

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Literatura e Crítica Literária

ELENIR SARRO

O Fantástico Mistério de Feiurinha, de Pedro Bandeira e Reinações de Narizinho, de Monteiro Lobato: diálogos intertextuais com os contos de fadas

São Paulo
2009

ELENIR SARRO

O Fantástico Mistério de Feiurinha, de Pedro Bandeira e Reinações de Narizinho, de Monteiro Lobato: diálogos intertextuais com os contos de fadas

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Juliana Silva Loyola.

São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA:

DEDICATÓRIA

Dedico a minha dissertação de Mestrado:

A minha querida mãe Olga, pelo seu amor infinito, otimismo e paciência.

A meu precioso irmão Paulo, pelas palavras de coragem.

*A meu querido pai Máximo, pelo desejo de me ver vencedora e agora por estar me
contemplando do alto céu.*

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa só se concretizou pelo apoio recebido de pessoas muito especiais que fazem parte da minha vida. A todos, meu sincero agradecimento:

A Deus que me concedeu graças para realizar este estudo.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo pelo investimento financeiro.

A minha família pelo afeto, carinho e apoio.

À Profa. Dra. Juliana Silva Loyola pela orientação e aprendizado.

Aos professores do Programa de Literatura e Crítica Literária pelo enriquecimento acadêmico.

À secretária do LCL, Ana Albertina, pelos conselhos.

À Profa. Dra. Clarice Assalim pelas palavras de ânimo.

Às famílias Araújo e Vecchi pelas orações e torcida.

As minhas primas Elaine e Inês por oferecerem entretenimento.

As minhas amigas Cilmara, Cíntia, Dulce, Edmara, Luciane, Nilva, Sônia e Zuleica pelo incentivo e pelas palavras de consolo.

As minhas amigas do Mestrado Carmen e Lílian pela cumplicidade.

À amiga Geruza pela compreensão e solicitude.

*De boas palavras transborda o meu coração:
Ao Rei consagro o que compus: a minha
língua é como a pena de habilidoso escritor.*

Salmo 45:1

RESUMO

Este trabalho analisa as obras *Reinações de Narizinho*, especificamente, o recorte “Cara de Coruja”, de Monteiro Lobato e *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, de Pedro Bandeira a partir do resgate dos contos de fadas. Na visita às narrativas clássicas, estabelece-se o diálogo intertextual entre a tradição oral e os textos moderno e contemporâneo, alicerçados em procedimentos construtivos que evidenciam o humor e a *paródia*. A metodologia adotada para a leitura do *corpus* é a descritivo-analítica. O suporte teórico que respalda a identificação da *intertextualidade* e da *paródia* nas obras selecionadas tem nos autores Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Linda Hutcheon e Affonso Romano de Sant’Anna seus principais referentes. No estudo dos contos de fadas merecem destaque André Jolles e Nelly Novaes Coelho.

Monteiro Lobato inova na literatura infantil inserindo nela criticidade e liberdade de expressão, rompendo com o modelo tradicional. No caso específico do resgate dos contos de fadas, Monteiro Lobato instaura a cena dialógica, modificando o status do narrador, agora menos autoritário e mais próximo do leitor. Por intermédio da *intertextualidade*, o autor revisita as narrativas tradicionais, criando uma nova forma de contar essas histórias, conferindo maior dinamicidade ao texto, pelo grau de coloquialismo adotado pela linguagem, além da participação ativa das diversas personagens, especialmente as infantis. Pedro Bandeira procede na mesma direção, potencializando o efeito parodístico na construção da narrativa, o que leva a supor sua filiação a Monteiro Lobato, principalmente quando se verifica que, para construir o diálogo com a tradição oral em *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, primeiramente, o autor revisita os episódios de *Reinações de Narizinho*.

Palavras-chave: Contos de fadas; *intertextualidade*; Monteiro Lobato; Pedro Bandeira.

ABSTRACT

This work analyses the writings *Reinações de Narizinho*, particularly, the excerpt “Cara de Coruja”, by Monteiro Lobato and *O Fantástico Mistério de Feiurinha* by Pedro Bandeira recovering the fairy tales. Visiting the classic narratives, the intertextual dialogue is established between the oral tradition and modern and contemporary texts based in building procedures that bring to evidence the humor and the *parody*. The adopted methodology used for reading the *corpus* is descriptive-analytical. The theoretical support that backgrounds the identification of the *intertextuality* and *parody* in the selected writings are referred in the authors Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Linda Hutcheon e Affonso Romano de Sant’Anna. In the study of fairy tales André Jolles e Nelly Novaes Coelho deserve to be emphasized.

Monteiro Lobato innovates children’s literature inserting criticism and freedom of expression, disrupting the traditional pattern. In the specific case of the recovery of fairy tales, Monteiro Lobato institutes the dialogical scene, modifying the narrator’s status now less authoritative and closer to the reader. Through *intertextuality*, the author revisits the traditional narratives, creating a new way of telling these stories giving bigger dynamicity to the text, due to the colloquialism adopted in the language, in addition to the active participation of several characters, specially the childish ones. Pedro Bandeira takes the same direction intensifying the parodistic effect building the narrative, what leads to the supposition of his affiliation to Monteiro Lobato when you verifies that to build the dialogue with oral tradition in *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, firstly, the author revisits the episodes of *Reinações de Narizinho*.

Key-words: Fairy tales; *intertextuality*; Monteiro Lobato; Pedro Bandeira.

SUMÁRIO

Introdução	10
Preâmbulo: Algumas palavras sobre Monteiro Lobato e Pedro Bandeira	16
Capítulo I - Os contos de fadas: origem e permanência	27
Capítulo II - A Intertextualidade em “Cara de Coruja” e n’O <i>Fantástico</i> <i>Mistério de Feiurinha</i>	45
2.1 Diálogos intertextuais com os contos de fadas: <i>Branca de Neve e os sete anões, Chapeuzinho Vermelho e Cinderela</i>	70
2.2 Pedro Bandeira e Monteiro Lobato: retratos paródicos	75
Considerações Finais	95
Referências Bibliográficas	100
Anexo A: Entrevista com o escritor Pedro Bandeira	109

Introdução

Quando relembramos nossa infância, uma das imagens mais vivas é, muitas vezes, o momento especial em que alguém nos contava uma história. Um avô, um irmão mais velho, a mãe, o pai, uma empregada da casa – enfim, alguém que se dispunha a parar um momento os seus afazeres para abrir um círculo mágico à nossa volta, de um tempo fora do tempo que nos falava de uma casa de chocolate escondida dentro de uma floresta ou de um castelo onde um príncipe sonhava com a dona de um pequeno sapatinho perdido [...] (SÍLVIA OBERG, 2002, p. 8)

Na leitura de narrativas já consagradas no universo da literatura infantil, o leitor é surpreendido pela sensação de estar pisando num terreno familiar. Essa impressão que invade o leitor adulto também se dá na criança já que algumas personagens e enredos fazem parte de suas vidas desde a mais tenra idade. A familiaridade que emerge destes textos deve-se ao fato de que muitos deles contêm imagens importadas dos contos de fadas, reminiscências que invadem a mente e incitam a imaginação da criança, do jovem e do leitor adulto.

O interesse pelo estudo de narrativas contemporâneas que retomam a tradição oral e, mais especificamente, os tradicionais contos de fadas desencadeou uma série de questões. Uma dessas indagações busca responder se acaso os contos de fadas mantêm seus traços originais quando resgatados ou mesmo recriados por autores modernos e contemporâneos. Outra questão que buscamos responder com este trabalho é: como se dá o processo de incorporação da matéria literária presente nos contos de fadas pelas narrativas contemporâneas?

Para responder a estes questionamentos, propôs-se um estudo da obra *O Fantástico Mistério de Feiurinha* (1986)¹, de Pedro Bandeira (1942 -) à luz da leitura de “Cara de Coruja”², de Monteiro Lobato (1882 – 1948), ambos em diálogo com a tradição aqui representada. Parte-se da hipótese de que Pedro

¹ A edição utilizada nesta pesquisa é a de 1999.

² O episódio “Cara de Coruja” pertence ao livro *Reinações de Narizinho e a edição utilizada é a de 1977.*

Bandeira, num diálogo direto com a produção de Monteiro Lobato, resgata os textos da tradição clássica por meio da intertextualidade paródica e enreda o leitor que encontra nessa produção contemporânea ecos dos contos de fadas e de seus numerosos compiladores e adaptadores.

Sendo assim, a pesquisa tem como objetivo discutir e aplicar o conceito de *intertextualidade* na obra *O Fantástico Mistério de Feiurinha* (1986), de Pedro Bandeira, a partir de seu diálogo com os textos de matriz oral coletados por Perrault e pelos Irmãos Grimm, além de verificar sua possível filiação a Monteiro Lobato pelo diálogo com a obra *Reinações de Narizinho* (1931), especificamente no recorte “Cara de Coruja”. Pretende-se, portanto, demonstrar a relação de Bandeira com as narrativas-matrizes, por meio de procedimentos intertextuais, a fim de verificar a presença e a permanência renovada desta literatura na contemporaneidade.

A escolha do *corpus* pauta-se na suposta filiação de Pedro Bandeira a um autor de comprovada importância no cenário da literatura infanto-juvenil. Monteiro Lobato surge no cenário literário brasileiro com obras cuja preocupação parece ser a de difundir uma cultura nacionalista. Editor, adaptador, tradutor e escritor, várias obras são de sua autoria, entre elas, *Urupês*, *Cidades Mortas*, *Idéias de Jeca Tatu* entre outras. Entretanto, desiludido com a produção literária direcionada para adultos, dedica-se ao universo infantil e alcança grande sucesso com a publicação do livro *Narizinho Arrebitado* (1921), o qual alcançou enorme vendagem de exemplares. Esta obra revisada tornou-se a célebre *Reinações de Narizinho* (1931) e, a partir desse ponto, Lobato enredou a saga da turma do Sítio do Picapau Amarelo.

Pedro Bandeira é o autor de literatura juvenil mais vendido no Brasil atualmente e, como especialista em letramento e técnicas especiais de leitura, profere conferências para professores em todo o Brasil³. Já escreveu mais de 70 livros para crianças, adolescentes e jovens. Entre as obras juvenis estão: *A Marca de uma Lágrima*, *Agora estou Sozinha...*, *A Hora da Verdade*, *Prova de Fogo*, *Marina*, *Gente de Estimação*, *Amor Impossível*, *Possível Amor* e outras.

³ Dados obtidos no site da Wikipédia: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/ Pedro_ Bandeira](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Bandeira)>. Acesso em 30 mar. 2009.

Destaque também para os livros: *O Dinossauro que fazia Au-au*, *O Mistério da Fábrica de Livros*, *Malasaventuras – Safadezas do Malasarte*, *Minha Primeira Paixão*, *Rosa Flor e a Moura Torta*, *O Poeta e o Cavaleiro*. Para o público infantil, ressaltamos os seguintes títulos: *É Proibido Miar*, *Pequeno Pode Tudo*, *A Menor Fazedora de Mágicas do Mundo*, *As Cores de Laurinha*, *A Onça e o Saci*, *A Roupa Nova do Rei*, *Cavalgando o Arco-íris* e *O Fantástico Mistério de Feiurinha*. Esta última obra recebeu, em 1986, o Prêmio Jabuti e também foi adaptada para o teatro onde alcançou sucesso. Desde sua infância, os contos de fadas tiveram lugar especial na imaginação do futuro escritor. Reunir as personagens dessa literatura de matriz oral com a criação de uma nova princesa numa só história foi, para ele, como que uma prestação de contas e uma homenagem a essas heroínas. (BANDEIRA, 1999, p. 92)

O desenvolvimento desta dissertação delimita-se no preâmbulo, em dois capítulos, e, ainda, numa entrevista com o escritor Pedro Bandeira. O preâmbulo apresenta a biografia e aspectos das obras dos autores Monteiro Lobato e Pedro Bandeira. Este item visa colaborar com outros estudiosos que possam encontrar, num mesmo estudo, uma seleção de informações adicionais que possam ajudar na compreensão tanto de um autor com uma extensa bibliografia, como é o caso de Lobato, quanto de outro, Bandeira, cujo trabalho tem sido motivo de produção crítica.

O primeiro capítulo aborda diretamente o gênero contos de fadas. Nesse capítulo são apresentadas sua origem e definição, além da importância da tradição oral para compreender o literário hoje. Para abordar estes tópicos, centra-se em autores como Emílio Bonvini⁴, André Jolles e Nelly Novaes Coelho. Recorre-se, ainda, a diferentes perspectivas teóricas como a da história das mentalidades, cujo suporte são as idéias formuladas por Robert Darnton; a histórico-literária, aqui respaldada pelas teorias de Italo Calvino, Vladimir Propp, Paul Zumthor, entre os já citados anteriormente; e a da psicanálise, para a qual se toma, especialmente, a obra de Bruno Bettelheim. A intenção deste breve estudo sobre as diferentes abordagens teóricas sobre os

⁴ As datas referentes às obras dos autores estão citadas no desenvolvimento da pesquisa e na referência bibliográfica.

contos de fadas é considerar a relevância dessas narrativas para as diversas áreas do conhecimento.

O segundo trata justamente da fundamentação sobre o conceito de *intertextualidade* – que está na base do problema de pesquisa. Os teóricos utilizados nesta parte do estudo são: Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva. Em relação aos estudos sobre *dialogismo*, *polifonia* e o *discurso do outro* de Bakhtin, os autores Beth Brait e Paulo Bezerra servem como referência, além de Anselmo Peres Alós que trabalha tanto com o conceito bakhtiniano de *dialogismo* como com o de *intertextualidade* de Kristeva e, ainda, a *paródia* e, nesse caso, os estudiosos Linda Hutcheon e Affonso Romano de Sant’Anna se destacam. Pretende-se, ainda, verificar o caminho da *intertextualidade* na fronteira entre oralidade e escritura. Neste capítulo são realizadas, concomitantemente, as considerações descritiva e analítica do recorte “Cara de Coruja”, construído em *Reinações de Narizinho*, de Lobato, e n’*O Fantástico Mistério de Feiurinha*, de Bandeira.

No recorte “Cara de Coruja”, Lobato recria os contos de fadas trazendo as personagens Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Cinderela para o espaço brasileiro a fim de conviverem com as personagens do sítio lobatiano. O propósito parece ser o de exibir um contexto moderno com a inserção de crítica (literária) e toques de humor, motes que o autor introduziu e com os quais revolucionou a literatura infantil brasileira.

No episódio, a turma lobatiana convida as personagens do universo maravilhoso para uma festa no Sítio do Picapau Amarelo. A visita dessas criaturas a este local transforma o ambiente em lugar único que compreende todo o mundo do faz-de-conta. Após muita conversa, descontração e aventuras, as personagens visitantes retornam ao “habitat” costumeiro. A junção do nacional com o estrangeiro e do tradicional com o moderno possibilita uma troca de “experiências” e revelações entre as princesas e as personagens do sítio, principalmente, com a irreverente Emília. Denota-se, com a apresentação e participação destes seres fantásticos, o interesse de Lobato em apontar o estereótipo da tradição e modificá-lo.

Já na obra de Pedro Bandeira, *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, múltiplas vozes se propagam e se amplificam em um discurso polifônico

característico da contemporaneidade, mostrando personagens dos contos de fadas adaptados e a caracterização da princesa Feiurinha com nuances de comicidade, que aparecem no cenário literário como modelos intertextuais e parodiados. A obra é uma rede de vozes intercaladas entre as personagens dos contos tradicionais e o escritor, que se faz personagem, com o objetivo de dar continuidade aos contos de fadas que terminam com a célebre frase “e foram felizes para sempre”. Nesta narrativa, a personagem autor consegue construir uma nova história com a criação de uma personagem principiante no universo do maravilhoso – a princesa Feiurinha. As personagens participantes são o autor e as princesas Branca de Neve e seu laçao, Bela Adormecida, Bela-Fera, Rapunzel, Rosa Encantado Della Moura Torta, todas casadas com seus príncipes encantados e Chapeuzinho Vermelho. Estas designam ao escritor a difícil tarefa de encontrar a também princesa Feiurinha, desaparecida, e escrever a sua história.

Essa narrativa, que enovela mistério, coloca todas as heroínas em desespero, pois, uma vez que uma história não é registrada, corre-se o risco de vê-la desaparecer da memória, por ser transmitida apenas oralmente. Com esse argumento, a personagem autor se interessa pela história da princesa Feiurinha e inicia a busca através de autores consagrados como Perrault, os Irmãos Grimm, Monteiro Lobato e outros. Mas é com a personagem Jerusa, que trabalha como empregada doméstica na casa do autor-personagem, que tudo se esclarece, pois ela conhece e conta para todas as personagens do enredo a história de Feiurinha e seus encantos.

Outro enfoque do capítulo é o trabalho com os procedimentos composicionais utilizados por Lobato e Bandeira e os seus efeitos para a narrativa. Eles são empregados pelos autores ao tecerem as tramas textuais com um vocabulário simples e expressões frasais criativas para caracterizar e fazer prevalecer o literário na contemporaneidade e atender à expectativa do leitor, mostrando o deslocamento e a mobilidade dessas narrativas no tempo e no espaço.

Este capítulo teórico-crítico aponta ainda para a questão da literatura dirigida às crianças, na medida em que o *corpus* se compõe de um autor canônico - Monteiro Lobato - consagrado no meio literário e de Pedro Bandeira,

um autor contemporâneo. Dessa forma, acredita-se estar contribuindo para os estudos literários, revelando uma tendência contemporânea e uma possível filiação entre autores distantes no tempo, porém, com o mesmo desejo: interessados em fazer literatura infantil e ampliar o número de leitores e de bons textos no Brasil.

Compõe também este trabalho (como Anexo A) uma entrevista concedida pelo escritor Pedro Bandeira que versou sobre o processo de construção da obra *O Fantástico Mistério de Feiurinha*.

Preâmbulo: Algumas palavras sobre Monteiro Lobato e Pedro Bandeira

Nas águas libertárias de Lobato noutras regiões navegaram outros escritores de livros infantis, sendo sua influência e presença sentida até hoje [...] (PAULO DANTAS, 1982, p. 26)

I. Monteiro Lobato

Monteiro Lobato nasceu em Taubaté – SP, em 18 de abril de 1882, filho de José Bento Marcondes Lobato e Olímpia Augusta Monteiro Lobato, e de família tradicional do interior paulista. Seu avô, José Francisco Monteiro, o Visconde de Tremembé e proprietário da fazenda Buquira, foi um homem muito influente na região.

Monteiro Lobato aproveitou sua infância ao lado de suas duas irmãs Ester (Teca) e Judite brincando com bonecos feitos de legumes e frutas como chuchu e mamão, e também se divertia nas pescarias, passeios a cavalo, subindo em árvores e chupando frutas do próprio pé. (LAJOLO, 2006, p. 13)

Como desejava a bengala de seu pai que possuía as respectivas iniciais JBML em ouro, inventivamente mudou seu nome de José Renato para José Bento Monteiro Lobato. Na época da alfabetização, dona Olímpia, sua mãe, ensinou-lhe as primeiras letras e os primeiros cálculos. A partir daí, teve como educador Joviano Barbosa. Frequentou vários colégios particulares da cidade, como o colégio do professor Kennedy, “depois o *Colégio Americano* (escola mista dirigida por *Miss Starfford*, educadora irlandesa), depois o *Colégio Paulista* [...] e finalmente o *Colégio São João Evangelista*” (LAJOLO, 2006, p. 14). Terminada a primeira fase estudantil em Taubaté, Lobato se mudou para a capital para cursar algumas disciplinas do curso de Direito, mas, como foi reprovado em Português, retornou à cidade natal. No *Colégio Paulista*, enveredou-se pela literatura colaborando para “*O Guarany*, improvisado jornalzinho estudantil.” (LAJOLO, 2006, p. 14)

De volta a São Paulo, em 1896, prestou novos exames e desta vez foi aprovado no Instituto Ciências e Letras. Como estudante, marcou sua participação nos jornais estudantis *O Patriota* e *A Pátria* e em seu próprio pasquim *H₂O*, entre outras colaborações. Perdeu seus pais ainda quando estava neste instituto. Após o término do estudo, cursou Direito na Faculdade de Direito de São Paulo, por imposição de seu avô. Neste curso, Monteiro Lobato conheceu Ricardo Gonçalves, Godofredo Rangel, Cândido Negreiros, José Antônio Nogueira, entre outros que se tornaram grandes amigos por toda a vida. Com eles, fundou o grupo *O Cenáculo* onde discutiam e escreviam crônicas e contos políticos, filosóficos e literários com diferentes pseudônimos. Esse grupo vivia numa república denominada *O Minarete*⁵.

No ano de 1904, já formado em Direito, Lobato retornou para Taubaté e começou o namoro com Maria Pureza da Natividade – Purezinha - que morava em São Paulo. Por intermédio de seu avô, o jovem doutor conseguiu ser designado promotor (de justiça) numa pequena cidade chamada Areias, no Vale do Paraíba. Em 1908, Monteiro Lobato se casou com Purezinha em São Paulo e retomou seu cargo na monótona cidade. Pensou em realizar outras ocupações como abrir seu próprio negócio, escreveu artigos para jornais da região e, nesse período, trocou várias cartas com seu amigo Godofredo Rangel. Nessa época, a família aumentou com nascimento de Marta e Edgar.

Com a morte do Visconde de Tremembé, em 1911, Lobato herdou a fazenda Buquira, em Taubaté, e para lá se mudou com a família. Tornou-se fazendeiro e investiu na modernização agrícola (café, feijão e milho) e no crescimento de criadouros de animais. Porém, com a economia interna instável para a agricultura, os seus investimentos foram abalados refletindo nos próprios negócios. A situação da fazenda passou a ser desfavorável em razão do sistema político e também da guerra mundial (1914). Nesse período, Lobato teve uma discussão com o administrador da fazenda, o que gerou um texto sobre o homem rural e suas técnicas para a preparação da terra publicado no *O Estado de São Paulo*, com o título de “Velha praga”. Posterior a esse, segue

⁵ Segundo Lajolo (2006, p. 17), ‘O Minarete’, “denominação que se inspira no islamismo: Minarete é a torre da qual os fiéis são lembrados do momento de suas orações”.

Urupês, cuja personagem principal é o Jeca Tatu. Devido a esses artigos, muitos convites surgiram e o autor não parou mais de escrever.

Ao vender a fazenda, o escritor veio para a capital paulista (1917) com sua família, agora com mais dois filhos, Guilherme e Ruth, e continuou contribuindo com seus textos para o jornal *O Estado de São Paulo*, onde publicou mais um de seus artigos polêmicos sobre a exposição da arte modernista com nuances de cores e novos traços da pintora Anita Malfatti, embora nele reconhecesse o talento da artista.

Apesar disso, pode-se dizer que Lobato mostrou certa “afinidade com os escritores modernistas”, conforme Lajolo; Zilberman (1984, p. 59):

Através da reversão das intenções dos projetos esboça-se a afinidade de Lobato com os escritores modernistas, explicitando um parentesco que não se enfraquece por episódios folclóricos, como o que envolve o autor e a pintora Anita Malfatti. Todavia, não é este o aspecto que importa, e sim o que esta afinidade representa em termos sociais e estéticos.

No ano seguinte, após a compra da editora *Revista do Brasil* e como editor e autor, Monteiro Lobato publicou a sua famosa obra *Urupês* (1918), com a memorável personagem Jeca Tatu representando o caipira, figura essa que Silva (2005, p. 43) comenta:

E a crítica sofrida por Lobato na criação de Jeca Tatu talvez seja fruto de uma leitura precipitada, pois Lobato buscou caricaturar o caipira, expondo o seu estado de penúria com o propósito de denunciar o tratamento dado ao cidadão brasileiro pelo governo, criticando o sistema republicano. Mostrar sua coragem, seu enfrentamento das situações adversas em que o poder político o colocou, seria repetir a façanha de José de Alencar com a criação de *Iracema*. Lobato queria o oposto: denunciar sem fantasiar a realidade.

Urupês é uma coletânea de contos regionais em redor da personagem Jeca Tatu. A obra apresenta a realidade de quem vive no campo como empregado dos latifundiários. Ainda nesse ano, Lobato troca o nome de *Revista do Brasil* para *Monteiro Lobato & Cia* e faz da editora um

empreendimento moderno com suas inovações, principalmente relativas aos inusitados pontos de vendas de seus livros: mercearia, farmácias etc.

Lobato não foi só escritor, mas também tradutor e editor e colocou seus projetos sobre política, economia, sociedade e literatura em suas matérias e obras, o que o transformou em um homem polêmico para sua época. Na verdade, suas pretensões incluíam a modernização do país e a melhoria do nível de conhecimento cultural do povo.

