



## Artigos da seção livre

# Fita Verde e Chapeuzinho Vermelho: confluência mítica entre Perrault e Rosa

Maria Generosa Ferreira Souto\*

**Resumo:** Este artigo postula discutir, sob o prisma da semiótica, o mundo maravilhoso do conto infantil, por meio do conto *Chapeuzinho Vermelho* que, por muitas razões, foi retomado tantas vezes, a serviço de outras enunciações. O texto procura depreender as relações com suas variantes intertextuais, pondo em prática um olhar dialógico sobre a linguagem de Guimarães Rosa, em *Fita-Verde no Cabelo*.

**Palavras-chave:** Semiótica; Intertextualidade; Contos tradicionais; Enunciações.

**Abstract:** This article aspires to reconstruct semiotically the wonderful world of the childish tale, for middle of the tale *Little Red Riding Hood*, what for very reasons, was recovered in an indeterminate quantity of times, the service of others' discussions. The text solicits to enterprize the relations with your texts' variances, putting in practice a dialogic glance about the Guimarães Rosa language, in *Fita Verde no Cabelo*.

**Keywords:** Semiotic; Intertextuality; Traditions story; Enunciation.

A linguagem envolve percepção e ação, todos os elementos entram pela porta do pensamento lógico e saem pela porta da ação deliberada. Pensamentos signos que persistem são crenças, hábitos de pensamento que funcionam como princípios guias em nossas ações.

Lúcia Santaella

A literatura infantil, mais do que qualquer outro gênero literário, ou forma de expressão, tem sua origem no folclore, precisamente nos contos populares. O fato de a literatura infantil e juvenil ser um gênero relativamente novo, modalidade em que se apresenta hoje como produto de comercialização e consumo nas escolas, não significa que em todos os tempos as crianças não tenham tido suas histórias. Os mitos, as lendas, as fábulas e os contos de fadas tradicionais foram parte integrante da literatura oral dos povos, antes da escrita e não era, especialmente, destinada às crianças. Foi o início de toda a literatura, local e global.

A impossibilidade de o homem abarcar todos os conhecimentos propicia a fragmentação do pensamento, e impede uma análise objetiva da literatura infantil. Haverá, ainda, nesse setor, extenso campo de trabalho. É fato conhecido que há diferença entre mito, lenda e conto folclórico (SOUTO, 2001, p. 117-136).

\* Professora de Literatura e Teoria Literária da Unimontes. Mestre em Letras: Estudos Literários, UFMG. Doutora em Comunicação e Semiótica: Literatura e Intertextualidades pela PUC/SP.

Propp (1984) qualifica o conto maravilhoso de *mítico*, na medida em que o conto, em sua gênese, funda-se sobre o mito. Diz, também, que o conto maravilhoso absorve mais comumente a canção épica e a lenda. Veremos, porém, sempre que o enredo exige, o conto utilizar elementos que recolhe do mito ou da lenda. Narra, às vezes, um fato de forma simbólica. Procura, em geral, transmitir uma experiência, prática ou afetiva e, de outras vezes, tem finalidade moral ou de advertência, como *Chapeuzinho Vermelho*, que será o meu objeto discursivo.

O mundo maravilhoso do conto infantil sempre me provocou. Escolhi Charles Perrault, o primeiro a tomar a voz da tradição oral e imprimi-la no mundo oficial da literatura. Recortei *Chapeuzinho Vermelho*, *Le petit chaperon rouge*, muito retomado a serviço de outras enunciações. Coloco sob minha leitura um texto nascido das vozes folclorísticas, propondo-me a entender as relações deste texto com suas inúmeras variantes intertextuais.

Nessa intertextualidade, faço uma negociação de anuência, um acordo com essa heterogeneidade constitutiva do sujeito e de seu discurso. O texto matriz de Perrault entra como condição de construção de sentido do discurso nos diversos diálogos (BAKHTIN, 1981).

Hoje, não mais veremos o texto como fruto casual de uma instituição e deixamos que ele testemunhe por si mesmo essa voz do outro que entra na constituição do discurso. Cabe ao analista identificar essas duas vozes, ou esse bivocalismo, conceito tão caro a Bakhtin.

O discurso intertextual avança, entretanto, nesse bivocalismo, porque o concretiza, representando as vozes. Captando ou subvertendo outro texto, mostra-o, mas não o demarca; assimila-o, para confirmá-lo ou para opor-se a ele.

