido nas escolas com a função de veicular essa ideologia.

Afirma a autora que o aparelho escolar, ao cumprir sua função de instrumento de inculcação da ideologia da classe dominante à classe dominada, sendo a primeira objetivamente antitética à segunda, comete necessariamente um ato de violência, mesmo que simbólica, a fim de que esse ato de inculcação se realize. A violência simbólica reside no fato de se veicular, por meio do aparelho escolar e, principalmente, na rede de ensino oficial, onde a maioria da clientela pertence à classe proletária, uma visão de mundo da classe dominante, apresentada como a única verdadeira. Sugere-se ainda que outras visões de mundo são inferiores, anticulturais. Mediante a imposição da visão de mundo da classe dominante, impede-se que a classe dominada tenha a possibilidade de elaborar sua própria visão de

mundo a partir das suas condições de existência e de seus interesses. A ação pedagógica desenvolvida na escola obriga os alunos a interiorizarem ensinamentos e princípios de maneira contínua e metódica, formando neles um *habitus* que permanece, mesmo quando cessa essa ação pedagógica. Tais ensinamentos e princípios, determinando esse *habitus*, geram práticas e atitudes que favorecem o modelo sócio-econômico-político defendido pela classe dominante (NOSELLA, 1981).

Frequentar a escola e iniciar-se em seus ritos é uma ideologia elaborada pela classe dominante, transmitida por meio dos textos de leitura e também dos outros conteúdos administrados pelas disciplinas escolares. A mesma ideologia é veiculada por todos os inúmeros requisitos exigidos, e pelos comportamentos dos que fazem parte dessa estrutura escolar, que discrimina setores da população que não possuem escolas para frequentar onde residem e/ou não podem frequentá-las porque têm que trabalhar. As crianças de classe dominante têm vantagens de condições sociais adquiridas que lhes garantem êxito escolar e serão considerados naturalmente superiores, inteligentes, preparados para ocuparem os melhores empregos oferecidos pela sociedade (NOSELLA, 1981).

Nosella diz que a impressão causada pelos textos é a de que o país constitui uma *entidade* com personalidade própria, independente dos indivíduos que formam o seu povo. Tais textos pretendem inculcar nos alunos a imagem de uma pátria poderosa, com o objetivo de impedir análises críticas sobre o tipo de estruturação social capitalista do país que gera grandes desigualdades e o processo de atualização histórica. A pátria é comparada à mãe generosa e protetora, a quem se deve amar e por cujo futuro todos são responsáveis, inclusive as crianças. Os condicionamentos ideológicos colocam as crianças em atitude receptiva, de prontidão para seguirem sugestões que lhes forem dadas como maneiras de participar do progresso do país. As mensagens ideológicas subjacentes e veiculadas por todas as instituições, Família, Escola e Pátria, condicionam as crianças a se sentirem responsáveis não só pelo progresso mas também pela defesa da pátria, cuja noção é limitada às descrições genéricas de aspectos da natureza.

Nosella (1981) segue afirmando que autores dos textos de leitura, ingenuamente ou não, conscientemente ou não, dificultam às crianças o conhecimento da realidade brasileira, cheia de contradições. Tais textos, perfeitamente moldados à ideologia a que servem, têm como objetivo sugerir um alegre e ingênuo patriotismo. Tal mensagem deforma a realidade das relações entre indivíduos e classes sociais distintas, que objetivamente não podem se dar as mãos. O comportamento da classe dominante no Brasil é um dos mais cruéis que se pode observar. Seus componentes, formados há séculos dentro de uma ideologia

capitalista-escravista, vigente ainda hoje, consideram a grande maioria que compõe a classe trabalhadora não só inferior, mas radicalmente *coisa* destinada a seu uso.

O estudo da ideologia subjacente aos textos de leitura mostrou que todos os temas se relacionam intimamente, tornando-se cúmplices nas explicações e justificações de uma determinada visão de mundo. As idéias principais de cada tema constituem o núcleo comum de todos os temas. O objetivo real da ideologia subjacente aos textos de leitura é o de criar um mundo relativamente coerente, justo e belo, no nível da imaginação, com função de mascarar um mundo real que, contraditório e injusto, é necessário para os interesses das classes hegemônicas (NOSELLA, 1981).

A autora acrescenta que características constantes do mundo imaginário nos contos de fadas são a estereotipação e a idealização, com a função de fixar fora do tempo e do espaço modelos de comportamento, de relacionamento, de valores absolutos em si mesmos, afastando qualquer possibilidade de mudança das normas e dos comportamentos que funcionam como fonte de lucro para a classe dominante.

3 LINGUAGEM, MITO E OS CONTOS DE FADAS

Não se devem confundir os conceitos de **linguagem** e de **língua**. Enquanto linguagem diz respeito à capacidade ou faculdade de exercitar a comunicação, latente ou em ação, em exercício, a língua ou idioma refere-se a um conjunto de palavras e expressões usadas por um povo, por uma nação, munido de regras próprias (sua gramática).

O estudo da linguagem que envolve os signos, de uma forma geral, é chamado **semiótica**. A lingüística é subordinada à semiótica porque seu objeto de estudo é, segundo Saussure, a língua, que é apenas um dos sinais estudados na semiótica.

É através da linguagem que nos comunicamos e manifestamos nosso pensamento, seja ela de forma verbal ou não verbal. Vanoye (1998, p. 21) ressalta que a linguagem, segundo definição de Émile Benveniste, é um sistema de signos *socializado*, termo que remete à função de comunicação da linguagem. A expressão *sistema de signos* é empregada para definir a linguagem como um conjunto cujos elementos se determinam em suas relações, ou seja, um conjunto no qual cada elemento nada significa por si, mas tudo significa quando relacionado a outros elementos. Em outras palavras, o sentido de um termo, bem como o de um enunciado, é estabelecido pelo contexto em que ele ocorre: “A linguagem é o modo privilegiado de comunicação da sociedade. É o próprio fundamento das relações sociais” (VANOYE, 1998, p.22).

D’Onofrio (2001, p. 9) afirma que todo sistema que serve para a comunicação humana pode ser considerado uma linguagem. Define linguagem como um conjunto de signos regidos por regras de combinação e aptos a expressar um modelo do mundo, uma visão ideológica da existência. Entre os vários sistemas semióticos criados pelo homem para se comunicar existe uma hierarquia, e a língua natural deve ser considerada como o sistema modelizante primário, porque é o primeiro sistema de signos que o homem utiliza para se comunicar.

3.1 Linguagem simbólica

A expressão por meio de símbolos é denominada linguagem simbólica. Mas o que é um símbolo? Em nossa sociedade, quase tudo é símbolo de algo. Certas roupas são sinais de que a pessoa está na moda, certos carros são símbolo de *status*... é impossível realizar a maior parte de nossas atividades diárias sem o auxílio de símbolos. Até para ir ao banheiro precisamos interpretar símbolos para não correr o risco de entrar no banheiro errado.

O símbolo pode ser um tipo de signo. O signo-símbolo pode vir disposto em forma visual ou mesmo gráfica, figurativa. O signo-símbolo é figurativo de algo que não é percebido pelos sentidos. Por exemplo, o signo figurativo representando uma balança é o signo-símbolo da idéia abstrata de justiça, pois em algum momento, em determinada circunstância, foi eleito para representá-la, arbitrariamente.

No *Curso de Lingüística Geral* de Ferdinand de Saussure (1974, p.24), a palavra signo tem a acepção de signo lingüístico. Para ele, há inconveniente em admitir que se possa utilizar o termo símbolo para designar o signo lingüístico. O símbolo, ao contrário do signo, nunca é completamente arbitrário, isto é, há um laço natural rudimentar entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, por exemplo, não poderia ser substituído por um carro. Com Saussure, o signo lingüístico é instaurado como unidade da língua. É a unidade mínima de frase susceptível de ser reconhecida como idêntica num contexto diferente ou de ser substituída por uma unidade diferente num contexto idêntico.

Os signos foram uma das mais importantes e geniais invenções do ser humano. Antes deles, para nos referirmos a determinados objetos, precisávamos mostrá-los. Os signos são isso mesmo: um substituto para as coisas. Eles estão no lugar das coisas, representam-nas.

Os signos sempre fascinaram os pensadores e são estudados desde a Grécia Antiga, passando pela Idade Média e pelos filósofos iluministas. Mas uma ciência dos signos só foi se firmar no final do século XIX e início do século XX. Foi nessa época que Charles Sanders Pierce (1997), nos EUA, e Ferdinand de Saussure, na Europa, começaram a produzir uma ciência dos signos. Os partidários de Pierce chamaram essa ciência de semiótica, os adeptos de Saussure, de semiologia. A corrente saussureana se notabilizou pela análise dos signos lingüísticos, enquanto os pierceanos abriram sua análise também para outras formas de representação.

Pierce (1997) diz que signo é aquilo que está no lugar de alguma coisa. A palavra pedra está no lugar da coisa pedra. Podemos dizer também que signo é tudo aquilo que representa uma coisa que não seja ele mesmo. Uma pedra é apenas uma pedra, um objeto, mas se uma empresa de construção convencionar que a pedra é seu símbolo, ela passa a ser um signo.

Mas afinal, como funciona um signo? Como podemos nos referir a uma coisa sem tê-la por perto? Muitos pensadores se debruçaram sobre essa questão e a maioria concluiu que um signo assume uma forma triádica, ou seja, é dividido em três partes. É o chamado triângulo semiótico. Pierce (1997) chamou os três pontos da pirâmide de signo (a palavra

pedra), imagem mental (a imagem da pedra que se forma em nossa mente) e sujeito (aquele que atribui sentido).

Segundo Pierce, existem três tipos de signos: os ícones, os índices e os símbolos.

Os índices, talvez os primeiros signos utilizados pelo homem, têm uma relação de contigüidade com a coisa representada, ou seja, como sempre vemos um e outro juntos, passamos a associar uma coisa a outra. Por exemplo, como vemos sempre fogo e fumaça, logo associamos que onde há fumaça, há fogo. A fumaça virou índice do fogo.

Os detetives trabalham essencialmente com índices: a pegada no barro e a impressão são índices de que o ladrão fugiu por um determinado local. A pegada também pode ser um índice do tamanho do ladrão (uma pegada grande é índice de um homem alto, uma pegada pequena é índice de um homem baixo).

Os ícones são signos que estabelecem uma relação de semelhança com a coisa representada, o tipo de signo mais fácil de ser reconhecido. Não é necessário qualquer tipo de treinamento para identificar uma foto de um cachorro. Basta ter já visto um cachorro antes. Exemplos de ícones são fotos, desenhos, estátuas, filmes, imagens de TV. Um tipo especial de palavras também é considerada ícone: as onomatopéias, que representam aproximadamente e por semelhança, os sons das coisas e dos animais.

Os símbolos são signos muito mais complexos. Imagina-se que eles só tenham surgido em uma fase mais avançada da civilização humana. Os símbolos não guardam qualquer relação de semelhança ou de contigüidade com a coisa representada. A relação é puramente cultural e arbitrária. Para compreender um símbolo é necessário aprender o que ele significa.

As palavras, por exemplo. Para compreender que o conjunto de elementos fônicos PEDRA significa a coisa pedra é preciso ter sido alfabetizado, ou seja, passado por um treinamento.

Conta-se a história de um monge budista que, ao entrar em uma igreja católica, ficou chocado com a imagem de um homem sendo torturado. Ele codificou a cruz como um instrumento de tortura e não como símbolo da fé cristã.

São exemplos de símbolos as palavras, os símbolos matemáticos e químicos, as bandeiras de países e clubes. Já se falou de coisas que podem ganhar o *status* de símbolo. É o caso da figura do tucano, que representa o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), ou a estrela, que simboliza o Partido dos Trabalhadores (PT).

Os símbolos são produzidos no momento da criação do código. É o código que diz os sinais que são válidos e os que não o são. É também o código que nos diz como os símbolos devem se relacionar entre si.

Às vezes um signo pode ter mais de uma classificação. É o caso da cruz. Ela é um ícone (de um homem sendo torturado), um símbolo (da fé cristã) e pode ser um índice (quando chegamos em uma cidade e queremos saber onde fica a igreja). Por outro lado, é possível que um símbolo tenha características de ícone. É o caso de uma poesia sobre a chuva em que as letras vão caindo como gotas de chuva.

As logomarcas das empresas normalmente são símbolos que apresentam características de ícones. Isso é feito para que a compreensão da mensagem seja mais rápida e funciona tão bem que até mesmo crianças que ainda não foram alfabetizadas conseguem ler logomarcas. Elas lêem visualmente. As letras da Coca-Cola, por exemplo, procuram reproduzir as curvas da garrafinha. A rede Globo tem, na sua logomarca, o famoso símbolo visual que é um globo no formato de TV com um globo dentro, ou seja, o planeta dentro da TV, ou de um olho, de um globo ocular, da lente de uma câmera, etc.

Também acontece de um signo contaminar o outro e passar suas características para ele. Essa contaminação pode ocorrer por similaridade ou contigüidade. Dois signos semelhantes podem transferir seu significado de um para o outro. Ao ver uma foto de um tigre, uma criança pode achar que se trata de um gato, devido à semelhança dos dois.

A contigüidade ocorre quando colocamos dois signos próximos um do outro. A foto de um político sobre a palavra LADRÃO dará a entender que o político é desonesto. Fotos de pessoas junto à palavra FELICIDADE darão a entender que essas pessoas são felizes.

Para Fromm (1969), símbolos são expressões sensoriais da visão, audição, olfato e tato representando outra coisa, uma experiência interior, um sentimento ou pensamento. A linguagem simbólica é aquela por meio da qual exprimimos experiências interiores como se fossem experiências sensoriais, como se fosse algo que estivéssemos fazendo ou que fosse feito com relação a nós no mundo dos objetos. E segue: a linguagem simbólica é uma língua em que o mundo exterior é um símbolo do mundo interior, um símbolo de nossas almas e de nossas mentes (FROMM, 1969).

A literatura infantil se utiliza frequentemente da linguagem figurada com representações simbólicas. O maravilhoso sempre esteve presente como um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. A linguagem, cheia de significados simbólicos, aborda situações que são necessárias à construção da maturidade e da identidade.

Coelho (1997, p. 50-51) diz que essa é uma conclusão da Psicanálise, ao provar que os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional.

3.2 Concepções de Mito

A origem do mito perde-se no tempo. São narrativas tão antigas quanto o próprio homem e nos falam de deuses, duendes, heróis fabulosos ou de situações em que o sobrenatural domina. Os mitos (Coelho, 1997) estão ligados a fenômenos inaugurais: genealogia dos deuses, criação do mundo e do homem, explicação mágica das forças da natureza, etc.

São muitas as concepções de mito. Para fazer uma reflexão acerca do tema procuramos algumas definições. No dicionário Aurélio (2004) encontramos vários desdobramentos conceituais:

Mito é o relato sobre seres e acontecimentos imaginários dos primeiros tempos ou de épocas heróicas; narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração dentro de determinado grupo, e considerada verdadeira por ele; idéia falsa, que distorce a realidade ou não corresponde a ela; pessoa, fato ou coisa real valorizados pela imaginação popular, pela tradição, etc. Coisa ou pessoa fictícia, irreal; fábula.

Eliade (2002), numa tentativa de definição de mito, explica que lhe parece menos imperfeita, por ser mais ampla:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. O mito narra, graças aos Entes Sobrenaturais, como uma realidade passou a existir. Os protagonistas dos mitos são geralmente deuses e Entes Sobrenaturais, enquanto que nos contos são heróis ou animais miraculosos, porém todos esses personagens têm uma característica em comum: eles pertencem ao mundo cotidiano. Os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.

Segundo Cassirer (1992),

[...] a própria filosofia voltou-se para o mito e suas produções antes de se voltar para os outros grandes domínios da cultura, pois histórica e sistematicamente é compreensível que é só no enfrentamento com o pensamento mítico que a filosofia conseguiu chegar à compreensão precisa de seu próprio conceito e à consciência clara de sua própria tarefa. A filosofia, onde quer que procure constituir-se como consideração e explicação teórica do mundo, se vê confrontada, não tanto com a

realidade imediata do fenômeno, mas sim com a concepção e transformação míticas dessa realidade.

A percepção do mito como uma forma de mistificação está presente na teoria de Roland Barthes (1993), que buscou rastrear a presença de mitos modernos na imprensa, nas artes e, é claro, nas propagandas comerciais francesas dos anos 50. A característica central do mito, seu *princípio*, segundo ele observa, é a transformação da história em natureza. Há uma inversão do conceito antropológico, que mostra o mito remetendo a natureza à vida dos homens (ou de deuses ou heróis antropomórficos), através da narrativa de origem. O caráter explicativo da narrativa primitiva dá lugar a seu avesso. O mito-mistificação procura impedir o acesso às explicações possíveis. Enquanto mistificação é uma linguagem a ser desvendada – aqui no sentido de *desmascarada*, mais do que apenas *entendida*. O desmascaramento não é possível quando não se compreende que, como aponta Barthes, o mito é um sistema semiológico segundo, que faz uma cadeia semiológica completa preexistente se transformar no primeiro termo (significante) de uma nova cadeia:

Pode-se constatar que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei linguagem-objeto, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei metalinguagem, porque é uma segunda língua que se fala da primeira (BARTHES, 1993).

