



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E AGRÁRIAS - CCHA
CAMPUS IV - DEPARTAMENTO DE LETRAS E HUMANIDADES - DLH
CURSO: LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

CHAPEUZINHO VERMELHO VERSUS CHAPEUZINHO AMARELO: uma leitura comparativa do conto dos Irmãos Grimm e da narrativa de Chico Buarque

JOSERLANDIA OLIVEIRA PEREIRA

CATOLÉ DO ROCHA-PB

2019

JOSERLANDIA OLIVEIRA PEREIRA

CHAPEUZINO VERMELHO VERSUS CHAPEUZINHO AMARELO: uma leitura comparativa do conto dos Irmãos Grimm e da narrativa de Chico Buarque

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras e Humanidades – CCHA/CAMPUS IV, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Licenciatura Plena em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vaneide Lima Silva.

CATOLÉ DO ROCHA – PB

2019

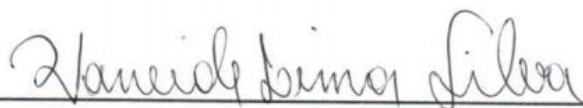
É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

P436c Pereira, Joserlandia Oliveira.
Chapeuzinho vermelho versus chapeuzinho amarelo: uma leitura comparativa do conto dos irmãos Grimm e da narrativa de Chico Buarque [manuscrito] / Joserlandia Oliveira Pereira. - 2019.
35 p.
Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Portugêses) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Agrárias, 2019.
"Orientação : Profa. Dra. Vaneide Lima Silva, Departamento de Letras e Humanidades - CCHA."
1. Chapeuzinho Vermelho. 2. Intertextualidade. 3. Conto. I.
Título
21. ed. CDD 305


CHAPEUZINHO VERMELHO VERSUS CHAPEUZINHO AMARELO : uma leitura comparativa do conto dos Irmãos Grimm e da narrativa de Chico Buarque

JOSERLANDIA OLIVEIRA PEREIRA

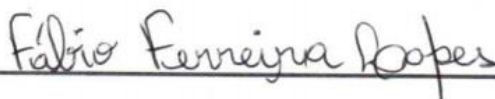
Aprovado em: 20 de setembro de 2019.



Prof^a. Dr^a. Vaneide Lima Silva
Orientadora - UEPB/CAMPUS IV



Profa. Ma. Maria Fernandes Praxedes
Examinadora - UEPB/CAMPUS IV



Prof. Esp. Fábio Ferreira Lopes
Examinador Externo

CATOLÉ DO ROCHA – PB

2019

Dedico este trabalho a minha filha **Anne Lucy** por me encorajar e me tornar mais forte, trazendo o melhor de mim, o sentimento de amor mais lindo, meu presente divino que me enche de orgulho e me motiva a lhe dar orgulho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a *Deus* por ter me proporcionado a realização desse trabalho, pois sem ele não teria forças para concluir essa caminhada.

A minha Sogra, *Neide*, que me deu seu total apoio em tudo, mostrando-se sempre atenciosa, carinhosa, companheira, incentivando-me a todos os momentos, sobretudo os mais difíceis.

A meu esposo, *Júnior*, que teve paciência comigo e me encorajou a não desistir desse sonho, sempre prestativo e companheiro.

A minha sobrinha, *Jordana*, por sempre presenciar minhas lutas diárias para estudar e obter êxito diante de todos os obstáculos, minha ansiedade e preocupações, dando-me forças para continuar firme e forte.

A minha *mãe* que, por meio de Deus, me deu o dom da vida e que de oito filhos sou a única que, mesmo diante das dificuldades impostas desde cedo, por ter visto minhas irmãs seguirem outros rumos e não concluírem os estudos, tive o desejo de fazer diferente e prosseguir na minha vida acadêmica, sinto-me muito orgulhosa disso.

A minha filha, *Anne Lucy*, por me apresentar o mais puro e sincero sentimento de amor, por fazer o meu coração transbordar de felicidade, por ser alguém que me motivou a querer ser melhor, a querer concluir essa fase da minha vida com êxito para lhe dar orgulho no futuro, por ser o presente mais lindo e valioso que Deus me enviou. Por você dou o melhor de mim e sou capaz de tudo.

A minha orientadora, *Vaneide Lima Silva*, por toda atenção, ensinamentos e comprometimento com as orientações para aprimorar e me auxiliar na elaboração deste trabalho.

Aos meus amigos (as) que sempre estiveram do meu lado em todos os momentos de minha vida, em especial, *Priscila*, minha amiga irmã, companheira de todas as horas, aos Garapeiros *Ana Rita* e *Wênio*, meus companheiros confidentes que levarei comigo sempre, da faculdade para toda a vida. As minhas queridas colegas *Ângela*, *Matildes*, *Iria* e *Marisa* que juntas desfrutamos de muitos momentos angustiantes e felizes. Ao meu colega e amigo, *Thalison*, o qual tive o grande prazer de conhecer e estudar juntos tanto na graduação como na pós-graduação, e construir um laço de amizade verdadeiro, sou grata pelos incentivos.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da elaboração deste trabalho.

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.

Julia Kristeva

RESUMO

O presente artigo objetiva analisar, a partir de pressupostos da Literatura Comparada, o conto *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm e a narrativa *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Hollanda, procurando observar de que maneira a intertextualidade se verifica em ambas as narrativas e buscando-se, ainda, perceber se a comparação se dá no âmbito das observações superficiais de conteúdo e estrutura, considerando, para isso, os elementos que estruturam ambas as narrativas. A abordagem em torno das duas personagens dessas histórias (“Chapeuzinho Vermelho” e “*Chapeuzinho Amarelo*”) extrapola o universo da literatura infantil e envereda, aqui, pelo espaço da exploração literária mais pontual, tentando considerar todas as formas objetivas e subjetivas de aproximação entre os textos. Logo, a literatura comparada é utilizada aqui como ponto de partida para o desenvolvimento do estudo das personagens, considerando o longo espaço de tempo entre os dois textos e como as construções são dadas para além do contexto literário em si, estabelecendo um dialogismo que amplifica a presença de múltiplos aspectos em comum entre as duas obras, as quais, a partir do próprio título, contribuem para a observação da intertextualidade. Para tanto, são utilizados os embasamentos teóricos dos autores Carvalhal (2006); Eagleton (2006), para embasar os conceitos de literatura comparada bem como as contribuições acerca da intertextualidade, também foram utilizados os estudos de Bakhtin (2003) para uma análise mais completa em torno da linguagem e suas propriedades sociais. É um estudo que tem como percurso metodológico, utilizando a pesquisa qualitativa, com uma leitura comparativa entre textos que possam dar ênfase aos aspectos da intertextualidade. Sendo assim, a análise demonstra que a caracterização das personagens se aproxima, contribuindo para que ocorra a intertextualidade de sentidos, apesar da distância temporal entre os textos.

Palavras-chave: Chapeuzinho Vermelho. Chapeuzinho Amarelo. Intertextualidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze, from the assumptions of Comparative Literature, the story Little Red Riding Hood, by the Grimm brothers and the narrative Little Red Riding Hood, by Chico Buarque de Hollanda, trying to observe how intertextuality is verified in both narratives and seeking It is also possible to understand if the comparison occurs in the context of superficial observations of content and structure, considering, for this, the elements that structure both narratives. The approach around the two characters of these stories (“Little Red Riding Hood” and “Little Red Riding Hood”) goes beyond the universe of children's literature and here enters the space of the most punctual literary exploration, trying to consider all the objective and subjective forms of approximation between the texts. Therefore, comparative literature is used here as a starting point for the development of the study of characters, considering the long time between the two texts and how the constructions are given beyond the literary context itself, establishing a dialogism that amplifies the presence of multiple aspects in common between the two works, which, from the title itself, contribute to the observation of intertextuality. For that, the theoretical foundations of the authors are used Carvalhal (2006); Eagleton (2006), to support the concepts of comparative literature as well as the contributions about intertextuality, the studies by Bakhtin (2003) were also used for a more complete analysis around language and its social properties. It is a study that has as methodological path, using qualitative research, with a comparative reading between texts that can emphasize the aspects of intertextuality. Thus, the analysis shows that the characterization of the characters approaches, contributing to the intertextuality of meanings, despite the temporal distance between the texts.

