

# A SALVAÇÃO PELA PALAVRA NARRADA: O CASO DAS “MIL E UMA NOITES”

---

Betina Hillesheim,  
Flávia Brocchetto Ramos,  
Lílian Rodrigues da Cruz

## Resumo

Tendo como ponto de partida o texto literário “As mil e uma noites”, uma obra clássica que expressa o cruzamento da cultura oral islâmica com a prática da representação escrita e considerada como uma das fontes das narrativas que inspiraram à novelística ocidental europeia, o presente artigo discute a ideia da narrativa como salvação, remetendo a questões relativas ao ato de contar histórias e ao rompimento de uma concepção cronológica do tempo. Deste modo, a narrativa se apresenta como uma suspensão do tempo, a partir do prazer de ouvir e contar histórias, sendo que o ato de narrar surge como possibilidade terapêutica, na medida em que permite a atribuição de novos sentidos sobre si e sobre o mundo, transformando contadores e ouvintes/leitores.

**Palavras-chave:** narrativa, leitura, literatura.

## THE SALVATION THROUGH THE NARRATED WORD: THE CASE THE THOUSAND AND ONE NIGHTS

### Abstract

Taken as starting point the literary text “The thousand and one night, a classic work which expresses the crossing of the Islamic oral culture with the practice of the written representation and considered as one of the sources of the narratives which have inspired the European western soap opera, the present article discusses the narrative idea as salvation, rising related subjects to the act of story telling and to the breaking of a chronological conception of time. So, the narrative appears as a suspension of the time, starting from the pleasure of hearing and telling stories, once the action of narrating appears as a therapeutic possibility, in the way that it allows the attribution of new senses about the person himself/herself and about the world, which transform tellers and listeners/readers.

**Key Words:** narrative, reading, literature.

Era uma vez... um homem traído – Chahzenã – que, a partir de narrativas das traições femininas que presencia, segue seu caminho. Outro homem traído – seu irmão, o sultão Chahriar – não consegue transformar os acontecimentos em narrativas e impõe a vingança como projeto de sua vida. Uma mulher, Scherazade<sup>1</sup>, oferece-se para desposar o sultão, porque, valendo-se das narrativas, quer salvar a sua vida e de outras mulheres.

A cada noite, a narrativa é interrompida para ser retomada na noite seguinte. A cada noite, a execução de Scherazade é adiada mais uma vez. A expressão ‘mil e uma’ remete a noites incontáveis e, conseqüentemente, a infinitas narrativas que se encadeiam, uma dentro da outra, em espiral. Aliás, Meihly (1991) aponta que o título original aludiria à noção de várias ou muitas noites, e não mil e uma como ficou conhecida a partir da primeira versão traduzida no Ocidente, realizada no início do século XVIII, pelo francês Antoine Galland.

Dias (2007) assinala o caráter polifônico dos contos que integram “As mil e uma noites”. Entende-se polifônico no sentido dado por Bakhtin, ou seja, expressando o discurso de múltiplas vozes. Na obra analisada, Dias identifica três vozes narrativas. A primeira, representada pelos manuscritos árabes, expressa o cruzamento da cultura oral islâmica com a prática da representação escrita, localizada no século XVI. A segunda, na figura de Scherazade, que não somente consiste no eixo central em torno do qual as outras narrativas se organizam, como também constitui o ponto de convergência das outras histórias. E, finalmente, a terceira voz, formada pelos demais personagens/narradores, que, a partir da apropriação da narradora principal, também são chamados a contar suas histórias. Há, pois, um entrecruzamento de vozes discursivas que mimetizam as rodas de contadores de história em que a palavra circula entre narradores e ouvintes.

Malba Tahan (2001), na apresentação da edição estudada, aponta o papel do contador de histórias em algumas culturas, principalmente entre os orientais. Ressalta que, em um de seus livros

---

<sup>1</sup>Encontra-se o nome da personagem grafado de diversas formas: Xerazade; Sahrazad, Scherazade. Na obra utilizada para este estudo, publicada em dois volumes pela editora Ediouro, em 2001, com apresentação de Malba Tahan, está registrado Cheherazade (2001). Optamos por grafar, no decorrer deste texto, Scherazade, que é uma das formas mais conhecidas nas versões em português.

sobre o Oriente, Edmundo de Amicis descreve a figura do contador de histórias sob o céu do Islã. Cita também que havia narradores profissionais que atualizavam seu repertório com histórias contadas pelos viajantes. As histórias eleitas pelos árabes eram aquelas em série ou cadeia, cujo suposto final sempre deixava em aberto a possibilidade de inserir outra narrativa. Entretanto, assinalamos que não são apenas os árabes que se interessam pela narração de histórias maravilhosas que se encaixam na narrativa maior.

Assim, este artigo propõe-se a contar histórias: histórias sobre a oralidade e os contadores de histórias, histórias sobre a narrativa como redenção, histórias sobre o tempo da narrativa. Tais histórias não têm um início ou fim definido, mas estão contidas uma na outra, deixando frestas para que outros narradores se insinuem e também contem suas histórias.