Para análise do sistema mítico, Barthes orienta sobre a terminologia. O significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final do sistema lingüístico ou como termo inicial do sistema mítico: precisamos, portanto, de dois nomes: no plano da língua, isto é, como termo final do primeiro sistema, é chamado significante (sentido) e no plano do mito é chamado forma. Quanto ao significado não há ambigüidade: é o conceito. O terceiro termo é a correlação dos dois primeiros: no sistema da língua é o signo; mas não se pode retomar essa palavra sem ambigüidade, visto que no mito o significante já é formado pelos signos da língua. O terceiro termo do mito é chamado *significação*, e a palavra é tanto mais apropriada aqui porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.

A reversão da personalidade do lobo é equivalente a um desdobramento do significante, considerando o contexto em que está inserido. Na contemporaneidade não é difícil perceber essa prática, em especial nos livros infantis e também nas narrativas jornalísticas – os autores partem de uma história já cristalizada e enveredam por outros

caminhos, dando um novo rumo a ela, revertendo mitos, como o da maldade para a bondade, o que veremos mais à frente.

André Jolles classifica os mitos como *formas simples*, opondo-os às *formas artísticas*. As primeiras são, segundo o autor, produto do inconsciente coletivo, constituem arquétipos, as segundas provêm do trabalho criador do artista, no caso, do escritor. Esclarece o processo criativo dos mitos, demonstra que estes surgem de determinada *disposição mental*, resultado de perguntas que, mais que clamam, exigem respostas, das quais originam-se narrativas complexas, bem estruturadas e absolutamente lógicas, por cumprirem o objetivo ao qual se propõem, orientar crenças e comportamentos.

A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação. (...) Uma resposta chega então ao interrogador; e essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva. (...) Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta e resposta*, tem lugar a forma a que chamamos mito. (JOLLES, 1976, p. 87/88)

3.2.1 Os Mitos e os Contos de Fadas

Na trajetória da humanidade verifica-se que o mito e a história caminham juntos ou um explica o outro. É o que afirma Coelho (1997, p. 150):

O mito (construído pela imaginação, pela intuição do homem) responde pela zona obscura e enigmática do mundo e da condição humana, zona inabarcável pela inteligência; a história (construída pela razão) responde pela parte clara, apreensível e mensurável pelo pensamento lógico.

De acordo com Coelho, o pensamento mítico nasceu como uma das primeiras manifestações daquilo que seria mais tarde o pensamento religioso, quando o homem percebe que, além dele e do mundo visível e concreto, devia existir uma força invisível e misteriosa que deveria presidir a sua existência e, ao mesmo tempo, as suas relações com o mundo. Perguntas sobre a existência humana ou sobre a força da natureza selvagem, irrespondíveis pela razão ou pela lógica, fizeram o homem buscar explicações no pensamento religioso e filosófico, através da intuição, da fé ou da abstração.

A primeira manifestação do pensamento religioso teria sido o pensamento mágico, segundo Coelho (1997, p. 151):

[...] o pensamento mágico: o pensamento criador de mitos. É só pensarmos nas cosmogonias primitivas, e esse fenômeno torna-se claro: todas elas explicam a gênese do mundo e da condição humana, através de mitos [...] todas as formas alegóricas, através das quais a Bíblia registra para o mundo cristão a gênese do mundo, encontram correspondência no mundo antigo greco-romano em uma rica e complexa mitologia. Ulisses, Prometeu, Pandora, Orfeu, Aquiles, etc. são mitos. Enquanto Adão, Eva, Caim, Abel, Moisés, etc., são alegorias, pois pertencem ao cosmos de uma religião revelada.

É importante constatar as relações dos contos de fadas com a saga heróica e o mito. O mito (FROMM, 1969) apresenta uma história que se desenrola no tempo e no espaço, expressando, em linguagem simbólica, idéias religiosas, filosóficas e experiências da alma nas quais reside o seu verdadeiro significado.

O mesmo autor apresenta uma análise do conto *Chapeuzinho Vermelho* baseando-se no conflito macho-fêmea da trilogia edipiana de Freud. Para ele, o *chapeuzinho de veludo vermelho* é um símbolo da menstruação. A menina tornou-se adulta e vê-se defrontada com o problema do sexo. A advertência de *não sair da trilha* é claramente um alerta contra o perigo do sexo e da perda da virgindade. O apetite sexual do lobo é excitado ao ver a garota, e procura seduzi-la. O desvio do caminho é severamente punido, pois o lobo a devora, disfarçado de avó da menina. Aqui o macho é representado por um animal implacável e astucioso, e o ato sexual, por um ato canibalesco, em que o macho devora a fêmea. O ódio e o preconceito contra os homens ficam claros no final da história. Como no mito babilônico, a superioridade da mulher fica aparente em sua capacidade para gerar filhos. E o lobo é ridicularizado porque tentou imitar a mulher grávida, carregando seres vivos no seu ventre... Chapeuzinho coloca pedras em sua barriga, um símbolo de esterilidade, e então ele é castigado pelo crime, morto pelas mesmas pedras. Nesse conto aparecem três gerações de mulheres – narra-se a vitória dessas mulheres, que detestam homens, ao contrário do mito edipiano, que deixa o macho sair triunfante.

Outro autor que contribuiu para a discussão acerca da relação entre contos de fadas e mito é Bruno Bettelheim (1995). Segundo ele, Platão já sabia o quanto as experiências intelectuais contribuem para a verdadeira humanidade, pois sugeria que os futuros cidadãos de sua república ideal comesçassem sua educação literária com a narração de mitos, em vez de meros fatos ou dos ditos ensinamentos racionais. Enfatiza que Aristóteles (apud BETTELHEIM, 1995), mestre da razão pura, disse: “O amigo da sabedoria é também um amigo do mito”.

Há uma concordância geral de que mitos e contos de fadas utilizam-se de uma linguagem de símbolos que representam conteúdos inconscientes. Seu apelo é simultâneo à

mente consciente e inconsciente em todos os seus três aspectos – id, ego, superego – e também à necessidade de ideais do ego, por isso é muito eficaz. Além disso, no conteúdo dos contos, os fenômenos internos psicológicos recebem corpo em forma simbólica (BETTELHEIM, 1995).

O autor afirma também que há uma divergência importante entre o mito e os contos de fadas: – o mito é pessimista, enquanto a história de fadas é otimista:

Os mitos projetam uma personalidade ideal agindo na base das exigências do superego, enquanto os contos de fadas descrevem uma integração do ego que permite uma satisfação apropriada dos desejos do id. Esta diferença responde pelo contraste entre o pessimismo penetrante dos mitos e o otimismo essencial dos contos de fadas (BETTELHEIM, 1995, p. 52).

3.3 A linguagem figurada/simbólica nos contos de fadas e a formação da criança

A literatura infantil se utiliza freqüentemente da linguagem figurada com representações simbólicas e deve ser compreendida como um fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis. O maravilhoso sempre esteve presente como um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. Por meio de uma linguagem com significados simbólicos, aborda situações que são necessárias na construção da maturidade e da identidade desses pequenos leitores, como percebemos na citação a seguir:

Essa tem sido a conclusão da Psicanálise, ao provar que os significados simbólicos dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu amadurecimento emocional. O que se processa desde a fase narcisística ou egocêntrica inicial, em que domina o eu inconsciente, primitivo (Id), durante a qual, segundo Jung, a energia psíquica primária (que regula toda a vida humana) é dirigida exclusivamente para o próprio eu, até a fase final (a que poucos chegam) de transcendência da própria humanidade, por um eu ideal (Superego). Entre essas duas fases polares, dá-se a evolução mais significativa do ser humano: a passagem do egocentrismo para o sociocentrismo: a do eu para o nós, a fase do eu consciente (Ego), real, afetivo, inteligente, que reconhece e outro, como elemento-chave para sua própria auto-realização. Nesta fase inicia, para a criança, a luta pela defesa de sua Vontade e desejo de Independência em relação ao poder dos pais ou a rivalidade com os irmãos ou amigos. E quando, inconscientemente, a criança tente construir sua própria imagem ou identidade e se depara com os muitos estímulos ou interdições aos seus impulsos, etc., etc. (COELHO, 1997, p. 50-51).

Os contos de fadas estão envolvidos no maravilhoso, um universo que liberta a fantasia a partir de uma situação real, concreta, lidando com emoções que qualquer criança já viveu. Possuem uma estrutura fixa: partem de um problema real (penúria, carência afetiva, conflito entre mãe e filho, etc.) que desequilibra a tranquilidade inicial. O desenvolvimento é

uma busca de solução, com a introdução de elementos mágicos (fadas, bruxas, anões...), e o desfecho se dá com a restauração da ordem, quando há uma volta ao real. Dessa forma, nas histórias de contos de fadas que seguem essa estrutura, aceita-se o potencial imaginário da criança, mas transmite-se a idéia de que ela não pode viver apenas no mundo da fantasia, sendo necessário o retorno à realidade. Mediante suas representações simbólicas, os contos de fadas contribuem para o entendimento da existência do bem e do mal, dos medos, da dificuldade de ser criança, do amor, das carências, das autodescobertas, das perdas e buscas, das relações familiares muitas vezes difíceis, do crescimento pessoal, do entendimento da morte, da própria sexualidade, das relações de poder, etc.

A criança também vai aprendendo a construir pontes sobre a imensa lacuna entre a experiência interna e o mundo real, de acordo com Bettelheim (1995, p. 83):

Os contos de fadas podem parecer sem sentido, fantásticos, amedrontadores e totalmente inacreditáveis para o adulto que foi privado da fantasia do conto de fadas na sua própria infância, ou que reprimiu estas lembranças. Um adulto que não conseguiu uma integração satisfatória dos dois mundos, o da realidade e o da imaginação, se desnorteia com estes contos. Mas um adulto que na sua própria vida é capaz de integrar a ordem racional com a ilogicidade de seu inconsciente será suscetível a forma como o conto de fadas auxilia a criança nesta integração. Para a criança e para o adulto que, como Sócrates, sabe que ainda existe uma criança dentro do indivíduo mais sábio os contos de fadas exprimem verdades sobre humanidade e sobre a própria pessoa.

Vários estudiosos dessa vertente da literatura tratam dos temas polêmicos, dos problemas existenciais já citados, que evidenciam as situações conflitantes com as quais a criança precisa conviver. Neste trabalho serão mencionados alguns autores que fazem análise e psicanálise de algumas dessas histórias, entre eles Fanny Abramovich (1997), Bruno Bettelheim (1995) e Nelly Novaes Coelho (1997). Segundo esses autores, as histórias de contos de fadas que abordam, através de uma linguagem simbólica, essas temáticas, asseguram à criança a existência de uma solução feliz para seus problemas, mesmo sendo elaboradas numa linguagem plena de fantasia. Não é prejudicial que a fantasia a domine um pouco, desde que não permaneça presa a ela. Os contos de fadas ajudam-na a elaborar na fantasia, inconscientemente, essas soluções.

Bruno Bettelheim (1995), no seu livro *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, ressalta que na história de *Chapeuzinho Vermelho* a avó sofre uma súbita substituição pelo lobo, que ameaça a criança. Podemos encarar como tola essa transformação, mas, embora o conto ainda a possa amedrontar, em termos de vivência da criança, é muito mais amedrontadora a avó real que se transforma, por exemplo, numa figura que a ameaça quando

a humilha pelo fato de molhar as calças. Para a criança, essa vovó não é mais a mesma pessoa de antes, tornou-se um bicho-papão. A criança experimenta as duas identidades da vovó – a que ama e a que ameaça. Dividindo-a, a criança pode preservar a imagem de boa avó. A manifestação do lobo é passageira, assim a avó voltará triunfante.

Na história *Irmão e Irmã*, dos Irmãos Grimm, segundo Bettelheim, os protagonistas representam as naturezas díspares do id, ego e superego, e a mensagem é que eles devem ser integrados para a felicidade humana. A criança sente-se confusa quando percebe seus sentimentos contraditórios sobre alguma coisa, num mesmo tempo – por exemplo, quando quer pegar o biscoito –, mas também deseja obedecer à ordem da mãe para não fazê-lo. Compreender essa dualidade requer um conhecimento dos processos internos, o que é muito facilitado pelo fato de os contos de fadas ilustrarem nossa natureza dualista. Nesse conto, os irmãos são expulsos do lar e seguem pelo mundo. Nas suas andanças, irmão e irmã chegam a um riacho, onde o irmão quer beber água, mas a irmã, que não é arrebatada pelo id (pressões instintivas), entende a água, que murmura que virará tigre aquele que a tomar. A irmã, representando as funções mentais mais elevadas (o ego e o superego), consegue convencer desta vez o irmão, dominado pelo id; o mesmo não acontece quando chegam ao terceiro rio: o irmão bebe da água, transformando-se num corço. Esse é o modo simbólico de o conto de fadas apresentar os fatos essenciais do desenvolvimento da personalidade humana. A personalidade da criança de início é indiferenciada. Depois o id, ego e superego se desenvolvem. E, num processo de maturação, devem ser integrados, apesar de impulsos opostos.

Os contos de fadas abordam a dificuldade de ser criança. Fanny Abramovich (1997), no seu livro *Literatura, gostosuras e bobices*, comenta que, em *Peter Pan*, narrativa do escocês James Barrie, conta-se a história de um menino simpático, corajoso, que luta com espada, sabe voar, brigar, tomar conta de si e de todos os outros meninos perdidos da Terra do Nunca. Ele fugira de casa porque não queria crescer. Para continuar sendo menino, sabe que é necessário acreditar na existência das fadas e não permitir que elas morram. É a fé, a crença, em um período da vida. É necessário acreditar em Papai Noel, nos três desejos da lâmpada de Aladim ou no Super-Homem... A criança sabe que é pequena, frágil e que só poderá enfrentar os problemas adultos se imaginar que outras forças estarão a seu lado, protegendo-a e facilitando o confronto. Também muitos adultos circulam por aí com seus amuletos, fitas de pedidos, invocando a proteção daqueles seres nos quais crêem...

Os contos de fadas tratam, de forma literária, de problemas básicos da vida, em especial os que expressam a luta pela aquisição da maturidade. Os contos *Borradeira* e

Chapeuzinho Vermelho sugerem sutilmente à criança a razão pela qual ela deve lutar por uma integração superior e o que esta envolve. Advertem contra as conseqüências destrutivas de não conseguir níveis superiores de egoicidade responsável, dando exemplos como *as irmãs postiças* e o lobo, personagens dos contos acima referidos.

Os contos de fadas falam de medos. Abramovich (1997), na mesma obra já referenciada, salienta que no conto *O homem que saiu em busca do medo*, dos Irmãos Grimm, traduzido por Ana Maria Machado, temos a história de um rapaz que quer aprender a se arrepiar e para isso enfrenta monstros, fantasmas, mortos, mas continua não sentindo o ambicionado calafrio. Depois de mil tentativas, as mais tenebrosas e desafiantes, descobre que só sente arrepios quando lhe fazem cócegas (mostrando que o que pode provocar o medo é diferente para cada um, conforme o que percebe, o que enfrenta, o que o assusta de verdade ou não). Já no conto *Chapeuzinho vermelho*, o medo que a mãe sente é outro, ela não quer que a filha atravessasse uma parte da floresta ou ande por caminhos onde poderia encontrar o lobo (que pode levá-la a outras experiências, à descoberta dos desejos sexuais – presume-se –, que a mãe teme que a filha viva). Pode haver ainda um medo diferente, como nos contos de Marina Colasanti *Uma idéia toda azul* e *Doze reis e a moça do labirinto de vento*: medo dos silêncios imensos que acabam abafando o grito, ou então aquele medo que a procura do rosto do amado escondido atrás de uma máscara acaba revelando e provocando um momento de horror.

Os contos de fadas tratam de carências e privações. Abordando essa temática, os Bettelheim (1995) e Abramovich (1997) citam o conto *João e Maria*, no qual os pais são pobres e se preocupam por não poderem cuidar dos filhos –resolvem então abandoná-los. O conto de fadas expressa em palavras e ações as coisas que se passam nas mentes infantis. Em termos de ansiedade infantil dominante, João e Maria acreditam que os pais os estão abandonando- e sentem-se ameaçados pela rejeição. Essa história ressalta que a busca pela independência é sofrida e cheia de obstáculos. Dá corpo às ansiedades e tarefas de aprendizagem da criança pequena, que precisa vencer seus desejos incorporativos primários, pois se não se libertar sozinha, os pais e a sociedade o farão. Ainda nessa perspectiva, Abramovich ressalta a história *A menina dos fósforos*, narrada por Andersen, em que, tremendo de frio e fome numa gelada noite de Natal, a menina vai passando por casas cheias de luzes e comidas; tendo nas mãos uma caixa de fósforos para vender e querendo se aquecer, vai acendendo-os, e a cada chama vai imaginando coisas maravilhosas... até que recebe o abraço da avó (já morta), que a leva para o céu, onde não existe nem frio nem fome. Essa história é parecida com a de muitas crianças de rua, esfomeadas, vendendo seus objetos nas

ruas, que querem também comida, agasalho e proteção, como todas as crianças, mas desejando que isso aconteça enquanto estão vivas e não depois de sua morte.

