

IMAGENS DE PERRAULT

IMAGES OF PERRAULT

Anna Olga Prudente de Oliveira¹

RESUMO: Este artigo apresenta algumas reescritas brasileiras da obra *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* (*Histórias ou Contos do tempo antigo com moralidades*) do escritor francês Charles Perrault, a partir da perspectiva trazida por Giorgio Agamben (2009) sobre *o que é o contemporâneo*. Algumas diferenças entre as reescritas serão discutidas tendo em vista certo ideal de tornar a obra do século XVII contemporânea ao público leitor brasileiro do século XXI.

Palavras-chave: contos de Perrault; *reescrita*; contemporâneo.

ABSTRACT: This article presents some contemporary Brazilian rewritings of the work *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* (*Stories or Tales of bygone times, with their morals*) of the French writer Charles Perrault, under Giorgio Agamben (2009)'s perspective about *what is the contemporary*. Some differences between the rewritings will be brought to discussion considering the given ideal of making the 17th-century tales contemporaneous to the Brazilian readership of the 21st century.

Keywords: tales of Perrault; *rewriting*; contemporary.

Há vários tempos em um só tempo.

Jacques Rancière (2014)

¹ Mestre e doutoranda em Estudos da Linguagem, PUC-Rio.

1.

Começemos com Chapeuzinho Vermelho, *pela estrada afora eu vou bem sozinha levar esses doces para a vovozinha, ela mora longe e o caminho é deserto e o lobo mal passeia aqui por perto...*

Se a imagem gerada por essa cantiga popular brasileira é conhecida por muitos, adultos e crianças, poucos talvez relacionem a Charles Perrault a história da menina que, atraída pelo desconhecido da floresta, é seduzida pela fala do *compadre* lobo e acaba sendo devorada por ele.

Publicados na França ao final do século XVII, os contos de Perrault, inseridos na obra *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* ou *Contes de la Mère L'Oye* (*Histórias ou Contos do tempo antigo com moralidades* ou *Contos de Mamãe Gansa*), reuniam histórias populares que até então pertenciam à tradição da oralidade, sendo, algumas delas, passadas através de gerações e contadas nos núcleos familiares como forma de divertimento e instrução. Trazendo aspectos da realidade em narrativas em que o maravilhoso se consubstanciava em fadas, animais falantes e outros elementos mágicos, os contos mostravam que “lobos” podiam causar a perdição das meninas ou, como vemos em *Cinderela*, que para se casar mais vale ter um bom padrinho ou madrinha do que graça ou inteligência. Tais histórias são marcadas por sua época e pelas concepções sociais vigentes. Se antes pertenciam ao domínio da coletividade, sem uma autoria específica, quando inseridas na literatura escrita pela primeira vez tornam-se peças literárias, adquirem grande popularidade e, com o tempo, começam a ser difundidas nas mais diversas culturas, tornando-se cânones da literatura, especificamente daquilo que passou a ser classificado como literatura infantojuvenil (LIJ). Se as histórias eram tradicionais e populares, o que faz Perrault no sentido de torná-las peças literárias?

Defensor de uma literatura mais simples e acessível, Perrault é uma voz contundente na *Querela dos Antigos e dos Modernos*, discussão entre os acadêmicos franceses que opunha o autor aos defensores dos antigos, inspirados pelo classicismo greco-romano, tais como Boileau e Racine. Perrault atua em prol da modernização e valorização da língua francesa e de um movimento de ampliação do público ao qual a literatura era destinada, concepção já posta em prática com a publicação dos volumes de *Paralelo entre antigos e modernos*, entre 1688 e 1697, sua obra magna, que leva o debate ao público leigo, fora do ambiente da Academia Francesa.

É esse homem das letras do século XVII que acaba por ser considerado o criador de um novo gênero literário: os contos de fadas. Contos que não eram até então vistos como literatura adentram os salões, a corte francesa, e se destinam tanto às jovens, com seus ensinamentos, como aos adultos, com as ironias nas entrelinhas. Desse modo, fazendo alterações de tom para atender aos gostos de sua audiência, mas sem se desviar da simplicidade das histórias populares, Perrault consegue unir “os universos, aparentemente distantes, da cultura popular e da cultura de elite” (DARNTON, 1988, p. 90).