Keywords: Little Red Riding Hood. Little Yellow Riding Hood. Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA COMPARADA.....	12
1.1 A intertextualidade.....	15
1.2 Sobre a paráfrase e a paródia.....	18
2 SITUANDO OS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM E A NARRATIVA DE CHICO BUARQUE.....	20
2.1 Acerca dos irmãos Grimm.....	20
2.2 Sobre a produção de Chico Buarque.....	22
3 COMPARANDO O CONTO DOS IRMÃOS GRIMM COM A NARRATIVA DE CHICO BUARQUE.....	25
3.1 “Chapeuzinho Vermelho”.....	25
3.2 “ <i>Chapeuzinho Amarelo</i> ”.....	26
3.3 “Chapeuzinho Vermelho” <i>versus</i> “ <i>Chapeuzinho Amarelo</i> ”: comparando as narrativas.....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS.....	34

INTRODUÇÃO

A literatura infantil surgiu juntamente com a mudança de entendimento em relação à infância. Essa fase do desenvolvimento humano surge, segundo Zilberman (2003), a partir do século XVIII, quando se inicia um delineamento do conceito do que é ser criança. Nasce nesse período, a ideia de uma Literatura para o público infantil, de modo que essa mudança de pensamento fez surgir várias adaptações dos clássicos lidos pelos adultos, tentando trazer para a linguagem infantil textos já consagrados no universo adulto.

Foi assim com diversos textos folclóricos, tendo nas adaptações uma forma nova de literatura, mais didática e conceitual. Os irmãos Grimm, nascidos na Alemanha no século XVIII, foram responsáveis por compilar centenas de contos famosos de seu povo, difundindo a língua e os costumes alemães, resgatando conhecimentos e colocando em pauta um novo conceito literário, já voltado para crianças.

Dentre os contos mais famosos e traduzidos dos irmãos Grimm, está “Chapeuzinho Vermelho”, um texto que traz um ensinamento moral na medida em que tenta expor as consequências trazidas pela desobediência. É uma história que abre margem para várias leituras e interpretações como um espaço de aprendizagem relevante ao desenvolvimento humano.

Sendo assim, a leitura desse conto possibilita a identificação da infância não apenas como uma forma de inocência e pureza, mas aponta para um lugar de discurso onde muitas possibilidades de discussão são inauguradas e mantidas, favorecendo assim, uma amplitude de formas de falar, razão pela qual os textos passaram por vários séculos e serviram de mote para outras produções, inclusive a narrativa de Chico Buarque de Hollanda, *Chapeuzinho Amarelo*, cuja leitura suscitou o interesse em desenvolver uma leitura comparativa entre ambas as narrativas.

Assim sendo, o objetivo primeiro do presente trabalho é comparar as personagens do conto secular dos Grimm e a produção *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque de Hollanda, procurando identificar nelas pontos de aproximação e distanciamento, tendo nos estudos da literatura comparada, um aporte teórico rico e necessário na medida em que possibilita explorar um ângulo histórico, subvertendo o “novo” ao “velho”, acrescentando à análise, semelhanças, diferenças ou

paralelismo que contribuem para o estabelecimento de relações dialógicas valorosas na compreensão literária.

Dessa forma, o estudo inicia com uma abordagem teórica acerca da literatura comparada, entendendo que a tônica dessa comparação não se dá somente no ambiente das identificações superficiais, vai além, porque traz para o espaço literário uma investigação dos nexos, analisando de forma dialógica e possibilitando o reconhecimento das diversas nuances presentes no texto literário.

É nesse contexto que o estudo tratou de ampliar essa discussão para que assim fosse possível perceber a grandiosidade das personagens e a forma como são construídas, apontando para elementos da intertextualidade, numa compreensão que leva ao entendimento de um processo discursivo capaz de gerar outras construções, sem, contudo, diversificar os contextos pertinentes.

Para que essa análise fosse possível, também há, no trabalho, um breve levantamento em torno da biografia dos irmãos Grimm e de suas obras, evidenciando assim sua relevância no que concerne à gênese da literatura infantil e textos folclóricos de sua época. A escolha desse conto em si e da obra de Chico Buarque tenta dar conta também dessa magnitude uma vez que a distância temporal entre os dois textos se dá em séculos e, no entanto, as aproximações entre os dois textos favorece à percepção de elementos atemporais, ampliando assim o leque de análise.

Por fim, o trabalho traz a análise comparativa entre o conto dos irmãos Grimm e a narrativa de Chico Buarque, procurando pontos de aproximação que justifiquem a relação entre essas narrativas, possibilitando assim antever até que ponto ocorre a intertextualidade a partir de contextos históricos e de que maneira a construção literária dessas obras dialogam com seus contextos históricos, amplificando assim seu valor literário.

É um estudo que procura trazer algumas contribuições para o entendimento em torno da compreensão e construção da intertextualidade dentro do processo comparativo, ao mesmo passo em que pode abrir margem para outras reflexões, entendendo a criação literária como um universo complexo onde muitas vezes se entrecruzam e, principalmente, faz perceber que o processo de interpretação e produção literário deve levar em conta o contexto político cultural, uma vez que nenhum discurso se dá no vazio.

Assim sendo, é importante destacar como contributivos a este trabalho, os estudos de CARVALHAL (2006), os quais trazem uma definição completa a respeito da intertextualidade enquanto lugar de construção textual; BAKHTIN(2003) e os estudos da linguagem com definições pertinentes às intencionalidades linguísticas e os conceitos de Eagleton (2006) acerca do texto literário e suas funções sociais.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA COMPARADA

A literatura enquanto espaço vasto de significações abarca uma densidade de temas compatíveis com diversas possibilidades de leituras. Por ser uma arte que se inicia na linguagem comum e perpassa todo o caminho de significações sociais até se tornar em uma linguagem peculiar, recebe variadas influências, o que a torna um lugar de confluência de falas e ideias.

Para Eagleton (2006) a literatura é definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma cuidada, de modo que a definição do que é literário fica a cargo da maneira como alguém resolve ler, exigindo do leitor um leque de significações por vezes problematizadoras, uma vez que um texto remete a outro e assim sucessivamente.

É nesse contexto que os estudos em literatura comparada fornecem ao leitor análises diversas sobre a maneira como a literatura é percebida, lida e observada, formalizando assim um universo crítico que valoriza obras e escritores. São conceitos que conseguem direcionar a leitura para espaços de diálogo e fruição valiosos uma vez que permitem ampliar as noções de entendimento sobre o texto em si e suas subjetividades.

Segundo Carvalhal (2006) a literatura comparada é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, comparando não pelo procedimento em si, mas como recurso analítico, possibilitando assim uma exploração adequada dos objetivos de estudos literários.

Dessa forma, a comparação segue um contexto de enriquecimento teórico na medida em que consolida uma reflexão fundamentada das obras comparadas, levantando questões relevantes à compreensão literária. Aspectos históricos, estéticos, sociais, dentre outros, vinculam aos estudos comparados uma gama de possibilidades interpretativas importantes para o entendimento acerca do valor literário, permitindo assim que o leitor perceba a dimensão dos textos que compara,

situando as leituras no tempo e fornecendo percursos valiosos de entendimento ao considerar todas as formas objetivas e subjetivas de aproximação entre os textos.

Para Carvalho (2006, p. 39):

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma.

