

## A LITERATURA INFANTIL EM A *DESISTÓRIA DE CHAPEUZINHO VERMELHO*

Márcio Adriano Chocorosqui<sup>1</sup>

### RESUMO

Este estudo analisa elementos da obra *A desistória de Chapeuzinho Vermelho* (1987), narrativa de Lólio L. de Oliveira, que a definem como literatura infantojuvenil, a partir da explicitação de caráter imaginoso, dramatismo, técnica do desenvolvimento e linguagem, teorização elaborada por Jesualdo Josa (1985). Considerando que esses conceitos trabalham com a recepção do texto feita por leitores infantojuvenis, optou-se por uma abordagem via estética da recepção. Nesse sentido, são explicados e aplicados conceitos de Hans Robert Jauss, recuperados de Aristóteles: *poieses*, *aisthesis* e *katharsis*. Além disso, são abordados conceitos originais de Jauss, conhecidos como horizonte de expectativa, concretização e estrutura de apelo. Outrossim, devido ao diálogo de *A desistória* com o clássico conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, na versão dos irmãos Grimm, é feita uma breve análise sob a ótica da intertextualidade bakhtiniana. Conclui-se que *A desistória* é objeto estético, à medida que contém elementos necessários para arrebatar a atenção do leitor, criando-lhe expectativas e convidando-o a uma leitura lúdica, sem impor uma concretização literária pedagógica, utilitária e fechada em si mesma.

**Palavras-chave:** Literariedade; Literatura infanto-juvenil; Estética; Intertextualidade.

### ABSTRACT

This study examines elements of the book *A desistória de Chapeuzinho Vermelho* (1987), narrative by Lólio L. de Oliveira, who define it as children and youth literature, from the explanation of imaginative character, effect dramatic, technical development and language, theory elaborated by Jesualdo. Whereas these concepts work with the reception of the text taken by readers, we opted for an approach by aesthetics of reception. In this sense, are explained and applied concepts of Hans Robert Jauss, recovered from Aristotle: *poieses*, *aisthesis* and *catharsis*. In addition, original concepts are addressed Jauss, known as the *horizon of expectation*, *concretion* and *structure of appeal*. Furthermore, due to *A desistória* dialogue with the classic fairy tale *Little Red Riding Hood*, in the version of the Grimm brothers, a brief analysis from the perspective of Bakhtinian intertextuality is taken. We conclude that *A desistória* is aesthetic object, as they contains elements needed to snatch the reader's attention, creating expectations and inviting you to a playful read, without imposing a pedagogical literary embodiment, utilitarian and closed in itself.

**Keywords:** Literariness; Children's literature; Aesthetics; Intertextuality.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras-Vernáculo e especialização em Literatura Infantil pela Universidade Federal do Acre (UFAC); é servidor técnico-administrativo da UFAC no cargo de revisor de texto e aluno do mestrado em Letras: Linguagem e Identidade da mesma instituição (e-mail: chocorosqui@ufac.br).

## INTRODUÇÃO

Ao analisar a obra *A desistória de Chapeuzinho Vermelho*, de Lólio L. de Oliveira, cuja edição inicial data de 1987, serão revisitadas teorias de, principalmente, Jesualdo, Hans Robert Jauss e Mikhail Bakhtin, de modo a dividir-se esta análise em abordagem de características da obra enquanto literatura infanto-juvenil — ou seja, elementos presentes na obra que atraem a atenção do leitor infantil —, recepção do texto e intertextualidade.

*A Desistória* é uma narrativa bastante peculiar, levando-se em conta a forma de contar a história e de tessitura da trama. Trata-se de uma retomada do conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, o qual aparece traduzido integralmente nas páginas iniciais do livro, por Ilse K. L. de Oliveira e Lólio L. de Oliveira, apresentado como “A história”. Depois disso, o autor apresenta “A desistória”. Explica-se que o texto a ser lido é uma tradução de manuscritos achados numa biblioteca de Frankfurt, por Renato Meleiro Dutra, que os traduziu e os preparou para publicação. O autor dos manuscritos, datados de 1858, é identificado como Êphebo Tostes, que pretendia publicá-los, mas faleceu antes de completar o intento.