Cabe observar que não havia à época de Perrault uma literatura infantil ou juvenil propriamente enquanto gênero, mas, como aponta Soriano (2012), a falta de classificação não significa que não se escrevia para esse público. Porém, como havia ainda a ideia corrente de que a criança ou jovem era um “adulto em miniatura”, as obras de aventuras ou os contos maravilhosos, por exemplo, voltavam-se para esse público “sem simplificar nem o pensamento nem a linguagem, com sutilezas de raciocínio e nuances de vocabulário que, para serem compreendidas, exigem uma experiência de vida e de saberes precisos que de todo modo uma criança não teria” (p. 335).

² Tradução minha, assim como as demais citações de textos em língua estrangeira. No original: “sans simplifier ni leur pensée ni leur langue, avec des subtilités de raisonnement et des nuances de

Em *Contos do tempo antigo com moralidades*, Perrault alinhava as histórias tradicionais conhecidas, mas desprestigiadas enquanto literatura, fazendo uso de um instrumento formal: as moralidades ao final dos contos. Assim, ao final dos contos *A Bela Adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As Fadas*, *Cinderela*, *Riquete do topete* e *O Pequeno Polegar* temos uma espécie de comentário do autor sobre a história narrada, a moralidade em verso. Embora os contos de fadas possam apresentar quase sempre algum tipo de ensinamento, as moralidades de Perrault poucas vezes apresentam um fechamento moralizante.

Com efeito, a moral em Perrault pode ser vista mais no sentido da tradição ou da constatação de uma realidade do que no sentido de uma moral mais elevada. Talvez por isso possamos observar nas moralidades funções distintas que não remetem necessariamente a um caráter normativo; há uma ambiguidade, uma falta de rigidez em relação à exigência moral, fazendo com que o próprio conceito de *moralidade* assumira diferentes sentidos (SORIANO, 2012). O primeiro sentido seria o mais tradicional, um conteúdo normativo, expresso pelo uso do imperativo, apontando para algo que deve ser feito pelo leitor/ouvinte após tomar conhecimento da história contada. Mas as moralidades com frequência constituem-se como um texto desprovido desse caráter instrucional; por vezes aparecem como “uma constatação tirada da experiência e que pode mesmo, em certos casos, ser relativamente imoral” (p. 337)³ ou, podem ainda, desprovidas de qualquer caráter moral, se apresentar simplesmente tal como um tipo de “fórmula, que no conto folclórico anuncia o início ou o fim da narrativa” (p. 338)⁴.

vocabulaire qui, pour être comprises, exigent une expérience de la vie et des connaissances précises dont de toute façon un enfant ne saurait disposer” (SORIANO, 2012, p. 335)

³ No original: “un constat tiré de l’expérience et qui peut même, dans certains cas, être relativement immoral” (Soriano, 2012, p. 337)

⁴ No original: “‘formulette’ qui dans les contes folkloriques annonce le début ou la fin du récit” (Soriano, 2012, p. 338)

2.

Com a enorme popularidade atingida, tanto em sua época como posteriormente com sua difusão em outras línguas e culturas, os contos de Perrault adquirem um *status* canônico na LIJ. Não obstante, podemos pensar que sua sobrevivência na literatura é marcada por algumas ambiguidades. A primeira delas, a questão da tradição ligada a um caráter coletivo versus a questão da autoria.

