

Sátira menipéia: uma leitura dos contos de fadas contemporâneos

Maria Eloisa Zanchet Sroczynski¹

Resumo: Este trabalho busca analisar textos da Literatura Infantil contemporânea brasileira, objetivando responder às seguintes questões: De que forma os contos atuais retomam os contos tradicionais e, quando o fazem, como ocorre esta retomada? Que procedimentos de forma e conteúdo são empregados pelos autores, na configuração de textos que se afirmam como a vanguarda da literatura infanto-juvenil, em relação aos contos de fadas? De que maneira o riso pode ser considerado como categoria subjacente ao universo da construção paródica literária? A resposta a estas questões constitui o objetivo do presente trabalho, a partir da análise a duas obras fundamentais: *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque e *Sapomorfose ou*

o príncipe que coaxava, de Cora Rónai. A análise das respectivas obras apoiou-se nas concepções teóricas de M. Bakhtin (1981), a respeito da “sátira menipéia”. Embora a menipéia seja um gênero vinculado ao romance, as peculiaridades características deste gênero podem ser verificadas nas narrativas curtas, principalmente em relação aos contos de fadas contemporâneos. As duas histórias são interpretadas como textos que resgatam muitas das peculiaridades relativas à sátira menipéia, conforme os postulados bakhtinianos, permitindo a leitura da irreverência, da paródia, do inusitado e da intercalação de formas narrativas como elementos característicos da carnavalização literária.

¹ Professora de Língua Inglesa da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - URI, Campus de Frederico Westphalen - RS, mestranda em Lingüística Aplicada na UCPEL.

Palavras-chave: Menipéia, carnava-
lização, contos de fadas, *Chapeuzinho amarelo*,
Sapomorfose ou o príncipe que coaxava.

Abstract: This paper is an attempt to analyze texts from Brazilian contemporary children's literature aiming at answering the following questions: How do the modern tales retake the traditional ones and, when they do, how does that occurs? Which procedures are used by the authors in configuring texts that assert to be the vanguard of children's literature in relation to the fairy tales? How the laughter can be considered as an underlying category to the universe of the literary parody construction? The answering to those questions constitutes the objective of the present study, from the analysis of the two basic works: *Chapeuzinho amarelo*, by Chico Buarque e *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava*, by Cora Rónai. The analysis of the referred works is based on M. Bakhtin (1981) theoretical conceptions, regarding the "Menippean satire". Although the Menippean satire is a genre connected to the novel, the peculiarities from this genre can be verified in short narratives, mainly concerning contemporary fairy tales. The two stories are interpreted as texts which rescue many of the peculiarities related to the Menippean satire, according to bakhtinian postulates, allowing the reading of the irreverence, the parody, the unusual, and the insertion of narrative forms as

characteristic elements of the carnival-like literature.

Key-words: Menippea, carnival-like literature, fairy tales, *Chapeuzinho amarelo*, *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava*.

Introdução

Os contos de fadas, desde os primórdios, seduziram os seres humanos: simbolicamente falam da vida, da condição humana, dos desejos e ansiedades. Embora, didaticamente, tenham aportado no universo da literatura infantil, seu encanto não é alheio ao mundo dos adultos.

Em termos de estrutura, o conto de fadas tradicional se caracteriza pela apresentação de categorias constantes, que se reiteram ao longo dos textos, vinculadas a certas especificidades espaço-temporais.

Estas categorias permitem detectar algumas invariantes nos contos tradicionais (desígnio, viagem, desafio ou obstáculo, mediação mágica, conquista do objetivo), conforme os estudos de teóricos, entre os quais Vladimir Propp, o qual chegou a estabelecer uma morfologia dos contos maravilhosos de origem popular. Contudo, se as invariantes podem ser encontradas na estrutura de inúmeros contos, as variantes vão adequar-se a situações relacionadas

ao tempo, ao espaço, à linguagem e à cultura dos diferentes povos. Assim, é possível verificar diferenças no mesmo conto que, devido ao tempo, vão carregar formas e concepções distintas em termos de ideologias e relações sociais entre os homens. É o caso, por exemplo, de “*Chapeuzinho Vermelho*”, conforme a escritura de Perrault e na versão escrita pelos Irmãos Grimm.

Modernamente, em relação à literatura infanto-juvenil brasileira, a partir de 1970, mais precisamente, os contos de fadas foram retomados. Entretanto, esta retomada não significou repetição do “mesmo”, mas do “diferente”, isto é, imitação irônica e paródica dos textos primeiros. Retomados, os contos criticam os modelos estereotipados do comportamento burguês e, aliando humor e ironia, investem na metalinguagem, renovando a visão de mundo e acrescentando percepções inovadoras em relação aos valores sociais e culturais. Essa renovação encontra na paródia um de seus recursos básicos: forma e conteúdo são carnavalizados. Como afirma Regina Zilberman, o conto de fadas contemporâneo “deixa, pois, de servir à afirmação da superioridade do mundo adulto, evidenciando a infantilidade deste, sua tirania ou arbitrariedade. Anulando também a percepção do mundo por dicotomias (...) a renovação se

faz por um diálogo com o passado do gênero, modificando-o a partir de sua intimidade” (ZILBERMAN, 1983: 71).