Nesse sentido, a literatura comparada se reveste de uma relevância crítica abrindo espaço para estudos mais aprofundados, saindo do simples levantamento de dados. Não é uma catalogação de fontes, influências ou relações, é um direcionamento de análises que em muito contribui para que os textos sejam entendidos em suas entrelinhas, ampliando aspectos que podem ser cruciais para a percepção do texto literário.

É nesse sentido que a teoria estruturalista contribuiu significativamente para a ressignificação dos estudos comparatistas ao colocar como investigação as relações entre os textos, suas influências e transformações ocorridas no interior dos sistemas literários, aspectos que trazem para a literatura comparada uma evolução teórica necessária aos estudos literários contemporâneos (CARVALHAL, 2006).

O funcionamento dos textos, as funções que exercem nas relações literárias e sua aproximação com outros sistemas semióticos devem ser cuidadosamente observados, resguardando as especificidades de cada produção, favorecendo ao leitor pistas de entendimento que favoreçam a uma visão mais abrangente do texto que lê, razão que evidencia a literatura comparada como uma contribuição didática a esse objetivo.

Dentro desse aspecto, o estudo comparativo advém da compreensão do texto literário numa perspectiva de análise dos procedimentos que determinam e caracterizam as relações entre os textos, ampliando assim as possibilidades de interpretação.

Sobre esse aspecto, Carvalho (2006, p. 51) coloca que essa compreensão:

[...] é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?

São essas questões que ampliam a relevância teórica e metodológica da literatura comparada dentro do universo crítico, de modo que aspectos como a paródia, a paráfrase, a intertextualidade, dentre outros elementos de comparação, amplificam o diálogo entre textos contribuindo assim para que os estudos comparativos sejam vistos e percebidos para além da observação superficial dos aspectos incomuns.

Dessa forma, a literatura comparada, percebida no âmbito de sua essência desde o seu surgimento, consolida uma ação teórica que considera aspectos extratexto, levando em consideração valores sociais, culturais e até mesmo políticos para reafirmar os mecanismos de aproximação entre os textos, razão pela qual o comparatista não deve se limitar aos contextos estanques, postando-se principalmente na fronteira entre o multinacional e o multicultural.

Assim sendo, importa lembrar o que afirma Carvalhal (2006, p. 56) a esse respeito:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparatista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.

É através desse contexto que torna-se possível perceber que o comparatismo não se restringe à análises soltas de imagens, temas ou fragmentos, é antes de tudo um diálogo teórico-crítico capaz de ampliar horizontes, favorecendo outras visões e debates em torno das linguagens utilizadas.

Nesse sentido, a intertextualidade surge como aspecto fundamental no processo estrutural da literatura comparada, uma vez que ao aproximar o diálogo

entre textos, favorece o procedimento para a verificação das relações desse diálogo, exigindo o aprofundamento das especificidades em comum, fator que contribui para que os conhecimentos e aprendizagens sejam adquiridas.

Segundo Giacomolli (2014, p. 182):

[...] é, por isso, a mais marcante propriedade da produção literária, especificando que os textos não dialogam entre si, mas são postos em diálogo pelo leitor. Todo o texto é um trabalho de citação; é toda e qualquer reflexão que busque produzir sentido do homem com o mundo. A intertextualidade passa a ser a atualização da intertextualidade pelo próprio leitor. A literatura, sendo a memória do mundo, deve à intertextualidade a possibilidade de ficarmos a saber disso, já que é ela que nos permite conhecer a memória da literatura.

É esse diálogo que favorece ao leitor antever o que está além dos escritos, é uma confluência de conceitos que podem valorizar ainda mais a leitura, e a intertextualidade contribui de forma significativa a esse intuito porque traz para a prática de leitura, as possibilidades de entendimento.

Vejamos a seguir algumas considerações mais específicas sobre os principais elementos da comparação.

1.1 A intertextualidade

A composição de um texto não é uma ação que se dá no vazio, sem referências norteadoras. Há antes de tudo um entrecruzamento de “vozes” e percepções claramente expressas num contexto de interligação contínuo e necessário.

Essa interligação se processa dentro do repertório que o leitor possui, suas identidades e conhecimentos de mundo. É essa noção que enriquece os contextos e entendimentos de cada produção textual.

Bakhtin (2003) propõe uma substituição do modelo de segmentação estática do texto literário por uma relação textual que se dá a partir de outro texto literário, construindo e desenvolvendo um diálogo, o qual se dá mediante uma estrutura complexa de direcionamentos, resultando também de um diálogo entre texto e sociedade e da sociedade com a história.

Dentro desse entendimento, é possível compreender que um texto sempre faz parte de outro que o leitor guarda em sua memória, mas não de maneira completa

em sua textualidade, resulta de uma lembrança, de elementos em comum que remetem às mesmas ou semelhantes referências. É uma espécie de reescritura de algo que já existiu, mas de uma forma mais subjetiva. (NITRINI, 1997)

Dentro dessa abordagem, Nitrini (1997, p. 163) apresenta o seguinte conceito de intertextualidade:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de 'crítica das fontes' de um texto, preferimos o de 'transposição' que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa.

Essa apropriação do sistema de signos, transportados para um novo texto, dá à intertextualidade, uma maneira de articulação com uma exposição diferenciada de significados, fazendo com que o leitor "costure" fragmentos que possam ressignificar seus conceitos diante do que está lendo.

O intertexto é o que permite unir textos sem individualizá-los, tecendo assim novas visões de leitura, ampliando vivências e significados, permitindo que o leitor compreenda melhor as ideias de autores, reelabore seus conceitos e amplie contextos de leitura e escrita numa tessitura de significados que se amplifique cada vez mais, contribuindo para que as possíveis leituras encontrem sentido.

É uma transparência que se coloca como uma relação direta entre o que vai dito e o repertório que o leitor possui, contribuindo para que seja possível ocorrer um entrelaçamento de ideias para assim aprofundar o conhecimento de mundo do leitor, conhecimento esse que no momento da leitura já inicia sua formação/aprofundamento.

É nesse sentido amplo que a intertextualidade surge como um espaço de análise dentro da literatura comparada, de modo que é uma ação de se apropriar do passado para alterar um presente que dará um novo sentido a esse passado através da investigação dos nexos e o intenso diálogo pertinente às escrituras, percursos de observação válidos nos contextos de intertextualidade.

Percebendo que os sentidos entre os textos não são perceptíveis em um primeiro momento, uma vez em que há uma multiplicidade de compreensões possíveis, é preciso entender a intertextualidade como um percurso manobrável e subjetivo dentro da leitura compreensiva, na medida em que o leitor faz inferências

utilizando o seu conhecimento de mundo, o que contribui para o entendimento de que toda leitura é construtiva e afetiva.

Para BAKHTIN (2010) todo discurso é essencialmente dialógico, porque sempre corresponde (no sentido *lato* da palavra) de uma forma ou de outra, a enunciados anteriores, trazendo para a prática leitora-discursiva uma presença solidária de sentidos, os quais são amplificados pela maneira como são interpretados.

É imperativo, pois, entender que numa análise intertextual se faz imprescindível reconhecer a coo - presença de textos que podem ou não ser reconhecida pelo interlocutor em um primeiro momento, mas que ao longo da leitura vão remetendo à reflexão literária, aspectos comuns aos discursos.

Para Kristeva (1969) a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais e a tarefa da análise intertextual é exatamente favorecer o encontro dos formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras no espaço dialógico do texto.

Dessa forma, no âmbito da intertextualidade, é possível entender que o diálogo entre os textos é marcado por influências, sendo estas reais de interpretação de acordo com a bagagem cultural que o leitor possui. É um exercício contínuo de (re)significação, o qual redistribui códigos de leitura, informações e semiologias enriquecendo a experiência literária dos sujeitos.

