

A SUPOSTA BUSCA DA VERSÃO “VERDADEIRA” DE UM CONTO DE FADAS COMO PROVOCAÇÃO REFLEXIVA METAFICCIONAL NA ESTEIRA DO POSSÍVEL

André Luiz Ming Garcia*

 <https://orcid.org/0000-0002-4624-0558>

Como citar este artigo: GARCIA, A. L. M. A suposta busca da versão “verdadeira” de um conto de fadas como provocação reflexiva metaficcional na esteira do possível. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-15, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT15793

Submissão: dezembro de 2022. **Aceite:** maio de 2023.

Resumo: A busca de uma versão “original” dos contos de fadas tradicionais é tema caro à crítica do gênero. Tanto as persistentes tentativas de delimitação e circunscrição do papel criativo de Charles Perrault e dos irmãos Grimm quanto buscas de registros das versões orais anteriores denunciam o interesse por uma perseguição cartesiana da verdade dos contos de fadas, o que vai paradoxalmente de encontro ao tipo de conhecimento em que a arte e a literatura em si consistem: uma forma de saber superior *sui generis* regida pelos liames da verdade do possível. Tomando como exemplo a obra de Almodóvar e Taeger (2009), dedicamo-nos às reflexões que ela, enquanto textualidade metaficcional, suscita sobre si mesma.

Palavras-chave: Contos de fadas. Metaficção. Chapeuzinho Vermelho. Literatura e conhecimento. Verdade do possível.

* Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: andrelunar@gmail.com

INTRODUÇÃO

■ **C**hapeuzinho Vermelho: a verdadeira história (Almodóvar; Taeger, 2009) é o título brasileiro de um livro ilustrado criado por Antonio Rodríguez Almodóvar e Marc Taeger, sendo o primeiro o responsável pela narrativa verbal e o segundo, pelas ilustrações que compõem essa textualidade poética híbrida assentada no tripé e no imbricamento de linguagens palavra-imagem-*design*. Inicialmente publicado em 2004, em língua castelhana pela Editora Kalandraka, de Sevilha, sob o título *La verdadera historia de Caperucita*, essa instigante obra foi traduzida para o português brasileiro por Thais Rimkus e publicada em 2008 pela Editora Callis, de São Paulo, rebatizada assim como indicado já no início deste parágrafo.

O livro em questão recupera, logo no título, uma das questões centrais abordadas com notória frequência na literatura especializada no gênero conto de fadas, quer seja aquela desenvolvida por folcloristas, quer se trate daquela empreendida por estudiosos da literatura, a saber, o emblemático tópico da autoria dessas narrativas, sempre envolto por espessa névoa. Tônica dominante de inúmeros estudos desenvolvidos a respeito desse gênero, ela se espalha desde as investigações que inauguram e as que reverberam o senso comum (de acordo com as quais os contos de fadas seriam originários da cultura oral – perspectiva oralista – e teriam sido coligidos por eruditos que os fixaram em forma escrita, como Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, não rara vez com a suposta intenção de exaltar os tesouros culturais de uma nação) até aquelas que o discutem e matizam, como Bottigheimer (2010), quem, ainda que sem nos apresentar um levantamento sistemático de evidências para os fatos que aponta, esforça-se em demonstrar que os contos de fadas carregam em seu bojo motivos oriundos de cultura letrada.

Stephan Pabst (2014), por sua vez, e com referência específica aos contos dos irmãos Grimm, propõe-nos o conceito de uma autoria dispersa ou distribuída [*zerstreute Autorschaft*] para essas narrativas que seria oriunda de múltiplas vozes correspondentes a uma polifonia composta por membros pertencentes a diversos estratos sociais e níveis de instrução; nessa perspectiva, a anonimização das demais vozes responsáveis pela construção da narrativa consistiria em recurso que visou outorgar autoridade aos autores ou “coletores”.

Curiosamente, não é difícil estabelecer uma ponte entre a proposta de Pabst e a confusa (ou difusa) circunstância autoral de *Chapeuzinho Vermelho: a verdadeira história*. Malgrado a atribuição de autoria, desde a capa do livro, a Almodóvar e Taeger (um avanço em relação à tradição editorial de nomear o autor dos registros verbais que compõem um livro ilustrado como autor propriamente dito e o responsável pelos registros visuais e, muitas vezes, pelo projeto gráfico como “ilustrador”, em indicação feita em fonte menor, que, indiretamente, nega-lhe, ao menos em grande parte, protagonismo e responsabilidade autorais), uma investigação de registros catalográficos mais detalhados da obra (Agence Bibliographique de L’enseignement Supérieur – Sudoc, 2021), nesse caso localizados junto ao Catalogue du Système Universitaire de Documentation francês, lista como seus coautores Charles Perrault e Paul Delarue (na condição de “autores de obra adaptada”), assim como os psicanalistas Bruno Bettelheim e Erich Fromm.

Assim, a fonte recém-citada traz-nos o seguinte esclarecimento sobre essa confusão autoral:

Texto estabelecido de acordo com a versão oral de “Chapeuzinho Vermelho” de Charles Perrault relatada pelo folclorista Paul Delarue. – Os estudos científicos dos psicanalistas Bruno Bettelheim e Erich Fromm foram usados no desenvolvimento deste livro para crianças (Sudoc, 2021, tradução nossa).

De fato, tais informações não constam da edição nacional do livro publicada pelo grupo Callis. Entretanto, em uma das mais populares plataformas *on-line* de aquisição de livros, a versão brasileira da Amazon, a página reservada ao “produto” contém uma descrição oficial que resume esses dados:

Este livro apresenta a versão da história da Chapeuzinho Vermelho segundo os textos da tradição oral francesa e do folclorista Paul Delarue. Com ilustrações criativas e diálogos divertidos, você vai saber o que aconteceu, de verdade, naquele famoso dia (Amazon, 2021).

