

O que há de novo na velha história? O atual e o contemporâneo nas releituras de Chapeuzinho Vermelho

Maria Iranilde Almeida Costa¹

Os contemporâneos não se compreendem melhor que os indivíduos separados no tempo.
Didi-Huberman

Buscar o novo parece uma tarefa inútil numa época em que já se acatou a morte deste como fato consumado. Tarefa aparentemente tão inexecutável quanto a da donzela que, trancada no quarto real, tem de tecer palha em ouro, mas, como sempre ocorre nos campos do maravilhoso, entra um anão coxeando e salva-lhe da morte iminente, levando-a, por isso, à condição de rainha. Na vida real, faltam anões salvadores, fadas-madrinhas, objetos mágicos. A magia real é alcançada pela palavra, que consegue sem recalques transformar o sapo no príncipe, o príncipe no sapo, o velho em criança, a certeza em indecisão. Sendo a palavra esse lugar onde é possível ‘ser’ e também ‘não ser’, a vida se vai apresentando, disfarçada, colorida, tecida em mil dias para ser desfeita no escondido da madrugada, de modo a perdurar o disfarce revelador: somos nós que nos construímos e, assim sendo, não nos sabemos nunca, porque nunca nos acabamos. A palavra é reveladora, se temos como vê-la, ou como guardá-la. A palavra também é transformadora, se a usamos para tocar em feridas arraigadas e, por essa razão, imperceptíveis porque nos insensibilizamos e acostumamos com elas.

Palavras fundam verdades, sobre as quais muito pouco questionamos, ou de quase nada duvidamos.

¹ Doutoranda em Ciência da Literatura, Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em Dinter firmado com a Universidade Estadual do Maranhão.

Pensando assim, pretendo, nesse breve artigo, destacar na produção literária brasileira moderna dois contos que recontam o clássico conto Chapeuzinho Vermelho, vendo de que forma a apropriação desses contos pela modernidade constitui algo de ‘novo’ e de contemporâneo. Comparecem, então, Carlos Drummond de Andrade, com “História mal contada”, e Mário Prata com “Chapeuzinho Vermelho de raiva”. Como ponto de partida e de contraponto, tomo a obra fundamental da literatura infantil no Ocidente, **Contos da Mamãe Gansa**, de Charles Perrault.

*

Os contos de fadas, enquanto “autênticas formas de conhecimento do homem e do seu lugar no mundo” (NOVAES, 2003, p.17), trazem no seu âmago ensinamentos ou lições morais. Foi Perrault (1628-1703), na França do séc. XVII, sob domínio do Rei Sol (Luís XIV), que os compilou pela primeira vez e deu-lhes tratamento literário. Recolheu da memória popular histórias cuja origem já se havia perdido, e transportou-as para o texto literário em forma de versos que culminavam em morais explícitas. Ou seja, fazia-se uso da palavra dita artística, portanto literária, para ensinar formas de bem viver na sociedade. A literatura estava a serviço da ideologia e, ao mesmo tempo que despertava o encantamento, o maravilhoso, o privilégio da fantasia, alimentava valores, sedimentava dogmas e reprimia esse mesma fantasia, impedindo-a de dá-se plenamente. A esse respeito, Walter Benjamin (1994, p.236), analisando a gênese do livro infantil, pondera:

Era na pedagogia que os filantropos punham à prova o seu grande programa de remodelação da humanidade. Se o homem é por natureza piedoso, bom e sociável, deve ser possível fazer da criança, ente natural por excelência, um ser supremamente piedoso, bom e sociável. E como em todas as pedagogias teoricamente fundamentadas a técnicas da influência pelos fatos só é descoberta mais tarde e a educação começa com as admoestações problemáticas, assim também o livro infantil em suas primeiras décadas é edificante e moralista, e constitui uma simples variante deísta do catecismo e da exegese.

O caráter doutrinário, disfarçado de literário, por um bom período de tempo descansava tranquilamente, um ou outro, aqui e acolá, faziam pequenas modificações no modelo, nada grande, afinal a modernidade artística tinha questões mais urgentes a se dedicar, alicerces a construir e os textos ditos infantis podiam ficar quietos.