No Brasil, os contos já estão presentes desde o século XIX e início do século XX, em um período de desenvolvimento da LIJ nacional. Nesse momento, importa mais a adoção de modelos literários estrangeiros que sirvam como parâmetro para uma LIJ incipiente, visando a formação dos jovens, como vemos no célebre *Contos da Carochinha* de Figueiredo Pimentel. No catálogo da editora Livraria Quaresma, os editores apresentam assim os propósitos do lançamento:

Escritos em linguagem fácil, como convém às crianças, os *Contos da Carochinha* são pois um livro valioso, um livro eterno, porque no Brasil até hoje nada se tem publicado que os iguale; eles são eternos, datam de séculos e séculos durarão ainda. Às mães de família, aos educadores e ao povo em geral, recomendamos este precioso livro, único que pode guiar as crianças no caminho do bem e da virtude, alegrando e divertindo ao mesmo tempo. (PIMENTEL, 1911, catálogo, p. 11)

Assim, na obra, com 61 contos da tradição europeia, a questão da autoria sofre um apagamento radical em detrimento de valores morais da época. Em nenhum dos contos há uma identificação do autor do texto fonte; o que se busca é a transmissão de certos “conteúdos” úteis à educação infantil e não a reescrita de uma obra literária. Considerando os títulos, temos alguns contos possivelmente adaptados da obra de Perrault, como *O Barba-azul*, *O gato de botas* ou *O Pequeno Polegar*, dentre outros, porém as moralidades são excluídas. O mesmo ocorre com a tradução de Monteiro Lobato, *Contos de Fadas*, de 1936 (2009): mais interessado em criar obras

compreensíveis e agradáveis às crianças⁵, ele exclui as moralidades dos oito contos de Perrault. Entretanto, diferentemente do que ocorre em *Contos da Carochinha* de Pimentel, Lobato identifica Perrault como o autor dos contos que traduz.

De modo geral, os contos de Perrault atravessam o século XX no Brasil com esse duplo apagamento em relação à questão da autoria e à questão literária. Os contos de fadas eram muitas vezes traduzidos ou adaptados sem uma identificação do autor do texto fonte, o que no caso de contos de Perrault pode gerar uma dúvida, uma vez que os irmãos Grimm também elaboram contos com narrativas e títulos semelhantes. Além disso, características literárias como as moralidades também eram excluídas das versões populares que circulavam em livrinhos infantis. Como aponta Ana Maria Clark Peres (2000) em uma análise de 33 versões de *Chapeuzinho Vermelho*, publicadas no Brasil de 1953 a 1985, na maioria delas não há a informação sobre o tipo de reescrita realizado — se são traduções ou adaptações — nem qualquer menção ao texto fonte utilizado — Perrault ou os irmãos Grimm (apenas dez se dizem originais de Perrault e cinco dos irmãos Grimm). “A intenção [das versões] é simplesmente contar a história de Chapeuzinho Vermelho” (PERES, 2000, p. 184).

Entretanto, um novo fenômeno editorial pode ser observado na contemporaneidade, possibilitando alguns questionamentos justamente quanto às características literárias e autorais dos contos. Desde 2005, a obra de Perrault vem sendo publicada no Brasil em reescritas que, por um lado, trazem a questão da autoria ao público leitor, e, por outro, apresentam diferenças relevantes observadas especialmente em relação a reescritas publicadas como tradução e a outro tipo de reescrita que pode ser considerada uma adaptação (apresentadas ora como *adaptação* ora como *história recontada*). Nesse curto período de tempo, editoras diversas publicam essas reescritas dos contos feitas por tradutores ou adaptadores de grande

⁵ Em diversas cartas ao amigo e tradutor Godofredo Rangel, Lobato expõe suas ideias sobre tradução de obras literárias e infantis. Vide LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 2vol. São Paulo: Brasiliense, 1951.

prestígio na área da tradução ou da LIJ. Refiro-me aqui às reescritas de Katia Canton (DCL, 2005), Mário Laranjeira (Iluminuras, 2007), Fernanda Lopes de Almeida (Ática, 2008), Maria Luiza Borges (Zahar, 2010), Ivone Benedetti (L&PM, 2012), Rosa Freire d'Aguiar (Companhia das Letrinhas, 2012), Walcyr Carrasco (Manole, 2009/Moderna, 2013), Leonardo Fróes (Cosac Naify, 2015) e Eliana Bueno-Ribeiro (Paulinas, 2016).