É uma apropriação de um sistema de signos que se transportam para o novo texto, dando a este ainda mais vida e significação e contribuindo para a amplificação das informações que são pertinentes ao seu entendimento. Neste novo texto os signos irão receber uma outra maneira de articulação para assim consolidar uma rede de conhecimentos que ajudam a formalizar as significações.

Ainda dentro desses entendimentos, é possível ampliar a discussão, percorrendo sobre a questão da influência explicitada por Nogueira (2003) como uma forma estrita de intertextualidade sendo uma relação que o autor faz na base da construção de suas estruturas literárias, mas sem perder a sua essência. É uma relação mais sutil de significados, os mesmos que direcionam o contexto da obra, sem, contudo, pegar de empréstimo os elementos vitais da obra referente.

Para Bloom (1991) a influência literária se caracteriza pela desleitura entendida por ele como um processo de correção criativa feita pelos autores que partem de seus precursores, contemplando as relações de sentido e não de forma.

Segundo NODIER, (*apud* Teles, 1979, p. 25):

A verdadeira influência é aquela que se percebe numa literatura quando nem a tradição anterior, nem a originalidade individual se dão conta de uma modificação súbita, que só a introdução de uma parcela de alma ou de gosto estrangeiro pode fazer compreender pela tendência ou pela forma constatada. A bem dizer é menos na escolha de assuntos que na manifestação de um espírito que consiste na verdadeira influência, ela se marca menos pela materialidade dos empréstimos que pela penetração dos gênios: há cores e torneios de pensamento que demonstram ali onde nenhum fato assinala.

É uma experimentação consciente que elege da obra anterior, a essência e o sentido superficial, motivo que se distancia da imitação, justamente porque nesta, há uma fluência de imagens e construções estilísticas de maneira total da obra, remetendo imediatamente ao original.

Nesse sentido, a influência se experimenta de maneira consciente, como uma visitação sistemática que não dilui a originalidade e se constrói através de experimentações subjetivas do autor que revisita de forma sutil, mas não menos responsável, a obra pela qual tem admiração.

1.2 Sobre a paráfrase e a paródia

O texto, entendido como um produto da relação histórica com o mundo, resulta da vivência dialógica de quem o produz, de modo que as escolhas feitas pelo sujeito que produz, descortinam um universo de conceitos que favorecem múltiplos entendimentos, além de apontar como as estruturas utilizadas se compõem nas relações de sentido que o leitor desenvolve no contato direto com esse conjunto de enunciados.

Para Furlan (1995, p. 119):

Os textos são a memória do homem na qualidade de ser no mundo e se constituem na herança que possibilita dar continuidade à obra humana na história. O autor de um texto é um homem historicamente situado, que vive a experiência no mundo com os homens, que participa do existir num tempo e num espaço específicos a partir de determinadas condições econômicas, políticas, ideológicas e culturais. Enquanto produto das suas relações com o mundo é ao mesmo tempo produtor, que transforma o mundo colocando algo de si mesmo quando não existe o desejo intencional de fazê-lo (Furlan, 1995, p. 119).

Esse entendimento leva à percepção de que não existe uma produção neutra, textos são construídos a partir de outros textos numa relação interativa que evidencia fenômenos como a intertextualidade, estabelecendo um sistema de influências que em muito consolida a riqueza identitária e cultural das experiências que o leitor deve desfrutar.

Para Koch (1999) a intertextualidade é um dos padrões de critérios da textualidade uma vez que diz respeito a forma como a produção e interpretação do texto se relacionam e dependem. Trata-se principalmente de uma ação de leitura que o leitor traz consigo, muitas vezes de forma não intencional nem percebida. Dessa forma, os processos intertextuais enveredam por um caminho múltiplo de sentidos, construídos de variadas formas, por possibilidades de ligações intertextuais e semióticas, sendo a paráfrase e a paródia, pontos de ligações que em muito contribuem para as relações de sentido trazidas pelo texto.

Sobre esse aspecto, Bakhtin (2010) reafirma o dialogismo como condição do sentido do discurso, percebendo que a relação desse sentido é construída por diferentes vozes sociais que fazem do texto, um conjunto de sentidos históricos e ideológicos que dialogam com o sujeito. É nessa construção que a linguagem se desdobra em dois aspectos relevantes: a interação verbal entre enunciador e enunciatário e o da intertextualidade no interior do discurso.

Nesse contexto, elementos de construção como a paráfrase e a paródia se situam no processo de construção textual de forma a introduzir um novo modo de leitura de um valor semântico de outro texto, cabendo ao leitor, a partir de sua memória e da bagagem cultural que traz ao dialogar com outro texto, identificar no conteúdo que lê, as marcas textuais.

É assim que Sant'anna (2003) entende a paráfrase como um discurso em repouso em que alguém abre mão de sua voz para deixar a voz do outro falar, sem conflito nem oposição. Formulando indícios de reflexo entre o já dito e o por dizer. “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita” (Sant'anna, 2003, p. 17).

Já a paródia se configura como uma forma de estilização que permite e até mesmo exige a oposição, de forma que inova e inaugura um novo discurso como bem coloca Sant'anna (2003, p. 28) afirmando que “a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades”.

Nesse contexto, na paródia há uma compreensão crítica daquilo que se pretende dizer, como uma nova maneira de ver e ler o que está posto de forma que se estabelece, na estrutura textual, um trabalho intencional de desvio de forma e de contexto, mas sem desprezar totalmente o posto de origem. Seria um desvio prévio e total do sentido, assim pensado para o acréscimo das marcas pretendidas pelo autor, o que difere da paráfrase, pelo espaço de distanciamento.

Sobre esse aspecto, Sant'anna (2003, p. 41) diz que: “A paródia deforma o texto original, subvertendo sua estrutura de sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto, primeiro conformando seu sentido (...) esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura.”

Nesse sentido, a paráfrase, segundo Paulino (1997), se propõe ao texto como um conjunto de similaridades, situando no espaço das semelhanças como um discurso que repete o que já fora dito, identificando com a fala do outro, conservando as ideias, contrapondo-se à paródia, sendo esta a conjugação de elementos que tratam de amplificar o diálogo entre os aspectos de sentido remetente, de forma que por esse viés de entendimento, a paródia seria a intertextualidade das diferenças e a paráfrase, a intertextualidade das semelhanças.

2 SITUANDO OS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM E A NARRATIVA DE CHICO BUARQUE

2.1 Acerca dos irmãos Grimm

Os irmãos Jacob Grimm (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) nasceram na cidade de Hanau (região central da Alemanha), no seio de uma família de pastores da Igreja Calvinista Reformada. (BARBOSA, 2009).

Foram filólogos, críticos, folcloristas e escritores no século XVIII, contribuindo de forma significativa para a disseminação da língua e da cultura alemã através da compilação e publicação de contos populares, os quais, mais tarde, ganhariam destaque internacional e influenciariam a literatura infantil no mundo todo.

Segundo Barbosa (2009) os irmãos Grimm basearam-se em tradições populares através da oralidade, ouvindo pessoas que habitavam vilarejos nas proximidades da cidade de Kassel, na Alemanha. Este fato deve ser destacado

sobretudo por ser possível encontrar até hoje resquícios da cultura alemã nos contos que chegaram à contemporaneidade.

Ainda de acordo com BARBOSA (2009), é possível entender que o objetivo dos irmãos era preservar os aspectos folclóricos para assim fortalecer a cultura germânica. É nesse sentido que sua obra consolida um grande momento para o desenvolvimento da identidade nacional e, principalmente, para a literatura nacional.

Para Coelho (1991) o conto de fada se caracteriza por ser uma narrativa curta, tendo sempre uma problemática existencial vivenciada pelo herói ou pela heroína, existindo como contraponto um ser malévolo, o qual precisa ser enfrentado em nome do triunfo do bem. Esse formato de narrativa traz elementos mágicos, assim como personagens típicos da época medieval (reis, rainhas, príncipes e princesas) todos convivendo na mesma ambientação.