A possibilidade de virmos a saber “o que aconteceu, de verdade, naquele famoso dia” mostra-se potencialmente profícua para despertar curiosidade e incentivar o consumidor a adquirir o produto. Apesar disso, muito além de mera estratégia de *marketing* editorial, trata-se de informação adicional e paratextual (ainda que não impressa no livro) que participa na construção de sentidos e na conformação do caráter metaficcional da textualidade, como compreenderemos mais adiante.

Assim, a densa questão precipita-nos rumo à intrincada discussão acerca do conceito de autoria no âmbito da obra de arte e literária, seara cujo aprofundamento verticalizado não corresponde ao escopo do presente texto. O fato é que o próprio título da obra, que, de algum modo, promete entregar-nos a “verdadeira” história de “*Caperucita*”, ou “Chapeuzinho”, desperta curiosidade e instiga reflexões sobre questões como as supostas verdades, veracidades ou autenticidades que pudessem estar atreladas à natureza de uma obra de ficção, assim como a pressuposição de uma verdade da obra de arte implicaria a existência potencial de seu polo oposto, presumivelmente aquele da inverdade, inautenticidade, absentismo de acuracidade ou falsidade eventualmente intrínsecas a algum texto literário. Já o título criado para a versão brasileira do texto, *Chapeuzinho Vermelho: a verdadeira história*, por sua vez, acirra ainda para mais o debate, uma vez que, ao apresentar-nos “Chapeuzinho Vermelho” como o título propriamente dito da obra, ubicado antes dos dois pontos, na sequência dos quais o restante da informação surge como subtítulo explicativo de tratar-se, aqui, da verdadeira história, causa potencialmente notável estranhamento junto ao leitor que, provavelmente, indagar-se-á: “Como posso estar sendo posto apenas agora diante da verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho por meio de um livro ilustrado publicado em 2004/2008?”.

O fato de as ilustrações que acompanham a narrativa verbal distarem, em tom e estilo, daquelas que estereotipicamente associamos ao nosso repertório familiar de visualidades de contos de fadas poderia funcionar como elemento que confirma o caráter *sui generis* e único da obra com a qual o leitor ora se depara – afinal, não é frequente sermos apresentados a verdades indubitáveis, resolutivas de antigos e acalorados debates; não obstante, seu caráter contemporâneo contradiz o senso comum e, essa sim, uma verdade não exatamente questionada, de que uma narrativa (no caso, híbrida) criada há poucos anos não poderia ser, *per se*, mais verdadeira do que as que lhe antecedem cronologica-

mente. Ora, se isso não é um “verdadeiro” *imbroglio*, trata-se, então, de uma frutífera provocação.

No presente texto, visa-se abordar a suprarreferida obra literária a partir do pressuposto de que nos encontramos, aqui, diante de um livro ilustrado de contos de fadas metaficcional. Isso porque, para além de seu caráter metatextual e tematextual¹, por si sós já implicadores de uma potencial avaliação crítica da textualidade ora fruída, sua forma denuncia a presença, em seu bojo, de elementos evidenciadores de sua natureza enquanto artefato, obra, produto ou criação que, sendo da ordem do artístico-poético, não pode senão distar da “verdade” como amiúde a compreendemos porque intrinsecamente ficcional. Aqui, recuperamos Kümmerling-Meibauer (1991), quem, ao explicar a respeito das origens etimológicas da designação alemã para os contos de fadas, “*Märchen*”, remete-nos ao étimo médio-alto-alemão “*maere*”, que, entre outros significados, ostentava o de “mentira”. De todos os modos, e etimologias à parte, é saber difundido que os contos de fadas, da ordem do maravilhoso, consistem em narrativas de algum modo “perdidas no tempo” de sucessões de peripécias não ocorridas factualmente no mundo empírico, evidenciadoras de uma exegese própria em que o inverossímil sobrenatural (“magia naturalizada”) e uma “lógica intuitiva” da não explicação (Bernheimer, 2009), aqui no conforto do lugar que lhes é próprio, podem e devem acontecer.

Desse modo, pretendemos, no subitem seguinte do presente trabalho, explorar algumas das questões cuja reflexão essa obra metaficcional suscita e inspira, como aquelas que tangenciam as problemáticas concernentes ao tipo de conhecimento em que a arte consiste, bem como o lugar e o tipo de verdade que se pode ou não encontrar no seio de obras ficcionais e, especificamente, dos contos de fadas. Para tal, e dados tanto o escopo quanto o imperativo de limitação espacial do presente artigo, não se pretende proceder, aqui, a uma análise completa e heurística dessa narrativa híbrida verbovisual nos liames de seus detalhes vários, mas, sim, enfocar principalmente as informações e implicações advindas de seu principal paratexto, o título, em diálogo com a natureza de seu conteúdo. Uma análise detalhada e formal da narrativa em sua construção em palavra-imagem-*design* permanece reservada, por isso, para um trabalho futuro.

DISCUSSÃO

Malgrado a provável primeira impressão pautada pelo estranhamento que a sugestão de tal reflexão possa causar, inquirir a respeito da suposta verdade ou inverdade concernente a um conto de fadas dista do despropósito. Isso porque o conto de fadas é literatura e a literatura, como tal, consiste em forma de saber ou de conhecimento. Ora, ao tratarmos das temáticas pertinentes ao âmbito do conhecimento, dos saberes, das epistemes etc., convém naturalmente abordar, nesse caminho, a temática da (in)verdade, uma vez que a construção, o acúmulo, a transmissão e a revisão dos conhecimentos pressupõem a lida com os argumentos, os quais estão sempre sujeitos à constante verificação de sua validade lógica ou caráter de verdadeiros ou falsos (nesse último caso, vindo a ser deno-

1 Cf. Stoker (1998), em sua classificação quadripartite dos tipos de intertextualidade, destacam-se, aqui, a metatextualidade, que se refere à tematização de outro texto específico, avaliando-o, e a tematextualidade, referente, por sua vez, à tematização de um gênero ou estilo, também o avaliando.

minados pseudoargumentos ou falácias). Entretanto, os tipos de conhecimento são vários e os tipos de verdade que pressupõem igualmente o são.

