

Originalmente publicado em: SILVA, Sara Reis da (2006) "O Capuchinho Vermelho revisitado: leituras de *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, de Manuel António Pina", in *A Criança, a Língua, o Imaginário e o Texto Literário. Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens*. Actas do II Congresso Internacional, Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança (sem paginação).

O Capuchinho Vermelho revisitado: leituras de História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso, de Manuel António Pina

Sara Reis da Silva

RESUMO

História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso, narrativa escrita por Manuel António Pina a partir de pinturas a pastel da artista plástica Paula Rego (2005), constitui o cerne deste estudo.

Famoso conto da tradição oral, escrito, pela primeira vez, pelo francês C. Perrault (1697), foi, já no século XIX, que, com a assinatura dos irmãos Grimm (1812), surgiu a versão que tem servido de base às inúmeras adaptações desta narrativa incontornável da experiência literária colectiva, bem como da memória pessoal. No universo literário português, prevalecendo a reescrita – ora imitativa, ora subversiva, por vezes, até, paródica – de *O Capuchinho Vermelho* segundo o paradigma tranquilizador alemão, são de destacar, por exemplo, e apenas para citar alguns, os trabalhos de Guerra Junqueiro («O chapelinho encarnado», *Contos para a Infância*, 1877) e, ainda, as adaptações dramáticas de Maria Paula Azevedo (*Theatro para Crianças*, 1923) e Alice Gomes (*A Nau Catrineta e a Outra História do Capuchinho Vermelho*, 1967). Textos contemporâneos de preferencial recepção infanto-juvenil como *O Gorro Vermelho*, de Ana Saldanha (2002), *O Capuchinho Vermelho (na versão que as crianças mais gostam)*, de Richard Câmara (2003) ou *O Capuchinho Cinzento*, de Matilde Rosa Araújo (2005), denunciam também a pervivência dos efeitos intertextuais do conto clássico em questão na actividade de escritores da actualidade.

Ao contrário do habitual, a obra de Manuel António Pina que analisaremos possui, porém, em certa medida, como hipotexto a versão francesa, opção que, aliás, se afigura consentânea com a criação artística de Paula Rego, operando, ambos os autores, uma espécie de presentificação dos seus discursos ou de reciclagem de uma "velha história" de acordo com o mundo de hoje.

Palavras-chave: Literatura Infantil Portuguesa, *O Capuchinho Vermelho*, intertextualidade

ABSTRACT

This article focuses on *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, written by Manuel António Pina from works in pastel by artist Paula Rego (2005).

A famous tale in the oral tradition, *Little Red Riding Hood* was first committed to paper by the French writer Charles Perrault in 1697. However, in the 19th century the brothers Grimm's version (1812) became the one that would inspire numerous rewritings of the tale. Within the Portuguese literary context, the rewritings of Red Riding Hood – either imitatively, subversively or parodically – have mostly followed the reassuring German model, as in, for example, Guerra Junqueiro's "O chapelinho encarnado" in *Contos para a Infância* (1877), or the dramatic adaptations by Maria Paula Azevedo (*Theatro para Crianças*, 1923) and Alice Gomes (*A Nau Catrineta e a Outra História do Capuchinho Vermelho* 1967). Contemporary children's books such as Ana Saldanha's *O Gorro Vermelho* (2002), Richard Câmara's *O Capuchinho Vermelho (na versão que as crianças mais gostam)* (2003) or Matilde Rosa Araújo's *O Capuchinho Cinzento* (2005) testify to the survival of intertextual effects derived from the tale in the work of present-day writers.

Contrary to this trend, Manuel António Pina's version of this story uses, to a certain extent, Perrault's French version as ur-text, in keeping with the work of Paula Rego. In this process, both authors enact a type of updating of their discourses, recycling the story in terms of the world of the present-day.

Key words: Portuguese Children's Literature, *Little Red Riding Hood*, intertextuality

1. Introdução

Sobressaindo como um dos mais conhecidos contos da tradição, *O Capuchinho Vermelho* viajou, desde um indefinível lugar de origem¹, até aos dias de hoje. Fixado pela escrita, pela primeira vez, pelo francês C. Perrault (1697), foi, já no século XIX, que, com a assinatura dos irmãos Grimm (1812), surgiu a matriz deste conto da tradição oral que veio a solidificar o referente colectivo (Colomer, 1996) e que, com mais frequência, tem servido de base fértil a inúmeras traduções, reinterpretações, adaptações e versões, que possuem, na maioria dos casos, a criança como destinatário preferencial. Provado parece estar o facto de *O Capuchinho Vermelho* se distinguir como uma narrativa incontornável da experiência literária colectiva, bem como do espaço da infância guardado na memória pessoal de muitos adultos, como atesta a pluralidade de referências directas e indirectas a este texto que atravessam a literatura Ocidental de vários géneros e de destinatário variado ao nível etário (Beckett, 2002). O fenómeno de divulgação inerente ao conto em questão prova que, efectivamente, a intertextualidade se afigura como «um dos princípios maiores da constituição do espaço literário» (Samoyault, 2001: 111), na medida em que, nas suas sucessivas versões, se congregam processos variados de reprodução-reelaboração ou de transformação de modelos e referentes, construindo-se, assim, um universo literário vivo, em constante expansão, muito inovador, criativo e aberto a um incessante jogo de elementos cruzados que prevê como única regra um conjunto de condicionantes de índole epocal.

É neste contexto que, ao analisarmos a narrativa *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, escrita por Manuel António Pina a partir de seis desenhos de Paula Rego, teremos como pilar teórico-metodológico a noção de que um texto interage com a tradição, com essa espécie de “biblioteca colectiva” que o leitor guarda em si e que lhe possibilita a identificação e a colocação em diálogo de referentes literários variados. Porque, no processo de cooperação interpretativa em que a leitura literária mergulha o leitor, consideramos ser potencialmente fomentador de uma competência literária o reconhecimento das vozes plurais que guarda o texto, reactivando-se, deste modo, sentidos, optámos por centrar previamente a nossa atenção, ainda que de um modo sucinto, num reduzido *corpus*² no qual se presente a presença do famoso conto clássico enquanto hipotexto.