Assim, inicia-se a narrativa. Tostes ouve um estranho caso contado por um velho na Estalagem das Três Espadas, relacionado a um crime ocorrido na cidade de Armbaum. Intrigado, ele pretende investigar o fato; acaba descobrindo que a cidade existe e parte para lá. No contato com moradores do local, descobre que se trata de um assassinato ocorrido 50 anos atrás. A vítima, Sra. Vera Fenneger, avó de Chapeuzinho Vermelho. A partir disso, o enredo se desenvolve com as investigações de Tostes para desvendar o mistério, encaminhando-se para um desfecho enigmático.

## 1. CARACTERÍSTICAS DA OBRA

Jesualdo (1985) reporta-se aos principais caracteres que particularizam o texto destinado à criança. O estudioso uruguaio inicia suas considerações citando Cousinet, pedagogo francês, segundo o qual deve constar na obra literária infantil certa expressão de felicidade (o que implica ser o esforço do herói premiado pelo sucesso, culminando

num final feliz) e uma constância do imprevisto, para conferir dinamismo à vida dos heróis e para livrá-los do perigo.

[...] diz Cousinet, “o desenvolvimento de uma atividade feliz e fácil”, que traduz perfeitamente o que o leitor busca, a pintura de uma existência “na qual o esforço é coroado pelo êxito”, e complementa: “o romance deve ter um final feliz e os fatos mais imprevistos devem suceder-se para tornar variada a vida dos heróis e para salvá-los no instante em que vão morrer, ou cair em desgraça” (JESUALDO, 1985, p. 34).

Cunha (1995) também faz alusão à necessidade de um desfecho feliz como recurso integrante dos objetivos da narrativa infantil. Além disso, concorda que a obra deva ensejar uma expressão do otimismo: revelação do gosto pela vida, da alegria e do humor.

Não podemos aplicar à *Desistória* as ideias arroladas acima. Trata-se de uma obra cujo teor aproxima-se do gênero detetivesco (romances policiais, histórias de investigação). Logo, chama atenção o clima de mistério que a envolve. Nela não se verifica expressão de felicidade ou otimismo e humor, pois não é esse o seu estilo. Outrossim, seu desfecho afasta-se da noção de *final feliz*. O herói, Êphebo Tostes, no decorrer da ação, vai definhando, convalescente. E há, no início, a informação de sua morte. A morte do protagonista e o caso do crime (morte de Vera Fenneger) não se encaixam na concepção de expressão do otimismo. Entretanto, notamos que o imprevisto está presente na obra, embora não de forma constante e de modo a simular dinamismo. Ocorre quando, nas derradeiras páginas, Tostes esperava se encontrar com Anna Fenneger, a tia de Chapeuzinho Vermelho, e constata que se tratava desta mesma, a qual havia assumido o nome da parente.

Retomando Jesualdo (1985), verificam-se os “Principais caracteres que distinguem uma literatura infantil”. São eles: *caráter imaginoso, dramatismo, técnica do desenvolvimento e linguagem*. Então, é possível aplicá-los à *Desistória*.

O *caráter imaginoso* diz respeito à presença de mitos, aparições da Antiguidade, monstros, elementos dos tempos modernos etc. Adequa-se a formas expressivas do tipo lenda, conto, fábula e histórias em quadrinhos. Representa-se com um conteúdo fantástico, irreal ou maravilhoso. Na *Desistória* não temos a presença desse tipo de conteúdo. Mas a obra é calcada no tradicional conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm. Está envolvida numa atmosfera de mistério e suspense. Por reviver

o “conto de fadas” e por produzir essa atmosfera, é possível referendar-lhe o *caráter imaginoso*.

O *dramatismo* é a segunda característica abordada por Jesualdo (1985). Concerne ao envolvimento emocional do leitor com a história contada, numa perspectiva de vivência e compartilhamento do drama transmitido. “[...] o quanto o drama é importante para a criança como tradução de seus movimentos interiores e quanto o pequeno leitor, nele, se sente viver. Invenção e drama são, pois, os dois pilares essenciais de toda literatura que serve aos interesses da criança, não importa a idade” (p. 39). É seguro afirmar que há *dramatismo* na *Desistória*. A trama é forjada de tal modo, que o leitor, aos poucos, vai entrando no clima de suspense, envolvendo-se com a obsessão e emoção do protagonista no sentido de investigar e procurar respostas para o crime ocorrido em Armbaum.