Consoante o modelo greimasiano, o percurso da construção do sentido, que se triparte nos níveis fundamental, narrativo e discursivo, representa a construção de sentido do próprio discurso. O discurso correspondente ao plano do conteúdo, portanto, ainda permanecendo no subsolo do sentido. Somente quando se considera o conteúdo manifestado no plano da expressão é que desponta o texto, que pode ser visto como a manifestação sêmica verbal e individual.

Greimas (1989, p.461) propõe que se pense em texto não (apenas) como o ponto de chegada do percurso gerativo total, mas como uma possibilidade expressiva que pode ocorrer em qualquer patamar desse percurso, desde que aí aconteça uma interrupção. Sempre que o percurso gerativo é interrompido, dá-se lugar à textualização (linearização e junção como o plano da expressão).

O texto, quando chega ao plano da expressão, não se prende, devem ser acrescentadas várias manifestações sígnicas, pois sabemos que todo texto é inacabado, é “obra aberta” (ECO, 2001, p. 62).

A partir de Perrault, analisarei a variante que por mim fora escolhida: *Fita-Verde no Cabelo*, de Guimarães Rosa.

*Chapeuzinho Vermelho*, conto maravilhoso escrito por Charles Perrault, na França de 1697, será objeto semiótico desta análise e, como tal, far-se-á a abstração da sua manifestação, para que se atinjam, primeiro, as estruturas fundamentais e narrativas; depois as discursivas — estruturas observadas enquanto relações de sentido, mostrarão como se articula o tecido significativo do texto.

Trata-se de um conto de advertência (SORIANO, 1968, p.148), ou conto exemplar que, incorporando a tradição oral anterior a ele, distingue-se dela, distinguindo-se também dos outros contos maravilhosos pelo final irreversivelmente infeliz.

O nome *Chapeuzinho Vermelho* é, portanto, índice da confluência discursiva conto-mito, não apenas pelo seu caráter não-convencional, mas simplesmente porque é um nome: “o mito é pessoal (nominativo), o nome é mitológico” (LOTMAN, 1981, p.136).

Construindo suas leituras a partir da oposição fundamental alteridade vs. identidade, começa pela afirmação da alteridade, que é manifestada na autoridade da mãe, da avó, no espaço coercitivo do lar. A menina tenta ousar, transgredir, negando a alteridade e afirmando a identidade: não dá certo, e surge a punição: o lobo devora a menina. O texto, então, passa a negar a identidade, implicando uma afirmação da alteridade, o que subentende uma circularidade das relações. Tem a intenção de deixar o enunciatário com medo. Medo de ousar, de aventurar-se, de construir-se como pessoa, na interação mútua e conflitiva do “outro” com o “eu”. Só devem restar as regras impostas, a “cultura”, o “outro”.

*Chapeuzinho Vermelho* é a história de um sujeito (menina), manipulado por um sujeito (mãe), para que saia de casa, vá ver a avó, vá ao espaço externo.

O sujeito (menina) quer cumprir e realmente cumpre o acordo, para que se mantenham os valores que já possui: o clã, o abrigo, o carinho — o “outro”. Era bela e muito querida, o que subentende sem “defeitos” morais ou físicos. Reconhecida como “boa” (pressuposto) e “bela”, é recompensada com o “chapeuzinho vermelho”, que a torna ainda mais bela, estereótipo de beleza europeizada (a cultura).

Surge o lobo, como outros valores: os da “natureza”, que se opõem à “cultura”, e que supõem a ruptura, a “liberdade” de ser ela própria — sem mãe, nem avó, nem dever (ser ou

fazer). Esses valores tentam o sujeito (menina), fazendo com que ela vá pelo caminho mais longo e permaneça no bosque, esquecida do primeiro compromisso.

A permanência no bosque representa o rompimento do primeiro contrato. A menina transforma-se num sujeito verdadeiramente rebelde: parece e é. Assume o valor da “liberdade”.

Quando chega à casa da vovó, começa o percurso inverso: entra em disjunção com a “liberdade”, negando-a, renunciando-a, por isso ouve a voz do lobo e sente medo, e vê o lobo/avó e se assusta. Arrepende-se, mas é tarde. O lobo a devora.