2. Revisitações portuguesas de *O Capuchinho Vermelho*: alguns exemplos

Em Portugal - e sem intentar, neste breve estudo, efectuar nem um levantamento exaustivo de títulos publicados, nem uma análise sistemática tanto ao nível da recepção como da perspectiva intertextual -, facilmente se conclui acerca do elevado número de

¹ Alguns investigadores apontam, como antecessores do texto perraultiano, narrativas gregas contadas por Pausanias (séc. II a.C.), Calímaco (séc. III a.C.) e por Antonio Liberal (séc. II a.C.), bem como um curto texto medieval escrito por Egberto de Lieja (Fecunda Ratis). Sobre este assunto vide González Marin, 2003.

² A selecção dos textos que enformam este *corpus* norteou-se pelos seguintes critérios: alteração de modo literário (por exemplo, narrativo para dramático); presença de elementos denunciadores de um contexto histórico-cultural particular (por exemplo, forte carácter moralizante); inovação das técnicas de presentificação/actualização do texto-matriz.

edições dos textos atribuídos a Perrault³ e aos irmãos Grimm, que, desde a segunda metade do século XIX, viram uma notória divulgação. Inserem-se neste quadro, por exemplo: a colectânea *Contos para os nossos filhos* (1882), de Maria Amália Vaz de Carvalho e Gonçalves Crespo, uma selecção de vinte e cinco contos, dezanove dos Grimm; os dois livros da colecção *Contos de Grimm* (1883) que foram lançados por Salomão Saragga e figuram como a publicação inaugural da recolha de contos *grimmiana* em tradução portuguesa⁴; e, ainda, as traduções de Henrique Marques Júnior, para a «Biblioteca das Crianças» (1898-1910), colecção composta por treze volumes, cujo primeiro, intitulado *Contos de Fadas* (1898; 2ª ed. 1905), inclui o texto «O Chapelinho Encarnado». Deste ponto de vista, o da recepção portuguesa, em particular, deste célebre conto, conforme esclarece Maria Teresa Cortez, no século XIX e mesmo na primeira década do séc. XX, verificou-se a presença esporádica, em periódicos, de recriações diversas dedicadas ao receptor infantil, como, aliás, são os casos da peça de teatro infantil de Hilda Dawson, publicada na revista *Serões* (nº 18, Dez. de 1906) e, ainda, da versão anónima *Capuz Vermelho* incluída na rubrica «Para as Crianças» do jornal *A Crónica*. Também Pierre Erny dá conta de um conto português, que surgiu na «Revue hispanique, 14, 1906, p. 189 et ss.» (Erny, 2003: 52-53), do qual ressumam alguns modelos da narrativa clássica em questão. Neste âmbito, refira-se, ainda, o texto *O Chapelinho Encarnado* que J. Leite de Vasconcelos insere em *Contos Populares Portugueses* (Cortez, 2001: 416-417).

Na verdade, com configurações gráficas e mesmo com uma gramática narrativa bastante diversas (até do ponto de vista da qualidade literária), no universo literário português, tem prevalecido, com maior recorrência, a reescrita de *O Capuchinho Vermelho* segundo o paradigma tranquilizador alemão⁵. De facto, na Literatura Portuguesa que tem na criança o seu destinatário preferencial, «*Little Red Riding Hood* is generally an unmistakable intertextual referent for even the youngest reader» (Beckett, 2002: 1), como sustenta Sandra L. Beckett e como provam textos como os que, a seguir, mencionaremos, que acompanharam distintas gerações de jovens leitores.

Neste sentido (e, nomeadamente, pelos critérios enunciados na nota de rodapé nº 2), destaca-se a versão incluída por Guerra Junqueiro em *Contos para a infância* (1877), um texto que intitulou como «**O Chapelinho Encarnado**»⁶ e no qual se projectam, de forma evidente, alguns dos eixos ideológicos que sustentam a perspectiva didactizante ou educativa preconizada pelo autor relativamente à literatura a ser recebida pelas crianças⁷.

³ Conforme assinala Glória Bastos, relativamente às traduções de contos da tradição oral, Perrault é o primeiro a ser traduzido: «“O Gato das Botas” aparece em 1820 e, no ano seguinte, “Pele de Burro”» (Bastos, 1997: p. 24).

⁴ Sobre este assunto, vide Cortez, 2001: 234-242.

⁵ Observa-se, de facto, na literatura portuguesa de recepção infantil, à semelhança do que parece notar-se na generalidade das obras ocidentais para crianças (Colomer, 2000: 80), a tendência sistemática para preferir como pré-texto a matriz do Irmãos Grimm.

⁶ Num artigo dedicado à literatura para crianças de Guerra Junqueiro, Luísa Ducla Soares sublinha o pioneirismo do autor também de *Tragédia Infantil* (1877), ao apresentar as suas versões de alguns textos dos irmãos Grimm, ainda que descurando a identificação da proveniência dos textos parafrazeados, seis anos antes destes terem sido dados a conhecer, de forma explícita, em dois volumes impressos e editados em Paris por Salomão Saragga. (Soares, 2001). Maria Teresa Cortez esclarece que a versão do Capuchinho Vermelho que G. Junqueiro inclui na sua colectânea teve como base um texto recolhido por Ludwig Bechstein (1801-1860) (Cortez, 2001: 203).

⁷ Cf. Prefácio «Duas Palavras» (Junqueiro, 1978: 6-7). Veja-se, ainda, a este propósito, e a título exemplificativo, a recorrência de estratégias discursivas como as formas diminutivas, em «rapariguinha», «avózinha» e «pequenita»,

Em 1923, **Maria Paula Azevedo**⁸ abre a colectânea *Theatro para a Criação*⁹ com o texto dramático «**A Menina do Capuchinho Vermelho**»¹⁰. Se quer a acção, quer a configuração espaço-temporal, quer, ainda, o próprio desenho de figuras como a mãe¹¹ são intrinsecamente similares à da matriz alemã, já a forma como a jovem protagonista encara o Lobo se apresenta algo distinta, pois a menina, inocentemente, confunde-o com um cão, o que acaba por suscitar o riso por parte do próprio vilão¹². Também no desfecho desta peça se regista uma nota dissonante em relação à tradição *grimmiana*, visto que a intervenção do Caçador motiva o resgate apenas de Capuchinho Vermelho, não se revestindo, assim, do habitual intocável carácter heróico¹³.

