

VERSÕES E RELEITURAS DE UM OBJETO CULTURAL: CHAPEUZINHO VERMELHO

ÉRICA DANIELA DE ARAÚJO¹

CARMEN L. H. AGUSTINI²

Resumo: Abordamos, neste artigo, os resultados de nossa pesquisa sobre as versões e (re)leituras de um objeto cultural. Buscamos analisar os modos de subjetivação a partir da análise da figura do feminino e os diferentes gestos de interpretação que perpassam as versões do conto infantil *Chapeuzinho Vermelho* escritas por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm, bem como as versões cinematográficas *Deu a Louca na Chapeuzinho* e *Chapeuzinho no século XXI*. Filiamo-nos, para tanto, a teorias linguísticas, afetadas por noções psicanalíticas, notadamente a AD de linha francesa. Mediante essas teorias desenvolvemos esse trabalho observando como a conjuntura sócio-histórica afeta e (trans)forma a construção de um dizer em “outro”. Com efeito, os mecanismos de produção de sentido(s) estão diretamente associados ao lugar social do locutor, à identidade social e às relações configuradas por regionalizações de sentido e ideologia.

Palavras-chaves: feminino; versões; subjetivação; contos de fadas.

Abstract: In this article, we present the results of a research on versions and (re)readings of a cultural object. We analyze the forms of subjectivation focusing on the analysis of the female character and the different means/ways of interpretation on the versions of the children’s tale *Little Red Riding Hood* by Charles Perrault and the Brothers Grimm, as well as the movie versions *Hoodwinked* and *Red Riding Hood*. Our analysis is based on a Linguistic perspective under the light of Psychoanalysis, notably, the French Discourse Analyses. By means of these theories we develop this work observing how the social and historical condition interferes and (trans)forms the construction of a saying into “another saying”. Thus, the mechanisms of meaning construction are directly associated to the speaker’s social environment to his/her social identity and the relations configured by meaning and ideology regionalization.

Keywords: female; versions; subjectivity; fairy tales.

¹ Aluna do Curso de Letras do ILEEL-UFU e bolsista de IC/FAPEMIG. E-mail: ericadaniela_araujo@yahoo.com.br

² Doutora em Linguística pela Unicamp. Professora na Universidade Federal de Uberlândia / Instituto de Letras e Linguística – Avenida João Naves de Ávila 2160 – Uberlândia MG – CEP: 38408-100. E-mail: agustini@ileel.ufu.br

“A interpretação é o vestígio do possível”

Orlandi

1. Introdução

Ditar o comportamento feminino é uma preocupação que persiste na história de nossa sociedade, seja na (in)formação do cidadão, seja na transmissibilidade³ de cultura e valores morais. Nesse sentido, a sociedade humana é histórica; modifica-se buscando adaptar-se ao padrão de desenvolvimento da produção, dos valores e normas sociais. Assim, é possível dizer que, desde as sociedades agrícolas do período neolítico (entre 8.000 a 4.000 anos atrás), papéis sociais de homens e mulheres foram sendo definidos e (re)editados nos diferentes processos civilizatórios.

Nas sociedades agrícolas, já havia a divisão do trabalho marcada pela capacidade reprodutora da mulher: o fato de gerar o filho e de amamentá-lo. As atividades envolvendo o “cuidar da prole” foram sendo instituídas como uma tarefa tipicamente feminina, embora a mulher participasse do trabalho de cultivo de alimentos e da criação de animais. Essa mentalidade, assim instituída, também é propagada na contemporaneidade, uma vez que muitas mulheres conciliam as atividades domésticas à atividade profissional propriamente dita.

A função reprodutora da mulher parece, portanto, ter favorecido a sua subordinação ao homem. A mulher com o tempo foi sendo considerada mais frágil e, por isso, incapaz de assumir a direção e chefia do grupo familiar⁴. O homem, associado à idéia de autoridade devido à força física e poder de mando a ele atribuído, assumiu o poder nas diferentes instâncias sociais. Assim, surgiram as sociedades patriarcais, cuja estrutura social fixa aponta imediatamente para o exercício e a presença da dominação masculina. Com efeito, a sexualidade da mulher foi sendo cada vez mais submetida aos interesses do homem, tanto no repasse dos bens materiais, por meio da herança, como na reprodução da sua linhagem. A mulher passou a ser objeto do homem, como forma de ele perpetuar-se por meio da

³ Compreendemos a transmissibilidade no sentido em que é dado por Milner (1984): um processo no qual não há garantia alguma de que o quê chegará ao interlocutor é aquilo que o locutor acredita estar transmitindo-lhe. Algo, no entanto, chegará.

⁴ Em nossa sociedade atual, muitas mulheres experienciam a assunção à direção e chefia da família. No entanto, na maioria desses casos, o homem está ausente. Incluem-se casos de abandono do lar, viuvez e relacionamento não-oficializados, dentre outros.

descendência. A função da mulher foi sendo restringida ao universo doméstico e à submissão ao homem.

O termo “patriarcado” surgiu no século IV, configura-se enquanto uma jurisdição voltada para o líder da instituição familiar, validada pela Igreja Católica; no patriarcado, o pai provê a família. Este é a autoridade que tem poder sobre todos os que lhe estão subordinados. A terminologia se aplica também aos homens adultos que têm poder sobre os familiares e empregados, concedido tanto por autoridades religiosas que compactuam com essa dominação, quanto por autoridades políticas que estimulam esse sistema de organização social. Desta forma, o patriarcado é ratificado na e pela autoridade familiar e doméstica, determinando a divisão sexual como “normal” e “natural”, o que corrobora a sua legitimação como engendramento social e/ou cultural de dominação.

A partir do exposto, pretendemos analisar os modos de subjetivação em relação à figura do feminino presente nas versões e (re)leituras de um objeto cultural⁵: *Chapeuzinho Vermelho*. As versões que compõem nosso *corpus* de trabalho são os contos *O Capuchinho Vermelho*, escrito originalmente no século XVII por Charles Perrault, e *Chapeuzinho Vermelho*, escrito no século XIX pelos Irmãos Grimm. Além dessas, elegemos duas versões cinematográficas contemporâneas, a saber: *Deu a louca na Chapeuzinho* e *Chapeuzinho no século XXI*.

Nessas versões intentamos verificar se as representações da figura do feminino construída na e pela literatura clássica infantil sofrem, no decorrer do tempo, mudanças com o intuito de adequar-se à conjuntura sócio-histórica e ideológica, por meio de versões e (re)leituras. Assim, será possível apontar como as condições de produção afetam os diferentes gestos de interpretação de um “mesmo” texto⁶, texto este que é marcado pela multiplicidade e pluralidade de sentidos. Além disso, procuramos observar as discrepâncias entre o ser e o dever ser e, sobretudo, apontar a presença dos discursos machista e patriarcal na produção de efeitos de sentidos possíveis.

⁵ Para Davallon (1999, p.35), objetos culturais constituem "o conjunto dos objetos concretos (livros, escritos, imagens, filmes, arquiteturas, etc.) que resultam de uma produção formal e que são destinados a produzir um efeito simbólico".

⁶ Aspeamos o termo “mesmo”, porque concebemos o texto como uma entidade simbólica lacunar, sendo que o leitor deve ali se colocar para interpretá-lo. Portanto, não há mesmo texto, mas um texto para cada leitor. Nesse sentido, o que mantém certa “coincidência” de leitura é a posição a partir da qual se lê, a conjuntura sócio-histórica e ideológica na qual se insere o texto e a própria matéria simbólica da qual é constituído, dado que há nela embutida uma relação de dominância dos sentidos que recorta.

Para tanto, ancoramos nosso trabalho nas teorias linguísticas e na Análise do Discurso de linha francesa, para as quais o sujeito e as condições de produção são elementos essenciais à (re)produção de sentidos. Encarando a AD tanto pelo ângulo do sujeito-leitor quanto pela visão do sujeito-produtor do dizer, uma vez que esta não vê o discurso como um bloco concreto e fechado. Ao contrário, concebe-o como sendo heterogêneo, atravessado sempre por outros discursos, constitutiva ou expressamente, seja em uma relação de dominação ou contraste, seja como forma de complementação ou aliança entre eles, seja como forma de refutação ou anteposição.