Continuou escrevendo e novas publicações foram lançadas, as quais também alcançaram sucesso como *Idéias de Jeca Tatu* (1919) e *Cidades Mortas* (1919). Com a editora *Companhia Gráfica Editora Monteiro Lobato* (1919), o autor abriu espaço editorial para outros escritores de outras áreas do saber como “História e Ciências Sociais dando oportunidade ao surgimento dos primeiros estudos de temas nacionais.” (SANDRONI, 1987, p. 48)

E é nesse ambiente com reconhecimento do mercado editorial que Lobato iniciou suas obras infantis sendo considerado o marco da literatura infantil. Em 1920, lança o álbum *A Menina do Narizinho Arrebitado* e numa edição mais expandida, um ano após, publicou o livro “*Narizinho Arrebitado*” com uma tiragem de “50.500 exemplares” (PENTEADO, 1997, p. 155 e 170) distribuídos entre as escolas públicas paulistas no governo de Washington Luís e, como estratégia mercadológica do autor, em consignação desde livrarias, armazéns até boticas. Desse modo, iniciou uma nova fase de sua vida como escritor. Das publicações para adultos que ainda escrevia transferiu-se para as infantis, pois percebeu que era um negócio rentável com um grande mercado a ser explorado e, ainda, sentia mais satisfação e realização em trabalhar com as crianças. Mesmo assim, com tantos exemplares vendidos, ele não ficou livre da falência de sua editora por problemas oriundos da revolução paulista, da racionalização de energia elétrica devido à estiagem e das novas normas econômicas que restringiram o crédito financeiro. Contudo, a sociedade feita com Octales Marcondes para a aquisição dessa editora não se desfez e entrementes a falência de uma e a abertura da nova com o nome de *Companhia Editora Nacional*, Monteiro Lobato, engenhosamente, inovou a trama do Sítio do Picapau Amarelo, espaço ficcional reconhecido na Argentina, nos Estados Unidos e em outros países pelas aventuras das personagens

lobatianas. O triunfo não foi apenas dele. Ao escrever suas narrativas solicitava a opinião de sua família e de seu amigo Godofredo Rangel.

Como homem influente na política e amigo do presidente Washington Luís e Alarico Silveira, Lobato foi designado ao cargo de Adido Comercial nos Estados Unidos, onde residiu de 1927 a 1931. Nessa nação, o escritor se depara com o progresso econômico, com as indústrias automobilísticas e siderúrgicas, com os avanços eletrônicos como os eletrodomésticos, com os trens metropolitanos (o metrô), com as auto-rodovias etc. Sendo um visionário, ambicionou carregar para o Brasil as experiências adquiridas e instalar uma siderurgia moderna transformando o ferro em aço. Foi lá, onde tudo o fascinou, que ele também perdeu todas as suas economias e precisou vender a sua editora para cobrir seu prejuízo.

Retornando ao Brasil com sua família, traduziu textos e produziu outras histórias infantis. Com força de vontade, conseguiu incentivar a exploração de petróleo e vender ações de empresas petrolíferas para os interessados, pois sempre acreditou que neste país existiam poços de petróleo. Com muito empenho, instalou a Companhia de Petróleo do Brasil. Simultaneamente, organizou os livros infantis publicados nos anos 20 e os reuniu num só volume intitulado *Reinações de Narzinho* (1931). O livro está dividido em onze episódios podendo ser lidos separadamente.

A nova publicação chegou com modificações em relação a anterior d'A *Menina do Narzinho Arrebitado*, conforme explica Penteado (1997, p. 181):

Analistas dos vários textos constataram que Lobato escreveu e reescreveu muitas vezes seus livros infantis, a partir d'A *Menina do Narzinho Arrebitado*. E muitas ocasiões – como nas primeiras passagens dessa mesma obra – Lobato altera, corrige ou corta muito dos textos originais. Uma alteração importante é o corte da cena do 'sonho', na primeira edição de *Reinações de Narzinho*, para uma nova situação, em que os pequenos heróis simplesmente retornam ao sítio, respondendo a um chamado de Tia Nastácia, ouvido nas profundezas do Reino das Águas Claras. Ali, Lobato rompe com a tradição inspirada em Alice e derruba, no seu universo, as fronteiras entre o reino da fantasia e o mundo 'real'.

O espaço onde se passa a história continuou sendo o Sítio do Picapau Amarelo, cuja personagem dona Benta, a proprietária das terras, reside com

sua neta Narizinho e a empregada tia Nastácia. Para completar este ambiente, Pedrinho, seu neto, passa as férias escolares lá; Emília, a falante boneca de pano; Visconde de Sabugosa, sábio boneco de sabugo de milho; Rabicó, porco marquês guloso; além de outras personagens do reino mágico como o burro falante Conselheiro, os moradores do reino das Águas Claras e os visitantes dos contos de fadas como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela e também de terras longínquas como Peter Pan, Aladim, Pequeno Polegar entre outros. As aventuras do grupo acontecem neste sítio que é considerado o portão de entrada de diferentes seres mágicos, assim como o de saída das personagens lobatianas para conhecerem lugares mitológicos com o intuito de transmitir conhecimento cultural aos leitores.

A saga inicia-se com Narizinho e Emília visitando o reino das Águas Claras, cujos habitantes aquáticos obedecem a uma hierarquia, prestando serviços ao príncipe Escamado. Outros reinos, como das vespas e das formigas também aparecem na história. Dona Benta que cuida de sua propriedade é uma verdadeira contadora de histórias para os moradores e visitantes daquele lugar. Tia Nastácia faz seus afazeres domésticos e é uma ótima cozinheira. A narrativa progride gradativamente, porém com a chegada de Pedrinho, ele planeja novas peripécias para a turma do sítio. Acontecem casamentos imaginários entre Narizinho e o príncipe Escamado e Emília com Rabicó, nomeado marquês pelas renações de Pedrinho e Narizinho. As três personagens Pedrinho, Narizinho e Emília – a mais crítica e questionadora de todas – programam atrações no sítio como uma festa às personagens dos contos tradicionais, além de visitarem outras dimensões como o “Mundo das Maravilhas” (LOBATO, 1977, p. 135) levando também dona Benta por meio do “pó de pirlimpimpim”. (LOBATO, 1977, p 135)

Na narrativa de Lobato, Emília caracteriza a criança livre, é a estrela da saga e, supostamente, o alter-ego do próprio Lobato. Dona Benta representa a figura paterna e materna e chefe da casa, a autoridade máxima; enquanto tia Nastácia é o ícone da voz do povo, da tradição oral. Pedrinho e Narizinho são as crianças com vontade de aprender, porém Pedrinho é a figura masculina da história e Narizinho, a representação da independência feminina com idéias avançadas para aquela época (o divórcio, por exemplo). Visconde de

Sabugosa é considerado o erudito, o sabedor da turma e Rabicó aparece como o sem responsabilidades e sem noção de conhecimento cultural. A essa imagética criada, Lobato conseguiu, por meio das personagens e do espaço físico, inserir sua linguagem e ideologia à obra.

O próprio Lobato se representa na obra por meio da personagem Emília, irreverente, crítica e questionadora, porém inteligente e segura de si. Segundo Sandroni (1987, p. 52), Emília é considerada “o alter ego de Lobato”, porque por intermédio da personagem são lançados “seus pontos de vistas”, suas críticas ao “mundo civilizado”. E, como para uma boneca não existem obrigações e regras a serem cumpridas, ele se torna livre para declarar suas críticas e indagações a qualquer criatura.

No comentário de Bignotto, a autora descreve a personagem falante como aquela que transmite “mensagens” para os leitores:

Ao dar o dom da fala a Emília, Monteiro Lobato estava usando essa espécie de ‘transmissor de sinais’ que é o brinquedo para mandar suas mensagens, sua visão de mundo, para as crianças. Da boca de pano fez sair uma resposta pessoal, singular, para a ‘ordem mundial’ e brasileira de seu tempo. Sua verdade pessoal personificou-se em Emília, e por meio desse outro diálogo mudo que é a literatura, tornou-se uma verdade compartilhada por milhões de leitores. (BIGNOTTO, 1999, p. 113)

A linguagem que Lobato trouxe para os livros infantis é uma linguagem coloquial e acessível ao leitor. Parafraseando Marinho (1982, p. 184), sua escrita vem acompanhada de diálogos: método que dá movimento ao texto e envolve o público infantil.

O autor, escrevendo às crianças, não infantiliza a linguagem, porque não há o uso abundante de diminutivos e nem períodos encurtados que empobrecem o texto. A ironia e o humor também estão presentes nessa obra, principalmente em Emília e Visconde. A boneca diz diversas palavras e expressões, muitas vezes, desconexas e, ainda, faz e desfaz do boneco, o que tornam cômicas as cenas das duas personagens, como no excerto:

- Ai, que vergonha! – exclamou Emília tapando a cara com as mãos. Que não dirá dona Benta quando souber que estamos em companhia dum ente que não usa roupas?
- Deixe de ser idiota, Emília – ralhou Narizinho. Você não entende nada de criaturas invisíveis.
- Não podendo usar a pena no chapéu, que não tinha, Pedrinho propôs que a amarrasse à testa com um fio. Foi aprovada a idéia. Mas onde pena e fio?
- Tenho uma de papagaio na minha bagagem, gritou Emília. Arree a carga, visconde, e abra a canastra. (LOBATO, 1977, p. 134 e 135)

Sua seleção de palavras mostra um estudo minucioso a fim de dar conta da ampla gama de usos e costumes brasileiros. Notavelmente, em suas publicações, ele agrega palavras, neologismos ao vocabulário e leva a criança até o mundo do “faz-de-conta”. Essa motivação por mudanças possui um objetivo: a conquista do leitor e do leitor crítico. Para Lobato, a criança necessita crescer em seu mundo com intelectualidade, aproveitando a infância; por isso constrói esse rico universo de leitura com a utilização de um cenário natural, no qual podem ocorrer deslocamentos para outros espaços fantásticos:

Posteriormente, esse desejo de ruptura vai-se concretizar na invenção literária que caracteriza o seu estilo para crianças: a fusão do Real com o Maravilhoso, no qual a lógica tradicional é abolida e um novo espaço é aberto para a crítica. (COELHO, 1991, p. 234)

Em 1948, Lobato faleceu, deixando uma vasta produção literária tanto para adultos quanto para crianças. Algumas de suas obras para adultos são: *Urupês*, *Negrinha*, *O presidente negro*, *O escândalo do petróleo*, *A barca de Gleyre* (2 volumes), *Prefácios e entrevistas* entre outras. Quanto às obras infantis podemos destacar: *Reinações de Narizinho*, *Viagem ao céu*, *Caçadas de Pedrinho*, *Emília no país da gramática*, *Geografia de Dona Benta*, *Memórias da Emília*, *O picapau amarelo*, *O Minotauro*, *A chave do tamanho* e outras mais.

Lobato foi e é comparado a um disciplinador. Estudiosos como Zinda Maria de Vasconcellos, Marisa Lajolo, Edgard Cavalheiro e escritores de literatura infantil, como Tatiana Belinky, Sylvia Orthof e Pedro Bandeira podem ser considerados “filhos de Lobato”. (PENTEADO, 1997, p. 281)

II. Pedro Bandeira

O escritor Pedro Bandeira de Luna Filho, conhecido como Pedro Bandeira, nasceu em 09 de março de 1942, em Santos, cidade litorânea do Estado de São Paulo.

Bandeira não chegou a conhecer seu pai, que faleceu antes do seu nascimento. A infância do autor foi muito solitária, o que fez com que se apegasse aos livros. Ao voltar da escola, na sombra das árvores, lia Monteiro Lobato e seu livro preferido era *Reinações de Narizinho*.⁶

Na adolescência, aos 16 anos, fez teatro “amador” e com a idade de 19 anos mudou-se para a capital paulista, onde cursou Ciências Sociais na Universidade de São Paulo – USP. Durante seus estudos, trabalhou como jornalista para a revista *Última Hora* e para a *Editora Abril*. Em 1965, já concluída a faculdade, continuou a atuar em teatro, porém, agora, “profissional” em várias funções: de cenógrafo a diretor até o ano de 1967. Dedicou-se ao magistério e também participou de propagandas televisivas.

Além da *Editora Abril*, também colaborou escrevendo para outras revistas e editoras e recebeu convite para participar de um trabalho voltado às crianças, com livros infantis. Mas, foi no ano de 1983, que “estimulado pela pesquisadora e professora Marisa Lajolo (1944), escreve[u] seu primeiro livro, *O Dinossauro que fazia Au-Au*”.⁷ Desse momento em diante, sua dedicação foi exclusiva para a literatura infanto-juvenil.

Conforme dados do portal *Clube dos Karas*⁸, um ano após a publicação de seu primeiro livro, o escritor lançou *A Droga da Obediência*, com o qual alcançou grande sucesso e entrou para o rol de escritores “consagrados” da literatura infanto-juvenil, senão pela crítica, pelo número de livros vendidos.

⁶ Pedro Bandeira: um contador de causos. **O Estado de São Paulo**, 30 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/suplementos/esta/2007/06/30/esta-1.93.27.20070630.38.xml>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

⁷ Biografia de Pedro Bandeira. **Itaú Cultural**, 04 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

⁸ Biografia de Pedro Bandeira. **Clube dos Karas**. 07 mar. 2004. Disponível em: <<http://www.clubedoskaras.kit.net/bio.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

Segundo Bandeira, no *Clube dos Karas*, escrevia tanto para “revista de adolescentes” quanto “para publicações técnicas” e esta experiência adquirida com o jornalismo o ajudou a escrever melhor e tornar-se escritor, pois sempre gostou de escrever.

Com mais de setenta livros publicados merecem destaque as obras juvenis: *A Droga da Obediência*, *A Marca de uma Lágrima*, *Agora estou sozinha...*, *A hora da verdade*, *Prova de Fogo*, *Marina*, *Gente de estimação*, *Amor impossível*, *possível amor* e outras. Escreveu também: *O Dinossauro que fazia Au-Au*, *O Mistério da Fábrica de Livros*, *Malasaventuras – safadezas do Malasarte*, *Minha Primeira Paixão*, *Rosa Flor e a Moura Torta*, *O Poeta e o Cavaleiro*. Dentre os livros infantis, ressaltamos os seguintes títulos: *É Proibido Miar*, *Pequeno pode tudo*, *A Menor Fazedora de Mágicas do Mundo*, *As cores de Laurinha*, *A Onça e o Saci*, *A Roupa Nova do Rei*, *Cavalgando o arco-íris*, com destaque para *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, de 1986, com o qual Pedro Bandeira, no mesmo ano, recebeu o prêmio Jabuti na categoria Literatura Infantil, como melhor texto infantil.

O livro retrata os contos de fadas que tiveram lugar garantido na imaginação do autor quando criança (BANDEIRA, 1999, p. 92). Bandeira, numa entrevista para *O Povo Online – Vida e Arte*⁹, comenta que os contos de fadas são importantes para ele:

Eu acho que nasci no colo da minha mãe ouvindo conto de fadas. Eu me lembro bem, ela me contando e, talvez, nesse momento eu já tenha começado a me tornar um escritor para crianças. Até hoje, sou muito apaixonado por contos de fadas. Mais tarde, quando me profissionalizei e até me aprofundei nisso, continuo achando [as] histórias muito importantes para a formação do emocional de qualquer criança.

[...]

Tanto que eles [os contos] estão presentes até hoje e também na minha obra, como n’*O Fantástico Mistério de Feiurinha*. Eu peguei as réplicas de todas as heroínas que eu amei na infância e as usei como personagens da história.

Assim, recontar as histórias das “heroínas” e com nuances de humor por meio da criação de outra princesa - a Feiurinha -, é uma maneira de Bandeira

⁹ Histórias e Contos Mágicos. **O Povo Online – Vida & Arte**. 14 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/712284.html>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

homenagear as personagens e, sobretudo, as narrativas tradicionais promovendo a renovação destas histórias. O autor resgata escritores como Perrault, Grimm, Lobato e outros pelo veio intertextual mantendo um diálogo, por intermédio das personagens, com a tradição oral, com o objetivo de rememorar esses autores e suas respectivas obras na contemporaneidade.

Além de se dedicar à escritura de livros infanto-juvenis, Bandeira também é conferencista. Ministra palestras sobre “letramento e técnicas especiais de leitura” a professores em todo o país. É considerado o “autor de Literatura Juvenil mais vendido no Brasil (vinte milhões de exemplares até 2006)”¹⁰, segundo fonte Wikipédia, atualizada em 10 de março de 2009. O autor ainda possui livros traduzidos nas línguas espanhola e sérvia.

Pedro Bandeira é casado com Lia e pai de três filhos: Rodrigo, Marcelo e Maurício. Mora em São Roque, uma cidade interiorana de São Paulo.

¹⁰ Biografia de Pedro Bandeira. **Wikipédia**. 10 mar. 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Bandeira>. Acesso em 30 mar. 2009.

I. Os contos de fadas: origem e permanência

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. (LUÍS DA CÂMARA CASCUDO, 2000, p. 13)

Este capítulo tem por objetivo apresentar um breve estudo sobre o conto de matriz oral, por meio da retomada de três contos de fadas: *Branca de Neve e os sete anões*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Cinderela*, que são citados nas duas obras selecionadas como *corpus* desta pesquisa: *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, de Pedro Bandeira, e “Cara de Coruja” em *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. A revisitação destas três narrativas orais nos remete a tempos remotos a fim de conhecer a origem do que é contemporâneo e entrelaçar as duas pontas das tessituras - o passado com o presente.

Assim, a função deste capítulo é o estudo sobre os contos de fadas, gênero que pode ser considerado uma espécie de ponto de encontro de diferentes vozes. Para analisar o *corpus* da dissertação é necessário ainda conhecer a tradição oral e a forma como ela se tornou registro escrito. Além disso, a existência de diferentes perspectivas de abordagem dos contos de fadas demonstra que esse material facilita diálogos entre várias áreas do conhecimento. São três as perspectivas eleitas: a história das mentalidades, a histórico-literária e a psicanalítica.

As narrativas originadas na tradição oral se apresentam na contemporaneidade com nova roupagem, já que os autores resgatam e trabalham o passado de diferentes formas. Esse resgate revela uma tendência que traz à tona todo o universo contido nos chamados contos de fadas: conflitos, vitórias, desejos, além do aspecto lúdico característico dessas histórias. Em outras palavras, essas tramas contemporâneas são instigadoras e levam à reflexão sobre o passado e o presente literários. Afinal, sob que formas literárias tais narrativas chegam à atualidade? Que leitura(s) da tradição oral, as narrativas contemporâneas nos permitem fazer? Que sentido (ou sentidos) a tradição assume nas histórias contemporâneas? Como essas

histórias podem atuar no leitor infantil e juvenil hoje? Para responder a essas questões, é necessário entender a literatura da tradição oral.

Segundo Emílio Bonvini (2001, p. 39), a palavra “tradição” origina-se do verbo latino *tradere* que se traduz por ‘transferir’, ‘transmitir’. De um modo geral, podemos definir a tradição oral como palavras proferidas em forma de poemas ou contos, que transmitem experiência de vida entre grupos ou comunidades, sem possuir um “autor” ou um “criador” específico. Vem daí uma das principais características dos contos populares: o anonimato que se soma à antiguidade, à divulgação e à persistência. (CASCUDO, 2000, p. 13)

A tradição oral dinamiza o significado destes textos porque eles se firmaram e se fundamentaram nas histórias comunitárias do passado e são preservados no presente, conforme afirma Bonvini (2001, p. 39):

A palavra ‘tradição’, portanto, só adquire o seu significado pleno quando se refere a essa dimensão espaço-temporal da experiência do grupo: ela se enraíza no passado para permitir ao vivido de hoje orientar-se, sem descanso e por meio de um mesmo impulso, para o amanhã. A tradição só pode ser um ato de comunidade. Ela faz corpo com ela.

Importa dizer que a tradição se estabelece quando norteia a experiência grupal vivida no presente e no futuro. Esta experiência pode ser socializada por meio da oralidade, servindo na construção de valores, assim como num diálogo com o qual se troca conhecimento entre grupos.

Observa-se a importância da literatura tradicional nos povos antigos porque muitos, sem saberem ler nem escrever, compuseram seus contos e cantos, que foram comunicados oralmente de geração em geração. Entretanto, esta literatura também pode ser considerada utilitária, pois abrange dois pontos: o primeiro, o ser humano alcança o bem-estar pelo poder da palavra proferida; e o segundo, os contos populares trazem ensinamentos de vida e de mundo ao serem transmitidos, conforme aponta Cecília Meireles (1984, p. 63):

A Literatura Tradicional é [...] nitidamente utilitária. Por um lado, valendo-se do poder mágico da palavra, dirige-se às forças da natureza, aos poderes dispensadores de benefícios materiais, para que a vida do homem seja mais próspera e feliz. Por outro lado,

utilizando o poder comunicativo e sugestivo da palavra, procura transmitir a experiência já vivida, e que encerra, embora de modo empírico, noções do mundo e de seus diversos problemas, numa síntese da vida realizada pelos que a observaram de mais perto, e à custa própria.

Segundo Coelho (2003), os ensinamentos e os contos fantasiosos organizados em torno da palavra inicialmente eram contados por peregrinos, por fiandeiras, por chefes de comunidades que se reuniam ao redor das fogueiras ou em serões familiares. Com a manifestação destes textos orais, garantia-se a permanência da tradição de um povo.

Na persistência desta literatura, observa-se a presença de um discurso humano que sobrevive ao tempo e à distância, encontrado em contos que apresentam funções várias, tais como de exemplaridade de normas de conduta, de compreensão do mundo e dos fatos da vida, de organização social, entre outras. Nota-se que, apesar dos contos sofrerem modificações de acordo com a necessidade de cada povo, os resultados obtidos – a relação humana tornada linguagem de conexão entre as gerações do passado e do presente – permaneceram idênticos em todo o mundo.

Assim, essa narrativa pode ser entendida, de forma geral, como um relato ficcional que revela intuito moral, de diversão e de entretenimento; como a narrativa de um acontecimento real ou irreal ou, ainda, como a forma mais remota de “conversação” e performance individual e/ou grupal. Ou seja, o ato de contar e também de ouvir, de ensinar e de aprender, de memorizar histórias e de expandi-las, compõem a arte de narrar, portanto, a literatura oral. Afinal, a etimologia da palavra “conto” está estritamente entrelaçada à oralidade, conseqüentemente, ao universo da tradição oral.

Na visão de André Jolles (1976, p. 195), o conto tradicional ou popular é caracterizado como “forma simples” devido à sua “pluralidade e mobilidade”, ou seja, ele não tem uma forma fixa já que é reelaborado por cada contador. Além disso, essa modalidade de narrativa se diferencia da “forma artística” que é obra de um autor, elaborada e submetida a uma construção unificadora, em vista das várias vozes que orquestram o conto tradicional. Nesse sentido, a forma simples se distingue da artística, principalmente, pelo anonimato.

Jolles (1976, p. 202) ainda declara que, para o conto tradicional ser considerado como tal, necessita da intervenção do “elemento maravilhoso”, isto é, lugares e tempo não determinados na história, com personagens imaginárias e acontecimentos reais mesclados com os fantásticos que, no decorrer da narrativa, precisam ser desdobrados de maneira “natural”, ou seja, “as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer.” (JOLLES, 1976, p. 198, grifos do autor). Portanto, somente por meio da “moral ingênua”, pode-se adotar esse espaço maravilhoso como natural e “crer” nos acontecimentos representados.

Por isso, o conto de fadas pode ser recontado repetidas vezes com outras palavras: o seu enredo básico se mantém o mesmo. Já não importa o quão plural ele seja, nem o quanto a história se mova de um lado para outro, o que importa é que a matriz ou a essência não muda. Por essas características de pluralidade e de mobilidade é que o conto é renovado a cada transmissão, seja oral ou escrito sem se diluir com o passar do tempo.

É importante destacar também outro grande estudioso do conto popular: Vladimir Propp, que, partindo de seus estudos folclóricos, lingüísticos e poéticos, determinou as funções constantes e variantes dos contos.

Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto. (PROPP, 1984, p. 27, grifos do autor)

De acordo com Gotlib (1991, p. 20), Propp se interessava primeiro em fazer a descrição dos contos e, assim, esclarecer o que é conto maravilhoso para depois estudar a origem e estabelecer os ‘tipos’ de contos existentes. Como se vê, o conto passa a ser estudado pelo formalista russo, segundo sua estrutura e sua forma, e o teórico acredita, ainda, que esse estudo morfológico ajudará a entender o conto popular. Assim, Propp analisa as partes do conto por meio da recolha de quatrocentos e quarenta e nove contos pesquisados, nos quais estabelece trinta e uma funções com sete ações das personagens. Ao final do estudo, Propp conclui que o conto se representa em funções pré-

estabelecidas que acontecem numa ordem idêntica de seqüência. E alerta que, apesar de nem todas as funções existirem num conto, a ordem em que aparecem será sempre a mesma. Nesse sentido, a cada passagem de função ocorre o movimento do conto: como o conto é constituído basicamente de funções, seu dinamismo é inegável.

Após a pesquisa sobre a morfologia dos contos, Propp se dedica a estudar sua origem:

É necessário levar sempre em conta a relação entre o conto maravilhoso e os rituais e costumes, estes diretamente ligados ao contexto que os gerou para se ter uma noção clara de como certos motivos do conto remontam a rituais e, conseqüentemente, à sociedade e às instituições sociais que lhes deram origem. (PROPP, 1997, p. 13)

Sem demarcar tempo, sem determinar nomes de comunidades e nem precisar a localização exata desses antigos povos, o autor busca resposta na História, no folclore de cada povo.

Além do mais, o conto de fadas apresenta algumas características peculiares que diferem de outros tipos de contos lendários, mitológicos etc. Sintetizando o que dizem Coelho (1991, p. 159-161) e Carvalho (1985, p. 62-63 e 67) a respeito dessas características, enumeramos algumas delas:

1. Personagens infantis (Chapeuzinho Vermelho) ou jovens (Rapunzel) com atributos ou defeitos exacerbados: exageradamente boas ou más, belas ou extremamente feias;
2. Valores morais observados claramente: obediência, ingenuidade, coragem, bondade, maldade, modéstia;
3. Elemento maravilhoso¹¹, objetos mágicos como: varinha de condão, talismã, espelho etc.;

¹¹ Um elemento maravilhoso pode ser o “passe de mágica” que, instantaneamente, realiza o desejo, resolve os mais difíceis problemas ou transporta alguém para um outro lugar.

