

O AVESSE DA HISTÓRIA EM *HISTÓRIA MEIO AO CONTRÁRIO*

¹Eveline Rosa Peres

evelinerosaperes@gmail.com

Resumo

Neste trabalho buscamos verificar na obra *História meio ao Contrário* (1977), da escritora Ana Maria Machado, elementos da paródia carnavalesca, a partir da teoria desenvolvida pelo linguista russo Mikhail Bakhtin. Essa escolha teórica deveu-se à percepção de que os elementos de comicidade presentes na obra estabelecem vínculo com o momento histórico no qual a obra foi produzida, além de subverter a estrutura narrativa tradicional do conto de fadas. Assim, a narrativa configura-se como paródia desse gênero discursivo, utilizando-se, para isso, de inversões na estrutura narrativa e nas atitudes costumeiramente adotadas pelas personagens convencionais do gênero. Na análise, verificou-se que a mudança de personagens focais também funciona como estratégia carnavalesca para questionar as estruturas do poder. Também destacamos o papel de vanguarda das personagens Princesa e Pastora, que realocam as clássicas atitudes femininas dentro do espaço da literatura infantil e apontam para o atual cenário desse gênero, no qual percebemos um intenso questionamento dos papéis tradicionais femininos das personagens de contos de fadas. Por fim, ressaltamos que o emprego de mecanismos intertextuais contribui para atestar que o espaço e os eventos da narrativa evocam o contexto histórico do Brasil da época em que a obra foi produzida.

Palavras-Chave: Literatura Infantil; Paródia; Carnavalização.

¹ Especialista em Linguagens Verbais, Visuais e suas Tecnologias pelo IFSUL-Pelotas.

Introdução

A partir de 1964 até meados da década de 1980, o Brasil viveu uma das fases mais sombrias da sua História recente, marcada pelo autoritarismo, tortura e repressão. Neste período, artistas e intelectuais tiveram suas produções cerceadas pelo crivo da censura; sendo assim, precisaram se utilizar de uma linguagem figurada para que pudessem se expressar de modo menos perceptível aos órgãos fiscalizadores.

Na Literatura, vários autores tiveram suas obras censuradas devido ao seu conteúdo aludir à Ditadura Militar ou a questões não desejáveis ao regime. Entretanto, a fiscalização era bem mais branda quando se tratava da literatura infantil, por ser historicamente considerado um gênero marginal, visto como algo pueril e “sem maldade”.

Alguns escritores de literatura infantil, que já tinham suas obras marcadas por uma linha de criação divergente dos contos de fadas tradicionais, passaram a tratar, mascaradamente, do autoritarismo do regime. Dentre esses autores, podemos destacar: Lígia Bojunga Nunes, Ruth Rocha, Ana Maria Machado.

Em nosso estudo, iremos analisar a obra *História meio ao Contrário*, da escritora Ana Maria Machado². Publicada em 1977- ano que antecede a revogação do AI5- a obra engendra relações com seu contexto de produção.

Na análise, buscamos evidenciar as características da obra que possibilitam interpretá-la como uma paródia carnavalesca dos tradicionais

² Ana Maria Machado tem mais de 100 livros publicados no Brasil e em mais de dezoito países- a maioria no gênero literatura infanto-juvenil- somando mais de dezoito milhões de exemplares vendidos. Além de livros de Literatura, publicou vários ensaios teóricos e profere palestras sobre Leitura e Formação do Leitor. No ano 2000 ganhou o prêmio internacional Hans Christian Andersen e em 2001 o prêmio Machado de Assis, o maior dos concedidos pela Academia Brasileira de Letras. Em 2003, assumiu a cadeira número um da Academia Brasileira de Letras e, no dia sete de dezembro do ano passado, foi eleita presidente dessa instituição, durante o período 2012-2013. A autora é a segunda mulher a presidir a casa, sendo Nélida Piñon o primeiro caso em 1997. Machado tem sua formação acadêmica nas áreas de Jornalismo e Letras, foi professora em colégios e universidades e já atuou em rádio e jornal impresso. A autora escreveu seus primeiros textos para crianças em 1969, quando estava exilada na Europa e os enviava diretamente para Ruth Rocha, que, na época, editava histórias para a revista *Recreio*.

contos de fadas, ressaltando as estratégias de linguagem utilizadas pela autora para evidenciar o autoritarismo. Dentre essas estratégias, analisaremos as relações que algumas delas possuem com a Carnavalização e a Intertextualidade e como contribuem para denunciar e ridicularizar o autoritarismo das estruturas de poder.