A preocupação com a questão do gênero, principalmente no que concerne aos contos de fadas contemporâneos, justificou a elaboração do presente trabalho. De que forma os contos atuais retomam os contos tradicionais e, quando o fazem, como ocorre esta retomada? Que procedimentos de forma e conteúdo são empregados pelos autores, na configuração de textos que se afirmam como a vanguarda da literatura infanto-juvenil, em relação aos contos de fadas? De que maneira o riso pode ser considerado como categoria subjacente ao universo da construção paródica literária?

A resposta a estas questões constitui o objetivo do presente trabalho, a partir da análise de duas obras fundamentais: *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque e *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava*, de Cora Rónai. O interesse da análise pautou-se pelo estudo da fundamentação teórica, no sentido de apontar os caminhos de sustentação concernentes à busca dos objetivos propostos.

Este trabalho apresenta-se dividido em quatro partes. A primeira parte, referente à fundamentação teórica, discorre sobre a

concepção de Bakhtin, a respeito do que o autor russo chama de “sátira menipéia”.

A segunda parte apresenta uma leitura da obra *Chapeuzinho amarelo*, objetivando verificar a adequação e pertinência teórica da sátira menipéia, na concepção bakhtiniana, com relação ao texto de Chico Buarque.

Também, com base na proposta de Bakhtin, principalmente no que diz respeito à carnavalização literária, a partir de uma de suas categorias composicionais – a paródia –, estudou-se a obra *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava*, de Cora Rónai, constituindo tal estudo a terceira parte deste trabalho.

Ao final, como conclusão deste artigo, procurou-se elencar, em forma de síntese, os aspectos característicos da menipéia nas duas obras analisadas.

1 Fundamentação bakhtiniana: a sátira menipéia

Na obra em que estuda as particularidades do gênero e as particularidades temático-composicionais das obras de Dostoiévski, o teórico russo Mikhail Bakhtin, ao mesmo tempo em que faz uma revisão dos conceitos relativos aos gêneros literários, abre novas possibilidades para os estudos no campo do cômico-sério e,

conseqüentemente, do romance. O analista enfatiza que os gêneros se renovam e abarcam uma combinatória de elementos composicionais².

Ao discutir sobre a formação e derivação do romance, Bakhtin estabelece a diferença deste com os gêneros do passado (epopéia, tragédia), marcados pelo profundo sentimento de harmonia composicional, apoiados na lenda e num passado absoluto e sagrado:

A idealização do passado nos gêneros elevados tem um caráter oficial. Todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes (de tudo que está concluído), organizam-se dentro da categoria axiológica e temporal do passado, em uma representação distanciada, longínqua (desde o gesto e o vestuário até o estilo, tudo é símbolo do poder). Já o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação) (BAKHTIN, 1988: 411).

Na Antigüidade Clássica, os gêneros ligados ao campo do cômico-sério – entre eles, o “diálogo socrático”, “as fábulas”, “a poesia

² Esta parte tem como base o 4º capítulo da obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) e o capítulo “Epos e Romance”, inserido na obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1988), ambos escritos por Mikhail Bakhtin.

bucólica”, “a sátira menipéia”, a literatura dos “simpósios” –, eram percebidos em seu caráter de originalidade, mas também eram vistos como estruturalmente opostos aos gêneros sérios como a “tragédia”, a “epopéia”, a “história”, a “retórica”, etc. Bakhtin enfatiza que a distinção entre ambos reside no fato segundo o qual os gêneros ligados ao cômico-sério estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca, responsável pelas características que lhes dão fundamentação.

“Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do cômico-sério conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente (...). Chamaremos *literatura carnavalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (1981: 92).

Dentre as peculiaridades ligadas aos gêneros do cômico-sério, Bakhtin destaca as três que considera fundamentais: 1ª) tratamento dado à realidade, isto é, o ponto de partida de interpretação, apreciação e formalização da realidade é a atualidade viva, o cotidiano, o dia-a-dia e não o passado absoluto dos mitos e das lendas. Se aparecem heróis míticos, lendários ou históricos, estes são deliberadamente atualizados; 2ª) os gêneros não se baseiam na lenda e nos mitos, nem se consagram através deles, mas sim,

baseiam-se na *experiência* e na *fantasia livre*. Na maioria das vezes, o tratamento referente às lendas e mitos tem um tom acentuadamente crítico e um tratamento desmascarador; 3ª) pluralidade de vozes e estilos. Observa-se a politonalidade da narração, a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico bem como a intercalação de vozes discursivas. Ocorre a presença, também, de gêneros intercalados como cartas, manuscritos, diálogos, paródia de gêneros elevados, prosa misturada com verso, bilingüismos, dialetos e jargões e discursos bivocais.

Bakhtin chama atenção para a importância desse campo da literatura antiga em relação ao estudo e à compreensão do romance europeu. Especificando que a evolução do romance europeu depende do domínio vinculado a uma das três raízes – *épica, retórica, carnavalesca* –, o teórico discute a procedência da vinculação das obras de Dostoiévski àquela variedade que conduz à linha carnavalesca, denominada de variedade *dialógica*. Nesta, dois gêneros do cômico-sério são determinantes: *o diálogo socrático e a sátira menipéia*.