2. Versões e (re)leituras

Ao elegermos como *corpus* de trabalho as diferentes versões do conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*, procuramos verificar o modo como os sentidos nas diferentes versões são produzidos em relação à representação da mulher. Para tanto, a compreensão do que são “versões” do ponto de vista da AD é fundamental para nossa análise. Segundo Orlandi,

(...) as palavras não ficam paradas no mesmo lugar, movimentam-se, deslocam-se, rompem espaços de sentidos fixados. Tentamos o solo firme único e, no território das palavras, nos defrontamos sempre com as múltiplas versões. E não temos senão versões. Isso é assim porque a língua se estrutura pela falha e todo discurso se produz no equívoco já que a relação fato/linguagem é atravessada por outra: sujeito/história. Não há um dizer único. (ORLANDI, 2001, p. 143)

Dessa forma, todo texto é formado a partir da sua relação com a exterioridade, ou seja, é construído a partir de outros textos a fim de estabelecer sentidos outros. Quando falamos em exterioridade discursiva estamos nos remetendo à noção de interdiscurso – memória do dizer. Orlandi define o interdiscurso como

aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. (2005, p.31).

O interdiscurso é, assim, um conjunto de unidades discursivas com as quais um discurso em particular estabelece relação implícita ou explícita. Com efeito, as versões e as

(re)leituras que compõem nosso material de trabalho se constituem enquanto re-significações de sentidos anteriormente apresentados, de discursos anteriormente construídos.

Sabemos que o primeiro conto escrito sobre a Chapeuzinho Vermelho foi publicado por Charles Perrault, mas não podemos considerá-lo o texto “original” dessa narrativa, visto que esse texto foi construído a partir de inúmeros outros articulados pelo autor a fim de construir sentidos. Ademais, versões desse conto já circulavam oralmente antes de sua escritura. Como afirma Orlandi, “o texto é um *bólido* de sentidos. Ele “parte” em inúmeras direções em múltiplos planos significantes” (ORLANDI, 2004, p.14)

É válido lembrar que o autor, no trabalho de autoria, é afetado pela historicidade, pela materialidade da memória que o afeta e, portanto, determina o diferente no processo de significação. A função-autor, para a Análise de Discurso, ocorre sempre que o produtor da linguagem se representa na origem do que diz, assumindo a responsabilidade pelo que diz e, conseqüentemente, produzindo um efeito de novo, diferente. Desta forma, o modo como ele faz para formular sentidos possíveis é que caracteriza sua autoria.

Vale ressaltar que o autor, assim como o leitor, estão inseridos em contextos sócio-histórico e ideológico que afetam sua relação com a linguagem. Portanto, como afirma Orlandi (2005, p.77), de acordo com as variações históricas – Idade Média e Modernidade – o autor e o leitor serão outros, visto que as relações estabelecidas com o processo interpretativo são diferentes nas diferentes épocas. Além disso, o modo como sujeito se constitui é diferente, já que a relação com as formações sociais serão distintas.

Diante de qualquer objeto simbólico, o homem busca interpretá-lo. Ao interpretarmos somos regidos pelas condições de produção fazendo com que os sentidos sejam alguns e não outros. Há um controle do mecanismo de sentido. Dessa forma, podemos dizer que os sentidos não são soltos, eles são administrados. Assim, verificamos que as formas-sujeitos históricas são diferentes porque a relação com a interpretação é diferente. Como exemplificado por Orlandi (2005), a forma de assujeitamento do sujeito medieval e do sujeito modernos é diferente devido à relação desses sujeitos com a linguagem, com o mundo político e social.

As relações entre os diferentes discursos nos contos e nos filmes citados marcam a heterogeneidade mostrada do objeto simbólico apresentado e seu reconhecimento depende do modo como as condições de produção afetam o leitor/espectador⁷. A relação de sinais, índices

⁷ Compreendemos o espectador como uma forma de leitor presente em nossa sociedade.

da determinação ideológica dos sentidos, permite construir uma rede interpretativa em que se produz a indicação de uma orientação histórica e ideológica da figura do feminino. Assim, a interpretação se faz presente em toda e qualquer manifestação da linguagem, uma vez que não há sentido sem gestos de interpretação; esses que advêm não só do autor de um texto, mas de seus diferentes leitores.

A partir desta asserção, destacamos que os vários gestos de interpretação, as diversas formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos. Assim, evidenciamos como as condições de produção afetam a produção de um dizer em “outro”, de um objeto cultural, por meio da análise de algumas versões e/ou (re)leituras produzidas em momentos distintos na conjuntura sócio-histórica. Vale ressaltar ainda que o dizer em “outro” de um objeto cultural, nessa perspectiva, é resultado de uma conjuntura discursiva, do espaço ocupado pelo social, que produz diferentes efeitos de sentido, dado à multiplicidade da materialidade discursiva.

Deste modo, intentamos verificar como as condições de produção afetam os diferentes gestos de interpretação de um “mesmo” texto, este que é marcado pela multiplicidade e pluralidade de sentidos. Visamos explicitar, assim, se há mudanças significativas ou não nas imagens femininas ali (re)produzidas e, portanto, chegar às mudanças em nossa sociedade, à circulação e à relação entre sentidos construídos a partir de objetos simbólicos e pela heterogeneidade subjetiva daí decorrentes.

3. Os contos de fadas e a moralidade

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, constituem-se como um instrumento não-formal de educação moral, visto que afetam o comportamento das crianças. Essa literatura clássica infantil contribui para a construção e/ou descoberta da identidade e da formação do caráter da criança, uma vez que possibilita uma correspondência analógica entre elementos considerados invariantes do espaço das narrativas populares. Assim sendo, o público é projetado no plano ficcional, em que seus próprios anseios parecem se realizar, o Mal é “castigado” pelo Bem. Essa polarização impele o público a se posicionar discursivamente, identificando-se ou não a uma ou a outra personagem ali (re)produzidas. No entanto, as crianças podem também identificar/interpretar significados diferentes em um “mesmo” conto, dependendo de seu interesse e/ou necessidade do momento.

A educação moral advinda dos contos de fadas não se restringe ao fato de o “Mal” ser punido no final, embora isso também se dê. Ela acontece, essencialmente, por meio da identificação do público-alvo com uma determinada personagem ali retratada, ou seja, quem desperta sua simpatia e quem desperta sua antipatia. A criança se identifica, geralmente, com o herói não por causa de sua bondade, mas porque a condição do herói lhe traz um profundo apelo positivo. Desse modo, não é o fato de o “Bem” vencer no final que promove a moralidade, mas a atração que isso imprime sobre a criança, que se identificará com o herói da estória em todas as suas lutas. Com efeito, segundo Warner (1999), há uma injunção da criança, enquanto leitora, à interpretação das lutas interiores e exteriores do herói que imprimem moralidade sobre ela.

Os contos de fada, além de permitir à criança estabelecer uma correspondência analógica entre o que a estória (re)vela sobre a vida e a natureza humana, possibilita também um despertar da fantasia, ajudando-a a desenvolver seu intelecto e a tornar compreensíveis suas ansiedades, emoções e dificuldades. A partir desta proposição, observamos que os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, pré-consciente e inconsciente da criança, permitindo-lhe lidar com problemas humanos, (in)formatando seu desenvolvimento.

Assim, o conto *Chapeuzinho Vermelho* se destaca pela sua flexibilidade, já que, apesar de ter sido escrito em condições de produção muito diversa das condições da sociedade contemporânea, mostra-se atual por (re)tratar uma situação relativa aos anseios e dificuldades enfrentadas pela criança, permitindo que esta se identifique com o enredo e as personagens da estória. Ademais, esse conto configura-se como essencialmente moral, tendo por intuito maior a transmissão de valores culturalmente validados pela classe dominante, como veremos nas análises subsequentes.