Foi assim que os irmãos Grimm, no séc. XIX, se comportaram em meio ao Romantismo alemão. Tentaram suavizar a radicalidade de alguns contos, alguns dos quais anteriormente recolhidos na França por Perrault, fizeram concessões, mas o efeito moralizador ainda permanecia. No Brasil, é com Lobato que a literatura para crianças é consolidada, e de lá para cá muito já se tem feito. Lobato traduziu os clássicos franceses e alemães, acrescentou nas estórias de Tia Nastácia e nas intromissões da boneca Emília, possíveis novas morais, atualizações tupiniquins dos grandes contos, fez aparecer o Saci, a Cuca, ambientou nas matas brasileiras os clássicos universais, mas ainda estava um tanto que dependente ou devedor ao modelo ocidental. Somente a partir da segunda metade do séc. XX, o modelo é realmente contestado, e mais do que atualizações são novas histórias sobre as primeiras histórias, estabelecendo um diálogo no mais das vezes parricida e dessacralizador.

O conto Chapeuzinho Vermelho, de Perrault, de tão conhecido dispensa resumo, mas é sempre oportuno enfatizar alguns pontos, pois como bem lembra Jean Gould (2007, p. 16), devemos nos resguardar de falsos entendimentos, pois, se o século vinte é o século da imagem e do cinema, foi Walt Disney o “mais patriarcal de todos os contadores de histórias”, o “principal mitógrafo de nosso tempo”, ao ponto de seus filmes, por serem tão conhecidos “obliteraram suas fontes”. Dentre as singularidades do conto, listamos algumas a fim de evitar confusões: 1. Em nenhum momento a mãe alerta a filha sobre os perigos da floresta, como demorar-se no caminho ou falar com estranhos. 2. Chapeuzinho se despe para deitar-se com o lobo. 3. O lobo come chapeuzinho e a história encerra-se.

O final trágico, sem concessões, foi, a princípio, o ponto mais contestado nas revisões que o conto sofreu. Ainda no século XIX, os Grimm introduziram o caçador que arranca a menina e a avó da enorme barriga do lobo, dando-lhe a tão almejada redenção, uma espécie de renascimento ou segunda chance para que aprendesse com o erro, ao final Chapeuzinho aprende a lição: “Nunca mais sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir de fazer isso” (GRIMM, 2007, p.149). Nas primeiras versões brasileiras do conto, há permanência do tom pedagógico e doutrinário, sendo este ainda um “conto admonitório que explica tudo por completo” (BETTELHEIM, 2007, p. 235). Como exemplo a obra **Contos da Carochinha** (1894), de Figueiredo Pimentel, emblemática do tom conciliatório e parafrásico a que se

propunha a literatura brasileira. No entanto, principalmente a partir da segunda metade do século XX, registram-se várias releituras e/ou atualizações dessa narrativa, dentre várias citamos: “Fita verde no cabelo” (1970), de João Guimarães Rosa; “Chapeuzinho Vermelho de Raiva” (1970), de Mário Prata; “Chapeuzinho Amarelo” (1979), de Chico Buarque de Holanda; “Chapeuzinho Vermelho e o Lobo” (1982), de Roald Dahl; “História malcontada” (1985), de Carlos Drummond de Andrade; “Chapeuzinho Vermelho: estória e desistória” (1987), de Lólio de Oliveira; “A Chapéu” (1992), de Hilda Hilst; “Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou” (1999), de Maurício Veneza; “Chapeuzinho adormecida no país das maravilhas” (2005), de Flávio de Souza; “A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho” (2008), de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, e tantas músicas e animações para o cinema, numa lista infundável, haja vista que é uma história recorrente, diariamente redita e reavaliada.

As formas como muitos dos autores citados lidam com o conto podem ser enquadradas em várias modalidades intertextuais, desde a simples alusão, passando pela paráfrase e pelo pastiche culminado no paroxismo da paródia. Aqui, tentaremos ler duas dessas versões, “Chapeuzinho Vermelho de raiva”, de Mário Prata e “História mal contada”, de Carlos Drummond de Andrade, indagando-as pela contemporaneidade das mesmas, enquanto revitalizações e ressucitamentos do modelo-pai, trazido para modernidade para ser redito e/ou deformado.

