

# ATUALIZAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS NA OBRA INFANTOJUVENIL HISTÓRIAS DE NINAR PARA GAROTAS REBELDES

## UPDATE OF FAIRY TALES IN THE CHILDREN'S BOOK GOOD NIGHT STORIES FOR REBEL GIRL

Rosiana Kist 1

Ana Cláudia Munari Domingos 2

Cristiane Dall' Cortivo Lebler 3

Mestranda e bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Letras – Leitura e Cognição na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC); licenciada em Letras/Português e graduada em Comunicação Social/Relações Públicas pela mesma Universidade. E-mail: rosianakist@gmail.com 1

Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2011), na área de Teoria da Literatura. Linha de Pesquisa: Estudos literários e midiáticos. Grupos de pesquisa: Intermídia (CNPq); Literatura, artes e mídias (Anpoll). Projeto de pesquisa: Vozes da ficção: o narrador na cultura da conexão; Intermidialidade: objetos, teorias, práticas. Atua principalmente nos seguintes temas: Teoria da Literatura; Literatura Comparada; Ficção contemporânea; Intermidialidade; Teorias da leitura; Formação do leitor e leitura; Convergência de mídias e hiperleitura; Harry Potter. E-mail: anacmunari@unisc.br 2

Possui graduação em Letras/Português pela Universidade Federal do Rio Grande (2006). É Mestre (2009) e Doutora (2013) em Letras - área de concentração Linguística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul com dissertação e tese na linha de pesquisa Texto, Enunciação, Discurso: teoria e prática. Atualmente, atua como professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. É vice-líder do grupo de pesquisa Linguagem e Cognição (UNISC) e integrante do grupo de pesquisa. O ensino da leitura e da escrita pela perspectiva da Teoria da Argumentação na Língua (PUCRS). É coordenadora adjunta do curso de Letras EaD da Unisc. Além disso, é membro do Grupo de Trabalho da Anpoll Linguística do Texto e Análise da Conversação. Áreas de interesse: Ensino de língua materna; Semântica; Argumentação; Enunciação. E-mail: cristianedc@unisc.br 3

**Resumo:** Este trabalho desenvolve uma leitura analítica da obra infantojuvenil *Histórias de ninar para garotas rebeldes* - 100 fábulas sobre mulheres extraordinárias. O estudo pauta-se nas dimensões dos gêneros do discurso e nos seus três pilares constitutivos - conteúdo temático, estilo e estrutura composicional postulados por Bakhtin, assim como no conceito de dialogismo presente nos enunciados. Objetivamos compreender de que modo a obra se utiliza do gênero conto maravilhoso/de fadas para materializar a biografia de mulheres e verificar as relações dialógicas nesse novo formato de texto. Por se tratar de um livro infantojuvenil repleto de ilustrações, também damos visibilidade aos signos icônicos enquanto parte da construção do sentido da obra. Partindo da noção de que o sujeito constitui-se discursivamente e aprende, ao longo da sua constituição, a moldar o discurso em forma de gênero (Bakhtin, 2003), podemos pensar que a obra analisada se utiliza da tradição do conto de fadas, um dos gêneros mais amplos e expressivos, para introjetar, através dos mitos, novas atitudes em relação à mulher na dimensão cultural/social do contexto atual, colaborando para que o sujeito apreenda, assim, novas vozes sociais em circulação na sociedade.

**Palavras-chave:** Literatura infantojuvenil; semiótica; gêneros do discurso; contos de fadas.

**Abstract:** This paper develops an analytical reading of the children's literature work *Good night stories for rebel girls* - 100 tales of extraordinary women. The study is based on the dimensions of discourse genres and its three constituent pillars - thematic content, style and compositional structure postulated by Bakhtin, as well as the concept of dialogism present in the statements. We objected to understand how the work uses the wonderful/fairy tale genre to materialize the biography of women and verify the dialogical relationships in this new text format. Because it is a children's book full of illustrations, we also give visibility to the iconic signs as part of the construction of the meaning of the work. Starting from the notion that the subject is constituted discursively and learns, throughout its constitution, to shape the discourse in the form of genre (Bakhtin, 2003) we can think that the work analyzed uses the tradition of the fairy tale, one of the in order to introject through myths new attitudes towards women in the cultural/social dimension of the current context, collaborating to the individual perceive new social voices in circulation in society.

**keywords:** Children's literature; semiotics; genres of discourse; fairy tale.

## Introdução

Era uma vez uma bela garota a espera do seu príncipe encantado. Um dia, ele aparece num cavalo branco e a resgata; eles então se casam e vivem felizes para sempre. Essa é a ideia de contos de fadas que todos têm no imaginário, implantada já na infância a partir das histórias de ninar. Mas, e se a garota fosse inteligente, criativa ou corajosa ao invés de bela? E se ela quisesse ser astronauta, política, pirata ou espiã em vez de princesa? E se ela não precisasse de um príncipe para realizar tudo isso? Esse é o princípio que embasa a obra *Histórias de ninar para garotas rebeldes: 100 fábulas sobre mulheres extraordinárias* (*Good night stories for rebel girls: 100 tales of extraordinary women*), traduzida do inglês e lançada no Brasil em 2017. É um livro de contos de fadas com uma diferença: todas as histórias partem de biografias de mulheres reais. A obra parte da falta de representatividade do protagonismo feminino na Literatura e nas Artes plásticas, principalmente no que tange o público infantojuvenil.

De autoria das italianas Elena Favilli e Francesca Cavallo, cofundadoras da empresa de mídia infantil Timbuktu Labs, situada nos Estados Unidos, o livro, publicado em 2017, teve o aporte de uma plataforma de financiamento coletivo - mais de 20 mil apoiadores em todo o mundo ajudaram o projeto a se tornar realidade. Cem mulheres extraordinárias são perfiladas em curtas biografias ao lado de ilustrações coloridas de página inteira produzidas por 60 artistas. Estão representados países de todo o mundo e, levando-se em conta que as autoras residem nos EUA, grande parte dessas mulheres é americana.