Os contos de fadas também permitem a autodescoberta da identidade, o que é fundamental para o crescimento e para a formação da personalidade das crianças. O conto *O patinho feio*, de Andersen, fala de um patinho que nasceu diferente e por isso é humilhado por todos; decide então ir embora e descobre-se um belo cisne. Nesse conto Abramovich (1997) chama a atenção para a possibilidade de se encontrar, se conhecer – o patinho da história só se percebe cisne após descobrir sua identidade. Isso significa percorrer uma trajetória longa, difícil e muito sofrida, mas ao chegar aos sentimos capazes de enfrentar qualquer monstro ou outro nome que tenha o nosso problema. Para nos sentirmos seguros, diz ela, temos que descobrir quem somos, perceber o quanto podemos, saber com quem contamos e o que e quanto desejamos, colocar-nos em campo e lutar contra o adversário.

Tratando desse tema, também se pode fazer referência a Lacan (1996). Segundo ele, o signo é símbolo, e, mais especificamente na obra *O estádio do espelho como formador na função do eu*, quando realiza uma metáfora *estádio do espelho* para o *olhar do Outro*, podendo-se nessa história sugerir que o patinho somente conseguiu sua identidade quando encontrou um bando de cisnes e percebeu que era um deles. Para Lacan, o espelho é o *olhar da mãe*, do *outro*. A identidade de si é dada pelo outro, a identidade vai se construindo e se transformando na relação com o outro..

Poderíamos ainda sugerir muitos outros textos com histórias de contos de fadas e estabelecer outras analogias, pois o campo é vastíssimo, mas o assunto não se esgota aqui. Este estudo tem muito a contribuir para a utilização da literatura infantil, discutindo a sua contribuição na formação cognitiva, lingüística, comunicativa e psicológica da criança e na constituição de significado. A discussão dessa temática reforça a importância de a criança compreender o mundo real que a cerca através do imaginário, através de uma leitura de ficção, de histórias fantásticas que abordam problemas que ela vivencia ou pelos quais pode se interessar.

4 O LEITOR-MODELO

Em *Lector in Fábula*, Umberto Eco (2002) define o leitor-modelo como aquele que coopera com o texto com o intuito de atualizá-lo ou de preencher os vazios e os índices que o texto carrega. Segundo Eco (1979, p. 11), “[...] o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional”.

Um texto é incompleto, está entremeado de espaços em branco. Cabe ao leitor preencher esses espaços, ter a iniciativa interpretativa, pois todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.

Para Eco (2002), um texto distingue-se, porém, de outros tipos de expressão por sua maior complexidade. O motivo principal da sua complexidade é justamente o fato de ser entremeado do não-dito (cf. DUCROT, 1979). *Não-dito* significa não manifestado em superfície, em nível expressivo, mas é justamente esse não-dito que tem de ser atualizado em nível de atualização do conteúdo. E, para esse propósito, um texto, de forma ainda mais decisiva, do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor.

A competência do destinatário não é necessariamente a do emissor. Para decodificar uma mensagem verbal é preciso ter, além da competência lingüística, uma competência variadamente circunstancial, uma capacidade passível de desencadear pressuposições, de reprimir idiosincrasias, etc. Por isso Eco (2002) critica o modelo tradicional dos elementos de comunicação, em que a mensagem é gerada a partir de um código, pois os códigos do destinatário podem diferenciar-se, totalmente ou em parte, dos códigos do emissor. Salienta-se, nesse aspecto, que nas histórias infantis o destinatário é a criança, que dispõe apenas parcialmente das experiências do emissor, o autor contemporâneo, adulto e com outro nível de compreensão.

O autor, para organizar sua própria estratégia textual, deve referir-se às diversas competências, dando conteúdo às expressões que usa, considerando que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o leitor. Portanto, ressalta Eco, deverá prever um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. O texto requer a cooperação do leitor como condição da atualização. Pode-se dizer, melhor, que o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo

gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia. Assim como num jogo, projeta-se um modelo de adversário no texto, e o autor preverá um modelo de leitor, atentando, inclusive, às eventuais possibilidades de desconhecimento do leitor sobre algum termo, etc. Portanto, prever o próprio leitor-modelo não significa somente *esperar* que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo.

O autor, ao criar seu universo ficcional, pressupõe um leitor-modelo com a competência necessária para decodificar os variados meandros sígnicos de seu texto. Trata-se de uma estratégia discursiva na qual o texto prevê não só o leitor-modelo, mas também o autor-modelo. Assim, leitor e autor, ao cooperarem entre si, desempenham papéis no processo de construção textual. A presença de um autor-modelo num texto se deve a certas conotações que indiciam sua presença. Essas conotações são facilmente observadas quando temos um leitor cujo repertório crítico seja ativo, isto é, seja capaz de operar o código metalingüisticamente. Sua presença deriva de uma relação dialética entre o repertório de informação dado pelo emissor e o do receptor (ECO, 1999, p. 31).

Segundo Eco (2002, p. 46), as estratégias textuais prevêm *autor e leitor-modelo*:

Se o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais, então nos encontramos diante de uma dupla situação. De um lado, conforme dissemos até aqui, o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente “estratégicos”, como modo de operação textual. Mas, de outro lado, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual.

O leitor empírico, porém, formulará uma hipótese mais garantida acerca do *autor-modelo* do que aquela que o autor empírico formulará a respeito do próprio *leitor-modelo*. O autor empírico deve supor algo que ainda não existe e realizá-lo como uma operação textual. Já o leitor empírico deduz uma imagem-tipo de algo que se verificou anteriormente como ato de enunciação e está textualmente presente como enunciado. Para se realizar como *leitor-modelo*, o leitor empírico tem deveres filológicos, ou seja, deverá recuperar, com a máxima aproximação possível, os códigos do emitente e, mesmo que a enunciação demonstre imprecisão, deverá reconhecer as suas circunstâncias de enunciação.

Para identificar um nível narrativo (uma fábula) também em textos aparentemente não narrativos (as fábulas encaixadas) precisa-se, segundo Eco, da sensibilidade do leitor. O

leitor-modelo de uma história do gênero é um místico ou um metafísico, um tipo de cooperador textual capaz de experimentar intensas emoções.

No referido texto, Eco sustenta que o leitor manteria uma relação dialética com o autor de uma obra, pois ele seria co-participante do processo de construção de um texto narrativo. Para o semiólogo italiano, todo texto conceberia um *leitor-modelo* capaz de cooperar com o autor da obra, ou seja, um leitor que ajudaria o texto a funcionar.

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e que o emitiu previa que, a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para qual acabará confluindo (ECO, 2002, p. 37).

O *leitor-modelo*, uma construção realizada pelo próprio autor do texto, funciona como uma condição indispensável da própria comunicação. É criação de um *autor-modelo*, pois este último, ao gerar um texto, move-se como um jogador de xadrez que prevê os lances do outro jogador. O autor, afirma Eco, movimenta-se *gerativamente*, concebendo um leitor que, por sua vez, se movimentará *interpretativamente*: “prever o próprio leitor-modelo não significa somente ‘esperar’ que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (ECO, 2002, p.40). Estamos, portanto, diante de um jogo com uma estrutura circular: o texto postula um *leitor-modelo*, que, por sua vez, dá forma imaginária a um *autor-modelo*. Ao realizar os movimentos cooperativos que realiza em primeiro lugar, sublinha Eco, o leitor depara-se com o texto entendido como manifestação linear. Com efeito, o texto deve determinar com precisão uma língua, comum ao emissor e ao destinatário. Em seguida, o leitor parte para a identificação do contexto lingüístico do texto e das circunstâncias de sua enunciação.

Para Eco, no ato de leitura, o leitor trabalha com sua *enciclopédia*, ou seja, com o registro de funcionamento de uma determinada língua em toda a sua complexidade, contemplando regras de significação e instruções pragmaticamente orientadas. Graças a essa *enciclopédia*, uma espécie de biblioteca das bibliotecas, que estabelece um *roteiro* ou *script* prévio e que contém o registro de todas as interpretações anteriores, o leitor pode ir além dos significados lexicais e detectar os diversos sentidos de uma expressão.

5 FORMAS DE INTERTEXTUALIDADES

A literatura contemporânea vem apresentando em seus textos, com bastante intensidade, uma pluralidade de linguagem que consiste em aproveitar um texto já cristalizado e recontá-lo, mantendo o mesmo valor conotativo ou dando-lhe outra significação. Como exemplos dessa vertente citam-se a paráfrase e a paródia.

Diz a sabedoria popular que quem conta um conto, aumenta um ponto. O que pode ser interpretado como exercício de criatividade ou inclinação à fantasia vem sendo alvo de estudos em diferentes ramos das ciências humanas há séculos. O pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) dedicou parte de seus estudos como lingüista a questões relativas à intertextualidade, a superposição de um texto a outro. Em 1929 ele desenvolveu o conceito de polifonia, se referindo ao conjunto de vozes que repercutem em um dado texto.

Pela ótica do pensador russo não há texto puro, pois todo texto contém em si fragmentos de outros textos. Essa intertextualidade está presente, por exemplo, em Euclides da Cunha, que em vários momentos de sua obra lembra Alexandre Herculano ou em Rui Barbosa em relação ao padre Antonio Vieira. O que vale para o texto escrito vale também para a comunicação oral, afinal a fala se compõe de palavras, expressões e frases que são aprendidas com outras pessoas

5.1 Paráfrase

O termo *para-phrasis* em grego significa continuidade ou repetição de uma sentença, por isso, afirma Sant'Anna (1995), não encontramos uma história sobre ela, como acontece com a paródia. A história, segundo ele, se interessa por aqueles que provocam ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Seguindo ainda o mesmo autor, a paráfrase é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo conteúdo de uma escrita, podendo ser tanto a afirmação geral da idéia de uma obra como o esclarecimento de uma passagem difícil.

Para Citelli (1994), a paráfrase ocorre quando existe uma grande proximidade entre o texto de base e o que dele se apropriou. Assim, toda vez que recontamos um filme ou um livro, reescrevemos uma idéia, reelaboramos argumentos e reapresentamos teses, refazemos alguns percursos de linguagem já percorridos, estamos diante de formas mais ou menos fortes de paráfrase. As apropriações parafrásticas são intensamente utilizadas, ainda

que possam variar os esquemas expressivos. Por exemplo, nas provas de vestibular, dado o tema, o candidato vai escrever seu texto baseando-se em argumentos lidos e ouvidos nos mais diversos meios, do que muitas vezes resultam dissertações estereotipadas, produtos de argumentos permanentemente repetidos.

Orlandi (1999, p. 36) considera que todo o funcionamento da linguagem apresenta processos parafrásticos, aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer, em que se produzem diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado.

Parafrasear é transcrever, com novas palavras, as idéias centrais de um texto. O autor deverá fazer uma leitura cuidadosa e atenta e, a partir daí, reafirmar e/ou esclarecer o tema central do texto apresentado, apontando-lhe os aspectos relevantes e uma opinião pessoal ou críticas bem fundamentadas. Portanto, a paráfrase repousa sobre o texto-base, condensando-o de maneira direta e imperativa. Consiste em um excelente exercício de redação, uma vez que desenvolve o poder de síntese, a clareza e a precisão vocabular. Acrescenta-se o fato de possibilitar um diálogo intertextual, recurso muito utilizado para efeito estético na literatura moderna.

É o processo no qual o enunciado reformulado mantém com o enunciado anterior uma relação de equivalência semântica (explicação, reiteração, ênfase), com o objetivo de assegurar a intercompreensão entre os participantes da conversação. Ela ocorre em textos conversacionais, devido ao envolvimento entre os falantes, pois o interlocutor busca situar a informação no universo mental do ouvinte para que o enunciado transmita um conteúdo claro e preciso.

Ao contrário da correção, a paráfrase não anula o que foi dito anteriormente, mas busca retomar o enunciado anterior com outras palavras. Portanto, possui dimensão retrospectiva, pois o falante só percebe a má formulação do seu enunciado depois de tê-lo elaborado linguisticamente (Hilgert, 1993).

5.2 Paródia

A paródia é um efeito de linguagem muito freqüente na modernidade, porém não é uma invenção recente, já existia na Grécia, em Roma e na Idade Média. Segundo Citelli (1994), parodiar é um ato de linguagem que extrai de textos já existentes elementos que acabarão desqualificando esses mesmos textos. Por isso, a paródia pode ser concebida como estratégia de quebra de mitos, de corrosão de valores consagrados socialmente, de alteração dos conceitos cristalizados, sempre sob o domínio do gesto gozador, engraçado, cômico,

irônico. Essa tendência foi largamente desenvolvida no Brasil a partir da eclosão do movimento modernista de 1922, com o objetivo de fazer uma crítica mordaz do academicismo, do comportamento conservador, do reacionarismo, que eram marcas de uma cultura de extração burguesa e patriarcal existente entre nós.

Para aprofundar essa temática recorreu-se a Sant'Anna (1995), que observa que a paródia, pela sua frequência, é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte contemporânea, um exercício em que a linguagem se dobra sobre si mesma, como num jogo de espelhos. É interessante seguir o rastreamento que Sant'Anna faz em relação aos seus significados: em seu dicionário Brewer (apud SANT'ANNA, 1995) diz que paródia significa uma ode (poema cantado) que perverte o sentido de outra ode (grego: para-ode); Shipley (apud SANT'ANNA, 1995), que paródia implica a idéia de uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto. O mesmo autor, no seu dicionário de literatura, caracteriza três tipos de paródia: a verbal (com alteração de uma ou outra palavra no texto), a formal (usada pelo autor como forma de zombaria) e a temática (quando se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor). A paródia já foi considerada uma espécie de sinonímia, um mero sinônimo de pastiche, ou seja, um trabalho de juntar fragmentos de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas. Atualmente ela é definida como um jogo intertextual.

A partir de Tynianov e Bakhtin, segundo Sant'anna (1995), o conceito de paródia, estudado lado a lado com o conceito de estilização, tornou-se mais sofisticado e mostrou a coincidência dos pensamentos entre eles. Para Tynianov, a estilização está próxima da paródia; as duas possuem dois planos – na paródia os dois planos são discordantes, deslocados, enquanto que na estilização os planos, o do estilizando e do estilizado, são concordantes. Para Bakhtin na paródia, como também na estilização, o autor emprega a fala de um outro, mas, em oposição à estilização, introduz-se naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se incorporar na outra fala, entra em antagonismo com a original. Assim a fusão de vozes, possível na estilização, não o é na paródia.

Nesse contexto, é pertinente referir-se à poética do pós-modernismo. Hutcheon (1991) afirma inicialmente, para evitar confusões a respeito do termo, que o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia, em qualquer área. Ela vê a forma mais característica da literatura pós-moderna como *metaficção historiográfica*, e com esse conceito ela designa obras de ficção que refletem conscientemente a sua condição de ficção, acentuando a figura do autor e o ato de escrever. Esse tipo de metaficção está presente em obras que tomam como tema personagens

e eventos da história conhecida, mas os submetem à distorção, à falsificação e à ficcionalização. A característica principal desses textos é expor a ficcionalidade da própria história (HUTCHEON, 1991).

Ao analisar o fenômeno do “pós-modernismo” na literatura, a autora afirma existir nesse tipo de obra o desejo de compreender a cultura presente como produto daquela produzida no passado. O pós-modernismo literário, ao aceitar o desafio da tradição e a representação da história, transforma-se, nas palavras da autora, em *história da representação*, comentada com ironia, graças ao inteligente uso da paródia. As narrativas infantis, então, representariam um retorno crítico à história, por meio da *metaficção historiográfica* ou da *intertextualidade paródica*.

De acordo com Hutcheon, essas paródias estão situadas dentro do gênero de *metaficção historiográfica*, e são caracterizadas pelo dialogismo intertextual que exige do leitor “[...] não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito, por intermédio da ironia, a esses vestígios” (HUTCHEON, 1991, p.167). O emprego da paródia ou da “releitura” nas histórias em questão coloca em evidência o problema da auto-reflexividade das formas de arte modernas, que, ao tomarem a forma de paródia, fornecem um novo modelo para os processos artísticos.

Segundo Moises (1993), no seu livro *Texto, Crítica, Escritura*, a crítica constata o problema das relações entre diferentes discursos e textos, que se misturam sem que seja possível distinguir o texto específico e original. Diz que esse inter-relacionamento de diferentes épocas ou de diferentes áreas não é novo.

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações. (A divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc.) (grifo do autor).

O que é novo, a partir do século XIX, diz a autora, é que esse inter-relacionamento aparece como algo sistemático, assumido pelos autores, e que o recurso a textos alheios se faz sem a preocupação de fidelidade (imitação) ou de contestação simples, o que ela chama de paródia ridicularizante, mas ainda sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia da *verdade*, seja ela nas instâncias religiosa, estética ou gramatical. Essa assimilação se realiza como uma

reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em uma apropriação própria, sem previsão de um sentido final. Ressalta que se deve a Bakhtin a primeira teorização do termo intertextualidade, pois, ao analisar as obras de Dostoievski, afirmam que ele é o criador do romance polifônico, caracterizado pela pluralidade de vozes, irredutíveis a uma audição unitária (MOISÉS, 1993).