Em *O Capuchinho Encarnado: Novela infantil contada às crianças* (1967), de **Leyguarda Ferreira** podemos ler uma narrativa constituída por sete capítulos¹⁴, que principia com a referência a uma família feliz, composta por um cavador, a sua esposa e uma filha a quem uma fidalga ofereceu um rico tecido para fazer um capucho¹⁵. Esta obra surge, igualmente, pontuada por uma forte intencionalidade educativa, espelhada no tom sentencioso que o narrador imprime a diversos segmentos do discurso¹⁶.

Também datada de 1967 é a primeira edição de *A Nau Catrineta e a Outra História do Capuchinho Vermelho*, de **Alice Gomes**, obra que reúne dois textos dramáticos para a infância. Nesta, a narrativa «História do Capuchinho Vermelho e do Lobo Feroz» ocorre encaixada no núcleo actancial em que contracenam Paulo e a Mãe, funcionando como meio de transposição para o onírico, um espaço em que a personagem Capuchinho se desprende do livro, fala com o rapaz leitor da sua história e em que, de certa forma, se

bem como o cariz elogioso (originado, por exemplo, pela adjectivação) de expressões como «muito bonita, cheia de bondade, a quem a mãe e a avó adoravam extremosamente. A santa avózinha (...)» (idem, ibidem: 193), que pontuam os primeiros parágrafos do conto reescrito por G. Junqueiro. A própria resposta do «Chapelinho Encarnado» à solicitação e às advertências da mãe sugere uma obediência que se pretende exemplar para o leitor infantil: «-Sim, mamã, respondeu ela, hei-de fazer tudo como deseja.» (idem, ibidem: 194).

⁸ Pseudónimo de Joana Távora Folque do Souto.

⁹ Na folha de rosto desta obra, lê-se, imediatamente a seguir ao título, e com uma função próxima de um subtítulo, a inscrição «Contos de Fadas por Maria Paula de Azevedo». Esta colectânea contém quatro peças: «A Menina do Capuchinho Vermelho», «A Gata Borradeira», «A Bela e a Fera» e «A Princesa Adormecida».

¹⁰ Peça em dois actos, na qual interagem as personagens menina – a quem a dramaturga atribui a idade de 5 anos -, a mãe, o lobo, o caçador e a avó.

¹¹ A figura materna surge também marcada pela preocupação e pelas advertências que faz à filha antes da sua saída de casa.

¹² Cf. «Menina confidencial - A mãe proibiu que eu vá p'los atalhos... Mas tu, que és um cão, vaes a côrrer, saltas vallados e podes fugir se o lobo apparecer!» // O lobo, rindo – Quem é esse lobo de quem tu tens medo?» (Azevedo, 1923: 9).

¹³ Cf. «O caçador junto á cama, de costas para o publico, rodeado de todos – Vou retalhar o malvado com a faca; vou-lhe tirar a menina do buxo! (...) Aqui tens tu agora, oh Mãe felicissima! a filhinha qu'rida do teu coração! A Avó, coitadinha, morreu! (...) // A Menina, gravemente – D'ora em deante, Mãesinha, prometto: nunca mais hei-de desobedecêr! (A Mãe abraça-a enquanto cahe o panno)». (idem, ibidem: 15-16).

¹⁴ Os títulos atribuídos aos capítulos (I – Uma família feliz; II – Desobediência; III – O lobo aparece; IV – O lobo ficou sem almoço; V – A esperteza da avó; VI – Uma ideia de compadre lobo; VII – Era uma vez um lobo) evidenciam o papel crucial do lobo no conflito que domina a diegese. A estrutura externa, sugerida pelos capítulos mencionados, corresponde, na verdade, a um alargamento da extensão da obra original.

¹⁵ Note-se que, quer na versão de Perrault, quer na dos irmãos Grimm, o capuchinho de tecido vermelho foi oferecido à menina pela avó.

¹⁶ Cf. «Quase sempre as crianças fazem como o Capuchinho Encarnado. Dão ouvidos aos maus conselhos e voltam costas a quem lhes quer bem e lhes aponta o bom caminho. Depois, muitas vezes, quando já é tarde, vem o arrependimento.» (Ferreira, 1967: 16-17); «O lobo morrera, mas posso garantir-lhes que a pequena não voltou ao atalho da floresta, pois nunca esqueceu o perigo corrido e aquele que, por sua causa, correrá a avó.» (idem, ibidem: 30).

aproveita para questionar a actualidade ou a importância no presente dos ensinamentos originais do texto tradicional¹⁷.

Outros textos contemporâneos de preferencial recepção infanto-juvenil como *O Gorro Vermelho*, de Ana Saldanha (2002), *O Capuchinho Vermelho (na versão que as crianças mais gostam!)*, de Richard Câmara (2003) ou *O Capuchinho Cinzento*, de Matilde Rosa Araújo (2005), denunciam também a pervivência dos efeitos intertextuais do conto clássico em questão na actividade de escritores portugueses da actualidade¹⁸, atestando a força da tradição oral na literatura e da sua herança primordial.

Na novela juvenil *O Gorro Vermelho*, fazendo passar pelo filtro da actualização epocal o conto clássico e num discurso que se distingue pelo fino humor e por uma invulgar mestria na recriação de um microcosmos social que, com facilidade, o leitor actual reconhecerá, **Ana Saldanha**¹⁹ textualiza temáticas que se encontram na ordem do dia: a insegurança nas cidades, a pedofilia ou a terceira idade. Nesta narrativa breve, ganha especial relevo, como base do processo de transformação, a individualização, por exemplo, da personagem chamada Sofia que representa a Capuchinho da tradição.

A narrativa visual (Banda Desenhada) assinada por **Richard Câmara** é, de facto, uma das que mais se afasta dos hipotextos originais, especialmente pela força da sua componente pictórica. Sendo construída a partir da conjugação equitativa sequenciada das diferentes perspectivas vivenciais²⁰ das personagens Capuchinho, Lobo Mau, Caçador e Avózinha, este texto presentifica os espaços e os impulsos que levam as diversas personagens a agir, propondo que o leitor siga, vinheta a vinheta, estas figuras numa viagem em paralelo desde o bosque ou a selva naturais até à mais dura selva, a cidade. Com um humor subtil, na história recriada, Richard Câmara acaba, assim, por lançar algumas críticas sociais.