Em todas essas novas reescritas o nome de Perrault não apenas está presente na capa das edições como, também, nos paratextos o autor é apresentado como o criador de um novo gênero: o conto de fadas. Se tais edições corroboram a ênfase que se dá à questão da autoria atualmente, podemos, entretanto, observar um aspecto que revela diferentes concepções do fenômeno literário ou tradutório: a tentativa de inscrição dos contos de Perrault na contemporaneidade ou a tentativa de tornar os contos inseridos em nosso tempo. Essa busca é vista e explicitada na reescrita de Walcyr Carrasco, uma adaptação da obra, que passou a ser acompanhada por prefácio de Regina Zilberman na nova edição de 2013, publicada pela Moderna. Seguindo um caminho distinto temos, por exemplo, as traduções literárias de Mário Laranjeira, de Ivone Benedetti, de Leonardo Fróes e de Eliana Bueno-Ribeiro que apresentam os contos de Perrault ao público leitor brasileiro contemporâneo sem, entretanto, o objetivo declarado de tornar os contos “contemporâneos”. Mas, afinal, como compreender o contemporâneo para pensar essas reescritas feitas e publicadas em um mesmo momento histórico-cultural?

3.

Em “O que é o contemporâneo?”, Giorgio Agamben (2009) discute a noção de contemporaneidade partindo de um paradoxo: “o contemporâneo é o intempestivo”. Considerando Nietzsche, em suas “Considerações intempestivas”, Agamben define:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

A contemporaneidade pressupõe, portanto, uma relação de dissociação ou anacronismo com o próprio tempo e não uma aderência completa a este, como poderia ser suposto. Uma aderência total à época em que se vive impede um olhar sobre ela. O contemporâneo emerge de uma fratura daquilo que está em um tempo, mas que institui uma relação particular com outros tempos.

Nessa discussão é muito apropriado pensar a moda, como propõe Agamben, a qual pode ser vista como exemplar para o entendimento da fissura característica do ser contemporâneo. A ideia de moda consiste no próprio paradoxo atualidade/inatualidade. Transitando entre um limiar inapreensível de “um ainda não” e um “não mais”, “o tempo próprio à moda — e o próprio à contemporaneidade [...] ancora-se no espaço entre os dois” (SANTIAGO, 2013, s/p). A moda, ao ser fixada em um tempo cronológico, torna-se fora de moda. Vestir aquilo que está na moda, paradoxalmente não faz com que se esteja na moda; e, de modo análogo, quem vive na atualidade também não é contemporâneo, se não for capaz de perceber que “sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, um matiz de *démodé*” (AGAMBEN, 2009, p. 68). A questão da moda torna-se interessante para pensar a relação que o presente estabelece com outros tempos: a moda se utiliza também de citações, referências e pode reatualizar aquilo que estava esquecido ou mesmo considerado “morto”.

Tanto a moda como a contemporaneidade instituem uma relação de um tempo presente com o passado (ou mesmo com o futuro). E, portanto, o contemporâneo torna-se possível quando o atual, o presente, consegue perceber os índices e assinaturas do arcaico. Há um rastro que se insere ou se reatualiza no presente, tornando-se parte desse presente. O contemporâneo não é um tempo exclusivamente

presente, mas sim constituído “pelas vértebras quebradas do século e de sua sutura, que é obra do indivíduo” (AGAMBEN, 2009, p. 61), como interpreta Agamben, evocando a bela imagem trazida pelo poema de Osip Mandel’stam, “O século”. Tal indivíduo é o poeta que mantém um olhar em seu tempo, percebendo não as luzes que ofuscam, mas o escuro, as sombras.

Como analisa Didi-Huberman, “Agamben vê o contemporâneo na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 69). Portanto, apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século ou de sua época e consegue notar, também, as sombras é que vive a contemporaneidade. A imagem do universo em expansão, trazida por Agamben (2009), permite uma metáfora sobre esse escuro do presente: as galáxias remotas se distanciam de nós de tal modo que vemos o escuro onde há uma luz, a qual não é vista devido à velocidade com que as galáxias se afastam. Esse escuro não é um impenetrável, mas sim essa luz que se afasta, gerando a obscuridade.