É nesse complexo narrativo que os irmãos Grimm desenvolveram seus contos, mesclando realidade e imaginação, construindo um contexto social a partir do qual Barbosa (2009, p. 12) tece as seguintes considerações:

[...] essas narrativas não eram direcionadas apenas ao público infantil, mas serviam também para divertir os adultos, uma forma de alerta das classes populares, no sentido de que esses contos expunham as condições reais nas quais a grande parcela da população vivia. Ódio, inveja, e conflitos de interesses ferviam na sociedade camponesa. A aldeia não era uma comunidade feliz e harmoniosa. Uma luta pela sobrevivência, e sobreviver significava manter-se acima da linha que separava pobres de indigentes. A vida era uma luta inexorável contra morte.

É nesse sentido que o registro dos contos de fadas, (re)criados pelos irmãos Grimm, focalizaram, ainda que indiretamente, a transição do contexto medieval para o moderno, ocasionando uma mudança socioeconômica e cultural, mudança essa que também chega à estrutura familiar, ao passo em que os textos, as narrativas advindas desse cenário histórico, enaltecem a criança e a diferencia do adulto (FORTES, 1996).

Para Schneider e Torossian (2009), as narrativas dos irmãos Grimm não trazem lições de moral explícitas, razão pela qual a imaginação do leitor é acionada a todo tempo, através de um humanismo que engrandece ainda mais as obras, consolidando assim um universo narrativo novo para a época, evidenciando o imaginário como um aspecto imprescindível à então recém desenvolvida literatura infantil. Os autores ainda observam que os aspectos mais agressivos ainda se

mostram presentes, “personificados principalmente na figura do lobo e da bruxa, porém, ao final, impera a esperança, a confiança na vida e o indispensável final feliz” (SCHNEIDER; TOROSSIAN, 2009, p. 136).

Dessa forma, a obra dos irmãos Grimm apresenta marcas textuais importantes para a disseminação dos contos na época em que são lançados. A presença da fala dos personagens aproxima o leitor do texto e aponta para uma possível identificação entre ambos, fator que engrandece ainda mais o conjunto da obra e produz uma literatura de referência mundial.

Para muitos autores, a obra ainda revela múltiplos sentidos, sendo inclusive utilizada para discussões aprofundadas a respeito da iniciação sexual, uma vez que a cor vermelha, utilizada na descrição da época (Século XIX), sugere uma alusão direta à menstruação, bem como pode estar diretamente associada à transição da infância para a vida adulta. (Medeiros, 2011).

Segundo Bettelhem (2004, p. 209):

Em “Chapeuzinho Vermelho”, tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que ela usa declaradamente. O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual (Bettelheim, 2004, p. 209).

São imagens que representam diferentes conotações, consolidando o conto como um espaço de indagações que amplifica a curiosidade em torno dos elementos que vão construindo a narrativa de maneira que a obra proporciona várias leituras, se tomadas como referência os elementos que estão no texto de forma intencional, a cor vermelha, símbolo de amor, pode também ser associada à sexualização, a transgressão da personagem em si, também deve ser percebida como um ato de rebeldia.

2.2 Sobre a produção de Chico Buarque

Chico Buarque de Hollanda detém uma considerável obra no cenário da cultura nacional. O uso da palavra em suas produções, sejam elas literárias, dramaturgas ou musicais, consolida um valor estético que merece ser refletido, sobretudo porque trazem características peculiares sobre o uso da palavra.

Sobre esse aspecto, Rocha (2009, p. 131) coloca que:

A escrita de Chico Buarque pode ser descrita como palavra prima (...) em termos mais teóricos, podemos dizer que sua obra à luz da semiologia e da hermenêutica, seria um exemplo do grau zero da escrita e da fala, cujo valor simbólico reside na palavra em estado puro. Daí advém a dificuldade em pretender nomeá-lo, classifica-lo, ordená-lo. Afinal, sua língua, fugindo a toda caracterização absoluta, faz as próprias regras, norma e significado, o que aproxima sua escrita ora da metáfora, ora da metonímia, ora da sinédoque, ora ainda da ironia.

Rocha (2009) ainda coloca que como cantor, compositor, poeta, teatrólogo e romancista, Chico Buarque consegue colocar em todas as suas criações, sensibilidade e estética. Ex-estudante de arquitetura, ele transfere para sua obra todo o cuidado com os detalhes, utilizando a palavra milimetricamente de modo a coloca-la em um lugar onde tenha destaque e induza a um pensamento mais elaborado por parte de quem toma contato com suas criações.

É assim que na canção “A banda” (1966) a palavra formaliza um som que remete à musicalidade pretendida. Em outros momentos a própria temática utilizada pelo artista se incorpora à (re)construção de significados, como exemplo da malandragem, do feminismo, do samba, dentre outras abordagens na obra dele.

Sabe-se que a produção poético-musical é simultaneamente expressão individual e coletiva, é possível afirmar que seu uso expressa diferentes situações, sendo também fruto de experiências criadoras, marcadas pelo desejo de superar influências e explicitar originalidades (BLOOM, 1995). Assim sendo, a obra de Chico tem também um cunho político, fruto de seu engajamento com o pensamento coletivo e sua sensibilidade enquanto brasileiro, tendo tendências para questionamentos acerca das realidades impostas.

Segundo Russel (2017) em 1967, ao lançar *Roda Viva*, sua primeira investida na dramaturgia, pelo contexto social-político então vigente no país, essa peça se torna uma das mais importantes obras do teatro nacional, dividindo opiniões, mas levantando debates importantes acerca da indústria cultural e dos mecanismos de dominação coletiva.

Sobre o enredo desta peça, é importante ressaltar o que diz Russel (2017, p. 258):

Entre os que reconheciam na peça uma linguagem estética inovadora e afinada com o caos em que se encontrava o país, e os que criticavam o posicionamento agressivo em relação ao público e identificavam nele um desserviço ao papel que a arte deveria desempenhar enquanto resistência ao regime militar, perdeu-se a dimensão de que muito do que foi levado aos palcos estava proposto no texto. A linguagem da encenação não se pautou por uma subversão completa do roteiro, mas captou, nas poucas rubricas, os elementos que serviam às pesquisas do diretor e os espaços em branco que seriam preenchidos livremente. O enredo apresenta o processo que vai da construção à destruição de um ídolo da música popular pela indústria cultural que começava a se desenvolver a passos largos no Brasil, expondo os mecanismos de dominação do mercado de bens culturais sobre a vida dos indivíduos que por ele se aventuravam.

O roteiro é repleto de referências ao contexto político e artístico, criticando o processo pelo qual todos são tragados pela roda viva midiática, instigando a falta de unidade e prejudicando o pensamento coletivo.

Além das composições musicais de referência, Chico Buarque também conseguiu levar para a literatura sua multiplicidade criativa, consolidando-se como um artista inovador dentro do cenário artístico nacional, seja na música, com letras criadas dentro de um espaço criativo onde as palavras são cuidadosamente colocadas, na poesia, na dramaturgia ou na literatura, arte que nos interessa neste estudo.

Ainda segundo o estudo de Rocha (2009, p. 132):

Trata-se de uma escrita marcada pela busca do novo, pela necessidade de renovação e pela abertura a novos projetos e experimentos, dificultando assim o processo de rotulação do artista; mas que lhe confere um sentido aurático. Diferentemente de outros artistas populares, preocupados em se autor, rotularem representantes de algum movimento de vanguarda, Chico preferiu permanecer suficientemente distante – dos movimentos e dos rótulos – o que lhe garantiu autonomia para sempre se renovar. Embora muitos temas sejam frequentes e mesmo recorrentes em sua obra – como, por exemplo, traição, carnaval, feminino, etc. – cada vez que Chico os explora, apresenta-os sob um novo olhar.