Já a prosa poética de **Matilde Rosa Araújo** em *O Capuchinho Cinzento*, propõe, em nosso entender, uma reflexão profunda sobre a condição humana e sobre a transitoriedade da vida, um quadro semântico que talvez não seja facilmente apreendido pelo destinatário inscrito na dedicatória «Para todas as crianças, com ternura imensa...». O diálogo com o

¹⁷ Cf. «Menina – Mas eu defendo-me, mãe! Levo a raqueta, levo os patins; se aparecer algum ladrão, bato-lhes com eles. Eu não tenho medo nenhum... Nunca fui medrosa... E depois, eu hoje não vou para o bosque, vou para o jardim zoológico e, lá, as feras estão presas. (...) Este capuz só serve para atrapalhar (...) A Menina do Capuchinho Vermelho, tão ingénua, tão patetinha, que confundiu a cara da avó com o focinho de um lobo! Quem poderá acreditar nisto? (...) nunca mais irei ao bosque apanhar flores. E para quê? Chego à florista e compro-as, que é mais prático. Levar o cesto da merenda à avó!... nada disso: levo antes a avó à pastelaria e ofereço-lhe um sorvete.» (Gomes, 1967: 75-76)

¹⁸ Integra este conjunto de autores Mário Castrim com a peça «Capuchinho Vermelho», incluída em Contar e Cardar, obra que reúne cinco textos inéditos escritos expressamente para o Centro Experimental de Teatro de Aveiro levados à cena em 1990. Já em 2003 a obra foi editada pelo CETA. (sobre esta obra vide <http://www.prof2000.pt/users/hjco/ceta/pg020100.htm>).

¹⁹ Em termos particulares, estes ecos têm vindo a materializar-se, ainda, na ocorrência pontual de personagens resgatadas ao texto-matriz de *O Capuchinho Vermelho*, adquirindo, assim, muitas vezes, em textos diversos, contornos próximos aos das personagens-tipo e revestindo-se, até, de um certo simbolismo. Veja-se, a este propósito, o conto *Ninguém dá Prendas ao Pai Natal*, de Ana Saldanha, uma narrativa em que, a par de outras figuras tornadas imortais pela literatura de raiz oral, como o João Ratão e uma raposa, interagem, de forma cordial, a Menina do Capuchinho Vermelho e o Lobo Mau, retratado como belo, atencioso e cordial.

²⁰ «As peripécias deste conto sobre “O Capuchinho Vermelho” desvendam-se ao longo de 62 páginas, às quais correspondem um igual número de momentos para cada personagem. Cada uma dessas páginas está dividida em quatro vinhetas (quadrados) que fixam a nossa atenção no que estão a fazer num mesmo e preciso momento da história o Capuchinho, o Lobo Mau, o Caçador e a Avózinha. Todas as personagens podem, desta maneira, ser visionadas em simultâneo pelo leitor. Dão-se assim a conhecer as implicações que as acções de umas têm nas restantes e de que forma isto afecta o nosso entendimento da história.» («Guia de leitura» da autoria de Richard Câmara).

texto clássico pressente-se, desde o início, no próprio título, que instaura a diferença, do ponto de vista das implicações simbólicas, pela substituição da cor vermelha pela cinzenta, bem como nas evocações intratextuais da história do «capuchinho vermelho / da menina que levava uma merendinha à avó / e encontrou o lobo mau!» (Araújo, 2005: 12) que é, agora, a história da Velha do Capuchinho Cinzento. Também a presença aparentemente ameaçadora do Lobo é, neste texto, alicerçante ao nível diegético²¹. Retomando alguns elementos da narrativa clássica – como as figuras do Capuchinho Vermelho e do Lobo e os tópicos da infância e do medo –, Matilde Rosa Araújo metaforiza, assim, a temática da velhice e dos diferentes medos que esta encerra.

As três narrativas a que, por último, nos referimos, parecem testemunhar o facto de ter sido com a estética pós-moderna²² que se começou a assistir a uma libertação notória relativamente a alguns arquétipos da matriz do *Capuchinho Vermelho*, desafiando-se o leitor infanto-juvenil, a partir de textos renovados, a olhar crítica e criativamente para o mundo que o rodeia e a pensar por si próprio (Malarte-Feldman, 2003-2004).

3. Manuel António Pina e *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso: tradição e inovação*

Ao contrário do habitual, *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, escrita por Manuel António Pina a partir de seis pinturas a pastel da artista plástica Paula Rego (2005), narrativa que constitui o cerne deste estudo, possui, em certa medida, como hipotexto a matriz francesa²³, opção que, aliás, se afigura consentânea com a componente visual, operando ambos os autores uma espécie de presentificação dos seus discursos ou de reciclagem de uma “velha história” de acordo com o mundo de hoje.

É o título que inaugura essa espécie de compromisso entre a liberdade e a memória que, na perspectiva de R. Barthes, faz nascer a escrita (Barthes, 1989). Este elemento paratextual sobressai, à partida, do ponto de vista do lucro semântico-estilístico que encerra, visto que, não ocultando intencionalmente nem o referente nem a sua base de reelaboração (Mendoza Fillola, 2003), motiva a criação de expectativas e situa o próprio destinatário num contexto literário específico, convidando à aceitação do pacto literário proposto. Além disso, acaba também por estipular uma espécie de potencial duplicidade/ambivalência receptiva, aspecto que se reveste, em certa medida, de um cariz inovador e que representa também uma pista fornecida ao leitor no que à índole do tratamento temático diz respeito. Parece, assim, M. A. Pina fazer regressar este conto à intenção original do seu hipotexto, mais especificamente, ao alvo da escrita de Perrault, no sentido em que

²¹ «E o lobo devagar, devagarinho, chega-se Mais à pedra – o Lobo, com botas de espinheiros, os olhos de luzeiros, uma bocarra enorme, mostrando alguns dentes agudos, ameaçadores». (Araújo, 2005: 37)

²² Sobre as estratégias literárias do pós-modernismo, vide Fokkema, 1996.