A seguir, há a *técnica do desenvolvimento*: o modo pelo qual se mostra a invenção e se desencadeia o drama. Essa é a característica que melhor se aplica à obra em análise. Refere-se à impressão de realidade oferecida pela narração, a qual é trabalhada sobre a avidez do leitor. A *Desistória* lança mão dessa técnica. A impressão de realidade se manifesta nos diários do protagonista, os quais citam lugar, data e período do dia (manhã, tarde e noite). Em forma de diário, a narração impregna-se de verossimilhança: o diário representa o que realmente as pessoas vivem — tem a prerrogativa de factual. Além do mais, são transcritos documentos, em forma de ofício, relatório, depoimento e anotação. O aspecto documental, burocrático, confirma a impressão de realidade.

A *técnica do desenvolvimento* envolve outros aspectos: a inclusão de detalhes fundamentais, sem criar confusão ou deixar dúvida para o desenvolvimento do assunto; o encadeamento entre as cenas (prenúncio, numa cena, daquilo que pode ocorrer em outra); a intervenção e a caracterização das personagens; a descrição de cenas, apenas esboçadas ou detalhadas. Tudo isso se encontra na *Desistória*. A inclusão de detalhes, por exemplo, é bastante visível já no início, com notas do editor e do tradutor fictícios; o fac-símile da capa dos manuscritos; a enigmática epígrafe que abre a narrativa. Detalhes que se encaixam para fazer parecer que um juriconsulto, Dr. Renato Meleiro Dutra, encontrou os manuscritos de Êphebo Tostes, traduziu-os e preparou-os para publicação. Aliás, essa técnica também retoma a impressão de realidade, recurso supracitado.

Por fim, a quarta característica listada: a *linguagem*, que, conforme Jesualdo, deve ser utilizada com simplicidade e não como trivialidade. Cunha (1995), em capítulo sobre as características da obra literária infantil, também trata da questão da linguagem, seguindo o mesmo raciocínio do crítico uruguaio. Ela ressalta que um dos equívocos dos autores de livros para crianças é a deformação da linguagem adulta para aproximá-la dos erros infantis, tornando o texto artificial e gerando o desinteresse pela leitura. Segundo a autora, essa deturpação é uma forma de subestimar a capacidade da criança de compreender o texto; despreza-se o seu domínio passivo da língua (palavras, expressões e construções frasais que compreende, mas não utiliza na comunicação diária; ou seja, há uma desvalorização indevida do repertório linguístico inconsciente da criança). E lembra que a tendência para a linguagem empolada e para a retórica é o erro oposto.

Além disso, psicologicamente não se justifica o estilo pueril [...]. Ela [a criança] cresce exatamente na medida em que vence novos obstáculos. Essa dose progressivamente maior de dificuldades é que, na leitura, como em todas as atividades educativas, faz o aluno sentir-se interessado, empenhar-se, resolver o problema — e desenvolver-se. É grande a lição de Mc-Luhan: ensinar é desafiar (CUNHA, 1995, p. 72).

Não se pode dizer que a *Desistória* seja um livro de difícil leitura, considerando-se o leitor infantojuvenil, sem subestimá-lo. Porém, apresenta, às vezes, algumas palavras de uso mais raro do idioma, prevalecendo um nível culto. Como exemplos, podemos citar: “[...] quando o cocheiro sofreu os animais bruscamente no pátio” (p. 23); “[...] logo nos fomos reanimando para uma daquelas tradicionais tertúlias de estalagem” (p. 25). O verbo *souffrir* e o substantivo *tertúlia*, nas frases, pertencem a um uso mais erudito da língua.