O ano de 2017 recebeu uma explosão de publicações nacionais e estrangeiras voltadas para o público infantojuvenil com temática similar à da obra analisada, o que demonstra um certo descontentamento com o formato do que se vinha escrevendo até então. São seis, apenas para citar as mais conhecidas: *As cientistas: 50 mulheres que mudaram o mundo*, de Rachel Ignatofsky; *Para educar crianças feministas - Um manifesto*, de Chimamanda Ngozi Adichie; *Extraordinárias*, de Duda Porto de Souza e Aryane Cararo; *50 brasileiras incríveis para conhecer antes de crescer*, de Débora Thomé; *Wonder women: 25 mulheres inovadoras, inventoras e pioneiras que fizeram a diferença*, de Sam Maggs; e *Mulheres incríveis*, de Kate Schatz, Miriam Klein Stahl e Jules de Faria. Tantas mais já foram publicadas em 2018 - incluindo o segundo volume de *Histórias de ninar para garotas rebeldes* - ou ainda estão em vias de lançamento.

Procuramos não entrar na seara de discussões acerca da crítica feminista em função da delimitação do espaço e dos objetivos da pesquisa, porém sabemos que o enfoque é importante e merece atenção especial num segundo estudo acerca dessa obra. Voltando-se muito mais para o enunciado, este trabalho busca compreender de que modo a obra se utiliza do gênero conto maravilhoso/de fadas para materializar a biografia de mulheres e verificar as relações dialógicas nesse novo formato de texto. Ao olharmos também para as ilustrações e para o livro como objeto, trazemos à tona as diversas semioses presentes na obra.

A discussão inicial visa refletir de que maneira os contos de fadas modernos ressignificam os mitos e enfatiza o poder dos contos maravilhosos, enquanto espaços de criação artística, de herdar crenças e ideologias, elementos que nos fazem pensar nas narrativas de vida descritas na obra *Histórias de ninar para garotas rebeldes* como atualizações desses mitos. Em seguida são apresentadas as concepções *bakhtinianas* de gêneros do discurso e da noção de dialogismo e, com elas, relacionadas outras noções de intergenericidade, pois, na medida em que se transformam com as mudanças sociais e culturais, os gêneros absorvem as complexificações contemporâneas. Como as fábulas seguem uma estrutura em comum, como poderemos perceber ao longo da análise, optamos por não especificar um corpus, mas observar suas características de maneira geral no que tange às relações dialógicas e aos pilares constitutivos do gênero discursivo - conteúdo temático, estilo e estrutura composicional. A terceira e última parte deste estudo se direciona para as ilustrações que acompanham cada uma das 100 histórias, analisando-as pelo viés de teorias semióticas e analisando diversos aspectos constitutivos do texto não verbal, como as cores, os formatos e as técnicas utilizadas.

Pertencente às narrativas populares maravilhosas, conforme classificação de Coelho (1998), os gêneros conto de fadas e conto maravilhoso sempre exerceram forte fascínio sobre os homens por carregarem significativa herança de sentidos essenciais para a complexa constituição da natureza humana. O levantamento do estado da arte permite constatar que há um expressivo

volume de trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre as narrativas populares maravilhosas, porém, esses estudos entendem-na, essencialmente, como gênero literário, não como gênero discursivo, no sentido que o Círculo de Bakhtin lhe atribui.

Desde as mais antigas civilizações, sempre coube muito mais à mulher o papel de contar histórias, fossem elas amas, mães, irmãs, tias ou avós. Sherazade é, sem dúvida, a personagem que mais exemplifica esse lugar ocupado pela mulher. A rainha persa pode ser vista como uma heroína, pois, através da prática milenar de contar histórias, ela pôde salvar a si e a outras centenas de mulheres. Já que as ressignificações de mitos (assim como sua própria constituição) e lendas populares compreendem um forte alicerce para manifestações do imaginário social, poderíamos ver este propósito também na obra objeto deste estudo?

### **A atualização dos contos de fadas como novos modos sociais de dizer**

Para tentar responder a essa pergunta, precisamos compreender que, através de materializações artísticas, de referências das mais variadas ou mesmo de alusões, chegaram até nós grande parte dos mitos Ocidentais da Antiguidade e foram sendo introjetados na memória coletiva. Foram os mitos as primeiras manifestações desse imaginário coletivo que busca organizar e explicar a vida. Eles dão luz às mais diversas áreas do conhecimento humano, além de materializar padrões de comportamento humano por meio do inconsciente coletivo. Assim, o mito é uma primeira narrativa sobre o mundo, uma primeira atribuição de sentido, na qual a afetividade e a imaginação exercem grande papel na história da humanidade. Sua função principal não é propriamente a de explicar a realidade, mas a de adaptar o homem ao mundo. O mito primitivo é sempre um mito coletivo. O grupo, cuja sobrevivência precisa ser assegurada, existe antes do indivíduo e é só através do grupo que os sujeitos individuais se reconhecem enquanto tal.

A partir das concepções fundadas por Joseph Campbell (1990), que afirma serem as civilizações baseadas em mitos e esses estarem intimamente ligados ao tempo e ao espaço, vemos como os temas universais são adaptados por cada povo conforme a sua cultura e expressos em tipos de linguagem simbólica similares. Os mitos, bem como os contos populares, tratam de diferentes situações da vida e do relacionamento entre as pessoas, entre essas e a sociedade e entre essa e a natureza.

Nessa perspectiva, é feita uma distinção entre contos de fadas e contos maravilhosos, ambas formas das narrativas populares maravilhosas. Enquanto na Inglaterra se utiliza a expressão *tale*<sup>1</sup>, em Portugal e no Brasil surgiram com a denominação de contos da carochinha. Ainda que Coelho (1998) afirme ser desnecessária a preocupação com a classificação, a autora apresenta as diferenças entre as duas expressões, muitas vezes confundidas. A quase inexistente distinção ao nível da forma se contrapõe à forte diferença da problemática central de cada um: enquanto no conto de fadas (que pode ou não conter fadas) os “argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica [...] e têm [...] como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher”, no conto maravilhoso (sem fadas) as narrativas se desenvolvem, na maior parte, “no cotidiano mágico [...] e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta)” (COELHO, 1998, p.13, 14). Os contos maravilhosos enfatizam muito o desejo de auto-realização do herói, principalmente através da conquista de bens materiais, já que a miséria e a necessidade de sobrevivência física são o ponto de partida das narrativas (COELHO, 1998).