²³ Note-se, porém, que, em nota final de autoria indefinida, se explicita que esta narrativa «segue de perto (embora talvez nem sempre com a recomendável fidelidade) quer “Le Petit Chaperon Rouge”, de Charles Perrault, quer a versão do mesmo conto feita mais tarde por Jacob e Wilhelm Grimm.» (Pina, 2005). O próprio desfecho trágico do texto de M. A. Pina corrobora, quanto a nós, a influência mais notória da matriz perraultiana.

este, não o destinando, em primeira instância, ao público infantil, tencionava advertir metaforicamente as jovens do tempo de Luís XIV relativamente aos perigos masculinos²⁴. É o título que sugere, igualmente, desde o início, que a leitura desta (re)novada narrativa reclama da parte do leitor um conhecimento prévio da versão original, para que, desta feita, o contacto com o texto moderno seja potenciado «a partir da distância e da tensão intertextual criada entre ambos» (Colomer, 1996: 17).

Esta ligação de carácter intertextual ao texto clássico surge, ainda, reiterada, de modo explícito, já no *incipit* da narrativa, após a fórmula canónica de abertura («Era uma vez...»²⁵), através da referência à aproximação entre a protagonista desta narrativa e a de um conto, com o mesmo nome próprio – Capuchinho Vermelho –, que a sua avó lhe contava quando ela era pequena. Através do procedimento de representação narrativa designado como *mise en abyme*, este conto da tradição domina, aliás, o primeiro diálogo entre a avó e a neta, um segmento que é introduzido analepticamente e que parece prenunciar o desenvolvimento e o desenlace da diegese. A alusão ao texto-matriz, neste renovado conto, consubstancia-se também, de forma directa, quer na recitação por parte da avó dos versos «Cuidado, meninas, que os lobos de bons modos / são os mais perigosos de todos!» (Pina, 2005: 5), uma evocação explícita – com alterações discursivas – do *terminus* original da moralidade que Perrault regista após o desenlace da sua história²⁶ e que parece testemunhar a necessidade de cumprir uma função educativa ou instrutiva, quer através das referências tanto ao conflito patente neste texto como ao próprio lobo enquanto argumento de autoridade por parte da avó²⁷.

Mas a opção criativa, materializada tanto no âmbito verbal por M. A. Pina como visual por P. Rego, consubstanciando-se fortemente do ponto de vista ideotemático, acaba por polarizar implicações no plano diegético, ao nível do enquadramento espaço-temporal e, também, relativamente às personagens.

Ainda que, ao nível da arquitectura textual e/ou da sequencialização narrativa, se detectem várias semelhanças com os textos-matriz, designadamente nos momentos da exposição (explicação do nome da protagonista e referência ao amor da mãe e da avó), do encontro do lobo com a Capuchinho (interpelação e distração – como na versão germânica), com a avó (antropofagia, “travestimento” e espera) e, novamente, com a personagem principal (imitação da avó, referência gradual às partes do corpo – braços, olhos, orelhas e boca²⁸ – e deglutição) e, por fim, a morte do lobo, da avó e da menina (como na versão francesa)²⁹, verificam-se desvios, por exemplo, quanto ao motivo da saída solitária de casa da pequena heroína – que, aqui, sem ser incumbida de qualquer tarefa,

²⁴ Se o texto que Perrault escreveu não se destinava exclusivamente às crianças, foi a versão grimmiana, que remeteu, definitivamente, a narrativa *O Capuchinho Vermelho* para o universo da recepção infantil. Cf. Zipes, 1986: 72 e ss.

²⁵ Um dos estilemas típicos da narrativa tradicional e dos textos-matriz do Capuchinho Vermelho.

²⁶ Cf. «Mas ai de nós!, quem não sabe que esses lobos dengosos / São, de todos os lobos, os mais perigosos.» (Perrault, s.d.: 72). Note-se que a moralidade versificada da matriz de Perrault, colocada em apêndice e sendo tipograficamente destacada do corpo textual, propõe um significado a atribuir à narrativa.

²⁷ Cf. «– “Lembra-te da história do Capuchinho Vermelho”, interveio, inquieta a avó, “Lembra-te do lobo...” (Pina, 2005: 6).

²⁸ Repetindo o modelo matricial do diálogo final Lobo-Capuchinho em que gradativamente se mencionam as partes do corpo, sugere-se a eminência da intensa aproximação física que redundará em tragédia.

²⁹ Sobre os momentos do conto nas versões de Perrault e de Grimm, vide Vandendorpe in www.lettres.vottawa.ca/vanden/Petit%20chaperon%20rouge.pdf

³⁰ No caso do texto de M. A. Pina, não se observa a transgressão das “regras” impostas a Capuchinho pela mãe, visto que a protagonista, ao conversar com o lobo, está a falar com uma pessoa conhecida e não com um desconhecido. Cf.

apenas se ausenta para ir para a escola -, da sua atitude, de certa maneira, obediente³⁰ no regresso a casa, bem como na própria resolução do nó problemático singular da narrativa.

Quanto ao enquadramento espaço-temporal, nesta obra, Capuchinho não encontra o Lobo no bosque ou na floresta, mas num jardim, espaço que, para além de poder indiciar um cenário citadino, aspecto corroborado por outras unidades próximas do informante presentes no texto³¹, possui um simbolismo que diverge do habitualmente atribuído aos espaços naturais típicos dos textos-matriz³². O facto de o espaço físico de origem da protagonista – a casa onde habita – coincidir com o espaço da tragédia generalizada (ocorrem aqui três mortes, a da avó, a da própria Capuchinho e, por fim, a do lobo), ao contrário do que se constata no texto clássico em que a casa da avó é o cenário da desgraça, afigura-se-nos igualmente denunciador de uma provável crítica dissimulada à insegurança que vivem hoje as crianças.

A natureza e a configuração das personagens, bem como a própria relação entre estas acabam por evidenciar contornos relativamente distintos. A este nível, importa sublinhar o facto de, no texto de Pina, longe da tradição *grimmiana*, apenas intervir uma personagem masculina³³, a do Sr. Lobo, figura retratada, inicialmente, como humana no seu posicionamento social, mas que se revela como animalesca. Note-se que a selecção do nome próprio «Lobo» parece sugerir a “confiança” que o autor possui em relação ao receptor e à sua capacidade de percepção do sentido implícito deste nome e do próprio jogo semântico originado pela oscilação Lobo (nome próprio) vs. lobo (nome comum), um recurso intertextual que, mesmo pela criança-leitora naturalmente com uma limitada competência literária, poderá ser reconhecido com eficácia.