4. Análises

Julgamos necessário contextualizar a literatura infantil dos contos de fadas, visto que os contos e filmes que propomos analisar se caracterizam como versões advindas dessa literatura. Baseados em histórias populares transmitidas oralmente, os contos de fadas eram apropriados pelas sociedades burguesas a fim de transmitir os valores ideológicos e sociais assumidos pela classe dominante. Contudo, devido ao caráter atemporal e “universal” que os

contos de fadas assumem, refletimos se há ou não alterações em relação à representação da mulher nas versões que nos propomos analisar.

4.1 *O Capuchinho Vermelho de Charles Perrault*

A primeira versão escrita do conto *Chapeuzinho Vermelho* foi publicada pelo autor francês Charles Perrault, no livro *Contos da Mamãe Gansa*, em 1697. A referida versão é concebida por muitos como a “origem” da famosa história da menina de capuz vermelho, porém, como mencionado, todo texto é formado a partir de inúmeros outros textos, devido a sua relação necessária com a exterioridade. Assim, considerá-la o texto “original” seria, do nosso ponto de vista teórico, uma ilusão.

Perrault inspirou-se nos contos populares transmitidos oralmente e cristalizou-os no conto referido a fim de transmitir os valores e modelos de comportamentos adequados aos ideais aristocrático-burgueses da corte de Luis XIV. Podemos perceber que o autor imprime em sua literatura em geral características nacionalistas, já que se apropriava de contos populares a fim de civilizar e doutrinar as crianças e adultos conforme os padrões/valores desejados pela classe dominante. Com isso, os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres são claramente determinados: os homens são vistos como racionais, inteligentes e ativos. As mulheres, por sua vez, são concebidas como emotivas e passivas. Essas eram as imagens comportamentais desejadas pela sociedade aristocrata-burguesa da qual Perrault fazia parte.

A maior preocupação de Perrault era transformar os contos (orais) em lições de *civilité*, sem que, ao mesmo tempo, perdessem a atração sobre as crianças. *Civilité* é a palavra-chave para entender os contos de fadas de Perrault. Eles foram construídos para disseminar noções que deveriam regular o comportamento das crianças e homogeneizar os seus valores. (CANTON, 1994, p.42)

No conto *Capuchinho Vermelho*, Perrault narra a história de uma linda menina que, a pedido da mãe, vai visitar sua avó que estava doente e que morava em uma outra aldeia. No caminho para a casa da avó, Capuchinho Vermelho encontra o lobo, que não a ataca devido à presença de lenhadores nos arredores da floresta. Capuchinho “não sabia quão perigoso é dar ouvidos a um lobo” (PERRAULT, 1997, p.97) e, na conversa com ele, informa-lhe seu destino: a casa da vovó. O lobo decide ir ver a avó e sugere à menina que sigam caminhos

diferentes a fim de ver quem chegará primeiro. Capuchinho, além de ir pelo caminho mais longo, se distrai em colher flores e frutos.

Ao chegar à casa da avó, o lobo “atirou-se à *pobre mulher* e devorou-a num abrir e fechar de olhos” (idem, p.98). Ele, então, se deita na cama da avó e espera pela menina. Capuchinho, ao ouvir a voz da vovó, estranha a rouquidão, mas mesmo assim obedece ao pedido da “vovó” – “põe o bolinho e a tigelinha com manteiga em cima da arca e vem deitar-te aqui ao meu lado” (idem, p.99). Capuchinho despe-se, obedece ao pedido e “muito espantada fica, ao ver como é a avozinha em camisa de dormir” (idem, p.99). Indagando a “vovó” sobre sua aparência estranha, “o malvado do lobo atirou-se ao Capuchinho Vermelho e comeu-o” (idem, p.99).

As personagens que destacamos são o lobo, que representa a figura masculina; a Capuchinho Vermelho, que representa uma menina inocente e imprudente; a avó, que por estar doente nada pode fazer para se defender; e a mãe da Capuchinho Vermelho, que nessa versão não a orienta sobre os perigos de se falar com estranhos. A passividade da avó e a inocência/imprudência da Capuchinho diante do predador, o lobo, são os aspectos determinantes para o final trágico das duas personagens. Segundo Coelho,

A dureza ou crueldade onipresentes nos Contos de Perrault correspondem, evidentemente, à época violenta em que vivia a sociedade francesa, sob o despotismo exacerbado de Luís XIV. (COELHO, 1998, p.108).

Vale destacar ainda que a figura materna é, em muitas análises, a responsável pela tragédia envolvendo a Capuchinho. Isso porque socialmente é determinado à mãe o papel de educar as filhas e adverti-las dos perigos. Desse modo, notamos como estereótipos femininos da Idade Média ainda hoje são tão atuais. Contudo, Bettelheim (2002) sugere que, talvez, a floresta seja um espaço conhecido da menina e, por isso, houve a falta dos avisos maternos.

Ao considerarmos as condições de produção do conto em questão, podemos perceber que o absolutismo patriarcal cristão era o contexto social no qual Perrault estava inserido. Desta forma, como afirma Canton, os contos de Perrault “refletiam o ideal da *femme civilisée*, no qual a mulher deve ser bela, dócil, polida, passiva, laboriosa e saber como se controlar.” (1994, p.45). Capuchinho é a menina “mais bonita que já se viu” (PERRAULT, 1989, p.97), contudo a inocência exacerbada leva-a ao final trágico. Em outros contos de Perrault, as características femininas citadas são mais evidentes do que no conto analisado. Notamos que

a preocupação do autor neste conto está em alertar as jovens sobre os perigos de falar com estranhos e em ensiná-las a controlar seus impulsos naturais.

Ao final da narrativa, a moralidade escrita em 15 versos, reforça a visão educativa do discurso utilitário⁸ utilizado por Perrault. O alerta às meninas evidencia sua sutil ironia em relação à inteligência feminina. O autor cumpre a função de alertar as meninas sobre os perigos de se falar com estranhos. Nesse sentido, o lobo representa a figura masculina estranha ao universo da menina. Assim, ao metaforizar a sedução de donzelas gentis por “lobos mansinhos”, fato que não pode levar a um final feliz, o autor descreve como esse homem estranho pode ser usurpador e destruidor da honra e moral da mulher/moça. Segundo ele,

As meninas, principalmente, / Sendo gentis e engraçadas, / Mal andam em dar crédito a toda a gente. / Depois não é de admirar / Se o lobo vier e as papar. Os lobos / mansinhos, / Quietos, ternos, sossegados, / Os quais, brandos, recatados, / Vão perseguindo as donzelas / Até casa, e às vezes até se deitam com elas. / Quem não vê, pois, que os lobos carinhosos / De todos são decerto os mais perigosos? (idem, p. 99-100).

Para ilustrar o conto em questão, reproduzimos abaixo a obra de Gustavo Doré, grande ilustrador francês do século XIX. Na imagem apresentada, o autor ilustra o encontro da inocente Capuchinho Vermelho com o lobo, a qual remete à obra de Perrault.

⁸ Compreendemos por discurso utilitário, os textos literários que são concebidos como instrumentos pedagógicos de transmissão de valores culturais, sociais e ideológicos. O leitor, para esse tipo de literatura, é passivo e o narrador uma espécie de “doutrinador”.



Destacamos, ainda, que na obra de Doré *Capuchinho Vermelho* é representada vestida no leito da avó, fato que não ocorre na narração de Perrault. No entanto, esse fato não invalida a ousadia da imagem, já que o lobo praticamente não está disfarçado, e Capuchinho vermelho apresenta um olhar ao mesmo tempo curioso e fascinado pelo diferente, pelo novo, permanecendo na cama e não se afastando do lobo. Segundo Maria Tatar, “Chapeuzinho Vermelho parece se dar conta de que a grande touca não pode esconder a identidade de quem a usa. No entanto, não parece nada alarmada e não faz nenhum esforço para saltar da cama” (TATAR, 2004, p.33). Há, assim, uma eroticização da figura do feminino.