O trabalho está dividido da seguinte forma: Conceito de Literatura Infantil; posteriormente, discorreremos sobre os conceitos de perspectiva narrativa, paródia e carnavalização e passamos ao desenvolvimento da análise; por fim, chegamos às considerações finais.

1. Conceito de Literatura Infantil

A literatura Infantil, diferentemente de outras expressões artísticas, se define em relação ao tipo de consumidor que a recebe. Se analisarmos, podemos perceber que, no espaço de criação literária, os critérios de diferenciação são relativos à linguagem (poesia x prosa), aos modos de representação (narração x diálogo) ou ainda ao assunto: relato policial, suspense, romance introspectivo, etc.

Frente a essa particularidade da literatura infantil, vários estudiosos – entre eles Nelly Novaes Coelho, Regina Zilberman, Lígia Cademartori – colocam-se veementemente contra esse caráter limitador imposto à literatura infantil. As autoras citadas ressaltam que os textos para crianças designam antecipadamente seus leitores, o que não ocorre com a literatura consagrada como tal, destinada ao público adulto.

Segundo Cademartori, o adjetivo não importa, mas sim o substantivo. O *infantil*, como adjetivo do substantivo *literatura*, também traz subjacente a imagem de um leitor em particular, o que significa que já se saberia, de antemão, o que interessa a esse público.

Além das discussões em torno do destinatário e da amplitude do gênero, cabe salientar a história da literatura infantil no Brasil. Tradicionalmente a Literatura Infantil tinha/tem uma função moralizante/conformadora. Em nosso país o principal autor a distanciar-se dessa vertente didática foi Monteiro

Lobato. A obra de Lobato funda um novo padrão estético, e passa a ser o grande modelo do texto literário destinado à criança.

Com a morte de Lobato, os avanços ocorridos na literatura nacional destinada às crianças retrocederam, e as produções para a infância voltaram a ter um caráter mais educativo e moralista, sufocando a criticidade e a imaginação dos pequenos. Somente após a deflagração do AI5 em 1968, o Golpe dentro do golpe, a literatura infantil irá tomar novo fôlego, retomando seu caráter contestatório e libertário.

Marisa Lajolo (2004) aponta que é na década de 70 do século passado que a literatura infantil atinge maturidade, reelaborando a problemática lobatiana. A estudiosa tece uma comparação entre o contexto histórico em que a obra de Lobato foi produzida (1920-1948) e o momento histórico de 1970, apontando que os dois momentos se caracterizam por serem períodos de grandes transformações nacionais. Lajolo argumenta:

Nos anos 70 do século XX, o esforço pioneiro de Monteiro Lobato amadureceu seus frutos. A irreverência de sua obra, a solidariedade que ele estabelece com o mundo infantil, a inteligência tantas vezes irônica de seu diálogo com os leitores (inclusive os do século XXI), o esforço empreendido para *desliteralizar* sua literatura, a irrestrita e corajosa luta por suas crenças e seu engajamento na construção de um Brasil melhor, encontraram herdeiros nas novas vozes das quais, Ana Maria Machado, é emblema com sua obra vasta e variada. (2004, p.16) (Grifo da autora)

2. Paródia e Carnavalização em *História meio ao Contrário*

O teórico russo Mikhail Bakhtin chama de carnavalização a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem da literatura. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, após tecer alguns comentários sobre a importância do carnaval para a cultura, Bakhtin enfatiza que não se deterá no estudo do carnaval, mas no estudo da carnavalização, que é a influência determinante do carnaval na literatura, especialmente sobre o aspecto do gênero.