Um dos processos mais clássicos da crítica, o uso de citações, apresenta intertextualidade.

A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. O simples levantamento a transforma, a escolha na qual eu a insiro, seu recorte (dois críticos podem citar a mesma passagem, fixando seus limites de modo bem diverso), as supressões que eu opero em seu interior, e que podem substituir a gramática original por uma outra, e, naturalmente, o modo como eu a encaro, como ela é tomada em meu comentário (MOISES, 1993).

No entanto, não se pode reduzir a intertextualidade ao uso da citação; o que interessa não é a simples adição de textos, a atenção deve ser para o trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto. A intertextualidade crítica é declarada, submissa a uma lei, pois o autor cita de acordo com as normas das obras de que está se utilizando. Mas a intertextualidade poética é tácita, silenciosa e engloba os textos que abriga de forma apropriativa e deformante.

5.3 Narrativas infantis parafraseadas e parodiadas

A seguir, a análise da história *Branca de Neve e os Sete anões* sob várias óticas.



5.3.1 *Primeira Versão*

A primeira versão é a dos Irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm. O texto foi recolhido por eles em 1880 e possui esta versão:

Era uma vez uma rainha muito bonita. Um dia, costurando junto da janela, picou-se no dedo com a agulha. Uma gota de sangue caiu sobre a neve acumulada no parapeito da janela. O vermelho ficou tão bonito sobre a neve que a rainha suspirou: "Como gostaria de ter um filho com uma pele tão branca como a neve, os lábios vermelhos como o sangue e os cabelos tão negros como o ébano!" Pouco tempo depois, a rainha deu à luz uma menina de pele branca como a neve, os lábios vermelhos como o sangue e os cabelos pretos como o ébano. Assim, batizou-a com o nome de Branca de Neve. Infelizmente, a rainha morreu logo após o nascimento da menina.

Passado algum tempo, o rei voltou a casar-se. A nova rainha era muito bela, mas também muito má, não se interessando nem um pouco por Branca de Neve. A rainha passava a maior parte do tempo a olhar-se num espelho mágico, ao qual fazia todos os dias a mesma pergunta: "Espelho meu, diz-me se há alguém mais bela do que eu?" E o espelho respondia sempre o mesmo: "Minha rainha, vós sois a mais bela do reino." Essa resposta deixava a rainha feliz até ao dia seguinte, quando fazia de novo a mesma pergunta. Ela receava, acima de tudo, que outra pessoa viesse a ser mais bela do que ela em todo o seu reino. Durante esse tempo, Branca de Neve foi crescendo, tornando-se cada dia mais bonita. Um dia, como de costume, a rainha perguntou ao espelho mágico: "Espelho meu, diz-me se há alguém mais bela do que eu?" Mas dessa vez o espelho respondeu: "A Branca de Neve é a mais bela de todo o reino." Ao ouvir essas palavras, a rainha ficou furiosa e, imediatamente, começou a fazer planos para se livrar da princesa. Por fim, em segredo, mandou chamar um dos caçadores do reino. "Leva a Branca de Neve para a floresta e certifica-te de que não voltarei a ouvir falar dela! Terás uma boa recompensa." O caçador conduziu Branca de Neve para longe do castelo, abandonando-a no meio da floresta. Aterrorizada, a princesa sentiu vontade de chorar, porém logo se decidiu a procurar um lugar onde pudesse passar a noite.

Branca de Neve foi andando pela floresta até encontrar uma casinha. Bateu à porta, mas, como ninguém respondeu, ela entrou. No interior, viu uma mesa com sete pratos postos e, no andar de cima, encontrou sete pequenas camas todas alinhadas. Branca de Neve tinha fome e estava cansada. Depois de comer um pouco, estendeu-se num dos pequenos leitos e adormeceu. Ao cair da noite, os sete anões, que eram os donos da casinha, regressaram e encontraram Branca de Neve a dormir. Ela era tão bonita e parecia tão delicada

que decidiram não a acordar. Na manhã seguinte, os sete anões escutaram atentamente, a história de Branca de Neve. "Estarás em maior segurança se ficares aqui conosco." Antes de partirem para o trabalho, recomendaram a Branca de Neve para ser prudente e não abrir a porta para ninguém. "A rainha é muito traiçoeira!" disseram eles.

Naturalmente, ao perguntar ao seu espelho, a rainha soube que Branca de Neve vivia com os sete anões. Então decidiu livrar-se da jovem de uma vez por todas. Disfarçou-se de camponesa e dirigiu-se à casa dos sete anões. "Tenho maçãs muito boas para vender!" disse ela a Branca de Neve. As maçãs pareciam tão deliciosas que a moça, com pena da pobre camponesa, logo se prontificou a comprar-lhe uma. Mas a maçã tinha sido envenenada e logo que deu a primeira dentada caiu desfalecida no chão. Nessa noite, os sete anões encontraram Branca de Neve no chão. Como viram que ela não respirava, pensaram logo que estava morta. Eles ficaram desolados e não eram capazes de enterrar a jovem. Então decidiram construir um caixão de vidro para ela e colocaram-no no cimo de uma colina. Dia e noite, havia sempre um anão a velar ao seu lado. Os anos passaram e Branca de Neve parecia sempre estar a dormir.

Um dia, um jovem príncipe que cavalgava pela floresta deparou com o caixão de vidro onde Branca de Neve repousava. Ela era tão bonita que o príncipe, assim que a viu, apaixonou-se. "Deixai-me levá-la para o meu castelo. Prometo-vos que a velarei sempre. Não posso viver sem ela." Os anões, comovidos com o amor do príncipe, acabaram por concordar. Mas, assim que os criados do príncipe elevaram o caixão de vidro, o pedaço de maçã que Branca de Neve tinha engolido desalojou-se da sua garganta e a princesa abriu os olhos. Logo que viu o príncipe, Branca de Neve enamorou-se dele imediatamente. Pouco tempo depois, ela e o príncipe casaram e viveram felizes para sempre.

5.3.2 *Segunda Versão*

Outra versão da mesma história *Branca de Neve* é da coleção Paraíso da Criança V, Editora EDELBRA, editada por volta dos anos 90:

Era uma vez... Uma linda princesa, muito meiga e bondosa. Seu nome era Branca de Neve. Sua pele era clarinha, alva como a própria neve. Dela todos gostavam, menos sua madrasta, que era também feiticeira. E tinha um espelho mágico que ela consultava para ver se havia alguém mais bonita do que ela. O espelho sempre dizia que não. Um dia, porém, o espelho disse que Branca de Neve era mais bonita.

Um caçador, por ordem da rainha, levou a princesa à floresta para matá-la. Mas, em vez disso, matou uma corça e trouxe o coração como prova. Abandonada na floresta,

andou até encontrar uma casinha habitada por anões, que lhe deram acolhida. Como estava muito cansada, adormeceu.

Ao descobrir, através do espelho mágico, que Branca de Neve vivia, a rainha disfarçou-se de velhinha, vendedora de maçãs, e foi à casa dos sete anões oferecendo uma maçã envenenada. Ao morder a maçã, a menina desmaiou, mas um beija-flor, que tinha visto tudo, foi avisar os anões. Eles voltaram correndo, mas não havia nada que pudessem fazer. Então deixaram Branca de Neve no jardim, entre as flores.

Um dia, um príncipe que por ali passava viu a princesa e ficou loucamente apaixonado. Ao lhe dar um beijo, ela acordou e também ficou apaixonada por ele.

5.3.3 *Terceira Versão*

Há também uma versão adaptada por Walt Disney. Foi o primeiro filme de longa duração dos Estúdios Disney. Levou três anos para ser produzido, e sua estréia, em 21 de dezembro de 1937, deu início a uma carreira de grande sucesso. Em 1939, Disney recebeu o Oscar pelo desenho – reconhecido como significativa inovação cinematográfica – e por ele obteve sete réplicas da estatueta em tamanho pequeno. Além das inovações no aspecto da animação, o filme foi um marco também por iniciar uma linha de longas-metragens que resolveu a crise dos desenhos animados de curta duração, cujos custos de produção eram mais altos do que os lucros obtidos com sua exibição. Vale lembrar que a televisão comercial se desenvolveu depois do final da Segunda Guerra Mundial e só mais tarde viria a se tornar o escoadouro privilegiado da produção de desenhos. O público que ia aos cinemas ansiava por longas-metragens. O filme de Disney não foi o primeiro longa de animação, mas foi o primeiro feito por um estúdio e visando ao mercado. Um grande sucesso até hoje, pois o vídeo do filme infantil *Branca de Neve...* foi o mais vendido nos Estados Unidos em 1995, seguido por *Rei Leão* (1994) e *Aladdin* (1992).

Nas três versões permanece o enredo-base, mesmo que se percebam alterações relevantes. Na versão dos Irmãos Grimm, como se vê em outros contos adaptados por eles, o final é atenuado.

Na segunda versão da EDELBRA verifica-se a supressão de alguns elementos que possibilitariam uma melhor compreensão da história. O título foi reduzido, *Branca de neve* e não *Branca de Neve e os Sete Anões*. A narrativa inicia-se com Branca de Neve já adulta, como se ela não tivesse uma origem, mas na versão anterior essa origem é apresentada, inclusive com a explicação do nome dado a ela. Também não se determina como, de uma hora para outra, Branca de Neve passou a ser a mais linda do mundo, o que foi exposto na

versão dos Grimm: ela havia completado 15 anos. Nesta versão é acrescentado um personagem, o beija-flor, pássaro que avisa aos anões do trágico acidente com Branca de Neve. Outro detalhe inexplicável: o autor não cita a origem de Branca de Neve, e de repente ela vira princesa. A versão da Edelbra é uma adaptação, pode-se dizer grotesca, fragmentada, que oferece ao seu leitor uma visão muito pobre da narrativa e seu autor não se preocupa com os seus referenciais. De acordo com Eco, não prevê um *leitor-modelo*.

Na versão para o cinema ressalta-se que o autor se preocupou bastante com a parte estética, dando cores e caracterizando os personagens a seu gosto. Outra característica de Disney é a de dar nome aos personagens. Nessa história, como em *A Pequena Sereia* e *Os Três Porquinhos*, os personagens tinham nomes criados por ele.

Apesar do apuro técnico empregado na constituição da personagem-título, Branca de Neve não pode ser considerada a personagem sobre a qual se centra a ação do filme. Na verdade, do ponto de vista da animação, a atenção está concentrada nos anões, que dão o toque de humor ao desenho, e na Rainha Madrasta, que polariza a ação dramática.

Para o rápido reconhecimento dos anões, cada um deles foi dotado de características marcantes, reforçadas por seus nomes. Todos são velhos, exceto Dunga, que, com suas orelhas de abano, parece jovem, é brincalhão e meio tolo. É interessante lembrar que a diferenciação dos anões e seu grande peso na trama foi uma alteração essencial concebida para o filme, porque na história dos irmãos Grimm, na qual se baseia o filme, os anões são bastante semelhantes.

No filme, o uso das cores merece atenção: Dunga é o único que tem olhos azuis, tradicionalmente considerados ingênuos; os demais têm olhos castanhos, exceto Zangado, com duro olhar negro. A madrasta e o caçador, claro, possuem traiçoeiros olhos verdes. Esse aspecto é interessante, porque a cor é uma boa forma de ajudar os espectadores a ter uma idéia do caráter de cada personagem sempre que um deles estiver em cena. É claro que esse recurso não pode ser óbvio demais, sob pena de perder a graça. As informações visuais são percebidas como sensações, quase inconscientemente.

As roupas também são importantes para despertar sentimentos em relação aos personagens. Exemplo, veste um casaco amarelo-mostarda grande, sempre arrastado pelo chão, ao jeito infantil, que também faz lembrar de comicos do cinema como Harpo Marx, do mundo dos irmãos Marx.

Há falhas também. O Príncipe não é um personagem bem-sucedido, porque os animadores tiveram dificuldade em conceber um herói que fosse gentil, sem parecer abrutalhado ou efeminado. Como o resultado final ficou aquém do esperado, a sua

participação ficou reduzida a poucas cenas. Ainda assim, é possível perceber a precariedade do desenho do Príncipe, comparando-o ao de Branca de Neve, no primeiro encontro deles, em que são vistos lado a lado através da água do poço.

Quanto à história apresentada, é de destacar a atenuação dos elementos agressivos presentes nas primeiras versões. No filme, houve supressão do final, em que a Rainha Madrasta é convidada para participar do casamento de Branca de Neve e, na festa, é obrigada a dançar com sapatos de ferro quente, até cair morta – uma atitude bem agressiva de uma mocinha de olhar angelical e pele branca como a neve. Conforme a tendência presente nas adaptações dos Estúdios Disney, os aspectos mais agressivos foram suavizados – a personagem-título ficou mais bondosa e os anões ganharam mais graça. Para o final ficar mais romântico, o filme introduziu um beijo que salva a princesa da maçã envenenada, que, no original, era expelida em consequência de um movimento brusco do caixão no qual Branca de Neve estava deitada.

Apesar das adaptações feitas nas reelaborações dessa narrativa infantil, cada uma a seu modo, pode-se dizer que as três versões mantiveram a essência do texto. A versão da Edelbra optou, como fez na coleção inteira, só de clássicos infantis, pela minimização da história dos irmãos Grimm, enquanto que a versão de Disney reelaborou a narrativa, acrescentando-lhe uma diversidade de aspectos e ainda procurando suavizar as cenas fortes. Portanto, pode-se afirmar que a modalidade de intertextualidade utilizada foi a paráfrase.

5.3.4 Quarta Versão – A Re-versão

Encontram-se outros textos baseados na história de *Branca Neve*. No livro *Sete Faces do Conto de Fadas*³, Fernando Portela reescreveu a história produzindo uma versão futurista e brasileira de *Branca de Neve* no conto *A Salvadora do Mundo*.

A história se passa no ano 2026, em que o Brasil e todo o planeta encontram-se num caos. Os raios ultravioletas tomaram conta da atmosfera e as pessoas não podem mais sair de casa sem proteção. Branca de Neve é filha do Rei Beto e Zefa Rainha e recebera esse apelido por ter a pele muito branca, destoando de todos os demais. A mãe morre e o seu pai casa-se com outra mulher, muito ambiciosa e má. Não demora muito e a madrasta planeja a morte do Rei Beto. A menina então é mantida como escrava, mas a cada dia que passa torna-se mais linda. A madrasta manda um empregado matá-la, mas ele não tem coragem e a

³ Projeto e orientação de Márcia Kupstas, editora Moderna, do ano de 1995

abandona num casarão em ruínas. Lá ela conhece os anões, que são pequenos devido às deformidades causadas pelo desastre ecológico.

A rainha a descobre e a envenena com a maçã, porém o príncipe, que estava preso, é libertado e salva a princesa. Ela então convida o príncipe e os seus novos amigos para salvar o país em vez de ir embora para uma estação espacial, como faziam os poderosos, já que no país, mais especificamente em São Paulo, onde ficava o Reino, a vida estava ameaçada. As doenças e a fome dizimam cidades inteiras, nas ruas a violência e a disputa por comida fazem com que uns acabem com a vida dos outros.

Apesar de manter alguns aspectos da versão tradicional, essa narrativa envereda por outro caminho, dando um novo rumo a história. Utiliza-se da narrativa para alertar o país e o planeta das consequências do aquecimento global: “É o que o mundo descobrira, por volta do ano 2000, que a camada de ozônio que o protegia, lá no céu, estava irremediavelmente destruída por causa da poluição provocada pelo próprio homem....”. Há uma preocupação com a consciência ecológica e com as consequências da falta de respeito e de cuidado com a natureza.

Pode-se afirmar então que esse texto configura-se como um mecanismo intertextual de paródia, pois o autor cria de um texto já cristalizado uma nova história, passando uma nova mensagem.

6 RELEITURAS DE CONTOS DE FADAS – ENTRE VERSÕES E RE-VERSÕES

Segundo Romeu (2007), no Reino de fadas às avessas, os escritores embaralham clássicos e criam versões em que a princesa é rebelde e o lobo, bom. Nem tudo transcorre segundo as regras estabelecidas há séculos no reino dos contos de fadas, com narrativas que misturam personagens tipificados, estrutura determinada e dilemas existenciais, além de ingredientes como encantamentos, metamorfoses e provações. A história pode ter versões diferentes daquelas recolhidas, registradas e (re)inventadas por Charles Perrault, irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, ou seja, nem sempre a princesa é rebelde, e o lobo às vezes não é mau.