Após discorrer sobre o histórico e as peculiaridades do diálogo socrático, Bakhtin examina as origens e os representantes das menipéias antigas:

“Esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século III a.C. Menipo de

Gadare, que lhe deu forma clássica (...) mas, enquanto denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a.C., Varron” (1981: 97).

Entre as sátiras menipéias clássicas citadas por Bakhtin, estão: *Apolokyntosys Claudii*, de Sêneca; o *Satiricon*, de Petrônio, *O Asno de Ouro*, de Apuleio; *Consolação da Filosofia*, de Boécio e o *Iracomenippo* de Luciano.

Discorrendo sobre as características típicas da categoria literária conhecida como sátira menipéia ou simplesmente menipéia, o teórico russo apresenta-as conforme a seguinte descrição:

1. Importância excessiva atribuída ao elemento cômico, que subjaz como forma ordenadora de concepção de mundo. “Neste plano (o plano do riso), pode-se contornar o objeto por todos os lados de maneira irreverente (...). O objeto é quebrado, desnudado (o seu arranjo hierárquico é retirado): despido ele é ridículo, como também é ridícula a sua roupa ‘vazia’, retirada e separada de sua pessoa” (BAKHTIN, 1988: 414).

2. Excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. Liberta das lendas, a menipéia não está presa às exigências da verossimilhança externa vital. É um gênero em que a fantasia e a invenção afirmam-se

sobremaneira, caracterizando-se pelo arrojo e liberdade com que esses elementos são explorados.

3. As peripécias, as fantasias, as situações fantásticas, mesmo as mais ousadas, são justificadas como tendo um fim ideal e ideológico de “provocar e experimentar a verdade. A mais descomedida fantasia da aventura e a idéia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel” (BAKHTIN, 1981: 98).

4. Combinação de situações aparentemente inconjugáveis: o fantástico, o simbólico e, às vezes, o elemento místico-religioso se combinam com um *naturalismo de submundo*, extremado e grosseiro.

5. A ousadia da imaginação (fantástico) combina-se com um naturalismo filosófico, uma espécie de reflexão sobre os problemas do mundo.

6. Estrutura triplanar em que as ações, com base no universalismo filosófico, se deslocam da terra para o céu e deste para o inferno. “Na menipéia teve grande importância a representação do *inferno*, onde germinou o gênero específico dos ‘diálogos dos mortos’, amplamente difundido na literatura européia do Renascimento, dos séculos XVII e XVIII” (BAKHTIN, 1981: 100).

7. Aparecimento do *fantástico experimental*, isto é, análise e observações dos fenômenos a partir de pontos de vista e focos de visão inusitados.

8. Representação de estados psicológicos normais/anormais diferenciados, de dupla personalidade, de sonhos e devaneios extraordinários, de temáticas suicidas, isto é, de situações limítrofes entre a sanidade e a loucura. “Todos esses fenômenos têm na menipéia não um caráter estreitamente temático mas um caráter formal de gênero” (BAKHTIN, 1981: 100).

9. Uso de categorias como a excentricidade, o escândalo, as declarações inoportunas, as violações às normas e às etiquetas comportamentais e de discurso.

10. Presença de jogos de oxímoros, de antíteses e contradições violentas: “a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc” (BAKHTIN, 1981: 100).

11. Incorporação de elementos da *utopia social*, introduzidos sob a forma de sonhos ou viagens a países misteriosos.

12. Emprego freqüente de gêneros intercalados (cartas, novelas, discursos típicos

da oratória ou do jornalismo, sermões, etc.) ou fusão da prosa e do verso. Nesse último caso, a paródia se faz presente, principalmente em se tratando da fusão de textos em verso.

13. Multiplicidade de estilos e enfoque conferido à palavra, enquanto portadora de plurissignificações dentro do universo literário.

14. Presença da *publicística*, ou, como querem os críticos soviéticos, presença de temas voltados à literatura político-social, caracteristicamente centrados na atualidade. A vinculação da “publicística” às peculiaridades da menipéia faz coro com a dessacralização, os contrastes e as alegorias carnavalizadas.

Para Bakhtin, a menipéia, assim como todos os gêneros englobados pelo cômico-sério, buscam sua filiação nas categorias que organizam a cosmovisão carnavalesca, isto é: a) *o livre contato familiar entre os homens*, a eliminação das distâncias sociais e hierárquicas; b) *a excentricidade*, permitindo que os aspectos ocultos da natureza humana se revelem sob a forma de expressões concreto-sensoriais; c) *as mésalliances* carnavalescas, estendendo a livre relação a tudo e a todos, aproximando o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sábio e o tolo; d) *a profanação*, formada pelos sacrilégios carnavalescos, pelas indecências, pelas paródias dos textos sagrados e sentenças bíblicas.

O teórico chama atenção, igualmente, para as “ações carnavalescas”, centradas nos rituais constituídos pela “coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval”, especificando que nestes rituais reside o núcleo da cosmovisão: “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e renovação” (BAKHTIN, 1981: 107).