Bakhtin aponta como principal ação carnavalesca a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval. Ressalta ainda que, na base dessa ação ritual de coroação e destronamento do rei, reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. Para Bakhtin: “parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’ por isso a paródia é ambivalente.” (1997, p. 127)

Em *História meio ao contrário*, não é uma obra ou um texto específico que é parodiado, mas sim o gênero conto de fadas. São os elementos e convenções narrativas previstas para esse gênero que são subvertidos.

3. Perspectivas ou Focalizações Narrativas

Ao lermos quaisquer gêneros da prosa literária, podemos perceber que o leitor é apresentado à ficção segundo uma ótica, uma perspectiva, que irá ser diferente dependendo do centro de orientação que determina o que ele percebe.

Segundo Yves Reuter (2004), perspectiva ou focalização narrativa é o ponto de vista a partir do qual o leitor irá apreender o mundo da narrativa e é também a partir dela que será dado grau de profundidade, (a quantidade de informações), o exterior ou o interior das coisas e dos seres.

Em *História meio ao Contrário*, o jogo com a focalização narrativa contribui para a criação da ótica carnavalizada.

O narrador começa a contar a história a partir da formação da família do rei, relata como é o relacionamento entre os membros dessa família e destes com seus criados; expõe o alheamento do governante frente aos problemas do povo - que nem mesmo sabe o que é povo - através da metáfora do rei que desconhece a noite. Após instaurado o mistério do desaparecimento do dia, o Rei pede para um criado chamar o povo com o objetivo de descobrir quem havia roubado o dia. Quando é informado por um soldado que, todos os dias um grande Dragão negro de um olho só carregava o dia, o Rei anuncia que dará a mão de sua filha em casamento ao bravo guerreiro que tiver coragem de matar esse dragão.

Em seguida, a perspectiva narrativa passa a ser dada por meio do ângulo de visão das pessoas comuns: camponeses, ferreiros, artesãos, pastores, as quais comentam o comunicado real e chegam à conclusão de que não querem a extinção da noite (representada metaforicamente por um dragão negro de um olho só), o que os leva a se organizarem e lutarem para que o dragão não seja morto, pois isso representaria o fim do descanso deles, já que, sendo sempre dia, teriam que trabalhar sem parar.

No plano espacial, a narrativa da obra *História meio ao contrário* se divide da seguinte maneira: no primeiro momento, a ação se centra no palácio e, no segundo, na aldeia. Essa mudança espacial é acompanhada por uma alteração na perspectiva pela qual a história é contada, as personagens focais passam a ser os membros do povo.

O Dragão Negro de um olho só, para o Rei, é um problema, mas, para o povo, é um amigo. Quando chega o Príncipe, que, segundo a Pastora- era encantador, mas não era encantado - para matar o dragão, a conversa do povo é a seguinte:

O Camponês disse:

- É, agora vamos mesmo ter que fazer alguma coisa para defender o Dragão. Afinal, ele é amigo da gente...

- Isso mesmo! - apoiou o Ferreiro. – Se ele não carregasse o sol todo o dia, garanto que nós íamos ter que trabalhar sem parar, sem poder ir dormir, sem descansar. (³HMC, p.25)

No fim da narrativa, o povo sai vitorioso. Uma característica marcante da obra é que os personagens não possuem nomes, sendo identificados pela sua ocupação: Camponês, Ferreiro, Pastora. Isso indica que são personagens-tipo e representam uma coletividade. Por outro lado, a tipificação também os coloca com comportamentos e ações pré-definidos pela tradição narrativa.

³ Usaremos, ao longo do trabalho, a sigla “HMC” para nos referirmos à obra *História meio ao contrário*.

Os trabalhadores, através do diálogo sobre a iminente possibilidade do Dragão Negro ser morto, chegam à conclusão de que precisavam se unir para evitar essa tragédia, já que o Dragão era amigo deles. Esses camponeses que só se enxergavam como capazes de apenas trabalhar: “A gente só sabe mesmo é trabalhar, não entende dessas coisas de lutas e aventuras...” (HMC, p.26), movidos pela ideia da Pastora de irem se aconselharem com o Gigante, se unem em torno da causa de salvar o Dragão/garantia dos seus direitos, e gritam todos juntos, bem alto, para acordar o Gigante.

