

## *Deu a louca na Chapeuzinho*

---

**Eurídice Figueiredo**

Universidade Federal Fluminense, Niterói - Brasil

### **Resumo**

Este texto propõe uma análise intertextual de diferentes versões da história de Chapeuzinho Vermelho: do primeiro texto escrito, de Charles Perrault, até o último, o filme de Cory Edwards, *Hoodwinked*, passando pelos contos de Jacques Ferron, Guimarães Rosa, pela canção da bossa-nova “Lobo bobo”, de Ronaldo Bosco e Carlos Lira, e pelo cartoon *Red Hot Riding Hood*, de Tex Avery.

**Palavras chave:** contos de fadas - literatura e cinema - bossa-nova

### **Abstract**

This text proposes an intertextual analysis of different versions of the story of *Little Red Riding Hood*: from the first one, by Charles Perrault, till the last one, the movie by Cory Edwards, *Hoodwinked*, passing through the short stories by Jacques Ferron, Guimarães Rosa, the bossa-nova song “Lobo bobo”, by Ronaldo Bosco and Carlos Lira, and the cartoon *Red Hot Riding Hood*, by Tex Avery.

**Key words:** fairy tales - literature and cinema - songs.

Os contos de fada, que remontam a uma tradição oral ancestral, têm atraído a atenção de muitos escritores e artistas em geral que criam novas versões, leituras com novas linguagens, que esvaziam alguns sentidos, criando novas significações, algumas vezes desconstruindo completamente a visada dos contadores de histórias que os veicularam no passado. No caso específico do conto “Chapeuzinho Vermelho”, a primeira versão escrita é a de Charles Perrault (1628-1703), que a publicou em 1697. A última é o filme de animação *Deu a louca na Chapeuzinho* (*Hoodwinked*) (2005), dirigido por Cory Edwards, que fez também o roteiro (com Todd Edwards e Tony Leech) e escreveu a história original, junto com Todd Edwards. Embora sem a qualidade e o sucesso da série *Shrek* (que teve até agora dois filmes, de 2001 e 2004, mas que promete continuar), dirigida por Andrew Adamson e Vicky Jenson, a partir de livro de William Steig (1990), em que um ogro simpático torna-se protagonista e rouba o papel do príncipe encantado, o filme sobre Chapeuzinho Vermelho foi bem recebido pela crítica e pelo público mas sem ardor. Como em *Shrek*, há uma mudança radical nos sentidos originais das histórias enquanto contos de fadas: Chapeuzinho não é comida pelo Lobo, a Vovó desempenha um papel dúbio, além de ser praticante de esportes radicais, o Lobo perde sua violência assim como sua virilidade, e outras personagens, como o detetive e os vilões, não existentes no conto, são acrescentadas a fim de criar uma trama policial. A investigação é desencadeada pelo roubo de um livro de receitas, único elo aparente com a história de Chapeuzinho Vermelho, já que ela ia levar bolos para a vovozinha. Das três personagens centrais, é a Vovó que se torna protagonista, sobretudo nas cenas de esportes radicais. Avaliando a animação, a música e o enredo policial, pode-se afirmar que a comédia visa a agradar toda a família e não só as crianças, tendência que tem sido observada nos filmes infantis dos últimos tempos.

É curioso observar que Perrault, autor de vários destes contos de fada que fascinaram nossa infância — “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “O Barba Azul”, “A Gata Borracheira”, “O Pequeno Polegar” —, não escrevia especialmente para crianças. O público do século XVII, que freqüentava os salões e a corte, cultuava este gênero, assim como fábulas, epístolas, epigramas, textos curtos em prosa e verso dos mais variados estilos que deixaram de ser praticados ao longo dos anos. Perrault se interessava, além disto, pelo aspecto didático do conto num final de século particularmente preocupado com a questão

da educação feminina (ex. Fénelon, *Sobre a educação das moças*, 1687). Perrault, que se considerava o grande defensor das mulheres, ao escrever os contos que corriam de boca em boca, em múltiplas versões, deu-lhes uma forma definida e definitiva, pois foi assim que eles chegaram até nós.