Os primeiros têm origem celta e eram mais preocupados “com os valores eternos do ser humano: os de seu espírito”, enquanto que os segundos originaram-se das narrativas orientais e enfatizavam “a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo” (COELHO, 1998, p.14). Enfim, são posicionamentos distintos perante a vida que nos levam a considerar nesta pesquisa o termo contos de fadas. De toda forma, ao considerarmos o aspecto feminino, percebemos nas mulheres biografadas - seres humanos reais, não fadas e nem bruxas - uma relação íntima com os contos populares, pois, ainda que não haja o tom moralizante típico desses, os esforços por trabalhar e estudar serão recompensadas mais adiante.

<sup>1</sup> Expressão utilizada no título original da obra estudada: *Good night stories for rebel girls: 100 tales of extraordinary women*

Vladimir Propp, linguista e folclorista russo que se dedicou a pesquisar as raízes históricas dos contos maravilhosos, identificou, a partir da análise estrutural das narrativas populares, que todas as histórias continham funções narrativas semelhantes, bem como sequências de ações similares, o que nos leva a entender a importância do mito ao longo da evolução humana: “a unidade de composição do conto não reside em nenhuma particularidade do psiquismo humano, nem em uma particularidade da criação artística, mas na realidade histórica do passado” (PROPP, 2002, p. 439). A visão sistêmica do autor foi elaborada por Propp a partir das obras *As raízes históricas do conto maravilhoso* (2002) e *Morfologia do conto maravilhoso* (1984), cujo objetivo é estabelecer as leis gerais da composição e a gênese do conto maravilhoso, não do conto de fadas - conforme distinção estabelecida anteriormente.

Afirma Coelho (1998) que a volta do maravilhoso se reflete nos textos literários contemporâneos no momento em que estes se abrem não apenas para a fantasia e para o imaginário, mas para determinadas verdades humanas, já que ele tem sempre algo a dizer. O fascínio perante o intrigante fenômeno cultural e social que é a perenidade dos contos maravilhosos/de fadas pode ser comprovado pela numerosa produção de filmes, série e adaptações. Dessa maneira, é possível afirmar que o conto maravilhoso/de fadas é uma herança que carregamos até a contemporaneidade, já que os mitos, as lendas e a história se confundem. De sagrado, o mito passou a um produto social independente e tornou-se, com os contos populares, histórias para entretenimento, principalmente, dos adultos. É da passagem da era clássica para a era romântica que toda essa tradição oral, antes destinada aos adultos, passa a se transformar em literatura para crianças.

[...] uma vez criado, o núcleo inicial incorpora da realidade nova, mais tardia, certas particularidades ou obstáculos novos. Por outro lado, novas condições de vida criam novos gêneros (o conto novelístico), que já medram outro terreno diferente do da composição e do enredo do conto maravilhoso. Em outras palavras, a evolução do assunto ocorre tanto por superposição de camadas, por substituições, reinterpretações, etc., como por novas formações (PROPP, 2002, p. 439).

Ao passarem da oralidade para a escrita, os contos se modificaram. Pela livre criação artística dos povos, os contos populares passaram a receber todo tipo de influência. É pelo poder dos contos maravilhosos de herdar crenças e ideologias que podemos pensar nas narrativas de vida descritas na obra *Histórias de ninar para garotas rebeldes* como atualizações desses mitos. Se levarmos em conta ainda o uso ideológico desses contos quando da instalação do sistema educacional burguês – e ainda hoje – confirma-se a hipótese de que o gênero, ao herdar as manifestações culturais e ideológicas na sociedade, é um alicerce para manifestações do imaginário social, principalmente das crianças, a quem esses textos são destinados. Com a ascensão da burguesia no século XVII, se passa a conceber a ideia de infância como uma fase em que o indivíduo recebe um tratamento diferenciado e, conseqüentemente, uma educação especial. É nesse sentido que o historiador norte-americano Robert Dartagnon, em sua obra *O grande massacre de gatos* (1986), afirma que os contos populares têm muito mais elementos da realidade do que da fantasia. Ao incluir, na versão literária, pitadas de encanto e magia, afirmava-se o conformismo imposto com a ideologia burguesa utilizando-se das histórias do povo.

A transferência da ideologia que dá origem a determinada obra de arte é mais fácil quanto maior o encantamento despertado por ela e, por esse motivo, não podemos deixar de lado os valores sociais dos contos de fadas, que, em geral, servem aos interesses dominantes do patriarcado. Conforme pesquisas, foi o escritor e poeta francês Charles Perrault, no século XVII, o primeiro escritor a publicar uma coletânea de histórias destinadas ao público infantil baseadas nos contos populares, desfigurando as narrativas orais originais. Ainda que o poeta francês deva ser reconhecido pela união das tradições populares e da cultura erudita, não podemos deixar de olhar para esses contos pelo seu caráter ideológico. E, depois dele, tantos outros, em diversos países, elaboraram suas próprias narrativas a partir dos interesses de cada sociedade em cada época. Esses novos significados que vão sendo desenvolvidos/adquiridos pelos contos de fadas/maravilhosos

representam novas maneiras de ver o mundo, concebendo-as a partir de novos sentidos.

É através da palavra – seja ela falada ou escrita - e, neste estudo, incluem-se também as artes plásticas, que a informação mitológica é transmitida. O mito, independentemente da cultura em que se insere, se materializa no presente através das artes; antes de tudo, a literatura, em especial, “além de divulgar o mito, é o elemento principal que possibilita a sua permanência, o seu desenvolvimento e atualização” (JABOUILLE, 1993, p. 21). Afirma o autor que a renovação dos mitos, possibilitada pela literatura e pela criação estética, também materializa o conhecimento e as características de uma época, fundindo aspectos lúdicos e educativos, pois o mito reflete cada época afirmando-se em contínua atualização.

Por esse motivo, “[...] falar na permanência de mito supõe, naturalmente, falar na análise dos temas e na sua evolução, falar em intertextualidade, em estética da recepção, em estruturas psicológicas e/ou imaginárias” (JABOUILLE, 1993, p. 24). Interessa ainda dizer que a renovação constante pode alterar o sentido inicial do mito, seguindo nossa tese a respeito das narrativas literárias presentes na obra aqui analisada, já que, dada sua realidade atual e atualizável “a função referencial do mito na literatura assume um aspecto pontual ou um aspecto total e a referência identifica-se com a recriação” (JABOUILLE, 1993, p. 26) e traz o aspecto maravilhoso para a contemporaneidade, visto que o mito já não é a única explicação para nossas dúvidas. Pelo fato de os contos passarem a mostrar certas estruturas sociais poderemos entender, no capítulo seguinte, sua forma como um gênero do discurso a partir da ótica de Bakhtin (2003), e não mais como um gênero literário.