Considerando que o carnaval é a festa capaz de operar a inversão total, a festa que destrói e renova, a festa que apaga o absoluto e, em seu lugar, tudo relativiza, faz-se mister analisar como os fundamentos dessa cosmovisão procedem na estruturação das obras literárias. Para tanto, é necessário que se considere um dos elementos inseparáveis da menipéia e de todos os gêneros carnavalizados: a paródia. Parodiar é criar o *duplo destronante*, é imitar o mundo às avessas.

Verificar como a menipéia, a paródia e a carnavalização literária se fazem presentes nos contos de fadas contemporâneos constitui o objetivo das próximas etapas.

2 A presença da menipéia em *Chapeuzinho amarelo*

O Conto *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque, a partir do título, parodia a tradicional história *Chapeuzinho vermelho*, dos Irmãos

Grimm, podendo-se interpretá-lo como recorrência à cosmovisão carnavalesca e às peculiaridades da sátira menipéia.

A apresentação da personagem não se dá no passado mágico dos contos de fada, mas é atualizada no cotidiano da contemporaneidade, através de um componente típico das crianças: o medo. De imediato, esta apresentação diferencia-se da “chapeuzinho vermelho” tradicional, linda e faceira, alegre e sedutora. A Chapeuzinho Amarelo faz do medo a sua violência e a sua defesa contra os perigos do mundo: “Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho./ Já não ria./ Em festa, não aparecia./ Não subia escada/ nem descia.”³ O medo como defesa paralisante dá voz à passividade que, por sua vez, é apresentada de forma irônica e carnavalizada. O esquema anafórico e o uso das rimas, se, por um lado, reiteram o tema do medo, por outro, ridicularizam esse medo como descabido e sem razão: “Não ia pra fora pra não se sujar./ Não tomava sopa pra não se ensopar./ Não tomava banho pra não descolar./ Não falava nada pra não engasgar”.

De acordo com as peculiaridades extensivas aos gêneros do cômico-sério, a

³ Todas as citações referentes ao livro *Chapeuzinho amarelo* foram extraídas de: BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho amarelo*. 9.ed Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1985. (Este livro não tem numeração de página).

pluralidade de vozes e estilos, a fusão do sério e do cômico, a paródia de gêneros consagrados são características que também podem ser apontadas no conto em análise. O autor, ao mesmo tempo em que apresenta as situações comuns à *Chapeuzinho Amarelo*, através da utilização do próprio discurso, dá um tombo nas situações, pois consegue extrair o cômico de palavras que procedem de raízes semelhantes: “Não tomava sopa pra não se ensopar”. O que pode ser deduzido, consoante os postulados de Bakhtin, é que o tratamento dado ao conto de fadas tradicional (a versão dos Irmãos Grimm) é, acima de tudo, crítico e desmistificador.

2.1 O medo feminino imemorial

A segunda seqüência da história de Chico Buarque trata do medo fundamental de que é vítima *Chapeuzinho Amarelo*: o lobo.

“Esse medo imemorial que leva a menina a estremeecer é resultado da consciência feminina de que, em um universo preponderantemente masculino, a mulher sempre esteve à mercê dos perigos do mundo, ao se aventurar fora do espaço seguro da casa. Esse medo remete, historicamente, à diferença entre o papel sexual feminino e o masculino e à forma como a mulher e o homem concebem a sexualidade e sua relação com o outro” (FORTES, 1996: 36).

Assim, o medo imemorial refugia-se, para as meninas, no limiar da adolescência, nos percalços da descoberta da sexualidade. O sedutor, ao mesmo tempo em que opera a atração, opera o medo. De que forma Chico Buarque desmistifica esse medo imemorial? Primeiramente, pela libertação – típica da *menipéia* – imposta pelo memorialismo dos medos tradicionais, do imaginário que organiza a sedução, a culpa e o pecado. A narrativa chama ao texto um nome extraído do imaginário. O nome é tão pesado, em seu aspecto sonoro (lobo = vogais fechadas), que o mesmo é grafado em letras maiúsculas, conferindo-lhe uma identidade própria: *LOBO*. Entretanto, ao mesmo tempo em que se dá esta identificação, o próprio discurso se encarrega de tirar-lhe a aura de poder. Dialogando com o texto primeiro (dos Irmãos Grimm), deixa claro seu caráter de fantasia e alienação: “Um LOBO que nunca se via,/ que morava lá pra longe,/ do outro lado da montanha,/ num buraco da Alemanha, cheio de teia de aranha,/ numa terra tão estranha, que vai ver que o tal do LOBO/nem existia”. Através do elemento cômico e da aproximação dos objetos representados, a instauração da crítica e do deboche vai se firmando. Quanto mais próximo e familiar o objeto, menos sagrado e, portanto, mais fácil de tocá-lo, manipulá-lo e perder o medo que ele inspira.

Contudo, o medo de encontrar o lobo não desaparece de forma automática, mas é reiterado nas repetições: “Mesmo assim a Chapeuzinho/ tinha cada vez mais medo/ do medo do medo do medo/ de um dia encontrar um LOBO.”