4.2 *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm

Após Perrault, muitos foram os escritores que, a partir de suas histórias, (re)significaram-nas a outros fins, como fizeram os Irmãos Grimm. Esses não foram, como Perrault, comprometidos com os ideais da corte burguesa, mas com um projeto cultural de valorização da literatura nacional (Alemã) ainda incipiente. Contudo, os valores morais difundidos pela Igreja Protestante – pátria; ética; trabalho e família – além das noções de gênero e de classe patriarcal, são perceptíveis no decorrer de suas narrativas.

Os Irmãos Grimm criaram duas versões da história da *Chapeuzinho Vermelho*. Nesse trabalho, focamos na primeira versão criada por eles no século XIX, visto que essa versão é mundialmente consagrada pelos meios de comunicação. Esse conto, assim como o de Perrault, inicia-se por justificar o título da narrativa – “(sua avó) não sabia mais o que dar a

essa criança. Certa vez, ela deu-lhe de presente um capuzinho de veludo vermelho, e porque este lhe ficava tão bem e a menina não queria mais usar outra coisa, ficou se chamando Chapeuzinho Vermelho” (GRIMM, 1989, p.144). Vale destacar uma das características dos contos escritos por Perrault e pelos Grimm que constitui em não dar nomes próprios às personagens, elas são denominadas de acordo com a posição que ocupam na esfera familiar e social (mãe, avó, caçador, etc.), ou devido a alguma vestimenta ou característica marcante das personagens que serve para individualizá-las.

Nessa versão, a mãe de Chapeuzinho Vermelho solicita que ela vá à casa da vovó, que está doente, e leve “um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho” (idem, p.144). Entretanto, ressalta que a menina deve sair “antes que comece a esquentar, e quando saíres, anda direitinha e comportada e não saias do caminho, senão podes cair e quebrar o vidro e a vovó ficará sem nada. E, quando chegares lá, não se esqueças de dizer bom-dia, e não fiques espiando por todos os cantos.” (idem, p.144). Desse modo, percebemos que a mãe adverte a filha sobre o comportamento adequado e os possíveis perigos de se desviar do caminho. Chapeuzinho promete à mãe obedecer todos os seus pedidos.

No caminho para a casa da vovó, ela encontra com o lobo, “mas Chapeuzinho Vermelho não sabia que fera malvada era aquela, e não teve medo dele” (idem, p.144). A ingenuidade da menina permite a aproximação do predador e, em um diálogo com o lobo, ela o informa sobre o seu destino. O lobo, então, sugere a Chapeuzinho que olhe as lindas flores que crescem na floresta – “Por que não olhas para os lados? Acho que nem ouves o mavioso canto dos passarinhos! Andas em frente como se fosses para a escola, e, no entanto é tão alegre lá no meio do mato.” (idem, p.145). Assim, Chapeuzinho se distrai em colher flores para a vovó, saindo do caminho e correndo para o mato.

Outro aspecto interessante é a inserção dos pensamentos das personagens para guiar o leitor no processo de interpretação – “O lobo pensou consigo mesmo: “Esta coisinha nova e terna, ela é um bom bocado que será ainda mais saboroso do que a velha. “Tenho de ser muito esperto, para apanhar as duas” (idem, p.144). No trecho citado, o lobo estabelece uma comparação entre a menina e a avó, entre a infância e a velhice, a inexperiência e a experiência. Em tal comparação, com tom sexual, o lobo afirma que a menina será mais saborosa do que a velha. A transferência dos atrativos sexuais da velha para a menina é metaforizado, segundo Bettelheim, pela cor do capuz:

é fatal para a jovem a mulher mais velha abdicar de seus próprios atrativos para os homens e transferi-los para a filha, dando-lhe uma capa vermelha tão atraente. Em “Chapeuzinho Vermelho”, tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que ela usa declaradamente. O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual. (2002, p. 209)

Quando o lobo chega à casa da vovó, ele devora a velhinha, veste as suas roupas e deita-se na cama, aguardando a chegada de Chapeuzinho. Ela, quando chega a casa, encontra a porta aberta e pensa: “Ai, meu Deus, sinto-me tão assustada, eu que sempre gosto tanto de visitar a vovó!” (idem, p. 146). Chapeuzinho obedece à mãe, dá bom dia à avó, mas não obtém resposta. Intrigada, a menina começa a fazer perguntas à avó sobre sua aparência – orelhas grandes, olhos grande, mãos grandes, bocarra grande. No último questionamento de Chapeuzinho, o lobo “deu um pulo da cama e engoliu a pobre Chapeuzinho Vermelho” (idem, p.147).

Um caçador, que passava pelas redondezas, ouve o ronco estranho da vovó e resolve visitá-la. Ao entrar na casa, o caçador vê o lobo deitado na cama da vovó. Ele pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Chapeuzinho Vermelho e a vovó ainda estavam vivas. Chapeuzinho exclamou: “Ai, como eu fiquei assustada, como estava escuro lá dentro da barriga do lobo!” (idem, p.148). A menina enche a barriga do lobo com pedras grandes, fato que impede o lobo de fugir e, assim, ele morre. A vovó, a menina e o caçador ficaram felizes com a vitória sobre o lobo. A menina aprendeu a lição e pensou: “Nunca mais eu sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir de fazer isso.” (idem, p.149).

Nessa versão, as personagens femininas que destacamos são a Chapeuzinho Vermelho, a mãe e a avó. A Chapeuzinho Vermelho representa a ingenuidade, uma menina jovem e imatura. Ela desobedece à mãe e é punida por isso. Entretanto, ao contrário do conto de Perrault, Chapeuzinho tem uma nova oportunidade e amadurece ao final da narrativa quando reflete sobre a necessidade em dar crédito aos conselhos da mãe. Ou seja, ouvir os mais velhos, os experientes, é o melhor caminho. Há, portanto, uma ênfase nos efeitos negativos da desobediência.

A mãe da Chapeuzinho cumpre seu papel de mulher-mãe, ao instruí-la sobre os perigos de se desviar do caminho e sobre os comportamentos socialmente adequados às meninas. A vovó, por sua vez, representa a maturidade, que embora experiente, nada pode

fazer para se defender. Isso porque está doente e porque a sua condição de mulher socialmente frágil não a permite.

Salientamos, ainda, a presença de duas personagens masculinhas: o lobo e o caçador – o malfeitor e o moço. O lobo, assim com em Perrault, representa o predador, um ser desconhecido pela menina e que a engana devido à aparência bondosa. Já o caçador representa, para alguns psicanalistas, a figura paterna, o salvador. Embora o caçador seja também um ser estranho à menina, ele é um homem trabalhador e bom, protetor dos bons costumes e da moral estabelecida pela sociedade em questão. O final feliz da narrativa somente é possível devido à intervenção da figura masculina do caçador, fato que reforça a fragilidade feminina diante de qualquer situação. A mãe de Chapeuzinho somente pôde orientá-la, não pôde salvá-la, visto que sua condição de mulher não a permite. É o homem, o estranho caçador, quem age no bem, e o lobo, também estranho, morre porque age no mau.

A moralidade, muito embora não seja tão explícita como em Perrault, aparece nas entrelinhas do conto. Confiar nas boas intenções, desviar do caminho e não ouvir os conselhos dos mais velhos pode levar qualquer um a armadilhas perigosas. Segundo Zilberman, os contos dos Grimm "transmitem valores burgueses do tipo ético-religioso e conformam o jovem a um certo papel social." (1982, p.41).