### **A linguagem e a concepção bakhtiniana de gêneros do discurso**

Ao nos propormos trazer algumas das concepções desenvolvidas por Bakhtin (2003), em especial os gêneros do discurso e a noção de dialogismo, sabemos das dificuldades em encontrar em sua obra conceitos bem definidos, já que a recepção desses textos, conforme bem exploram Fiorin (2016) e Faraco (2009), envolve diversos problemas relativos tanto à ordem de publicação como à definição de autoria, bem como à vasta gama de textos inacabados e incompletos.

Por enunciado, conforme a concepção de Bakhtin (2003), podemos entender aquilo que é dito (ou escrito) de caráter único e concreto que se vale da linguagem para sua materialização, constituindo o que o autor denomina de discurso. Ou seja: o fato que um dado enunciado ocorre uma única vez é o que caracteriza a linguagem como social, já que “[...] a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2003, p. 265).

Entra na baila ainda a noção de dialogismo segundo o qual todo enunciado surge em meio a um determinado momento social histórico, não podendo deixar de se relacionar com outros enunciados que o antecederam e com aqueles que a ele sucederam (ou poderão suceder) no tempo e no espaço; dialogam constantemente na concretude das interações com outros enunciados. Dessa forma, os fundamentos do dialogismo, desenvolvido por Bakhtin, são essenciais para compreendermos que tudo que diz respeito ao sujeito chega à sua consciência a partir do outro.

Quando Bakhtin (2003) aborda a questão do enunciado, o faz sem distingui-lo da noção de enunciação, ou seja, o ato de produção do discurso e o discurso propriamente dito, respectivamente, não são, conforme notas do tradutor, desdobradas pelo autor. Feita essa referência, é importante destacar que o enunciado carrega, sob o prisma bakhtiniano, as condições específicas e as finalidades de cada campo da atividade humana dada sua condição de unidade da comunicação discursiva. Por isso se contrapõe ao conceito de oração, a qual não leva em conta o contexto de produção ou a condição dos sujeitos do discurso. Ao incorporar os aspectos sociais, situacionais, históricos e ideológicos, o conceito de enunciado está diretamente ligado aos pressupostos dialógicos tratados anteriormente e carregam emoções, juízos de valor etc.

Todo enunciado - e aqui podemos utilizar o termo texto como sinônimo - articula-se em uma forma relativamente estável de enunciar: o gênero. O termo é estudado desde a Grécia Antiga com Platão e Aristóteles, que já separavam os diferentes gêneros literários (épico, lírico e dramático) e retóricos (deliberativo, judiciário e o epidítico). Porém, nem eles nem os teóricos do Renascimento, período em que se retomaram e se aprofundaram as reflexões dos gregos, estenderam a noção de gênero a todos os textos e discursos sem distingui-los. Centrada na obra de Mikhail Bakhtin

(1895-1975), o Círculo de Bakhtin<sup>2</sup> é uma escola do pensamento russo do século XX, cujo enfoque filosófico abordou, entre outras questões, o modo como a linguagem registra os conflitos entre os grupos sociais. Ao entender os gêneros segundo o discurso, o Círculo conseguiu abarcar todas as dimensões dos textos e percebê-los enquanto prática social e relação intersubjetiva em que os sujeitos da comunicação apresentam diferentes valores sociais.

Dado seu caráter “relativamente” estável, a formatação do gênero do discurso diz respeito a uma forma de uso da língua em uma prática social de comunicação, ainda que fictícia, como é o caso dos contos de fadas. Ao nos apoiarmos nas atribuições do Círculo de Bakhtin, desconsideramos o gênero conto de fadas estudado enquanto gênero literário para o entendermos como gênero discursivo.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003, p. 262).

O homem, acostumado a classificar e a ordenar, seleciona por meio de características comuns e constantes nas obras literárias o que convencionalmente chamamos de gênero. Criam-se, assim, modelos, estruturas repetidas e repetíveis que se perpetuam ao longo dos tempos. Porém, sabemos que o enunciador também pode modificar essas estruturas, pode movimentar-se e construir enunciados, ora estáveis, ora moventes, mutáveis, modificados, híbridos. Para a literatura, a tradição ainda é um pano de fundo pelo qual o autor se expressa, mesmo que seja possível imprimir seu estilo à obra criada.

O enunciado, ao refletir as condições do agir do homem por meio da linguagem, evidencia a especificidade de cada esfera da atividade humana e a elaboração desses enunciados relativamente estáveis, o que Bakhtin (2003) denomina gêneros do discurso. Para o autor russo, são dois os principais tipos de gêneros que, longe de serem excludentes, são complementares e incorporam elementos uns dos outros em sua formação: os primários ou simples, mais condicionados à comunicação cotidiana; e os secundários ou complexos, que englobam códigos culturais mais elaborados, como os romances. Podemos tomar como exemplo os próprios contos de fadas - enunciado complexo - ao reelaborarem as histórias narradas pela oralidade - enunciado simples.

Barbosa e Rojo (2015, p. 67) entendem que, quando o autor afirma não compreender as esferas ou campos da atividade humana de modo estanque ou estático, ele quer dizer que “[...] não são estáticas porque se transformam com as mudanças históricas, sociais ou culturais. E não são estanques, pois estão estreitamente relacionadas, interinfluenciam-se e muitas vezes funcionam de maneira imbricada ou híbrida”. E complementam afirmando que “[...] como o funcionamento, os instrumentos e as relações sociais nas esferas mudam, os gêneros também se modificam de acordo com essas alterações” (BARBOSA E ROJO, 2015, p. 68). As autoras trazem para o contemporâneo os pressupostos envolvidos nos estudos dos gêneros do discurso na perspectiva bakhtiniana segundo suas práticas sociais na hipermodernidade.