Na continuidade da narrativa, o tão fadado encontro da Chapeuzinho Amarelo com o LOBO ocorre após uma seqüência de ações: “*de tanto pensar/ de tanto sonhar/ de tanto esperar o LOBO,/ um dia topou com ele*”. Se, na menipéia, a combinação de elementos contrastantes se impõe como característica, no texto de Chico Buarque, é a organização do discurso que vai operar o contraste, feito, basicamente da diferença entre o sonho e a realidade; o imaginário e o cotidiano. Novamente, a mistura da prosa e do verso, as rimas e os efeitos fônicos fundamentam o cômico dessacralizando o universo do lobo amedrontador: “que era assim:/ carão de LOBO,/ olhão de LOBO,/ jeitão de LOBO/ e principalmente um bocão/ tão grande que era capaz/ de comer duas avós,/ um caçador, rei, princesa,/ sete panelas de arroz/ e um chapéu de sobremesa”.

Conforme Fortes, é a partir desse momento que é possível perceber a inversão da história e da postura feminina ante o mundo. As personagens dos contos tradicionais por sua ignorância, despreparo e ingenuidade, não temem o perigo, razão de sua perdição. “A Chapeuzinho

Amarelo, exatamente por conhecer e temer os perigos do mundo, está preparada para um enfrentamento no qual, simbolicamente, ela recusa-se a ser um mero objeto de sua história” (1996: 37).

A paródia em relação ao conto dos Irmãos Grimm tem, no conto de Chico Buarque, a contextualização de um outro cenário, de outra voz feminina. A menina consegue quebrar o temor através da diluição discursiva da palavra medo: “Foi passando aquele medo/ do medo que tinha do LOBO./ Foi ficando só um pouco/ do medo daquele lobo./ Depois acabou o medo/ e ela ficou só com o lobo”. Desaparecendo, paulatinamente, a palavra *medo*, permanece apenas a figura do lobo, o qual também vai sendo destituído de seu poder maiúsculo. E, sem a auréola do medo, que lhe deu poderes ancestrais, o lobo passa a ser “um arremedo de lobo./ É feito um lobo sem pêlo./ Lobo pelado”. Ora, o arremate reiterador – “lobo pelado” –, depois da explicativa – “lobo sem pêlo” –, configura duas situações: a primeira corresponde ao lobo sem o pêlo que lhe é característico; a segunda conota a idéia de nudismo, de um ser sem roupa e, portanto, investe no ridículo da cena. Esta capacidade de extrair o ridículo das situações, explorando os comportamentos excêntricos e inusitados é uma das peculiaridades da menipéia.

2.2 A postura iniciática e transgressora

Ao discutir a importância e a necessidade infantil de mágica, a partir de uma abordagem psicanalítica, Bruno Bettelheim analisa a história *Chapeuzinho Vermelho* afirmando que ela fala de paixões humanas, agressões, voracidade oral e desejos relativos às manifestações sexuais na puberdade. Conclui que “Chapeuzinho perdeu sua inocência infantil quando se encontrou com os perigos do mundo e os de dentro dela, e trocou-os pela sabedoria que só os que ‘renascem’ possuem: os que não só dominam uma crise existencial, mas também tomam consciência de que era a sua própria natureza que os projetava na crise” (BETTELHEIM, 1980: 219).

A análise feita por Bettelheim também pode ser extensiva à personagem de Chico Buarque, considerando-se, entretanto, que em *Chapeuzinho amarelo*, a reescritura da narrativa se dá num momento histórico diferente, quando a condição feminina se inscreve como tentativa de libertação do poder centralizador masculino, principalmente no que se refere ao sexo.

Por outro lado, há extrema relação desta história, bem como das anteriores, com os chamados “Ritos de Iniciação”, conforme a perspectiva de Mircea Eliade. A simbologia e o ritual iniciáticos “que comportam ser engolido por

um monstro, desempenharam um papel considerável tanto nas iniciações como nos mitos heróicos e nas mitologias da Morte” (2001: 159). Se, nas sociedades primitivas, a iniciação corresponde à morte de um determinado estado e, conseqüentemente, o renascimento para uma nova vida, equivalendo a uma cosmogonia, o texto de Chico Buarque não reitera o mito cosmogônico de forma semelhante. A exemplificação da caverna iniciática ou do ritual de ser engolido pelo monstro arquetípico – no caso em foco, a barriga do lobo – é apresentada com a inserção das modificações femininas típicas do final do séc. XX. Essa transgressão faz coro com a menipéia: a menina oprimida torna-se opressora, a amedrontada torna-se intrépida, a passiva torna-se ativa; por sua vez, o lobo passa de sedutor a alguém que carece de sedução, de ordenador a ordenado:

“E ele gritou: sou um LOBO!
Chapeuzinho deu risada.
E ele berrou: EU SOU UM LOBO!!!
Chapeuzinho, já meio enjoada,
Com vontade de brincar de outra coisa.
Ele então gritou bem forte
aquele seu nome de LOBO
umas vinte e cinco vezes,
que era pro medo ir voltando
e a menininha saber
com quem não estava falando”.