O objeto “liberdade” (individualidade) constitui-se, no enunciado, como antiobjeto, na medida em que a menina, sem medo, dá atenção ao lobo e deixa-se ficar no bosque a não fazer nada de útil. Ela fora enviada para ver a avó e levar-lhe quitutes, porque a avó deveria estar doente. Trata-se de “valores econômicos burgueses, organizados essencialmente em torno da utilidade” (GREIMAS, 1993, p. 148).

A narração inicial da menina era uma mentira; parecia, mas não era, eis uma das pedras com que se constrói esse antiexemplo. Parecia dócil, manipulável e, como foi dito, fora recompensada com o “chapeuzinho vermelho”, prêmio pela submissão, numa prova glorificante pressuposta. Ela já estava tão competente para reificar-se, que já era *Chapeuzinho Vermelho*. Falhara, entretanto, o julgamento da mãe. Havia, na menina, um poder, um querer e um saber que a modalizavam para a rebeldia. Foi a sua desgraça. Isso o discurso enfatiza, apoiado nas transformações narrativas, que se articulam em torno da sanção. A menina fica sem saída, o enunciatário fica sem saída. Fora da submissão, da obediência, não há solução.

Basta classificar *Chapeuzinho Vermelho* como um discurso maravilhoso, que se opõe ao discurso do senso comum, pela ancoragem figurativo-temática no mundo dos possíveis, em que o “absurdo”, visto pela consciência lógica, é substituído pelo “real”, visto pela consciência mitológica, que está na gênese do maravilhoso.

Coelho (1987, p.66) afirma que Perrault resgata os “relatos maravilhosos/exemplares, guardados na memória do povo e dispõe-se a redescobri-los”, criando o “primeiro núcleo da literatura infantil ocidental”, num momento em que todo um cabedal de narrativas maravilhosas já entrara em declínio.

Ao dizer “cabedal de narrativas maravilhosas”, Nelly Coelho refere-se ao maravilhoso primitivo, oriental, céltico e medieval.

O enunciator, em *Chapeuzinho Vermelho*, esconde-se tanto em percursos figurativos do maravilhoso, isto é, na antropomorfização de animais, num tempo perdido nos tempos, num espaço fluido, em atores não individualizados, como se esconde, ele mesmo, num

narrador-observador bastante “ausente”. É como se o discurso se narrasse sozinho. Assim se escondem a advertência e a catequese para a submissão e para o medo.

Com a fórmula enunciativa mágica do *Era uma vez*, o discurso constrói uma irre realidade, instalando, depois, uma realidade nova, por meio de uma de breagem interna enunciativa de 2º grau, *Vai ver como está tua avó*, em que a enunciação, criando um “eu” para melhor se simular, inaugura o tempo histórico, repetindo o desafio que Deus fez a Adão ao enunciá-lo: “Multiplicai-vos, enchei a Terra e sujeitai-a” (Gênesis, I, v. 28).

O Conto começa com um tempo verbal durativo, não-acabado: *Era uma vez... sua mãe era... o chapeuzinho assentava...* Esse intróito ao maravilhoso, relatando fatos concomitantes ao então, colocado no passado, ajuda a construir o efeito de irre realidade, já projetado no *ele* actorial e no *alhures espacial*, resgatado também um tempo anterior ao tempo histórico.

Com o tempo inacabado, reitera-se a perspectiva de que tudo pode acontecer outra vez, o que conduz sutilmente à advertência, ou ao exemplo, confirmando a natureza do conto exemplar.

Percebe-se que o primeiro parágrafo do conto é vinculado a um tempo em que a menina está em conjunção com a estaticidade, a continuidade, a submissão, ou a própria conjunção.

Esse tempo, tecido de mágica incoatividade e duratividade, encaixa-se na “temporalidade remissiva”: um tempo imóvel, que satisfaz à adequação e que se liga ao “espaço fechado”, opondo-se a uma “temporalidade emissiva”: um tempo que passa e que se liga a um espaço aberto (ZIELBERBERG, 1986, p.234).

Depreende, também, que nos nomes próprios *Chapeuzinho Vermelho* e, mesmo, o *Lobo*, enfeixam-se na configuração discursiva do fruto proibido, em que as figuras do alimento e do animal sedutor ajudam a construir o fundo figurativo comum entre duas invariantes.