Entende-se que a literatura, pertencente ao escopo maior das artes, corresponde a uma forma de conhecimento que Faria (2015) qualifica como “superior”. Ao tratar das vicissitudes dessa forma singular de conhecimento, a pesquisadora afirma:

A literatura é uma forma superior de conhecimento. Muito mais do que imitação da vida ou da natureza, muito mais do que representação de acontecimentos ou fatos, a literatura é criação de realidade, abertura incessante de novos caminhos civilizatórios, de modos de vida, de sendas de acesso ao real. A literatura é o espaço privilegiado da multidisciplinaridade. Aqui, a multidisciplinaridade não é uma sobredeterminação, que vem ter a ela posteriormente, mas uma condição inerente e essencial. A literatura nasce de um impulso de multiplicidade, intrinsecamente aberta à potência metamórfica da criação (Faria, 2015, p. 143, grifo da autora).

Podemos pontuar e expandir, a partir desse excerto rico em sentidos, alguns semas determinantes na confirmação do argumento inicial de Faria, quer seja, aquele que afirma o caráter de forma superior de conhecimento da literatura:

1. A literatura cria realidades, porque, da ordem da ficção, e as realidades que cria dizem respeito a novos caminhos que nos concedem acesso a aspectos do real.
2. A natureza do literário é fértil, porque a conformação de conhecimentos que propicia é incessante.
3. Sendo-lhe inerente a multidisciplinaridade, entendemos que a literatura consiste em registros de linguagem e, como tal, de pensamento, estando, desse modo, enredada em um universo de linguagem em que as semioses a que dão origem vão ao encontro daquelas provindas de registros de linguagem pertinentes e correspondentes a outras formas de saber às quais se vê ligada.
4. Como forma(s) de linguagem-pensamento, a literatura está em diálogo e intercâmbio com o mundo de linguagens e as linguagens do mundo.
5. Sua natureza fértil e central no âmbito das artes e poéticas faz com que se posicione ao centro desse entrecruzamento de linguagem-pensamento.

Tais apontamentos demonstram, de um modo ou de outro, que a literatura consiste em forma de conhecimento que, como tal, resguarda traços característicos das formas de conhecimento em geral sem, entretanto, deixar de portar qualidades que a diferenciam e individualizam. Em comum com todas as formas de conhecimento, a literatura parte de e instiga o saber-se como indivíduo em diálogo com o outro dentro de um mundo, ou um saber sobre si, o outro e o mundo, que tem como ponto de partida justamente o saber sobre si (autoconhecimento), o qual, paradoxalmente, inexistente senão como resultado da interação com o outro no mundo. Sobre essa relação com o mundo empírico ou a realidade compartilhada consensualmente reconhecida, Nelly Novaes Coelho (2000, p. 13), referenciando logo ao início do trecho abaixo reproduzido por Edgar Morin, pontua:

Como ele diz, “a literatura, o teatro e o cinema são escolas de vida [...] escolas de complexidade humana”. Em essência, são formas de arte nas quais a cultura de cada época se corporifica [...]. Ao estudarmos a história das culturas e o modo pelo qual elas foram transmitidas de geração para geração, verificamos que a Literatura foi o principal veículo para a transmissão de seus valores de base. Literatura oral e literatura escrita foram as principais formas pelas quais recebemos a herança da Tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram antes de nós com os valores herdados e por sua vez renovados.

A visão da literatura como eixo central da cultura está amplamente presente no pensamento de Coelho, cuja linha de investigação é, não por acaso, referida por alguns como “culturalista”. Entretanto, ao endossar Morin na percepção da literatura como “escola de vida”, Coelho não afiança uma visão tradicional de escola – guardiã dos saberes da humanidade que visa preservar e difundir –, mas, sim, muito mais avançada: um ambiente de capacitação do aprendiz para aprender fazendo, ensinar enquanto aprende, aprender a aprender e, assim, criar e transformar.

Desse modo, tanto a abordagem de Faria quanto a de Coelho dão-nos pistas de certa particularidade da arte que a define: sua natureza afeita à iconicidade atesta seu caráter de elemento em grande medida pertinente, em termos lógicos e semióticos a partir de uma mirada peirciana, ao âmbito da primeiridade ou do possível, *i. e.*, trata-se de uma forma de conhecimento que cultiva a busca pela verdade do possível mediante aquilo a que Lucia Santaella (2020, p. 21), em artigo que aborda a literatura como forma de conhecimento atrelada à estética e, assim, ao admirável, refere-se como “promoção do conhecimento sensível”. Por sua vez, Albuquerque (2021), partindo de antecedentes teóricos distintos, mostra como os mais diversos caminhos discursivos culminam na confirmação da especificidade do tipo de conhecimento em que consiste a literatura:

Isso posto, Beardsmore propõe um terceiro tipo de conhecimento, o conhecimento a partir de (“knowledge from”), de modo a contemplar a nossa relação com a literatura, refere-se, principalmente, às transformações que poderiam ocorrer em um indivíduo a partir do seu contato com uma obra (Albuquerque, 2021).