O autor segue sua reflexão em torno da obra de Chico Buarque afirmando que sua música traz na essência a apresentação (e discussão) de temas que estão presentes no cotidiano nacional, identificando propostas de (re)significação do cultural. De acordo com Rocha, é assim que *A voz do dono e a dona da voz* (1981), atualiza o problema da relação artista x indústria cultural, mesmo tema de *Roda viva* (1968). O crítico observa que em *Meu guri* tem-se uma aproximação com a obra *Pivete* (1978), abordando a temática que traz como pano de fundo o problema dos meninos de rua, sendo pivete um menor que age por conta própria e se dá bem. Nos

versos, Chico dá voz à mãe humilde e ingênua moradora do morro que não tem controle sobre o filho, uma imagem que infelizmente é atemporal.

O trabalho de Rocha aponta que a traição está presente desde a peça *Calabar* (1974) até *Mil perdões* (1984), consolidando apontamentos mais objetivos em relação ao cotidiano, demonstrando de forma despretensiosa um objetivo latente na arte, o de evidenciar diferentes vivências humanas.

Uma outra vertente, destaca o estudioso, igualmente relevante de Chico Buarque se consolida na militância política. Quando em dezembro de 1968 foi instituído o Ato Institucional nº5, houve o endurecimento do regime militar e a consequência direta na vida do artista foi o exílio para a França em 1970 para no ano seguinte lançar a música *Construção*, dando tons concretos à realidade dura dos brasileiros de classe baixa.

A crítica em geral reconhece que sua incursão na Literatura teve início no ano de 1974 com a obra *Fazenda Modelo*, que faz referência clara ao livro de George Orwell “A revolução dos bichos”. Ainda segundo Rocha, é nessa mesma década que lança seu primeiro disco para crianças: *Salimbancos*, baseado no conto “Os músicos de Bremen”, dos irmãos Grimm.

Rocha destaca ainda que no final da década de 1970 o governo militar inicia o processo de saída graças ao fracasso do chamado milagre econômico, a única justificativa sustentada pelos militares. O sistema político já dava sinais de desgastes e, nesse clima de redemocratização, Chico Buarque estreia na área da Literatura Infantil lançando em 1979 o livro *Chapeuzinho-Amarelo*, o qual será analisado neste estudo.

3 COMPARANDO O CONTO DOS IRMÃOS GRIMM COM A NARRATIVA DE CHICO BUARQUE

3.1 “Chapeuzinho Vermelho” (1994)

O conto “Chapeuzinho Vermelho” pode ser considerado como uma narrativa maravilhosa pelo fato de todos os eventos acontecerem fora do nosso entendimento; suas ações ocorrem em locais vagos e indeterminados. Trata-se de uma narrativa que traz como ponto central a história de uma menina que vai visitar a avó, a qual morava em um local distante e estava doente.

O caminho era longo e margeava uma floresta perigosa e um dos conselhos dados por sua mãe foi para que a menina não falasse com estranhos e, principalmente, não entrasse na floresta, o que foi prontamente assentido pela menina.

E assim a personagem sai com doces e quitutes em direção à casa da avó. Ao chegar em determinado trecho, percebe que o caminho está interditado, sendo a única solução passar pela floresta, pois a vovó estava muito debilitada e a menina gostaria de vê-la a qualquer custo. Desse modo, Chapeuzinho resolve passar pelo caminho proibido.

Para sua surpresa, logo foi abordada por um guarda questionando sobre seu destino, ela respondeu e continuou seu trajeto. O que a menina não poderia supor é que se tratava de um lobo faminto disfarçado. Após a saída de Chapeuzinho Vermelho, o lobo mau consegue chegar antes na casa da vovó, a devora, veste suas roupas e toma seu lugar à cama, esperando pela próxima presa.

Ao chegar ao destino, a menina logo nota a diferença, percebendo que não se trata de sua avó e assim inicia uma série de perguntas, as quais o lobo responde impaciente, pronto para lançar-se sobre a menina. E quando ela pergunta por que uma boca tão grande termina por ser engolida pelo animal.

Este é o clímax da história, uma vez que a ação do lobo, de forma inesperada, se configura como algo irreal. Tendo satisfeito o apetite, o lobo voltou para a cama e iniciou um sono pesado roncando muito alto. Justamente nesse momento, passou um caçador em frente a casa e estranha o barulho. Ao entrar no quarto se depara com o lobo e inicia uma luta corporal até perceber que há pessoas dentro da barriga do animal. Com duros golpes, consegue derrotá-lo e libertar Chapeuzinho e sua avó.

Depois de tudo terminar bem, Chapeuzinho Vermelho reflete sobre o conselho de sua mãe e promete nunca mais desobedecê-la.

3.2 Chapeuzinho Amarelo

Já a narrativa de Chico Buarque de Hollanda pode ser encarada como uma prosa poética que traz como personagem uma menina que tem medo de tudo, razão pela qual o livro recebe esse título. A garota não sai, não brinca e não ri. É tímida e de todos os seus medos, o maior é o do lobo mau.

Sendo este um animal distante, o qual a menina nunca via, mesmo assim seu medo era imenso, dentro de sua imaginação, se configurando no pavor de um dia encontrá-lo.

O pavor de Chapeuzinho Amarelo era tanto que um dia encontrou com o tão afamado animal, reparou nas características do seu inimigo e percebeu que este não era tão amedrontador assim, momento em que a menina foi perdendo seu medo, restando somente a presença do lobo, o qual ficou muito chateado por perceber que já não causava tanto espanto nem medo na menininha.

Ficou assim se sentindo envergonhado por não ter tanto poder sobre a imaginação da Chapeuzinho Amarelo, pensou numa alternativa para recuperar sua posição e então começou a gritar: “eu sou um Lobo”, mas não obteve sucesso, pois a menina, antes uma medrosa, agora ria descontroladamente, e depois de tanto rir e ouvir o grito do animal, resolveu inventar outra brincadeira, desapontando ainda mais o animal. Mandou que o lobo parasse de gritar, e no meio dos gritos, o lobo parou na palavra BOLO, o que fez com que a menina imaginasse que o animal seria uma comida, fato que a fez perder ainda mais seu medo por perceber que ele só existia em sua cabeça.

Desse momento em diante a garota perdeu de vez o medo de várias coisas e ampliou sua imaginação reinventando os nomes de tudo o que temia: raio virou orraí, bruxa virou xabru e assim por diante.

É importante destacar, nesse conto, a utilização da cor amarela. Ela não se deu de forma aleatória, principalmente porque as cores têm a capacidade de ampliar as possibilidades interpretativas, incluindo novos olhares à narrativa, de modo que agem para além da simples composição da imagem, contribuindo para que o leitor mais atento consiga auferir significações a partir das relações de sentido entre o que vê e o que lê.

Nesse sentido, a obra de Chico Buarque remete à energia da menina em confrontar o lobo, despertando para a percepção de sua própria sabedoria, uma vez que a luz do pensamento também está diretamente ligada ao amarelo. É uma cor vibrante que estimula o otimismo presente na obra, nos momentos em que a personagem faz indagações ao lobo.

O amarelo, no contexto da obra, adquire um conceito específico por chamar atenção a uma situação de mudança, é uma cor “quente” que aponta para um

momento de percepção por parte da personagem, indicando assim o engrandecimento da mesma diante de seus desafios.

É interessante frisar também as mudanças de sentido que a cor amarela recebe no decorrer da narrativa: a partir do título, é possível identificar o tom amarelo ao medo, aproximando-se da expressão “amarelou”, que está ligada à fraqueza, mas no decorrer da história, as atitudes da menina trazem para esta cor utilizada novas conotações, pois é a partir do momento em que ela consegue enfrentar seu maior medo que o amarelo se traduz como um símbolo de força e sinaliza a ideia que ela teve de não demonstrar seu medo, consolidando assim uma transformação de sentidos.