## 2. A RECEPÇÃO DO TEXTO

Fundador da estética da recepção, Jauss (1979) inicia seu ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” recorrendo ao significado primitivo do termo *prazer*: “ter o uso ou o proveito de uma coisa”. Em seguida, ressalta que a palavra apresenta um significado latente apenas na língua alemã, que envolve “participação e apropriação”. Também aborda um sentido mais específico do vocábulo: “alegrar-se com algo”. Para chegar a ideias sobre os conceitos

fundamentais de *poieses*, *aisthesis* e *katharsis*, Jauss (1979), ao longo do texto, faz uma retrospectiva da história do prazer estético e cita vários pensadores: Aristóteles, Agostinho, Górgias, Adorno, Barthes...

No capítulo IV da *Poética*, o filósofo grego lança a questão: por que o prazer do receptor perante a representação de objetos feios ou perante o trágico? A resposta está numa explicação estético-recepcional. Ou o prazer origina-se da admiração da técnica manejada pelo artista com tal perfeição para a imitação do real; ou o prazer origina-se do reconhecimento da imagem real no imitado. No primeiro caso, o prazer estético produz um efeito intelectual, enquanto que no segundo, um efeito sensível.

Mas o prazer ou a experiência estética não se limita a isso, como enfatiza Jauss (1979), observando que Aristóteles vai mais adiante. Além da *aisthesis* (o prazer oriundo do “ver cognoscitivo”) e da *anamnesis* (o prazer oriundo do “reconhecimento perceptivo”), há a *katharsis*. Significa que o receptor pode ser afetado pelo que é representado, identificando-se com personagens ou ações, de modo a sentir-se aliviado após situações de tensão. O alívio produz uma descarga prazerosa, como a participação do receptor em uma cura. Nisto se propõe uma resposta à questão suscitada anteriormente.

Adaptando a questão lançada por Aristóteles a esta análise, poderia se perguntar: o que a *Desistória* apresenta que pode causar prazer ao receptor? (recorde-se que o livro simula cenas de violência, como a briga entre Friedrich Beuler e Joachin Mendel, ocasionando a morte de ambos, além da descrição sangrenta que recupera a cena do assassinato da avó — uma tragédia que chocou a cidade). E para responder a pergunta, volta-se à teoria de Jauss (1979).

No sentido aristotélico, a *poiesis* associa-se à capacidade poética do autor. “O prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” (JAUSS, 1979, p.79). Jauss (1979) cita Hegel, para quem, pela criação artística o indivíduo satisfaz sua necessidade de sentir-se em casa, no mundo, quando retira do mundo a sua estranheza e a converte em sua própria obra. A *poiesis*, portanto, enseja uma experiência estética produtiva básica (o autor como criador). Há, também, a possibilidade de os leitores tornarem-se coautores, à medida que são envolvidos numa situação fictícia criada pelo autor e convidados a compartilhar as mesmas sensações vividas por narradores e personagens.

De que modo essa concepção se encontra na *Desistória*? Quando o autor, Lólio L. de Oliveira, incorpora à narração os documentos (ofícios, relatórios, depoimentos e

anotações) como dispositivo que intensifica a verossimilhança (como já comentado), isto é, quando cria esses documentos, dá voz a outras personagens, que não apenas o protagonista. Assim, essas personagens mantêm uma relação com a escrita, tornam-se autores; são caracterizados, indiretamente, à medida que se pronunciam. Isso significa uma intervenção que contribui para o fortalecimento da trama e para a construção do suspense.

Afinal, não só pela voz de Êphebo Tostes a história chega aos receptores. Outros também pronunciam seus relatos e, com isso, se denunciam, geram dúvidas e criam, aos receptores, possibilidades de leitura. Tostes é, pois, a figura fictícia que, pela manipulação do autor real se equipara aos leitores — aqueles que farão a recepção da obra. Dessa maneira, os leitores tornam-se coautores. Eles compartilham com o protagonista (o autor fictício dos manuscritos, tudo invenção do autor real) as mesmas sensações de dúvida em relação ao caso investigado. A busca pela descoberta, praticada junto com o autor fictício os torna coautores.