Não por acaso, Santaella tem-se dedicado, recentemente, entre outros temas, ao estudo das chamadas *fake news*. Essa temática levou-a a escrutinar mais detalhadamente, em escritos, cursos e palestras recentes, a temática da verdade e de seu oposto, a inverdade ou campo da informação falsa. Assim, a autora vem propondo uma diferenciação entre tipos de verdade que engloba a “verdade necessária” (da ordem da matemática e de certos silogismos lógicos), “a verdade reflexiva” (filosofia), a “verdade provisória” (ciência) e a verdade “do possível” (arte) (Santaella, 2018, 2021). Isso porque, assim como explicita Santaella e implicitamente sugerem os textos de Faria e Coelho, a arte e a literatura permitem-nos vislumbrar, em seu miolo, novas e (im)possíveis formas de ser, existir, sentir, visualizar mundos de ficção e os mundos do mundo empírico como poderiam (vir a) ser, impulsionando, para além dos registros signícos presentes na obra e que a compõem, novos e imprevisíveis (pois da ordem do possível) focos e rumos de semiose ilimitada.

Apesar disso, é importante ressaltar que a literatura em si, embora seja forma de conhecimento atrelada em si mesma à verdade do possível, também está

indissolúvelmente ligada à verdade provisória da ciência mediante seu laço com as disciplinas acadêmicas que procuram circunscrevê-la, como a teoria, a historiografia e a crítica literárias de ânimo científico. Se, em um primeiro momento, poderia parecer que os estudos sobre a literatura, ou seja, a “literatura secundária”, corresponderiam a um universo semiótico à parte, de natureza não poética, que trataria de versar acerca dela, o fenômeno contemporâneo da metaficção acaba tratando de inserir a reflexão sobre a literatura (na busca da verdade provisória própria do fazer científico) dentro dela mesma, uma vez que, ao lado de sua constante instigação para que o receptor desenvolva semioses na seara do possível, instiga-o também a refletir sobre a natureza mesma do artefato artístico que tem em mãos.

Nesse sentido, a conclamação de pensamento crítico sobre a literatura e sua natureza que a obra metaficcional instaura são paralelas ao fenômeno frequentemente apontado pelos estudiosos de outras artes a respeito da natureza mesma de certas obras que reclamam o desenvolvimento prévio de conhecimento teórico por parte do receptor para que sua fruição possa ser otimizada, assim como o fenômeno do ensimesmamento, ou da obra de arte ensimesmada, que, reforçando sobremaneira sua natureza lógica e semioticamente primeira e icônica, é autorreferencial, ou seja, pelos meandros de sua natureza não figurativa trata de discorrer apenas sobre si mesma em sua(s) forma(s) e materialidade e estimular o fruidor com vistas a que analogamente o faça. Assim, refletamos com Diana Navas (2015, p. 85):

Desmascarando todas as técnicas e os procedimentos de construção textual comumente mascarados nos textos tradicionais, a metaficção revela as costuras do texto, seus bastidores, deixando em evidência como um texto é construído ficcionalmente mediante uma série de convenções partilhadas pelos seus leitores.

Percebe-se, assim, que a teoria sobre a metaficção, que a situa como um fenômeno característico da literatura contemporânea – geral, infantil ou juvenil –, dialoga com fluidez com a crítica das outras artes, a despeito das dissemelhanças entre as sintaxes próprias das diversas linguagens e nos mostra que a reflexão ulterior que ela instiga junto ao receptor acaba sendo em partes direcionada a si mesma. Por isso, um importante recurso para atrair esse foco de atenção a si mesma é desnudar-se diante do leitor-visualizador, revelando-lhe as próprias costuras. Essa referência à própria forma, matéria ou natureza, em seu pendor indexical, termina por reforçar a potência icônica da arte e da literatura, uma vez que não há índices que não estejam impregnados de ícones, ou entes desprovidos de qualidades que os caracterizam, aproximando-os de certos entes e distinguindo-os de outros, a depender do contexto, aspecto contemplado e perspectiva da análise.

Navas (2015) nos mostra, ao fim e ao cabo, indo ao encontro das ideias de Beardsmore citadas por Albuquerque (2021) e previamente mencionadas no presente texto, que o leitor-visualizador desempenha papel primordial na (co)construção de sentidos e na concretização das reflexões, cuja elucubração a obra literária, e mais especificamente a metaficcional, explicitamente provoca. Assim como vemos com Santaella (2020), não se pode prever, predestinar ou garantir o estado de coisas admirável e, por consequência, tampouco a admiração – ou a reflexão.

De algum modo, a obra literária metaficcional contém mais frequentemente provocações de pensamento acerca de si, de sua natureza e da literatura enquanto arte e criação que essa em relação com a realidade, mas não retrata nem tampouco documenta esta última, permanecendo no escopo do possível quaisquer feixes de reflexões que possam originar-se quando do contato com ela. Assim, ao tratarmos do emparelhamento inevitável “metaficção” e “reflexão”, ou, melhor dito, “reflexões”, convém investir em modalizações: a obra provoca *potenciais* reflexões no leitor, contenha ela ou não, em partes, reflexões de cunho metaficcional explícitas; de algum modo, essa noção alude à distinção estabelecida por Hutcheon (1980) entre formas “*overt*” e “*covert*” de metaficção, ou mais abertas e mais encobertas de narcisismo ou autorreferencialidade em narrativas metaficcionais.

Mantendo a referenciação às ideias de Linda Hutcheon, convém lembrar que a própria autora sobreleva que o leitor, ao ter em mãos um texto, tem em sua mente expectativas prévias – aliás, todo um horizonte de expectativas, como pontuariam os teóricos da estética da recepção – a respeito do gênero ou tipo de texto que se propõe a ler. Assim, se retomarmos o conceito de tematicidade de Peter Stoker (1998), que constitui a referência intertextual a um gênero ou classe de textos, provocando sua avaliação crítica (plenamente inserida, portanto, nos meandros da metaficção), perceberemos que a recepção de uma obra tematextual implica *per se* a contrastação entre a tessitura de signos que a obra apresenta e em cujo registro consiste e as expectativas do receptor quanto a ela. Assim, a pressuposição, neste contexto, de um processo receptivo caracterizado por algum grau de estranhamento não se vê marcada pela improbabilidade, uma vez que todo tipo de choque com o inesperado dá origem a uma reflexão mais expansionista de ideias que a confirmação de crenças prévias.