A grande menipéia que pode ser resgatada no conto de Chico Buarque, em relação às versões anteriores (tanto a de Perrault como a dos Irmãos Grimm), é que a iniciação, a transgressão e a modificação do medo ancestral da Chapeuzinho Amarelo não se efetuam pela mediação do adulto (avó, mãe, caçador), mas se efetivam através da relação com o outro via linguagem. O lobo transforma-se em bolo, isto é, simbolicamente, de “sujeito comedor” a “objeto comestível”: “E o lobo parado assim/ do jeito que o lobo estava/ já não era mais um LO-BO./ Era um BO-LO (...)/ Chapeuzinho não comeu aquele bolo de lobo,/ porque sempre preferiu/ de chocolate.”

A linguagem faz a diferença, concorrendo, conforme Bakhtin, para enfocar “em tom mordaz a atualidade ideológica”(1981: 102). A aparente excentricidade da Chapeuzinho Amarelo, agora liberta ideologicamente da clausura de seus medos, faz com que ela saia de sua individualidade (pessoal e de classe social) e se relacione com outras classes, interagindo livremente, como no mundo carnalizado da menipéia: “depois joga amarelinha/ com o primo da vizinha,/ com a filha do jornalista, com a sobrinha da madrinha/ e o neto do sapateiro.”

As ações da Chapeuzinho Amarelo transgridem os parâmetros restritos às meninas do passado: “Cai, levanta, se machuca,/ vai à

praia, entra no mato, trepa em árvore rouba a fruta”.

Os medos ideológicos e culturais são transformados pela linguagem. Característica da menipéia, “as violações das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso (BAKHTIN, 1981: 101), constituem o fecho do conto de Chico Buarque”. Os medos da Chapeuzinho Amarelo, agora transformados em companheiros, reiteram a perspectiva bakhtiniana de que é através do discurso que as transformações são efetuadas: “o raio virou orrái,/ barata é tabará,/ a bruxa virou xabru/ e o diabo é bodiã”.

Após ter escrito *FIM*, valendo-se de uma narrativa que tem no verso sua estrutura composicional discursiva, o autor reitera o componente mágico, a independência liberta da Chapeuzinho e, investindo agora no terreno da prosa, apresenta a última assertiva da história, valendo-se de um tom coloquial, com nítidos apelos para o cômico: “Ah, outros companheiros da Chapeuzinho Amarelo: o Gãodra, a Jacoru, o Barão-Tu, o Pão Bichôpa e todos os trosmons”. Considerando-se que, em geral, estes seres (dragão, coruja, Tubarão, Bicho-pápão e monstros) habitam o imaginário infantil, sempre envoltos por uma auréola de medo e angústia, a partir do momento em que são dessacralizados,

perdem esta auréola. A dessacralização ocorre porque, no terreno da linguagem, os elementos migram de um nível para o outro (alto - baixo, sagrado - profano, etc); são manipulados e atualizados e, acima de tudo, são revestidos pelo riso carnavalesco que está na base da menipéia.

3. *Sapomorfose*: um príncipe às avessas

Na obra *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava*, de Cora Rónai⁴, a carnavalização literária é encontrada nas peculiaridades extraídas da menipéia, em especial, na paródia relativa ao conto *O Rei Sapo* dos Irmãos Grimm.

O elemento cômico irrompe em todo o conto de Cora Rónai, pois, embora valendo-se da estrutura do conto de fadas tradicional, a autora desmitifica tal estrutura pelo tom irônico e contraditório com que apresenta as personagens, a linguagem e as ações. Assim, através da intertextualidade, a narrativa pode ser lida como uma retomada paródica para fins de crítica e contradição do texto primeiro.

O conto inicia com a apresentação de um sapo, através do atemporal “Era uma vez”, feliz e realizado com sua vida no brejo, entre as

folhagens: “Mergulhou no brejo, nadou, pulou e coaxou feliz; e ficou com muita fome. E comeu cinco moscas comuns, vários mosquitos, uma libélula descuidada...”(p.7). A seguir, retomando a forma tradicional, apresenta os próximos personagens: “E era uma vez uns vampiros que estavam todos dormindo”(p.8). Se os vampiros são introduzidos na história a partir do seu habitat lendário natural (*caixões, no porão do castelo*), a caracterização macabra e escabrosa é substituída pelo tom brejeiro e engraçado: “Estavam tendo lindos sonhos, felizes da morte (...) encontraram uma vassoura estacionada no cemitério e deram um jeito de sumir com ela”(p.9), peculiaridade que os aproxima do universo infantil: brincadeiras e marotezas.

A bruxa, a terceira apresentada na ordem das personagens, objetivada como a “dona da vassoura”, é descrita – em seu estado, atitudes e ações – como o protótipo do mau-humor, da raiva, do azedume, da irritação. O apelo à menipéia encontra-se, de imediato, na mistura de elementos da realidade contemporânea com situações típicas do mundo mágico: “– Você tem que me lembrar de encomendar uma antena nova – disse a bruxa para o corvo de estimação. (...) Isso de ficar vendo tudo em preto e branco não tem muita graça”(p.11). A narrativa vale-se, para fugir ao estereótipo dos contos de fadas tradicionais, de elementos que contribuem para aproximar a personagem do mundo familiar e

⁴ Todas as citações referentes a esta obra correspondem a: RÓNAI, Cora. *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava*. 4.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

trivial do cotidiano: “A bruxa acordou cedo com uma tremenda dor nas pernas (...) preparou um caldo de morcego (...) decidiu arrumar a casa”(p.12).