Foram os irmãos Wilhem e Jacob Grimm (entre 1785 e 1863) que, ao retomarem estes (e outros) contos, descartaram os aspectos cruéis e imorais, a fim de destiná-los a um público infantil. O próprio título que deram à compilação, *Histórias das crianças e do lar* (1810 para a primeira edição), já apontava para esta preocupação humanista e romântica. Chapeuzinho Vermelho tem duas versões: na primeira, a avó e Chapeuzinho são salvas pelos caçadores, que abrem a barriga do lobo, retirando-as vivas lá de dentro; e na segunda, uma espécie de continuação, Chapeuzinho, que aprendeu a lição, não mais ouve o lobo na floresta, seguindo o caminho certo e justo. No conto de Perrault, entretanto, o lobo devora tanto a avó quanto a Chapeuzinho e não há final feliz. Segue-se ao texto em prosa, uma *Moralité* em verso em que Perrault explicita o caráter sexual desta devoração, ou seja, as moças têm que ter juízo e não se deixarem seduzir pelos homens que, com sua lábia, se mostram doces e gentis, mas são na verdade verdadeiros lobos. Perrault, ao criar personagens frágeis e vulneráveis, que estão à espera de um príncipe encantado que venha salvá-las (Bela Adormecida, Gata Borralheira), ou que são vítimas de homens sanguinários/lobos (Barba Azul, Chapeuzinho Vermelho), cristalizou e perpetuou algumas representações da mulher no imaginário ocidental.

Além do filme *Deu a louca na Chapeuzinho*, algumas versões produzidas no século XX subvertem e desconstruem o esquema didático e moralizador do texto de Perrault, entre elas a de Jacques Ferron (1921-1985), escritor do Quebec, no conto “Le Petit Chaperon Rouge” (*Contes*, 1968), inspirado talvez no curta de animação *Red hot riding hood* (1943), do americano Tex Avery (1908-1980); a de Guimarães Rosa, “Fita verde no cabelo”, publicação póstuma de 1985 em *Ave, palavra*; e uma canção da bossa-nova, “Lobo bobo”, de Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra (1957). O subtítulo do conto de Guimarães Rosa, “Nova velha estória”, foi o nome do espetáculo teatral feito por Antunes Filho em São Paulo no primeiro semestre de 1991. Na peça não há texto propriamente dito, não há linguagem articulada, só sons, grunhidos, gritos e sussurros. Se na fábula e no conto de fadas os animais falam como os homens, na peça de Antunes Filho, nem uns nem

outros falam. Trata-se de um novo recurso para mostrar a mesma indistinção entre homens e bichos.

No conto de Perrault há uma personagem masculina, o lobo, e três personagens femininas: Chapeuzinho Vermelho, a avó e a mãe. Cada autor que reescreve a história desloca o foco da ação, privilegiando um ou outro aspecto ou colocando mais luz sobre uma ou outra personagem. Tex Avery e Jacques Ferron explicitam o lado sexual tanto de Chapeuzinho quanto da avó, enquanto o escritor mineiro vê na avó a representação da morte. Na irônica canção da bossanova, o lobo ocupa o centro da ação, tornando-se vítima de uma Chapeuzinho esperta e sedutora.