A autora declara:

Em algumas obras, os personagens-símbolos dos contos de fadas – princesas, fadas, seres encantados, por exemplo – são virados do avesso. Se toda princesa é dócil, recatada e submissa no imaginário infantil, Formosura surgiu para mudar isso de uma vez por todas, em *A Princesinha boca-suja* (Scipione). O autor, Cláudio Fragata, desconstrói mais uma personagem-símbolo dos contos de fadas. Formosura não está à espera de um príncipe encantado, é valente e diz tudo o que lhe dá na telha – para desespero de Cinderelas, Brancas de Neve e Rapunzéis. O ilustrador Odilon Moraes, premiado com o livro *A princesinha medrosa* (Companhia das Letrinhas), encontra o tom certo para misturar delicadeza e rebeldia em Formosura (ROMEUE, 2007).

A Fada Afilhada (Salamandra), de Márcio Vassallo, revela já no título a inversão de papéis da história. Até quem sempre dá colo precisa de colo, explica o autor. É o caso da fada madrinha Beatriz, que cuidava de todo mundo, até que um dia ficou com "torcecolo" (um problema de colo torcido) de tanto resolver problema de príncipe que não sabia matemática, de princesa que se achava feia. A inversão do papel da fada madrinha proporciona que o pequeno leitor se coloque no lugar da figura maternal que carrega o mundo nas costas. A ilustradora Marilda Castanha criou a "roupa" - assim como diz Vassallo - da história (ROMEUE, 2007).

O encontro de vários personagens em uma só história não é idéia original, é constante em diversos livros infantis, mas rende enredos dignos de leitura. Em *Chapeuzinho adormecida no país das maravilhas* (FTD), o escritor e roteirista Flavio de Souza traz um pai que tem de contar uma história para a filha à noite. Como ele não se lembra bem dos detalhes dos contos, mistura uma história com a outra, uma divertida confusão. O autor é mestre em fazer jorrar água fresca das fontes dos contos clássicos (ROMEUE, 2007).

Clássico nas escolas hoje já virou o livro *Que história é essa?* (Companhia das Letrinhas), em que Souza resgata personagens que são meros figurantes da narrativa. Ou alguém já leu João e Maria, sob a ótica do passarinho que come as migalhas de pão deixadas propositalmente pelas crianças no caminho? O mais divertido é que o autor embaralha o título das histórias – *Ao Roã Meija é João e Maria* e *Ora Camalba de Die é A bela adormecida* – para desafiar o leitor a descobrir a qual conto o personagem pertence. São saborosos os textos que acompanham cada conto, que sempre enfatizam o fato de algumas histórias terem versões diferenciadas – como *Chapeuzinho vermelho*, recontada por Perrault e pelos Grimm (ROMEUE, 2007).

Essa desconstrução do reino do *era uma vez* é constantemente promovida por escritores contemporâneos de literatura infantil. São autores que bebem nas fontes dos textos tradicionais, mas modificam a ordem narrativa, invertem o papel de personagens e brincam com as conhecidas fórmulas dos contos de fadas. Clássicos, aliás, cuja leitura, segundo Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas* (Paz e Terra), é de extrema importância para o desenvolvimento infantil. Os contos de fadas, explica Bettelheim, anunciam já nos primeiros anos de vida que a luta contra as dificuldades é inevitável (ROMEUE, 2007).

6.1 Trajetórias da aparição do Lobo nas fábulas

São muitas as histórias nas quais o personagem lobo aparece. Algumas são muito antigas e outras bem atuais. O que se pode constatar, e esse é o ponto fundamental desta pesquisa, é a reversão, na contemporaneidade, do mito lobo mau em lobo bom.

a. *Lobo em Pele de Cordeiro*



Fábula de Esopo (Grécia, séc. VI a.C.). Conta a história de um lobo que teve a idéia de se disfarçar de cordeiro para entrar no rebanho e, assim mascarado, garantir o seu jantar. Apesar da época, essa fábula continua sendo um exemplo da falsidade encontrada na sociedade atual, em que as pessoas são egoístas e insensíveis, capazes de qualquer ato para garantir a sua sobrevivência.

b. *Loba Romana* (753 a.C.)



Diz a lenda que Roma foi fundada em 753 a. C. por Remo e Rômulo, filhos gêmeos do deus Marte e da mortal Rea Sílvia. Os bebês foram abandonados e salvos por uma loba, que os amamentou e protegeu. Nota-se nessa história a característica marcante da loba, a proteção, como aborda Clarissa Pinkola Estes em seu livro *Mulheres que correm com o lobo*.

c. *O Lobo de Gubbio*



Aparece na *Pequena história de São Francisco* ” (1182 – 1226), de autor desconhecido. Conta como São Francisco, apenas com conversas e carinho, transformou um lobo feroz em um doce animal. Pode-se afirmar, de acordo com esse relato, que o amor supera a maldade.

d. *Capinha Vermelha*



Conto de Charles Perrault, (1628 -1703). Conto de fadas da tradição oral do século XVII. A história é sobre uma menina que saiu de casa para levar um bolo à sua vovozinha, que nem de longe desconfiava da armadilha que lhe preparava o terrível lobo mau. Uma história com um final trágico.

e. *Chapeuzinho Vermelho*



Conto dos Irmãos Grimm (Jacob 1785 -1863 e Wilhelm 1786 - 1859). Essa história é praticamente a mesma de Perrault, porém o desfecho é feliz. Em Capinha Vermelha, a menina e sua avó são devoradas pelo lobo, enquanto que nesta aparece o personagem caçador, que resgata com vida as duas da barriga do lobo. Esta versão é a que se popularizou entre as crianças e, graças aos irmãos Grimm, manteve-se viva até hoje, pois um conto tão amedrontador como o de Perrault não teria se perpetuado.

f. *O Lobo e os Sete Cabritinhos*



Fábula de Jean de La Fontaine (1621- 1695). A fábula conta a história dos cabritinhos que prometem à mãe não abrir a porta para ninguém. Mas o lobo mau, com a fome que estava, cria várias artimanhas para enganar os indefesos bichinhos. Entretanto, não consegue concluir seu plano, e os animaizinhos são salvos.

g. *Os Três Porquinhos*



História dos Irmãos Grimm (Jacob, 1785-1863; e Wilhelm, 1786-1859). É a história de três simpáticos porquinhos irmãos: cada um constrói uma casa, achando que assim estariam protegidos do lobo mau. Porém os mais ingênuos a confeccionam com palha e madeira, quase os levando à morte. Salvam-se porque o irmão mais velho e experiente construíra uma casa indestrutível, que abriga a todos.

h. *O Livro da Selva: História de Mogli*



Livro de Rudyard Kipling, escritor inglês (1865- 1936). Conta a história de Mogli, um menino que é adotado por lobos e aprende com eles o segredo da selva. Foi reaproveitado por Walt Disney.

i. *Pedro e o Lobo*



Conto musical do maestro e compositor ucraniano Sergei Prokofiev (1891 - 1953): Pedro mora com seu avô na floresta, um dia resolve capturar um lobo feroz com a ajuda dos amigos.

j. *Lobisomem*



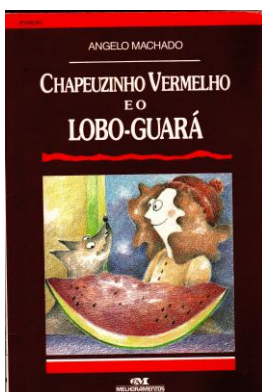
Mito de origem européia e muito popular no Brasil. A lenda o descreve como um homem que, nas noites de lua cheia, se transforma em lobo. Temática apresentada no cinema, no filme *Wolf* (1994) com os atores Michelle Pfeiffer e Jack Nicholson.

k. *Chapeuzinho Amarelo*



História infantil do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda (1944). Fala sobre uma menina com medo de tudo, e seu maior medo era encontrar um lobo que nunca se via. É o mito do *lobo mau* transmitido ao longo dos tempos.

l. *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo-Guará*



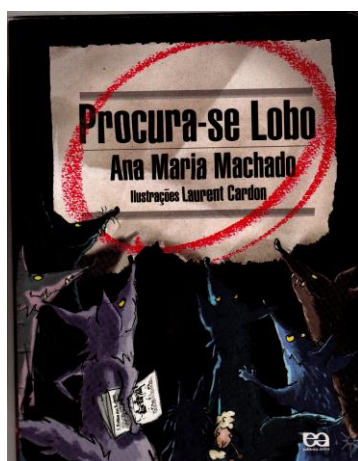
Conto de Ângelo Machado, 1993. Uma nova e bem humorada versão do famoso conto infantil. O autor reconta o clássico Chapeuzinho Vermelho, só que desta vez o lobo é bem brasileiro, é bonzinho e adora comer frutas. A reversão do mito lobo mau está *claramente* marcada. Inclusive tem uma passagem em que a menina afirma que o caçador não pode levar o lobo, pois a caça está proibida.

m. *O Diário do Lobo: A Verdadeira História dos Três Porquinhos*



Conto do americano Jon Scieszka (2000). Será que a história dos três porquinhos ocorreu daquele jeito mesmo? Dando a palavra ao lobo, que, naturalmente, narra os acontecimentos do seu ponto de vista, Jon Scieszka consegue reforçar a *veracidade* da história original, contar uma história nova e engraçada e dar às crianças a chance de demonstrar que compreendem muito bem as coisas.

n. *Procura-se Lobo* – Ana Maria Machado (2005).



História sobre a missão de Manuel Lobo de alertar o mundo sobre o risco de extinção dos lobos do nosso mundo, porque contar sobre lobo de verdade, mesmo, ninguém conta. Ninguém sabe que raças de lobo existem, onde vivem... Está presente a quebra de paradigma, o lobo deve ser protegido.

6.2 O lobo e a metáfora do mal

Contos de fadas, lendas, fábulas, mitos. Temas que fascinam e estimulam a fantasia, mexem com a imaginação das pessoas. Remetem à infância quando o mundo parecia um caleidoscópio mágico de desejos e sonhos a modelar nossos dias (CHVATAL, 2007). O escritor, poeta, dramaturgo Jean Cocteau (apud CHVATAL, 2007) é o autor de uma frase interessante: “À História prefiro a mitologia. A História parte da verdade e ruma em direção à mentira; a mitologia parte da mentira e se aproxima da verdade”.

A mesma autora concorda, pois, enquanto processo, o mito surge como verdade, mas suas raízes encontram-se não apenas nas explicações exclusivamente racionais e lógicas, mas na realidade vivida, intuída e, portanto, pré-reflexiva. O mito pertence ao mundo das emoções e da afetividade (CHVATAL, 2007).

Aproveita-se este intróito para expor um pouco da história *possível* desse animal *lobo*, que, por séculos, é símbolo da maldade e perversão transmitido através da narrativas infantis. Questiona-se: “Por que o lobo e não outro animal é considerado a metáfora do mal?”

Na Europa Ocidental, aproximadamente no ano 1000, a cobertura vegetal era completamente diferente da existente nos dias de hoje, com carvalhos, tílias, álamos, choupos, salgueiros, olmos, etc. As invasões saxônicas, atingindo a Inglaterra, haviam começado, as regiões costeiras cobertas por vegetação davam abrigo para que aí as forças inimigas ficassem escondidas; as matas, nesse contexto, pareciam conspirar contra os atacados e favorecer os atacantes.

Começou assim, principalmente entre os anglos (depois anglo-saxões), um sentimento de medo profundo a tudo relacionado com florestas, consideradas abrigo próprio para bandidos (veja a história de Robin Hood, que roubava dos ricos, distribuía para os pobres e se refugiava na floresta de Sherwood). O que fazer? Cortar as matas ao longo da costa para que os atacantes fossem avistados antes que desembarcassem? Assim foi feito, evidentemente com efeito nulo, pois os saxões conquistaram as ilhas britânicas na batalha de Hastings e hoje a Inglaterra é anglo-saxônica.

Mas o que aconteceu com a natureza, com o equilíbrio que havia entre plantas, camponeses e animais? Foi desfeito e assim acontece até hoje. Nessas matas onde havia lobos e outros animais, como ursos e cervos, vivendo na interrelação ditada pela natureza, a harmonia foi desfeita: o urso, por ser principalmente frugívoro (vive de frutas silvestres, mel etc) diminuiu sensivelmente e extinguiu-se séculos depois, sendo também apontado como um dos motivos de sua extinção o fato de não viver em bando. O lobo, essencialmente carnívoro e

vivendo em alcatéia – estruturada num sistema hierárquico de distribuição de funções, com seus líderes –, progrediu, subsistiu e superou a falta das florestas onde caçava cervos.

As florestas foram substituídas por campos onde pastavam ovelhas; agora sim o que parecia ter sido um mal (a substituição dos bosques por prados) trouxe a comida para perto; por isso nem os mais cétricos esperavam: tanto os camponeses e aldeões pobres como os nobres e abastados criavam ovelhas⁴, e o lobo as matava para alimentar-se; na verdade, rompido o equilíbrio antes existente, o lobo tornou-se um animal oportunista, no entanto caçando sempre em bando, com seus líderes e liderados. Tornou-se mau na visão daqueles que realmente eram prejudicados: foi caçado diretamente, envenenado sob diversas formas; armadilhas foram colocadas em suas trilhas, e, finalmente, foi extinto em grande parte da Europa, com exceção das vastas florestas da Rússia, onde subsiste até hoje.

Mas como justificar tais atos? Ora, simplesmente transformando o lobo de devorador de ovelhas em devorador de crianças e vovós! Sim, porque o ser humano, ao fazer um ato de predação, ao se transformar de presa em predador, sempre fica no recôndito de sua consciência um sentimento de culpa; então, para eliminar esse sentimento, transforma o lobo em devorador de gente, acabando de vez com a culpa por tê-lo perseguido e eliminado. O homem transformou o lobo de vítima em culpado.

Mas como explicar isso para as crianças? Como transformar um animal sociável, esquivo, tímido e inteligente em um monstro? Escrevendo histórias e colocando-o nesse patamar, elimina-se o problema também para as crianças, que passam a temê-lo quando jovens e a caçá-lo quando adultas. Vítima de uma visão falsa e equivocado, o lobo foi temido e eliminado. O lobo parecia ser também contra a formação de aldeias (tendência da época), pois, mal via uma casa, imediatamente a derrubava (como na história dos Três porquinhos e o Lobo Mau). Assim, para ele, não houve chance de sobrevivência.

Na Inglaterra, do século XIX em diante, nota-se um movimento que leva a uma visão completamente diferente da relação entre o homem e o mundo natural, movimento que partiu principalmente dos pregadores, naturalistas e estudiosos do mundo natural, chegando-se ao ponto de alguns dizerem que o homem não poderia eliminar o que não criou. Também o conceito de que o homem é o centro da criação e pode dispor do mundo ao seu bel-prazer mudou; foram criadas muitas sociedades que observavam pássaros, insetos, e catalogavam plantas. Era outro modo de ver o mundo, com vistas à real interação, respeitando a biodiversidade, a vida selvagem, retratando-a como algo belo, a ser preservado. Nesse

⁴ A maioria das raças ovinas são originárias da Inglaterra.

contexto, Keith Tomas, em *O Homem e o Mundo Natural* (Oxford – Inglaterra) redefiniu essa posição.

A partir daí tudo mudou, principalmente na Europa, havendo hoje um sentimento de respeito, admiração, entusiasmo e curiosidade ante muitos aspectos do mundo natural, incluindo-se aí a interessante figura do lobo, agora redimida. E, para a alegria de muitos, o lobo está sendo reintroduzido não só em muitos países do Velho Continente como também nos Estados Unidos.

6.2.1 Dialética do bem e do mal

A discussão entre o bem e o mal é muito antiga e complexa. São muitas as concepções e pontos de vista. Procurou-se apresentar alguns conceitos e crenças observando a diversidade de opiniões.

6.2.1.1 No dicionário Aurélio a palavra *bem* é qualidade atribuída a ações e obras humanas, e que lhes confere um caráter moral; austeridade moral; virtude; felicidade, ventura, favor, benefício; vantagem, proveito; pessoa muito amada, etc. Enquanto *mal* é o que é nocivo, mau; aquilo que se opõe ao bem, à virtude, à honra; antônimo de bem; enfermidade, doença; desgraça, infortúnio, etc.

6.2.1.2 Alcides Cardoso dos Santos (UNESP Araraquara), apresenta um estudo de William Blake *Mal como gênio poético nas ilustrações do Livro de Jó* que Bem é o passivo que obedece à Razão e Mal, o ativo emanando da energia. Bem é Céu. Mal, Inferno. Por meio da releitura de passagens do Livro de Jó, William Blake explora ambigüidades na definição bíblica do mal para compor seu poema *Ilustrações do Livro de Jó*, no qual o mal é transformado em potencial criativo e poiesis renovadora.

6.2.1.3. O Bem e o Mal convivem em você. A irreverência da juventude não está exatamente no puro desejo de subverter as regras estabelecidas, mas em assumir uma nova atitude à medida em que começa a não aceitar mais as relações de associação entre sexo e perversão, poder e opressão, força e destruição, diversão e pecado, castidade e pureza, pobreza e virtude, submissão e respeito.

Isto se reflete num contínuo questionamento das atitudes e comportamentos que analisam os fatos e escolhas, classificando-as em dois extremos: bem e mal, lindo e feio, claro e escuro. Em contrapartida a estas visões polarizantes, existe uma tendência ao

reconhecimento de que as coisas não são boas ou más, mas uma contínua mistura de ambos os aspectos, em todas as possíveis combinações.