4. Tempo indeterminado, a-histórico: Era uma vez...; Há muito e muito tempo...;
5. Espaço ou ambiente geográfico com o nome do local ou a-geográfico: Num lugar muito distante... Numa floresta..., serve como apoio para situar as personagens;
6. Repetição dos números três, como os três bailes de Cinderela, e sete, por exemplo, os sete anões que cuidaram de Branca de Neve: números simbólicos ligados ao misticismo;
7. Mediador ou contador de histórias: transmissor das narrativas ouvidas ou conhecidas. Representante da memória auditiva do povo ou da palavra escrita.

Os contos feéricos, vagorosamente construídos e edificados, continuam contribuindo, seja por meio de sua retomada, seja de sua inversão paródica para a compreensão e formação humanas. Por isso, uma das importantes áreas do saber, a história das mentalidades, dedicou-se ao seu estudo, tomando tais narrativas como registros documentais. Ela também esclarece como essa parte da História encara este material de tradição oral. No caso deste trabalho, auxilia-nos, especialmente, o historiador Robert Darnton, em seu estudo intitulado *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa* (2006). No capítulo que introduz os contos de fadas, Darnton os considera como documentos, registros que podem demonstrar uma forma de pensar de um certo grupo social sobre o qual não existem mais informações oficiais, por não terem pertencido à nobreza e por estarem todos mortos. Em suma, preocupa-se em conhecer o modo como pensava o homem simples, o camponês (especialmente, o que viveu na Idade Média, na França).

As narrativas tradicionais orais, como mencionadas anteriormente, são antigas e pertencem aos tempos remotos. A memória do povo as preservou e transferiu para muitas outras comunidades, de modo que se tornam novas quando contadas para outros grupos que não as conhecem.

Por meio da prática da contação, os contos se difundiram e essas narrativas passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas. Segundo o estudo

de Darnton, há registros que comprovam a prática da contação entre os camponeses durante o reinado de Luís XIV, período conhecido como Antigo Regime (sistema político formado pela aliança da burguesia com a monarquia).

O cenário histórico da época não era favorável aos camponeses; aliás, eles atravessavam uma das piores crises de fome e miséria que o Ocidente conheceu até os dias atuais. Conseguiram, entretanto, contar histórias às crianças e aos jovens, ao se reunirem à noite, em volta das lareiras em suas cabanas para se aquecerem do rigoroso inverno, ou ainda, quando fiavam e arrumavam suas ferramentas de trabalho para o dia seguinte:

'Bela Adormecida' apareceu num romance arturiano do século XIV e 'Cinderela' veio à tona em *Propos rustiques*, de Noel du Fail, de 1547, livro que situou as origens dos contos nas tradições camponesas e mostrou como eles eram transmitidos; porque du Fail fez a primeira descrição por escrito de uma importante instituição francesa, a *veillée*, reunião junto à lareira, à noitinha, quando os homens consertavam suas ferramentas e as mulheres costuravam, escutando as histórias que seriam registradas pelos folcloristas trezentos anos depois e que já duravam séculos. Pretendessem elas divertirem os adultos ou assustar as crianças, como no caso de contos de advertência, como 'Chapeuzinho Vermelho', as histórias pertenciam sempre a um fundo de cultura popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos, com perdas notavelmente pequenas. (DARNTON, 2006, p. 53)

Diante dessa situação, os contos que os camponeses teciam em suas aldeias tinham uma pincelada de fantasia para esquecer a voracidade da vida daquela época, já que, na história inventada e fantasiosa, eles podiam sonhar com castelos e florestas, com um lugar encantado e idealizado com o objetivo de esquecer por uns instantes a dura realidade que os assolava, pois pertenciam a classes menos favorecidas. Para certos camponeses, o subterfúgio era abandonar suas famílias e sair pela estrada para tentar sobreviver em condições humanas mínimas. Conforme a afirmação de Darnton (2006, p. 54):

Apesar de ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem dentro de dois contextos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses nos tempos do Antigo Regime: por um lado, a casa e a aldeia; por outro, a estrada aberta. A oposição entre

a aldeia e a estrada percorre os contos, exatamente como se fazia sentir nas vidas dos camponeses, em toda a parte, na França do século XVIII.

Por isso, os colonos batalhavam para escapar do destino traçado, marcado pela indigência e morte. Além disso, tentavam lutar para conquistar uma vida digna e de trabalho. A tentativa de superação era, certamente, auxiliada pelo ato de contar, afinal, colaboravam os bons pensamentos, a imaginação criativa e a crença num “final feliz”.

Percebe-se que, os camponeses tiveram uma mente criativa ao transmitir vários contos aos seus familiares e amigos diante de uma situação calamitosa. Porém, o mais importante é que, por intermédio da Literatura e da História, a sociedade teve certo acesso à mentalidade dessas comunidades no período do Antigo Regime. Nesse sentido, importa comentar o fragmento de Darnton (2006, p. 32) ao registrar a valiosa contribuição dos camponeses para a tradição oral:

As grandes coletâneas de contos populares, organizadas no fim do século XIX e início do XX, oferecem, portanto, uma rara oportunidade de se tomar contato com as massas analfabetas que desapareceram no passado, sem deixar vestígios. Rejeitar os contos populares porque não podem ser datados nem situados com precisão, como outros documentos históricos, é virar as costas a um dos poucos pontos de entrada no universo mental dos camponeses, nos tempos do Antigo Regime.

Ainda nesse período do reinado de Luís XIV, enquanto os camponeses passavam por grandes privações, uma outra classe social, a elite, participava de festas, e se entretinha com saraus nos salões da corte. Os contos de fadas estavam no auge e diversos escritores e cantores se apresentavam para divulgá-los.

Desse modo, a oralidade começava a estar em linha paralela com o registro escrito das narrativas. Os contos populares que permeavam as aldeias, desde tempos passados, os quais eram contados e recontados permanecendo nas rodas dos contadores camponeses, fiandeiras e amas-de-leite da França, estavam se transformando em material escrito. A autoria dessa escritura indicava que não haveria mais um total anonimato dos contos, e esses não

cairiam no esquecimento; viriam com a assinatura de um “resgatador” da memória dos colonos.

Apesar de vários escritores da época obterem sucesso, como Mme. D’Aulnoy, Mlle. Hérítier entre outros, atribuímos o resgate dos contos de fadas a um compilador que fez a grande diferença na corte francesa e posteriormente em todos os países com a chegada de sua literatura: Charles Perrault.

Perrault pode ser considerado como o primeiro a transformar tais narrativas orais em relatos escritos. Um século mais tarde (COELHO, 2003, p. 23), outros escritores, como os Irmãos Grimm continuaram a tarefa. Monteiro Lobato faz referências às obras de Perrault e Grimm, e Pedro Bandeira, pela citação direta dos nomes dos escritores, também os resgata em sua obra.

A perspectiva histórico-literária abre espaço para debruçar sobre a importância do conto tradicional dos tempos remotos até os dias atuais. A trajetória histórica e literária que marca e inscreve a palavra do homem entre a zona fronteira temporal e espacial dos contos de fadas, que atravessaram os séculos, persiste em mostrar que eles abrigam elementos de ordem artística, pela maneira como revelam os mistérios humanos mais profundos.

Para Propp (1984, p. 22) “o estudo da estrutura de todos os aspectos do conto maravilhoso é a condição prévia absolutamente indispensável para seu estudo histórico”, portanto, “o estudo das leis formais pressupõe o estudo das leis históricas”. Percebe-se que, na declaração do folclorista, já há a presença da intertextualidade, pois a história do povo com a literatura tradicional se entrelaçam, se inter-relacionam.

O intercâmbio entre essas áreas se desdobra em influências recíprocas, ou seja, os contos transmitem, literariamente, as experiências populares e o resultado do levantamento desses contos mostra a cultura dos povos (História). Devido a isso, as mais diversas invenções de narrativas transmitidas oralmente e depois registradas tiveram a autenticação por vias documentais por intermédio, principalmente, de escritores que se importaram com o literário. É o que a História conta sobre a literatura desta época.

Na França, no reinado de Luís XIV, houve um grande salto com o registro e a publicação dos contos de fadas, pois a tradição oral, presa pelo fio

da memória e pela voz, encontrava-se em vias de desaparecimento. Zumthor, estudioso medievalista que se ocupou enormemente dos estudos sobre a poesia oral, disserta a respeito da harmonia necessária entre a oralidade e a escritura; vale ressaltar o fragmento:

A fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo o modo, faz-se referência à autoridade de uma voz [...]. (ZUMTHOR, 1993, p. 154)

Assim, o autor explica a interdependência da oralidade – ou da vocalidade, termo cunhado pelo teórico – e da escritura, deixando claro que, com a escritura da tradição oral, expande-se o conhecimento desses contos, proporcionando sua renovação e permanência.

No entanto, a coleta dos contos estabelecia, num primeiro momento, um “status” para o escritor que fazia a recolha. Mas não se pode esquecer que, apesar de existir evidente relação entre a narrativa oral e sua versão escrita, havia ainda, a interferência do contexto social.

É pertinente destacar que os contos da tradição oral recolhidos, divulgados e publicados por esses escritores despertaram, na contemporaneidade, novas histórias como as escritas por Monteiro Lobato e Pedro Bandeira, que, ao remontarem às fontes primevas, motivaram o acesso aos contos originais. Por isso, conhecer a trajetória do compilador Charles Perrault é conhecer uma história literária que desembocou em tantas outras histórias. Seu estilo, seus estudos, seu trabalho deram origem a livros que encantaram e continuam encantando leitores até hoje. Com as suas publicações, surgia a literatura infantil no Ocidente.

Sabe-se que a intenção de Perrault não era escrever exclusivamente às crianças, mas também aos adultos e conceder, então, o devido valor à tradição moderna (francesa) em relação à tradição antiga (greco-latina), considerada como modelo literário superior:

Perrault afirmou a sua intenção: os contos fazem parte da boa literatura e são feitos para, ao mesmo tempo (é a receita mágica), instruir e distrair as crianças, bem como os adultos. É o que ele explica num texto escrito como complemento aos seus contos em versos (o prefácio da edição de 1695). Os contos agradam, não às pessoas falsamente sérias (como Boileau...) nem aos ferozes partidários dos Antigos, mas aos leitores 'de bom gosto' e aos curiosos. Estes são as crianças, a quem se tratava de fazer 'saborear, envolvendo-as em narrativas agradáveis e proporcionais à fragilidade da sua idade, verdades sólidas e despidas de todo e qualquer ornamento'. (CORDEIRO, 2004, p. 31)

O escritor alcançou celebridade através de uma pequena coletânea de oito contos maravilhosos: *A Bela Adormecida no Bosque; Chapeuzinho Vermelho; O Barba Azul; O Gato de Botas; As Fadas; Cinderela* ou *A Gata Borralheira; Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*, que pertencem ao livro *Contos da mamãe Gansa*, de 1697.

Os contos de Perrault empregam arcaísmos, diálogos e presentificação da narração que rememoram a "origem oral dos contos e a sua vivacidade" (CORDEIRO, 2004, p. 18). Tais contos são importantes porque retratam a sociedade da época, as classes sociais com personagens nobres e pobres, damas e serviçais que atuavam no cenário do maravilhoso, fazendo subtender uma crítica (velada) a seu tempo:

Perrault retrata a sociedade de seu tempo, a sua época, em suas estórias infantis, com toda carga existencial, fazendo desfilar nelas os nobres e poderosos, os humildes e fracos; os opulentos e despóticos, que o povo fez descender de canibais, devoradores; os fracos, compensados e fortificados pelas qualidades morais e espirituais. As intrigas das classes elevadas, dos nobres, das princesas despeitadas por não serem convidadas para os grandes acontecimentos da nobreza, dos palácios. O desenfreado despotismo dos reis, que nada respeitavam ou admitiam além dos seus desejos. Suas personagens são de todos os níveis sociais; aí se agitam e transitam, com os nobres, toda classe de plebeus: pescadores, cozinheiros, camponeses, lavadeiras, revelando verdades, em seu habitat alegórico, dentro do clima dialético do século, e numa linguagem viva e plástica. (CARVALHO, 1985, p. 77)

Embora Perrault tenha feito a recolha de pessoas humildes – como as amas-de-leite, as fiandeiras e os lenhadores –, o escritor não apenas os copiou, mas interpretou e renovou esses relatos. Ou seja, as histórias do povo foram filtradas pelo olhar e interpretação do compilador que os revestiu com

ornamentos de acordo com o padrão de rebuscamento da época, procurando deixá-los o mais próximo possível dos originais, como é destaque o conto *Cinderela*, recriado e adaptado ao ambiente da época francesa, que tornou a narrativa um grande cenário para uma descrição detalhada. Isso é perceptível, por exemplo, por meio do mobiliário com a colocação de espelho e assoalho nos quartos das irmãs de Cinderela, ressaltando a realidade da alta sociedade do período. “Dormia no sótão, no alto da casa, em um colchão de palha enquanto suas irmãs tinham quartos assoalhados, com camas modernas e espelhos em que se olhavam dos pés à cabeça.” (PERRAULT, 1993, p. 5).

Apontamento importante também é a supressão da violência e da crueldade com o objetivo de não chocar o ouvinte ou leitor da corte, pois a eles eram estranhas tantas brutalidades que representavam o mundo popular, pois viviam em outra dimensão social, não se interessando pelos acontecimentos que atingiam os mais simples.

Percebe-se que Perrault introduziu a experiência oral popular em suas compilações e estabeleceu a conexão entre as fronteiras dos textos orais com os escritos; afinal, conseguiu remontar e perpetuar os respectivos contos de fadas, no limiar do século XVII:

[...] eis que os contos populares, que através de Perrault haviam passado da tradição oral para a literatura escrita, tornaram da literatura escrita para a oral. Em resumo, a operação de Perrault actuou nos dois sentidos, contribuindo para estabilizar e para difundir narrativas que talvez já estivessem em risco de serem esquecidas. (CALVINO, 1999, p. 130)

Mais tarde, entram em cena os Irmãos Grimm e o interesse pelos contos reacende e faz ressurgir essas narrativas.

Parafraseando Warner (1999, p. 220), os românticos alemães, nesta época, revitalizaram os contos de fadas, posicionando-os em alto nível literário com a valorização da imaginação e da fantasia, e com o trabalho de recolha das narrativas oriundas de pessoas simples e de crianças. Essa visão romantizada dos contos de fadas pode ser percebida na citação do poeta Novalis:

Um verdadeiro conto de fadas também deve ser um relato profético das coisas – um relato ideal – um relato absolutamente necessário. Um verdadeiro autor de contos de fada enxerga o futuro. [São] confissões de uma criança verdadeira, sintética – de uma criança ideal. (Uma criança é bem mais astuta e sábia que um adulto – mas a criança deve ser uma criança irônica). (NOVALIS apud WARNER, 1999, p. 220)

Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm se destacaram nesse ofício de compiladores e escritores dos contos orais percorrendo vários povoados da Alemanha, ouvindo, coletando e registrando diversas histórias da tradição popular. Porém, foi com a ajuda da camponesa Katherina Viehmann, que narrou-lhes dezenove contos, e com a amiga da família, Jeannette Hassenpflug, que também contou-lhes algumas histórias, que o sucesso deles veio à tona. Assim, com o rico material “vivo” em mãos recolhido da narrativa oral, tal seleção foi transportada e transcrita, num primeiro momento para o livro *Contos de fada para crianças e famílias*, publicado em 1812. Eis alguns contos contidos nesta publicação: *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *Joãozinho e Maria*, *O Pequeno Polegar* e outras dezenas de histórias.

É importante salientar a assertiva de Jolles ao considerar a palavra conto como indicativa de uma “forma literária” somente quando os Grimm intitularam a sua coletânea de *Contos de fada para crianças e famílias*. Para ele, foi a coletânea dos Irmãos Grimm que reuniu toda essa diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX. (JOLLES, 1976, p. 181)

Dos diversos contos coligidos (alguns revisitados em Basile e em Perrault) e publicados pelos Grimm, somente algumas revisões foram feitas. Desse modo, percebe-se que a proposta dos estudiosos alemães era de serem fiéis à estrutura básica do conto: manter o seu “espírito” com depuração dos relatos e não mais a fidelidade de transcrever palavra por palavra das narrações orais colhidas *a priori*. Observa-se o comentário de Warner (1999, p. 50) no fragmento abaixo:

Durante muito tempo, a autenticidade foi uma questão crucial – o folclorista científico, no século XIX e início do XX, procurava captar a dicção da gente comum, e equacionava a autenticidade com o

prístino, com o autóctone, com o conto puro e inadulterado por idéias da elite. Tal empreendimento estava intimamente associado com o nacionalismo romântico, como era o caso dos irmãos Grimm. A busca da pureza do relato oral, contudo, é uma empresa destinada ao fracasso; o material dos contos de fada está entrelaçado com o texto impresso [...] a linguagem conduz da boca para a página e vice-versa, e a “oratura”, ou a literatura oral, no Ocidente não existiu de modo isolado desde os tempos homéricos.

O fato se comprova em *Branca de Neve e os sete anões*, cuja narrativa passou por três versões e a cada edição houve correções e aprimoramentos.

Além do conto *Branca de Neve e os sete anões*, a compilação de *Chapeuzinho Vermelho*, em sua versão, termina com as personagens Chapeuzinho Vermelho e a avó vivas. *Cinderela* aparece com mais detalhes como por exemplo: “as rolas e a miraculosa campã materna, e com cruéis mutilações das meias irmãs” (CALVINO, 1999, p. 82) em relação à do francês Perrault. Sendo assim, com a combinação das versões, da transformação dos seus estilos de recolha e escritura e a depuração dos relatos orais com a finalidade de adaptação para as crianças, estes contos e outros renderam para os Grimm a publicação de dois volumes com sete edições dos *Contos de fada para as crianças e famílias* e um total de duzentos contos, entre outras publicações, conforme declaração de Italo Calvino (1999, p. 78).

Os Grimm, conscientes de seu trabalho de entrecruzamento de oralidade e de escrita, foram de grande importância para a literatura infantil, haja vista a herança transmitida e deixada aos povos, e ainda se mantêm como referência para o público interessado em contos de fadas, tradição oral e registro escritural da cultura popular. De acordo com o depoimento de Calvino (1999, p. 79):

O debate entre as várias escolas continua, e os contos de fada, em toda a sua elementar simplicidade, permanecem uma das mais misteriosas expressões da cultura humana. E continua-se sempre a fazer referência à recolha dos Grimm, arquétipo de todas estas investigações.

Por isso, quando se faz referência aos pesquisadores folclóricos do conto popular, à recolha dos contos de fadas junto à memória dos narradores orais, em qualquer parte do mundo, os Irmãos Grimm são citados.

Estas histórias antigas compiladas por Perrault e pelos Irmãos Grimm, passando pelo processo de escritura e ultrapassando os séculos, tornaram-se também instigantes do ponto de vista de sua linguagem simbólica, já que os símbolos contidos nos contos de fadas traduzem elementos imagéticos por meio do pensamento humano em algo presente ou real:

A linguagem simbólica é uma língua em que as experiências íntimas, os sentimentos e pensamentos são expressos como se fossem experiências sensoriais, fatos do mundo exterior. É uma linguagem cuja lógica difere da linguagem convencional que falamos de dia, uma lógica em que as categorias dominantes não são o espaço e o tempo, mas sim a intensidade e a associação. É o único idioma universal jamais criado pela raça humana, o mesmo para todas as culturas e para todo o curso da história. É uma língua com gramática e sintaxe próprias, por assim dizer, e cujo conhecimento é imprescindível para se poder entender o significado dos mitos, dos contos de fada e dos sonhos. (FROMM, 1966, p. 14)

Para a Psicanálise, ciência que surgiu no início do século XX, admitir o valor simbólico dos conteúdos mentais ajuda a compreender como funciona a mente humana. As narrativas de tradição oral são um excelente exemplo de como esta simbologia está presente na constituição do imaginário humano e de sua elaboração no processo de formação da personalidade. Coelho (1991, p. 36-37) declara que a mentalidade do homem primitivo é comparada à da criança em relação à experiência sobre algo real, o que a leva para o lado do sensível, do emotivo e da intuição, e não para o pensamento lógico e racional, como ocorre em uma mente adulta. Na criança, portanto, a predominância é do pensamento mágico, que compreende a utilização de imagens e símbolos. Daí nota-se a importância da literatura para as crianças, pois a arte literária “é o *meio ideal* para auxiliá-las não só a desenvolver suas potencialidades naturais, como também auxiliá-las nas várias etapas de amadurecimento que medeiam entre a infância e a idade adulta.” (COELHO, 1991, p. 38, grifos do autor)

Uma das maiores contribuições da Psicanálise para a Literatura é a confirmação da presença dos arquétipos¹² (como aspectos mentais) que

¹² “Segundo Jung, arquétipos correspondem a modelos de pensamento e ação, preexistentes na alma humana (‘inconsciente coletivo’). Manifestam-se como estruturas psíquicas quase universais, espécie de consciência coletiva, e se exprimem por uma linguagem simbólica de grande poder energético que une o universal ao individual”. (COELHO, 2003, p. 130)

aparecem com as mesmas características em múltiplas versões dos contos e são encontrados em diversas obras, sem modificações significativas. Esse é o caso, por exemplo, do episódio “Cara de Coruja”, em *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, que revisita esses contos sem alterar os elementos fundamentais das personagens e da história.

Estudar os contos de fadas pode significar também investigar a linguagem simbólica neles contida e a representação dos arquétipos das tradicionais personagens. O estudioso Carl G. Jung explica o que são arquétipos e descreve sua importância na construção da psique.

Portanto, o conceito ‘arquétipo’ só pode ser aplicado indiretamente nas representações coletivas, já que em verdade designa conteúdos psíquicos não submetidos ainda em nenhuma elaboração consciente, e representa, então, um dado psíquico, todavia imediato. [...] O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, que ao conscientizar-se e ser percebido se altera de acordo com cada consciência individual em que surge.¹³ (JUNG, 1970, p. 10)

De acordo com Silveira (2006, p. 105), os contos feéricos possuem entrelaçamento com o universo dos arquétipos:

Os contos de fada têm origem nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os humanos. Pertencem ao mundo arquetípico. Por isto seus temas reaparecem de maneira tão evidente e pura nos países os mais distantes, em épocas as mais diferentes, com um mínimo de variações. Este é o motivo por que os contos de fada interessam à Psicologia Analítica.

Bruno Bettelheim, em seu livro *A psicanálise dos contos de fada* (1980), afirma a importância da presença dessas histórias na infância, quando o significado da vida precisa ser construído. A propósito do conto *Chapeuzinho Vermelho*, Bettelheim (1980, p. 208) pontua que a simbologia contida nesse

¹³ Por lo tanto, el concepto ‘arquétipo’ sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no submetidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavia inmediato. [...] El arquétipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual em que surge.

conto adverte as crianças a tomarem certo cuidado para não confiarem em tudo que ouvem.

Já o enredo de *Branca de Neve e os sete anões* enfoca a problemática do narcisismo comum na infância, bem como o tema edipiano juntamente com a simbologia do ciúme entre “pais e filhos”. Essa narrativa transmite e convence o receptor a não temer a mudança da fase infantil para a adolescência. (BETTELHEIM, 1980, p. 254)

Outra história que merece destaque é a de *Cinderela* ou *Gata Borralheira*, título que se explica pela significação de sentar em borralho ou cinza da lareira, lugar sujo que sinaliza humilhação e serventia. Por isso, a personagem Cinderela era vista como a empregada de sua madrasta e irmãs postizas. Estas difíceis experiências vividas por Cinderela simbolizam a dura relação entre madrasta, criança e irmãs rivais, situação que ilustra, simbolicamente, o difícil aprendizado da convivência com sentimentos fortes como a inveja e o ciúme, tão comuns na infância.

Para a Psicanálise, os contos transmitem à criança a idéia de que os momentos infelizes passam e ela pode esperar por uma situação mais confortável, ainda que esteja enfrentando grandes dificuldades, é possível encontrar solução para seu problema. Outro aspecto dos contos feéricos é deixar a imaginação da criança, enquanto leitor ou espectador, fluir para que ela crie imagens do enredo em seus pensamentos. Assim, ao começar a história pela expressão “Era uma vez...”, evoca-se o lado afetivo e criativo dela, o que faz com que ela passe a confiar no que está escrito no conto de fadas.

À primeira leitura ou audição, os contos podem parecer sem importância, apenas uma história da carochinha, mas é preciso aprofundar-se para saber o quanto neles se trabalha com o inconsciente do sujeito. Segundo Franz (1985, p. 349 – grifos nossos), os contos de fadas “parecem ser apenas estórias inocentes. [Mas] São tão profundos que não se pode explicá-los superficialmente; eles exigem que se navegue em águas profundas.”

Segundo a perspectiva psicanalítica, os contos de fadas podem auxiliar a criança no desenvolvimento do seu universo psíquico, o que poderá facilitar a vida futura, como adulto. Entretanto, o próprio Bettelheim afirma que os contos

só podem exercer tal efeito sobre o indivíduo porque são, antes de mais nada, obras literárias de qualidade. Conforme explica Bettelheim (1980, p. 20):

O prazer que experimentamos quando nos permitimos ser suscetíveis a um conto de fadas, o encantamento que sentimos não vêm do significado psicológico de um conto (embora isto contribua para tal) mas das suas qualidades literárias – o próprio conto como uma obra de arte. O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte.

A via de mão dupla – a obra literária e a psicologia – pode ser produtiva para a criança, desde que o enredo contenha predicados literários e contribua para o significado psicológico, desenvolvendo os lados racional e emocional com a possibilidade de se transitar pelas fronteiras entre os planos real e fantasioso.