Perpassando esse núcleo figurativo invariante, nota-se no mito da queda: o jardim, a serpente, Eva, Deus; no percurso figurativo de *Chapeuzinho Vermelho*: o bosque, o Lobo, a menina, a mãe; lá, o fruto proibido liga-se metaforicamente à maçã; aqui, os pãezinhos constituem apenas um dos meios figurativos da prova exemplar, que era escolher, ou não o caminho mais comprido, este sim, o fruto proibido.

Na base, as variações temático-narrativas. No mito bíblico, a desobediência que leva à morte, morte que inicia a vida; no *Chapeuzinho Vermelho*, a desobediência que leva à morte, morte irreversível, fim.

O fruto proibido, figurativizado na maçã, ou no caminho mais comprido, no divertir-se, nas borboletas e nos buquezinhos de flores do campo, longe de ser aleatoriamente projetado pela enunciação, constitui-se da força ideológica da imposição do medo, do esfacelamento do “eu” diante do outro, da confirmação do *status quo*, do pavor à mudança.

As personagens são reais, porque são convincentes, em se tratando do conto maravilhoso, e são reais, porque criam a realidade em se tratando de mito. O parecer verdadeiro é interpretado como ser verdadeiro, em se tratando de conto.

Observando um pouco mais a configuração discursiva do fruto proibido e a figura do animal sedutor lobo/serpente, temos de dizer que são semelhantes na astúcia e na malignidade. A serpente, que era o animal mais esperto que o Senhor Deus havia feito, que era o mais sagaz de todos os animais, perguntou à mulher: “É verdade que Deus mandou que vocês não comessem as frutas de nenhuma árvore do jardim?”(Gn, 3, 1).

Como se vê, a cobra conduziu a resposta, num jogo de sagacidade, o popular *jogar o verde*. Da mesma forma fez o Lobo: “Ela mora longe?”(PERRAULT, 1963, p.23).

Assim, vale dizer que se trata de um procedimento persuasivo semelhante. O interlocutor manipula, perguntando, numa performance mentirosa, de um parecer ingênuo, mas de um ser astucioso. Pela pergunta, aparentemente desinteressada, obtém a informação interessada. A estratégia argumentativa do interlocutor-destinador está direcionada para a manipulação da competência e da performance do interlocutário-destinatário. Por isso, são tão malignos quanto espertos esses “animais sedutores”.

É fato admitir que a enunciação, em *Chapeuzinho Vermelho*, usa o encanto para moralizar, faz-nos divergir de José Paulo Paes, quando diz no Prefácio do Conto aqui apresentado:

Perrault não incidiu no pecado Capital em que, depois dele, tantos autores menos bem dotados incidiram: o de se valer do conto de fada como pretexto para tiradas moralizantes ou didáticas (...) Perrault ensinava às crianças a vantagem que há em ser honesto, paciente, avisado, laborioso e obediente

(PERRAULT, 1963, p.9).

Notei bem que esse discurso já se encontra mais próximo da fase final do percurso gerador de sentido, onde se juntam o plano do conteúdo e o plano da expressão, não perdendo de vista o sujeito da enunciação e visando sempre à reconstrução dessa instância.

Cumpre-se também como conto exemplar. As borboletas do bosque e o horrível castigo que sucede a elas podem repetir-se em qualquer tempo, em qualquer espaço e com qualquer um. Eliade (1963, p.169) define comportamento exemplar como aquele “que pode ser vivido em grande número de ciclos culturais e em muitos momentos históricos”.

Apreende-se, portanto, que o enunciatário-criança entende o que é “ter juízo”, ou o que é preciso para ser aceito. É negar a natureza, enquanto sonho, enquanto a voz do próprio eu. É submeter-se ao outro, é alienar-se ou reificar-se, pouco importa. Importa silenciar, importa ser dócil, importa não ser diferente. Importa ouvir sempre o sussurro do medo, sedutor e amigo.

### **Variante intertextual : a estilização de *Fita-Verde no Cabelo*, de Guimarães Rosa**

Segundo Castagnino (1966, p.51), a literatura é um jogo espiritual; nela, as coisas têm outro aspecto que na vida habitual e, quando está carregada de lirismo, até pode mover-se em meios alógicos. (...)

Em Rosa, diferentemente de outras variantes intertextuais, o lobo não fala, o que pode parecer afastar o maravilhoso e o enunciatário-criança da construção do significado desse discurso. Não, pelo contrário, esse maravilhoso e essa criança entram na construção desta “festa do intelecto”, típica desse conto de Guimarães Rosa (CASTAGNINO, 1966, p.51). Rosa é prosa poética.