Em “Chapeuzinho Vermelho de raiva” tom narrativo se esvazia, não há uma história propriamente dita, ao contrário, o texto inicia-se no momento em que Chapeuzinho chega à casa da avó. Prata detém-se apenas no diálogo entre as duas, ao que estabelece uma relação tanto de cumplicidade como de crítica e de sátira.

- Senta aqui mais perto, Chapeuzinho. Fica aqui mais pertinho da vovó, fica.
- Mas vovó, que olho vermelho... E grandão... Que que houve?
- Ah, minha netinha, estes olhos estão assim de tanto olhar para você. Aliás, está queimada, heim?
- Guarujá, vovó. Passei o fim de semana lá. A senhora não me leva a mal, não, mas a senhora está com um nariz tão grande, mas tão grande! Tá tão esquisito, vovó.

O autor traz elementos de atualidade para a obra. Cria uma temporalização factível, “passei o final de semana lá”, na qual o leitor reconhece o tempo e o espaço como atuais. A linguagem também demarca uma clara intenção de dizer o texto

moderno, o discurso da juventude, em Prata, traduzido numa Chapeuzinho não mais criança, mas uma adolescente que conduz sua moto.

- Ora, Chapéu, é a poluição. Desde que começou a industrialização do bosque que é um Deus nos acuda. Fico o dia todo respirando este ar horrível. Chegue mais perto, minha netinha, chegue.

- Mas em compensação, antes eu levava mais de duas horas para vir de casa até aqui e agora, com a estrada asfaltada, em menos de quinze minutos chego aqui com a minha moto.

Evidenciam-se nesse diálogo elementos característicos da modernidade, como a industrialização e, com ela, a poluição, para a avó um problema, para a neta uma solução. De Perrault sobrevivem o bosque, a vovó que vê e ouve com dificuldade, mas isso por conta da própria velhice, não como estratégia de sedução de um lobo travestido de vovó. Acrescentam-se ainda outros elementos do cotidiano, como os produtos da cesta de Chapeuzinho:

- Pois é, minha filha. E o que tem aí nesta cesta enorme?

- Puxa, já ia me esquecendo: a mamãe mandou umas coisas para a senhora. Olha aí: margarina, Helmmans, Danone de frutas e até uns pacotinhos de Knorr, mas é para a senhora comer um só por dia, viu? Lembra da indigestão do carnaval?

O diálogo continua com Chapeuzinho surpreendendo-se com a aparência da vovó: “A orelha da senhora está tão grande. E ainda por cima, peluda. Credo, vovó!”, “Por falar em juventude o cabelo da senhora está um barato, hein? Todo desfiado, para cima, encaracolado.” A *nova* vovó é uma senhora que quer ficar moderna, antenada com a moda, que se diverte no programa do Chacrinha; não é a vovó minimamente citada na narrativa de Perrault e sobre a qual não se tem nenhuma informação, a não ser que fora devorada pelo lobo. Com humor, o autor se concentra mais na vovó do que na Chapeuzinho, querendo mesmo que a graça seja instaura pelo desvelamento dessa outra personagem, a que fora esquecida.

Chapeuzinho pula para trás:

- E esta boca imensa????!!

A avó pula da cama e coloca as mãos na cintura, brava:

- Escuta aqui, queridinha: você veio aqui hoje para me criticar é?!