De acordo com Bettelheim (1980, p. 79), à medida que o narrador vai contando a história, o pensamento da criança se desloca da realidade para a fantasia e é permitido ao leitor e ao ouvinte se desprenderem do mundo concreto para habitarem o mundo do faz-de-conta por um algum tempo e ao retornar à realidade, o faz de forma feliz e segura.

Com seus significados implícitos e simbólicos, o conto, além de ensinar como vencer novos desafios, ainda inclui em seu repertório o convívio com as diversas emoções que surgem durante os estágios de desenvolvimento do ser humano e também as advertências que funcionam como conselhos para toda uma vida. Por isso, ao serem transmitidos na infância, sustentam uma adolescência com um amadurecimento adequado à faixa etária, a tal ponto que as pessoas adquirem forças para formar sua própria identidade e enfrentar as adversidades que a vida lhes proporciona.

Observa-se, então, que a caracterização do conto, de forma geral e pelas diversas abordagens, pode ser entendida como manifestações intertextuais de discursos construídos a partir das narrativas tradicionais. Nesse sentido, as narrativas contemporâneas analisadas neste trabalho resultam de um movimento intertextual, já que não se fazem como tal sem, primeiro, resgatar os antigos textos.

II. A Intertextualidade em “Cara de Coruja” e n’O *Fantástico Mistério de Feiurinha*

A linguagem poética surge com um diálogo de textos: toda a seqüência se *constrói* em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escrita). (JULIA KRISTEVA, 1974, p. 98, grifos do autor)

Segundo Alós (2006, p. 12, grifos do autor), é Bakhtin quem “articula as primeiras reflexões que darão origem à noção de *intertextualidade*, a partir de seu estudo sobre o discurso citado.”

Se *intertextualidade* remete ao termo “texto”, é importante destacar que o texto se insere num espaço fronteiroço entre o oral e o escrito, todavia, mais importante ainda é frisar que a oralidade não supera a escritura, ou vice-versa, uma não é inferior à outra, mas se relacionam entre si. Marcuschi (2001, p. 46) aborda-as como duas modalidades que possuem diferenças, mas não são opostas, e, sim, contínuas no processo discursivo.

As diferenças são observadas numa dimensão plurissistêmica: enquanto a oralidade resgata a memória – literária, social e cultural – e a performance resgata a corporificação da palavra – através dos gestos, do tom, do timbre da voz etc. –, a escritura serve-se da impressão produzida pela cor, imagem, tipos de letras entre outros recursos gráficos. Porém, tanto a oralidade quanto a escritura se entrecruzam numa linha fronteiraça, que permite à escritura apropriar-se da oralidade em determinados casos, como no *corpus* deste trabalho. Desse modo, pode-se dizer que a oralidade e a escritura se entrecruzam num discurso dialógico.

Com relação aos procedimentos composicionais utilizados por Monteiro Lobato e Pedro Bandeira, relativos à *intertextualidade*, são convergentes, de acordo com o enredo das obras selecionadas que, coincidentemente ou não, se assemelham até na quantidade de capítulos que são onze.

A convergência que se estabelece entre *O Fantástico Mistério de Feiurinha* e “Cara de Coruja” ocorre explicitamente na retomada dos contos clássicos ao introduzirem a oralidade e na inserção do humor no resgate das histórias e das personagens dos contos de fadas. Esse ponto também pode ser considerado um índice de filiação, já que em Lobato mantêm-se os diálogos entre as personagens dos clássicos e suas criaturas o que também ocorre em Bandeira. Pode-se verificar, pelos excertos que seguem:

Prometeu também trazer os anõezinhos que a haviam salvado das unhas da má madrasta.

– Onde vivem hoje aqueles sete anõezinhos? – perguntou Emília.

– Vivem comigo no castelo. Tudo lá brilha que nem ouro, porque não pode haver no mundo criaturas mais trabalhadeiras. (LOBATO, 1977, p. 96)

– Da Feiurinha eu não sei – respondeu Dona Chapeuzinho Vermelho. – Mas a minha eu sei que foi Charles Perrault.

– Acho que não foi ele – disse Dona Branca. – Vai ver foram os Wilhelm e Jacob, os irmãos Grimm, dois alemãezinhos adoráveis que contaram minhas aventuras de modo tão sensacional... (BANDEIRA, 1999, p. 44-45)

É assim que os diálogos entre as personagens de diversos contos de fadas se atualizam e se contextualizam na narração. Tal convergência se percebe também no modo de compor a partir do ponto de vista assumido pelos dois autores em suas obras. Na obra de Monteiro Lobato, trabalha-se com o mundo do faz-de-conta e simultaneamente com o mundo real, inaugurando um novo estilo lingüístico. Com ousadia, Lobato rompe com a linguagem presente nos tradicionais livros ditos infantis que, na verdade, se dirigiam mais ao adulto do que propriamente à criança. Também em Pedro Bandeira, as histórias tradicionais orais são revisitadas com um repertório simples e compreensível a todas as idades.

A linguagem lobatiana é aplicada em contigüidade à oralidade de forma simples, porém sem empobrecê-la, ajustando a “fórmula” da arte literária com a linguagem coloquial. Para Lobato, portanto, trabalhar na literatura com recursos estilísticos mais despojados, com uma escrita objetiva e temas relativos às pessoas comuns atrairia o público-leitor para suas obras e, conseqüentemente, traria a valorização do linguajar brasileiro. Para isso, o autor pesquisa cada vocábulo antes de publicar seus livros. Segundo a assertiva do próprio autor:

O que mais aprecio num estilo é a propriedade exata de cada palavra e para isso temos de travar conhecimento pessoal, direto, com todos os vocábulos, um por um, em demorada, pensada e meditada vocabulação dicionarística. Só pelo conhecimento exato do valor de cada um é que alcançaremos aquela qualidade de estilo. (LOBATO, 1951 apud PASSIANI, 2003, p. 154)

Já Bandeira, para conferir qualidade literária ao seu texto, também acredita ser necessária a escolha e a organização de um excelente repertório de palavras, entretanto, seu olhar é voltado, outrossim, à recepção dos leitores. O autor, segundo entrevista concedida à Alexandra Santos Pinheiro (1998 apud CECCANTINI, 2006, p. 123), afirma o seguinte a respeito de seus leitores:

O número de cartas que eu recebo de meus leitores é enorme e a carta que mais me dá prazer é quando a criança me escreve dizendo: 'Pedro, eu não gostava de ler, aí li um livro seu quando estava na escola, achei que ia ser chato, gostei e agora eu gosto de ler'. Eu acho que é um papel social e político muito importante, isso de fazer com que a criança, por meio dos meus livros – como Lobato fez comigo -, comece a gostar de ler, para depois ir para frente.

Essa declaração reafirma e indica sua preocupação com os seus receptores e, principalmente, com o intertexto, elemento contido na escritura capaz de capturar o leitor. Por conseguinte, ele atualiza a linguagem, o vocabulário e até os elementos estruturais ao desempenhar sua função de escritor, de maneira que agrade a criança e, ao mesmo tempo, convida-a a adquirir o hábito da leitura.

Para isso, ele também se baseia no repertório adquirido junto à pesquisa pública e atinge sua finalidade: a criação de um estilo pessoal concernente com a satisfação do outro e com sua visão de propagação da leitura. Ainda, a declaração de Pedro Bandeira a Pinheiro (1998 apud CECCANTINI, 2006, p. 112):

Eu tenho uma coisa que eu chamo de estilo, que é um narrador preferido. É um narrador em terceira pessoa, mas está diretamente ligado ao personagem principal. Então, ele conhece o protagonista, os pensamentos do protagonista e olha para os coadjuvantes através dos olhos e da observação do protagonista.

Por meio deste narrador em terceira pessoa, Bandeira, n' *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, se distancia das narrativas clássicas de Perrault ou dos Grimm. Isso ocorre à medida que o repertório variado de Bandeira, com expressões orais e eruditas, modificado no nível da contigüidade, se move para uma trama extrovertida ao retomar as famosas personagens da tradição oral à procura da desaparecida princesa Feiurinha.

Contudo, é importante esclarecer que a conexão das linguagens oral e escrita como prática discursiva estabelece uma reflexão mais profunda como processo intertextual. Vejamos o que afirma Mauad (2001, p. 165) sobre a oralidade e a escritura:

O relato oral rememora o passado, mas o faz a partir de um diálogo com textos presentes, investindo nesta relação num vir a ser, num futuro, geralmente planejado e desejado. É fundamental, ao se recuperar a textualidade de uma época, avaliar a coexistência temporal. Estas, na prática discursiva, tornam-se textos presentes que, por sua vez, inserem-se na intertextualidade que envolve a produção textual como prática social.

[...] o sujeito social, ao relatar o passado no presente, elabora um passado composto pela contemporaneidade, pelo diálogo que estabelece com a sociedade na qual está inserido e na forma como se insere.

É nesse sentido que podemos compreender as intenções de Lobato. O autor defende um estilo que seja nacional, isto é, aquele que aprecie a herança brasileira, que aproveite a experiência dos indivíduos simples, que não se misture com os estrangeirismos em voga, que aprenda a apreciar uma cultura mista, porém sem imitação de expressões e modismos importados. Deixa transparecer em suas palavras a luta por uma produção que envolva e mantenha vivas as tradições interioranas, que possa celebrar a oralidade nos livros. Por isso, seu projeto engloba uma linguagem coloquial, recheada de falas regionais, como é possível verificar em diversas obras infantis como *Reinações de Narizinho*, *O Saci*, *Histórias de Tia Nastácia*, entre outras. De acordo com o excerto de Passiani (2003, p. 154):

Sua maneira clara e direta de escrever, portanto, visava a um único objetivo, a saber, ampliar o número de leitores. E, para tanto, preconizava uma estética dinâmica, um texto que se lê facilmente – e ao mesmo tempo que leva o leitor à reflexão –, o cultivo de um

estilo que refletisse uma oralidade tipicamente nacional, livre de imitações e da erudição basbaque.

A visão de uma linguagem de fácil acesso também marca a obra do autor de *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, que acredita ser dupla a missão de um escritor: fazer literatura que atenda as expectativas da criança e formar leitores críticos. Ceccantini (2006, p. 121-122) discorre sobre a situação que o autor enfrenta para produzir uma composição literária que contrabalanceie a literariedade e o público-alvo:

Percebe-se que é esse um nó fundamental com que tem de lidar o escritor de literatura juvenil, uma vez que, se moldar sua obra somente segundo concepções temáticas e formais ‘elevadas’, que busquem a aproximação com o centro – ou o ‘coração’ – do sistema literário, aspirando a integrar-se ao cânon, corre o sério risco de perder seus leitores, ainda em franco processo de desenvolvimento. Se o escritor, por outro lado, entregar-se apenas às demandas do coração dos leitores, corre o risco de fazer exclusivamente o jogo do mercado e da indústria cultural, abrindo mão de metas consistentes e produzindo somente ‘mais do mesmo’, num progressivo afastamento do universo da arte e da literatura.

A obra de Pedro Bandeira, portanto, reflete essa tendência que marca de forma evidente a produção literária contemporânea destinada aos jovens leitores. Bandeira declara numa entrevista concedida a Pinheiro: “Eu vou tentar perseguir aquilo que está agradando. Isso é natural [...] Afinal, as obras maiores são aquelas obras que tratam do que é comum a todo mundo.” (PINHEIRO, 1998 apud CECCANTINI, 2006, p. 122)

Percebe-se, portanto, que o “tempo” enquanto signo de mudança e transformação é um elemento de suma importância na narrativa intertextual porque remonta à tradição oral alicerçada no passado e a atualiza na contemporaneidade, mas atribuindo-lhe, por meio da escrita, novas modulações a partir de interesses fundados no contexto literário-social. Zumthor (1993, p. 146) observa a presença da movência¹⁴ nesse procedimento

¹⁴ Segundo Zumthor (1993, p. 144, grifos do autor), “a tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência dos textos*. [...] A amplitude da movência nos aparece então muito diferente, de gênero poético a gênero poético, até de texto a texto, e também de século a século. Todo texto registrado pela escritura, como o lemos, ocupou, pelo menos, um lugar

produtor do *dialogismo*: “a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele gerado por suas relações com os outros.”

Por relação dialógica, Bakhtin compreende uma convivência de vozes marcada pelo confronto e complementaridade, pela interação social pautada na palavra:

[...] a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. (BAKHTIN, 1999, p. 41)

O teórico russo debruça-se e lança um novo “olhar” sobre o texto que passa a ser entendido como um tecido constituído por diversas e diferentes vozes. Para ele,

[...] o plurilingüismo social, a consciência da diversidade de linguagem do mundo e da sociedade aparecem nas narrativas como estilizações impessoais, mas, prenhes de imagens, que falam as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais, seja como imagens personificadas do autor convencional, dos narradores, ou finalmente, dos personagens. (BAKHTIN, 1988, p. 134)

Isso significa que todos os discursos são atravessados por diversas vozes e é a partir dessa idéia de inter-relação de vozes que a semioticista Julia Kristeva lança a perspectiva da *intertextualidade*, isto é, a conexão de diálogos dentro de textos que ressoam para outros textos e por meio do que se obtém a ‘palavra literária’: “um diálogo de diferentes escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (KRISTEVA, 1974, p. 62)

Pedro Bandeira, por meio dos diálogos intertextuais e da construção paródica, redimensiona a obra *O Fantástico Mistério de Feiurinha* com um

preciso num conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos” [...]

repertório lingüístico descomplicado e de uso comum e/ou popular. A amostragem de suas obras infantis aparece como uma interessante redescoberta de temáticas arcaicas que hoje são atualizadas e reintroduzidas no meio literário com aceitação surpreendente pelos leitores ou ouvintes. Conforme Coelho (1991, p. 135):

Um levantamento das características formais mais freqüentes, em grande parte da produção literária mais recente, mostra que muitas delas arraigam em processos narrativos arcaicos, que estão sendo redescobertos ou recriados. Há, hoje, uma visível tendência para a retomada de temas ou recursos antigos para fundi-los com novos processos.

Esta tendência parece ser uma característica do tempo atual que procura pôr em xeque o antigo. Assim também, a transcri(a)ção de efabulações orais conduz o leitor à releitura dos repertórios clássicos, porém, com o diferencial de questioná-los, fazendo isso por meio de variados recursos, entre eles, o emprego de estruturas lingüísticas modernizadas e atualizadas.

No caso de Bandeira, o autor trabalha com os repertórios renovados sem perder o foco da tradição, o que colabora para a permanência e a renovação das narrativas orais. Essas histórias, impregnadas de alusões, metalinguagens e *paródias* trazem a recriação da trama com (re)significação concedida à imaginação fantasiosa do leitor. Nestas narrativas, as personagens “reaparecem (reis, rainhas, princesas, fadas, bruxas, profissionais de várias áreas, funcionários...), mas geralmente através de uma perspectiva satírica e crítica” (COELHO, 1991, p. 135), segundo a qual se compreende a mensagem do livro por uma nova ótica literária atual: a *intertextualidade*.

É nesse contexto plural que Zumthor esclarece como se procede a *intertextualidade* entre a zona da oralidade e escritura:

Os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos lingüísticos, de certos temas próprios às obras escritas: a intertextualidade varia então de registro a registro. De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita. Isto não implica necessariamente um contato com a poesia escrita, embora em prazo mais ou menos longo este contato possa ocorrer. (ZUMTHOR, 1997, p. 39)

Com efeito, o relato oral quando transformado em obra escrita projeta inter-relações móveis e produz múltiplas (re)composições textuais, causando a convergência nessas modalidades. Daí a possibilidade de conjugar a *intertextualidade* na fronteira entre o oral e a escrita. Também encontramos este caminho trilhado pelos textos de outrora que se inter-relacionam na contemporaneidade, marcando as produções de Bandeira e Lobato. Tais autores ao construírem seus enredos interligam-nos com os textos-fonte – os contos de fadas – e trabalham com a palavra nas formas oral e escrita, estabelecendo uma fronteira intertextual.

Na confluência dessas linguagens, as reflexões de Zumthor (1997, p. 28) são valiosas, a começar pela mudança do termo oralidade – que é considerado pelo autor um termo vago e muitas vezes tomado como simples antônimo do termo escritura – para vocalidade, que expressa a voz do ser humano materializada e corporificada pela palavra e pela linguagem que se relaciona com o outro, por intermédio de um discurso intertextual.

Monteiro Lobato persegue a força dessa palavra oral com a criação de novos paradigmas, trazendo para a obra expressões de uso familiar, do cotidiano e do folclore brasileiro: procedimento estético antes não utilizado nas obras destinadas à infância.

– Impossível, *sinhá!* Isso é coisa que nunca se viu. Narizinho está *mangando com mecê*.

[...]

– E fala mesmo, *sinhá!*... – exclamou no auge do assombro. Fala que nem gente! Credo! O mundo está perdido...

E encostou-se à parede para não cair. (LOBATO, 1977, p. 24, grifos nossos)

Todos tomaram café, menos Cinderela.

– *Só tomo leite* – explicou a linda princesa. *Tenho medo de que o café me deixe morena*.

– Faz muito bem – disse Emília. *Foi de tanto tomar café que tia Nastácia ficou preta assim...* (LOBATO, 1977, p. 102, grifos nossos).

Ouvindo o berro, a negra veio lá da cozinha com a vassoura e num instante espantou dali a fera com três boas vassouradas no focinho.

– Lobão sem-vergonha! *Vá prear* no mato que é o melhor. Dona Benta nunca foi *quitute pra teu bico*, seu *cão sarnento!*... (LOBATO, p. 103, grifos nossos)

Outra característica da linguagem lobatiana é a referência a aspectos de apelo audiovisual que são percebidos no decorrer de sua escrita, o que concede ao signo verbal recursos que “são mais do que simples e puras onomatopéias; são representações que se levantam de imediato na tela interior de nossos sentidos.” (CARVALHO, 1985, p. 161). Esse recurso mostra analogia entre som e imagem, servindo para romper com a estereotipada retórica implantada nas produções infantis. Atente-se à interessante onomatopéia de tripla ação contínua produzida por Narizinho e por Rabicó ao saborear as jabuticabas:

[...] e a menina não fazia outra coisa senão chupar jabuticabas. Volta e meia trepava à árvore, que nem uma macaquinha. Escolhia as mais bonitas, punha-as entre os dentes e *tloc!* E depois do *tloc*, uma engolidinha de caldo e *pluf!* – caroço fora. E *tloc, pluf, - tloc, pluf*, lá passava o dia inteiro na árvore. [...] Assim que via Narizinho trepar à árvore, Rabicó vinha correndo postar-se embaixo à espera dos caroços. Cada vez que soava lá em cima um *tloc!* seguido de um *pluf!* ouvia-se cá embaixo um *nhoc!* Do leitão abocanhando qualquer coisa. E a música da jabuticabeira era assim: *tloc! pluf! nhoc! – tloc! pluf! nhoc!...* (LOBATO, 1977, p.26)

Nesse cenário, também aparecem representações gráficas de sons representados mais uma vez por onomatopéias. E Lobato inscreve esses ruídos, essas vozes em forma de marcas gráficas, promovendo realce na estrutura da frase. Algumas dessas onomatopéias sobressaem em *Reinações de Narizinho* (1977): “– *Pssst!*... Os quarenta ladrões souberam que eu vinha”. (p. 98) e “Enquanto isso o lobo continuava a bater, *toc, toc, toc*, cada vez mais furioso”. (p. 103).

Outro aspecto marcante é a criação abundante de neologismos, ou seja, palavras habilmente inventadas. Os neologismos encontrados em *Reinações de Narizinho* são interessantes e quase todos com matiz humorístico. Eis aqui alguns exemplos:

E ordenou às suas seis filhinhas que trouxessem as caixas de pó de borboleta. Escolheu o mais conveniente, que era o famoso *pó Furta-todas-as-Cores*, de tanto brilho que parecia *pó de céu sem nuvens* misturado com *pó de sol que acaba de nascer*. (LOBATO, 1977, p.19, grifos nossos)

Narizinho respondeu ao convite por meio dum *borboletograma*. Não sabem o que é? Invenção da Emília. Como não houvesse telégrafo para lá, a boneca teve a idéia de mandar a resposta escrita em asas de borboleta. (LOBATO, 1977, p. 37, grifos nossos)

A construção do nome do pó no formato de uma logomarca, assim como as frases com intenção caracterizadora ampliam a idéia corrente de neologismo. No primeiro fragmento, as expressões sintetizam um brilho intenso e dourado que, com os reflexos de luz, muda de cor assim como as asas das borboletas, que costumam ser coloridas e cintilantes. Já no segundo, a palavra *borboletograma*, inventada por Emília, se refere a um telegrama escrito nas asas da borboleta, ou seja, é a união de duas palavras, borboleta + telegrama, da qual se formou uma única palavra por aglutinação.

Em “Cara de Coruja”, chama a atenção a cor do vestido de Emília usado na recepção das personagens: “– Chega, Emília! Assim você fura o soalho da vovó. Antes vá tomar banho e vestir aquele *vestido cor do pomar com todas as suas laranjas*. Ponha ruge, não esqueça. Está um tanto pálida hoje.” (LOBATO, 1977, p. 94, grifos nossos)

Há casos em que se cria um verbo a partir de um substantivo que a ele está ligado:

Mamangavas de ferrões amarrados para não morderem. E canários cantando, e beija-flores beijando flores, e *camarões camaronando*, e *caranguejos caraguejando*, tudo que é pequenino e não morde, *pequeninando* e não mordendo. (LOBATO, 1977, p. 20, grifos nossos)

Existem ainda muitos outros neologismos na obra em estudo e estas criações indicam criatividade e movimento na história, tornando-a o mais próximo possível da linguagem falada e, por que não dizer, corporal. É o que ocorre com a linguagem do pisco:

Dona Benta estava ensinando Pedrinho a cortar as unhas da mão direita quando Emília apareceu na porta e piscou para ele com os seus novos olhos de seda azul, feitos na véspera. Pedrinho respondeu a essa piscadela com outra, que na linguagem do ‘pisco’ (como dizia a boneca) significava: ‘Que há de novo?’ (LOBATO, 1977, p. 92)

Vê-se aí que não é apenas a linguagem oral que entra em cena, mas também a corporal colabora com o discurso, ou seja, o corpo é convidado a falar também. Por intermédio de códigos definidos pelo grupo, a performance transforma o cenário, isto é, presentifica o texto e promove um diálogo corporificado (dinamicidade de gestos, por exemplo).

Na obra de Pedro Bandeira, também há essa preocupação com a fronteira entre oralidade e escritura observada por Zumthor. Há, nesse sentido, diversas ocorrências de hipérbole e onomatopéia que fazem parte do recurso lingüístico empregado por Bandeira, como se verifica nos fragmentos abaixo:

Quando Dona Rapunzel Encantado entrou no salão de mármore e veludo arrastando *cinco metros de tranças*, as princesas já estavam recompostas e nem parecia que tinham discutido ferozmente ainda há pouco. (BANDEIRA, 1999, p. 27-28, grifos nossos)

– Vamos, vista a pele! – propôs Belezinha.
Iludida pela lábia das bruxas, Feiurinha colocou a pele de urso sobre os ombros. No mesmo instante...

Outro puf!

... uma nuvem cinzenta envolveu a menina! (BANDEIRA, 1999, p. 79, grifos nossos)

O uso da hipérbole e da onomatopéia dá dinamismo à narrativa, pois à medida que aparecem o exagero e o som, produz-se uma imagem expandida do texto. Esse procedimento causa um interessante efeito na leitura, de humor misturado ao suspense.

A inserção de línguas estrangeiras na narração diferencia o autor do mestre Lobato e promove um repertório inusitado na obra, colaborando para a originalidade de Bandeira. Nota-se que a intenção do autor é permitir o acesso à cultura, transmitir conhecimento e oferecer ao leitor contato com outros modos de falar. Com isso, a construção literária se enriquece:

Falei com todos os escritores conhecidos, para os folcloristas, para os bibliotecários e historiadores do mundo inteiro, mas a resposta era sempre a mesma:

– Uglylili? Never heard about...

– Feíta? Jamás oí hablar...

– Petite vilaine? Je n'ai jamais entendu parler de ça...

– Bruttezzina? Non ne ho mai sentito parlare...

– Feiurinha? Nunca ouvi falar. (BANDEIRA, 1999, p. 48)

No exemplo abaixo, a personagem lê o telegrama em alemão e se identifica com o idioma, apontando para um sentimento de pertença entre o homem e sua língua:

– Alemão? – exclamou Dona Branca. – Minha história é alemã. Alemão eu conheço. Dá isso aqui.
Arrancou o telegrama da minha mão e leu alto:
– Miesslienzen? Hab nie davon gehört... [...]
– Aqui diz: ‘Feurinha? Nunca ouvi falar disso...’ (BANDEIRA, 1999, p. 56-57)

A língua-padrão predomina e em alguns momentos da trama aparecem frases com grande carga de poeticidade:

Feurinha viu partir aquele jovem e ficou sentindo o calor de suas palavras, que lhe haviam enchido o coração de um sentimento, de uma paz, de uma confiança que ela nunca havia conhecido antes. (BANDEIRA, 1999, p. 75)

O fragmento acrescenta um ar de romantismo ao texto, comum às narrativas de princesas. Isso permite que o leitor se entregue a esse narrador verossímil porque é conhecedor da tradição amorosa dos contos de fadas. Os modalizadores garantem a atenção do receptor: “Era uma vez, há muitos, muitos anos atrás, uma menina muito linda que acabara de nascer numa casa muito pobre, mas cheia de amor e felicidade.” (BANDEIRA, 1999, p. 63)

Bandeira ainda utiliza o clichê e a gíria falados diariamente e tornados frases espontâneas que são usados em diversas ocasiões, como essa:

Eu ainda não conseguia entender o sentido profundo das alucinações daquele louco, mas me dispus a ouvir a continuação daquele assunto biruta. Afinal, Caio parecia um *louco manso* e eu talvez não estivesse correndo riscos. (BANDEIRA, 1999, p. 38, grifos nossos)

Não é comum a Lobato o uso excessivo de clichês como em Bandeira, em compensação, as construções no diminutivo aparecem repetidas vezes, de acordo com os exemplos de *Reinações de Narizinho* (1977): “– Poeirinha pequenininha ou grandinha?” (p. 95), “– Como a senhora é boa! [...] Sou

mazinha.” (p. 95) e “– Anões são gatinha perigosa – disse Rosa Vermelha.” (p. 97). Além disso, Lobato cria verbo substantivado: “– Mando *Pé-de-Vento te ventar* para os confins do Judas”. (p. 98).