Zilberman (1989) traduz os conceitos jaussianos e os explicita via outros autores. Assim, temos o conceito de *horizonte de expectativa* (visitado por Gadamer, ex-professor de Jauss na Universidade de Heidelberg) e o de *concretização* (posteriormente retomado por W. Iser, um dos partidários de Jauss). Ambos os conceitos enraízam-se no leitor. O primeiro refere-se, grosso modo, ao que o leitor espera do texto, com base em suas referências mentais; o segundo envolve o preenchimento das lacunas ou vazios do texto. Este se associa a outro conceito: *estrutura de apelo*. Zilberman (1989) diz que, de acordo com Iser, o texto essencialmente literário apresenta-se com lacunas e “pontos de indeterminação” que pressupõem a concretização do leitor, produzindo um efeito sobre ele. Iser adverte que a atividade do leitor não é simples preenchimento realizado, mas conexões.

Um dos aspectos mais debatidos sobre o texto literário infantil é a antinomia entre utilitarismo e ludismo<sup>2</sup>. O utilitarismo concerne ao discurso pedagógico, caracterizado por expressar um conteúdo pronto e fechado, eliminando a concretização, enquanto que o ludismo caracteriza o discurso que oferece ao leitor possibilidade para preenchimento de espaços, valorizando a liberdade de imaginação. É de acordo com essas ideias que o texto de Lólio L. de Oliveira funciona. Quer dizer, trabalha com uma

---

<sup>2</sup> Para melhor aprofundamento sobre isso, sugere-se a leitura de Edmir Perrotti. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

*estrutura de apelo* que oferece ao receptor a possibilidade de *concretização*. O desfecho da obra, por exemplo, é aberto a suposições do leitor; permite variadas leituras. Não se sabe quem é o criminoso (último capítulo — “O que contou Anna Fenneger”). Então o texto apresenta um caráter lúdico: joga com o leitor e o desafia.

Dessa forma, associa-se ao que Samuel (1994) explicita bem ao abordar a relação entre arte e sociedade. Segundo ele, na sociedade moderna acostumou-se a ter em foco, via de regra, a finalidade da coisa que é feita, ou seja, o “para que serve”: os objetos só existem a partir de uma função. Ter uma função configura a inserção de determinado objeto no meio de produção capitalista, cujo objetivo é corresponder a uma necessidade e visar ao lucro.

A arte não se pode identificar com um utensílio. A arte é gratuita, isto é, sua finalidade é quase a própria arte. A arte não deve ter finalidade, porque ela é uma finalidade em si mesma. É pois uma atividade lúdica, isto é, não tem finalidade fora de si mesma. Isto não quer dizer que a arte não sirva para nada, mas outra coisa: foi a sociedade moderna que estabeleceu que o padrão da realidade de um determinado objeto é sua necessidade, isto é, os objetos são definidos não pelo que são, mas para o que servem (SAMUEL, 1994, p. 7).

Isso posto, verifica-se que a arte não deve se voltar para uma finalidade fora de si mesma; ela justifica-se apenas por existir.

### 3. INTERTEXTUALIDADE

Mikhail Bakhtin promoveu uma fundamentação da noção de intertextualidade, pelo conceito de *dialogismo*. Na verdade, ele faz uma dinamização do estruturalismo. Segundo ele, o texto literário mostra-se como uma interseção de superfícies textuais, diálogo de diversas escrituras: a do emissor, a do receptor, a do contexto atual ou a de contextos anteriores. Sua preocupação centrou-se na revelação de como a estrutura literária se desenvolve em relação a outras estruturas. Fiorin (2011, p. 17) explica o *dialogismo* bakhtiniano:

[...] todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.

Bakhtin formata, ainda, o conceito de *palavra ambivalente*, o qual se encontra sintetizado em Pires (1981, p. 48): “é a palavra de dupla significação, pois resulta da junção de dois sistemas de signos. Surge quando o narrador faz uso da palavra de outrem para nela inserir um sentido novo, mas sem perda do sentido original”. O termo *intertextualidade* também está em Kristeva (2005) e designa o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A *Desistória* mantém intertextualidade ou dialogismo com o conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*, considerando-se, ainda, a ideia de *palavra ambivalente*. Lólio L. de Oliveira retoma o texto de Grimm e conta de forma muito original a história de Chapeuzinho e sua avó, com o acréscimo de novos dados. Ele usa o procedimento da *carnavalização*, proposto por Bakhtin. Tal conceito apoia-se na inversão de valores, na subversão das regras e na dessacralização.