Outra nota dissonante em relação às matrizes francesa e germânica reside no facto de, neste texto, Capuchinho e a sua família conhecerem e manterem uma relação de cordialidade com o vilão dissimulado³⁴, que é, aliás, passado pelo filtro da contemporaneidade³⁵ nesta narrativa. Conforme ressalta M. A. Pina, «o Lobo é amigo da avó de Capuchinho Vermelho, é conhecido dela, é alguém em quem ela tem confiança. É, aliás, uma pessoa por assim dizer respeitável, engenheiro e tudo...» (Gomes, 2005: 55). As atitudes do Sr. Lobo (mais adiante, na narrativa, apenas «lobo»), quando ocorre o encontro casual com Capuchinho – arfando, a olhá-la de alto a baixo e a acariciar-lhe

³⁰ (cont.) «E tanto Capuchinho Vermelho insistiu, tanto pediu, que a mãe acabou por ceder: / - Está bem, está bem, deixe ir sozinha. Mas promete-me que tens muito cuidado, que atravessas as ruas na passadeira e que não falas com estranhos...» (Pina, 2005: 7)

³¹ Incluem-se, neste âmbito, as referências à casa onde vivia a família de Capuchinho – uma casa com um «grande quintal cheio de árvores de fruta, num bairro limpo e tranquilo» (Pina, 2005: 6) –, às ruas com passadeira e ao escritório onde trabalhava a mãe da protagonista.

³² A habitual simbologia positiva do jardim, conotado, por exemplo, com um espaço organizado, lugar de crescimento e enriquecimento interior, parece não ser totalmente aplicável à situação recriada na obra em análise.

³³ No diálogo inicial entre Capuchinho e a avó, constata-se a alusão a uma figura paterna, ausente da diegese, porque «talvez os pais dela [da Capuchinho da narrativa clássica], como os teus [da Capuchinho deste texto de Pina], estivessem separados, ou talvez o pai tivesse morrido...» (idem, ibidem: 5).

³⁴ O tópico da dissimulação ou do fingimento – que, aliás, também surge reflectido na atitude amistosa do lobo nos textos-matriz (Flor Rebanal, 1997:12) - é, neste conto, recorrente, evidenciando-se quer denotativa, quer conotativamente. Veja-se, por exemplo, que o vizinho conhecido da família de Capuchinho era, afinal, «um lobo disfarçado» (Pina, 2005: 9) – expressão aqui usada no sentido denotativo -, que o lobo se disfarçou com as roupas da avó e que a própria mãe, após a tragédia, dissimula, com vaidade, a crueldade do acto praticado (e talvez a sua dor), usando «uma belíssima pele de lobo ao pescoço» (idem, ibidem: 16).

³⁵ Vide, por exemplo, «No jardim encontrou um vizinho que fazia jogging...» (idem, ibidem: 9).

a cabeça –, revestem-se de uma função indicial, relativamente ao sentido conotativo do acto de deglutição repetida por parte desta figura masculina ou às implicações sexuais³⁶ (muito raras na escrita de potencial recepção infantil) que o desfecho disfórico, dominado pela tragicidade, parece prever, à semelhança do que se observa na matriz *perraultiana*³⁷. Neste desenlace, do qual não se encontra alheia uma certa ambiguidade, provocada, em larga medida, também pela leitura cruzada texto verbal-texto pictórico, além da violência e da frieza com que a mãe mata o lobo, decorrentes da *agnorisis*, perscruta-se uma parcial inversão do *topos* do amor maternal³⁸ ou do sofrimento perante a perda de uma filha³⁹.

Das versões francesa e germânica permaneceram, na obra em análise, alguns elementos nos quais se detecta uma forte dimensão simbólica. Referimo-nos, por exemplo, à cor vermelha⁴⁰, cuja presença reiterada se constata quer no texto verbal, na referência ao «casaco vermelho de lã com capuz» (Pina, 2005: 5) oferecido pela avó a Capuchinho Vermelho, quer na menção à cor do vestido da mãe⁴¹ após o desfecho trágico, quer, também, nas representações visuais desta personagem criadas por P. Rego. Esta incidência cromática comunica-se, ainda, aos próprios caracteres gráficos que compõem diversos segmentos textuais⁴². Também a presença do lobo, como explicitámos, persiste no conto de Pina e, ainda que apresentado, à partida, como um respeitável ser humano, acaba por, *in extremis*, se (tra)vestir em definitivo na pele do animal⁴³ e, portanto, manter a tradicional carga temível e maléfica, perpetuando-se como «emblema da voracidade» (Ferber, 1999: 241), da hipocrisia e mantendo igualmente, neste caso, o seu papel de predador sexual masculino.

Mas importa, de igual forma, ressaltar que a novidade deste conto de M. A. Pina surge ainda solidamente corporizada na inversão do processo habitual de produção de uma obra literária e das suas próprias ilustrações, conforme destaca o autor em resposta a uma entrevista que anuncia a publicação do conto em análise: «a ilustração costuma ser posterior à escrita e, neste caso, escrevi uma história não só a partir de uma obra plástica existente, como ainda a partir de uma narração também ela pré-existente.» (Gomes, 2005: 55). A própria presença matricial do discurso plástico de P. Rego, como explicita M. A. Pina,

³⁶ Cf. «(...) o lobo pondo-se de pé, saltando sobre Capuchinho Vermelho e comendo-a. Quando acabou de comer Capuchinho Vermelho, o lobo, lambendo os beiços exausto e satisfeito, achou que era melhor ficar por ali e dormir um pouco enquanto fazia a digestão. (...) A mãe voltou então do trabalho e deu com o lobo a dormir na sala e as roupas de Capuchinho Vermelho espalhadas pelo chão. Em grande aflição, percebeu logo o que se tinha passado» (Pina, 2005: 14).

³⁷ Este final infeliz, contrário aos modelos comuns da literatura oral, representa, para alguns estudiosos, um dos elementos que levantam a dúvida quanto à ligação genesiaca à tradição do texto de Perrault (Shavit, 2003: 33-34).