Assim, toda a transformação proposta por Monteiro Lobato para a literatura infantil traz uma visão renovada do que de fato é a arte literária. Lobato amplia e utiliza o espaço pluricultural que se liga ao texto narrativo fundando um projeto literário que se enverga para uma linguagem viva e uma escritura onde há a troca de diálogos entre as personagens e liberdade de imaginação.

Bandeira, por sua vez, não encontrou um cenário para ser modificado, mas em profunda modificação com o advento da tecnologia e, conseqüentemente, da globalização. Isso explica muito das construções plurais que ocorrem no seu texto, até mesmo as preocupações da sua personagem que é um escritor, pois o que se lê é a história do escritor virtual construindo sua produção no papel de escritor real, ou seja, a metalinguagem:

É difícil explicar direito como é que eu fui me meter nessa história. Naquela época, eu era um autor iniciante, com muitas idéias na cabeça e poucas no papel. Observava as pessoas, os bichos e a mim mesmo, tentando entender tudo e a tudo transformar em histórias de verdade, que tivessem calor, que tivessem graça.

[...]

O engraçado é que eu me meti no meio da confusão, mas não no meio de história nenhuma. Eu me meti *no fim* de todas as histórias. (BANDEIRA, 1999, p. 9, grifos do autor)

A postura da personagem como autor é de um participante ativo da história fazendo com que o receptor fique atento e pensativo sobre os acontecimentos. Isso dá abertura à continuidade do enredo, levando o leitor a viajar por meio dos momentos descritos no texto. Conforme declara Coelho (1995, p. 928):

Registrando ao mesmo tempo a sua presença como escritor e as hipotéticas vidas vividas pelas princesas ou famosas heroínas das estórias antigas, o autor diverte o leitor, enfatiza a *natureza ficcional* da literatura e também o poder de criação literária para construir ou destruir verdades tidas como eternas.

Como se percebe, as obras selecionadas mostram a *intertextualidade* em suas diversas “performances” resgatando a oralidade na escritura. A maneira como este resgate é feito leva em conta o *discurso citado* e suas mutações paródicas.

Sendo assim, importa esclarecer que o *discurso citado* é visto como o discurso de outrem inserido em determinado contexto narrativo, como aponta o próprio Bakhtin (1999, p. 144):

O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma *outra* pessoa, completamente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos os rudimentos da sua integridade lingüística e estrutural primitiva. (grifos do autor)

Entretanto, não é somente a transposição de um fragmento numa construção discursiva que podemos chamar de *discurso citado*, mas também a nova enunciação introduzida na narrativa. Essa integração da citação em outro processo narrativo torna-se, de certo modo, dialógica, pois, apesar do novo elemento no discurso, cada qual mantém autonomia e singularidades que podem vir a se confrontar, instaurando uma relação dialógica.

Com relação ao *discurso citado*, parafraseando Alós (2006, p. 04), a citação vem acompanhada de índices lingüísticos como as aspas, os travessões (para fala de personagens que servem para distinguir o discurso do narrador do discurso da personagem) e os recursos gráficos (como palavras em itálico ou em negrito). Para Bakhtin (1988, p. 113), nesses momentos “um mesmo discurso penetra ao mesmo tempo no discurso de outrem” e, por isso, apresenta uma organização plurilingüística:

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do outro. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão

dialogicamente correlacionadas, como se conhecessem uma à outra. (BAKHTIN, 1988, p. 127)

É o que se observa no fragmento de Pedro Bandeira:

Quando aconteceu? Também é difícil responder a essa pergunta. Quando aconteceram as histórias de fadas e princesas? Olha, eu acho que todas começaram ao mesmo tempo, porque todas começam assim:

Era uma vez, há muitos, muitos anos atrás...

Está vendo? Nem um *muito* a mais, nem um *muito* a menos. Assim, fica provado que todas as histórias começaram ao mesmo tempo. E, se todas começaram ao mesmo tempo, todas terminaram mais ou menos ao mesmo tempo, não é?

Pois foi justamente alguns anos depois de *há muitos, muitos anos atrás* que esta história começou, ou que todas as outras histórias recomeçaram. Comigo no meio... (BANDEIRA, 1999, p. 11-12, grifos do autor)

O discurso dialógico do narrador ao retomar o discurso consagrado dos contos de fadas - “era uma vez” - instiga o interesse no leitor. A intervenção do narrador neste discurso desperta a curiosidade que é capturada por meio das perguntas lançadas à imaginação do leitor e, ainda, convence-o de sua “verdade” colocando o próprio texto (ou textos) como documento comprovativo. Assim, com um texto sobre o outro, ou melhor, um texto em camadas, ele pode inventar uma exatidão que se constrói no ambiente impreciso do conto de fadas.

Bandeira faz seu registro de forma a concatenar o *discurso do outro* ao discurso do narrador, resultando numa nova história que abre uma lacuna ao questionamento. Nesse fragmento, confirma-se essa idéia:

– *Felizes para sempre!* – gritei feliz. – Que maravilha! Agora já posso escrever a história da Feiurinha. Agora, quem sabe, poderei fazê-la reaparecer. Quantas histórias lindas, inventadas e contadas ao pé do fogo em noites de inverno por vovós imaginosas, perderam-se, foram esquecidas, por falta de alguém que as escrevesse. E, mesmo escritas, por falta de alguém que as lesse! Será que, se eu escrever a história de Feiurinha, alguém vai ler? E será que muitos outros vão continuar lendo para sempre, para que Feiurinha não desapareça nunca mais? Preciso caprichar... (BANDEIRA, 1999, p. 88, grifos nossos)

O autor concede ao narrador a liberdade de questionar o *discurso citado* por meio de perguntas lançadas ao leitor com a finalidade de torná-lo mais próximo da história:

Você se lembra, não é? Quase todas as histórias antigas que você leu terminavam dizendo que a heroína se casava com o príncipe encantado e pronto. iam viver felizes para sempre e estava acabado. Mas o que significa 'viver feliz para sempre'? Significa casar, ter filhos, engordar e reunir a família no domingo pra comer macarronada? Quer dizer que a felicidade é não viver mais nenhuma aventura? Nada mais de anõezinhos, maçãs envenenadas e sapatinho de cristal? Como é que alguém pode viver feliz sem aventuras? (BANDEIRA, 1999, p. 9 -11)

Desse modo, o leitor é obrigado a refletir sobre a frase “viver feliz para sempre” e é instigado a saber o que acontece depois do final da história. Para reforçar a atividade reflexiva, o autor apresenta uma hipótese permeada de conteúdo crítico:

Ah, não pode ser! Não é possível que heróis e heroínas tão sensacionais tenham passado o resto da vida assistindo ao tempo passar feito novela de televisão. É preciso saber o que acontece depois do fim.
Pois fique sabendo que, mesmo sem querer, eu tive essa oportunidade. E é isso que eu quero contar para você. (BANDEIRA, 1999, p. 9-11)

Nota-se que para o narrador é inadmissível pensar que as famosas personagens dos contos de fadas fiquem presas a um desfecho e aceitem as condições impostas para cada uma, sem que nada de novo aconteça em suas vidas, como se vivessem na morosidade de capítulos novelísticos por um longo tempo.

É interessante ressaltar que para reconhecer o *discurso do outro*, faz-se necessário observar algumas características que marcam a presença da língua na sociedade, ou seja, o desempenho estrutural da língua de determinada comunidade, por meio de diálogos produzidos no discurso. Bakhtin afirma que essa enunciação de outro em outra consciência através do discurso interior se esclarece como sendo

[...] um documento [que] quando sabemos lê-lo, dá-nos indicações, não sobre os processos subjetivos-psicológicos passageiros e fortuitos que se passam na ‘alma’ do receptor, mas sobre as tendências sociais estáveis características da apreensão ativa do discurso de outrem que se manifestam nas formas da língua. O mecanismo desse processo não se situa na alma individual, mas na sociedade, que escolhe e gramaticaliza – isto é, associa às estruturas gramaticais da língua – apenas os elementos da apreensão ativa, apreciativa, da enunciação de outrem que são socialmente pertinentes e constantes e que, por consequência, têm seu fundamento na existência econômica de uma comunidade lingüística dada. (BAKHTIN, 1999, p. 146)

Dessa forma, é perfeitamente possível entrever tendências sociais entrelaçadas na linguagem. É o caso da tradição folclórica ou dos ditados populares que são encontrados na obra *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, como se observa no exemplo de Chapeuzinho Vermelho que, ao cumprimentar Branca de Neve, dá-lhe os tradicionais três beijinhos:

– Querida! Há quanto tempo! Como vai a Vovozinha?
 – Branca, querida!
 As duas deram-se três beijinhos, um numa face e dois na outra, porque o terceiro era para ver se Chapeuzinho desencalhava. (BANDEIRA, 1999, p. 17)

Nesse sentido, ao ler o *discurso do outro* (sendo esse outro entendido como a tradição literária ou ainda a tradição social) fica exposta a inter-relação de vozes e a dialogicidade, ou seja, a arquetônica¹⁵ ou força estrutural que sustenta as linguagens que constituem a sociedade e a literatura. Estas linguagens, repletas de relações dialógicas, estabelecem comunicação entre o “eu” e o “outro” numa interação verbal presente na linguagem oral como também na escrita.

Os diálogos na construção discursiva, portanto, não se realizam sozinhos ou sobre si mesmos, mas com o olhar do outro, em discursos que estão incluídos numa cultura, numa sociedade. Nessa direção, Brait (2005, p. 94-95) interpreta o *dialogismo* por meio de duas visões:

¹⁵ Segundo Machado (1995, p. 309), “a arquetônica é uma força estrutural que organiza as relações comunicativas. A arquetônica é um modo de criar conexões entre elementos de origem diversificada, tendo em vista a dialogia que rege os fenômenos”.

Por um lado, o dialogismo diz respeito a permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido, que podemos interpretar o dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem.

Pode-se encontrar a dialogia acolhida no que parece a mais simples construção gramatical. É o caso dos diálogos de Lobato construídos com a intenção de dar voz à brasilidade. Neles, surgem momentos nos quais se visualizam não apenas a fronteira entre a oralidade e a escritura, mas uma abertura especial para a voz do “outro” até então excluído do cenário literário:

– Que é do lobo? – perguntou ao voltar a si, ainda tonta e com a vista atrapalhada. Já comeu vovó?
[...]
– Credo! Que idéia! O lobo a estas horas já deve estar chegando na Europa!... – e contou o que havia acontecido.
Em seguida despertou as outras. Capinha Vermelha, louca de alegria, abraçou tia Nastácia, prometendo mandar-lhe uma cesta de bolinhos. As princesas também a abraçaram, prometendo mandar pilõezinhos de verdade e mais coisas bonitas. (LOBATO, 1977, p. 103-104)

Este discurso apresenta a estrutura da escrita pelo uso formal da língua portuguesa, simultaneamente, o tempo verbal presente utilizado fixa o tom de oralidade e ainda, ao ler, se constata a modalidade oral como marcador de uma conversa informal, subtraindo elementos que podem ficar subentendidos neste tipo de comunicação como em “Que é [feito] do lobo?”. Em outros termos, frases gramaticais são reformuladas utilizando a fala popular na forma escrita possibilitando que a modalidade oral se entrelace com a modalidade escrita.

É possível, então, categorizar o *dialogismo* como sendo as relações entre as múltiplas vozes dos sujeitos num discurso ou num texto. Essas muitas

vozes, à luz do pensamento bakhtiniano, são chamadas de *polifonia*, tema que ele estudou largamente nos romances de Dostoievski¹⁶:

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas [...] são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2005, p. 42)

A *polifonia*, então, pode ser compreendida pelas diversas vozes que se inter-relacionam nos diálogos discursivos e distingue o romance dialógico do monológico. Mas, a *polifonia* não se confunde com dialogia:

[...] para Bakhtin a noção de dialogismo supõe subterraneamente uma constante preocupação com o outro, ele não está se referindo, como destaca Kristeva, a um outro oculto que determina as atitudes do eu consciente. [...] O outro de Bakhtin é um outro textual, na medida em que se faz perceptível a partir do discurso-escritura. [...] permite definir a polifonia enquanto um concerto de vozes sociais que se cruzam no discurso literário, sem que haja hierarquização entre estas. (ALÓS, 2006, p. 10-11)

Já no texto monológico as vozes são mascaradas de forma a sobressair apenas uma: a do autor como dominador do processo dialógico e que não reconhece a voz do outro ou do(s) outro(s). Nesse caso, percebem-se os aspectos de acabamento e apagamento das vozes no romance. De acordo com Bakhtin, no “modelo” monológico o “outro” inexistente como outra consciência e é considerado apenas um objeto da consciência do “eu” comandado e controlado pelo autor e a sua maneira.

Pelo olhar bakhtiniano, no *monologismo* o autor do romance fala e declara a última palavra, além de decidir as ações pelas personagens, tornando-as incapazes de tomar decisões por si mesmas. Elas são consideradas apenas coisas. O autor não as enxerga como sujeitos e ainda lhes dá o “desfecho” final, ou seja,

¹⁶ “Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*. Criou o gênero romanesco essencialmente novo [...] A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; [...]” (BAKHTIN, 2005, p. 5, grifos do autor).

Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social e, assim procedendo, coisifica em certa medida toda a realidade e cria um modelo monológico de um universo mudo, inerte. (BEZERRA, 2005, p. 192)

Os textos polifônicos ou multivocais, por sua vez, dão a idéia de “inconclusibilidade” e de “não-acabamento”. Além do mais, no texto polifônico, ao contrário do monofônico, o sujeito se manifesta com a sua própria consciência, mudando assim a perspectiva:

Uma outra forma de introdução e organização do plurilingüismo no romance, utilizada por todos sem exceção, é a do discurso dos personagens. As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem na linguagem de outrem [...] (BAKHTIN, 1988, p. 119)

Pela ótica da *polifonia*, o que vai predominar são as múltiplas consciências: as personagens anteriormente sem fala, por isso sem vida, são libertas e passam a dominar suas próprias posições dentro do discurso. É o que se observa já em Lobato, por exemplo:

– Capinha! – exclamaram todas alegríssimas, porque todas queriam muito bem a essa gentil criança. Viva Capinha!...
A menina entrou, muito corada por ter vindo a pé, e disse:
– Boa tarde para todos os presentes, ausentes e parentes!
Em seguida deu um beijo em Narizinho e outro na boneca.
– Antes de mais nada – foi dizendo Emília – quero saber o seu verdadeiro nome, porque uns dizem Capinha Vermelha e outro Capuzinho Vermelho. Qual é o certo?
– Meu verdadeiro nome é Capinha Vermelha, porque depois que vovó me fez esta capinha todos que me viam ir para a casa dela diziam: ‘Lá vai indo a menina da capinha vermelha!’ Mas, como vocês podem ver, esta capinha tem um capuz, que eu às vezes uso. De modo que tanto podem chamar-me Capinha, como Capuzinho, ou mesmo Chapeuzinho Vermelho. (LOBATO, 1977, p. 101)

Neste trecho, uma nova personagem surge na festa, a tão esperada Chapeuzinho Vermelho e, sem dúvida, a conversa com Emília cresce em *dialogismo* por meio da construção polifônica. Vê-se essa vertente se repetir em Pedro Bandeira:

As princesas tinham esquecido o conforto a que sua posição dava direito. Na minha cama de solteiro, dormia Dona Bela Adormecida praticamente o tempo todo. Dona Rosafior, Dona Bela-Fera, Dona Rapunzel e Dona Cinderela ocupavam o sofá e as duas poltronas. Dona Chapeuzinho, Dona Branca e Caio, o lacaio, não saíam do meu pequeno escritório. Jerusa dormia no seu quarto e não aceitou dividi-lo com princesa nenhuma. E eu? Eu dormia debruçado sobre minha mesa de trabalho depois de cada dia sem qualquer resultado positivo. [...] Dez pessoas num pequeno apartamento. [...] (BANDEIRA, 1999, p. 53-54 e 56)

A história reconstruída por meio de várias vozes e identidades de outrora é plurivocal no discurso da personagem autor, pois existe a interação do novo texto oferecendo múltiplas leituras a partir de outro código lingüístico. Nessa direção, o texto que analisa busca seu conteúdo principal no texto analisado criando assim, uma variante intertextual.

Nesse sentido, a construção do texto estabelece uma nova imagem, uma nova função das personagens que no *monologismo* eram consideradas apenas objeto e, agora, passam a significar com plena capacidade de se colocarem como sujeito. Este sujeito é outro, ou seja, é o “eu” que dialoga com os outros e, nesse diálogo, revela-se a si mesmo. Em outras palavras: é o “eu” que está livre das manipulações diretas do autor, que interage com o “outro” desconhecido, não somente numa permuta de “conversas” entre interlocutores; mas também, numa construção simultânea de identidades com abertura ao povoamento de novas vozes num discurso textual.

Dessa forma, a *intertextualidade* como a soma de histórias criadas anteriormente, se faz presente de diversas maneiras, especialmente no diálogo entre as personagens em que são citados vários nomes de escritores de fábulas, de contos e de versões que têm como objetivo desvendar o criador da princesa Feiurinha:

- Acho que não foi ele – disse Dona Branca. – Vai ver foram Wilhelm e Jacob, os irmãos Grimm, aqueles dois alemãezinhos adoráveis que contaram minhas aventuras de modo tão sensacional...
 - Os Grimm? Não, não foram eles – intrometeu-se Dona Bela-Fera.
 - Não terá sido Andersen?
 - Hans Christian Andersen, o sapateiro? Não, vai ver foi Esopo.
 - Muito antigo. Na certa, foi La Fontaine.
 - Talvez tenha sido Lobato...
 - O do Sítio do Picapau Amarelo? Já estive lá. Não foi ele não.
- (BANDEIRA, 1999, p. 45)

O que chama a atenção é a aparição de Monteiro Lobato introduzido no rol de escritores importantes que registraram os contos de fadas. A constatação de que já foi feita uma visita ao Sítio do Picapau Amarelo leva a crer que se trata do episódio “Cara de Coruja” em *Reinações de Narizinho*, quando as personagens do mundo feérico são convidadas pela turma lobatiana a participarem de uma festa. Outro ponto importante é a relação apresentada dos grandes escritores consagrados, em cuja lista o próximo poderia bem ser o próprio Bandeira já indiciando a paternidade de Monteiro Lobato, pressuposta no início deste estudo.

Todas estas considerações levam a entender o porquê deste discurso intertextual ser conhecido como inacabado, inconclusivo e plurilíngüe:

Saltando os limites do texto-base, o enunciador da variante consagra, portanto, o movimento sutil da incorporação do outro no um, confirma o hibridismo do sujeito na construção do ‘seu’ discurso e, mais que tudo, encoraja o enunciatário para não permanecer estático num canto do quadrado que se lhe impõe. Para significar, é preciso duelar com o eterno inacabamento. (DISCINI, 2004, p. 78)

É evidente que, com a criação de uma nova narrativa derivada do texto-base, aparecem também diferentes transformações e atitudes das personagens no segundo texto, que, conseqüentemente, trazem mobilidade a estas histórias.

Esclarece Bakhtin (1988, p. 132) que “a dialogicidade interna do discurso é o acompanhamento indispensável da estratificação da língua, a conseqüência de sua superpovoação de intenções plurilíngües”. Bakhtin deixa claro, que as diversas vozes representadas pelas personagens possuem a sua individualidade intacta que não pode ser invadida e violada. Assim, elas podem ter múltiplos pontos de vista:

Ora, é pelo diálogo que as personagens se comunicam entre si, com o outro, se abrem para ele, revelam suas personalidades, suas opiniões e ideais, mostram-se sujeitos de sua visão de mundo, sujeitos esses cuja imagem o autor do romance polifônico constrói de sua posição distanciada, dando-lhes o máximo de autonomia, sem lhes definir a consciência à revelia deles, deixando que eles mesmos se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências,

pois os sente a seu lado e à sua frente dialogando com ele. (BEZERRA, 2005, p.196)

É assim que Lobato permite a livre interpretação, ou seja, a livre expressão de suas personagens com relação ao passado literário:

- As senhoras Pé de Rosa Branca e Pé de Rosa Vermelha! Desta vez Narizinho deu-lhe um beliscão disfarçado, enquanto recebia as duas princesas. Rosa Branca disse logo ao entrar:
 - A Bela Adormecida manda comunicar que não pode vir.
 - Que pena! Exclamou Narizinho. E por quê?
 - Não sei. Suponho que está se preparando para espetar o dedo noutro espinho e dormir mais cem anos. (LOBATO, 1977, p. 96)

- É esquisito isto! Sempre supus que o irmão da sétima mulher de Barba Azul o houvesse matado...
 - É que não o matou bem matado – explicou Emília. Outro dia aconteceu um caso assim aqui no sítio. Tia Nastácia matou um frango, mas não o matou bem matado e de repente ele fugiu para o terreiro... (LOBATO, 1977, p. 98)

Observa-se que o efeito humorístico nasce justamente quando a voz de Emília transforma um fato incomum e irrepitível existente nos contos de fadas em uma situação aparentemente corriqueira. Seu ponto de vista choca-se com o ponto de vista herdado da tradição oral e institui um espaço intervalar propício ao riso, o que preconiza a modernização literária. Dessa forma, a parceria existente entre o autor e os sujeitos (personagens-consciências) é esclarecida pelos diálogos, pela colaboração e até pelas discussões dentro do discurso.

A partir do viés do *dialogismo*, Kristeva introduziu o conceito de *intertextualidade* como um texto que “se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64)

Já para Perrone-Moisés (1978, p. 63), a *intertextualidade* é

este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.

Especificamente, a *intertextualidade* é estabelecida numa teia de sentidos em diferentes textos com diferentes vozes presentes e inter-relacionadas, as quais transformam, multiplicam e confluem para novos significados de palavras, implicando diversos diálogos com outros textos. Nesse sentido, pode-se dizer que um texto lança luz sobre outros textos:

[...] o texto se *instala* no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico se não se limita enquanto significado a seu autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista. (KRISTEVA, 1974, p. 11, grifos do autor)

A relação entre a cultura e a história faz parte desse processo “textual”. A *intertextualidade* mostra-se como um elo que liga textos nos espaços histórico e social, onde existe o posicionamento dos falantes:

A **intertextualidade** mostra-se enfim como um fenômeno de interação entre diferentes modalidades textuais que mobiliza, ao mesmo tempo, a natureza semiótica, ideológica e subjetiva, estabelecendo-se como uma das mais frutíferas categorias para a crítica literária. O texto dialoga sim com outros textos, mas também com o contexto social, a realidade transfigurada em texto, tal como fica claro na gênese do **conceito**, em Bakhtin e Kristeva. (ALÓS, 2006, p. 22, grifos do autor)

Assim, a *intertextualidade* pode ser compreendida como um sistema de interação de um texto-base com outros textos. Entretanto, no entrecruzamento, permanece a irredutibilidade de um pelo outro, visto que cada texto possui autonomia. Essa nova “produção” textual que surge com a trama de diferentes textos, denomina-se intertexto¹⁷ e é o determinante do termo *intertextualidade*.

De acordo com essas reflexões, a *intertextualidade* se aplica no intercâmbio entre textos literários. Isso porque o texto literário pode ser fundamentado em uma linguagem poética dupla, quanto à escritura e leitura (do outro), numa infinidade de conexões de diálogos: do escritor, do destinatário e do texto social (contexto); e em dois eixos: horizontal, representando o sintagmático, e o vertical, o paradigmático. (KRISTEVA, 1974, p. 63). Em

¹⁷ Intertexto é “o texto ou o ‘corpus’ de textos com os quais um determinado texto mantém [...] interação”. (HORTA, 2005, p. 92)

outros termos, o eixo horizontal representa o diálogo do escritor com o destinatário (virtual) e o eixo vertical refere-se ao diálogo do texto (original) com outros textos. São perceptíveis, então, cruzamentos dialógicos transversais como o diálogo do autor com o leitor posicionado de forma a perceber a continuação da história e a renovação da cultura de séculos passados; o diálogo do autor com o texto-fonte e o diálogo do texto primeiro com outros textos modernos e contemporâneos.

Realiza-se uma linguagem dupla que concerne ao próprio texto e a outros textos anteriores e “diferentes”, “pertencendo também ao sujeito da escritura e ao destinatário.” (CARVALHAL, 2006, p. 127). Neste tecido textual, a *intertextualidade* é trabalhada como um “feixe de conexões”. Por essa via, os textos do nosso *corpus* são absorção e reorganização de um texto primeiro impregnado de outros sentidos, pois, por meio da recuperação do texto original, as palavras podem ser reditas diversas vezes e de diferentes maneiras, produzindo várias significações e obtendo um texto novo, encharcado de diálogos intertextuais.