Já no título, *A desistória de Chapeuzinho Vermelho*, evidencia-se um neologismo: o vocábulo “desistória”. Aí se vê uma subversão da língua, com a criação de uma nova palavra que simboliza a dessacralização da história tradicional e sugere a noção de desconstrução. O texto original será desconstruído. A forma de narrar, o acréscimo e a nomeação de personagens, a ambientação detetivesca, o desfecho enigmático, a mistura de gêneros textuais, o uso do manuscrito encontrado, por exemplo, incorporam a *carnavalização*, conceito de Bakhtin. A caracterização da avó, Vera Fenneger, como ex-dançarina de cabaré, com a idade de 55 anos, já dessacraliza a caracterização original. Como esclarece Fiorin (2011, p. 72),

Essa literatura carnalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não se apóia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas, etc.). Nela, a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos...

Ademais, no conto infantil, o lobo é a simbolização do homem, adulto, que se arvora a conquistar mocinhas. Na *Desistória*, o lobo não é alegorizado: como animal, pode ser mais um suspeito da morte da avó — e é abatido por caçadores. O texto sugere que o assassino tenha sido uma pessoa, inclusive que era conhecida por Chapeuzinho e

pela avó. No último capítulo — “O que contou Anna Fenneger”, encontramos o relato mais próximo do conto infantil. As recomendações da mãe à menina; a ida da menina à casa da avó; o encontro com o assassino, incognitamente designado por “ele”; o diálogo cordial com “ele”; o desvio para apanhar flores; a chegada à casa da avó e a constatação do crime.

O desfecho do capítulo é muito diferente do conto original. Chapeuzinho vê o cadáver da avó, se encontra com o assassino e perde os sentidos. Há de se ressaltar, ainda, que Chapeuzinho, ao contrário do que ocorre na história infantil, segue pelo caminho indicado pela mãe; e que o assassino, mesmo sabendo da localização da casa da avó, pergunta à menina, que se aborrece com isso — o criminoso não era um desconhecido. Portanto, essas inversões e a presença de outros aspectos já mencionados nos permitem averiguar na obra a *carnavalização* bakhtiniana.

## CONCLUSÃO

O livro *A desistória de Chapeuzinho Vermelho* pode ser considerado um objeto estético. Em seu texto, não verificamos um uso da literatura como receituário, no sentido de propagar valores. Aliás, tal uso exclui do texto o caráter de literário, pois acarreta na perda do elemento lúdico, anulando o processo de *catarse*.

O texto é lançado ao leitor como um jogo-desafio. Por isso, valoriza o lúdico. Assim, faz com que o leitor se envolva numa busca de respostas aos problemas propostos. Esse envolvimento se desenvolve conforme a habilidade do leitor em jogar. Ele tem a possibilidade de preencher vazios com as pistas deixadas pela trama. Sua busca e o uso da imaginação lhe permite o prazer da leitura, que o leva a ser recompensado com o sentimento da descoberta.

No caso da *Desistória*, o desfecho em aberto colabora para que sejam fundadas diferentes leituras, de acordo com a imaginação do leitor. Além disso, num processo de *aistheis*, o leitor vive os anseios de personagens. Nesse particular, o compartilhamento se dá, sobretudo, entre o leitor e o escritor fictício, Êphebo Tostes. É um livro cuja técnica do desenvolvimento possibilita ao leitor que sejam traçados projetos de superação da realidade física, numa perspectiva libertadora, dado a batalha da leitura proporcionada pela busca de respostas.

## REFERÊNCIAS

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: teoria e prática**. 14. ed. São Paulo: Ática, 1995.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: 2011.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JESUALDO, Josa. **A literatura infantil**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVEIRA, Lólio L. de. **A desistória de Chapeuzinho Vermelho**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1996.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1981.

SAMUEL, Rogel. Arte e sociedade. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Manual de teoria literária**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

**Recebido em: 21 de setembro de 2015**

**Aceito para publicação em: 30 de setembro de 2015**