Além disso, se comparado aos contos de Perrault, os Grimm eliminam os elementos explicitamente eróticos e sexuais que poderiam ofender a moralidade da burguesia alemã. Suprimem, também, o final trágico da menina de capuz vermelho, fato que ameniza a violência sem perdão do conto de Perrault. Segundo Canton,

o pessoal e o político se fundem na obra dos Grimm, na medida em que a busca da reconstituição da velha tradição alemã encarnava o desejo de ressuscitar a autoridade patriarcal. (...) Em conformidade com a ética, a coleção dos Grimm imprimiu nos contos de fadas as marcas da dominação masculina (...) tratam as histórias de uma forma que reforçam os princípios cristãos da hegemonia masculina e do patriarcado. Similarmente às de Perrault, as personagens femininas de Grimm sempre deixam bem claro que a característica mais importante da mulher é a paciência, o zelo, a obediência, e que o melhor lugar para ela é a casa. Por outro lado, os protagonistas masculinhos são diretos, brilhantes e racionais. (...) Ambos os gêneros refletem uma ideologia adequada aos códigos tanto do protestantismo quanto do iluminismo burguês. (1994 p. 55-56)

Verificamos o quão pertinente é a citação de Canton na análise do conto *Chapeuzinho Vermelho*, na medida em que o estereótipo de “boa menina” que os Grimm propagam é aquele que prima pela obediência e dependência da mulher diante da figura masculina. A

mulher, desse modo, deve seguir os padrões desejáveis pela ideologia patriarcal para que tenha um final feliz.

Com efeito, é possível notar que há diferenças entre a versão escrita por Perrault e a versão dos Grimm. Isso se deve às condições de produção dos contos que faz com que os sentidos sejam uns e não outros. No tocante à figura feminina, notamos que em Perrault não há perdão para o erro cometido, já nos Grimm a salvação da mulher é possível pela intervenção masculina, nesse caso, da figura do caçador.

4.3 *Deu a louca na Chapeuzinho*

A animação infantil *Deu a Louca na Chapeuzinho* foi lançada em 2005 pelos estúdios Europa. Tal animação caracteriza-se enquanto uma versão e/ou (re)leitura do conto tradicional da Chapeuzinho Vermelho, uma vez que rememora o discurso citado e o (re)significa. Assim, caracterizá-lo somente como uma paródia do conto tradicional é, em nossa perspectiva teórica, um engano. Visto que, segundo a teoria de Affonso Romano de Sant'Anna, paródia é uma releitura crítica de um texto preexistente:

[...] a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética misticamente a paródia só poderia estar do lado demoníaco e do inferno. Marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste. Instaura o conflito. Mais ainda: é um trabalho humano, um esforço de condenados pensando o discurso celestial paterno. (SANT'ANNA, 1985, p.33)

A enunciação fílmica em questão não se constitui como uma satirização do texto tradicional, mas uma versão possível. O narrador, ao iniciar o filme, afirma: “Chapeuzinho Vermelho! Você conhece a história, mas toda história tem sempre mais do que contam. É como aquele velho ditado: Não julgue um livro pela capa, se você quiser saber a verdade, tem que virar as páginas.”

Desse modo, como citado em momento anterior, um discurso é sempre formado a partir de inúmeros outros discursos já existentes. Nesse filme não é diferente, como afirma o inspetor: “há quatro suspeitos, o que significa quatro histórias” ou, dito de outro modo, há quatro versões possíveis. O centro temático da história é a versão produzida pelos Irmãos Grimm inspirada no conto de Perrault, mas há uma ampliação e renovação do enredo.

O filme se passa em uma floresta, na qual os animais e os humanos podem se comunicar. A vida por lá era muito tranquila até que um bandido guloso começa a roubar os

livros de receitas de doces dos moradores locais. Sem ter o que fazer, esses moradores falem e se mudam para outra região. Chapeuzinho Vermelho é a entregadora de doces da confeitaria de sua avó, Puckett. Preocupada em proteger o livro de receita da família, esse que simboliza o “tesouro” da família devido a sua honra e sua glória, Chapeuzinho decide levá-lo até a casa de sua avó que fica em um bosque distante de onde ela mora. No caminho, muitas aventuras ocorrem. Chapeuzinho encontra-se com o lobo, com um bode que canta, com o coelhinho da páscoa e tantas outras criaturas que rememoram os clássicos infantis. Ao chegar à casa da avó, Chapeuzinho encontra-se com o lobo, mas, nessa versão, o diálogo que eles estabelecem é diferente. Como podemos observar abaixo:

- Vovó, sou eu Chapeuzinho. Está tudo bem?
- Está sim, venha cá.
- Quem é você?
- Sua avó.
- Está com uma cara estranha, vovó.
- Andei meio doente...
- Sua boca não mexe quando fala.
- Cirurgia. Uma plasticazinha. Venha cá, quero te ver.
- E aí, o que tem feito vovó?
- Nada demais. Colcha de retalhos. E aí? Trouxe o bagulho?
- Como suas mãos estão grandes!
- Ótimas para coçar as costas.
- E que orelhas grandes!
- Perfeitas para ouvir suas críticas. Gente velha é orelhuda, amorzinho.
- Seus olhos também estão grandes!
- Vai ficar aí falando que estou enorme? Veio aqui por um motivo, não foi? Conte pra vovó o que tem na cesta!
- Vovó que bafo horrível!
- Já chega. (O lobo tira a máscara de vovó)
- Você de novo? O que preciso fazer? Conseguir uma medida cautelosa?
- Calma aí, menina. Está na minha mira.

Nesse momento, Chapeuzinho e o lobo se preparam para lutar corporalmente, ela não teme o lobo. A avó sai pulando do armário, amarrada. Um lenhador pula pela janela, começa a gritar e todos se assustam. A polícia chega e acredita que um dos quatro personagens é o responsável pelo roubo das receitas. A partir desse trecho desenrola-se todo o enredo. O inspetor da polícia, o sapo Nick Pirueta, interroga os envolvidos na intriga. Cada narrativa expõe o ponto de vista de cada personagem sobre os fatos. Ao final, essas histórias vão de encontro ao grande guloso, o coelhinho da páscoa.

A primeira versão é a da Chapeuzinho Vermelho que rememora os contos tradicionais quando ela justifica seu nome ao inspetor:

Nick: Por que te chamam de Chapeuzinho Vermelho?

Chapeuzinho Vermelho: É por causa do capuz vermelho que eu uso.

Nick: E quando não está usando?

Chapeuzinho Vermelho: Eu sempre uso.

Em sua versão, Chapeuzinho liga para sua avó preocupada com o livro de receitas da família Puckett e a vovó diz: “Eu não sei de nada, sou só uma velha aposentada.”. Nesse trecho, percebemos, também, uma retomada à história tradicional, na qual a avó é uma *pobre velhinha* que não consegue se defender. Outro aspecto interessante é o fato de Chapeuzinho não gostar de ser tratada como uma “menininha”, fato que ilustra o amadurecimento da personagem. Ademais, a canção que é o tema do filme mostra o desejo da personagem de sair do bosque e de conhecer um “novo mundo”. Contudo, Chapeuzinho, em uma conversa com um passarinho, diz que não pode sair do bosque porque ainda é apenas uma menina.

Retomando a memória pré-construída que temos em relação aos “lobos” em contos infantis, Chapeuzinho acredita que o grande guloso da floresta é o lobo que tenta roubar o seu livro de receitas. Porém, na segunda versão, a do lobo, há uma desconstrução dos contos tradicionais. Nesta, o lobo não é malvado, é apenas um repórter investigativo da coluna “Fatos e contos de fadas”. Segundo seu relato, há seis meses ele investiga o caso do guloso que rouba as receitas e acredita que a Chapeuzinho seja a grande ladrona, já que anda muito feliz, cantarolando pela floresta. Ao tentar interrogá-la, o lobo e Chapeuzinho lutam corporalmente na floresta e ele apanha dela. Ao chegar à casa da vovó, o lobo se disfarça com os materiais promocionais da confeitaria da vovó para enganar a Chapeuzinho e descobrir seu plano, mas a menina “não cai nessa novamente”.