As expectativas de leitores em relação ao gênero contos de fadas (especificamente, ao talvez mais conhecido deles, “Chapeuzinho Vermelho”) dependerão de seu repertório de informações e referências a respeito dessa narrativa e sua nebulosa história; em outras palavras, dependerão de quanto acesso o leitor já houver tido a reflexões teóricas, historiográficas ou críticas sobre ela.

No caso específico do supramencionado conto, o senso comum parece não sem frequência reverberar as seguintes noções:

1. Tratar-se-ia de um conto originalmente popular de tradição oral.
2. O francês Charles Perrault e os alemães Jacob e Wilhelm Grimm o teriam coletado entre fontes populares de modo a exaltar e preservar as tradições folclóricas de suas nações.

Em alguns casos, o acesso a informações acerca de registros de versões populares desses contos empreendidos por folcloristas e anteriores à redação das primeiras edições das coletâneas de Perrault (1697) e dos irmãos Grimm (1812), como aquelas levadas a cabo pelo francês Paul Delarue e referidas em conhecidos trabalhos, como Darnton (1986) e Zipes (1993), entre inúmeros outros, várias vezes dá lugar a uma noção de que nelas residiria a autenticidade e a “verdade” desses contos. Tal inferência está intimamente ligada à ideia supracitada de que os contos representariam ou deveriam representar a autenticidade da criação coletiva de voz popular representativa do folclore.

Essa busca da suposta autenticidade de versões anteriores implica em si a posse de noções acerca do sempre debatido papel de Perrault e dos irmãos

Grimm na conformação e na redação de seus contos homônimos, “Chapeuzinho Vermelho”. Tais noções corresponderiam à (cons)ciência de que as *Histórias ou contos do tempo passado com moralidade, Contos da Mamãe Gansa*, de Perrault, de 1697, apresentariam versões higienizadas das narrativas populares nas quais se basearam, adequadas pela pena do autor ao gosto, ao horizonte de expectativas e ao ideal de mundo do público adulto constituinte da *préciosité* aristocrática e nobreza francesa de finais do século XVII (Jean, 2020), assim como os contos integrantes da coletânea dos irmãos Grimm, *Contos de fadas infantis e domésticos* (1812), surgidos já nos inícios do século XIX, quando testemunhava-se a construção da noção/compreensão da infância como um período especial do desenvolvimento humano essencialmente distinto da adultez, em suas bases vigentes até hoje, teriam sido artificialmente adaptados a uma projeção do gosto, das necessidades e das expectativas infantis, assim como dos ideais dos adultos a respeito daquilo que as crianças deveriam ler (Uther, 2013).

Essas noções vão ao encontro das antigas querelas acadêmicas a respeito da autoria dos contos de fadas, já referida no presente texto, e remetem ao que Jean (2020) se refere como “o paradoxo de Charles Perrault” (conceito esse que também se poderia estender, devidamente adaptado, ao caso dos irmãos Grimm): contos na realidade aristocráticos erroneamente entendidos como fielmente representativos da tradição oral camponesa, portanto folclóricos, acabaram vindo a fazer parte do próprio folclore.

Essa discussão remete à distinção tripartite que nos apresenta Kümmerling-Meibauer (1991) dos contos de fadas:

1. Os *Volksmärchen* [“contos de fadas populares”], ou de origem popular e oral.
2. Os *Buchmärchen* [“contos de fadas literários”], que, segundo a autora, seriam os que, *grosso modo*, seguem os padrões das obras de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen.
3. Os *Kunstmärchen* [“contos de fadas artísticos”], gênero literário associado ao Romantismo alemão, que mantinha convenções e motivos próprios dos contos de fadas dos dois tipos anteriores, mas já despidos de seu caráter de “formas simples” e complexificados em sua estrutura nos pontos em que os contos de fadas populares e literários carecem de sofisticação formal: desenvolvimento das personagens para além da planicidade, alternativas ao enredo de cronologia linear e marcado pela causalidade imediata, enredo contendo imprevisibilidade, entre outros.

No caso, o binômio *Volksmärchen/Buchmärchen* é aquele que ocasiona os maiores contenciosos contrastivos, historiográficos, conceituais e, eventualmente, a disputa a respeito de qual dos dois ostentaria as qualidades da autenticidade, da originalidade, da autoridade e, assim, da veracidade.

De modo geral, e resumindo as reflexões do parágrafo anterior, podemos inferir que a suposta e em ocasiões alegada carência de autenticidade e de verdade dos *Buchmärchen*, ou contos de fadas literários, residiria no fato de terem sido longamente associados a registros fidedignos que representariam a tradição cultural oral, popular e, assim, folclórica, uma vez que, como insiste Bottigheimer (2010), estão repletos de elementos de origem literária letrada e erudita e, como também afirmam Jean (2020) e Hans-Jörg Uther (2013), para citar algumas entre inúmeras fontes disponíveis, definitivamente carregam em si as marcas de

estilo e intencionalidade criativa dos seus autores nominais, portanto não exatamente merecedores das denominações ou pechas reducionistas de “coligidores” ou “coletores”. O que haveriam feito esses senhores, em vez de lididamente e do modo mais fiel possível registrar os autênticos contos populares como realmente seriam, foi misturar contos populares com contos literários em uma nova criação em profunda relação intertextual com um sem-número de fontes que, ao fim e ao cabo, consistem em registro marcado por seu estilo literário que “falsamente” alude ao popular.