A Pastora, por meio da conversa com os seus companheiros de trabalho, passa a impulsionar a luta para proteger o Dragão Negro e, após a vitória, passa a se sentir autônoma e a olhar os outros de cabeça erguida. Essa personagem também exercerá influência sobre outras personagens de fora de seu círculo social, como a Princesa e o Príncipe.

A Princesa, após saber da luta dos aldeões para preservar a vida do Dragão, percebe o olhar firme e decidido da Pastora. Ao “ver como era bonito aquela moça de olhar firme e cabeça levantada” (HMC, p. 38), a Princesa rebelar-se e decide não casar com o Príncipe, embora o Rei mantenha a promessa do casamento mesmo sem a realização da batalha entre o Príncipe e o Dragão. Argumenta que se o casamento é dela, a escolha do parceiro só cabe a ela e, além disso, decide conhecer o mundo, outros países, outras culturas, já que até o dia anterior nem sabia que existia dia e noite.

O Príncipe, no meio do confronto, ao avistar a Pastora, acaba apaixonando-se pela moça. Em seguida, ambos vão se aconselhar com o Gigante, já que a Pastora não queria ter que namorar alguém que tivesse de chamar de Vossa Alteza. Como o Príncipe ficou trabalhando pelos campos em volta da aldeia como Vaqueiro, “aproveitando sua vontade de fazer alguma coisa e seu amor pelos cavalos” (HMC, p.40), o Gigante diz ao Príncipe e à Pastora que achava melhor a Pastora casar com o Vaqueiro e não com o Príncipe. Conselho que é acatado pelo casal.

Nos contos de fadas tradicionais, muitas vezes os príncipes encantados também se apaixonam por uma plebéia. No entanto, nessas histórias clássicas, a personagem feminina encontra-se nesta posição social por algum infortúnio do destino, pois, em geral, ela faz parte da nobreza. Em *História meio ao*

contrário, o casamento inesperado entre o Príncipe e a Pastora rompe com o cânone dos contos de fadas. Primeiramente quem se apaixona pelo Príncipe é a Pastora e este, quando se apaixona por ela, decide se tornar Vaqueiro e vai morar nos campos da aldeia, para casar-se com a Pastora. Esta não abandona sua profissão, ao contrário, é o Príncipe que se integra ao meio social da moça. Assim, a narrativa inverte o ideal de ascensão social à nobreza presente nos tradicionais contos de fadas.

Ao relacionarmos as posturas tomadas pelas personagens femininas em *História meio ao Contrário* com as produções literárias e cinematográficas contemporâneas à publicação da obra, e às produções mais recentes- que também retratam os contos de fadas de forma paródica e realocam o(s) papel(is) das personagens femininas, (*O Fantástico mistério de Feiurinha*, *Shereks*, *Deu a louca na Chapeuzinho*, *Valente*, entre outras), podemos verificar que *História meio ao Contrário* é inovadora, pois no momento de sua publicação eram raras as obras de literatura infantil que ressaltavam as personagens femininas como capazes de tomar as rédeas do próprio destino sem o auxílio de um príncipe. Esse reajustamento das personagens femininas, só passa a ser explorado de forma mais contundente a partir do início do século XXI.

4.3. Intertextualidade

Se fizermos uma leitura da vasta obra de Bakhtin, não iremos verificar, de acordo com José Luiz Fiorin (2010), a ocorrência dos termos intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade e intertextualidade. Entretanto, Fiorin examina a existência do conceito de interdiscurso, só que revestido de outra nomenclatura, e a possibilidade de diferenciação entre interdiscursividade e intertextualidade na obra do teórico russo.

Fiorin explica que, na obra bakhtiniana iremos encontrar o conceito de interdiscurso com o nome de dialogismo, que é a relação entre os discursos. Para Bakhtin, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem. Não

existe objeto que não seja envolvido, imerso em discurso, todo discurso está em diálogo com outros discursos, toda a palavra é cercada de outras palavras. (BAKHTIN *apud* FIORIN). “As relações dialógicas não são relações lógicas ou semânticas, mas relações entre distintas posições.” (BAKHTIN, 1963 *apud* FIORIN, 2010, p.169).