No artigo “O tema das três caixas” Freud faz um inventário do tema, tanto na mitologia quanto na literatura, e mostra que em várias histórias o homem se encontra diante de três caixas (de ouro, prata e chumbo) ou de três mulheres dentre as quais ele tem de escolher uma. Freud vê nesta presença reiterada de três representações da mulher as três imagens que o homem tem dela: a da mãe, aquela que dá a vida; a da amante, a mulher amada que encanta a vida; e finalmente a da morte, a que retira a vida e o acolhe em sua última morada. Ao se fazer esta leitura intertextual, verifica-se que estas três representações da mulher estão aqui presentes: a mãe, personagem apagada, não é retomada por nenhum autor; a avó, reduplicação da figura materna, doente no texto de Perrault, prenuncia a morte e é assim que Guimarães Rosa a vê; Chapeuzinho, objeto do desejo dos homens/lobos, torna-se também objeto do desejo da avó incestuosa e homossexual no texto de Ferron. Na canção de Bôscoli e Lyra, Chapeuzinho, mulher fatal, prende e domestica o lobo, colocando-lhe uma coleira. Já no filme *Deu a louca na Chapeuzinho* o aspecto sexual é esvaziado em proveito da trama policial e de outros aspectos da vida contemporânea, como os esportes radicais, o desejo de se tornar ator, as atividades jornalísticas. Estes autores, ao reescreverem o conto, não só aumentam um ponto, como desconstróem uma imagem de mulher frágil e indefesa e constroem imagens mais complexas e variadas.

Ferron desloca o foco de ação e começa o conto reconstituindo a vida da avó — a verdadeira protagonista. Esta velha senhora, muito *chaperonnée* (protegida) na juventude, casou-se com um homem autoritário de quem ficara viúva e hoje vivia livre e feliz. Ferron, com sua ironia, estabelece uma relação de causa e efeito entre ser protegida enquanto jovem e casar-se com um homem autoritário. É

também irônico quando escreve que “graças a Deus” ficou viúva, portanto, livre para fazer o que quisesse (sem *chaperon*). O autor joga com as palavras *chaperon* e *chaperonner* na primeira linha. A palavra, que foi traduzida por chapéu, é mais exatamente um capuz (literal) e no sentido figurado é a pessoa, geralmente de idade respeitável, que acompanha uma moça ou mulher jovem por razões de moral social. O verbo *chaperonner* significa, portanto, acompanhar uma mulher a fim de protegê-la. Esta velha senhora, que foi muito *chaperonnée* no passado, é um alter-ego, um duplo envelhecido da própria Chapeuzinho, menina-moça que os pais querem *chaperonner* vestindo-a com um *chaperon* que lhe dá um ar infantil, que ela consegue reverter se rebolando ao ver os homens que a olham.

A avó, educada e quase perfeita, tinha um único defeito, o medo dos cães. Chapeuzinho, que ganha um cachorro do pai, quando vai visitar a avó, prende o cachorro no quintal a fim de não a aborrecer. Entretanto, a avó percebe o cheiro estranho da neta. E coincidência mais estranha ainda: a menina, que até então lhe era tão indiferente quanto os outros netos, passa a ter uma extrema importância para a avó. Os significantes usados para exprimir este amor insólito são *crevasse e gerçure*, fenda ou rachadura no coração que se transforma em ferida. O sema da doença aparece ainda nas frases: *un mal qui n'avait rien de familial, un mal agaçant contre lequel elle ne pouvait rien* (“Uma dor que não tinha nada de familiar”, “Uma dor irritante contra a qual ela não podia fazer nada”), ou seja, o amor é uma doença e o único remédio (*le seul remède*) é ficar à espera do ser amado: *Elle viendra demain, après demain*.

Em termos psicanalíticos, pode-se perguntar se o sentido do medo do cão seria o medo do falo, já que o cachorro e o lobo são símbolos da potência sexual, da virilidade e da fertilidade. E por que a avó começa a valorizar a menina justamente depois de perceber o cheiro estranho (cheiro de macho?). A menina, ao se fazer acompanhar pelo cachorro, duplo do lobo, como se verá no desenlace do conto, perde o ar infantil e passa a ter o aspecto (o cheiro) de uma moça que se inicia nos mistérios do amor. Este sentido está contido na expressão francesa *avoir vu le loup* (ter visto o lobo, literalmente) que se aplica às moças que já tiveram alguma experiência sexual. Ao se fundir com o cão, deixando-se impregnar por seu cheiro, Chapeuzinho assume uma certa androginia, insinuada pelo uso do masculino na frase *le jeune être l'intimidait* e principalmente quando representa o papel do lobo na brincadeira que faz com a avó. Elas parodiam o diálogo de Perrault, quando

Chapeuzinho, na cama com o lobo, pergunta-lhe por que tem pernas, braços, orelhas, olhos e dentes tão grandes. Na paródia, o adjetivo “grande” é substituído por *belle*: é a avó admirada diante da beleza da neta, por quem está fascinada.