Não há lobo, não há caçador, não há punição; há uma menina curiosa e uma vovó que perde a paciência com sua neta perguntadeira. Nesse lance, não flagrado, da história primeira, Prata constrói seu intertexto. A princípio a paródia parece satisfazer, uma vez que a negatividade é marca da paródia, no entanto, o autor, por deixar em

aberto a história, não a desconstrói. Não há a “absoluta negação”, como defende Antônio Cícero (1995), para que seu texto instaure uma nova ordem, ou pelo menos pretenda fazê-lo. Não há o novo, mas a novidade, a atualidade. Assim, a paródia não se realiza, uma vez que ela é “uma ode que perverte o sentido de outra ode” (SHIPLEY apud SANTANA, 2007, p.12). A paródia situa-se no diferente, não no banal, mas naquilo que escapa ao banal, fazendo o “jogo do demoníaco”, é “um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. (...) Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto pai em busca da diferença” (SANT’ANNA, 2007, p.33). Prata atualizando o conto clássico, acaba por limitá-lo ao primeiro modelo, sua tentativa de modernização assume a proposição do texto-fonte, não cria o estranhamento, nem a lacuna ou a fratura (AGAMBEN, 2009), antes traz a história para o seu momento/tempo social, compondo linearmente o tempo.

Por outro lado, o segundo conto citado, “História malcontada”, de Carlos Drummond de Andrade, orienta-se numa linha mais desconstrutora.

A História de Chapeuzinho Vermelho sempre me pareceu mal contada e não há esperança de se conhecer exatamente o que se passou entre ela, avozinha e o lobo.

Em Drummond, a princípio, não há certezas quanto à história. Reconhece a impossibilidade de saber o que de fato se passou. Inicia sua narrativa com a própria negação, “não há esperança”, que pode ser tida como a certeza do imensurável. Inverte a condição de personagem dos três citados (“ela, avozinha e o lobo”), tirando-lhes do ficcional para dar-lhes cunho mais verídico. Aniquila o imemorial.

Começa que Chapeuzinho jamais chegaria depois do lobo à choupana da avozinha. Ela vencera na escola o campeonato infantil de corrida a pé, e normalmente não andava a passo, mas com ligeireza de lebre. Por sua vez, o lobo se queixava de dores reumáticas, e foi isto, justamente, que fez Chapeuzinho condoer-se dele.

Em vez do “era uma vez...” de Perrault e dos Grimm comum às narrativas maravilhosas, Drummond inicia sua contra-história com “começa que”, instaurando um tempo presente que, ao mesmo tempo, é atualização e é o reforço da sua negação e da sua desconfiança quanto à história, o que é ratificado com “jamais chegaria depois do lobo”. Drummond então radicaliza o texto-fonte, pois não é aceitável para o narrador que Chapeuzinho fosse superada pelo lobo, primeiro ela era uma atleta, segundo o lobo

sofria de “dores reumáticas”, o que acaba aproximando-os amorosamente. Se no primeiro parágrafo, a história de Chapeuzinho está perdida no breu do tempo, “mal contada”, no segundo parágrafo, o narrador apresenta a sua possibilidade de história, uma “bem contada”, mais que uma versão uma possibilidade afirmada na negação, no *jamaís*.

Estes são pormenores da versão da história, ouvida por Tia Nicota, no começo do século, em Macaé.

Com Drummond tem-se novamente o narrador, desaparecido em Prata, e os “pormenores”, ou seja, aquilo que deixou de ser dito na narrativa primeira. O texto é construído, então, sobre a falta, sobre o inaudito, a falha. No espaço da ausência, o autor sugere uma segunda história, uma versão, com tempo e espaços legítimos, com uma narradora-ouvinte (Tia Nicota), no começo do século (XX), na cidade de Macaé. Assim, para fidelizar o conto a uma verdade, o autor recorrerá aos detalhes, revelando os pontos controversos.

Segundo ali se dizia, Chapeuzinho e o Lobo fizeram boa liga e resolveram casar-se. Ela estava persuadida de que o lobo era um príncipe encantado, e que o casamento o faria voltar ao estado natural. Seriam felizes, teriam gêmeos. A avozinha opôs-se ao enlace, e houve na choupana uma cena desagradável entre os três. O lobo não era absolutamente um príncipe, e Chapeuzinho, unindo-se a ele, transformou-se em loba perfeita, que há tempos ainda uivava à noite, nas cercanias de Macaé.