Esses campos ou esferas sociais significam os enunciados de determinadas projeções ideológicas<sup>3</sup> e de sentidos, e ainda se integram de determinadas condições de produção e finalidades discursivas, que se materializam no conteúdo temático, no estilo verbal e na composição dos enunciados, elementos indissociáveis e integrantes que nos permitem reconhecer e utilizar determinados textos. Começamos pelo conteúdo, a nosso ver o elemento mais importante para esse estudo, pois é a partir do tema que a ideologia circula, é na valoração dada pelo locutor (no caso, as autoras de *Histórias de ninar*) que podemos absorver o sentido do texto no momento de sua produção, seu contexto.

Assim, percebemos que a forma composicional - acabamento (enquanto macroestrutura)

2 Expressão adotada contemporaneamente para designar a obra de um grupo multidisciplinar de estudiosos russos das décadas de 20 e 30 que, a partir da Revolução Russa e da ditadura de Stalin, resolveram discutir questões relacionadas à arte, à filosofia e à linguagem.

3 Com o termo ideologia não pretendemos dar um sentido restrito ou negativo mas sim postulá-lo ao longo desse estudo por um posicionamento social valorativo enquanto sua relação com as áreas da atividade intelectual humana.

- e o estilo (escolhas linguísticas que geram efeitos no leitor) são elementos que fazem ecoar os sentidos, ou seja, o tema do texto. É o estilo que proporciona singularidade ao discurso, ainda que esse seja dialógico. O texto traz todas as vozes com as quais tivemos contato, porém essas vozes são orquestradas pelo locutor. Mais ainda, é o estilo que engendra os gêneros e dá-lhes condições de modificação. Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 265), “[...] todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual”. No entanto, ele afirma que “nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual” (BAKHTIN, 2003, p. 265) e dá como exemplo os textos ficcionais que, em comparação aos documentos oficiais, dão maior liberdade de expressão da individualidade da linguagem.

Ainda que os tradutores da obra analisada tenham escolhido o termo fábulas para se referir à *tales* da versão original em inglês, percebemos que os textos remetem muito mais ao estilo das narrativas populares maravilhosas e da distinção entre conto de fadas e conto maravilhoso feita por Coelho (1998), assim como das premissas postuladas por Propp (2002). A maior parte das narrativas são iniciadas pelo clássico “Era uma vez”, já que a ideia das autoras é dar a sensação de um conto de fadas moderno que privilegie a presença protagonizadora da figura feminina e possa embalar o sono das crianças, características que são inerentes tanto à questão estilística do gênero, quanto diz respeito à estrutura composicional. É assim que o estilo não pode ser dissociado de determinadas unidades temáticas e de determinadas unidades composicionais, nem de “determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva - com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc.”, (BAKHTIN, 2003, p. 266).

Assim, podemos pensar que, ao recuperar os traços essenciais da composição dos contos de fadas, as autoras se utilizam da estilização, uma das maneiras, conforme evocação de Fiorin (2016), de tornar a comunicação real ao inserir o discurso do outro no enunciado. Esse procedimento de imitar/estilizar um texto ou estilo - sem a intenção de desqualificá-lo, diferentemente da paródia - torna o discurso “bivocal, internamente dialogizado, em que não há separação muito nítida entre o enunciado citante e o citado” (FIORIN, 2016, p. 37).

Esses recursos empregados pelas autoras de *Histórias de ninar* se materializam no uso de intensificadores para exaltar a coragem das personagens nas biografias. Além das marcas linguísticas, como os atributos incrível, forte, melhor, exemplar ou poderosa, há o contexto que envolve o conhecimento de mundo do leitor e o fará atribuir sentido ao que está sendo lido por meio dos recursos verbais e não verbais. Na figura 1, podemos perceber como são estruturadas as biografias, sempre diagramadas ao lado de uma ilustração.



Figura 1 - página interna mostra a organização do livro; texto na página esquerda e ilustração no lado direito

Se observarmos primeiramente sua forma de composição, podemos afirmar que estamos diante de uma estrutura prévia de conto de fadas: o acabamento com a fórmula “Era uma vez” acrescida de um final feliz em cada narrativa. No entanto, reconhecemos também o gênero biografia enquanto conta a história de vida de mulheres, constituindo-se num texto híbrido, pois “quando se fala de outrem, no fundo, quem pisa a ribalta é o próprio enunciador porque biografia ou autobiografia são exercícios de memória que desafiam e, ao mesmo tempo, brincam com a subjetividade” (SALOMÃO, 2010, p. 11). Apreendemos que as biografias literárias são obras

“[...] cuja composição se pode perceber a preponderância do exercício literário e a constituição de uma narrativa instituída sobre elementos literariamente estilizados. O autor da biografia privilegia os valores de transgressão do acabamento estético em oposição aos valores biográficos da vida da personagem, [...] cuja obra narrativa prioriza a si mesma como presença no mundo e se vale do mote biográfico, em geral, como oportunidade de exercício do fazer literário (SALOMÃO, 2010, p. 187).

A partir disso, vemos que as biografias da obra *Histórias de Ninar para garotas rebeldes* compartilham de um lirismo dos contos maravilhosos. Ao contar que a aviadora Amelia Earhart “[...] amava voar e amava fazer coisas que ninguém havia feito antes” e que “seu maior desafio foi ser a primeira mulher a dar a volta ao mundo voando” (CAVALLO e FAVILLI, 2017, p. 12) ou, ao retratar a coragem da poetisa Cora Coralina, narrar que “era uma vez uma casa em uma ponte” e que “lá vivia uma garotinha chamada Cora, que sabia que era poetisa. Sua família não achava isso. Eles não queriam que ela lesse livros e não queriam mandá-la para o ensino médio. Eles pensavam que seu trabalho era encontrar um bom marido e formar uma família” (CAVALLO e FAVILLI, 2017, p. 42), justificam-se algumas das motivações para a perenidade das narrativas maravilhosas até hoje. Elas representam simbolicamente as inquietações e os desejos da humanidade, que permanecem na sociedade atual, além de tratarem de temas profundos que transcendem épocas e diferentes culturas.

Dada a plasticidade dos gêneros discursivos, é importante ter em mente a noção de intercalação, também concebida pelo autor russo. Ao se submeterem à reacentuação, os gêneros abarcam outros gêneros, como acontece com um romance na forma de carta, ou mesmo com uma carta dentro de um romance. Rojo (2013, p. 28) atualiza esse tema dizendo que o autor russo indica em suas obras que “há estratégias de flexibilização do gênero e do estilo [...] que são o hibridismo e a intercalação de gêneros, vozes e linguagens sociais, provocando o plurilinguismo e a plurivocalidade”.