O cão, que serve de *chaperon* para Chapeuzinho, impede que os homens se aproximem dela. Para provocá-la, eles lhe perguntam se ela é Chapeuzinho Vermelho, já que ela usa um capuz. Como na passagem acima em que a avó e a menina brincam parodiando o texto de Perrault, pode-se ver na pergunta zombeteira dos rapazes da rua uma alusão, uma citação do conto de Perrault. Nesta versão carnalizada, ela não se chama Chapeuzinho Vermelho: trata-se de uma brincadeira, um apelido que deve ser lido num nível metalinguístico.

O cão, que deveria protegê-la, ao perceber que eles se dirigem à casa da avó que ele detesta, por ter de ficar preso no quintal, resolve ir por outro caminho mais curto, agindo como o lobo na versão de Perrault. Isto anuncia a homologia com o lobo e permite que seu duplo, o caçador safado, se aproxime dela e reproduza a cena do encontro de Chapeuzinho com o lobo na floresta. Em Ferron não há lobo senão metafórico: o caçador é o lobo. Este diz a Chapeuzinho que a conhece e isto a desarma. Note-se que “conhecer” no sentido bíblico significa possuir uma mulher: o caçador pode não conhecê-la ainda, mas espera fazê-lo dentro de alguns minutos. Para chegar mais depressa à casa da avó, o caçador toma um táxi preto, que é mais uma reiteração da virilidade, pois o automóvel, com sua potência e velocidade, é a extensão do corpo do homem moderno. (Sarah Moon, em ensaio fotográfico para uma edição do conto de Perrault da editora Grasset-Monsieur Chat, põe, num cenário urbano, um carro preto também; o Lobo, da canção de Bôscoli e Lyra, sai à caça de carro, naturalmente...).

O caçador, ao chegar à casa da avó, não a come, limita-se a prendê-la no armário. Veste-se com as roupas da avó e deita-se na cama, à espera do grande prazer. Aqui o texto dá uma reviravolta: o cão não fica no quintal, entra na casa e ataca o homem-travestido-de-avó. Ao chegar, Chapeuzinho assiste desolada à insólita cena, em que sua “avó” de pernas peludas corre perseguida por seu cachorro. Ou seja, o caçador torna-se a caça e os duplos se engalfinham, deixando as mulheres a salvo.

O desenlace do conto contém um enigma: *Le chien et le coquin ne formaient qu'un loup. Ce loup restait entre elles* (“O cão e o patife formavam um só lobo. Este lobo permanecia entre elas”). Se o lobo é o símbolo da virilidade e permanece

entre elas, isto confirma a hipótese de androginia de Chapeuzinho Vermelho. Ela, que se irritava antes com as carícias excessivas da avó, agora parece apreciá-las muito: *Elles se mignardaient, se cajolaient avec une passion nouvelle*. O significante paixão é forte e não deixa margem para uma interpretação mais inocente deste amor. Trata-se de uma perversão altamente inquietante, pois há homossexualismo, pedofilia e incesto ao mesmo tempo. O conto se fecha com o calor da paixão: a margarina que Chapeuzinho levava derrete sobre a mesa...