Guimarães Rosa é o mais lírico de todos os intertextos. É o mais lúdico, pelo próprio percurso temático da imprevisibilidade, que se realiza num jogo de figuras inéditas, pela musicalidade, pelas aliteraões, pela ambigüidade, pelo sentido do inacabado, pelo indizível, pelo poético. Logo ele, que não parece ser conto infantil, é o que mais deixa livre um observador-interno-menina para que este possa emergir do tom do narrado; logo, Rosa é o que mais se aproxima, apesar de não parecer, desse universo infantil. Conforme Castagnino (1966, p.46-7), citando Huizinga, “o melhor meio para compreender os recursos e elementos da poesia consiste em interpretá-los como funções lúdicas”, a que o próprio Castagnino diz que a literatura é um jogo espiritual.

Rosa, porém, avança na função estética, por abraçar a poesia, e o faz, entre tantas maneiras, pela ambigüidade que perpassa todo o seu discurso. Lembra-se que a menina divertia-se, com ver as avelãs do chão não voarem. Ele retira, também, do discurso a estampilha da advertência e, dos lábios da menina, a estampilha do medo. Resta, então, o lobo. Não importa, porque também restam *as borboletas nunca em buquê*.

O texto de Rosa é uma estilização do de Perrault. A estilização resulta de um acordo entre a enunciação enunciada e o enunciado enunciado, na medida em que o texto-base, implícito na enunciação, é assimilado pelo enunciado da variante intertextual. Dissemos, ainda, que tal acordo resolve-se na captação dos níveis fundamental, narrativo e discursivo do texto-base. O texto-base, segundo o que foi dito, fica, também, ideologicamente confirmado,

ainda que uma leve sombra recaia sobre ele. Por fim, que a estilização desencadeia, no enunciatário, alterações da modalidade veridictória, que se traduzem num segredo: ela é conto maravilhoso, mas não parece, construindo, assim, o jogo do segredo do seu ser entre a manifestação e a imanência. Como se trata de uma variante intertextual, essa aparência negada e essa imanência confirmada constroem-se em relação ao texto-base, ou seja, Rosa não parece Perrault, mas é. Sondemos, primeiro, como é construído, no discurso, esse jogo de significados, para depois refletir sobre suas causas.

Eis a *velha* narrativa da menina que vai levar guloseimas para a vovó numa cesta, e no caminho, perde-se em si mesma. Por isso, emerge o “velho” lobo sancionador, de mãos dadas com a morte, no “velho” *modus faciendi* de Perrault.

João Guimarães Rosa chamou-a nova velha história; e eu a chamo de estilização. Tentarei justificar os epítetos e mais entender a própria história. Começo, portanto, observar *Fita-Verde*, a narrativa, e matutar acerca dela.

Fita-Verde ou Chapeuzinho Vermelho em princípio, o mesmo ator, o mesmo papel actancial da narrativa, a mesma menina amada e linda, premiada com um adereço que constitui sua identificação, quis a aventura de encontrar-se consigo mesma, rompendo limites, à revelia do “outro”.

Fita-Verde, mais em Rosa do que em Perrault, é o homem arcaico, presente e futuro que, descobrindo-se de asas ligeiras, descobre-se capaz de ser ele mesmo. É o sujeito humano na busca da própria identidade, busca narrada na velha história, desvestida, agora, da capa da advertência e recoberta com o mito. Eleva-se, discursivamente, a narrativa, para dimensões universais, em que planam figuras arquetípicas da vida e da morte. *Fita-Verde*, a narrativa, retoma, na dimensão do imaginário, o mito ancestral da iniciação.

A menina demora para chegar à casa da vovó e, quando chega, já sem a fita verde no cabelo, já suada e com fome de almoço, espoliada, portanto, dos superpoderes da aventura e do sonho fruídos, já havia sido sancionada negativamente. Mais que o narrador, é ela, agora, quem vê a avó tão só. Pesa-lhe a culpa de ter deixado a avó sozinha, enquanto se divertia em ver as avelãs do chão que não voaram. Por isso, o narrador, que desenrolava a narrativa pelo fio da debreagem enunciativa de 1º grau, construindo pessoas, tempo e espaço enuncivos, correspondentes a um não-eu, não-agora e não-aqui, desencontrados como o modelo da enunciação implícito, enuncia, no entanto, esse advérbio enunciativo *assim*, indicando concomitância ao presente da enunciação, depois de um verbo do sistema enuncivo, *devia*.