De toda forma, as histórias de ninar ali presentes vão muito além ao resignificarem o lugar da mulher na sociedade e ao rejeitarem a posição inferior à que as mulheres são submetidas em qualquer área ou profissão e reforçarem o protagonismo feminino. Ao olharmos com atenção para a narrativa que trata da estilista francesa Coco Chanel, ou da estrela do rock Joan Jett, ou da jovem ativista paquistanesa Malala Yousafzai, ou da advogada e ex-primeira dama dos EUA, Michelle Obama, para citar alguns nomes mais conhecidos, percebemos os obstáculos - solidamente estigmatizados ainda na cultura moderna - enfrentados por essas mulheres. Por outro lado, o livro traz com maestria a biografia de mulheres com menos visibilidade, mas que ajudaram a tornar a sociedade mais justa. Como o exemplar feito da norte-americana defensora da liberdade e dos direitos dos negros, Harriet Tubman, ainda que desconhecido por boa parte do mundo, tirou centenas de pessoas da escravidão. História similar à da polonesa heroína de guerra, Irena Sendlerowa, que ajudou famílias judias a salvar suas crianças quando da perseguição pelos nazistas.

A cada narrativa, as autoras reafirmam um dos propósitos da obra: mostrar que, em meio a uma cultura paternalista, as mulheres precisam questionar as regras colocadas e tomarem seus lugares na sociedade. Enquanto muitas delas enfrentaram pobreza, violência e falta de acesso à educação até chegarem ao reconhecimento, outras tantas ainda precisaram enfrentar o machismo da família e da comunidade em que nasceram, como se pode identificar nos enunciados: “quando seu pai lhe disse que uma mulher só podia fazer tortillas e filhos, ela começou a chorar e prometeu provar a ele que aquilo não era verdade” (CAVALLO e FAVILLI, 2017, p. 48); e “Isabel sempre



reclamava que era tratada de forma diferente apenas por ser menina. Sempre que alguém lhe dizia que não podia fazer algo 'porque era menina', seu coração inflamava de indignação" (CAVALLO e FAVILLI, 2017, p. 78). Os discursos imbricados nas vozes das biografadas deixa clara a existência do sexismo e da opressão masculina sobre as mulheres em nosso cotidiano.

Para Bakhtin (2003,) a língua é viva e são as ideologias e a evolução histórica que dão a ela vida e criam uma pluralidade de mundos ao associar literatura, história e sociedade, já que, para o autor, a constituição social do homem e da sua linguagem somente pode se concretizar por meio dos textos que cria.

A obra, como réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores, ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura (BAKHTIN, 2003, p. 279)

A obra, enquanto elo na cadeia discursiva (vista como réplica do diálogo) liga-se a outras e proporciona uma alternância dos sujeitos do discurso. O enunciado, enquanto conexão do processo discursivo dialógico, está sempre direcionado a outros, a um destinatário que será determinado conforme o campo da atividade humana e da vida a qual se refere. Esse alguém a quem o enunciado é endereçado "como o falante (ou o que escreve) percebe e representa para si o seus destinatários, qual é a força e a influência deles no enunciado - disto dependem tanto a composição quanto, particularmente, o estilo do enunciado" (BAKHTIN, 2003, p. 301). É a partir dessa ideia do autor que percebemos na obra objeto de estudo suas tonalidades dialógicas e seu caráter disseminador de novas concepções de gênero ao endereçar o texto ao público infantojuvenil.

Assim, apreendemos a concepção dos gêneros enquanto maneiras de apreender a realidade, pois "[...] novos modos de ver e de conceptualizar a realidade implicam o aparecimento de novos gêneros e a alteração dos já existentes. Ao mesmo tempo, novos gêneros ocasionam novas maneiras de ver a realidade" (FIORIN, 2016, p. 77). Da mesma maneira que acontece com a literatura, percebemos um silenciamento das mulheres também nas artes plásticas. Por esse e tantos outros motivos, neste trabalho daremos visibilidade ao trabalho visual realizado por artistas mulheres de todo o mundo na presente obra estudada.

## **Das diversas semioses à construção do sentido**

Formando um todo de sentido, num texto multissemiótico ou multimodal (ROJO, 2012), a ilustração e o texto agregam informações um ao outro de modo a construir a significação do todo para o leitor, não servindo a imagem apenas para repetir o já dito pela linguagem verbal, mas para trazer novos elementos de significação. É uma escolha do enunciativo a serviço da persuasão e dos efeitos de sentido sobre o leitor. Por se tratar de uma obra infantojuvenil, a importância da imagem é ainda mais relevante.

O final do século XVIII nos presenteou com o nascimento do livro para criança, juntamente com a ideia de infância, conforme brevemente abordado no primeiro capítulo. A partir do século XIX, podemos perceber uma maior produção de obras de literatura voltadas para o público infantil, constituindo-se como gênero distinto e único de produção e, portanto, recebendo maior atenção quanto à estética com o objetivo de atrair a atenção desse novo leitor que passa a ser visto como um consumidor de produtos mercadológicos. Pela categorização proposta por Linden (2011), estaríamos diante de um livro com ilustração e não de um livro ilustrado, já que a obra apresenta o texto acompanhado da ilustração: "o texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa" (LINDEN, 2011, p. 24).

Nikolajeva e Scott (2011) tratam das figuras nos livros ilustrados enquanto signos icônicos complexos em contraponto às palavras, signos convencionais complexos. O primeiro funciona com o objetivo de descrever ou representar, na medida em que o segundo se destina a narrar. Daí a

complexidade da leitura dos signos icônicos, que não são lineares nem apresentam instruções de como lê-los, pois “tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações” (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2011, p. 33).