Maximilien Laroche levanta como provável fonte de inspiração de Ferron um desenho animado do americano Tex Avery, *Red Hot Riding Hood* (1943), que Ferron pode ter visto nos cinemas de Montreal. No título do cartunista americano há o acréscimo de uma palavra, *hot*, e a eliminação de uma, *little*. (o título do conto em inglês é *Little Red Riding Hood*). Trabalhando na Warner de 1935 a 1941, Tex Avery criou algumas personagens importantes do mundo da animação: Patolino (*Daffy Duck*), Hortelino Troca-Letra (*Elmer J. Fudd*) e a inesquecível personalidade esperta de Pernalonga (*Bugs Bunny*). Ao contrário da linha da Disney, os cartoons de Avery tinham forte personalidade. De 1941 a 1954 na MGM Avery fez alguns dos melhores cartoons que o mundo viu, tendo criado personagens como Picolino (*Chilly Willy*) e *Droopy*. No curta *Red hot riding hood*, de 7 minutos, Chapeuzinho, que se parece com a vedete Betty Grable, é uma dançarina de cabaré, que usa um vestido tomara-que-caia vermelho, sapatos de salto também vermelhos, e tem os cabelos bem avermelhados. O Lobo fica embevecido com ela mas acaba se casando com a Vovó, personagem super sexuada, que corre atrás dos homens. O final, censurado, é o casamento deles e o nascimento de filhos híbridos (meio homens, meio lobos). No final não censurado, mas ainda bastante chocante, o Lobo, desgostoso com as mulheres, se suicida mas seu fantasma volta para assistir a Chapeuzinho dançar no cabaré. O lobo é a vítima no desenho americano, como o é na canção “Lobo bobo” e como não deixa de ser no conto de Ferron, na medida em que o lobo é afastado, eliminado do contato das mulheres que parecem se bastar, prescindindo dos homens.

As leituras de Ferron e de Tex Avery privilegiam a sexualidade, transformando uma aparente história inocente em um conto quase obscuro. No entanto, os elementos sexuais já estavam presentes no texto de Perrault: Chapeuzinho na cama com o lobo, descobrindo o seu corpo e perguntando-lhe para que servem braços, pernas, olhos, orelhas e dentes tão grandes, é uma cena

perturbadora. Numa célebre ilustração de Gustave Doré (1832-1883), pode-se perceber o olhar de espanto e curiosidade da menina, fascinada pelo lobo. O lençol vermelho que a cobre nos remete à perda da virgindade. Mesmo a avó tem a sua culpa. Bruno Bettelheim (1976) assinala que a avó mimia demais a menina e ao dar-lhe um chapeuzinho vermelho tão bonito que a neta passa a ser nomeada a partir dele (é a roupa que lhe confere uma identidade), ela faz uma “transferência prematura do poder de sedução sexual” ao qual ela, sentindo-se velha, renuncia. A avó, neste sentido, designa a menina como o objeto do desejo dos homens/lobos.

O conto de Guimarães Rosa tem um título diferente: em vez de chapeuzinho, uma fita no cabelo e de cor verde. O vermelho do Chapeuzinho é associado por Bettelheim à sedução, à sexualidade e à menstruação. Como no texto de Guimarães Rosa este aspecto foi eliminado, desaparece também o vermelho, que cede lugar ao verde da esperança, dos verdes anos, da fruta verde e imatura. (Chico Buarque escreveu uma peça infantil chamada *O Chapeuzinho Amarelo*, o amarelo conotando o medo que ela tinha do lobo).

O primeiro parágrafo situa o conto de Guimarães Rosa numa aldeia e destaca a figura da menina que, “um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo”. O que a distingue dos outros não é a beleza, mas a falta de juízo. Só no segundo parágrafo Fita-Verde é nomeada por seu adereço e qualificada de “linda”. Mandada pela mãe, ela leva à avó um pote de doce em calda (bem mineiro) em vez de *galette* (uma espécie de bolo) e da manteiga. Leva também um cesto para colher framboesas.