O autor distingue intertextualidade e interdiscursividade em Bakhtin da seguinte forma:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, *interdiscursiva*- relação entre discursos. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. (FIORIN, 2010, p. 181) (grifos do autor)

Bakhtin fala em relações dialógicas entre textos e dentro do texto. As relações dentro do texto ocorrem quando duas vozes se acham no interior de um mesmo texto, como é o caso do discurso indireto livre, onde se fundem as vozes do narrador e da personagem, sem possibilidade de diferenciar quando é um ou o outro que fala.

Entretanto, há um segundo tipo de diálogo, que é quando um texto mantém uma relação dialógica com outro texto já existente. Podemos chamar de intertextualidade, “o processo de relação dialógica não somente entre duas ‘posturas de sentido’, mas também entre duas materialidades linguísticas.” (FIORIN, 2010, p.184)

Na obra *História meio ao contrário*, verificamos o primeiro tipo de intertextualidade explicado por Fiorin. Podemos perceber tal fenômeno nos trechos abaixo:

[...] Por isso foram. Naquela tarde, a aldeia ficou deserta. Todo mundo saiu das oficinas e das plantações. Foram todos para os montes. E foi até divertido, um passeio bonito pelos **risonhos lindos campos cheios de flores** e pelos **bosques cheios de vida**. Todo mundo conversando e cantando. (HMC, p.27) [grifos nossos]

Nesse trecho temos a ocorrência de intertextualidade com excertos do Hino Nacional Brasileiro, os quais são recobertos de um sentido diferente, afirmando o reino de *História meio ao Contrário* como evocação do Brasil.

A próxima oração da narrativa também é uma referência intertextual, desta vez com a letra da música *Pra não dizer que não falei das flores*, do cantor e compositor Geraldo Vandré. Na obra temos o enunciado “*Todo mundo conversando e cantando.*” (HMC, p.27)

Podemos relacionar essa apropriação do trecho da música de Vandré como identificação ideológica com as manifestações culturais do período político do país nos anos 1960. A referida música foi composta em 1968, ano em que se instituiu o AI5, em uma explícita atitude de protesto.

Seguindo essa linha de raciocínio, o Gigante seria uma metáfora do Brasil, assim retratado também no Hino Nacional: “*Gigante pela própria natureza.*” Em página anterior à citada, ocorre a primeira alusão ao Gigante que nos permite estabelecer um paralelo com a letra do Hino Nacional:

- [...] Mas alguém já viu o Gigante acordado? Ele passa o tempo todo deitado, esse gigante adormecido.
- É mesmo... Deitado eternamente...

O trecho “*Deitado eternamente*” reforça a hipótese de que a personagem Gigante seja uma metáfora para o país, o que é confirmado na sequência da narrativa que caracteriza essa personagem como adormecida, deitada eternamente, o que nos possibilita a comparação com o contexto de supressão da democracia, de desrespeito aos direitos, do qual esse país precisa(va) “acordar”.

Há uma cena em que, enquanto o Rei observa o fim do dia, um criado vai e volta levando mensagens da Rainha, avisando que a água do banho está morna e que ela não gosta de dormir com quem não toma banho. Temos uma situação tipicamente carnavalesca, na qual o Rei é rebaixado, posto em uma situação de intimidade, relacionada à higiene pessoal, incomum à forma como se costuma representar a realeza nos contos de fadas. A resposta do Rei reforça o caráter cômico da cena: “Diga à Rainha para ela ir tomar banho, se faz questão de aproveitar essa água.” (HMC, p.9).

O que gera humor na cena descrita é o fato de, na circunstância em que o enunciado é dito pelo Rei, ser cabível também uma expressão idiomática como “mandar alguém ir tomar banho”, já que a rainha mandou várias vezes o criado importunar o rei pedindo-lhe para ir tomar banho. O uso da vírgula após a oração “*diga à Rainha para ela ir tomar banho*” acentua a possibilidade de a interpretarmos como um xingamento.

Sendo assim, a possibilidade do riso é aí instaurada pelo tom ofensivo com que o enunciado teria sido dito, com uso de linguagem chula, o que seria um comportamento inapropriado do personagem *real*, já que a imagem tradicionalmente passada em torno da realeza é de pompa e boas maneiras. Dá-se, portanto, a inversão típica da carnavalização.