Figura 2 - ilustrações de duas autoras demonstram a utilização de técnicas distintas

Ler uma imagem não é o mesmo que ler um texto. Então, sem uma sintaxe ou uma gramática, como lê-la? Oliveira (2008) afirma que a linguagem não-verbal também possui seus códigos e elementos de estruturação interna e externa que suscitam diversas questões a partir de qualquer experiência visual. O autor propõe como aspectos constitutivos das ilustrações a análise das cores, um dos elementos com maior poder emotivo e evocativo, assim como o cenário e a perspectiva, a composição, o ritmo e os significados da linha. Também organiza um esquema básico no que se refere à leitura de alguns pontos estruturais da ilustração que, para além da técnica utilizada, olha para o tipo e para as formas geométricas que mais se destacam na composição, tipos de contorno, de sombra, de figuração, de perspectiva e de contraste de cor utilizados, sentimento despertado entre outras tantas características que não cabe serem abordadas pela diversidade de ilustrações que compõem a obra *Histórias de ninar*. Por outro lado, já que “a riqueza emocional da contemplação quando estamos diante de uma cena ilustrada é diminuída se retirarmos dela a emocionalidade e o deslumbramento” (OLIVEIRA, 2008, p. 75), ler uma ilustração, conforme o autor propõe, é um passeio sensitivo e estético por jardins repletos de elementos expressivos, metafóricos e simbólicos.

As 100 ilustrações presentes na obra funcionam com o emprego do contraponto e estimulam a imaginação do leitor para as mais variadas interpretações. O termo contraponto, cunhado pelas autoras Nikolajeva e Scott (2011), se dá em uma ampla diversidade de formas, estímulos esses percebidos, de maneira geral, na composição das ilustrações do livro. O contraponto no endereçamento, no estilo, no gênero ou modalidade, na perspectiva ou ponto de vista, na caracterização e o contraponto no espaço e no tempo demonstram a diversidade de interações texto-imagem. Quando falamos de ilustração, devemos lembrar que elas são produzidas através das mais diversas técnicas e materiais, que incluem, muitas vezes, um trabalho feito originalmente em papel que deva ser transposto para o formato digital, o que requer certa habilidade dos editores quando da sua reprodução para o livro, bem como é igualmente importante a qualidade de sua impressão. Percebemos que os editores do livro souberam valorizar as ilustrações, dando às imagens uma página inteira ao lado das biografias, conforme mostramos na Figura 1.

As escolhas das ilustradoras, oriundas dos mais diversos países, no que se referem ao uso das cores e das mais distintas técnicas, trazem à superfície dos olhos suas concepções particulares de cada biografada. O uso de cores intensas colabora para o propósito do livro no sentido de enaltecer a cultura, o meio social e a época em que cada mulher está inserida, fazendo transbordar as características mais marcantes, de modo geral sempre relacionadas à história de vida de cada uma delas. Enquanto algumas das ilustrações se direcionam a enquadrar mais a face, outras trazem os mais diversos elementos para compor um cenário ou um ambiente que tenha particular relação com a qualidade que busca enaltecer, bem como suas atitudes e sentimentos.

A respeito do aspecto geral do suporte gráfico, trata-se de um livro grande, de aproximadamente 18x25cm, de capa dura e de folhas internas de gramatura grossa, no formato vertical: “o formato vertical (dito ‘à francesa’), mais alto do que largo, revela-se o mais corriqueiro. As imagens aparecem isoladas, na maioria das vezes, e as coerentes composições talvez sejam menos marcadas na sequência das páginas” (LINDEN, 2011, p. 53). A imagem, que ocupa toda a superfície da página, resulta de um projeto complexo, causando um efeito primordial sobre a composição da imagem de página cheia.

O formato do livro também está relacionado com o tamanho. Segundo Linden (2011), são três as categorias e que levam em conta o modo de o leitor segurar o objeto: se pode ser sustentado durante a leitura (portanto, aberto) com uma só mão; se são necessárias as duas mãos; ou se é preciso algum suporte. A obra física aqui estudada se encaixa na segunda categoria, já que pode ser pego com uma mão enquanto que a leitura exige as duas mãos.

[...] forma, dados editoriais e paratextuais (orelhas, apresentações biográficas, estilos de capa e até mesmo a escolha dos materiais) igualmente incitam um tipo de interação entre o sujeito e o livro, interação essa que ultrapassa o nível intelectual, racional, afetando os níveis emocionais e sensoriais e produzindo no leitor um apego sentimental, registrado indelevelmente na consciência através da memória (MASTROBERTI, 2010, p. 219)

Além disso, houve uma transformação da literatura infantil em seus conteúdos e formas, em especial do objeto livro considerando seu projeto gráfico. É por esse fato que os componentes externos ao livro, denominados paratextos, como a capa, cumprem um papel no processo de envolvimento físico, pois, “embora não se possa olhá-la enquanto se lê, ela o define como objeto a ser apanhado, deixado de lado e talvez conservado ao longo do tempo” (POWERS, 2008, p. 7). O vínculo emocional da criança com o livro, assim como acontece com o brinquedo, demonstra o poder do livro composto por ilustrações e está na capa a abertura para um mundo interior.

As ilustrações feitas por autoras de diversos países, além de reafirmarem uma posição importante das mulheres nas artes plásticas, são extremamente adequadas para o texto, pois

[...] sua perenidade na memória da criança será melhor obtida quando o ilustrador materializar em sua imagem aquilo que é inexprimível pela palavra, e até mesmo pelo universo conhecido do pequeno leitor. Ilustramos não o que vemos, mas aquilo que temos a expectativa de ver. As imagens da suposição são mais perenes por serem mais interrogativas. Na ilustração nem tudo pode ser explicado. (OLIVEIRA, 2008, p. 32)

Quando tratamos de literatura infantojuvenil e, principalmente, de uma obra como essa, não há como considerar somente o texto verbal. O projeto gráfico do livro ganhou tamanha dimensão que hoje é um elemento perturbador para leitores e estudiosos, pois, “considerando que as imagens de um livro criam a memória visual das crianças, a leitura harmoniosa e participativa da palavra e da ilustração amplia o significado e o alcance lúdico e simbólico de um livro” (OLIVEIRA, 2008, p. 32). Ao pensarmos nele em sua complexa relação texto-ilustração, deixamos a literatura infantil ultrapassar os limites da própria literatura.