Na instância da narrativa, o eu da menina é o ímã que atrai a narrativa e é pelos olhos desse observador-menina que se vê a vovó só, falando *agado, fraco, rouco*. É com o



pensamento da menina que pensamos: “Devia” (...) de ter apanhado um ruim defluxo, com essa escolha do termo popular *defluxo*, com a anteposição inusitada do adjetivo *ruim*, não só atendendo à exacerbação da emoção do observador *suado* e culpado, como sobrepondo, à certeza (apanhou), a hipótese (devia). Da menina.

Sofre-se, então, o desespero da menina quando depara com a vovó e ouve-a dizer: “Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo”.

A menina faz-se presente, irrompendo do relato do narrador, fortalece-se como sujeito. O texto ganha pontuais efeitos de subjetividade, apesar da objetividade contínua em que se ancora a narrativa desde o início. Conforme Fiorin (1994, p.326), “esse jogo de absenteizações e presentificações vincula-se a um vaivém entre objetividade e subjetividade”.

O espaço enuncivo desencadeado pelo marco referencial inscrito no enunciado, uma aldeia, em função do qual estão os caminhos, a casa da avó, o bosque, converte-se, assim, em espaço anunciativo. Essa embreagem enunciativa faz com que a aventura narrada pareça estar ocorrendo no momento da narração, no espaço da narração e com o enunciador e enunciatário, os actantes da enunciação.

Através de uma simultaneidade entre narração e narrado, Guimarães Rosa estiliza Perrault, quando diz: “E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso”.

Chapeuzinho Vermelho é, pois, um sujeito mais silenciado que Fita Verde. Cerca-o uma opressão compacta para a submissão, que representa a alteridade. Fita Verde é uma pessoa discursiva mais forte. Com Chapeuzinho, o enunciatário sente medo, aprende que deve ser dócil, sempre, em harmonia com o outro, e surdo para os apelos do próprio eu. Com Fita-Verde, o enunciatário submete-se novamente, mas sua submissão é diferente daquela de Charles Perrault.

Guimarães Rosa capta Perrault nessa natureza de conto exemplar, aprofundando-se nela, à medida que resgata o tema mitológico da iniciação. A narrativa *Fita-Verde* desponta como a história da passagem da infância à maturidade pelo conhecimento e entendimento da morte.

Apoiada em Eliade, afirmo que Rosa, no imaginário do conto maravilhoso, recupera “o ator transumano e o grande tempo, próprio do comportamento mítico” (ELIADE, 1972, p.147), que Perrault circunstancializa para construir sua advertência. Aponto, assim, nos procedimentos da construção do significado, variações discursivas desta estilização.

O ponto de vista de *Fita-Verde* contamina de tal forma o narrador que, em alguns momentos, torna-se difícil distinguir um e outro, e este acaba traduzindo a visão de mundo daquela menina.

*Fita-Verde*, a pessoa instalada no discurso, matiza *Chapeuzinho Vermelho* com uma presença mais forte, sendo, portanto, mais “sujeito”. Isso se enuncia na variação do próprio nome enunciado, o mais estilizado em todas as variantes estudadas de *Chapeuzinho Vermelho*.

Essa mudança de nome não foi gratuita, faz com que o ator ganhe um outro ser. Cassirer (1992, p.69) se expressa com um exemplo ilustrativo de troca de nomes, especialmente, nos ritos de iniciação das tribos australianas: “Na sagração da puberdade, o rapaz recebe outro nome, visto que, através dos ritos mágicos que acompanham a iniciação, deixou de existir como menino, renascendo como um outro, um homem”.

Comparada a *Chapeuzinho vermelho*, *Fita-Verde* transforma-se, pelo modo como se ancora no discurso, pelo modo como é construída. A ousadia de *Fita-Verde*, traçada não só no narrado, mas principalmente na narração, vincula-se à ingenuidade de todos nós, antes de apreendermos os limites. A busca de princesinhas, plebeínnhas flores é a busca que todo homem teve, perdeu e renova a cada instante de sua vida.