3.3 “Chapeuzinho Vermelho” versus “Chapeuzinho Amarelo”: comparando as narrativas

Podemos afirmar que *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, faz uma releitura do conto “Chapeuzinho Vermelho”, dos irmãos Grimm, reconstruindo a narrativa de forma lúdica e acrescentando informações que trazem ao texto mais leveza e interação com o leitor, pois através da linguagem Chico Buarque consegue tecer laços de aproximação entre o comportamento da garota retratada na narrativa poética e qualquer outra criança, principalmente no que se refere à representação dos medos: “Tinha medo de trovão/ minhoca, para ela, era cobra/ E nunca apanhava sol/ porque tinha medo da sombra.”.

A história descreve a atitude de uma criança que transforma a fantasia dos seus pensamentos em sua própria realidade, empreendendo sentidos em suas percepções de medo, tentando, a seu modo, ampliar suas defesas em relação ao que teme.

É importante destacar que o jogo de palavras utilizado pelo autor transforma o discurso literário para além da concepção bem/mal. É um texto irônico na medida em que revela um final diferente do esperado, já que há um embate entre a menina e o lobo, apontando para a construção de um conflito carregado de sentido, primeiramente por ser uma releitura de um clássico enveredando para a comicidade, depois por fazer jogo com a palavra amarela, iniciando uma confluência de sentidos que trazem como significado medo, mas também alerta, talvez por fazer referência ao regime político da época em que foi escrito (década de 70).

Há muitas aproximações entre esta narrativa e o conto “Chapeuzinho Vermelho”, sendo o próprio título uma alusão direta à obra dos irmãos Grimm. A descrição da menina em sua fragilidade no início da narrativa versificada de Chico também nos reporta à imagem do clássico em comparação. Nos dois textos, são duas meninas ingênuas que se fazem presentes na narrativa e em ambas também há esperteza: no conto “Chapeuzinho Vermelho”, a personagem inicia um diálogo com o lobo tentando certificar-se de que não era de fato sua avó quem estava ali; já na obra de Chico Buarque também há um diálogo, mas nessa ocasião, a personagem consegue se impor ao seu inimigo, consolidando uma retomada da situação e se sobrepondo ao que antes lhe afligia: o medo do lobo.

Em “Chapeuzinho Vermelho” é possível perceber que há uma preocupação com a moralidade no sentido em que o objetivo da narrativa é apontar para a obediência, indicando por meio das ações ocorridas uma indicação sobre comportamentos, fator que não é tão relevante na obra de Chico Buarque, pois nesta narrativa uma das coisas que mais chama atenção é a coragem da personagem em trabalhar seus medos e angústias de forma a encontrar uma solução viável para seus problemas.

A intertextualidade pode ser observada a partir da escolha de elementos que se configuram como pontos de aproximação entre os textos, sendo eles: o lobo, as situações de enfrentamento e, sobretudo, a imagem da pureza personificada na personagem Chapeuzinho.

O contexto das obras diferem: a obra de Chico se volta para o cômico, sem deixar de encerrar uma proposição de costumes, uma vez que Chapeuzinho Amarelo decide enfrentar o lobo, demonstrando um tom de rebeldia; já a versão dos irmãos Grimm expressa um tom moralizante, personificando o medo nas ações do lobo, como forma de induzir a uma reflexão por parte do leitor.

Em *Chapeuzinho Amarelo* há uma comunicação através da memória discursiva com domínios de polissemia em relação ao texto dos irmãos Grimm. É uma mudança de sentido do medo caracterizado nas reversões das posições-sujeito que ocupam toda a narrativa, trazendo uma outra visão tanto da personagem quanto do animal.

Para Orlandi (2003) existem dois processos sócio históricos de constituição da linguagem, sendo eles a polissemia e a paráfrase. Através da articulação entre esses dois processos, é possível perceber produtividade e criatividade, dando

condições para que seja viável a construção de novos sentidos, rompendo com o processo dominante inicial.

Sobre esse aspecto, Bonotto (2003, p. 53) coloca que:

[...] quando mudam as condições de produção, o sentido estabelecido dá lugar a um sentido outro, que surge no próprio interior de uma formação discursiva. E, quando ocorre um deslizamento tal do sentido dominante que atinge um nível de reversão total, institui-se uma nova formação discursiva.

É esse novo sentido que se percebe em *Chapeuzinho Amarelo*. O autor parte de uma construção narrativa já consolidada, reaproveita seus contextos mais marcantes: a personagem e sua presença histórica, o contexto do conflito, a razão de ser da narrativa e a percepção subjetiva do animal, para, a partir daí, instaurar uma nova rede de sentidos capazes de configurar humor e ensinamentos (e aqui se aproxima do conto original), já que ao enfrentar o lobo existente em sua imaginação, *Chapeuzinho Amarelo* consegue descortinar uma nova perspectiva de ser, consolidada na sua força de vontade.

A construção dos personagens e sua colocação na narrativa também merecem ser analisadas no discurso moralista dos Grimm: *Chapeuzinho* é inocente, não sabe nem conhece o lobo; já no texto de Chico Buarque, *Chapeuzinho Amarelo* já traz uma imagem definida do animal, trabalhando internamente como deve se dá o encontro com seu “inimigo imaginário”. É um domínio do medo que se situa num interdiscurso e determina o rumo da narrativa, uma vez que Chico Buarque redefine a personagem, confirmando na narrativa as mudanças necessárias para a sua releitura, agora mais próxima do contexto sociocultural em que se fará presente.

Bonotto (2003, p. 61) assim coloca a respeito dessa afirmativa:

[...] no domínio de Chico Buarque, após a anulação da imagem antiga do medo, surge a imagem nova da menina. Por isso, invertem-se as posições-sujeito de *Chapeuzinho* e do Lobo. Surgem um *Chapeuzinho* forte e um lobo fraco. Essa mudança nas imagens permite uma reação da menina (agora em outra formação discursiva), que se evidencia na forma como o Narrador em Chico Buarque descreve sua ação: “E ele ficou chateado. / E ele gritou: sou um LOBO! / Mas *Chapeuzinho*, nada. / E ele gritou: sou um LOBO! / *Chapeuzinho* deu risada./ e ele berrou: EU SOU UM LOBO!!! /

É uma (re)construção discursiva que se distancia um pouco da obra dos irmãos Grimm justamente por indicar na voz da personagem *Chapeuzinho* uma ação consolidada de coragem ao afrontar o lobo e com ele iniciar um embate. O ponto de

aproximação nesse sentido é a forma de interação entre esses personagens, razão que se situa no âmbito da intertextualidade pelo uso de elementos comuns ao conto “Chapeuzinho Vermelho” tais como as palavras: avó, rei, caçador, dentre outras situações que configuram uma tentativa de aproximar os contextos descritivos, destacando a moralidade nos textos.

Percebe-se esse aspecto ao se considerar a história dos irmãos Grimm como um texto de costumes, apelando para uma moral na medida em que a menina desobedece a mãe e como punição passa por uma situação de estresse e medo. Já no texto de Chico Buarque, a palavra amarelo também aponta para o medo, mas aqui trata-se de uma condição política, dado o contexto em que a obra foi escrita – o final da década de 70, período em que se inicia o processo de redemocratização do país.