Outra cena na qual verificamos o procedimento da carnavalização na obra em análise é a do momento em que se revela a ignorância do Rei sobre o desaparecimento da noite e a série de xingamentos que ele profere após presenciar tal cena, por pensar haver um ladrão que rouba a noite:

De repente, o Rei entrou aos gritos, fazendo um escândalo real:
- Socorro! Acudam! Ladrões! Bandidos! Facínoras! Biltres!
E continuou a gritar uma porção de palavras que a Princesa não conhecia, e deviam ser terríveis palavões. (HMC, p.10) (grifo nosso).

Imputar ao Rei essa posição hilariante faz com que riamos dele para, então, percebermos a crítica dirigida ao poder. Sendo assim, podemos dizer que a autora parte da famosa frase latina *Castigat ridendo mores*. Dar ao Rei-figura que deveria concentrar poder e respeito- traços obtusos é uma forma de atacar o poder, procedimento da carnavalização destronante.

Além disso, a declaração da personagem Primeiro Ministro desvela o alheamento do Rei quanto à situação daqueles a quem deveria governar:

Se nós fôssemos trazer a vossos reais ouvidos todos os problemas do povo, como é que Vossa Majestade ia poder continuar a ser feliz para sempre? [...] Para que Vossa Majestade quer saber dos problemas do povo e se arriscar a ter uma real dor de cabeça? (HMC, p.10, grifo nosso)

Na declaração do Primeiro Ministro, há um desmascaramento profanador da autoridade real, destronando-o ao pôr em evidência a falta de representatividade do poder do Rei, que é completamente alheio ao que acontece no seu reino.

Ao chegarmos ao final do nosso estudo, podemos verificar que o título da obra, *História meio ao contrário*, permite várias interpretações:

História meio ao contrário devido à ruptura com a sequência narrativa convencional dos contos de fadas;

“Meio ao contrário” devido à inversão de papéis dos personagens;

É “meio ao contrário” também, pois é possível entendê-la como o avesso da História Oficial, já que os membros do povo ocupam o papel de agentes de transformação da História.

Considerações Finais

Ao longo do trabalho pudemos perceber, na obra analisada, a presença da Carnavalização, explorada nas falas cômicas do Rei, no desconhecimento da noite pela família real e na aquisição de autonomia por parte das personagens Princesa e Pastora.

Outro aspecto importante verificado foi a modificação da perspectiva narrativa, começando dentro do palácio, para, a seguir, ser dada ao povo. Essa mudança de perspectiva e a posterior vitória do povo, que se une para impedir a morte do Dragão Negro, e passa a ser o protagonista da história, é o principal elemento inovador da obra, pois rompe com a lógica dos tradicionais contos de fadas nos quais os heróis são os nobres e o povo é representado apenas por personagens secundários.

A intertextualidade é um elemento também relevante, pois é utilizada na narrativa para relacionar a história contada com o Brasil sob a ditadura militar.

Os vários elementos analisados na obra nos mostraram a riqueza dessa narrativa, das personagens e, também atestam que Literatura Infantil também é um gênero literário que merece prestígio, pois pode apresentar, assim como os outros gêneros, grande qualidade estética e temática, evidenciando que Literatura Infantil não é só para criança, mas sim, como nos diz Lígia Cademartori, é feita *também* para crianças.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.p.101-178.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 277-287.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010. p.53-93.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010. p.161-193.

LAJOLO, Marisa. *Teoria Literária, literatura infantil e Ana Maria Machado*. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.) *Trança de histórias: A criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP, 2004. p.11-21.

MACHADO, Ana Maria. *História Meio ao Contrário*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1983. (Série Barra Manteiga)

OLIVEIRA Filho, Odil José de. *Carnaval no Convento*. Intertextualidade e Paródia em José Saramago. São Paulo: Editora da Universidade Paulista, 1993.

REIMÃO, Sandra. A censura a livros durante a ditadura militar- Brasil, 1964-1985. *Revista Sociopoética*, v. 1, n. 4, Jul.-Dez. 2009.

REUTER, Yves. A ficção. In: _____. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 47-64.