Ao implicar um leitor, o livro enquanto objeto estético - não apenas tomado como uso prático

- extrai sensações ou reações, e essa experiência de apreciação deve ser disponibilizada para a criança em todo o seu desenvolvimento. A criança, para produzir sentido através da leitura, precisa entender como o jogo funciona e o faz, principalmente, percebendo como o texto funciona. Dessa forma, “todo ato de leitura que reinterprete um texto em termos de um universo de discurso que a criança conheça será um ato de desconstrução, ou um jogo com as palavras” (HUNT, 2010, p. 149). Por isso, a “importância de valorizarmos o objeto literário — e não apenas sua idealidade imanente — como produto da nossa cultura e como mídia interferente e significativa” (MASTROBERTI, 2010, p. 219).

Essa premissa nos leva a compreender a importância da integração dos três elementos que compõem o gênero - o estilo, o tema e a composição -, conforme vimos em Bakhtin (2003). Ela decodifica todos esses elementos em apoio dos códigos visuais. É por isso que os textos, assim como as ilustrações voltadas para as crianças são mais abertos, livres de restrições de entendimento, prontos para as contribuições do leitor e para os preenchimentos dos vazios.

### Considerações finais

Por tudo isso entendemos que o gênero contos de fadas, dada sua perenidade e consolidação ao longo da história, se constitui num formato de enunciado/texto ideal para consolidar o objetivo do livro aqui analisada. Por se tratar de um livro infantojuvenil repleto de ilustrações, percebemos essas enquanto parte importante na construção do sentido da obra. Podemos concluir, de toda forma, que a obra analisada se utiliza da tradição do conto de fadas para introjetar, através dos mitos, novas atitudes em relação à mulher na dimensão cultural/social do contexto atual. Partindo da noção de que o sujeito constitui-se discursivamente e aprende, ao longo da sua constituição, a moldar o discurso em forma de gênero (Bakhtin, 2003), verificamos ainda que a obra colabora para que o sujeito apreenda, assim, novas vozes sociais em circulação na sociedade.

Frequentemente, a mulher esteve limitada no espaço público cabendo a ela os serviços ligados ao lar, à reprodução, à educação dos filhos. Quando as autoras, sob a influência dos movimentos feministas e dos estudos sobre a história das mulheres em prol da igualdade de gênero modificam o imaginário social, expõem biografias de mulheres reais, contribuem para o rompimento do ciclo de representações repressoras nas quais as mulheres eram impressas nos contos escritos pelo universo masculino. Dessa forma, tomadas a partir desse universo, como seres carentes de proteção, mas também de liberdade e de direitos, as histórias de vidas das mulheres retratadas possibilitam aos leitores de *Histórias de ninar* uma ressignificação dos contos tradicionais, em que a figura feminina foi, majoritariamente, pintada como ingênua, resignada, destinada a casar e ter filhos e a obter neles sua felicidade eterna ou ainda estigmatizada no dualismo boa/má como fada ou bruxa. De filósofas da antiguidade a estrelas do esporte moderno, há real riqueza para as nacionalidades, etnias e profissões dessas mulheres inspiradoras. Muito além dos estereótipos de gênero, conhecemos, a partir da obra estudada, mulheres que quebraram paradigmas ao longo da história mundial e reafirmaram seus lugares em profissões concebidas como apenas masculinas, criando um emocionante senso de possibilidade.

É inquietante perceber que muitas das mulheres listadas tiveram uma vida anônima ou foram omitidas pela história. A maioria delas foi autodidata, tendo em vista que, ao longo de séculos, as mulheres eram proibidas de acessar determinados conhecimentos. De todo modo, os contos deixam lições: as mulheres sempre resistiram à opressão e provaram historicamente a capacidade para atuar em qualquer área; e fizeram parte da produção coletiva do conhecimento social, cultural, econômico e político do mundo que temos hoje, mesmo que em condições desiguais. As histórias não são revestidas de doçura e a ênfase está na superação de obstáculos e perseverança, especificamente na página de dedicação do livro incentivando os leitores de todo o mundo a sonhar grande, mirar distante e lutar com bravura; “e, na dúvida, lembre-se: você está certa” (CAVALLO e FAVILLI, 2017, prólogo).

Em contrapartida, o livro tem um ponto negativo justamente em relação ao título, pois sugere estarmos lidando com textos exclusivamente destinados às meninas. É uma iniciativa louvável comemorar e inspirar as garotas jovens a mostrarem o quão poderosas elas podem ser, mas as histórias são tão interessantes inclusive para os meninos. E é igualmente importante que os garotos imaginem mulheres como cientistas, presidentes e pilotos de carros de corrida.

Pelo conjunto que compreende o texto, o projeto gráfico e as ilustrações, não é exagero elencar esse livro como um objeto estético e cultural para ser relido e repassado às próximas gerações. E as páginas finais são um chamado à luta: espaço para os leitores escreverem sua própria história e desenharem seu próprio retrato. Leitura essencial para povoar o imaginário de meninas e meninos.

## Referências

- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, Jacqueline P.; ROJO, Roxane. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAVALLO, Francesca; FAVILLI, Elena. **Histórias de ninar para garotas rebeldes: 100 fábulas sobre mulheres extraordinárias**. São Paulo: Vergara & Riba Editoras, 2017.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016, 2ª edição.
- HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.
- JABOUILLE, Victor. **Mito e literatura: algumas considerações acerca da permanência da mitologia clássica na literatura Ocidental**. In: JABOUILLE, Victor et al. *Mito e literatura*. Mem Martins: Inquérito, c1993.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MASTROBERTI, Paula. **Escutando as paredes e vendo através delas: a aquisição do conhecimento estético através da leitura do livro ilustrado**. Signo, UNISC, v. 35, n. 58. Santa Cruz do Sul (RS), 2010. Disponível em <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/1326>.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- OLIVEIRA, Rui de. **Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- PROPP, V. IA. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- \_\_\_\_\_. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ROJO, Roxane. **Gêneros discursivos do círculo de Bakhtin e multiletramentos**. In.: ROJO, Roxane (Org). *Escol@ conectada: os multiletramentos e as TICs*. São Paulo: Parábola, 2013.
- ROJO, Roxane. **Pedagogia dos multiletramentos**. In: MOURA, Eduardo, ROJO, Roxane. *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- SALOMÃO, Mozahir. **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**.

Belo Horizonte: Veredas & Cenários - Educação, arte e cultura, 2010.

Recebido em 30 de novembro de 2018.

Aceito em 25 de março de 2019.