Indo ao encontro desta nova atitude e inspirada nela, a campanha de comunicação de FUSION, a nova fragrância de AXE, traz como tema a idéia de que o bem e o mal convivem em cada um de nós, contemplando a dualidade da personalidade moderna do homem, que não tem vergonha de demonstrar seus desejos e emoções. E você, como avalia esta questão? Será que temos como definir em qual dos dois lados nós estamos?

"Muita luz é como muita sombra: não deixa ver". - Carlos Castañeda

De fato, a discussão entre o bem e o mal, o anjo e o demônio, é tão antiga quanto a história humana. Para muitas culturas, a coexistência do bem e do mal é a fundação da Criação. Para o Sufismo, uma corrente dentro da religião muçulmana, o atributo principal do Homem criado por Deus é o de ter o bem e o mal dentro de toda ser humano. A questão é a condição de reconhecer que ambos os valores estão presentes em nossas mentes e nós convivemos com eles. Como nossas mãos, direita e esquerda, a presença do Bem e do Mal produz o equilíbrio.

6.2.14 Os chineses, há 5 mil anos, já lidavam com a concepção de que o bem e o mal habitam em nós e são partes da mesma coisa. São aspectos de um todo em constante mudança, ao mesmo tempo opostos entre si e complementares. Este conceito é a base do Taoísmo, que mistura filosofia e religião e que coloca o homem como síntese e equilíbrio das forças Yin, a energia da terra, e Yang, a energia do céu. Essas duas energias em equilíbrio e movimento, com a semente de seu oposto em seu interior, formam o símbolo Tai Chi.

6.2.15 As mais antigas concepções religiosas também constróem o alicerce de sua filosofia a partir de princípios contrapostos e neles baseiam seus ritos e crenças: o bem absoluto, do qual emanam todas as graças, venturas, felicidade e prosperidade, e o mal, também absoluto, fonte de todo o contrário, de todos os fatos negativos, das desgraças e da destruição. Entretanto, tão antigo quanto a luta entre o bem e o mal é o seu questionamento.

"Se as pessoas são boas somente por causa do seu medo de punição e sua esperança por recompensa, então nós somos, de fato, uma desculpa." - Albert Einstein

6.2.1.6 O suíço Carl Gustav Jung, que introduziu a noção do inconsciente coletivo na psicologia também utilizou esse conceito de polarização para explicar os conflitos da existência humana. Para o psiquiatra, ao viver em demasia uma determinada postura, a

tendência do comportamento humano ao se frustrar com ela é adotar uma postura oposta para compensar a falha.

6.2.1.7 O polêmico filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que dedicou grande parte de sua obra a criticar os preconceitos morais, desenvolveu o tema do "espírito livre", que defende a libertação das imposições da moral e da religião através do pensamento científico. Para isso, passou a questionar os valores morais ao descrever suas origens e história. O bem, bem como a moral que dele decorre, foram definidos como negativos pelo filósofo, porque levam à negação da vida.

"Por que você se assusta? O que acontece para a árvore, acontece também para o homem. Quanto mais deseja elevar-se para as alturas e para a luz, mais vigorosamente enterra suas raízes para baixo, para o horrendo e profundo: para o mal." - Friedrich Nietzsche

6.2.1.8 A existência dos opostos. Assim como o homem só tem a noção da beleza conhecendo o feio, a existência dos opostos implica em conceitos correlativos, ou seja, somente conhecido um é que se revela o outro: o fácil e o difícil, o longo e o curto, o alto e o baixo. Isto pode ser claramente visto dentro da cultura das histórias em quadrinhos. Elas têm tomado o branco e o preto, o Yin e o Yang, e transformado-os em narrativas de heróis e vilões. A teoria da coexistência é confirmada pela ficção: apenas a presença da vilania dá sentido a existência dos heróis.

E o que tudo isso tem a ver com o terceiro milênio? Bem ou mal, a tecnologia da informação, através de alguns cliques, permite ao homem de qualquer lugar do planeta conhecer os aspectos culturais e os códigos morais de vários povos e suas polarizações.

Diante desta diversidade e vivendo novas realidades, os jovens estão construindo seus valores. Em contato com uma nova carga de informação, eles encontram a possibilidade de entender melhor a coexistência dessas duas forças opostas que buscam o equilíbrio.

Como existe um certo clima para que este milênio seja marcado por uma nova era de coexistência, sem aquela busca incessante pelas características perfeitas, talvez seja possível viver melhor e quem sabe compreender e aceitar tanto seus êxitos quanto seus fracassos, seus medos e os seus desejos obscuros. Descobrir seus dois lados, olhar-se profundamente, permitindo-se ser um pouco mais autêntico. Quem aceita este desafio?

"A Prudência é uma rica, feia e velha donzela cortejada pela Impotência" - William Blake

6.2.1.9 O sociólogo Michel Maffesoli no livro *A Parte do Diabo - Resumo da Subversão Pós-Moderna* discute um dos problemas dos nossos tempos, o lugar do mal. Aborda que de fato, silenciosa ou ruidosa, a revolta germina. Silenciosa, ela se manifesta na passividade, na inatividade dos jovens. Ruidosa, nos pegos automobilísticos, nas vaias. Esta rebelião significa, segundo o autor, que está chegando ao fim um ciclo, a da consagração do bem como valor absoluto. Porém defende que a parte destruidora, a do excesso ou da efervescência, sempre antecipa uma nova harmonia.

6.2.1.10 Em sua obra *A Psicanálise dos Contos de Fadas* Bruno Bettelheim afirma que nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. O bem e o mal recebem corpo na forma e ações das personagens. Esta dualidade é percebida pela criança e a sua escolha não é pelo certo ou errado, mas sobre quem desperta sua simpatia e quem desperta sua antipatia. A questão para a criança não é “Será que quero ser bom? mas “Com quem quero parecer”.

6.2.1.11 Fanny Abravomich, conhecida escritora sobre Literatura Infantil, discute sobre como os livros infantis confundem e reforçam o ético e o estético. As personagens feias/monstruosas (bruxas, gigantes) são geralmente más. Já as fadas, as princesas, enfim as personagens bonitas são também normalmente boas. Os estereótipos estéticos europeus definem as personagens boas e más, as simpáticas e as terrificantes. Os preconceitos não se passam apenas através de palavras, mas também através de imagens. Quem é bonito ou quem é feio obviamente não tem nenhuma relação com quem é bom ou mau. Mesmo porque é possível estabelecer relações entre feio/boa gente – bonito/mau caráter – jovem/sábio – velho/ingênuo.

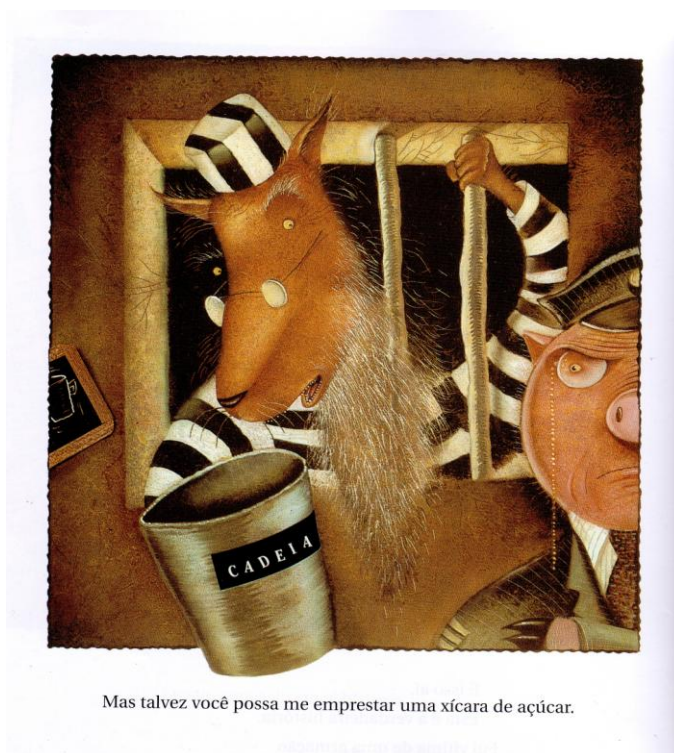
Ressalta: “Como dizia Marquês de Sade: “A ética é uma questão de geografia”, e a estética talvez seja uma questão de história...”

6.3 Histórias infantis e a re-versão do mito lobo

Examinando alguns exemplares de narrativas infantis, mais especificamente as que apresentam o personagem lobo sob uma ótica bondosa, constata-se em releituras das histórias uma tendência à subversão desse personagem, uma quebra de paradigma, a troca da maldade pela bondade.

6.3.1 O Diário do Lobo: A Verdadeira História dos Três Porquinhos

A história escrita por Jon Scieszka (1989) e ilustrada por Lane Smith, uma dupla americana famosa pelos livros que versam sobre contos e fábulas, relata o ponto de vista do lobo em relação à destruição das casinhas dos porquinhos, tentando convencer o leitor de sua inocência. Nesta história, o lobo é também o personagem central. Alexandre T. Lobo é o narrador-lobo que traz uma versão bem desconhecida dos leitores sobre *Os três porquinhos*. Alex, como o animal prefere ser chamado, diz logo de cara que não tem culpa que os lobos se alimentem de coelhos e porquinhos: "É apenas nosso jeito de ser". Na verdade, essa história de que o lobo bufou e assoprou a casa dos porquinhos começou quando o animal foi preparar um bolo para o aniversário de sua vovozinha. Como faltava uma xícara de açúcar para concluir a receita, teve a idéia de bater na porta dos irmãos porquinhos: o resto todo mundo conhece.



Ao lado da *intertextualidade paródica*, nos moldes estabelecidos por Hutcheon (1991), um outro aspecto importante, relativo aos traços encontrados pela estudiosa em obras pós-modernistas, pode certamente ser apontado nas histórias infantis. Nas narrativas analisadas verifica-se uma problematização da história, representada pela consciência de que a história não passa de um artefato narrativo e, por isso, sujeita a ser exposta ou entendida de acordo com uma variedade de pontos de vista. Essa noção revela-se ao longo de todo o livro *A verdadeira história dos três porquinhos* e pode ser sintetizada num trecho bastante

significativo que ilustra a abertura da história: “Em todo mundo, as pessoas conhecem a história dos Três Porquinhos. Ou, pelo menos, acham que conhecem. Mas eu vou contar um segredo. Ninguém conhece a história verdadeira, porque ninguém jamais escutou o meu lado da história” (SCIESZKA, 1993)

É importante enfatizar que a *metaficção historiográfica* incorpora os domínios da literatura, da história e da teoria, ou seja, a *autoconsciência teórica* sobre a história, e a ficção como criações humanas desse tipo de narrativa passa a ser a base para a reavaliação e a reelaboração das formas e conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 22). O conhecimento do passado torna-se importante, mas vem inserido em formas híbridas e em estratégias contraditórias que frustram as tentativas críticas de sistematização. Outro exemplo no livro *A verdadeira história dos três porquinhos*:

Mas, como eu estava dizendo, todo esse papo de Lobo Mau está errado. A verdadeira história é sobre um espirro e uma xícara de açúcar. No tempo de Era uma vez, eu estava fazendo um bolo de aniversário para minha querida e amada vovozinha. Eu estava com um resfriado terrível, espirrando muito. Fiquei sem açúcar. (SCIESZKA, 1993).

Outro movimento incessante que se percebe na história é o de deslocamento de relações, de descontextualização dos modelos, dos estilos dos textos e das mensagens. A inversão de papéis e funções, numa tentativa de mudança de comportamento do lobo, é visível nos adjetivos usados para a vovozinha: em outra história tradicional *caça*, agora nesta *amada e querida*. E, também: “Agora esse vizinho era um porco. E não era muito inteligente. Ele tinha construído a sua casa toda de palha. Dá para acreditar? Quero dizer, quem tem a cabeça no lugar não constrói uma casa de palha” (SCIESZKA, 1993).

Afirma Hutcheon (1991) que o dialogismo paródico no textos dá a percepção daquilo que foi feito por intermédio da ironia, como no exemplo a seguir:

Tive um azar: os repórteres descobriram que eu tinha jantado os outros dois porcos. E acharam que a história de um sujeito doente pedindo açúcar não era muito emocionante. Então enfeitaram e exageraram a história com todo aquele negócio de “bufar, assoprar e derrubar sua casa”. E fizeram de mim o Lobo Mau. (SCIESZKA, 1993,, grifos do autor).

É interessante observar a ironia não só neste fragmento, mas também em toda a narrativa “É isso aí. Esta é a verdadeira história. Fui vítima de uma armação.” Também faz uma crítica ao discurso jornalístico “enfeitaram e exageraram”, com essa hiperbolização atribuindo a distorção ao sensacionalismo midiático” (SCIESZKA, 1993,, Grifos do autor).

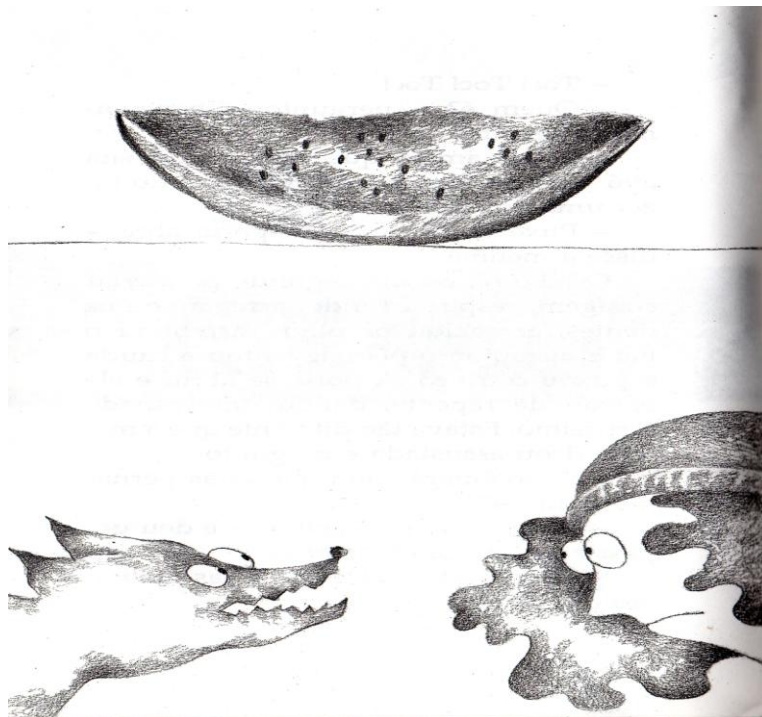
Para um leitor despreparado o apelo é tão forte que poderia despertar um sentimento de piedade. Nesse caso o leitor é a criança e, lembrando Eco, o leitor-modelo é aquele que preenche os espaços em branco, que deve ter iniciativa interpretativa, enfim, que coopera com o texto.

6.3.2 *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Guará*

Na história *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Guará*, de Ângelo Machado (1993), o personagem lobo é vegetariano e adora comer frutas. Ao visitar a vovó, Chapeuzinho Vermelho desvia-se das flores e vai apreciar animais e plantas do cerrado. Encontra o Lobo-Guará que, a pedido de Anhangá (o espírito do mal), deve substituir o lobo mau.

O Anhangá começou a bater papo com o Lobo-Guará e explicou seu problema. Depois que o Lobo-Mau foi para a Europa, ele ficou sozinho para fazer maldades e pôr medo nas pessoas. Era trabalho demais e ele não estava dando conta. Queria que o Lobo-Guará o ajudasse, substituindo o Lobo-Mau (MACHADO, 1993, p. 25).

A preocupação do Anhangá: “Chapeuzinho Vermelho está indo para a casa da vovozinha e não tem mais lobo-Mau para ir lá comer as duas. Assim, como é que esta história vai acabar?” (MACHADO, 1993, p.26) Acontece que o Lobo-Guará, por mais que se esforce, não consegue fazer grandes maldades e acaba modificando toda a história:



Chapeuzinho Vermelho sentiu que ia ser devorada pelo lobo. Ele já estava com a boca quase encostada nela quando viu em cima da mesa uma fruteira cheia de frutas. Seus olhos brilharam de satisfação. Ele olhou a menina, olhou as frutas, tornou a olhar a menina e perguntou: - Chapeuzinho Vermelho, para que esta melancia tão grande? Mais do que depressa a menina respondeu: - É para comer. E foi assim que o Lobo-Guará, em vez de comer Chapeuzinho Vermelho, começou a comer a melancia na maior esganação. (MACHADO, 1993, p.45)

O trecho acima parodia o clímax da história tradicional com a inversão de papéis nas indagações (O lobo é quem pergunta “Para que esta melancia tão grande?” e Chapeuzinho responde “É para comer”). Há também na pergunta do lobo a substituição da parte anatômica do rosto, a boca, pela fruta melancia. Segundo Hutcheon (1991) há nesse contexto o deslocamento de relações, oferecendo um novo modelo para os processos artísticos.