Nesse sentido, *La verdadera historia de Capucita* [*Chapeuzinho Vermelho: a verdadeira história*] surge, em 2004, na Espanha e, em 2008, no Brasil, para, em teoria, desfazer o *imbroglio* oferecendo ao leitor uma versão verdadeiramente popular da narrativa e com outra forma potencialmente mais excitante ao trazer-nos alternativas às picardias de Perrault. Assim, a editora avisa ao potencial leitor que aquela obra apresenta a versão popular do conto assim como coletada pelo folclorista Paul Delarue. Entretanto, qual delas? Pois, como nos lembra Robert Darnton (1986),

[...] Paul Delarue comparou trinta e cinco versões, registradas em toda uma vasta área da langue d'oïl. Vinte versões correspondiam exatamente ao primitivo “Conte de la mère grand” citado acima, com exceção de alguns poucos detalhes (algumas vezes, a menina é devorada, em outras, ela escapa através de um artifício). Duas versões acompanham o conto de Perrault (o primeiro a mencionar o capuz vermelho). E o resto contém uma mistura dos relatos orais e escritos, cujos elementos se distinguem tão nitidamente quanto o alho e a mostarda num molho de salada francês.

Assim, em um total de 35 versões, qual seria a representante da “verdade”? Aquela eleita por Almodóvar e Taeger? Entre as 35 versões, não há, portanto, várias contendo relatos escritos? De todos os modos, não seria condição *sine qua non* da “autêntica” narrativa oral, ou seja, transmitida de boca em boca, o fato de que cada narrador procederá a algum tipo de modificação na sequência de fatos que conta e no modo como os conta, tanto pelo motivo de lapsos de memória, do fato natural de que “quem conta um conto aumenta um ponto” e de outras questões de natureza involuntária inerentes ao gesto de transmitir com a própria voz e o próprio discurso ideias previamente ouvidas?

Outrossim, convém não desprezar o indicativo, não explicitado nas versões impressas do livro, de que a composição da “verdadeira história” de Chapeuzinho também foi fruto de investigação empreendida com base nos estudos de Delarue, no conto de Perrault e na qual se imiscuíram ideias psicanalíticas advindas de textos de Bruno Bettelheim e Erich Fromm. Dessa maneira, a repartição das parcelas de:

1. Suposta “verdade” (representação de versões populares do conto).
2. Ideologias (em Perrault, higienização e aceno ao gosto aristocrático e culto).
3. Marcas de estilo autoral literário-escrito (em Perrault, construção por parte de um erudito de um estilo e registro de linguagem simulador do popular).

Ressalta-se que as complicações da argumentação da defensoria dos contos de fadas literários durante o julgamento em que é acusado de falsidade ideológica parecem refletir-se na obra de Almodóvar e Teger:

1. Houve consulta a Delarue.
2. Houve imiscuidade do pensamento psicanalítico, inexistente à época da redação dos *Contos da Mamãe Gansa*, em um processo que potencialmente visa interferir na recepção.
3. Há naturalmente marcações de estilo de Almodóvar nos registros verbais e – observe-se o agravante –, seu acompanhamento por parte de registros visuais que, embora essencialmente conotativos (Campagno, 2015), ajudam a construir a narrativa híbrida em formato palavra-imagem-*design* desconfigurando, conseqüentemente, qualquer aura plausível de verdade, de documento ou de discurso não poético.

Tendo em vista toda a discussão anteriormente apresentada sobre o tipo de verdade que a literatura como forma superior de conhecimento pode conter ou buscar, quer seja, aquela que é da ordem do possível, reafirma-se, aqui, traço fundante das linguagens empenhadas em função poética (Jakobson, 1975), a saber, o fato de que, nelas, mais conta o modo de se representar que o objeto ou referente da representação que o emissor e o receptor da mensagem, ou seja, focaliza-se a mensagem por si só e muito mais o plano da expressão que o da comunicação, ainda que não se renegue o último, procurando-se, em vez disso, ressitua-lo nas esteiras do poético e, assim, do artístico. De algum modo, por mais que se esforce em transmitir por meio de paratextos uma imagem de si mesma de portadora de verdade factual, objetiva e documental, a criação literária não logra fundar-se senão dentro da lógica do poético – no presente caso, da ficção do *maere* e, assim, da “mentira”.

O parágrafo anterior, que pode ostentar uma intenção de conter certo afã de desmentir o autointitulado caráter de portador da verdade da obra de Almodóvar e Taeger, em verdade, nada mais faz além de desenvolver em discurso acadêmico informações submissidas de forma condensada no seio da obra-ela-mesma. Em seu caráter narcisístico e ensimesmado metaficcional, a obra *Chapeuzinho Vermelho: a verdadeira história* cumpre seu papel metaficcional de provocar reflexão e metarreflexão sobre si mesma, sobre sua natureza de artefato ou construto de natureza poética e, assim, a respeito de conceitos basilares a toda a literatura, como literariedade e poeticidade, bem como sobre temáticas específicas concernentes ao conto de fadas como a natureza desse gênero, das obras que o integram, de seus elementos constituintes, suas tipologias, etiologia, história, questões de autoria e suas evoluções, da tradição à contemporaneidade.

Essas questões, por sua vez, e fazendo jus ao modo como a obra metaficcional trabalha todos os ensejos reflexivos, não estão explicitamente desenvolvidas na obra, mas se formulam a partir dela, que, por isso, nos apresenta como pergunta e, como tal, aberta, conclamando, como pontua Navas (2015), a coparticipação do leitor com especial apelo na busca por respostas e no estabelecimento de discussões ou processos reflexivos e metarreflexivos.

Observamos, ao analisar o miolo do livro em questão, que, seguindo tendências crescentes na literatura infantil contemporânea, as provocações metafissionais tendem a surgir de forma mais “*covert*”, ou mais encoberta, recuperando, aqui, a terminologia de Hutcheon (1980) previamente mencionada no presente texto. A “promessa” de apresentar ao leitor potencial “a verdadeira história” de “Chapeuzinho Vermelho” alude, de imediato, a uma suposta versão primeva do conto e, portanto, antiga e de tempos imemoriais. Apesar disso, o conto apresen-

tado segue a toada e o estilo já amplamente conhecidos por todos os que já têm repertório de leitura de contos de fadas literários (*Buchmärchen*). É o paratexto editorial da quarta capa que explicita ao leitor a pretensão de estar-se lhe apresentando a história original da menina e do lobo. Ali consta:

A história da menina de capuz vermelho que vai visitar sua avó e cruza com o lobo no meio do caminho é uma das mais contadas do mundo. No entanto, esse conto já foi recriado e ilustrado por diversas pessoas. Nesse livro temos a verdadeira versão do que aconteceu...