Se, em Perrault, o lobo é o animal terrível que usa de expedientes para devorar a pobre criança indefesa, em Drummond, Chapeuzinho e Lobo fazem uma “boa liga” e casam-se. O lobo não é o terrível, é, no pensamento maravilhoso de Chapeuzinho, um príncipe que fora transformado em sapo, instaurando um intertexto com o conto “O rei sapo”, dos Grimm. À violência extrema do texto de Perrault culminada na morte da vovó e da Chapeuzinho, Drummond sugere apenas “cena desagradável entre os três”, quando a avozinha opôs-se ao casamento da neta. Finaliza seu conto com a inversão: o lobo não vira príncipe, Chapeuzinho transforma-se em loba após a união e passa a uivar “nas cercanias de Macaé”.

A “História malcontada” configura-se como uma autêntica paródia, que, mais do que atualizar a velha história, dialoga com o texto-fonte destrutivamente. A total negação anunciada desde a primeira linha, nascida da desconfiança do texto confirmam o seu escritor no lugar da excentricidade, ou do esquisito, para usar a mesma palavra de

Antônio Cícero, que afirma no ensaio *Agoral*, “o artista é *perverso*, em relação às *versões* canônicas, às formas e às ordens, que quer dizer, aos mundos positivos do seu tempo” (1995, p.175). Drummond é esse descompasso, mesmo sob o viés do lúdico, questiona seu tempo, com suas verdades instituídas e sacramentadas.

*

Retomo aqui a indagação que dá título a esse trabalho: o que há de novo na velha história? Novo na leitura pretendida pode ser então sinonimizado com contemporâneo, não o contemporâneo enquanto puro atual, mas o contemporâneo proposto por AGAMBEN (2009) que, num crescendo conceitual, assim o determina: é “contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do seu século e consegue avistar nestas a parte da sombra, sua íntima obscuridade”. Ver através das luzes para enxergar o escuro significa dizer também olhar para o presente sem se deslumbrar pelo imediatamente factual e atual, não que estes não possam comparecer na sua obra, mas que o presente não seja uma armadilha que prenda o escritor no localizável. Aquele que se filia por demais a seu tempo, acaba por perdê-lo, já que o tempo é o inapreensível. O novo que perscrutamos nas narrativas em tela colocamos frente à última pista de AGAMBEN (2009), dada na reta final de suas considerações sobre o contemporâneo, quando este afirma que contemporâneo é aquele que “dividindo e interpolando o tempo, está em condições de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de modo algum do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode não responder”. Quem dos dois autores citados sentiu na sua verve essa exigência inescapável, Prata ou Drummond? Teriam sido Mário Prata e Drummond contemporâneos, no sentido que aqui tentamos aplicar?

Mário Prata respondeu positivamente aos reclames do seu tempo presente, fragmentou a narrativa clássica, modernizou-a, fez de Chapeuzinho uma típica adolescente do nosso tempo e da vovó um senhora da “terceira” idade, ainda ativa e vivaz, tirou-as bosque encantado e colocou-as numa situação de urbanização, transformou-as em consumidoras de enlatados. Enfim, atualizou a narrativa, para que os seus leitores se identificassem com os personagens, mas não se deteve em nenhum ponto problemático da narrativa de Perrault. Não há problema, não há lobo, não há sedução. Não suspeita, respeita o modelo incorporando elementos de modernidade.

Drummond coloca-se na ferida da incerteza, suspeita do que é ‘mal contado’, e, para recontar o conto que está em má conta, onde o mal prevalece, conta-o assumindo-o como ilegítimo. Recria enquanto possibilidade, se aponta elementos de temporalização, não o faz de modo absoluto. Seu tempo é um presente/passado que se esvai, que é e que não é, haja vista a predominância do pretérito imperfeito e do futuro do pretérito (queixava, teriam, seriam, era, uivava, etc) que, na mesma medida que apontam um passado, presentificam-no como inacabado e incerto. Drummond ao fazer uso da paródia, faz-na provocando um efeito de deslocamento, de deformação, corroborando as definições de sant’anna (2007, p.33) quando estabelece a diferença dessa modalidade com relação à paráfrase.