O Brasil tem tido bastante exposição na mídia pela forma irresponsável de tratar a questão da extinção da floresta tropical na área amazônica. Escritores de Literatura Infantil, como o mineiro Ângelo Machado, por exemplo, têm tentado, à sua maneira, contribuir para trazer o problema à tona. No caso do livro *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo-Guará*, isso é feito pela denúncia do medo das florestas inculcado desde cedo nas crianças por intermédio de histórias como a do Chapeuzinho Vermelho. Por ‘medo de florestas’ entende-se o temor irracional que os seres humanos têm mostrado em relação às florestas, retratadas como locais inóspitos e de perigo. Percebe-se na fala da mãe: “Tome cuidado! Não vá pelo caminho da floresta que o Lobo-Mau te pega. Dobre à esquerda e siga pelo caminho do cerrado” (MACHADO, 1993, p.10)

O autor demonstra também a preocupação com a preservação do meio ambiente e tem por objetivo desfazer a fama de mau do lobo, animal normalmente retratado como vilão, personagem perverso das histórias infantis. Pode-se identificar isso nas falas do Lobo-Guará: “O Lobo-Mau sabia até comer gente e eu não sei. [...] Mas eu gosto da Chapeuzinho Vermelho, ela é uma menina boa” ((MACHADO, 1993, p.27)

Quem nunca ouviu falar que o lobo é mau e que ele comeu a vovozinha na história de Chapeuzinho Vermelho? O autor enfatiza que, apesar da fama de mau, o lobo-guará é um animal tranquilo e medroso, que prefere comer uma fruta ao invés da vovozinha. O lobo-guará – assim como o tamanduá-bandeira, o urubu rei, entre outros – é um animal ameaçado de extinção, que se encontra na lista do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). O que muita gente não sabe também é que, na natureza, o lobo-guará vive no cerrado, um tipo de vegetação formada por árvores pequenas.

O lobo-guará não se parece nem um pouco com aquele lobo malvado que vivia perseguindo os três porquinhos. Muito menos com o que tentou devorar a Chapeuzinho

Vermelho. Ao contrário dos seus parentes dos contos de fadas, o guará é tímido, assusta-se facilmente e precisa ser protegido dos caçadores, pois ele está na lista dos animais brasileiros que correm risco de extinção.

O guará gosta de viver sozinho em lugares bem abertos, como os campos e os cerrados. Ele costuma escolher um território para morar e não deixa que nenhum outro lobo se aproxime, só sua fêmea e seus filhotes. Quando um lobo-guará se apaixona, é para sempre. Passa a vida inteira com a mesma companheira. Durante o dia, fica bem escondidinho, dormindo na sua toca. À noite, sai para passear e procurar comida. Ele caça pequenos animais e adora frutas silvestres. Tem uma que até ganhou o nome de *fruta-de-lobo*, porque é a sua predileta. Observa-se no trecho abaixo: “Você gosta tanto de jabuticabas assim? Adoro! respondeu o lobo. Melhor que jabuticaba só tem a lobeira, que é a fruta do lobo. Mas pena que estão destruindo o cerrado e as frutas estão acabando”

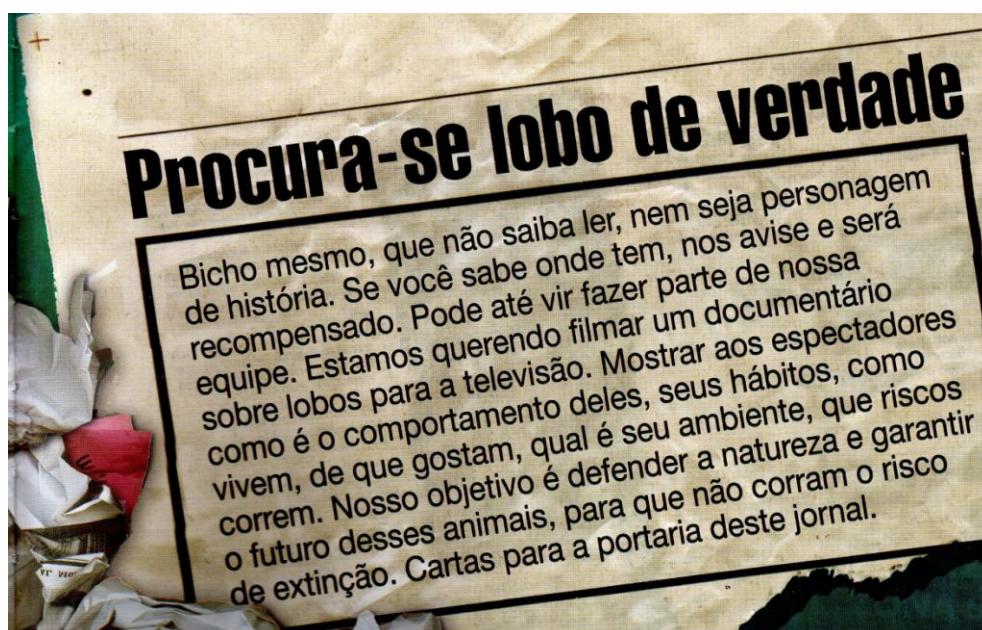
Nesse ínterim, aproveita-se para comentar a ênfase que Ângelo Machado dá à questão da alimentação do lobo, mencionando diversas vezes que ele adora comer frutas ao invés de carne; percebe-se a influência ecológica dos novos discursos sobre estética e nutrição que contaminaram as narrativas contemporâneas. Exemplificando: “Não estou gostando dessa história. Quer saber de uma coisa? Eu gosto mesmo é de comer frutas. [...] Eu sei disso - comentou o lobo. [...] O Anhangá é muito burro de me mandar comer gente. Fruta é melhor que gente” (MACHADO, 1993).

Muitos têm medo de que o guará roube ovelhas, bezerros ou galinhas para comer. Isso é difícil de acontecer, porque ele faz de tudo para não chegar perto das pessoas. Aliás, só ataca o homem quando é provocado. O autor também desmonta esse mito da maldade do lobo, pois na atualidade os valores são outros, e, segundo Coelho (1997) cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. O discurso é também ideológico, entremeado de posicionamentos históricos e sociais.

6.3.3 *Procura-se lobo*

No livro *Procura-se Lobo*, da escritora agraciada com o Prêmio Hans Christian Andersen, Ana Maria Machado (2005), percebe-se que os lobos famosos de histórias como *Chapeuzinho vermelho*, *Os três porquinhos* e *O lobo e os sete cabritinhos*, estão na pior, à procura de emprego, e decidem responder ao seguinte anúncio publicado no jornal: "Procura-se lobo, adulto, de boa aparência, com experiência comprovada, para trabalho de responsabilidade. Paga-se bem". Os lobos que habitam diferentes contos de fadas, além de mitos, fábulas e lendas, mandam cartas para destacar e enaltecer suas características. Machado

apresenta essa história alertando o mundo sobre o risco de extinção dos lobos, mostrando que existem lobos assustadores, mas também bonzinhos.



A partir dessas observações, procura-se refletir sobre essa nova linhagem de narrativas, que, de acordo com Sant'Anna (1995), parodiam as antigas versões.

Segundo a autora, Ana Maria Machado, a história surgiu há muito tempo, quando seu filho de 4 anos assistia a um documentário sobre lobos e ficou emocionado com a vida em família daqueles animais e com a forma como os caçadores os perseguiram. Explica a autora:

Nessa ocasião, não se falava muito em ecologia nem em proteção dos animais. E a imagem de lobo que se tinha era sempre a de lobo mau. Foi o primeiro documentário que vi sobre uma alcatéia. Agora, mais de trinta anos depois, quando essa história foi se armando em minha cabeça, reconheço que deve ter nascido naquela época. Mas demorou a amadurecer (MACHADO 2005, p.40).

Constata-se, neste ponto, a presença da ideologia do momento histórico constante do discurso, quando ela ressalta que naquela ocasião não se falava em ecologia.

Para Orlandi (1999), a ideologia não é somente uma questão de idéias, dá-se de acordo com as reais condições materiais de existência. A ideologia é condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. Orenstein (2002) também corrobora essa idéia, dizendo que a produção da história sofre influência do momento histórico. Salienta que nosso sentido de identidade social e cultural vem permeado nos contos de fadas, um dos gêneros narrativos mais poderosos de socialização: “[...] eles nos ensinam o certo e o errado”, afirma ela. Por esse motivo, modificam-se no decorrer dos séculos, evidenciando de que forma as verdades humanas mudam. Pode-se desse modo salientar que, com a passagem para a pós-modernidade, as narrativas infantis sofrem rupturas, polemizando o debate entre os contos tradicionais e os novos contos. A ficção pós-moderna (HUTCHEON, 1991) certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chama de *mundo*, porém parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma sequer remotamente inocente e, portanto, aquelas paradoxais metaficções historiográficas anti-inocentes se situam dentro do discurso histórico.

Como sugere Huchteon (1991), a paródia sempre foi tida como um recurso usado para um autor contrapor-se a outro texto ou a outro autor, porém a paródia na modernidade pode não só chocar-se com outro texto, mas também referenciá-lo respeitosamente, como uma homenagem. Ela enfatiza que os ensinamentos das formas de arte do século XX defendem a idéia de que a paródia não deve ser encarada apenas com o propósito de repudiar e ridicularizar algum autor, obra ou estilo, mas tal recurso também pode promover um diálogo respeitoso e, com isso, homenagear o autor do texto e a sua arte. Nesse aspecto, longe de depreciá-la, a paródia pode contribuir para a consagração de uma produção artística, tal como

supomos, num primeiro momento, ser o intuito de Ana Maria Machado ao parodiar as histórias em que aparecem lobos no seu livro em discussão. Ela diz: “Procura-se lobo de verdade. Bicho mesmo, que não saiba ler, nem seja personagem de história. Se você sabe onde tem, nos avise e será recompensado...” (MACHADO, 2005, p. 35)

6.4 Narrativa parodiada sob a ótica da análise de discurso

Coloca-se também como material de análise o livro *Procura-se Lobo*, de Ana Maria Machado, que pertence ao discurso literário, uma ordem que não se altera nem nos contos tradicionais, nem nas releituras, demonstrando homogeneidade de discurso. O discurso literário faz uso da arte da palavra, da técnica de usar as palavras com criatividade e originalidade. A linguagem literária (D’ONOFRIO, 2001), por ser um sistema semiótico, constitui-se num discurso conotado. De acordo com Lefebvre (APUD D’ONOFRIO, 2001), o termo conotação deve ser reservado para sentidos de uma palavra ou de uma expressão que podem existir virtualmente na experiência que temos da coisa designada por essa palavra ou nas associações que nascem do uso que se faz dessa palavra na linguagem em geral. Para D’Onofrio (2001), a linguagem literária é sempre polissêmica, ambígua, aberta a várias interpretações. Na literatura, o interessante não é observar apenas *quem* se exprime e o *que* se exprime, mas *como* se exprime. A exemplo da Análise de Discurso, diz Orlandi (1999), é uma disciplina semântica, que tem como objetivo depreender o sentido, ou melhor, os efeitos de sentido entre interlocutores; “[...] não se trata de um tipo de interpretação que parte da questão ‘o que o texto significa?’, mas sim ‘como o texto significa?’ [...]”.

Na história analisada, a autora Ana Maria Machado incorpora, embute praticamente todas as narrativas tradicionais em que o personagem Lobo aparece. Nas cartas recebidas por Manuel Lobo, o personagem principal vai identificando os personagens. Alguns exemplos, entre outros: “‘Parece que há vagas no de Chapeuzinho Vermelho, porque o lobo de lá teve um triste fim. ’ [...] ‘Sugerimos que o senhor procure emprego num livro de histórias. Parece que há vagas no dos Três Porquinhos... ’ [...] ‘Tratou de despachar também para um livro de histórias... [...] ‘O Lobo e os sete cabritinhos. ’ [...] ‘Ao senhor Lobo com pele de Cordeiro e Ao senhor Lobo da fábula com o cordeiro’” (MACHADO, 2005). Também faz menção às histórias em quadrinhos, ao lobo da história de Mogli, à loba romana, a Chapeuzinho Amarelo e o Lobo de Gublio, de São Francisco de Assis, histórias em que o lobo é mau, mas outras em que ele é bonzinho. O exemplar materializa o que se diz. Pode-se aqui citar Orlandi (1999. p. 36), quando discute paráfrase e polissemia da linguagem, evidenciando a ocorrência desses fenômenos para este estudo.

Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está ao lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco.

Ainda é possível fazer referência novamente às posições-sujeito, às suas relações diferentes que materializam a polissemia. Antes não se falava em ecologia e hoje torna-se possível discutir a figura do lobo e outros discursos, tal como o ecológico. As releituras são atravessadas por novas posições-sujeito.

Quanto à heterogeneidade, ela é mostrada pelas posições-sujeito. A heterogeneidade enunciativa, para Authier, se dá através da compreensão das muitas vozes do discurso. Há, segundo ela, duas formas de heterogeneidade do discurso:

Heterogeneidade constitutiva do discurso e heterogeneidade mostrada representam duas ordens de realidade diferentes: a dos processos reais de constituição dum discurso e a dos processos menos reais, de representação, num discurso, de sua constituição (AUTHIER, 1990).

A heterogeneidade constitutiva pode ser considerada o mesmo que o *esquecimento número um* para Pêcheux, articulando-se no nível do inconsciente, do interdiscurso e pela orientação dialógica de todo discurso. Não se evidencia por marcas lingüísticas explícitas, nem tão-pouco intertextualmente. Já na heterogeneidade mostrada pode-se apreender lingüisticamente a presença do discurso do outro, isto é, o texto apresenta a heterogeneidade com marcas explícitas. Como exemplo há o discurso relatado, em que o enunciador pode usar o discurso direto ou indireto. Authier considera a heterogeneidade mostrada como uma maneira de negociação do sujeito com a heterogeneidade constitutiva. Ana Maria Machado utiliza-se das duas heterogeneidades quando faz referência às várias narrativas, recriando-as. No seu discurso aparecem marcas implícitas, denotando conhecimentos constitutivos ou esquecidos, mas importantes na constituição de sentidos, e marcas explícitas, quando faz referência a contos clássicos, por exemplo.

O que leva a autora a escrever uma história com ressignificação pode-se considerar o momento histórico. Os contos de fadas, segundo Coelho, têm suas origens na Idade Média, e, na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral e transforma-se

em literatura para crianças. Dessa forma, deve-se considerar esse momento e o atual, percebendo que, para autores contemporâneos, torna-se possível inovar e aproximar o discurso ao momento histórico-social e cultural: afinal, uma das temáticas da atualidade é o chamado politicamente correto, em especial na questão ecológica, abordada no exemplar analisado.

O *politicamente correto*⁵ é uma política que consiste em evitar qualquer coisa que possa ser ofensiva para certas pessoas ou grupos sociais, como a linguagem e o imaginário racista ou sexista. Tem sido uma questão estudada nos Estados Unidos desde a década de 1970, mas apenas começou a ser discutida na Europa na década de 1980.

Muitas pessoas, igualmente opostas aos preconceitos, incomodam-se pelo surgimento de um conjunto monolítico de atitudes consideradas corretas que são muitas vezes impostas de um modo inflexível e sem humor. É um modo de falar que supostamente procura não ferir os sentimentos de pessoas pertencentes a grupos marginalizados.

A expressão surgiu nos Estados Unidos, país que tem uma longa tradição de defesa dos direitos humanos e, paradoxalmente, uma longa tradição de preconceitos: o país de Thomas Jefferson, mas também o país da Ku Klux Klan. Durante muito tempo tais preconceitos se expressaram na linguagem: um negro era um "nigger", um judeu, um "kike".

À medida, porém, que tais grupos fizeram valer seus direitos, o vocabulário teve que mudar. A abreviatura Ms. substituiu Mrs. e Miss, para evitar a discriminação entre mulheres solteiras e casadas: uma vitória do bom-senso. Contudo, e como acontece nesses casos, o pêndulo oscilou para o lado oposto, e o que era uma sadia reação ao preconceito tornou-se por vezes caricatural. As universidades são um cenário favorito para batalhas verbais, que, por vezes chegam aos tribunais. Muitos estabelecimentos de ensino superior têm manuais ensinando não apenas como falar sem ferir susceptibilidades, mas também como proceder em situações potencialmente perigosas.

O *politicamente correto* corresponde, pois, a um determinado cenário histórico. É a expressão da revolta de grupos marginalizados em busca do respeito que merecem e traduz séculos ou milênios de humilhação e de opressão sutil e brutal, quando não sanguinária. Que se revista de exagero é apenas compreensível. No futuro, essa expressão será olhada como testemunho, curioso talvez, de uma fase de rebelião contra o *status quo*.

A partir disso, pode-se fazer uma relação com o texto de Machado. *Procura-se Lobo* foi escrito num momento em que esse animal estava em fase de extinção, e a voz da

⁵ Coleção organizada Henry Beard e Chistopher Cerf. Tradução do livro Moacyr Scliar.

autora pode ser considerada como um apelo política e ecologicamente correto para abordar um assunto em tamanha evidência na contemporaneidade.