A terceira versão é a do lenhador Kirk. Ele é o motorista do caminhão de doces que foi assaltado pelo ladrão guloso. Ele tenta a carreira de ator e tem a chance de fazer um comercial de creme para calos. Para isso, ele precisa ser um ótimo lenhador. Então, ele sai pela floresta cortando árvores até que escuta um grito na casa da vovó e vai ver o que é. Entretanto, a árvore gigantesca que ele tentava derrubar cai e começa a rolar morro abaixo. Kirk corre e pula pela janela da casa da vovó para não ser esmagado pelo enorme tronco.

A quarta e última versão é a da vovó Puckett. Segundo a vovó, sua família se preocupa demais com ela. O inspetor questiona a velhinha sobre a sua tatuagem – GGG – que significa Gatona das gostosonas guloseimas. Ela diz: “É verdade, não sou igual às outras avós. Eu jamais gostei de tricotar, de ficar jogando bingos e vendo TV. Eu prefiro viver a vida aos extremos.” Após esse trecho, há a desconstrução da imagem da mulher-idosa propagada nos

contos anteriormente analisados. A vovó Puckett, ao contrário das outras, gosta de esportes radicais (pára-quedas; escalar montanhas; esquiar; etc.). Ela, assim como Chapeuzinho, acredita que o grande ladrão seja o lobo.

Salientamos ainda que a vovó Puckett e o coelhinho da páscoa enganam a Chapeuzinho. A vovó a engana ao dizer que era apenas uma senhora idosa que gostava de novelas e de tricotar. O coelhinho finge ser amigo da menina a fim de obter informações sobre o livro de doces da família Puckett. Verificamos que enganar já não é atributo masculino, como nos contos anteriores, o que denota uma expansão à figura feminina de um comportamento indesejável socialmente. A ingenuidade da mulher-moça se opõe à experiência da mulher madura.

Ao terminar de ouvir todos os depoimentos, o inspetor chega à conclusão de que nenhum dos personagens ali presentes é o verdadeiro ladrão. E completa afirmando que o ponto em comum de todas as histórias é o coelhinho da páscoa. Todos saem à procura do vilão que é preso ao final da narrativa.

Nessa enunciação fílmica, notamos que os aspectos sexuais dos contos anteriores não são retomados. Mas, a trama policial e aspectos da vida contemporânea são acrescentados. Nessa versão, a mãe da Chapeuzinho não aparece, a avó pede que o livro de receitas fique no cofre da família, mas Chapeuzinho desobedece a ordem da avó e leva-o até a casa da matriarca. Essa desobediência da menina retoma os contos anteriores. Entretanto, a Chapeuzinho Vermelho apresentada nesse filme não é a menina inocente representada nos contos clássicos, ela supera suas provações e conquista seu objetivo que era proteger o livro de receitas da família. A vovó Puckett, por sua vez, desconstrói a imagem de mulher-avó pré-construída nos contos tradicionais. No filme, ela goza de ótima saúde e não gosta de praticar as atividades socialmente realizadas por mulheres de mais idade. Além dessas, o lobo, como citado anteriormente, passa a ser apenas mais uma das personagens da narrativa e não mais o anti-herói.

Na imagem abaixo, percebemos que embora a aparência da vovó Puckett rememore às imagens que temos de avó, ela subverte os comportamentos socialmente atribuídos a ela. É na representação da vovó Puckett que percebemos como a conjuntura sócio-histórica afeta a significação e os papéis socialmente determinados. Essa representação caracteriza-se como elemento de humor da narrativa, visto que a fragilidade de uma senhora idosa como a vovó Puckett não a permitiria tantas aventuras radicais. Aqui, podemos perceber uma espécie de sátira ao discurso, na contemporaneidade tão em voga, da chamada “melhor idade”. Esse

discurso se produziu e circula em nossa sociedade como uma forma de resistência e oposição a um discurso negativo e muito forte sobre a velhice, no qual o idoso é visto/tido como um empecilho aos parentes mais novos e à própria sociedade. Nesse sentido, a propalada terceira idade seria a “melhor idade”, já que o idoso teria uma estabilidade financeira (com a aposentadoria, por exemplo), maturidade emocional e tempo disponível para aproveitar a vida, ao passo que, em idade produtiva, não o poderia.



No filme analisado, verificamos que as imagens femininas construídas são (re)significadas do ponto de vista histórico e social. A mulher contemporânea, apesar de ainda subordinada socialmente ao marido e/ou ao pai, consegue “romper” alguns padrões patriarcais. A Chapeuzinho Vermelho e a avó estão inseridas no mercado de trabalho: a menina é entregadora de doces e a avó a dona da confeitaria. Contudo, alguns padrões patriarcais ainda permanecem como dependência da mulher em relação à figura masculina para se defender, como acontece no filme no qual a vitória da Chapeuzinho e de sua avó só é possível graças à inserção do lenhador Kirk, do lobo e do inspetor Nick Pirueta. Não que a Chapeuzinho e sua avó sejam representadas como extremamente indefesas como era nos contos tradicionais, mas a coragem e a audácia que elas apresentam não se reafirmam ao final da narrativa. Além disso, a relação com o ambiente doméstico, a fabricação de doces, permanece como um ponto de ligação entre o medieval e o contemporâneo, entre o ambiente doméstico e o trabalho fora do lar. Com efeito, verificamos que as representações da mulher no filme supracitado ao mesmo tempo em que rompe alguns padrões socialmente determinados, (re)afirmam o ideal comportamental feminino.

4.4 *Chapeuzinho no século XXI*

O filme *Chapeuzinho no século XXI* foi produzido pelos estúdios Europa Filmes e lançado em 2004 nos Estados Unidos. No início da narrativa, há a apresentação da equipe que produziu o filme e os autores utilizam-se de animação fílmica para rememorar ao espectador a famosa história da Chapeuzinho Vermelho escrita pelos Irmãos Grimm. Desta forma, podemos caracterizar esse filme como uma versão do conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*.

Nessa enunciação fílmica, a avó dos irmãos Claire e Matt vai ficar com eles durante a noite para que os pais destes pudessem sair. A avó cuida dos netos para a mãe, algo bem atual em nossa sociedade. Claire combinou com as amigas de se encontrarem no shopping, mas ela iria sair escondida. Matt, entretido com o vídeo game, não liga para a presença da avó. Esta sugere-lhes que ouçam uma antiga história, já que segundo ela “nunca se é velho demais para uma boa história”. Os meninos refutam, mas cedem ao pedido depois que a avó promete deixá-los fazer o que quiserem. O intuito da avó é que a história possa ensinar algo aos netos, em especial à neta: ser obediente. Desse modo, a neta aprenderá com os livros os perigos da vida real, sem precisar experienciá-los realmente.

O fantástico aparece na ficção ao surgir um livro gigantesco de Contos de Fadas debaixo do sofá. A partir daí, todo o enredo é fantástico e fruto do desejo e imaginação de Claire e Matt, ou seja, eles não vivem a história como algo real como acontece nas versões anteriores; é algo imaginativo. A história escolhida pela avó é *Chapeuzinho Vermelho*. Os meninos dizem não gostar da história, mas aceitam ouvi-la porque, segundo a avó, “se vocês utilizarem a imaginação ela (a história) ganhará nova vida.”

Ao iniciar a famosa narrativa, a avó muda a história conforme os desejos dos netos. Nessa versão, Chapeuzinho mora com a família – o pai, a mãe e o irmão – em um farol. O pai é o responsável pelo funcionamento do farol, o provedor da família. A mãe dedica-se aos afazeres domésticos, traço tipicamente patriarcal. O irmão, Ferrugem, adora jogar vídeo game. Nessa história, Chapeuzinho fica com frequência sozinha porque ninguém parecia compreendê-la.

A mãe, assim como em outras versões, pede que Chapeuzinho:

pegue sua bicicleta e vá visitar sua avó. Ela está resfriada e quero que você leve canja para ela e também vitamina C. Vou ligar para sua avó avisando que você está indo para lá e não deixe de ligar assim que chegar.