Poderíamos considerar que “ser contemporâneo, nesse sentido, seria obscurecer o espetáculo do presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a ‘luz que procura nos alcançar e não consegue’” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 70). E, para mencionar a imagem potente de Didi-Huberman, ser contemporâneo seria “dar-se os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente” (p. 70). Apostar em uma sobrevivência dessas pequenas luzes intermitentes, que precisam do escuro para aparecer, “[é] tarefa, acrescenta Agamben, [que] pede ao mesmo tempo coragem — virtude política — e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade de tempo” (p. 70).

4.

Um dos reescretores da obra de Perrault no Brasil, Walcyr Carrasco, é além de autor de LIJ e de teledramaturgia, adaptador de diversas obras do cânone literário, tais como *D. Quixote* de Cervantes; *Os Miseráveis* de Victor Hugo; e os contos de Grimm, Andersen e Perrault. Recentemente, toda sua obra foi adquirida pela Editora Moderna e vem sendo republicada em novas edições. Assim, uma nova edição de 2013 apresenta os *Contos de Perrault* como “recontados por Walcyr Carrasco” e traz um prefácio da professora e pesquisadora Regina Zilberman, em que ela revela e justifica ao público leitor as estratégias adotadas pelo reescritor.

De acordo com Regina Zilberman, Walcyr Carrasco realiza uma série de alterações. Desde a inserção de novas falas, com “diálogos ágeis, em linguagem contemporânea e adequada a situações atuais” até os cortes daquilo “que ficou datado, como as moralidades que as histórias encerram” e, ainda, imprime uma generalização do uso da prosa, reescrevendo em prosa contos originalmente em verso, “o que facilita a leitura e harmoniza os estilos dos textos” (CARRASCO, 2013, p. 20-21). O que vemos, portanto, é uma adaptação de uma obra cânone da LIJ voltada ao público leitor infantojuvenil brasileiro, cuja edição busca inserir a reescrita na contemporaneidade, explicando a exclusão de marcas que evoquem um passado, uma outra época, ou que sejam consideradas anacrônicas, datadas ou de difícil compreensão.

Entretanto, no mesmo sistema contemporâneo de literatura infantojuvenil brasileira, há outras reescritas da obra de Perrault que, apresentadas como tradução, realizam um trabalho significativamente distinto: as traduções de Mário Laranjeira (Iluminuras, 2007), de Ivone Benedetti (L&PM, 2012), de Leonardo Fróes (Cosac Naify, 2015) e de Eliana Bueno-Ribeiro (Paulinas, 2016), por exemplo. Nas traduções, o público leitor tem acesso a reescritas que buscam justamente preservar e recriar as marcas do original. Isto é, trabalham questões lexicais, mantêm as moralidades em verso, não realizam acréscimos ou explicações, enfim, não buscam tornar os contos contemporâneos no sentido de “cotidianos” ou plenamente assimiláveis a um público

leitor dos dias de hoje. Essas traduções podem gerar um estranhamento por parte do público leitor, que irá se deparar com temas e formas característicos da literatura de Perrault; mas também, por outro lado, terá o contato com algo muito familiar: os contos de fadas tão conhecidos por todos.

No prefácio a sua tradução, Benedetti, comentando as moralidades, traz um argumento relevante para pensar as diferenças em questão:

Não por acaso a obra de Perrault se popularizou entre nós com a exclusão das famosas morais. Se os destinatários fossem as crianças, a moral não se coadunaria com seu público. Se os destinatários fossem adultos, as morais despertariam interesse, mas nem tanto os contos. Em geral, optou-se pelas crianças como público-alvo, e as morais foram excluídas. Ou seja: a ambiguidade criada no momento em que Perrault toma um conto para crianças e acrescenta uma moral para adultos acaba prejudicando a divulgação conjunta sempre que o interesse recai na narrativa em si, e não na função que ela desempenhou em determinada época e em dadas circunstâncias. (PERRAULT, 2012, p. 19)