Disposta a castigar os vampiros, investe na preparação de uma poção mágica, mas, como é comum às donas de casa, sempre falta algum ingrediente. Então, ela vai à cidade, decidida a fazer uma encomenda postal, e, aborrecida, transforma o corvo de estimação, por engano, numa galinha d’angola e a funcionária do correio, que a avisa da demora no recebimento das *unhas de dragão*, vira lagartixa.

Não há fuga total às constantes típicas dos contos de fadas; o que se comprova, em *Sapomorfose* é a inversão do tom das narrativas tradicionais – voltadas à exemplaridade – e, acima de tudo, o apelo ao humor pela introdução de comportamentos e situações às avessas. Reiterando esse aspecto, a narradora introduz um convite direto ao leitor mirim, solicitando sua participação na estrutura do cenário da história. “(Pena que este livro não seja a cores, não é mesmo? Mas se vocês tiverem uma caixa de lápis de cor por aí (...) o Millôr, que fez o desenho, garante que vai ficar muito bonito. (...) Maluco? Maluco! Vamos nessa?”(p.20). O emprego de gêneros intercalados, a fusão do discurso do narrador (ora voltado para a condução do texto, ora voltado para a

participação do leitor no texto) são ingredientes comuns da menipéia.

Além desse aspecto, observa-se, também, a mistura de níveis de linguagem. Há frases em que o efeito cômico é obtido da fusão entre a linguagem cotidiana, popular (*tiquinho*) e a culta (*antiquíssimos*), como ocorre no exemplo: “A bruxa (...) foi descansar um tiquinho num mausoléu repleto de ossos antiquíssimos”(p.21).

A segunda etapa da narrativa, quando a bruxa “teve uma ótima idéia”, a de transformar o sapo do brejo em príncipe, dá conta da desolação do bicho (“tinha um monte de cabelos e pêlos esquisitos, mas estava meio morto de frio; tinha um nariz pontudo, mas nenhum olfato; (...) e uma língua ridícula! Vagarosa, pequenininha, que não prestava nem para pegar formiga”)(p.27).

É então que aparecem os vampiros. Tentam ir direto à jugular do príncipe-sapo, mas percebem algo esquisito – “Está explicado, é por isso que você tem gosto de água, bichos encantados não têm sangue” –, acabam auxiliando o novo príncipe a encontrar o castelo e transformam-se em grandes amigos: “Eram simpáticos, bons de papo, grandes camaradas”(p.33).

A procura pelo castelo corresponde à perfeita carnavalização literária da busca por um emprego. O novo príncipe defronta-se com um

cartaz em que a fusão com a linguagem dos classificados jornalísticos (típica da menipéia), satiriza a oferta de emprego, usada até há bem pouco tempo, para a contratação de secretárias:

“PRECISA-SE DE PRÍNCIPE

Jovem, bonito, bem vestido.

Não é necessário ter experiência anterior. Salário

compatível com o cargo.

TRATAR AQUI”(p.39).

Para localizar o posto da inscrição, o novo príncipe é mandado de uma ala para outra do castelo, encontrando toda sorte de situações embaraçosas, comuns às instituições com funcionários públicos. Está quase decidindo retornar, quando um administrador sai correndo e grita: “O senhor desculpe, eu estava tomando um cafezinho e não percebi quando Vossa Alteza chegou”(p.41).

A coroação do novo rei também reitera a mescla do sagrado (o mágico dos contos de fadas tradicionais) com o profano (as comemorações festivas atuais): “Foi decretado feriado nacional, e mensageiros correram todo o reino (...) o correio lançou um selo comemorativo. O supermercado anunciou mil promoções (...). Durante sete dias e sete noites, sem parar, realizaram-se por toda a parte, torneios, banquetes...”(p.43).

Entretanto, “apesar de todo o seu exterior

de príncipe, ele conservava o sua alma de sapo (...) ele também coaxava. Baixinho, baixinho. De partir o coração”(p.47). A transformação do sapo em príncipe não lhe traz felicidade. Ele tem nostalgia do passado, do seu verdadeiro reino (o brejo) e da sua comida (moscas). A tentativa dos conselheiros reais de minimizar a dor do príncipe, através da busca à mais linda princesa do reino, também se revela inoperante, pois o maluco do príncipe “queria uma princesa verde e lustrosa”(p.55).