Ao atravessar o bosque não vê lobo nenhum, só os lenhadores que haviam exterminado o lobo. Aparentemente, o perigo está eliminado, só que outro, muito maior, a ronda: o passar do tempo e a aproximação da morte. A menina caminha despreocupada, a “aldeia e a casa esperando-a acolá, depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são”. A origem das horas, hoje banalizadas pelo uso do relógio, remonta às personagens mitológicas das Horas, que correspondiam às três estações: Primavera, Verão e Inverno. Filhas de Júpiter e de Têmis como as Parcas, elas estão ligadas à fuga rápida do tempo.

Fita-Verde demora para chegar pois, como Chapeuzinho Vermelho, prefere pegar o caminho “louco e longo, e não o outro, encurtoso” e fica brincando no bosque com borboletas, flores e avelãs. Esta demora quase a impede de ver a



avó com vida, além de ter perdido a fita verde no caminho e de ter ficado “com enorme fome de almoço”. É, portanto, uma avó agonizante que Fita-Verde vai encontrar e que a chama para junto de si “enquanto é tempo”.

O diálogo entre Chapeuzinho e o lobo salientava o tamanho dos membros, olhos, orelhas e dentes; a paródia em Ferron destacava a beleza da menina associada à sedução amorosa; em Guimarães Rosa, o diálogo prenuncia a morte iminente da avó: os braços são tão magros e “as mãos tão trementes” porque a avó nunca mais vai abraçar a neta; os lábios estão arroxeados porque nunca mais ela vai poder beijá-la; os olhos são “tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido” porque a avó já não a está vendo e nunca mais a verá. Diante da imagem da Morte, Fita-Verde se assustou “como se fosse ter juízo pela primeira vez”. Não parece ter tido juízo, pois a primeira coisa que gritou foi: “Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!”. O conto de Guimarães Rosa termina com o corpo frio da avó morta, enquanto o de Ferron terminara com o calor abrasivo da paixão. Um, mais metafísico, joga com a Morte; o outro, paródico e carnalizado, brinca com o sexo e com a vida.

O “Lobo bobo” é uma canção leve e despreziosa que Ronaldo Bôscoli compôs, segundo Ruy Castro (1990), para rir de si próprio, o lobo bobo que ficou apaixonado pela adolescente Nara Leão, a futura musa da bossa-nova. Bôscoli, aos 28 anos, sedutor e experiente, cai na rede de uma garota de 15 anos: como a personagem de Ferron, de caçador, ele se torna caça.

O lobo da praia, herói e vítima, aparece no primeiro verso, introduzido pela expressão “Era uma vez”, característica do conto de fada, do mito e outros tipos de narrativa de tradição oral. Esta expressão já indicia que o herói da narrativa é o lobo mau, inversão portanto da história, que é conhecida de todos e na qual ele é o vilão. O lobo, mais do que nunca metafórico, não come nem devora: muito sutil, ele simplesmente “resolveu jantar alguém”, ou seja, há uma decisão consciente no verbo “resolver” e o “jantar” é muito mais social e humano, além de não ter o registro vulgar do verbo “comer”. Este lobo urbano sai à caça de carro, naturalmente.

A Chapeuzinho das praias cariocas usa maiô e seu nome se desvincula do adereço de sua indumentária, já que ela não usa chapéu algum. Como no texto de Perrault, em que o chapéu lhe cai tão bem que lhe dá o nome, aqui na canção o maiô ocupa função análoga: o maiô acentua o poder de sedução de Chapeuzinho,

pois “fraco de Lobo é ver Chapeuzinho de maiô”. A sedução que se esboça prima pelas artimanhas usadas por ambas as partes: “Lobo mau insiste / E faz cara de triste”, “Lobo canta, pede, promete tudo até amor” enquanto “Chapeuzinho ouviu os conselhos da vovó / Dizer que não prá Lobo / Que com Lobo não sai só”. Como no texto de Ferron, há aqui uma citação da história de Perrault, que a personagem já leu: ela sabe que corre perigo se sair sozinha em companhia do lobo e sobretudo ela já dominou a estratégia da sedução, que consiste em dizer “não” para obter o que deseja (a promessa de amor) para, eventualmente, poder dizer o “sim”. Mas aí, o lobo, seduzido e domado, torna-se um cachorro: “Um Lobo na coleira / Que não janta nunca mais”. De animal selvagem, símbolo da virilidade e da potência, o lobo se vê reduzido a um animal doméstico e, pior ainda, que não exercita a sua sexualidade, pois “não janta nunca mais”.