Já a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética e misticamente a paródia só poderia estar do lado do demoníaco e do Inferno. Marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste. Instaura o conflito. (...) Por isso acho que a paródia é a linguagem pecaminosa. Ela lembra o homem de sua temporalidade, coloca seus pés no chão, contrapõe comédia ao sublime.

Respondendo, então à pergunta feita há pouco. Prata não é a “fratura”, não é “o que impede o tempo de compor-se”. É o artista que vive o presente, para refletir suas luzes, não é o paradoxo. Já Drummond não vivencia as brancas nuvens do seu seu tempo, e sua intranquilidade vai criar a cesura, a falta necessária para a criação, a ausência ou a negação provocadoras. Sob a ilusão de responder a essa falta, no caso criando uma segunda versão para a história da Chapeuzinho, Drummond incita a desconfiança, rompe com a segurança da positividade, com as certezas tranquilizadoras. Sua versão, fantasiosamente real, é mais uma quebra, uma descontinuidade, uma forma de “negação negante”, para citar mais uma vez o poeta ensaísta Antônio Cícero.

Respondida a primeira pergunta, a segunda vem a reboque. Sim e não. Os dois autores são contemporâneos no sentido mais estrito, quase canônico, da palavra. Em 1987, ano de falecimento de Drummond, Mário Prata, com 41 anos, lançava pela Editora LP&M, “Besame mucho”. Ou seja, viveu no mesmo tempo em que Drummond, considerando a situação espacial e temporal², talvez tenham mesmo convivido. Essa possibilidade, por si só garantirá a contemporaneidade a que temos nos referido? Cremos que não, e isso defendemos. O sentimento do presente é percebido de modo

² Cf. BARTHES, Roland. **Como viver junto**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

diferente nos escritores: em Prata, a confirmação; em Drummond, a desconfiança. Prata parece satisfazer-se com o incremento do novo (factual e cotidiano) na atualização da narrativa; Drummond é, antes de tudo, poeta, e como tal, deixa-se tomar, mesmo no texto ficcional, pela própria indagação, pela narrativa que ‘sempre’ lhe espreitou como a pedir que fosse (re) escrita. Diante da pergunta, só lhe resta manifestar-se; responde, mesmo sem ter a chave do enigma. Relativiza, desconstruindo.

*

Uma ressalva (inútil): quando colocamos frente a frente Prata e Drummond, não foi no intuito emitir juízos de valor, quem é melhor ou pior. Se os evidenciamos, quisemos com isso ver nesses dois autores, considerados atuais, a maneira como lidam com o antigo, com as velhas histórias, como vivem a experiência de apropriação do já dito, do sacralizado. Nesse diálogo, ressignificar apresenta-se como palavra de ordem. Ainda, é inócuo o trabalho crítico assentado nas “reprovações e elogios”, como se dessa forma se pudesse contribuir com a obra, acrescentando-lhe suas certezas construídas sobre ‘verdades’ aplicáveis. No entanto, da mesma forma que reconhecemos em nós a necessidade do silenciamento, somos também impelidos a falar, no mais das vezes, a falar de nós mesmos, quando nos convencemos falar da obra. Máscara e exposição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Contos Plausíveis**. 7ª ed. São Paulo: Record, 2006.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo; Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 21ª edição revista. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CÍCERO, Antônio. **O mundo desde o fim**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

GOULD, Joan. **Fiando palha, tecendo ouro**: o que os contos de fada revelam sobre as transformações na vida da mulher. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GRIMM, Jakob; GRIMM, Wilhelm. **Os contos de Grimm**. Tradução do alemão Tatiana Belinky. 9ª ed. São Paulo: Paulus, 2007.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Paulus, 2005.

PRATA, Mário. In: MESERANI, Samir Curi. **Redação Escolar: Criatividade**. Rio de Janeiro : Globo, 1970. (Disponível também em <http://www.marioprataonline.com.br/obra/literatura/infanto/chapeuzinho/chapaeuzinho.htm>)

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. Série Princípios. 8ª edição. São Paulo: Ática, 2007.

SAMOYAUT, Thiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.