*Fita-Verde*, a narrativa, sem parecer, também brinca na expressão, porque Fita-Verde, actante, usa e brinca mais, como por exemplo: “Lenhadores, que por lá lenhavam; velhos e velhas que velhavam (...) vou à vovó (...) borboletas nunca em buquê nem em botão”. (PERRAULT, 1963, p.24).

Como se vê, o discurso é preenchido por cognatos e aliterações, e assim alcança um poderoso efeito lúdico, que se nutre do surrealismo dessas metáforas. Tudo isso se tece em harmonia com a voz da menina emergindo discursivamente da voz do narrador, com o espaço, o tempo e a pessoa do discurso ampliados. Esse lúdico valoriza a aventura, reaparece na revitalização da onomatopéia, que quebra o fio sintático de tempo: “quando ela, toque, toque, bateu”. Em Rosa, esse lúdico se prende a uma tônica altamente poética.

Em Perrault, a sanção era “ganhar o chapeuzinho vermelho”, índice da docilidade. Aqui, a sanção positiva é ser inteiro, entendendo por ser inteiro, conhecer os próprios limites e mistérios que carregam consigo outros limites. Esse saber é um poder, o que também fundamenta aquele segredo observado anteriormente, isto é, a menina, nessa hora da dor, não parece forte, mas é.

O conto de Rosa é o percurso de um sujeito que estava em disjunção com o juízo. Assim: “Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que, por enquanto”. “Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez”.

Iria, agora, a menina esperar como os homens e mulheres a *velhar* como os velhos? Diferente de Chapeuzinho Vermelho, poderá não ficar esperando. Será, se quiser e souber, sempre *a que por enquanto*.

Guimarães Rosa não quer se parecer com Charles Perrault. Acredito que ele dá o melhor testemunho daquilo que Paz (1976, p.68) chama “recriar um mundo”, e a Rosa pode-se atribuir perfeitamente, o que Paz diz de Cervantes (Idem, p.72): “seu mundo é indeciso como o da aurora e daí o caráter alucinante da realidade que nos oferece. Sua prosa limita-se, às vezes, como o verso, pelo emprego sobrecarregado de uma linguagem poética”.

*Fita-Verde* esconde, sob uma linguagem poética, *Chapeuzinho Vermelho*, a qual lhe dá a matéria-prima, fazendo como que o significante veicule um novo significado, de tal maneira que se torna impossível desvincular o conto de Rosa do modo como é contado. Como diz Paul Valéry, além do prazer da (re)construção do significado da leitura intertextual, enunciador e enunciatário partilham o “êxtase estético”.

Rosa não mostra o texto-matriz, com o qual ele dialoga e que está na base da construção do significado de sua narrativa. Rosa vai, com um *vôo ligeiro*, ao encontro inusitado do discurso poético, com a densidade metaforizada envolvendo a superfície figurativa desse discurso. Não se parece nada com Perrault, uma vez que o transcende poeticamente.

Candido diz-nos que:

a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra.

(CANDIDO, 1975, p. 179)

Os dois textos por mim analisados são literatura, na medida em que organizam a si em termos de arte, numa representação ficcionalizada.

Fita Verde libertou-se. Descobriu-se com asas ligeiras, bateu asas e voou. Voou descobrindo o tempo novo-velho e puro e intocado. É a re-citação do tudo era uma vez na nova velha história.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1962.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1975.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schaiderman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTAGNINO, R. *Que és literatura?* 4. ed. Buenos Aires: Nova, 1966.
- COELHO, N. Nelly. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civali. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. Tese de Livre Docência, USP, 1994.
- GREIMAS, A. J. e COURTRES, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. Vol. I. São Paulo: Cultrix, 1989.
- GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. Trad. Maria José Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- LOTMAN, Yuri M. e USPENSK I. *Mito, nome e Cultura*. In: LOTMAN e alii. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Trad. Victória Novas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. In : *Contos de Perrault*. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo : Cultrix, 1963.
- PROPP, Vlademir. *Morfologia do conto maravilhosos*. Trad. Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- ROSA, Guimarães. *Ave, palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SORIANO, Marc. *Lês contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. France: Editions Gallimard, 1968.
- SOUTO, Maria Generosa Ferreira. *Vôo transversal na narrativa popular*. In: *Revista Vínculo/ Departamento de Letras da Unimontes*, nº 2, Montes Claros: Editora Unimontes, 2001.