Vá pela estrada principal e não pegue nenhum atalho. Há um lobo naquela floresta.

Desse modo, verificamos que, mesmo na contemporaneidade, à mãe é dedicado o zelo pelos filhos, principalmente, os conselhos para as meninas.

A avó de Chapeuzinho morava em uma casa com vista para o mar e tem uma casa na árvore na qual ela praticava ioga. O lobo, nessa versão, é um lobisomem que, após engolir as pessoas, pode se transformar na forma humana delas.

Chapeuzinho não acredita em lobo – “Lobo é apenas uma lenda urbana, uma história criada para assustar crianças e eu não sou criança, sou uma adulta jovem” – e, por isso, decide pegar o atalho pela floresta, assim desobedece ao conselho da mãe. Pelo caminho, Chapeuzinho ia cantando e ouvindo seu Ipod. Vale destacar a presença de objetos e aspectos tipicamente contemporâneos como o Ipod citado e o vídeo game do irmão, a estrada principal era asfaltada, a bicicleta, o telefone, entre outros.

A notícia sobre o lobo da floresta estava em toda a mídia. Treze pessoas já estavam desaparecidas e as autoridades pediam para que ninguém se aproximasse da floresta. A avó de Chapeuzinho vê o noticiário assustada, mas acredita que Chapeuzinho, por ser uma menina inteligente, seguiria a estrada principal.

Ao ouvir a voz doce de Chapeuzinho, o lobo sai de sua casa, o tronco de uma Sequóia, e a segue. Disfarçado com a característica do primeiro humano que ele havia comido, o lobo tenta agarrar a menina, mas é pego em uma armadilha. Chapeuzinho diz: “Não posso falar com estranhos”. O lobo disfarçado responde: “Nem eu. Mas onde você está indo? Pra que a presa?”. Chapeuzinho responde: “Estou indo para a casa da minha avó. Ela está doente e preciso levar canja para ela.” Chapeuzinho ajuda o lobo a sair da armadilha e pede para que ele não conte a ninguém que a viu. Quando o lobo ia devorá-la, um caçador “alto e lindo” – a pedido de Claire – aparece em um grande cavalo branco. O lobo foge e Chapeuzinho fica encantada com a beleza do caçador.

Verificamos que tanto o lobo quanto o caçador, assim como nas histórias anteriores, são seres estranhos à Chapeuzinho. Contudo, ela não os teme e encanta-se pela beleza do caçador. Ao desobedecer à mãe, Chapeuzinho deseja experienciar o diferente e o perigoso, mas também deseja ser salva por um homem bonito. Tal contradição configura-se como uma característica bem atual das mulheres da contemporaneidade, visto que elas procuram realização pessoal no mercado de trabalho, mas desejam, paradoxalmente, a proteção do homem em um ambiente doméstico.

O caçador conta para Chapeuzinho a história sobre o lobo e dá a ela uma bala de prata, a única capaz de matá-lo. O caçador aconselha-a a sair da floresta, Chapeuzinho lembra-se do pedido da mãe e persiste “Quem é que ouve a mamãe?”. A figura masculina do caçador, por ser bom e seguir os costumes e moral da sociedade, pode tanto orientar Chapeuzinho sobre os perigos, quanto protegê-la em eventuais situações de risco.

O lobo sonha em devorar a Chapeuzinho, mas enquanto isso não ocorre, ele devora outras pessoas que passam pela floresta. A menina percebe que está perdida, além disso, o pneu da sua bicicleta furou. Ela liga pelo celular para casa, seu irmão atende, diz que vai ajudá-la e que não contará a ninguém sobre seu paradeiro. Ferrugem, com sua motinha elétrica, encontra Chapeuzinho, porém ele não levou todas as ferramentas necessárias para consertar o pneu e a gasolina da moto acaba. Eles decidem seguir o caminho a pé. Eles discutem e tomam caminhos diferentes.

Enquanto isso o lobo chega à casa da vovó. Corta a energia e consegue comê-la. Ele se disfarça de vovó e aguarda a menina. Chapeuzinho chega e temos o famoso diálogo entre eles. Contudo, nessa versão, esse diálogo é cantado e modificado a fim de dar comicidade à narrativa.

Chapeuzinho: Vovó você está acordada? A luz acabou?

Lobo: Não. Foi eu que esqueci de pagar a conta de luz. Sabe como é gente velha, a gente esquece de tudo, né!

Chapeuzinho: Parece que esqueceu de escovar os dentes também. Puxa! O que a senhora andou comendo? (...)

Lobo: Aonde você está indo?

Chapeuzinho: Estou indo ligar para a mamãe

Lobo: Você não pode. Digo, eu esqueci de pagar a conta de telefone também. Por que você não vem aqui? Senta na cama ao meu lado.

(Chapeuzinho começa a observar bem a falsa vovó)

Chapeuzinho: Vovó, como seus pés são grandes. Eu nunca tinha reparado. Eles são muito gordos. São muito feios e grossos. Nem consigo me aproximar porque eles cheiram mal, cheiram muito mal! Olha esses dedos. Suas unhas precisam de pedicure. Elas são muito pontiagudas e retorcidas.

Lobo: Estão na moda. Você também devia deixar crescer, vi na revista. Elas são muito úteis. São ótimas para pegar azeitonas.

Chapeuzinho: Suas orelhas são cheias de veias vermelhas. Estão sujas, pontiagudas e meio estranhas.

Lobo: Mas ouço bem, não posso reclamar. Melhor pra te ouvir enquanto você fala. Você não precisa me salvar, uso o que tenho.

Chapeuzinho: Talvez. Mas que orelhas grandes você tem. Elas são muito grandes, vovó. Parecem naves espaciais. Vovó, seus olhos estão vermelhos. Eles estão muito grandes, como se estivessem saindo de você. Suas pupilas estão grandes e pretas.

Lobo: Elas ficam assim quando estou com fome.

Chapeuzinho: Você saiu ontem, seus olhos parecem cansados.

Lobo: Você me pegou. Eu comi muito.
 Chapeuzinho: Como os seus olhos brilham.
 Lobo: Esse é um traço de família.
 Chapeuzinho: Mas estou preocupada.
 Lobo: Os olhos da vovó estão brilhantes. Relaxa, são pra te ver melhor. São pra ficar mais perto de você. São para observar todos os seus passos.
 Chapeuzinho: Mas, vovó, eles estão vermelhos.
 Lobo: Talvez, mas são os que eu tenho.
 Chapeuzinho: Talvez, mas que olhos grandes você tem. Eles são enormes. E suas mãos estão muito peludas.
 Lobo: É a idade, querida.
 Chapeuzinho: Mas elas são assustadoras. E suas unhas afiadas. Elas podem matar.
 Lobo: Não, elas são falsas e muito caras. Não precisa ter medo.
 Chapeuzinho: Vovó, eu não quero ser rude, mas seus dentes estão afiados. Eles estão muito próximos e estão rangendo. Eu não sou seu almoço. Seus dentes estão brilhando. Você está babando, parece alterada. Você está me olhando como se eu fosse uma coxa de galinha.
 Lobo: Que delícia! Coberta com molho. Não sou viciada. Dou pequenas mordidas e assim não perco nenhuma gota. (Corre atrás de Chapeuzinho)
 Melhor pra mastigar e sentir o gosto.
 Chapeuzinho: Talvez, mas que dentes grandes
 Lobo: Melhores pra comer; Melhores pra comer; Melhores pra te comer, querida!
 Chapeuzinho: Você não é a vovó! Onde ela está?

Ao final da narrativa, há uma reflexão de Chapeuzinho em relação ao seu erro. A história chega ao fim e os netos – Matt e Claire – querem ouvir a continuação da história, visto que os Irmãos Grimm criaram duas versões do referido conto, sendo a segunda versão, não analisada nesse trabalho.