Ora, como já vimos, a ausência de certa sorte de registros escritos a respeito dos contos que se transmitiam oralmente em tempos medievais entre camponeses europeus e, mais tarde, nos chamados “salões das preciosas” onde eram narrados por membras da aristocracia francesa não nos permite asseverar de fato qual seria “a” verdadeira história de Chapeuzinho. Temos, aqui, alguns tons do imbróglio da metaficcionalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos metaficcionalistas mais evidentes na obra aqui investigada, aqueles presentes nos paratextos, cumprem seu papel de consistir em perguntas cujas tentativas de resposta devem partir do próprio leitor. Para instigar uma reflexão de alta complexidade que tangencia problemáticas ainda não marcadas pelo consenso na literatura crítica sobre o gênero conto de fadas, a provocativa obra exhibe desde o título e seu desencontro com o conteúdo do miolo suas costuras e entranhas ao fruidor, que, ao observar o paradoxo por ela constituído, inspira a reflexão sobre o tipo de verdade afeito ao que é artístico, aquela da ordem do possível, e convida o leitor a participar de uma busca coletiva pela verdade provisória (a da ciência) a respeito do objeto que tem em mãos.

Paradoxos à parte, a própria natureza da obra e as discussões que provoca convidam-nos a rememorar a célebre *boutade* de Saint-Exupéry: “os contos de fadas são a única verdade da vida”. Isso porque, em sua simplicidade formal intrínseca, abarcam as mais basilares e profundas questões existenciais humanas, quer sejam, no caso de todas as diferentes versões de “Chapeuzinho Vermelho”, aquelas relativas à frequente necessidade humana de abandonar sua zona de conforto e aventurar-se em meio ao desconhecido, caindo em tentações, aprendendo por tentativa e erro e recaído em erros previamente cometidos por esquecermo-nos constantemente de lições anteriormente aprendidas e que requerem nova experiência. Se miramos essa base de verdade da vida, talvez e de certo modo, não façam tanta diferença as alterações em motivos e certas peripécias que compõem as muitas versões da história, haja vista a pluralidade de registros mencionados em Darnton (1986) acerca de versões pregressas dessa narrativa. A provocação reside, portanto, no alerta ao potencial leitor de que a história como ele provavelmente conheceu essa narrativa não é a única e que houve certo grau de arbitrariedade por parte de Perrault e dos irmãos Grimm ao elegerem a versão que estilizariam e recontariam em suas coletâneas.

A antiguidade da versão com a qual temos contato mediante a leitura desse livro contrasta, porém, com o caráter contemporâneo e lúdico das ilustrações. Na maior parte das páginas duplas, as representações das personagens beiram

o mínimo² e assemelham-se aos desenhos em estilo garatuja, que têm contornos firmes que sustentam formas não realistas e infantilizadas, uma vez que se assemelham a desenhos produzidos por crianças. As ilustrações, por sua vez, funcionam mais como representações (mínimas) dos personagens e de alguns espaços, como a floresta, não assumindo, assim, inteiramente sua função possível de coadjuvante no ato de narrar, o qual, aqui, ficou muito mais a cargo do verbal, apesar de, à página 20, podermos ver com bastante agudeza o lobo devorando (mordendo na altura da metade do tronco) a vovozinha, com expressão facial de reconhecível desespero, a despeito de sua caracterização mínima.

O caráter contemporâneo e multicolorido das ilustrações contrasta, pois, fortemente com o texto verbal ora apresentado ao leitor como a versão primeva (e, assim, a mais antiga) do conto. As árvores da floresta assemelham-se, sobretudo do modo como foram representadas às páginas 1, 10, 18-19, 34-35 e 36, a certos pirulitos populares entre as crianças da década de 1980. A natureza das estilisticamente destacadas e ricas ilustrações do gato, à página 27, bem como do lobo, na quarta capa, implica, pois, um trabalho de emparelhamento do supostamente antiquíssimo (verbal) com o novíssimo (ilustrações, e a própria combinação palavra-imagem-*design*). Desse modo, percebemos a própria composição do livro com seus contrastes: velho-novo, antigo-contemporâneo, “clássico”-inovador, Almodóvar-Taeger, documentação-literariedade como forma(s) de provocação reflexiva metaficcional, em algumas partes mais “*covert*” que “*overt*”, mas, sem lugar a dúvida, tem-se aqui uma obra narcisista com concentrado potencial de instigar pensamento e reflexão sobre si mesma, sobre a verdade possível de uma obra literária e artística e, como vimos previamente neste texto, sobre o tipo de verdade implicado nessa forma de conhecimento superior e *sui generis* que é a arte, frequentemente confundindo para desconfundir, obscurecendo formas para gerar mais adesão receptor-obra e ocasionando estranhamento onde por vezes se esperavam formas familiares (Chklovski, 1976).

Assim, verifica-se como o próprio estranhamento gerado pela combinação de texto verbal e ilustrações de estilos ou épocas díspares fazem com que o leitor potencialmente veja-se diante de um objeto estranho que afirma sobre si mesmo, de forma explícita, tratar-se de algum tipo de documentação da realidade/verdade, documentação essa que, em um objeto caracterizado por sua estruturação semiótica em um tripé composto por três sistemas de linguagens, a saber, a palavra, a imagem e o *design* manifesto no projeto gráfico e na diagramação que inter-relacionam texto e ilustrações, vê-se impossível, pois como um estilo de ilustrações tão “(pós)-moderno” poderia fazer parte de um compêndio documental da realidade de uma narrativa de ficção?