Para concluir, pode-se retomar o conto de Perrault para indagar sobre as razões de sua atualidade e por que se presta para várias modalidades de reescritura. A riqueza do conto de Perrault reside talvez na ambigüidade das situações. Chapeuzinho é uma personagem ambígua porque, criança aparentemente virtuosa e inocente, ela se mostra curiosa e fascinada pelos mistérios da sexualidade simbolizada pela cena na cama com o lobo. Antes disto, ela dá todas as indicações para que o lobo chegue até a casa da avó. Seria o desejo inconsciente de eliminar uma rival mais velha, uma figura materna? O texto conserva o seu interesse e sua modernidade porque estes sentimentos inconscientes estão dentro de cada um. Ferron, como Guimarães Rosa, retoma o texto de Perrault e não o dos irmãos Grimm porque não há catarse no final, ao contrário, a presença da morte no verbo *et la mangea* provoca aquilo que Freud (1933) chama de *Unheimliche*, a inquietante estranheza. Uma história que prometia ser anódina torna-se inquietante e continua a mexer com os leitores-escritores que são levados a reescrevê-la. Guimarães explicita o caráter inquietante enquanto Ferron e Avery, em versões que têm momentos farsescos, criam formas de paixão violenta. A canção do “Lobo bobo” se constrói num tom leve e bem-humorado, embora se possa ver nesta menina-moça que coloca o lobo na coleira uma representação da mulher fatal, que reduz um lobo a um mero cachorrinho de madame. Já no filme *Deu a louca na Chapeuzinho* há um esvaziamento do aspecto sexual em proveito de uma trama policial permeada de nonsense. Observa-se que a personagem da Vovó tem um caráter dúbio, pois em algumas cenas comporta-se de modo imoral, tanto na

trama do roubo do livro de receitas quanto na prática de esportes radicais. Porém também não se pode levar isto muito a sério, pois a linguagem da animação não é nem um pouco realista. Como os contos de fada são parte integrante do imaginário ocidental, os produtores culturais os utilizam como mote para novas criações, às vezes invertendo e esvaziando os seus conteúdos, de maneira a corresponder às novas necessidades do público, devido sobretudo às mudanças operadas nos costumes e nos valores sociais e morais.

### Referências Bibliográficas

BETTELHEIM, Bruno. *La psychanalyse des contes de fée*. Paris: Robert Laffont, 1976.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Songbook da bossa-nova*. Rio de Janeiro: Lumiar (s.d). v. 2.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

FERRON, Jacques. [1968] *Contes*. Edition Intégrale. Contes Anglais. Contes du pays incertain. Contes Inédits. Montréal: Ed. HMH, 1970.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1933. (Coll. Idées).

LAROCHE, Maximilien. Le miracle et la métamorphose. In: *Essais sur les littératures du Québec et d'Haiti*. Montréal: Ed. du Jour, 1971.

\_\_\_\_\_. Nouvelles notes sur le Petit Chaperon Rouge de Jacques Ferron. In: *Voix et images du pays*. VI. Montréal: PUQ, 1972.

\_\_\_\_\_. Découpage et montage dans Le petit chaperon rouge de Jacques Ferron. In: *Nord*, n° 7. Contes et legends. Québec: Éd. de l'Hote, 1977.

PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris: Librairie Générale Française, 1990. Le livre de poche.

\_\_\_\_\_. *Le petit Chaperon Rouge*. Illustré par Sarah Moon, Paris: Grasset-Monsieur Chat, 1983.

ROSA, Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org>>.