³⁸ Podemos, no entanto, interpretar também esta atitude profundamente violenta da mãe como um reflexo da revolta perante as consequências que a sua falta de tempo para acompanhar a filha tiveram.

³⁹ Cf. «A mãe voltou então do trabalho e deu com o lobo a dormir na sala e as roupas de Capuchinho Vermelho espalhadas pelo chão. Em grande aflição, percebeu logo o que se tinha passado. Cheia de raiva, correu ao anexo do quintal, trouxe uma forquilha e espetou-a no lobo com toda a força, matando-o. Seguidamente, pegou numa grande faca e tirou-lhe cuidadosamente a pele. / "Assim como assim", disse a mãe, "sempre fico com uma estola..." / Nos dias seguintes, a toilette da mãe foi objecto de grande admiração entre as colegas do escritório: um vestido vermelho rubro que lhe ficava muito, muito bem e uma belíssima pele de lobo ao pescoço.» (Pina, 2005: 16).

⁴⁰ Sobre a ambivalência simbólica desta cor, vide Erny, 2003: 230-231.

⁴¹ O facto de mãe e filha ostentarem, através da indumentária, uma forte ligação à cor vermelha acaba por aproximá-las de modo significativo.

⁴² A estratégia da alternância entre o negro e o vermelho na impressão dos segmentos textuais poderá indiciar um certo fatalismo que, desde o início, parece marcar a narrativa.

⁴³ Cf. «O vizinho [Sr. Lobo] (que, sem que ninguém soubesse, era um lobo disfarçado) disse-lhe, então, (...)» (Pina, 2005: 9). A informação que o narrador coloca entre parêntesis sinaliza a potencial cumplicidade entre o emissor e o receptor, conformando uma importante pista interpretativa para a descodificação do "terminus" da narrativa.

⁴⁴ A este propósito, vide Torres, 2003.

rompe com os modelos tradicionais de ilustração do conto *O Capuchinho Vermelho*⁴⁴. Os seis desenhos⁴⁵ que enformam a componente pictórica do conto em análise, todos datados de 2003 e compostos a partir da mesma técnica – pastel sobre papel –, são dominados por figuras humanas quase todas grosseiras (com a excepção da Capuchinho), a tocar, por vezes, o grotesco – que é, aqui, o belo⁴⁶ –, e das quais sobressaem a dureza, a segura e a violência das expressões faciais e corporais. Trata-se, pois, de um subversivo relato visual que tem como *leitmotiv* o conto clássico e que é tecido em torno da família, das relações entre os seus elementos (todos femininos) e da perturbação vinda de um elemento externo, masculino, pintado disforicamente enquanto ser que suscita a agressividade por parte da figura materna.

4. Reflexões finais

Em *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, detecta-se, portanto, a co-presença transparente de dois pré-textos que, embora de índole distinta e absorvidos de modo também distinto – um verbal coincidente com o conto clássico e outro pictórico –, antecedem igualmente a sua produção. No primeiro caso, o da absorção da narrativa tradicional, importa sublinhar que a relação entre ambos os objectos literários se pode classificar, do ponto de vista intertextual, como «integração-instalação» e «integração-sugestão» a partir de referências precisas e simples (Samoyault, 2001: 43-44) que, «trocando as voltas à história que o leitor traz engatilhada» (Gomes, 2005: 55), acordam nele uma valiosa memória e, em última instância, concretizam uma espécie de reactivação do sentido ou de “reciclagem” de uma componente semântica que se pretende manter viva. *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, situando-se, assim, num vasto universo literário colectivo no qual Capuchinho Vermelho tem vivido múltiplas vidas (como sugerimos através das obras de que demos notícia), resultantes da transfiguração de motivos tradicionais com o propósito de veicular novas ideias, alcançar novos leitores e espelhar novos contextos culturais, demarca-se, pelas razões enunciadas, do conjunto de textos portugueses em que se pressentem alusões ou reminiscências da narrativa clássica.

Questões/inquietações tão actuais como a insegurança nas cidades, o perigo, o medo, a pedofilia, a sexualidade, a desagregação familiar, o carácter absorvente da carreira profissional, uma certa banalização da morte, a vaidade e a tensão permanente entre a essência e a aparência (ser vs. parecer), isotopia, aqui, em nosso entender, inequivocamente alicerçante, são, em *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, «a mesma e uma outra história» (Gomes, 2005: 55), como sustenta o seu autor, ficcionalizadas, de forma criativa e inovadora, quer por M. A. Pina, quer por P. Rego.

⁴⁵ As seis obras de Paula Rego intitulam-se *Little Red Riding Hood on the Edge*, *Happy Family – Mother*, *Red Riding Hood and Grandmother*, *The Wolf*, *The Wolf chats up Red Riding Hood*, *Mother Takes Revenge* e *Mother Wears the Wolf's Pelt*. Note-se que a incursão artística de Paula Rego na literatura preferencialmente recebida por crianças se pode observar em outras obras recreativas como as que possuem como ponto de partida Peter Pan, Pinóquio e Branca de Neve.

⁴⁶ Cf. Paula Rego - «O grotesco é belo. (...) O grotesco vem da gruta, do profundo, coisas cá de dentro...» (Ferreira, 2003: 61)

Assumido desde o início, o diálogo desta obra de Pina com o texto clássico, enquanto referente socialmente partilhado - um jogo de carácter intertextual que, aliás, corresponde a uma das constantes artísticas contemporâneas (Colomer,1996) e que se afigura potencialmente fértil na promoção de uma competência literária -, produz-se explicitamente, é inegavelmente fundacional, parcialmente desviante, mas aberto a uma «leitura actual das eternas e atemporais preocupações do ser humano» (Perera Santana, 2002: 22). E é neste sentido que pensamos poder afirmar que, no reencontro com o texto mítico d' *O Capuchinho Vermelho*, que as artes harmonizadas de M. A. Pina e P. Rego em *História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso* proporcionam, se esboça, com qualidade literária, uma dimensão ética, ensaiando-se uma reflexão sobre a actual condição humana, um apelo contra a alienação e a favor da limpidez do olhar e do ser.