Nesse momento, recordamos as origens no médio-alto-alemão do vocábulo alemão para contos de fadas, “*Märchen*”, que, em tempos medievais, teria sido *maere*, significando “mentira”. Ora, os contos de fadas são assumidamente “mentiras”, ou histórias inventadas, pertencentes ao âmbito da ficção. Em tempos de extrema valorização do narrador e do narrar, era esperado que quem narrasse um conto aumentasse um ponto e, assim, gerasse entretenimento e construção de bens culturais, mentindo na mentira que, nesse caso, não é mentira, mas, sim, registros de pensamentos e discursos da ordem do possível, do belo, e do viver.

2 Caracterização mínima (cf. Nikolajeva; Scott, 2011).

É sempre curioso, assim, observar que, ao passo em que são pura mentira ou invenção da ordem das narrativas ficcionais, os contos de fadas continuam sendo, como nos alertava Saint-Exupéry, “a única verdade da vida”, e provavelmente é nessa contradição tão basilar que reside grande parte do fascínio que ainda tanto exercem sobre nós.

THE SUPPOSED SEARCH FOR THE “TRUE” VERSION OF A FAIRY TALE AS A METAFICTIONAL REFLEXIVE PROVOCATION IN THE WAKE OF THE POSSIBLE

Abstract: The search for an “original” version of traditional fairy tales is a subject that is dear to critics within the genre. Both the persistent attempts to delimit the creative role of Charles Perrault and the Grimm brothers, as well as searches for records of previous oral versions, denounce the interest in a Cartesian pursuit of the truth of fairy tales, which paradoxically goes against the type of knowledge of which art and literature themselves consist: a *sui generis* superior form of knowledge governed by the bonds of the truth of the possible. Taking the work of Almodóvar e Taeger (2009) as an example, we dedicate ourselves to the reflections that it, as a metafictional textuality, raises about itself.

Keywords: Fairy tales. Metafiction. Little Red Riding Hood. Literature and knowledge. Truth of possibility.

REFERÊNCIAS

- AGENCE BIBLIOGRAPHIQUE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR – SUDOC. 2021. Disponível em: <http://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=158000005&COOKIE=U10178,Klecteurweb,D2.1,E20e7605b-138,I250,B341720009+,SY,QDEF,A%5C9008+1,,J,H2-26,,29,,34,,39,,44,,49-50,,53-78,,80-87,NLECTEUR+PSI,R177.33.34.177,FN>. Acesso em: 13 out. 2021.
- ALBUQUERQUE, J. Por que o conhecimento adquirido com a literatura é diferente de aprender jardinagem. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1º jun. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/juliana-de-albuquerque/2021/06/por-que-o-conhecimento-adquirido-com-a-literatura-e-diferente-de-aprender-jardinagem.shtml>. Acesso em: 11 out. 2021.
- ALMODÓVAR, A. R.; TAEGER, M. *Chapeuzinho Vermelho: a verdadeira história*. Tradução de Thais Rimkus. São Paulo: Callis, 2009.
- ALMODÓVAR, A. R. *La verdadera historia de Caperucita*. Sevilha: Kalandraka, 2004.
- AMAZON. *Chapeuzinho vermelho: a verdadeira história*. 2021. Disponível em: https://www.amazon.com.br/Chapeuzinho-Vermelho-Verdadeira-Hist%C3%B3ria-Almodovar/dp/8598750352/ref=sr_1_5?__mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crid=31TV3BON84Z6M&dchild=1&keywords=a+verdadeira+hist%C3%B3ria+da+chapeuzinho+vermelho&qid=1634169267&prefix=chapeuzinho+vermelho+a+verdadeira+%2Caps%2C307&sr=8-5. Acesso em: 13 out. 2021.
- BERNHEIMER, K. Fairy tale is form, form is fairy tale. In: ALLISON, D. *et al.* (org.). *The writer's notebook: craft essays from Tin House*. Portland: Tin House Books, 2009. p. 61-73.

- BOTTIGHEIMER, R. B. *Fairy tales: a new history*. New York: Excelsior Editions, 2010.
- CAMPAGNO, M. These books made me really curious: how visual explorations shape the young reader’s taste. In: EVANS, J. (org.). *Challenging and controversial picturebooks: creative and critical responses to visual texts*. London: Routledge, 2015. p. 121-143.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.
- COELHO, N. N. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Graal, 1986.
- FARIA, M. L. G. de. Literatura: uma forma superior de conhecimento. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 143-156, 2015.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 118-162.
- JEAN, L. O paradoxo de Charles Perrault: como contos de fadas aristocráticos se tornaram sinônimo de conservação folclórica. *Literartes*, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 295-308, 2020.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. Weimar: Böhlau, 1991.
- NAVAS, D. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil contemporânea. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Goiânia, v. 19, n. 1, p. 83-95, 2015.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro infantil ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PABST, S. Zerstreute Autorschaft: Anonymität als Autorisierungsfunktion Grimmscher Märchen. *Fabula*, Berlin, v. 55, n. 1/2, p. 135-152, 2014.
- SANTAELLA, L. *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.
- SANTAELLA, L. Literatura como forma de conhecimento. *Ciência e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 72, p. 19-23, 2020.
- SANTAELLA, L. *A pós-verdade na era das fake news e deep fake*. Curso livre [on-line]. Espaço Cult, São Paulo. Carga horária: 10 horas. Dias do curso: 14, 15, 16, 17, 17 jun. 2021, às 19 horas.
- STOKER, P. *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.
- UTHER, H.-J. *Handbuch zu den “Kinder- und Hausmärchen” der Brüder Grimm: Entstehung, Wirkung, Interpretation*. 2. ed. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013.
- ZIPES, J. *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge, 1993.