Entretanto, para caracterizar um texto intertextual, é necessário o levantamento da obra-fonte e, em seguida, a inserção deste texto em determinada época, com modificações no interior do novo texto e com a substituição de termos lingüísticos, trazendo à tona o processo discursivo e textual. Na verdade, a *intertextualidade* passa a significar, sob esse prisma, a investigação de relações existentes entre um *corpus* textual antigo e outros textos:

É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas. (CARVALHAL, 2006, p. 128)

Nessa perspectiva, a *intertextualidade* não é apenas a colagem de um texto em outro, mas também a apropriação de elementos literários que se relacionam com as mais diversas literaturas: a canônica e a não-canônica, a infantil e a de “massa”, produzindo uma tensão interna na obra, em virtude do

reconhecimento e da transformação de elementos do texto anterior enredados no texto atual.

Verifica-se, então, que na *intertextualidade* não acontece uma ruptura entre o texto-matriz e o outro. Como diz Discini (2004, p.11): “A intertextualidade é a retomada consciente, intencional da palavra do outro, mostrada, mas não demarcada no discurso da variante.” Aliás, as variantes podem ser confrontadas ou confirmadas com o texto-fonte. Se forem confrontadas, o texto original sofrerá algumas contradições; se confirmadas, o texto-base é complementado com novas informações.

Importa ressaltar que a *intertextualidade*, principalmente ocorrida no seio da literatura contemporânea, manifesta-se de forma a estreitar o vínculo entre o passado e o presente em textos pertencentes a diferentes contextos. Em outros termos, o resgate do texto original permanece como fonte para a utilização em diferentes textos em um novo contexto.

Contudo, para que se efetive o reconhecimento da *intertextualidade*, é necessário que o leitor possua conhecimento prévio dos textos, isto é, identifique os elementos e o sentido do texto-base naquele que se lê no momento, a fim de construir socialmente a interação entre um texto e outro. Parafraseando Mauad (2001, p. 163), o receptor da mensagem a interpreta pela sua competência e por meio do repertório cultural por ele adquirido, conseguindo fazer ligações com o texto que visita por intermédio dos textos revisitados, culminado assim na *intertextualidade*.

2.1 Diálogos intertextuais com os contos de fadas: *Branca de Neve e os sete anões, Chapeuzinho Vermelho e Cinderela*

Como se observa, a *intertextualidade* não se fundamenta apenas como intercâmbio de textos preexistentes. Partindo desse pressuposto, é possível que ela seja, então, a grande responsável pelo surgimento de novos textos?

Para responder afirmativamente a questão é importante entender que a *intertextualidade* se manifesta, pelo menos, de dois modos, ou seja, em consonância e em dissonância com o texto-matriz. Assim, todo texto de alguma forma se articula com outros textos antecedentes e, nesse entrecruzamento, o texto pode interagir com outro ou outros por operações básicas de assimilação, transformação ou transgressão.

A assimilação e a transformação ocorrem quando os textos recriados passam por alguma modificação (linguística e contedística) em sua estrutura narrativa, mas continuam com semelhança e aproximação do texto central, visto que este texto-base estabelece relações intertextuais com os outros assimilados. Já a transgressão representa os paradigmas arquetípicos relacionados de forma “negativa” a dos originais, em outras palavras, o arquétipo é apresentado com distorções de personalidade, mas, ainda assim, há o reconhecimento da personagem pelo leitor. Um dos vários exemplos de transgressão observados no livro *O Fantástico Mistério de Feiurinha* é o arquétipo clássico Chapeuzinho Vermelho que na obra referida é um desvio do arquétipo original, considerado um modelo transgressor a partir da recontação de sua história pelo escritor. Isso se evidencia quando a própria personagem não aceita permanecer solteira, tomando a idéia do casamento a partir de um critério de valor convencionalmente estabelecido na sociedade ocidental.

Estes modelos de *intertextualidade* mostram as relações de parentescos textuais, tornando o texto um diálogo contínuo com outros. Como exemplo, pode-se recorrer ao fato de Lobato estabelecer diálogos que trazem a questão dos números três e sete, notórios nos contos de fadas. Além do conto de *Cinderela* (as três irmãs e os três bailes), também em *Chapeuzinho Vermelho*, dos Grimm, destaca-se a característica ternária pelo menos três vezes na narrativa: a casa da vovó fica embaixo de três grandes figueiras; as principais personagens do enredo são, primeiramente, Chapeuzinho Vermelho, a avó e o lobo; e, em outro momento, a menina, a avó e o caçador. Em *Branca de Neve*, isso também é notado: o número três nas tentativas da madrasta para matar a princesa (com um cinto de seda colorida, com um pente envenenado e com uma maçã envenenada), e o número sete aparece em relação aos anões. Na

trama lobatiana, a própria Branca de Neve faz alusão ao número sete e ainda explica o seu valor:

Branca de Neve contou toda a história da sua vida, prometendo vir mais vezes ao sítio brincar com a menina e a boneca. Prometeu trazer os anõezinhos que a haviam salvado das unhas da má madrasta.

– Onde vivem hoje aqueles sete anõezinhos? – perguntou Emília.

– Vivem comigo no castelo. Tudo lá brilha que nem ouro, porque não pode haver no mundo criaturas mais trabalhadeiras.

– Oh! – exclamou a boneca – por que não dá um deles a tia Nastácia? A coitada vive se queixando de que está velha e precisa de quem a ajude na cozinha.

– Impossível! – respondeu Branca. Eles são sete, e se sair um quebra a conta. A gente não deve mexer com o número sete, que é mágico. (LOBATO, 1977, p. 96)

Ainda, no episódio “Cara de Coruja” são três as principais personagens: Pedrinho, Narizinho e Emília: “Ficaram todos os três no maior contentamento, a mirar e remirar aquelas maravilhas e a fazer projetos de aventuras ainda mais extraordinárias que as que os livros contam.” (LOBATO, 1977, p. 105)

Outro ponto importante é a mobilidade nos contos de fadas em estudo, devido à manipulação dos repertórios de acordo com a linguagem contemporânea, e a captura das vozes em novos diálogos entre as personagens tradicionais, como ocorre em *Reinações de Narizinho*, quando a turma (Narizinho, Pedrinho e Emília) do Sítio do Picapau Amarelo convida os “amigos do País das Maravilhas” (LOBATO, 1977, p. 93) para uma festa.

Cabe aqui uma observação: os convidados conhecem as personagens do sítio e é justamente isso que traz à tona o movimento das histórias. O espaço de tempo entre os contos fééricos e a obra de Lobato é enorme, mas, mesmo assim, estas tramas se presentificam no momento da leitura das narrativas como o movimento contínuo das contações.

Das *Reinações de Narizinho* (1931 – primeira edição) para *O Fantástico Mistério de Feiurinha* (1986 – primeira edição), há outro percurso longo, porém, a presença dos contos de fadas continua. O resgate da tradição se apresenta com histórias móveis num período de cinquenta e cinco anos de uma obra para outra, o que demonstra um processo plurissignificativo da voz que atua de várias maneiras nestas narrativas. São essas alterações (concernentes à

época, ao recontar, à releitura, à linguagem) que tornam vivo o conto tradicional revisitado.

Logo no início da narrativa, o texto já mostra uma rede de conexão de sentidos com outros textos. Decorrente do processo de inter-relação entre as personagens do Sítio do Picapau Amarelo e as personagens do mundo maravilhoso, ocorre o momento em que Narizinho, Pedrinho e Emília preparam uma festa aos nobres convidados, conforme os exemplos:

- Que arrumação é essa, Pedrinho?
 - Não é nada, vovó. Uma simples festinha que vamos dar aos nossos amigos do País das Maravilhas.
 - Quer dizer que vamos ter novamente aqui o príncipe e aqueles bichinhos todos do mar?...
- Pedrinho riu-se.
- A senhora não entende disto... – Eu disse amigos do País das Maravilhas, e não do Reino das Águas Claras. Há muita diferença. (LOBATO, 1977, p. 93)

[Pedrinho]:

- Para quem mandou convites?

[Narizinho]:

- Para todos – para Cinderela, para Branca de Neve, para o Pequeno Polegar, Capinha Vermelha, Ali Babá, Gato de Botas - todos!
- Não esqueceu Peter Pan?
- Está claro que não. Nem Aladino, nem o Gato Félix verdadeiro. Até o Barba Azul convidei. (LOBATO, 1977, p. 94, grifos nossos)

A citação dos nomes dos convidados, o contato com os moradores do “País das Maravilhas” (LOBATO, 1977, p. 93) marcam a narrativa de procedimentos de *intertextualidade*, fazendo do próprio sítio, onde se passa toda a história, o espaço intertextual onde os anfitriões lobatianos recebem as criaturas do mundo mágico realizando, assim, o intercâmbio de vozes e de textos de outras culturas:

Depois foi receber a famosa princesa, à qual fez uma grande mesura, dizendo: ‘Assalam alêikan!’ Cinderela admirou aquele modo oriental de saudação, que Narizinho tinha aprendido num volume das Mil e Uma Noites, e como também entendesse muito das coisas orientais, porque ia a muitas festas do príncipe Codadad e outros, respondeu na mesma língua: ‘Alêikan assalam!’ (LOBATO, 1977, p. 95)

Para além de Lobato, surge, após longos anos, o escritor Pedro Bandeira, que também recupera as personagens dos contos de fadas e entrecruza-os em novas narrativas, mostrando que a *intertextualidade* é “uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.” (HORTA, 2005, p. 92)

Nesse sentido, pode-se dizer que Bandeira dialoga com Lobato e com a tradição oral ao construir uma história que se passa em dois lugares: no castelo de Dona Branca e no apartamento do autor onde as personagens como em “passe de mágica”, se transportam do local original de suas histórias e se acomodam num lugar comum dos dias de hoje.

O apartamento se torna, portanto, o “ponto de encontro” intertextual onde cada personagem se instala sem se importar com sua posição social. Porém, Bandeira estabelece seu diálogo com a tradição passando pelo sítio, ou melhor, pela obra à qual se filia: a obra de Monteiro Lobato e, a partir dela, dialoga com as demais. Observa-se isso no resgate da história de *Cinderela*: Bandeira revisita a versão de Perrault, com a descrição dos sapatinhos de cristal, porém insere o recorte “Cara de Coruja”, de Monteiro Lobato, quando a personagem reclama sobre os calos em seus pés: “Mas que esses sapatinhos não eram cômodos, faziam calos” (1977, p. 95) e constrói esse fragmento conjugando duas versões:

Dona Cinderela Encantado entrou mancando e logo procurou uma cadeira. Tirou os sapatos e soltou um *uf* de alívio, enquanto mexia os dedinhos dos pés para reativar-lhes a circulação.
– Esses sapatinhos de cristal estão me matando! Já estou cheia de calos... (BANDEIRA, 1999, p. 23, grifos do autor)

O diálogo mantido com a tradição, seja no caso de Perrault, seja no de Lobato, inova o texto multiplicando sentidos e possibilidades de interpretação. O foco acaba sendo contraditório ao original que, até então, se desenvolvia em torno dos sapatinhos, essenciais no enredo. Mesmo assim, percebe-se a incorporação do discurso primeiro. Com a busca do passado, remodela-se o padrão estético das obras existentes na contemporaneidade, sobressaindo a comicidade e o humor.

Ao trabalhar desta forma em seus textos, Pedro Bandeira se enquadra explicitamente no modelo intertextual, deixando inclusive transparecer nitidamente pela escritura a obra que está sendo resgatada intertextualmente, ou seja, estilizada, imitada ou parodiada.

Dentre as formas intertextuais, a *paródia* é a que mais evidencia em *O Fantástico Mistério de Feiurinha* e sua presença nessa obra é o elemento que, de um lado, liga Bandeira a Lobato e, de outro, é o responsável por uma construção autônoma e independente devido à intensificação deste elemento em sua composição. Por esta razão, abordaremos no tópico a seguir, algumas considerações sobre a *paródia*, entendida aqui como uma forma intertextual.

2.2 Pedro Bandeira e Monteiro Lobato: retratos paródicos

A velha frase de La Bruyère: 'Chegamos tarde e tudo já foi dito', soará ela própria diferentemente. Tudo já foi dito (todas as palavras estão habitadas, dirá Bakhtine), mas tudo pode ser redito diferentemente. Assim como a própria frase de La Bruyère foi redita por Lautréamont: 'Chegamos cedo, nada foi dito'. No seu significado e no seu significante, a paródia de Lautréamont é a exemplificação perfeita da prática da intertextualidade. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63)

Perrone-Moisés (1978, p. 63) cita a frase de La Bruyère parodiada por Lautréamont, que vale a transcrição para melhor exemplificar a *paródia*. Segundo Meserani (1995, p. 69), a *paródia* sugere a idéia de uma obra cantada ao lado de outra, "um contracanto que se opõe ao canto original, parodiado". Mas, é importante ressaltar que o termo *paródia*, tão estudado nos dias atuais, não é recente na literatura. De acordo com Sant'Anna (1988), a *paródia* produz um efeito de linguagem que está cada vez mais presente nas obras contemporâneas.

A *paródia*, segundo Hutcheon (1985, p. 17), pode ser entendida como "uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica." Assim, o

texto-fonte é dissimulado ou desmistificado utilizando-se como ferramenta a ironia. Como resultado desse procedimento, surge um texto inédito.

Estudando as vozes contrárias dentro de um discurso, Bakhtin concebe a *paródia* como um “discurso dissimulado de outrem em linguagem de outrem” (1988, p. 111). Embora o formalista russo Tynianov dez anos antes já tivesse exposto alguns ensaios sobre a *paródia*, Bakhtin se tornou referência sobre o assunto.

Já para Horta (2005, p. 92), o efeito da *paródia* é compreendido como uma linguagem dupla e um paradoxo, ou seja, a *paródia* não é a total destruição do passado, mas a preservação deste passado e o seu questionamento. Por meio da *paródia* ocorre a recuperação de histórias e de memórias, mesmo se apresentando por meio de distorções discursivas numa rede intertextual em desenvolvimento que ridiculariza qualquer noção de origem única e interpretativa. Dessa forma, o parodista trabalha o texto original reificado e reapresenta-o após a desconstrução e a reconstrução do mesmo no espaço do sentido, da significância. Por meio de ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas e do plurilingüismo, o texto primeiro, após ser descaracterizado, invertido e transformado, gera múltiplas possibilidades de releitura, o que significa a retomada de consciência crítica e uma forma de conhecimento-de-mundo, desde que o leitor identifique-o e conste em seu repertório o conhecimento do texto convencional (o já-dito). Conforme Sant’Anna (1988, p. 27-28, grifos do autor) constata,

[...] a paródia por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. [...] um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas. [...] Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*.

Para Perrone-Moysés (1978, p. 59-60), o importante é que:

o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade”

(religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado).

Nessa direção, o recurso intertextual paródico não tem a intenção de se manter fiel ao original, mas, sim, de aparecer como um desvio de direção, impondo-se ora como ridicularizante, ora como homenagem, reafirmando o material resgatado sob um olhar diferente. Além de provocar o riso, a *paródia* propõe diversas formas de re-elaboração e de sentido do texto-base e pode ocorrer de forma natural sem estar apenas ligada ao conteúdo, mas também à própria forma.

No livro de Pedro Bandeira, a apresentação do repertório se diferencia em relação a outras obras já no início pela forma como os capítulos são numerados, que destoa da costumeira, a partir do número um e em ordem crescente. A disposição dos capítulos se inicia pelo zero e segue a seqüência: zero e meio; zero e três quartos; zero, três quartos e mais um pouquinho; zero, três quartos e outro pouquinho; zero e cinco sextos; zero, cinco sextos e tanto; zero, quase um; zero, mais que quase um; zero, quase caindo no um e, finalmente, o capítulo um. Tal forma de distribuição dos capítulos constitui uma estratégia autoral, pois, enquanto não se conhece o que de fato aconteceu com Feiurinha e o registro de sua história, os capítulos antecedentes ao *um* são o cenário de todos os acontecimentos e ações das heroínas tradicionais e a personagem autor para desvendar o mistério do desaparecimento de Feiurinha. Assim que se descobre a história real da princesa e o escritor começa a escrever o livro sobre a nova personagem, aparece o primeiro capítulo, já que o propósito é registrar a história da princesa que originou o livro.

No texto de Lobato não há grandes mudanças quanto à estrutura, porém, é na brincadeira que se materializa, por intermédio das palavras de Narzinho e do Visconde, a identificação da *paródia*:

A boneca, tec, tec, tec, muito esticadinha para trás, foi vestir-se. Assim que ela saiu, o visconde, já no alto da janela, de binóculo apontado, anunciou, numa voz rouca de sábio embolorado:
– *Estou vendo uma poeirinha lá longe!*

- *Ainda não, visconde! É muito cedo. Temos de ir tomar café primeiro. Só na volta é que o senhor começa a ver poeirinhas.* (LOBATO, 1977, p. 94, grifos nossos)

São perceptíveis as marcas de diálogo entre as personagens lobatianas e as feéricas a respeito de acontecimentos ocorridos no tempo, marcado pelo termo “poeirinha”. Nesta passagem, Lobato possibilita a reflexão sobre os contos de fadas, ao mesmo tempo que encaminha para o aumento do interesse pelo acervo de narrativas: o que se esconde sob essa poeirinha?

As indagações que revelam a sabedoria e curiosidade da personagem mais crítica de Lobato, Emília, despertam o desejo por um conhecimento mais profundo da literatura. Os questionamentos de Emília aparecem com diferentes sentidos:

A boneca tomou conta dela imediatamente.

- Também eu conheço toda a sua história. Mas há um ponto que não entendo bem. É a respeito dos tais sapatinhos. Um livro diz que eram de cristal; outro diz que eram de cetim. Afinal de contas estou vendo você com sapatinhos de couro...

Cinderela riu-se muito da questão e respondeu que na verdade fora com sapatinhos de cristal ao famoso baile onde se encontrou com o príncipe pela primeira vez. Mas que esses sapatinhos não eram cômodos, faziam calos; por isso só usava sapatinhos de camurça. (LOBATO, 1977, p. 95)

Observa-se que as falas de Emília, em forma de perguntas, fazem com que haja a interrupção das histórias lineares, que se modernizam por meio deste novo recurso. O questionamento de elementos da narrativa matriz, no caso os sapatinhos, possibilita que a *intertextualidade* se amplie não apenas para uma versão, mas para outras versões da mesma história. Assim, tem-se a presença das versões de Perrault e também a dos Grimm na narrativa lobatiana:

Sua madrinha não fez mais do que tocar nela com sua varinha e, na mesma hora, suas roupas se transformaram num vestido de ouro e prata, enfeitado com pedrarias. Em seguida deu a Borracheira um par de sapatinhos de vidro, o mais bonito do mundo. (PERRAULT, 1993, p. 10)

Quando já não havia mais ninguém em casa, Cinderela foi até o túmulo da mãe e, debaixo da amendoeira, falou:

- Te sacode, arvorezinha, e balança, ouro e prata sobre mim lança!

Então o pássaro lhe jogou um vestido bordado com ouro e prata e um par de sapatinhos feitos de seda e prata. Apressadamente a menina vestiu-se e foi à festa. (GRIMM, 1988, p. 12)

Convém ressaltar que a história de *Cinderela* na versão de Lobato mostra maior proximidade com o final do conto de Perrault, como no exemplo da madrasta e das irmãs postiças da princesa. Quando Emília abrange esse assunto, a própria Cinderela faz um desvio do original em sua fala:

– Há outro ponto que me causa dúvidas, continuou a boneca. Que é que aconteceu para sua madrasta e suas irmãs, afinal de contas? Um livro diz que foram condenadas à morte pelo príncipe; outro diz que um pombinho furou os olhos das duas...
– Nada disso aconteceu – disse Cinderela. Perdoei-lhes o mal que me fizeram – e hoje já estão curadas da maldade e vivem contentes numa casinha que lhes dei, bem atrás do meu castelo. (LOBATO, 1977, p. 95)

Ao comparar com o texto de Perrault, nota-se as semelhanças entre as narrativas:

Borrallheira foi, então, encontrar o príncipe, bem vestida do jeito que estava.
Ele a achou mais linda do que nunca e, poucos dias depois, casou-se com ela.
Borrallheira, que era tão boa quanto linda, hospedou suas duas irmãs no palácio e conseguiu que elas casassem com dois grandes senhores da corte. (PERRAULT, 1993, p. 22)

Ainda com relação à Cinderela, observa-se que ela, embora não seja chamada de Gata Borrallheira¹⁸ nesse recorte, há um trecho que indicia novamente a referência direta aos contos de fadas, mencionando as iniciais G.B. em uma cadeira de espaldar.

– Faça o favor de sentar-se, princesa! – disse a menina indicando uma cadeira de espaldar marcada com as iniciais G.B. (Gata

¹⁸ Segundo CORDEIRO (2004, p. 122): “*Cendrillon* (palavra antiga e título do conto em francês) era o caldeirão que ficava pendurado no átrio da lareira. Já *Cucendron* – como a chamavam os da casa – quer dizer que a personagem ficava sentada [...] no borralho, nas cinzas, como os gatos costumam fazer. Daí a tradução mais correta para o português ser *A Gata Borrallheira*, já que ela não se chamava *Cendrillon*. Era assim tratada por uma das irmãs que não era tão perversa a ponto de chamá-la *Cucendron*. Não sabemos o seu nome, somente seu apelido. Na Antiguidade, sentar-se em cinzas era sinal de dor, humilhação ou penitência”.

Borracheira) em grandes letras de ouro – letras recortadas em casca de laranja por Pedrinho. (LOBATO, 1977, p. 95)

Tanto Perrault (Borracheira) quanto os Grimm (Cinderela) explicam o porquê desses nomes:

Quando terminava seu serviço, ela se colocava no canto do fogão, sentando-se no meio das cinzas. Por esse motivo, em casa começaram a chamá-la de Cinzentona. A filha mais moça, que não era tão malvada como sua irmã mais velha, chamava-a de Borracheira. (PERRAULT, 1993, p. 5)

À noite, quando estava cansada, não tinha uma cama na qual pudesse se deitar, tendo que dormir ao lado do fogão, no meio das cinzas. E como sempre estivesse empoeirada e suja, passaram a chamá-la de Cinderela. (GRIMM, 1988, p. 6)

Aí reside a ironia lobatiana: ao colocar a Borracheira ou Cinderela numa cadeira de espaldar dá um novo sentido à história, pois a personagem não precisa mais se sentar nas cinzas, no chão. Nesta versão, ela atinge um grau de superioridade, porque foi oferecida a ela uma cadeira com encosto para descansar suas costas e manter sua postura de princesa. Assim, Lobato muda as coisas de lugar, desorganiza os lugares do discurso e funda um texto que é o avesso dos textos que usa como matriz.

Enquanto na trama de Perrault o outro nome de Cinderela, Gata Borracheira, é explicado na própria narração, significando apenas cinzas; em Monteiro Lobato, as iniciais são mostradas para Cinderela sem que ela se entristeça. Porém, em Bandeira, a situação é outra e chamar a princesa pelo apelido de Gata Borracheira é um ultraje:

Dona Branca avançou fuzilando de ódio, disposta a dar um pisão no pé descalço de Cinderela.
 – Sua... sua Gata Borracheira!
 Aquela era a maior ofensa que alguém poderia fazer a Cinderela:
 – O quê?! Repita isso!
 – Repito sim: Gata Borracheira!
 – Defunta!
 – Borracheiríssima!
 – Vampira!
 – Borracheirona toda borrada!
 – Cadavérica!
 – Calma, meninas!

Como você vê, a discussão já não estava mais naquele nível elegante que se espera de duas senhoras princesas de fino trato. (BANDEIRA, 1999, p. 26-27)

A passagem faz crer que essa fúria da personagem acontece porque Borracheira, na verdade, é um nome um tanto vulgar. Percebe-se, assim, que o autor, ao criar essa confusão devido ao nome, utiliza uma estratégia autoral, pois informa que ele sabe exatamente do que se trata este apelido, mas deixa em suspense ao leitor.

A forma como Lobato intervém é bem mais sutil do que a de Pedro Bandeira. Sua revisitação às histórias primordiais vem marcada de modificação e de inversão das narrativas. Segundo Hutcheon (1985, p. 17), “a paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”, contribuindo na contemporaneidade com “o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador.”

Essa comparação entre Lobato e Bandeira se evidencia, por exemplo, na retomada dos clássicos compilados em Perrault e nos Grimm que versam sobre as princesas por intermédio dos camponeses. Em Lobato, as princesas Cinderela e Branca de Neve aparecem como amigas que moram perto uma da outra:

Nesse momento o visconde gritou do alto da sua janela:
 – Estou vendo outra poeirinha lá longe!...
 – Deve ser a minha amiga Branca de Neve – disse a princesa Cinderela. Branca mora perto de mim e quando passei por lá vi que sua carruagem já estava na porta do castelo. (LOBATO, 1977, p. 96)

Já em Bandeira a intimidade cresce a ponto de sentirem ciúmes e criticarem a história uma da outra:

– É... Infelizmente em nossas histórias tem uma ou outra coincidência...
 – Espere aí! – protestou Dona Branca, aceitando a provocação. – Não me venha comparar as bobagens da sua história com as emoções da minha. Na minha história...
 – Tem muito mau gosto! – cortou Dona Cinderela. – Onde já se viu ficar morta anos e anos ao relento! Aí vem o Príncipe Encantado dar um beijo numa defunta que está morta e esticada há anos e anos! E depois, se muitos e muitos anos se passaram, o teu príncipe já devia

estar velho como uma múmia. Até que combinaria, não é? Uma múmia beijando a outra... Que mau gosto!
 – Calma, meninas... – interveio Dona Chapeuzinho.
 – Mau gosto? – Dona Branca ficou furiosa. – Ora, você não sabe que, nos contos de fadas, anos e anos passam em um minuto? Que é só virar a página? (BANDEIRA, 1999, p. 25)

Desse modo, observa-se que Bandeira resgata os textos de outrora em sua nova versão, apresentando cenas distorcidas das originais, nas quais as vozes não se fundem. Diante da análise da obra em estudo, confirma-se o que já foi apontado: “na paródia a fusão de vozes é impossível, pois elas provêm de mundos diferentes; elas se fazem ouvir numa leitura polifônica.” (FÁVERO, 2003, p. 55). Portanto, a *paródia* não repete os contos clássicos, mas representa-os por meio de distorções do *discurso do outro* caracterizando, dessa maneira, o *dialogismo*.