Referências Bibliográficas

- ▶ ARAÚJO, Matilde (2005) *O Capuchinho Cinzento*, Prior Velho: Paulinas Editora (ilustraç.: André Letria).
- ▶ AZEVEDO, Maria Paula (1923) *Theatro para Creações*, Lisboa: Libanio da Silva (ilustraç.: Milly Possoz).
- ▶ BASTOS, Glória (1997) *A Escrita para Crianças em Portugal no século XIX*, Lisboa: Caminho.
- ▶ BARTHES, Roland (1989) *O Grau Zero da Escrita*. Colec. «Signos», Lisboa: Edições 70.
- ▶ BECKETT, Sandra L. (2002) *Recycling Red Riding Hood*, NY: Routledge.
- ▶ BECKETT, Sandra L. (2004) «Recycling Red Riding Hood in a Comic Mode» (retirado de www.sacbf.org.za/2004%/20papers/sandra%20beckett.rtf, no dia 03/10/05).
- ▶ CÂMARA, Richard (2003) *O Capuchinho Vermelho (na versão que as crianças mais gostam!)*, Lisboa: Edições Polvo.
- ▶ COLOMER, Teresa (1996) «Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo» in *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, Nº 87, Out. de 1996, pp. 7-19.
- ▶ COLOMER, Teresa (2000) «La formació i renovació de l'imaginari cultural: l'exemple de la Caputxeta Vermella» in LLUCH, Gemma (ed.) *De la narrativa oral a la literatura per a infants. Invenció d'una tradició literària*, Alzira: Ediciones Bromera, pp. 55-93.
- ▶ CORTEZ, Maria Teresa (2001) *Os Contos de Grimm em Portugal. A recepção dos Kinder-undHausmarchen entre 1837 e 1910*, Coimbra: MinervaCoimbra/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos/Universidade de Aveiro.
- ▶ ERNY, Pierre (2003) *Sur les Traces du Petit Chaperon Rouge*, Paris: L'Harmattan.

- ▶ FERBER, Michael (1999) *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ▶ FERREIRA, Aline (2003) «O grotesco é belo (entrevista a Paula Rego)» in *Ler*, Primavera 2003, N° 58, pp. 56-67.
- ▶ FERREIRA, Leyguarda (1967) *O Capuchinho Encarnado: novela Infantil contada às crianças*, Colec. «Manecas Nova Série», Lisboa: Romano Torres (ilustraç.: Amorim).
- ▶ FLOR REBANAL, Javier (1997) «Caperucita Roja cumple 300 años (...y todavía está como una jovencita)» in *Peonza (Revista de Literatura Infantil e Juvenil)*, N°s. 42-43, Dez. de 1997, pp. 11-18.
- ▶ FOKKEMA, Douwe (1996) «Strategies and Devices in Postmodernist Literature (or, Why Stanley Fish Was Wrong, or Wasn't He?)» in LOSA, Margarida L. et alii (orgs.) (1996) *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 423-432.
- ▶ GOMES, Alice (1967) *A Nau Catrineta e a Outra História do Capuchinho Vermelho*, Lisboa: Portugália Editores (2ª ed. - 1972) (ilustraç.: Câmara Leme).
- ▶ GOMES, Sara (2005) «Quem ainda tem medo do lobo mau?» in *Público*, 11 de Março de 2005, p. 55 (entrevista a Manuel António Pina).
- ▶ GONZÁLEZ MARÍN, Susana (2003) «Existía Caperucita Roja antes de Perrault?» in *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, N° 158, Março de 2003, pp. 17-22.
- ▶ GRIMM (1992) «Capuchinho Vermelho» in *Os mais belos contos de Grimm*, Porto: Civilização, pp. 3-8 (tradução: Maria José Costa; ilustraç.: Alexander Koshkin).
- ▶ JUNQUEIRO, Guerra (1978) «O Chapelinho Encarnado» in *Contos para a Infância*, Porto: Lello & Irmão, pp. 193-199 (ilustraç.: Laura Costa).
- ▶ MALARTE-FELDMAN, Claire (2003-2004) «Folk Materials, Re-Visions, and Narrative Images: The Intertextual Games They Play» in *Children's Literature Association Quarterly*, Inverno 2003-2004, Vol. 28, N° 4, pp. 210-218.
- ▶ MENDOZA FILLOLA, (2003) «Los intertextos: del discurso a la recepción» in MENDOZA FILLOLA, A. e CERRILLO, P.: *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-60.
- ▶ PERERA SANTANA, Ángeles (2002) «Caperucita Roja en la LIJ contemporánea» in *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, N° 151, Julho-Agosto 2002, pp. 15-22.
- ▶ PERRAULT, C. (s.d.) «O Capuchinho Vermelho» in *Contos ou Histórias de Tempos Idos*, Lisboa: Publicações Europa-América, pp. 69-72 (tradução: Mª Teresa Cardoso; ilustraç.: Gustave Doré).
- ▶ PINA, Manuel António (2005) *A História do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, Público/Fundação de Serralves (ilustraç.: Paula Rego).

- ▶ SALDANHA, Ana (2002) *Ninguém dá Prendas ao Pai Natal*, Porto: Campo das Letras (2ª ed.) (ilustraç.: Joana Quental).
- ▶ SALDANHA, Ana (2002) *O Gorro Vermelho*, Colec. «Era uma vez... Outra Vez/2», Lisboa: Caminho.
- ▶ SAMOYAULT, Tiphaine (2001) *L' Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Éditions Nathan.
- ▶ SHAVIT, Zohar (2003) *Poética da Literatura para Crianças*, Lisboa: Caminho.
- ▶ SOARES, Luísa Ducla (2001) «Guerra Junqueiro e a Literatura para Crianças» in GOMES, José António (dir.) (2001) *Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, Nº 9, pp. 7-16.
- ▶ TORRES, Maria Goreti (2003) *A Arte de Contar Histórias com Palavras e Imagens – O Capuchinho Vermelho*, Braga: Edições APPACDM.
- ▶ VANDENDORPE, Christian «D'un conte à sa parodie: *Le Petit Chaperon Rouge* de Jacques Ferron» (retirado de www.lettres.vottawa.ca/Vanden/Petit%chaperon%20rouge.pdf no dia 10/10/05).
- ▶ ZIPES, Jack (1986) *Les Contes de Fées et l' Art de la Subversion*, Paris: Payot.