Podemos, com isso, compreender que a adaptação de Walcyr Carrasco buscava recontar “uma narrativa em si”. As traduções, por outro lado, têm em vista uma obra literária, ainda que voltada para um público infantojuvenil e, desse modo, não apagam a ambiguidade que pode ser percebida nos contos em prosa com moralidades em verso. Como Benedetti acrescenta: “Sem dúvida, o grande mérito de edições como esta que ora se apresenta é restabelecer essas correlações e possibilitar o entendimento de uma época na qual nasceu um gênero capaz de atravessar séculos” (PERRAULT, 2012, p. 19).

5.

Considerando a problematização da contemporaneidade apresentada por Agamben (2009), podemos de modo análogo pensar como essas reescritas aqui apresentadas se inserem em nosso tempo, em nossa época. As novas reescritas são

atuais, produzidas na contemporaneidade, mas a reescrita de Walcyr Carrasco, ao procurar trazer a narrativa para a vivência contemporânea, apagando os rastros, as marcas mais relevantes de um outro tempo contido necessariamente nas obras em questão, não estaria com isso deixando de ser contemporânea e deixando, portanto, de alcançar seu objetivo? Não se tornaria desse modo incapaz de tomar as distâncias necessárias para justamente provocar um deslocamento e assim conseguir enxergar o próprio tempo?

Por outro lado, podemos pensar que as traduções literárias, as reescritas de Mário Laranjeira, Ivone Benedetti, Leonardo Fróes e Eliana Bueno-Ribeiro, ao recriar essas marcas de Perrault, provocam um deslocamento e um anacronismo, trazendo à contemporaneidade um outro tempo, tempo esse que está contido na obra de Perrault e que poderia ter sido dado como “morto” ou esquecido, mas que ao ser recriado por essas reescritas, ao contrário, sobrevive como luzes intermitentes de vagalumes no espaço da superexposição de nosso presente. Como propõe Bueno-Ribeiro, “[r]eler os Contos de Perrault [...] permite-nos viajar não apenas no espaço, mas sobretudo no tempo. Não é essa uma das funções da literatura?” (PERRAULT, 2016, p. 48).

Por fim, podemos observar que a sobrevivência dos contos de Perrault se dá por meio de todas as suas reescritas, que com suas diferenças significativas inserem tempos diversos em um mesmo tempo. O que se pretende moderno convive com o supostamente anacrônico, todos esses modos de ver uma época acabam por constituí-la de forma vária e plural.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CARRASCO, Walcyr. *Contos de Perrault* recontados por Walcyr Carrasco. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2013.

DARNTON, Robert. “História que os camponeses contam: O Significado de Mamãe Ganso”. In _____. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. 2vol. São Paulo: Brasiliense, 1951.

PERES, Ana Maria Clark. “La traduction des contes de fées: l’enfant entre la tradition et l’avenir.” In BEEBY, A.; ENSINGER, D.; PRESAS, M. (org.) *Investigating Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2000.

PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. Trad., prefácio e notas: Eliana Bueno-Ribeiro. Ilustrações: Gustave Doré. São Paulo: Paulinas, 2016.

_____. *Contos de Mamãe Gansa*. Trad. e introdução: Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

_____. *Contos de Fadas*. Trad. Monteiro Lobato. 2ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro: Quaresma & CA Livreiros Editores, 1911.

RANCIÈRE, Jacques. “Em que tempo vivemos?” Trad. Donaldson M. Garschagen. Revista Serrote, n 16. SP: IMS, 2014, p. 214.

SANTIAGO, Silviano. “Ser atual, ser paradoxal”. Resenha. Jornal O Estado de São Paulo. 29 de março de 2013. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ser-atual-ser-paradoxal,1014774>

SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault: Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 2012 [1968].

Recebido em: 20/03/2017

Aceito em: 25/05/2017