Também, percebe-se que o entrecruzamento de inventores de histórias se realiza no livro por uma ótica contemporânea, pois Bandeira trabalha com um elemento importante: a criação de uma nova princesa para o reino mágico e a chama de Feiurinha, um nome estranho para uma princesa. A ironia se constrói, neste caso, por meio do paradoxo da menina linda chamada Feiurinha. Nota-se que o fator decisivo para a nomeação da princesa corresponde ao ciúme das bruxas em relação à beleza exuberante da pequena princesa. O trecho a seguir mostra a ironia das bruxas ao dialogar sobre a beleza de Feiurinha:

– E esse nariz? Retinho, pequeno e delicado!
 – Coisa horrrosa!
 – Os nossos sim, que são lindos! Vejam só: enormes, curvos, enrugados, que chegam quase até o queixo!
 – É isso: você é mesmo um horror!
 – Uma vergonha! Uma feiúra!
 – Feiurinha! Feiurinha!
 Pois é. Esse era o nome que as bruxas tinham dado para uma menina linda daquele jeito: Feiurinha! (BANDEIRA, 1999, p. 68)

O autor, ao registrar esse nome incomum a uma heroína, rompe com a tradição e desatam-se o humor e o riso. Nessa direção, Bandeira adapta os contos de fadas e mistura as versões de Perrault com a dos Grimm na busca das heroínas mais famosas do universo maravilhoso, porém, realizando transgressões quanto aos arquétipos de que se investem as personagens.

Construção semelhante ocorre com a descrição e os atributos do Príncipe Encantado:

De dentro da nuvem, surgiu o mais horroroso dos jovens. Feiíssimo! Alto, forte, musculoso, cheio de dentes brancos na boca, de olhos verdes e penetrantes como a luz do amanhecer. Nem ao menos era birolho como Piorainda! (BANDEIRA, 1999, p. 73)

Nesse caso, a ironia se dá em relação ao porte do príncipe em contraposição ao da personagem Piorainda que, como bruxa, sofre a inversão do padrão de beleza aceito. Quando se trata de uma bruxa, a imagem dela é sempre rotulada como uma velha com uma verruga no nariz, único dente cariado, cabelos sujos e espetados portando uma vassoura. Além disso, os olhos estrábicos reconstruídos visualmente no neologismo “birolho” também fazem parte desse repertório caricatural.

Estes elementos explorados na obra de Bandeira representam uma linguagem dinâmica e atual com ludicidade e criticidade herdeiras da narrativa lobatiana. O humor também se faz presente em várias passagens do seu episódio que mostra a tendência à *paródia*, ainda que velada em alguns momentos, como no caso do marquês de Rabicó ao anunciar a princesa chegando ao sítio:

Uma carruagem parou no terreiro. O marquês de Rabicó adiantou-se para perguntar de quem era. Em seguida abriu a porta e anunciou:
 – Senhorita Cinderela, a princesa das botinas de vidro!
 – Como é estúpido! – exclamou Narizinho. Cinderela é casada e não usa ‘botinas de vidro’. (LOBATO, 1977, p. 95)

A imagem que Rabicó passa ao anunciar a princesa das “botinas de vidro”, causa um efeito humorístico pelo fato de ser um paradoxo, ou seja, botina é um calçado resistente utilizado para trabalhos pesados (como os de Cinderela antes de tornar-se princesa) e vidro é um material frágil e delicado (próprio a uma dama). Assim, a junção destes dois elementos em um único, promove um estranhamento na narrativa, condensando a imagem do “antes” e do “depois” da personagem.

Além disso, enquanto na história tradicional Cinderela deixa suas botinas pelo sapatinho de cristal que caracteriza a riqueza e a fragilidade das convenções e relações pessoais do palácio, aqui ela penetra no novo mundo carregada do passado, de um passado resistente, ao mesmo tempo, que transparente.

Contudo, a *paródia* realizada por Lobato acontece, ao menos, em dois aspectos: pelo humor em relação ao texto analisado e pela crítica na qual sobressai a diferença em relação à história-base. Tal crítica está fundamentada na modernização da produção narrativa de Lobato em que a tradição oral se inclui como um confronto estilístico resultando num novo modelo de literatura (infantil) e proporcionando maior movimento às histórias. Pelas alterações de alguns trechos da história-matriz, um novo texto é gerado:

Depois que Narizinho e as princesas se enjoaram de ver aquela maravilha, resolveram dançar. A boneca imediatamente saiu para arranjar pares. Foi ao terreiro e trouxe de lá o príncipe Ahmed, o príncipe Codadad e outros. Narizinho agarrou Codadad antes que alguma princesa o fizesse, e saiu dançando com ele como se fosse uma princesa oriental. Branca de Neve dançou com o príncipe Ahmed. Rosa Vermelha foi tirada por Ali Babá, e Rosa Branca, pelo Gato de Botas. Só Cinderela não dançou para não estragar os seus sapatinhos de camurça. (LOBATO, 1977, p. 101)

Na primeira parte do trecho, a *paródia* aparece de forma camuflada à medida que as heroínas dançam com os heróis de outras histórias. Os maridos das princesas, os príncipes encantados, não as acompanham em lugar algum no recorte, o que demonstra que eles não são imprescindíveis na história de Lobato, que dá importância apenas às personagens que ficaram famosas pelas suas aventuras. Porém, no último período do fragmento a *paródia* é explícita, pois há o desvio da história real. Nas versões de Perrault e dos Grimm, Cinderela anseia ir ao baile sem se preocupar em estragar suas belas vestimentas, aliás, participou de três bailes no castelo do rei, local onde conheceu o seu príncipe e perdeu um de seus sapatinhos: “Ela deixou cair um de seus sapatinhos de vidro, que o príncipe apanhou com todo o cuidado.” (PERRAULT, 1993, p. 15). Da mesma maneira acontece na narrativa dos Grimm (1988, p. 17):

Ao cair a noite, Cinderela quis ir embora, e o príncipe decidiu acompanhá-la, mas ela conseguiu escapar tão depressa que ele não pôde segui-la. Desta vez, porém, o príncipe tinha posto em prática o seguinte plano: mandara passar piche em toda a escadaria e, quando Cinderela desceu correndo, o sapatinho esquerdo ficou preso em um dos degraus.

No entanto, na efabulação lobatiana, ela não dança e nem quer danificar seus sapatinhos de camurça; mesmo sabendo que camurça não se estraga tão facilmente, pois é resistente. Novamente, a ironia se faz presente e as ações e acontecimentos de suma importância ocorridos nas histórias tradicionais são transferidos para o texto sem lançar luz a um fato essencial, dando margem, então, ao recurso paródico, que, neste caso, se fundamenta na descaracterização do baile e dos sapatinhos.

Já em Bandeira, o signo sapatinho serve como desvio total da história. O diálogo entre Branca de Neve e Cinderela trava uma forte discussão sobre a desenvoltura dos príncipes encantados na história de cada uma delas e nesse ponto se faz presente a sátira:

– Mesmo assim! – continuou Dona Cinderela. – Beijar um defunto na boca é de muito mau gosto. Parece até história de vampiro...
 – Ah, é, queridinha? – Dona Branca já estava de pé e o sangue avermelhava-lhe as faces brancas como a neve. – E a sua história, hein? Quer mau gosto maior do que o Príncipe ficar experimentando o sapatinho de cristal no chulé de todas as mulheres do reino? Se ele estava *tãããã* apaixonado, não era capaz de reconhecer a dona do chulé certo simplesmente olhando pra sua cara?
 – É que o Príncipe é meio míope, coitadinho... – defendeu-se Dona Cinderela. (BANDEIRA, 1999, p. 25-26, grifos do autor)

A inversão de textos-base também é patente em Lobato, como, por exemplo, com os objetos mágicos pertencentes às personagens – antagonista ou auxiliar – que passam a ser utilizados pelas protagonistas no texto recriado por ele:

Branca reconheceu imediatamente a famosa boneca, apesar de ser a primeira vez que a via.
 – Eu trouxe um presentinho para você – disse tirando da bolsa um pacote. É um espelho mágico que responde a todas as perguntas feitas. Tome. (LOBATO, 1977, p. 96)

Nisto Cinderela bateu na testa, exclamando muito assustada:

– Céus! Deixei minha varinha de condão em cima do criado-mudo. É capaz dalgum mau gênio aparecer por lá e furtá-la. Imediatamente o Gato de Botas e o Pequeno Polegar se ofereceram para irem ao castelo em busca da varinha. (LOBATO, 1977, p. 98)

Na sala de baile estavam todos brincando de virar. Cinderela batia com a varinha e virava tudo que lhe pediam. Emília trouxe todos os seus brinquedos para os fazer virar em outros brinquedos ainda mais bonitos. Depois sentiu saudades dos brinquedos velhos e os fez desvirar novamente. (LOBATO, 1977, p. 102)

Sabe-se que cada objeto do mundo das maravilhas tem um significado, por isso, ao falar da lâmpada mágica subtendem-se os pedidos solicitados e realizados pelo gênio; a varinha de condão transforma algo ou alguém em outra coisa ou ser; e a bota de sete léguas percorre distâncias incalculáveis rapidamente. Assim, os elementos mágicos são importantes auxiliares e quem os possuir será uma personagem privilegiada em qualquer história.

Na história de *Branca de Neve e os sete anões*, dos Grimm, o espelho mágico é o objeto que pertence à madrasta de Branca de Neve para revelar a ela a mulher de maior beleza do universo.

Ela tinha um espelho mágico, e cada vez que ficava diante dele, admirando-se, falava:

– Espelho, espelho meu,

Existe mulher mais bela do que eu?

E o espelho respondia:

– Rainha, vós sois a mais bela. (Grimm, 1988, p. 5)

No caso de Lobato, este material é oferecido à Emília como presente da princesa. Constatam-se, então, algumas hipóteses neste trecho: a primeira seria que, Branca de Neve tomou posse do espelho mágico após a morte da madrasta. A segunda, Branca de Neve queria desfazer-se desse objeto, já que não tinha utilidade para ela e, então, concedeu-o à boneca. Ou, simplesmente, o espelho é um objeto que caracteriza esse conto, o que pode funcionar como recurso intertextual no texto moderno.

Quanto à Emília, o espelho serviu para responder sua pergunta: “– Digame, senhor espelho, qual a boneca que conta histórias mais bonitas?” (LOBATO, 1977, p. 96). Esse trecho sugere o egocentrismo desta criatura

auto-suficiente, egoísta e sem modéstia, que não necessita de outras pessoas para ajudá-la. Egocentrismo que é a marca registrada não apenas de Emília, mas do modo de funcionamento da mente infantil. Pode-se ainda inferir que, se Lobato conta as histórias pela boca da boneca, são suas as histórias mais bonitas.

A respeito de Cinderela estar com a varinha de condão, ocorre uma transgressão em relação à versão tradicional, pois essa varinha, na versão de Perrault, era utilizada tão somente pela fada madrinha da heroína para ajudá-la a ir ao baile e encontrar o príncipe encantado. A história não cita nada a respeito do objeto mágico ter ficado como herança para Cinderela. No entanto, na narrativa lobatiana há essa transformação ou invenção por parte do autor na tentativa de remodelar o conto tradicional.

Outra reflexão possível é o fato de a princesa utilizar a varinha para virar-desvirar como um jogo de claro-escuro entre o novo-velho, o moderno-tradicional, ou seja, o mesmo jogo que Lobato está fazendo em sua história.

É interessante destacar que o recorte termina com a ida de dona Carochinha - uma velha baratinha de mantilha e a tutora de todas as personagens dos contos de fadas - ao sítio para pegar os próprios objetos das criaturas fantásticas que foram esquecidos lá:

Dona Carochinha nada disse. Foi tratando de pegar a vara, a lâmpada, as botas e até o espelho mágico que Branca de Neve dera à boneca. Em seguida raspou-se, ressabiadamente. Mas antes que ela chegasse à porteira Emília explodiu:
 – Cara de coruja seca! Cara de jacarepaguá cozinhada com morcego e misturada com farinha de bicho cabeludo, *ahn!*... e botou-lhe uma língua tão comprida que dona Carochinha foi arregaçando a saia e apressando o passo... (LOBATO, 1977, p. 105, grifos do autor)

O esquecimento destes elementos mágicos parece proposital, pois, assim, Lobato demonstra que estas velhas narrativas precisam ser renovadas e os seres ficcionais necessitam participar de novas aventuras. Pelo palavreado de Emília, ela deixa claro que os contos estavam “desgastados” e deveriam ser reinventados. Não é à toa a imagem da “língua tão comprida” que Emília mostrou à dona Carochinha: ela indica, metalingüisticamente, a

presença e a insistência no recontar contínuo. Expulsa, dona Carochinha saiu do sítio conseguindo alcançar o objetivo que a levou para o interior brasileiro: o retorno das personagens com seus acessórios para os tradicionais contos orais e, por conseguinte, a preservação deles até hoje.

Como se vê, a tradição oral permeia a obra de Lobato, quando o escritor resgata as personagens do universo mágico para dar liberdade (momentânea) a elas. Até podem dar uns “giros” e passear por outras histórias, porém ao final retornam ao seu destino:

O relógio bateu seis horas.

– Como é tarde! – exclamou Branca de Neve. Tenho de estar no castelo às sete para receber dois príncipes que vêm jantar conosco.

[...]

Cinderela também tinha de retirar-se, de modo que foi um rodopio de abraços e beijos e palavras de despedidas – tudo num grande atropelo.

– Adeus! Adeus! – dizia Narizinho, passando dos braços de uma princesa para os de outra. Voltem outra vez, agora que sabem o caminho...

[...]

Emília andava de mãos em mãos. Nunca foi tão beijada e amimada. Quando chegou o momento de despedir-se do Pequeno Polegar, cochichou-lhe ao ouvido uma porção de coisas sobre dona Carocha e aconselhou-o a fugir novamente e vir morar com eles ali no sítio. (LOBATO, 1977, p. 104)

Na mesma linha, Pedro Bandeira integra as heroínas numa reunião para resolver o desaparecimento de uma princesa. Novamente a tradição é destaque, quando as princesas depois de resolvido o problema no apartamento do escritor, voltam ao seu reino habitual:

Caio e as heroínas já partiram de volta a seus reinos encantados, confiantes do meu talento. Certos de que eu saberei como trazer Feiurinha de volta ao mundo das personagens imortais. Deixaram-me um presente: como não tinham uma pena de ganso como as que os escritores antigos usavam para escrever suas histórias, deram-me a pena de um velho cisne, que outrora foi o Patinho Feio.

Mas eu prefiro escrever à máquina, pois sou um autor moderno. Vou guardar a pena de cisne com muito carinho, como recordação de um verdadeiro sonho que eu pude viver acordado. (BANDEIRA, 1999, p. 89)

Ao se deparar com a situação resolvida pelas heroínas, surge uma nova observação: são as renovadas princesas que vão à procura da história de Feiurinha e não os príncipes encantados. Vale ressaltar o excerto para compreender o diálogo a respeito dos príncipes nos contos de fadas:

– Os Príncipes não adianta chamar. Estão todos gordos e passam a vida caçando. Além disso, príncipe de história de fada não serve para nada. A gente tem de se virar sozinha a história inteira, passar por mil perigos, enquanto eles só aparecem no final para o casamento. (BANDEIRA, 1999, p. 22)

A independência feminina está clara na nova narrativa em oposição às narrativas tradicionais, nas quais elas precisavam ser salvas pelo herói e construir uma família feliz com um “final feliz”.

É fundamental também destacar o encantamento sofrido pelo príncipe na obra de Bandeira: aqui o príncipe está transformado em bode:

– Onde está o Bode, Feiurinha? – perguntou calmamente a bruxa Ruim.
O coração da menina deu um salto.
– O Bode? Não sei...
[...]
– Ora, Feiurinha, não tenha medo. Nós sabemos que você desenfeitiçou o Bode. E era isso que queríamos!
– Como? – perguntou a menina, timidamente, surpresa.
– É isso mesmo – reforçou Malvada. – Nós esperávamos, esse tempo todo, que você salvasse o Príncipe...
[...]
– Mas o príncipe disse que foram vocês mesmas que o enfeitiçaram!
– Ele... disse isso? – hesitou Malvada. O que foi que ele disse?
– Ele disse que foi transformado em bode pelas três bruxas...
[...]
As bruxas conseguiram enganar Feiurinha mais uma vez. A mocinha era ingênua, não conhecia nada do mundo e era muito fácil de convencer.
– Que bom! Então vocês vão ficar muito felizes em saber que o Príncipe prometeu casar comigo. Foi recuperar o reino dele e volta já, já pra me levar com ele! (BANDEIRA, 1999, p. 76-78)

Esse detalhe é dos mais importantes, visto que o termo “bode” não pertence a nenhum dos paradigmas que aparecem em Feiurinha: nem no paradigma do castelo de Dona Branca (ou seja, o local de representação da tradição dos contos de fadas) e muito menos no paradigma do apartamento do escritor. Sendo assim, supõe que o único lugar possível à coleta do bode seria o Sítio do Picapau Amarelo, onde vive também o Príncipe Escamado:

– Não sou montanha nenhuma, peixinho. Sou Lúcia, a menina que todos os dias vem dar comida a vocês. Não me reconhece? [...]
– Posso parecer, mas garanto que sou a mesma. Esta senhora aqui é a minha amiga Emília.

O peixinho saudou respeitosamente a boneca, e em seguida apresentou-se como o príncipe Escamado, rei do reino das Águas Claras. (LOBATO, 1977, p. 14)

Bandeira, talvez, tenha ido buscar no sítio de Lobato a influência para esta personagem que se encontra camuflada no nome de dona Benta que é “Benta Encerrabodes de Oliveira.” (LOBATO, 1977, p. 153, grifos nossos). Na verdade, enquanto o príncipe de Feiurinha estava sob o feitiço das bruxas, ele era um bode encerrado (trancafiado) em seu próprio destino. Nesse sentido, mais uma vez, pode-se afirmar a filiação de Bandeira a Lobato.

Interessante também é a forma como Pedro Bandeira representou a “solteirice” de Chapeuzinho Vermelho. Chapeuzinho Vermelho passa a ser um modelo transgressor ao ser rotulada de “solteirona”: “Por isso, Chapeuzinho ficou solteirona e enalhada.” (BANDEIRA, 1999, p. 16). Ademais, a personagem é retratada pelo laçao no começo da trama como *Senhorita Vermelho* (senhorita, por não ser casada) e é descrita como a *mais* solteira entre as criaturas ficcionais.

Foi aí que a grande porta do salão abriu-se e entrou Caio, o laçao, anunciando:
 – Alteza, a Senhorita Vermelho acaba de chegar ao castelo e pede...
 – Chapeuzinho?! – interrompeu Dona Branca. – Que ótimo! Peça para ela entrar. Vamos, Caio, rápido!
 Caio, o laçao, inclinou-se numa reverência e foi buscar a visitante. Chapeuzinho Vermelho era a mais solteira das amigas de Dona Branca e uma das poucas que não era princesa. (BANDEIRA, 1999, p. 16)

Verifica-se uma “ruptura intertextual” (DISCINI, 2004, p. 75) ao usar a palavra *mais* como grau de superlativo que inexistente para o vocábulo: solteira.

Outro aspecto que parodia as narrativas-modelo ocorre quando a própria Chapeuzinho come o que existe na cestinha, invertendo as versões tradicionais e deformando-as. Além disso, as guloseimas são diferentes. No conto de Perrault, por exemplo, a cestinha não é citada, ele apenas menciona a menina que leva uma torta e um potezinho de manteiga (1987, p. 5). Já na compilação dos Grimm, a cesta contém bolo e garrafa de vinho (1988, p. 5). Por fim, em Bandeira, são outros alimentos:

Dona Chapeuzinho sentou-se confortavelmente, colocou a cestinha ao lado (ela não largava aquela bendita cestinha!), tirou um sanduíche de mortadela e pôs-se a comer (aliás, Dona Chapeuzinho tinha engordado muito desde aquela aventura com o Lobo Mau).

– Aceita um brioche? – ofereceu a comilona, de boca cheia.

– Não, obrigada.

– Quer uma maçã?

– Não! Eu detesto maçã!

Dona Chapeuzinho acabou o lanche e olhou para a amiga com aquele olhar que as comadres usam quando estão conversando por cima do muro do quintal:

– Menina, você não imagina o que aconteceu... (BANDEIRA, 1999, p. 18)

No interior desse trecho, encontra a *intertextualidade* quando Chapeuzinho oferece uma maçã à amiga. Sabe-se que a maçã (envenenada) é a fruta responsável pelo adormecimento de Branca de Neve e automaticamente remonta a sua história. O que este autor faz, portanto, é embaralhar o discurso, abrindo-se à criatividade que, décadas antes, foi um dos objetivos buscados pela literatura de Monteiro Lobato.

De qualquer forma, Bandeira mostra que, assim como Lobato, é conhecedor das histórias que transgride. Em Lobato, isso se vê claramente no episódio de Chapeuzinho Vermelho em conversa com Emília:

– Capinha! – exclamaram todas alegríssimas, porque todas queriam muito bem a essa gentil criança. Viva Capinha!...

A menina entrou, muito corada por ter vindo a pé, e disse:

– Boa tarde para todos os presentes, ausentes e parentes!

Em seguida deu um beijo em Narizinho e outro na boneca.

– Antes de mais nada – foi dizendo Emília – quero saber o seu verdadeiro nome, porque uns dizem Capinha Vermelha e outro Capuzinho Vermelho. Qual é o certo?

– Meu verdadeiro nome é Capinha Vermelha, porque depois que vovó me fez esta capinha todos que me viam ir para a casa dela diziam: ‘Lá vai indo a menina da capinha vermelha!’ Mas, como vocês podem ver, esta capinha tem um capuz, que eu às vezes uso. De modo que tanto podem chamar-me Capinha, como Capuzinho, ou mesmo Chapeuzinho Vermelho. (LOBATO, 1977, p. 101)

No trecho exposto, destaca-se a estratégia autoral, pois Lobato mostra aos leitores que possui conhecimento e fluência nas várias histórias adaptadas de Chapeuzinho. Isso feito, o autor disponibiliza uma solução para o problema da nomeação: Chapeuzinho atende a todos os nomes com que é chamada, embora a criatura defina-se como Capinha Vermelha.

De acordo com as versões de Perrault e dos Grimm, a personagem é chamada de Chapeuzinho Vermelho. Porém, na versão alemã, aparece a descrição do chapeuzinho como sendo de veludo, considerada a única diferença.

Era uma vez uma pequena e meiga menina, da qual todo mundo passava a gostar assim que a conhecia. Mas ninguém a amava tanto quanto sua vovozinha, que não sabia mais o que fazer para agradá-la. Certa vez deu a ela um chapeuzinho de veludo vermelho, que lhe ficou tão bem que a menina não queria usar outra coisa, ficando conhecida então como Chapeuzinho Vermelho. (GRIMM, 1988, p. 4)

Com relação ao Lobo, Lobato assim se manifesta:

– Parece batida de lobo! – disse Capinha Vermelha que fora espiar pelo buraco da fechadura. – É lobo mesmo! – exclamou de lá, arregalando os olhos de pavor. Justamente o malvado que comeu vovó...

Foi uma correria. Narizinho procurou acalmar as princesas.

– Não pode ser – disse ela. O lobo que comeu a avó de Capinha foi morto a machadadas por aquele homem que entrou. É o que dizem os livros.

– Deve de ser erro tipográfico – sugeriu asnaticamente Emília, que também fora espiar o lobo. É lobo, sim – e magríssimo! Bem se vê que só se alimenta de velhas bem velhas. Com certeza soube que dona Benta morava aqui e... (LOBATO, 1977, p. 103)

O fragmento dialoga com a versão dos irmãos Grimm, pois, na contação de Perrault, o lobo continua vivo ao término da história. Entretanto, importa destacar que Emília fala de um possível “erro tipográfico”, ou seja, o questionamento dirigido a princípio às personagens toma outro rumo: o da edição. Verifica-se, de maneira sutil, a crítica do editor Lobato em relação às publicações infantis com fundo moralista e a um paradigma de personagens modelares que serviam para instruir os leitores. Essa ruptura acontece quando Lobato inaugura uma literatura com uma linguagem fantasiosa e criativa dirigida às crianças num momento de carência dos livros infantis de qualidade literária.

Pedro Bandeira encontrou livre esta porta para a imaginação e construiu uma narrativa onde possam habitar criaturas que se modificam esteticamente com o passar do tempo, mas permanecem com suas características essenciais de contos de fadas, mesmo depois de se envolverem em renações lobatianas.

Para fundamentar esta idéia, recorre-se à presença de três figuras que ajudam na manutenção da tradição, no seu resgate e permanência, por seu caráter metalingüístico.