3.1 Metamorfozes tradicionais e modernas

As transformações e metamorfozes são características constantes nos contos de fadas tradicionais. Fazendo um levantamento das constantes que estruturam os contos dos Irmãos Grimm, Nelly Novaes Coelho (1982: 296) afirma que a “transformação dos seres e das coisas, sem dúvida está ligada à idéia de evolução da humanidade e do universo (...) liga-se, talvez, a antigas crenças de que todos os seres anormais ou disformes (...) possuíam altos poderes de interferência na vida dos homens. Note-se, ainda, que normalmente são as *mulheres* que conseguem ‘desencantar’ os ‘encantados’”

No conto de Cora Rónai, embora a bruxa seja a responsável pela transformação do sapo em príncipe, a mediação para que o príncipe volte

ao seu estágio natural – de sapo – será feita pelos vampiros que, enfeitados em beija-flores pelas artimanhas da bruxa, adentram o quarto do príncipe: “(...) nós estamos precisando de ajuda para nos desenfeitarmos. Aliás, para desenfeitarmos você também”(p.57).

Facilitados pelo tamanho minúsculo de pequenas aves, os beija-flores encontram, em *O Novo Manual de Bruxaria*, uma receita para quebrar o encantamento, mas, como não conseguem prepará-la sozinhos, lembram-se de pedir ajuda ao príncipe. Este facilita-lhes a busca dos ingredientes na despensa e na masmorra do castelo. Quando a receita é concluída, também ocorrem as metamorfoses: “As asas dos beija-flores foram crescendo e escurecendo; seus bicos viraram para baixo, e foram retomando a forma de presas; suas pernas coloridas voltaram a ser as capas pretas de antes. (...) E, de salto em salto, o ex-príncipe desapareceu coaxando na linha do horizonte.”(p.62).

O tratamento típico da menipéia, conferindo às ações narrativas um caráter às avessas, não fica restrito às metamorfoses efetuadas pela bruxa. Esta também é envolvida pela teia prodigiosa com que envolve os outros seres nos seus passes de mágicas: “E a bruxa, que por acaso ia passando por ali na sua vassoura, também foi envolvida pela nuvem mágica, que a transformou numa fada-madrinha. E viveu infeliz

para o resto da vida (...)” (p.63). Nesta história, a linearidade maniqueísta do bem e do mal é rompida. O castigo à bruxa por suas maldades ou o castigo imposto aos prepotentes, falsos e orgulhosos fazia parte das constantes dos contos de fadas tradicionais.

Pagar o mal com o bem, a despeito do tom cristão, revela-se, no conto em análise, como um procedimento com raízes fincadas na carnavalização: os contrários se atraem; os opostos se imbricam; os reinos (animal e humano) se entrelaçam; os vampiros penetram os contos de fadas; os contos de fadas investem no cotidiano familiar, enfim, a paródia se afirma como crítica às verdades instituídas e o cômico subjaz como fundamento que opera a dessacralização.

Conclusão

A percepção carnavalesca dos contos de fadas tradicionais pode ser verificada em várias histórias infantis contemporâneas que, valendo-se da menipéia, encontram na paródia uma de suas formas estruturais. Este é o caso dos dois contos analisados no presente estudo.

Em *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque, a narrativa reflete uma atitude nova frente à realidade, desviando-se da estrutura usual dos contos de fadas. O riso e a comicidade são

fatores subjacentes a todo o texto narrado. Há uma quebra da dicotomia maniqueísta entre o bem e o mal e o conto caracteriza-se como a celebração às avessas da história referente à “Chapeuzinho Vermelho”. A pluralidade de tons e estilos é paralela à caminhada de Chapeuzinho Amarelo em direção à sua autonomia, não mais como objeto, mas como sujeito de sua história.

Se, na menipéia, as peripécias e as fantasias mais ousadas se justificam com base na busca de um ideal filosófico-ideológico, esta peculiaridade pode ser resgatada em *Chapeuzinho amarelo*, como crítica à organização de mundo ancorada na supremacia masculina. A libertação da personagem, além de parodiar os contos tradicionais, investe na liberdade e na palavra como formas de dessacralizar o tradicional e o instituído.

A carnavalização operada na obra de Chico Buarque também pode ser apontada no texto de Cora Rónai, *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava*, uma vez que a narrativa – embora se valha das constantes típicas dos contos de fadas tradicionais –, apresenta estas constantes de forma parodística. Dialogando com o texto dos Irmãos Grimm, a autora vai desmitificando o texto tradicional, pois, através do riso, do deboche, do exagero e da ironia às formas consagradas, estabelece um questionamento com

o real, trazendo o texto para o presente, ligado à contemporaneidade dos acontecimentos.

As duas histórias podem ser interpretadas como textos que resgatam muitas das peculiaridades relativas à sátira menipéia, conforme os postulados bakhtinianos, permitindo a leitura da irreverência, da paródia, do inusitado e da intercalação de formas narrativas como elementos característicos da carnavalização literária.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. 15.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho amarelo**. 9.ed. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise**. 2.ed. São Paulo: Quíron/Global, 1982.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes.

São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FORTES, Rita Felix. De objeto a sujeito, chapeuzinho muda de cor. In: FORTES, Rita Felix et alii. **Tradição, estética e palavra na literatura infanto-juvenil**. Cascavel: Gráfica da UNIOESTE, 1996.

RÓNAI, Cora. **Sapomorfose, ou o príncipe que coaxava**. 4.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 3.ed. São Paulo: Global, 1983. (Teses).