Mas o *politicamente correto* pode trazer complicações. Em entrevista, Vladimir Volkoff⁶ (2004) afirma que

[o] *politicamente correto*, tal e como o conhecemos atualmente, representa a entropia do pensamento político. Como tal, é de impossível definição, posto que carece de um verdadeiro conteúdo. Seu fundamento básico é aquele do “vale tudo”. Nele encontramos restos de um cristianismo degradado, de um socialismo reivindicativo, de um economicismo marxista e de um freudismo em permanente rebelião contra a moral do ego. Se compararmos a demolição do comunismo com uma explosão atômica, diríamos que o *politicamente correto* constitui a nuvem radioativa que acompanha a hecatombe⁷ (grifo do autor).

À pergunta sobre em que consiste o *politicamente correto* responde:

[...] na observação da sociedade e da história em termos maniqueístas. O *politicamente correto* representa o bem e o *politicamente incorreto* representa o mal. O sumo bem consiste em buscar as opções e a tolerância nos demais, a menos que as opções do outro não sejam *politicamente incorretas*; o sumo mal encontra-se nos dados que precederiam à opção, quer sejam estes de caráter étnico, histórico, social, moral e inclusive sexual, e inclusive nos avatares humanos. O *politicamente correto* não atende à igualdade de oportunidade alguma no ponto de partida, senão, ao igualitarismo nos resultados no ponto de chegada. Ninguém inventou o *politicamente correto*: ele nasceu como consequência da decadência do espírito crítico da identidade coletiva, quer seja esta social, nacional, religiosa ou étnica. O *politicamente correto* é de uso comum entre os intelectuais desarraigados, porém como é contagioso, é normal que outras pessoas estejam contaminadas sem que por isso estejam conscientes disso (VOLKOFF, 2004).

O autor afirma que a desintoxicação do *politicamente correto* é difícil,

[...] na medida em que vivemos em um mundo no qual os meios (e a palavra mídia é, em si mesma, um barbarismo *politicamente correto*) adquiriram uma importância desmesurada e são precisamente estes os encarregados do contágio massivo. O primeiro remédio consiste em tomar consciência de que o *politicamente correto* existe e que circula, sobretudo através de nosso vocabulário. O segundo, seria tomar consciência de que o “eu” forma parte de um “nós” e de que este “nós” deve proteger o “eu” contra o “se diz...” *politicamente correto*. O terceiro remédio consiste em pôr em prática a consciência de renúncia a toda terminologia *politicamente correta* e às ideologias sobre as quais se apóia. Por exemplo, há que dizer “aborto” em lugar de “interrupção da gravidez”, “surdo” em lugar de “deficiente auditivo”, “velhice” em lugar de “terceira idade”, “sem-vergonha” em lugar de “inadaptado”. Um “docente” nunca chegará a ser um “mestre” (VOLKOFF, 2004, grifos do autor).

⁶ Doutor em Filosofia, professor de Inglês, militar durante a guerra da Argélia, funcionário do Ministério da Defesa e, mais tarde, professor de línguas e literatura francesa e russa nos Estados Unidos.

⁷ Literalmente é o sacrifício de cem bois procedido em certas cerimônias para certas divindades. Hoje, sinônimo de grande catástrofe com milhares de vítimas.

Uma pessoa politicamente correta se considera a si mesma tolerante, porém não pratica a tolerância. É verdade que o politicamente correto nos espreita e se apresenta sempre com argumentos inocentes e de fácil assimilação. Trata-se de rechaçar sua inocência e repudiar essa facilidade de assimilação. É necessário, do mesmo modo, prevenir-se contra o mimetismo de falar como os demais. Repete-se ainda o risco de parecer pesado, o vocabulário politicamente correto é o principal veículo de contágio. Em qualquer caso, há que afirmar que o politicamente correto é uma fé débil e que, como tal, não resiste a uma enérgica aplicação do espírito crítico. Não temos que ser submissos aos sentimentos e opiniões generalizadas: o espírito contraditório mais obtuso vale sempre mais do que a livre aceitação do pasto midiático.

Segundo o autor, as conseqüências a curto e médio prazo do triunfo do *politicamente correto* prepara o terreno de forma ideal para as operações de desinformação e para a expansão da mundialização. Quando todo o mundo acreditar que as verdades podem ser objetos de truque, de que não existem nem verdades nem mentiras, o mundo estará preparado para receber a mesma propaganda, de participar da mesma pseudo-opinião pública fabricada para consumo universal. E essa pseudo-opinião pública aceitará qualquer ação, inclusive as mais brutais, que indefectivelmente irão em benefício dos manipuladores.

O que se percebe no livro de Machado é também o atravessamento de posições de sujeitos diferenciadas numa *formação* discursiva e afetadas pelos elementos *ontem* e *hoje*, o clássico e a contemporaneidade. Pêcheux (1988) ressalta que a formação discursiva se define como aquilo que, numa formação ideológica dada e de acordo com a conjuntura sócio-histórica dada, determina o que pode e deve ser dito. O sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido pretendeu buscar subsídios para compreender os deslizamentos de sentido ocorridos nas histórias infantis atuais. Há uma incidência enorme no contexto literário infantil de autores que se utilizam de um conto de fadas clássico e, a partir dele, criam outra história, com nova significação. De acordo com Coelho (1987), as formas de narrar pertencem ao conjunto de narrativas nascidas entre os povos da antiguidade, que, fundidas, confundidas e transformadas, espalharam-se por toda parte e permanecem até hoje como uma rede, cobrindo todas as regiões do globo e, apesar de terem origem comum, assumem em cada nação um caráter diferente.

Contextualizar a história dos contos de fadas e/ou contos maravilhosos é perceber que seu nascimento e concepções são fruto de uma determinada época e de uma necessidade social. Essa modalidade de narrativa é muito antiga; os contos foram escritos inicialmente para adultos, com o objetivo de passar-lhes ensinamentos e mostrar sempre o bem e o mal, o belo e o feio, etc.

Assim, justifica-se a diversidade de narrativas que, através dos tempos, foi assumindo características próprias, desmistificando-se. O ponto fundamental desta pesquisa é a re-versão do mito do lobo mau em o lobo bom. Entende-se por mito algo que se cristalizou como verdade, mas que foi gerado por uma determinada ideologia, o que permite afirmar que mito é válido para uma certa época e lugar. Segundo Barthes (1993):

O mito possui um caráter imperativo, interpelatório: tendo surgido de um conceito histórico, vindo diretamente da contingência, é a mim que ele se dirige: está voltado para mim, impõe-me a sua força intencional; obriga-me a acolher a sua ambigüidade expansiva

Coelho (1997) corrobora, afirmando que mito e literatura desde as origens andaram ligados, não existe mito sem palavra. Os mitos indígenas e africanos, por exemplo, foram recolhidos por vários estudiosos e recriados por muitos escritores. Na literatura para adultos ou para crianças encontra-se a presença desses mitos. Afirma, ainda, que um dos caminhos mais fecundos para a renovação é o retorno às origens.

E é exatamente isto que se constata nas narrativas infantis atuais, um retorno às origens, para então serem *trabalhados* a desmistificação, os valores e as crenças incutidos de geração a geração, já que a literatura foi produzida (Coelho, 1997) de acordo com a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade, em sua constante evolução.

Conhecer a literatura que cada época produziu para suas crianças é conhecer os ideais e valores sobre os quais cada sociedade se fundamentou .

As narrativas analisadas se apresentam em forma de intertextualidade. Desde o seu surgimento, como problema afim ao texto, do final da década de 60 do século XX até hoje, a intertextualidade é vinculada a práticas bastante conhecidas de interação entre textos, à paródia principalmente, mas também à sátira, ao pastiche/estilização, à alusão, à citação, à apropriação, à paráfrase, etc. – por esse viés, todas essas práticas são tipos de intertextualidade (SANT’ANNA, 2001).

Retomando Hutcheon (1991) na intertextualidade pós-moderna verifica-se o desejo de compreender a cultura presente como produto daquela produzida no passado, o que se pode identificar nas narrativas analisadas, tanto no texto de Ângelo Machado, *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Guará*, quando ressalta a necessidade de preservar o lobo, quanto na história *Procura-se lobo*, de Ana Maria Machado, em que fica exposto a sua luta para não extinção do animal. Os textos se apóiam numa cultura atual do *politicamente correto* e buscam em histórias antigas a substância para retratar a temática. “Descobri que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam de outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, apud HUTCHEON, 1991)

Moisés (1993) ratifica essa afirmação, enfatizando que em todos os tempos os textos literários surgiram relacionados a outros textos anteriores, a literatura sempre nasceu da e na literatura. A Bíblia e outros textos greco-latinos são um grande exemplo disso, pois a partir deles muitos outros textos foram escritos servindo-se do seu modelo estrutural ou utilizando-os como fonte de citações, personagens, etc. Podem-se citar como exemplo a *Divina Comédia*, *Os Lusíadas* e *Dom Quixote*.

Também, como ressalta Barthes (1984)

um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar [...] é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal.

É nesse conjunto de textos intertextualizados, parafraseados, parodiados que está o destinatário, pois toda produção prevê um destino, ou melhor, um leitor, que Eco chamou de *leitor-modelo*. Segundo o autor, o texto está cheio de espaços em branco, necessita de cooperação para funcionar. O leitor/receptor dos contos de fadas é, especialmente, a criança,

que não partilha das mesmas experiências do adulto, e nisso está a diferença entre a natureza da Literatura Infantil e a da que se destina aos adultos. O destinatário-criança não dispõe da mesma experiência do real e das estruturas lingüísticas, intelectuais, afetivas que são características da fase adulta. Então, retomando Eco (2002) “[...] prever o próprio leitor-modelo não significa somente esperar que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo”.

Neste trabalho de pesquisa apresentou-se a análise de algumas narrativas contemporâneas que tratam o personagem lobo sob uma ótica bondosa e pôde-se constatar que os fatores que levam às novas linguagens no decorrer dos tempos são decorrentes das mudanças, ou seja, da evolução histórica, social e cultural dos povos, tudo isso atrelado aos valores de cada época e à questão ideológica, que determinam o que pode e deve ser dito em cada época e lugar.

Para exemplificar retoma-se (Machado, 2005, p.40):

Nessa ocasião, não se falava muito em ecologia nem em proteção dos animais. E a imagem do lobo que se tinha era sempre a de lobo mau. Foi o primeiro documentário que vi sobre uma alcatéia. Agora mais de trinta anos depois, quando essa história foi se armando em minha cabeça, reconheço que deve ter nascido naquela época. Mas demorou a amadurecer.

Essa declaração é importante para perceber como os conceitos e preconceitos vão sendo incutidos nas pessoas e assimilados por elas. Machado só foi escrever o livro *Procura-se Lobo* muito tempo depois de começar a escrever, de acordo com seu jeito de pensar, de *amadurecer*, diz ela. Retornando à história do ano 1000, segundo Keith Thomas percebe-se que naquela época o lobo era visto como uma maldição, pois comia as ovelhas, e foi neste contexto que muitas histórias clássicas se desenvolveram, quando conceito de lobo como ameaça tornava necessária a sua eliminação, por isso o tradicional final trágico para o personagem.

Concordando com essa idéia, Coelho (1997) chama o pós-modernismo de geléia-total – pelas transformações do momento, em que se precisava estar *sintonizado* para reorganizar o próprio conhecimento ou consciência-de-mundo. Explica que há temáticas e peculiaridades formais que determinaram/determinam as literaturas de ontem e hoje. A sociedade tradicional (cristã, liberal, burguesa, pragmática, progressiva, capitalista, patriarca) parte do indivíduo, o individualismo forte e competitivo é a base do sistema. Há obediência absoluta aos valores-padrão gerados pelo poder, o sistema social sobrepõe o ter ao fazer e ao ser, existe uma moral dogmática e uma sociedade sexófoba, que estigmatiza o sexo como

pecado. Em contrapartida, o novo tenta se instaurar, com espírito comunitário, descrédito da autoridade, sistema social em transformação quanto às classes. Nele o ideal a ser atingido é fazer desaparecer as injustiças e diferenças sociais; moral de responsabilidade do eu; sociedade sexófila, em que o sexo é recuperado como ato natural. E tende-se a redescobrir o passado como origem, como forma criadora, surgindo daí na literatura a intertextualidade como processo criador – a redescoberta de formas literárias do passado são recriadas pelo novo espírito dos tempos.

Analizando, então, as duas situações, ontem (ano mil) e hoje (texto de Machado) afirma-se o que se pretendeu ao longo de toda discussão, corroborando o pensamento de Bakhtin (1999):

[...] a palavra é produto da interação social, caracterizada pela plurivalência. É o lugar privilegiado para a manifestação de ideologia; retrata as diferentes formas de significar a realidade, segundo vozes, pontos de vista daqueles que a empregam. Dialógica por natureza, a palavra se transforma em arena de lutas de vozes que, situadas em diferentes posições, querem ser ouvidas por outras vozes.

Assim, segundo Bakhtin, não há discurso individual, pois todo discurso se constrói em função de outro, todo discurso se constrói no processo de interação real e imaginária. Portanto, a intertextualidade, confirmada na literatura pelos temas retomados, eternizando e dando nova feição aos mitos e às emoções humanas, comprova que os textos se completam e se inter-relacionam.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado**. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- AMARAL, Emília. **Novas Palavras**. 2 ed. São Paulo: FTD, 2003
- BAKHTIN, Michael. **Cultura popular na Idade Média**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance** 4ed. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1993.
- BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Portugal: Arcádia, s/d.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CITELLI, Adilson. **O Texto Argumentativo**. São Paulo: Scipione, 1994.
- CHVATAL, Vera Lúcia Soares. **Contos de fadas: histórias para crianças ou metáforas da vida humana?** Disponível em: < http://www.fae.br/cur_psicologia/literaturas/A%20Bela%20e%20a%20Fera.pdf > Acesso em 12 mar. 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria-análise-didática**. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1987
- D'ABADIA, Helena. Bela, branca e comportada. **Boletim Informativo Ufmg**, Belo Horizonte, n. 1343, ano 28, 1 abr. 2002. Disponível em <http://www.ufmg.br/boletim/bol1343/oitava.shtml>. Acesso em 11 març. 2007
- DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. O belo, o bom e o bem comportado: o discurso ideológico nos contos de fadas. In: SEMINÁRIO DO GEL - GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO ESTADO DE SÃO PAULO, 24. 1995, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FFLCH/USP-SP, 1995, p. 352-358. Disponível em < <http://webmail.faac.unesp.br/~mldiniz/publicacoes/artigo001.html> >. Acesso em 11 mar. 2007
- DEBUS, Eliane. **Festaria de brincança: A leitura literária na Educação infantil**. São Paulo: Paulus, 2006.
- DEMARCHI, Honorino Angelo. **Paraíso da Criança V**. Erechim/RS: EDELBRA, s.d.

- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- ECO, Humberto. **Lector in fábula**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com o lobo**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FELIPE, Joanildes. Linguagem Figurada/Simbólica nos Contos de Fadas e a formação da criança. **Direcional Escolas**, São Paulo, Ano 2, Edição 18, p.30 - 33, julho 2006.
- FLECK, Beatriz Verges. **Literatura Infantil**. Florianópolis: UDESC/CEAD, 2003.
- FOCILLON, Henri. **O Ano Mil**. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.
- FROMM, Erich. **A Linguagem Esquecida**. 4ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- GRIMM, Jacob. **Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Grimm**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História-Teoria-Ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOLLES, André. **Formas Simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MACHADO, Ana Maria Machado. **Procura-se Lobo**. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. **História meio ao contrário**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1982.
- MACHADO, Ângelo. **Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Guará**. 9ed. São Paulo: Melhoramentos, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. **A Parte do Diabo: Resumo da subversão Pós-Moderna**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura Infantil**. São Paulo: Summus, 1984.
- MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escritura**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.
- NOSELLA, Maria de Lourdes Chagas Deiró. **As belas mentiras: a ideologia subjacente aos textos didáticos**. São Paulo: Moraes, 1981.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- PECHÊUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 2 ed. Campinas: Pontes, 1997.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PROPP, Vladimir. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio/Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Trad. Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

ROCHA, Ruth. **Romeu e Julieta**. 14ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

ROMEU, Gabriela. **Reino de fadas às avessas**. Disponível em < <http://revistaentrelivros.uol.com.br/Edicoes/10/Artigo14533-1.asp> > Acesso em 19 mar. 2007

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. 5 ed. São Paulo: Ática, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 6ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

SCIESZKA, Jon. **O Diário do Lobo: A Verdadeira História dos Três Porquinhos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas. 1993.

SOUZA, Flávio de. **Que história é esta?** 14 ed. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2006.

TELLES, Carlos Queirós. **Sete faces do conto de fadas**. Org. Márcia Kupstas. São Paulo: Moderna, 1993.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural** (Mudanças de atitude em relação às plantas e animais 1500-1800). São Paulo: Companhia das Letras/Editora Scharcz Ltda., 1988.

VANOYE, Francis. **Usos da Linguagem. Problemas e técnicas na produção oral e escrita**. 5 ed. São Paulo: 1985.

**ANEXO A – O DIÁRIO DO LOBO: A VERDADEIRA HISTÓRIA DOS TRÊS
PORQUINHOS**

ANEXO B – CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO-GUARÁ

ANEXO C – PROCURA-SE LOBO