Tanto em Perrault quanto nos Grimm, é encontrada a função da empregada/princesa:

Logo depois do casamento, a madrasta mostrou claramente o seu gênio ruim. Ela não conseguia suportar as boas qualidades de sua jovem enteada, pois isso tornava suas filhas ainda mais detestáveis. Determinou, então, que a enteada fizesse os trabalhos mais grosseiros da casa. Era ela quem tinha de limpar a louça e as escadas e esfregar o quarto da senhora e de suas duas filhas. (PERRAULT, 1993, p. 4-5)

Apareceu, então, a madrinha e bateu com sua varinha nas roupas de Borracheira, transformando-as num vestido que era ainda mais deslumbrante do que todos os outros. [...] Borracheira foi, então, encontrar o príncipe, bem vestida do jeito que estava. Ele a achou mais linda do que nunca e, poucos dias depois, casou-se com ela. (PERRAULT, 1993, p. 21-22)

A nova esposa trouxe consigo para casa duas filhas que, apesar da bela aparência, eram invejosas e abrigavam a maldade em seus corações. A partir de então começou um período de muito sofrimento para a pobre menina.

- Essa boba vai morar conosco? Perguntaram elas. Quem quer comer pão deve fazer para merecê-lo. Ela que vá para a cozinha! [...] Ali tinha ela que trabalhar da manhã à noite, levantar de madrugada, buscar água, acender o fogo, cozinhar e lavar. (GRIMM, 1988, p. 5-6)

Em Lobato, tia Nastácia representa o universo folclórico, o popular inscrito na matriz oral:

Na casa ainda existem duas pessoas – tia Nastácia, negra de estimação que carregou Lúcia em pequena, e Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por tia Nastácia, com olhos de retrós preto e sobancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa. Apesar disso Narizinho gosta muito dela; não almoça nem janta sem a ter ao lado, nem se deita sem primeiro acomodá-la numa redinha entre os dois pés de cadeira. (LOBATO, 1977, p. 11)

Tia Nastácia faz bolos, conta suas histórias e pelas suas mãos nascem personagens como João Faz-de-conta e, a principal, Emília.

Na mesma direção, Pedro Bandeira apresenta Jerusa, a empregada da personagem autor, que se transformou numa contadora de histórias pela experiência de vida e devido a sua idade.

Jerusa sentou seus setenta anos no meio da sala, cercada pelas mais famosas heroínas de todos os sonhos. Elas, mais eu e Caio, os mais modestos, mal agüentávamos esperar. [...]

Jerusa não era de grandes letras e, talvez por isso mesmo, compreendeu muito bem o que era ter Branca de Neve a seus pés, beijando-lhe as mãos. Compreendeu que Branca de Neve, Feiurinha e tantas outras faziam parte de si mesma como seu próprio sangue. Eram seu passado, sua cultura. Compreendeu que elas também faziam parte do sangue de todos, ricos e pobres, negros e brancos, nascidos e por nascer. Compreendeu e começou: – A história de Feiurinha é dos antigos. Quem me contou, há mais de sessenta anos atrás, foi minha avó, que também ouviu da avó dela. Era a minha história preferida, com perdão das princesinhas... (BANDEIRA, 1999, p. 61-62)

A personagem Jerusa, cujo nome está relacionado ao adjetivo velho, antigo é a empregada de idade avançada; representa a voz que traz de volta o passado. Percebe-se que Bandeira enfatizou a oralidade, a transmissão da história de geração em geração e também o reconhecimento do autor à personagem, visto que, esta história foi colocada nas mãos da empregada, concedendo-lhe o principal papel de representação, pois é por intermédio dela, que se desvenda o mistério do desaparecimento de Feiurinha: é a partir da contação da empregada que se conhece e registra a história da princesa.

Considerações Finais

A criança lida com os elementos dos contos de fadas de modo tão soberano e imparcial como com retalhos e tijolos. Constrói seu mundo com esses contos, ou pelo menos os utiliza para ligar seus elementos. (WALTER BENJAMIN, 1994, p. 238)

Cabe nesta etapa final apontar algumas considerações que procuram retomar as questões centrais do trabalho. Entre as possíveis respostas às dúvidas iniciais, esse percurso mostrou que há uma tendência da literatura infantil em privilegiar o procedimento paródico como marca da modernidade/contemporaneidade, justamente pelos elementos que o acompanham: o linguajar coloquial, direto e claro; os matizes humorísticos e descontraídos e, principalmente, a *intertextualidade* que une as duas pontas do passado e do presente no momento contemporâneo. Entende-se que, à medida que o texto-base é inscrito novamente, mesmo de maneira dessacralizadora dos arquétipos como resultado do efeito parodístico, o texto que parodia, de certa forma, está contribuindo para manter a atualização da obra clássica.

Ademais, estudar os contos tradicionais nos levou a conhecer melhor o funcionamento do pensamento imaginativo do ser humano: suas contínuas idas e vindas entre o passado e o presente, preparando um caminho para o futuro. A partir do resgate dos contos de fadas foi possível conhecer a criatividade de homens e mulheres contadores de histórias, sejam estas contações de entretenimento, advertência ou conselho, mas que ainda hoje encantam leitores e ouvintes de todas as idades, principalmente as crianças.

Nesse percurso, a busca ou o retorno aos contos populares traz um enriquecimento cultural aos receptores. Os textos que foram inter-relacionados, transformados, passaram a ser, indiscutivelmente, fixados no universo literário como herança aos povos. Foi o que ocorreu com as obras estudadas nesta pesquisa: *Reinações de Narizinho* com o episódio “Cara de Coruja”, de Monteiro Lobato, e *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, de Pedro Bandeira, que mantêm diálogos com a tradição oral por intermédio dos contos clássicos, especialmente *Branca de Neve e os sete anões*, *Chapeuzinho Vermelho* e

Cinderela.

O interesse por estes três contos conduziu ao conhecimento das suas origens como registros escritos. Assim, as características singulares que estes textos primeiros difundem como juízos de valores sociais e humanos chegam à contemporaneidade com uma nova roupagem.

A revisitação aos contos tradicionais por meio das histórias de Monteiro Lobato e Pedro Bandeira mostrou o entrecruzamento de textos e as múltiplas vozes dentro de um discurso. Logo, a *intertextualidade* se confirmou na leitura do *corpus*. O resgate dos contos de fadas retoma elementos da tradição oral que são colocados nos textos de Lobato e Bandeira, os quais exploram pertences e características físicas das personagens feéricas em narrativas paródicas que mantêm muitos dos aspectos estruturais das histórias originais.

Ficou comprovado também que esse conceito se apresenta de diversas formas: seja em diálogos onde se percebem as personagens retomando o conto tradicional ou em textos que recuperam e renovam outros textos com a finalidade de inserir o leitor – já com conhecimento prévio – em uma cadeia multiforme de transmissões culturais. Nesse movimento de leitura alicerçado numa releitura é possível ao leitor correlacionar as histórias de forma que se torne um crítico dos textos lidos. Portanto, trata-se de uma *intertextualidade* produtiva, ou seja, atuante no processo criador.

Dessa forma, com a pluralidade de consciências e diálogos estabelecidos num texto, o leitor vincula uma narrativa a outra e reconhece a versão original. Em outras palavras, a relação dialógica existente nos discursos beneficia o receptor, permitindo que ele identifique a conexão entre textos remotos e atuais. Essas narrativas vêm impregnadas de termos e significados novos atraindo adeptos reflexivos.

Apesar das inúmeras releituras que se podem fazer desses contos, a obra lobatiana conseguiu apresentar uma nova vertente ao trazer as criaturas do reino mágico para um sítio, onde elas pudessem mostrar o “antes” e o “depois” da aventura organizada pelo autor. Dentro do ambiente tradicional, as famosas princesas e damas vivenciaram seu destino de passarem por situações desconfortáveis e complicadas, encaixadas num modelo linear, até

atingirem sua vitória e viverem “felizes para sempre”. Ao transitarem pelo mundo moderno, estas personagens puderam contar com uma estrutura livre para fazer o que desejassem. À medida que se realizam os acontecimentos na narrativa, a “ética” das princesas tradicionais é rompida por participarem de brincadeiras de “criança”. É perceptível, ainda, o diálogo constante da tradição com a modernidade, ao se colocarem frente a frente personagens feéricas e lobatianas, e, pela articulação do autor, entende-se que as princesas já ouviram falar desta turma, principalmente de Emília e vice-versa (quando da leitura destes contos às personagens do sítio).

Monteiro Lobato, ao fazer menção à tradição, moderniza as histórias sem, contudo, perder o foco dos contos clássicos, assim, por meio da mobilidade dos contos, resgata os arquétipos e revivifica-os. Dá às histórias um novo tratamento pautado em procedimentos composicionais diferenciados, porém, por intermédio das personagens, o simbolismo dos contos de fadas é mantido: o espelho, o sapatinho de cristal, a capinha vermelha etc. Portanto, o intertexto é restabelecido com os contos orais, independentes do contexto e da época em que se situa Lobato ou mesmo Pedro Bandeira.

Pedro Bandeira também dialoga com a tradição oral ao inserir as personagens dos contos de fadas na história de uma nova heroína que é, para o autor, a princesa que fará parte do reino da tradição. Em outras palavras, Bandeira, além de apresentar a história de cada personagem feérica, ainda as envolve em uma outra história, construída metalingüisticamente, à procura da princesa desaparecida que deve pertencer ao quadro das famosas heroínas. Logo, existe a pluralidade de narrativas que são evocadas e intertextualizadas numa única trama:

Dona Branca era a dona do castelo e era também quem tomava as decisões.

– Descobrir onde foi parar a Feiurinha não é tarefa para nós, meninas – resolveu ela, tocando a campainha de chamar lacaio. – Isso é trabalho para quem nos inventa. É trabalho para um Autor! (BANDEIRA, 1999, p. 45)

A partir da criação literária, Bandeira utiliza elementos que comprovam esta ligação com os contos, como o espaço físico (castelo), as características

das heroínas que identificam cada qual à sua história, decorrendo daí o diálogo entre as histórias tradicionais e a história contemporânea que o autor escreve com um propósito: a revisitação a estes contos de fadas.

As “réplicas” das personagens, por meio da *paródia*, não perdem a essência das histórias-matrizes. As narrativas às avessas propiciam o humor e a reflexão sobre tais contos, à medida que se descobre que a estrutura central permanece e, simultaneamente, propõe um novo final para as personagens. Observa-se, também, a *intertextualidade* paródica, a qual se classifica como uma linha paralela: não só como a descaracterização das personagens, por meio do riso, mas também como homenagem aos compiladores presentificados e atualizados a cada releitura.

Bandeira, ao trabalhar com a tradição oral também se projeta como “filho” perante a literatura de Monteiro Lobato, pois na obra *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, coloca o autor Lobato ao lado de grandes escritores de contos tradicionais. Ele ainda menciona o diálogo contido em *Reinações de Narizinho*, mostrando a paternidade lobatiana como exemplo de um cânone brasileiro da literatura infantil em quem se espelha.

O escritor contemporâneo, ao criar a história das princesas com novo enfoque parodístico, constrói a ponte que atravessa o Sítio do Picapau Amarelo e o liga às narrativas primevas. Ao mesmo tempo, forma um triângulo “literário”, porque estando a tradição oral no ápice, nas extremidades estão Monteiro Lobato e Pedro Bandeira. Portanto, Lobato e Bandeira, ao dialogarem com os contos feéricos, ajudam a construir uma nova tradição (à qual eles, agora, pertencem). Bandeira ainda constrói um diálogo com Lobato na linha horizontal, percorrendo dois caminhos, ou seja, o que segue diretamente para a tradição e o intermediário, que passa pelo mestre antes de chegar nela, produzindo uma estrutura narrativa rica em referências.

Na narrativa de Bandeira aparecem a *paródia*, o humor, a ironia, a metalinguagem que Lobato, em maior ou menor grau, também inseriu em seus textos destinados às crianças. Na contemporaneidade, Bandeira re-introduz estes procedimentos, os quais são índices de proximidades entre essas escrituras. Logo, pode-se dizer que Lobato é modelo para Bandeira,

identificando também, por este viés, a filiação de Pedro Bandeira a Monteiro Lobato.

O percurso foi importante para mostrar o quanto de liberdade se permite aos textos contemporâneos. Afinal, nos primeiros tempos da literatura infantil, ela precisava ser de natureza exemplar e didática e, com isso, o prazer pela leitura de obras escolhidas pelas crianças, incluindo aquelas que proporcionavam diversão, emoção e experiência era, muitas vezes, vetado. Ao longo dos anos, enfim, os autores romperam com essa manipulação e o que se encontra hoje é uma literatura em que a criança se identifica com a história. Afinal, “o que hoje define a *contemporaneidade* de uma literatura é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; [...] dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia.” (COELHO, 1991, p. 134, grifos do autor).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras citadas

ALÓS, Anselmo P. Texto Literário, Texto Cultural, Intertextualidade. **ReVEL**, Porto Alegre, n. 6, mar. 2006. Disponível em <<http://www.revelhp.cjb.net>>. Acesso em: 12 ago. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BANDEIRA, Pedro. **O Fantástico Mistério de Feiurinha**. 23. ed. São Paulo: FTD, 1999.

BENJAMIN, Walter. Livros infantis antigos e esquecidos. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fada**. Trad. Arlene Caetano. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.

BIGNOTTO, Cilza Carla. Duas leituras da infância segundo Monteiro Lobato. In: _____. **Lendo e Escrevendo Lobato**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 113.

BONVINI, Emílio. Tradição oral Afro-Brasileira: as razões de uma vitalidade. **Projeto História**. São Paulo, n.22, p. 37-48, jun. 2001.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, Dialogismo e Construção de Sentido**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2005.

CALVINO, Italo. **Sobre o Conto de Fadas**. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1999.

CARVALHAL, Tânia F. Intertextualidade: a migração de um conceito. **Via Atlântica**, São Paulo, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduação/ecl/pdf/via09.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2008.

CARVALHO, Bárbara V. de. **A Literatura Infantil: visão histórica e crítica**. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.

CASCUDO, Luís da C. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2000.

CECCANTINI, João Luís C. T. *A marca da uma lágrima* de Pedro Bandeira: entre o coração dos leitores e o da literatura. In: AGUIAR, Vera T.; MARTHA, Áurea P. (org). **Territórios da Leitura: da literatura aos leitores**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

CLUBE DOS KARAS. Biografia de Pedro Bandeira. 07 mar. 2004. Disponível em: <<http://www.clubedoskaras.kit.net/bio.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

COELHO, Nelly N. **O Conto de Fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003, p. 79.

_____. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira: séculos XIX e XX**. 4. ed. São Paulo, Edusp, 1995.

_____. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

CONTIER, Julia. Pedro Bandeira: um contador de causos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 jun. 2007. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/suplementos/esta/2007/06/30/esta-1.93.27.20070630.38.1.xml>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

CORDEIRO, Renata M. P. Apresentação e notas. In: PERRAULT, Charles. **Histórias ou Contos de Outrora**. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

DANTAS, Paulo. Monteiro Lobato, painel 100. In: DANTAS, Paulo (org). **Vozes do Tempo de Lobato**. São Paulo: Traço, 1982. p. 26.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos, e Outros Episódios da História Cultural Francesa**. Trad. Sonia Coutinho. 5. ed. São Paulo: Graal, 2006.

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e Conto Maravilhoso**. São Paulo: Humanitas, 2004.

ENCICLOPÉDIA LITERATURA BRASILEIRA. Biografia de Pedro Bandeira. **Itaú Cultural**, São Paulo, 04 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

ENCICLOPÉDIA WIKIPÉDIA. Biografia de Pedro Bandeira. 10 mar. 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_Bandeira>. Acesso em 30 mar. 2009.

FÁVERO, Leonor L. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana L. P.; FIORIN, José L. (org). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 49-61.

FRANZ, Marie-Louise von. **A Sombra e o Mal nos Contos de Fada**. Trad. Christina Penteado Kujawski. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985.

FROMM, Erich. **A Linguagem Esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos.** Trad. Octavio Alves Velho. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

GOTLIB, Nádya B. **Teoria do Conto.** 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.

GRIMM, Jacob; Wilhelm. **Branca de Neve.** Trad. Verônica Sônia Kuhle. 4. ed. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

_____. **Chapeuzinho Vermelho.** Trad. Verônica Sônia Kuhle. 5. ed. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

_____. **Cinderela.** Trad. Verônica Sônia Kuhle. 4. ed. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

HORTA, Maria de Lourdes F. Intertextualidade e Paródia em *Cavaleiro Andante*. **Letras de Hoje.** Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 91-99, jun. 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX.** Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas Simples.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e Inconsciente Colectivo.** Trad. Miguel Murmis. Buenos Aires: Paidós, 1970.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida.** 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2006.

_____.; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: história & histórias.** São Paulo: Ática, 1984.

LIMA, Paula. Histórias e Contos Mágicos. **O Povo Online – Vida & Arte**, Fortaleza 14 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/712284.html>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

LOBATO, José Bento M. **Reinações de Narizinho**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

MACHADO, Irene A. **O Romance e a Voz**. Rio de Janeiro: Imago – FAPESP, 1995.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Da Fala para a Escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.

MARINHO, João Carlos. Conversando de Lobato. In: DANTAS, Paulo (org.). **Vozes do Tempo de Lobato**. São Paulo: Traço, 1982.

MAUAD, Ana Maria. Fragmentos de Memória: oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares. **Projeto História**. São Paulo, n.22, p. 157-169, jun. 2001.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura Infantil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MESERANI, Samir. **O Intertexto Escolar – sobre leitura, aula e redação**. São Paulo: Cortez, 1995.

OBBERG, Sílvia. Apresentação. In: GRIMM, Jacob; Wilhelm. **Irmãos Grimm**. Trad. Celso M. Paciornik. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 8.

PASSIANI, Enio. **Na Trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil**. São Paulo: Edusc, 2003.

PENTEADO, José Roberto W. **Os Filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto**. Rio de Janeiro: Dunya, 1997.

PERRAULT, Charles. **Borracheira (O sapatinho de vidro)**. Trad. Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1993.

_____. **Chapeuzinho Vermelho**. Trad. Francisco Balthar Peixoto. Porto Alegre: Kuarup, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

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

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

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as renações renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANT'ANNA, Affonso R. de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Shirley Cabarite. **Monteiro Lobato e a Língua Nacional**. Taubaté: Cabral, 2005.

SILVEIRA, Nise da. **Vida e Obra de Jung**. 20 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia Das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A Letra e a Voz : a "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

Obras consultadas

ABRAMOVICH, Fanny. **O Estranho Mundo que se Mostra às Crianças**. 5 ed. São Paulo: Summus, 1983.

ALVES, Laura Maria S. A. **A Constituição do Discurso Narrativo Polifônico da Criança em Bakhtin: um estudo dos contos de fadas e das lendas da Amazônia**. 2003. 273 p. Tese (Doutorado em Psicologia da Educação) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Tradições de Oralidade, Escritura e Iconografia na Literatura de Folhetos: Nordeste do Brasil, 1890/1940. **Projeto História**. São Paulo, n.22, p. 105-138, jun. 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASEIO, Maria Auxiliadora F. **No Vaivém da Lançadeira: o retorno do sagrado na literatura infantil/juvenil de língua portuguesa**. 2000. 137 p. Dissertação (Mestrado em Literatura - Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. 3. ed. São Paulo: Summus, 1969.

BONAVENTURE, Jette. **O que Conta o Conto?** 2. ed. São Paulo: Paulus, 1992.

BUSATTO, Cléo. **Contar e Encantar: pequenos segredos das narrativas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

CANTON, Kátia. **E o Príncipe Dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

COELHO, Nelly N. **Literatura: arte, conhecimento e vida**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

DANTAS, Paulo. **Presença de Lobato**. 2. ed. São Paulo: RG editores, 2005.

GÓES, Lúcia P. **Introdução à Literatura Infantil e Juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1991.

JENNY, Laurent. **Intertextualidades: a estratégia da forma**. Coimbra: Almedina, 1979.

KESSEL, Zilda. As vantagens de trabalhar a memória oral na escola. **Avisa lá**, São Paulo, n. 18, p. 16-23, abr. 2004.

KOCH, Ingedore G. V. **O Texto e a Construção dos Sentidos**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

LAURITI, Nádía Conceição. **O Discurso Humorístico: os mecanismos lingüísticos do “modus ridens”**. 1990. 327 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas: Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1990.

LEAL, José Carlos. **A Natureza do Conto Popular**. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LOPES, Eliane Marta T. et al. **Lendo e Escrevendo Lobato**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MENDES, Maria de Fátima. **Estruturação da Frase do Português Brasileiro em Monteiro Lobato e Ruth Rocha: um estudo historiográfico**. 2004. 197 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura Infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 1986.

PERRAULT, Charles. **Histórias ou Contos de Outrora**. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

PRETI, Dino. **Sociolingüística: os níveis de fala, um estudo sociolingüístico do diálogo na literatura brasileira.** 3. ed. São Paulo: Nacional, 1977.

ROSA, Luciana de S. **Conhecimento Prévio e Intertextualidade na Leitura de Anúncios Publicitários.** 2007. 100 p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

SILVA, Maria Betty C. **Contar Histórias: uma arte sem idade.** 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios.** Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Anexo A – Entrevista com o escritor Pedro Bandeira

Entrevista concedida em 27/04/09 e 04/05/09 pelo escritor Pedro Bandeira a respeito de sua obra *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, o diálogo intertextual com a tradição oral e com Monteiro Lobato, o processo de construção de seus livros e o meio acadêmico.

1. O senhor se considera um "filho" de Lobato, nos termos do livro *Os filhos de Lobato*, de J.R. Penteado?

Pedro Bandeira - Talvez, não sei dizer. Li o livro que você citou e posso lhe dizer que Lobato foi meu primeiro autor mais querido na infância. Leio e reflito sobre o texto infantil dele até hoje. Um dia ainda vou escrever um livro comentando o fazer literário de Lobato.

2. Como surgiu a idéia de escrever *O Fantástico Mistério de Feiurinha*?

Pedro Bandeira - Inspiração pura. Sempre adorei os contos de fada e nesse livro resolvi brincar com a vida de casada das heroínas dessas histórias. A personagem Feiurinha, que havia sumido pelo fato de só existir na tradição oral e ainda não ter sido escrita, foi uma inspiração provocada por uma frase do livro "O que é Literatura", de minha amiga Marisa Lajolo. Veja a frase que está na epígrafe de "Feiurinha".

3. No livro, existe um diálogo intertextual com a tradição oral e ainda apresenta índices ao nome de Lobato. Qual o motivo de mencionar Lobato e onde definitivamente entra esse diálogo com o autor na obra?

Pedro Bandeira - Ora, eu cito diferentes criadores da Literatura infantil, como os Irmãos Grimm, Carroll, Perrault e Andersen. Por que então eu deixaria o meu Lobato de fora?

4. Em alguns trechos d'*O Fantástico Mistério de Feiurinha*, as princesas chegam a discutir sobre a melhor história criada e essa tensão entre elas deixa o leitor curioso. Portanto, essa é uma estratégia do escritor

para que o leitor continue a leitura e desvende se há resposta da melhor história?

Pedro Bandeira - Não há nenhuma estratégia especial, além a de divertir os leitores.

5. A recriação (se assim se pode chamar) de Chapeuzinho Vermelho como “a mais solteira” das heroínas e que se lamenta pelo seu final, mas ao mesmo tempo, engrandece o criador transforma a leitura. A partir dessa modificação da história-fonte é possível fazer, então, várias releituras do conto. Ao escrever esse acontecimento, o senhor tinha como objetivo deixar a obra cômica ou alguma outra intenção autoral?

Pedro Bandeira - Não tive qualquer intenção além de criar humor.

6. O senhor utiliza vários contos de fadas nesta obra. O que representam esses contos para o senhor?

Pedro Bandeira - Os contos de fada são muito importantes para toda a humanidade há séculos e eu faço parte dela.

7. O senhor gosta de algum conto de fadas em especial?

Pedro Bandeira - Talvez Branca de Neve.

8. Como se dá o seu processo de construção? O resultado final é mais um produto de inspiração ou de pesquisa?

Pedro Bandeira - Só escrevo ficção, portanto quase tudo depende de minha criação. Há casos, porém, que exigem pesquisa, como foi o caso do Pantanal matogrossense que é o cenário do livro “Pântano de sangue”, como foi a 2ª Guerra e o Holocausto nazista no caso de “Anjo da morte”, ou como foi o caso de cerrado goiano, cenário do livro “O Encantado”, que sairá em agosto e que já foi publicado sob o título “De punhos cerrados”.

9. Existe uma data para o lançamento de mais um livro? Qual será o título, do que se tratará e será para o público infantil ou juvenil?

Pedro Bandeira - Eu sempre estou trabalhando em novas histórias. Talvez a próxima venha a ser a sexta aventura com os Karas, ainda sem título nem certeza de que conseguirei terminar o texto com qualidade.

10. Qual sua relação com o meio acadêmico? O senhor acha que seu trabalho está sendo reconhecido como deveria?

Pedro Bandeira - Tenho vários amigos e amigas na Academia e volta e meia alguns formandos, mestrandos e doutorandos escolhem o meu trabalho como base para suas dissertações e teses. Houve até mesmo uma tese defendida em alemão, na Universidade de Berlim. O meu trabalho tem sido fartamente reconhecido pelo público leitor e pelas professoras do ensino fundamental. Quanto às academias em geral, não sei o que responder-lhe pois, se há acadêmicos que não gostam do meu trabalho, eles não costumam me procurar para confessá-lo...