Após essa breve explanação do enredo do filme, podemos perceber pontos semelhantes e divergentes em relação ao conto dos irmãos Grimm. Trata-se de uma versão cômica do conto tradicional, na qual há a inclusão de objetos contemporâneos. Consideramos que a jocosidade desse conto não contribui para a desconstrução dos estereótipos apresentados, pelo contrário, configura-se como uma forma de (re)afirmar, nos moldes contemporâneos, os modelos comportamentais femininos difundidos desde o período medieval.

Em relação à representação da figura do feminino, percebemos a dependência da mulher em relação ao homem para se salvar. Chapeuzinho, apesar de corajosa, não consegue, sozinha, se livrar das garras do lobo. Quando ela está em perigo, o caçador ou o seu irmão Ferrugem sempre estão por perto para defendê-la. Fato que reforça o estereótipo feminino da submissão e dependência da mulher em relação ao homem.

A avó, também adoentada, pratica esportes, gosta de internet, está conectada às novidades do mundo contemporâneo. Contudo, não consegue se salvar devido à sua condição submissa e frágil de mulher. A mãe de Chapeuzinho, por sua vez, representa o ideal comportamental feminino, uma vez que se dedica aos afazeres domésticos e à família. Ela lava, passa, cozinha, ajuda o marido em suas tarefas e é a responsável pela educação dos filhos. Dessa forma, podemos verificar que, mesmo nessa versão tão contemporânea, há a (re)afirmação de padrões sociais desejáveis pela sociedade patriarcal.

5. Conclusão

A partir das análises apresentadas, das versões e (re)leituras de um objeto cultural, verificamos que apesar de termos uma multiplicação de versões possíveis para o conto *Chapeuzinho Vermelho*, ainda assim, em relação à representação da figura do feminino, temos uma homogeneização de efeitos de sentido. Percebemos, com efeito, que o rompimento da ideologia patriarcal e machista não se confirma no decorrer das narrativas. Ao contrário, há uma (re)afirmação do ideal comportamental feminino que é posto pelos vestígios simbólicos que compõem as obras. Como afirma Mendes

A mulher e a criança, objetos principais da ideologia familista burguesa, representam sempre os submissos, os fracos e oprimidos, recompensados no fim da história com uma "felicidade bem comportada". A mulher divina pode ter poder, mas a mulher humana deve estar no mesmo nível da criança, ambas valorizadas como protagonistas das histórias, para serem plenamente cativadas. (MENDES, 2000, p. 146)

Partimos do pressuposto de que encontraríamos mudanças significativas nas imagens femininas (re)produzidas nas versões contemporâneas do conto mencionado. Contudo, como vimos, não houve mudanças expressivas no que concerne à representação da mulher nos objetos culturais analisados. Apesar de as versões contemporâneas possuírem um enredo bem atual, notamos que o estereótipo feminino idealizado pela sociedade patriarcal e machista permanece ali significando.

Ressaltamos, porém, que as versões contemporâneas, por se inscreverem em condições de produção distintas dos contos analisados, rememoram o discurso machista e o patriarcal de modo diverso. Nos contos, há a pregnância dos discursos machista e patriarcal, o que os tornam evidentes e prevalentes sobre outros discursos que ali se presentifiquem, como, por exemplo, o discurso de emancipação feminina. Já, nos filmes contemporâneos, a presença de

tais discursos não é tão dominante, sendo possível perceber a sua manifestação por meio de vestígios simbólicos que perpassam as enunciações fílmicas. Nesse sentido, é possível dizer que esses objetos culturais “encarnam” a fragmentação ideológica que configura a contemporaneidade e que coloca em relação de contradição consigo mesmo o próprio sujeito.

A mulher, retratada nos objetos culturais, é aquela que, embora exerça alguma profissão, está diretamente relacionada ao seu lugar de direito no ambiente doméstico: a cozinha. Além disso, o papel social de provedora do lar, dos filhos, do marido - a imagem propagada pela Igreja Católica desde a Era Medieval -, é apresentado como estereótipo do ideal comportamental feminino. Assim sendo, embora as lutas feministas por direitos iguais tenham, ao longo dos anos, galgado dimensões significativas, ainda assim a mulher é retratada de maneira conservadora, reforçando o estereótipo feminino da submissão e da dependência da mulher em relação ao homem.

Os discursos machista e patriacal estão presentes nas versões analisadas. Esses objetos culturais trazem relações discursivas que perpassam a sociedade e que afetam a constituição moral da criança, funcionando como mecanismo de educação moral não-formal. Desta forma, as condições de produção das versões analisadas, embora afetem de alguma maneira os efeitos de sentidos daí decorrentes, em relação à figura do feminino, não mostram diferenças expressivas, dado que esses discursos se mantêm ali significando de um modo dominante.

6. Referências Bibliográficas

AGUSTINI, C. Processos de identificação e modos de subjetivação pelo Outro: a mulher na mídia. Comunicação oral realizada em 21/07/2006, durante o *XX Encontro Nacional da ANPOLL*, na PUC de São Paulo.

AGUSTINI, C.; SILVA, Margareth Moreira. A mulher na mídia: subjetivação e circulação de sentidos. *X Seminário de Iniciação Científica*, 2006, Uberlândia. Anais do X Seminário de Iniciação Científica. Uberlândia: EDUFU, 2006.

BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BOLOGNINI, C. Z. (Org.). *Discurso e Ensino: o cinema na Escola*. Campinas: Mercado de Letras, v.1, 2007.

CANTON, K. *E o príncipe dançou...*. São Paulo: Ática. 1994.

CHAPEUZINHO NO SÉCULO XXI. Direção: Randal Kleiser. Estados Unidos, Estúdio: Europa Filmes, 2004. (82 min.)

- COELHO, N. N. *O Conto de Fadas*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *A Literatura Infantil: História-teoria-análise*. São Paulo: Global, 1982.
- DAVALLON, J. A imagem, uma arte de memória. In: ACHARD, P. et al. PAPEL DA MEMÓRIA. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- DEU A LOUCA NA CHAPEUZINHO VERMELHO* – Desenho animado. Direção: Cory Edwards. Estados Unidos, Estúdio: Europa Filmes, 2005. (80 min.)
- FERREIRA, M. C. L. (coord.) *Glossário de termos do discurso*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- FIGUEIREDO, E. Deu a louca na Chapeuzinho. In: *Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*. Niterói, nº 34, p.27-38, Jan./Jun. 2007.
- FLORES, V. *Entre o dizer e o mostrar: a transcrição como modalidade de enunciação*. Mimeo. (Cópia cedida pelo autor), 2006.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Contos de Grimm*. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.
- GUIMARÃES, E. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas: Pontes, 1995.
- LIMA, E. B. Tradição e resgate da memória em torno das provas do sujeito em *Deu a louca na Chapeuzinho*. In: *XI Congresso Nacional de Lingüística e Filologia*, 14, 2007, Rio de Janeiro, RJ.
- MENDES, M. B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Unesp, 2000.
- MICHELLI, R. S. O feminino e o masculino nos contos de Perrault, uma questão a rever. In: *Congresso de Leitura do Brasil*, 17., 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP: ALB, 2009.
- MURCE FILHO, N. F. Leitura de contos de fadas transformados: identificação e resistência. *Revista Síntesis*. Campinas: Unicamp, v.4, p.173-184, 1999.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.
- _____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001
- _____. *Interpretação: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.
- PALLOTTA, M. G. P. Além dos textos, novos mundos. In: *Congresso de Leitura do Brasil*, 16., 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP, ALB, 2007.

- PERRAULT, C. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- POSSENTI, S. Sobre As Noções de Sentido e de Efeito de Sentido. *Cadernos da F.F.C., MARÍLIA*, v. 6, n. 2, p. 1-11, 1998.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SILVA, J. B.; SHERRER, R. Era uma vez... as diferentes leituras de um conto de fadas. In: *Congresso de Leitura do Brasil*, 17, 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP: ALB, 2009.
- TARÍN, F. J. G. *El análisis del texto fílmico*. Castellón: Beira Interior, 2006.
- TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Trad. Maria Luíza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1982.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.