Para Bonotto (2003, p. 106-107):

Assim, de um lado, pode-se comparar a figura inicial de uma menina oprimida (“Amarelada de medo”) que tinha o “medo mais que medonho” de um dia encontrar o lobo. Um lobo que ao perceber que não era respeitado, gritou “umas vinte e cinco vezes” para tentar se impor. Nesse plano metafórico, é possível aproximar a figura do lobo aos generais da ditadura militar que pisavam forte no começo dos anos de 1970, reprimindo e censurando as manifestações de liberdade e pensamento (transfigurados na pele da menina Chapeuzinho). Note-se que o número de vezes que o lobo gritou seu nome (vinte e cinco), pode sugerir a previsão de anos que Chico Buarque acreditava durar o período militar, iniciado com o golpe de 1964. Entretanto, na sequência, a menina foi perdendo o medo do lobo, que, numa brincadeira, acabou virando um bolo. Nesse sentido, podemos visualizar o processo de redemocratização no Brasil (final da década de 1970 e início da década de 1980), em que os cidadãos (Chapeuzinho) começaram a protestar contra a opressão da ditadura (todos os medos da menina). (BONOTTO, 2003, p. 106-107).

São questões que evidenciam a intencionalidade de Chico Buarque em usar como referência o texto dos irmãos Grimm, partindo da intertextualidade entre os dois contos, utilizando a posição da personagem Chapeuzinho dentro da narrativa para descortinar o debate em torno do enfrentamento das situações políticas pelas quais o país então passava, a moralidade existente na perspectiva do conto dos irmãos Grimm, voltado para a obediência, uma vez que toda narrativa traz nas estrelinhas o direcionamento para a aceitação de regras (Chapeuzinho desobedeceu a mãe por isso passou por um grande perigo). A Chapeuzinho Amarelo, por outro lado, situa-se no paradoxo dessa realidade, pois parte da desobediência às regras do lobo, para assim fazer crescer sua defesa, se tornando mais forte. Chico escolhe

então essa releitura para tecer uma crítica político-social, remetendo a narrativa a um desfecho inesperado, apelando para o humor na decadência do lobo em relação à criatividade da menina, construindo assim uma redefinição comportamental da personagem histórica.

Dessa forma, é possível entender que a construção de Chico Buarque é pautada por metáforas que apontam para diferentes interpretações. Os elementos de aproximação com a narrativa dos irmãos Grimm servem tão somente para consolidar alguns apontamentos que conferem ao texto mais respaldo para passar a mensagem pretendida pelo autor. É uma releitura carregada de intertextualidade, mas que tem uma essência própria ao se distanciar do enredo do qual se baseia para assim apresentar um novo final, mais reflexivo e político, mesmo sendo uma obra infantil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do conto “Chapeuzinho Vermelho”, dos irmãos Grimm e da narrativa *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Hollanda, foi possível entender que há intertextualidade no segundo texto, através da formalização da personagem Chapeuzinho, uma vez que ambas assumem nas duas obras um papel de desobediência, sendo que no texto dos irmãos Grimm, esse fato se dá de forma involuntária e no texto de Chico Buarque formaliza uma ação necessária, já que a personagem resolve enfrentar seus medos e assim quebrar um paradigma até então colocado na narrativa: o medo do lobo.

A realização deste trabalho possibilitou a oportunidade de entender o processo histórico-dialético voltado principalmente para a maneira como o diálogo entre as duas histórias se coloca, favorecendo uma releitura rica, na medida em que possibilita ao leitor mais atento uma surpresa ao perceber a maneira como a narrativa de Chico Buarque envereda pelo caminho político se forem tomados como referência a época e o contexto histórico em que a obra foi lançada.

É importante observar que a aproximação entre duas personagens também se dá pelo fato de trabalharem num plano metafórico, possibilitando inúmeras representações de análise, sendo esta apenas mais uma que buscou, por meio do olhar crítico, tentar relacionar algumas das referências utilizadas para a construção

do texto *Chapeuzinho Amarelo*, sendo o próprio nome da personagem uma forma clara de estabelecer um entremeio entre as formas de consolidar a intertextualidade.

Dessa forma, o entendimento mais pontual trazido pela análise aqui descrita aponta para a forma como a caracterização das personagens se aproxima, conseguindo estabelecer um ponto em comum que traz diferentes maneiras de interpretação, consolidando a garantia da intertextualidade, principalmente pela distância temporal entre os textos.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ângela Márcia Damasceno Teixeira. **Antigos contos, novas histórias na literatura infantil brasileira.** *Revista Travessias*, Cascavel, PR, Unioeste, v. 3, n. 3, p. 11-22, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na Linguística, na Filologia e me outras Ciências Humanas. In: _____. **Estética da criação verbal.** Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1979]. p. 307-335.
- _____. O discurso em Dostoiévski. In: _____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 207-2011.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª ed., 1980.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia.** Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BONOTTO, Martha E. K. Kling. **Chapeuzinho Amarelo: um novo sentido para uma velha história.** In: *Revista Em Questão*. Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 55-68, jan/jun 2003.
- BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho amarelo.** 13. ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores Ltda, 1994.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada.** 45. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas.** São Paulo: Ática. 1991.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** Tradução: Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FORTES, Rita Felix. Do objeto ao sujeito, Chapeuzinho muda de cor. In: ZANCHET, Maria, FORTES, Rita, LOTTERMANN, Clarice: **Tradição, estética e palavra na Literatura Infante - Juvenil.** Cascavel: Editora Unioeste, 1996.
- FURLAN, Vera Irma. In: **Construindo o saber**, org. Maria Cecília M. de Carvalho. São Paulo: Papirus, 1995. p.119.
- GIACOMOLLI, Dóris. **O Romance e a História em A Costa dos Murmúrios e Netto Perde Sua Alma.** *Millenium*, 46-A. Número Especial temático sobre Literatura. 2014). Pp. 224-240.
- IRMÃOS GRIM. Contos » Chapeuzinho Vermelho. Disponível em: <http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=1>. Acesso em: 25 de agosto de 2018.

KOCH, Ingedore Villaça. **A Intertextualidade como fator de Textualidade.** Linguística textual/Cadernos da PUC, São Paulo, n 22, p.39-46, 1999.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise.** São Paulo: Debates, 1969.

MEDEIROS, Rosângela Fachel. **O lenhador, uma releitura de Chapeuzinho Vermelho.** *In:* Crítica Cultural. v. 6, n.1, p.85-104, jan/jun, 2011. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0601/060107.pdf>> Acesso em: 25 de agosto de 2018.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica.** São Paulo: EDUSP, 1997.

NOGUEIRA, Ilza. **A Estética intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas.** Brasiliana. Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2- 12, jan. 2003.

ORLANDI. Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.** 2 ed. Campinas, SP: Pontes. 2003.

PAULINO, G; WALTY, Ivete; CURY, M^a Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática.** Belo Horizonte: Editora Lê. 2 ed. 1997.

SANT'ANNA, A. Romano de. **Paródia, paráfrase e cia.** São Paulo. Ática, 2003.

SHIMIDT, Cristiane. **Dialogismo entre os irmãos Grimm e Chico Buarque: revisitando narrativas infantis e clássicas.** *In:* Revista Língua e Letras. Unioste. Vol. 16 nº 32 – 2014 e-ISSN: 1981-4755. p. 231-244.

ROCHA, Gilmar. **Eis o malandro na praça outra vez – A fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70.** *Scripta – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC Minas,* Belo Horizonte, vol. 10, n. 19, pp. 108-121, 2009.

RUSSEL, Mariana Rodrigues. **Chico Buarque: Dramaturgo (1967 – 1978).** *In:* Temporalidades, Revista de História ISSN. 1984-6150, Ed. 24, V. 9, n. 2 (maio/agosto), 2017.

SCHNEIDER, Raquel E. F.; TOROSSIAN, Sandra D. **Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea.** Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/per/v15n2/v15n2a09.pdf>>. Acesso em: 01 maio. 2018, 20:15:00.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário.** São Paulo: Cultrix, 1979.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola.** São Paulo: Global, 2003.