### **Buscando um começo...**

Era uma vez... contadores de histórias. Mas quem são os contadores de histórias? A palavra *conto* deriva-se do latim – *comentum*, *in* (invenção, ficção, plano, projeto) – e está relacionada ao verbo *contueor, eris* (contemplar, ver, olhar atentamente para, divisar). O conto é uma narração oral ou escrita, real ou fabulosa, tão antiga quanto a vida em comunidade (COELHO, 2008), remetendo a duas dimensões: à ficcionalidade e à oralidade (BARBOSA, 1991). A mais remota referência à atividade de contar histórias encontra-se no *Górgias*, de Platão, referindo-se, de forma depreciativa, a um tipo de conto – *mythos graós*, que significa conto das velhas – narrado pelas amas com o intuito de divertir e/ou assustar as crianças (WARNER, 1999).

Contar histórias tem, primeiramente, um caráter utilitário: transmitir valores, a tradição, utilizando a palavra como instrumento mágico, como um ritual que compele a natureza a conceder o bem-estar humano. Mais tarde, agregando-se a este valor utilitarista, há também um valor estético. Para este ofício, são imprescindíveis várias habilidades, tais como: memória, talento interpretativo, capacidade inventiva, uso da voz e dos gestos de modo a manter a atenção do ouvinte (MEIRELES, 1984).

Tattar (2004), comentando a questão dos contos de fadas europeus, afirma que, até o século XVII, eram narrados a pessoas de todas as idades, filiando-se a uma tradição narrativa que fluía especialmente pela fala das mulheres camponesas, que, reproduzindo

histórias do folclore, manifestavam sua inconformidade com os valores feudais. Contar histórias aproximava-se, assim, do universo feminino.

Para Benjamim (1985), o material a ser narrado provém essencialmente de acontecimentos experienciados na vida concreta ou imaginária. Da origem do material a ser contado, advém dois tipos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, isto é, os contadores de histórias dividem-se entre aqueles que permanecem em casa e aqueles que perambulam. Assim, camponeses e marujos foram os primeiros mestres em narrar e os artífices aperfeiçoaram a técnica. Entretanto, Warner (1999) assinala que Walter Benjamin ignora as mulheres como contadoras de histórias, desconsiderando a figura da fiandeira, a qual, a partir dos contos publicados por Charles Perrault, tornou-se um ícone da narrativa nas coleções dos contos de fadas. A autora argumenta que, embora seja despropositada a afirmação de que a narração de histórias seja uma atividade exclusiva das mulheres, “a função pedagógica da história maravilhosa aprofunda a afinidade entre a categoria social que as mulheres ocupam e os contos de fadas” (p. 47).

Segundo Novaes (2008), a tradição oral está registrada em uma variedade de livros e textos, sendo difícil realizar o traçado exato de suas origens, peregrinação e difusão dos contos pelo mundo, visto que, como gênero literário dos mais antigos, está imbricado em uma rede de reorganizações, classificações e definições construídas no decorrer dos séculos, por milhares de estudiosos. A partir disto, pode-se detectar algumas linhas de conexão que se constituem em marcos no percurso dos contos como gênero literário. Uma destas linhas de conexão aponta que a origem do conto literário europeu é oriental ou, mais precisamente, hindu, havendo concordância que duas importantes coleções serviram de paradigma das narrativas que encantaram os europeus a partir da Idade Média: o *Pantschatantra* e o *Hitopadexa*, ambas difundidas séculos antes de Cristo.

Tais coleções pertencem à tradição literária hindu e foram escritas em sânscrito, muito antes do surgimento de Buda (nascido no século V a.C.) e, mais tarde, utilizadas pelos sacerdotes budistas para a difusão na Índia e na China da nova religião. Séculos depois, já esvaziados das motivações e conteúdos religiosos, os contos destas coleções espalharam-se pelo mundo, em versões chinesas, persas, gregas, latinas, etc. Além daquelas duas coleções, consideram-se “As mil e uma noites” também como fonte das narrativas que fizeram germinar a novelística ocidental europeia, cuja versão árabe do século VIII serviu de fonte para a tradução francesa feita por Galland (NOVAES, 2008).

Desta maneira, os escritores descendem desses primeiros contadores de histórias: as bibliotecas, antes de adquirirem a configuração atual – estantes repletas de livros – foram vivas, rumorosas, constituídas por gestos, danças e canções. Entretanto, mesmo com a difusão dos livros, o ofício do narrador não desapareceu, manifestando-se sob diferentes perspectivas, tais como as canções de ninar, as histórias transmitidas às crianças, as parlendas, adivinhas, etc. (MEIRELES, 1984). A narrativa, portanto, se faz presente em diferentes contextos culturais, sendo que o contar histórias busca dar sentido ao mundo, tratando dos dramas humanos. No caso das “Mil e uma noites”, com seu formato de narrativas dentro de narrativas, o ato de contar histórias é sublinhado como um ato de redenção: os personagens – a começar por Scherazade e seguindo pelos protagonistas dos seus contos – salvam-se na medida em que dão a conhecer suas histórias. Palavra e salvação encontram-se entrelaçadas; mas como a palavra salva? Precisamos aqui conhecer outras histórias.

### **Narrar: a salvação pela palavra**

Era uma vez... um livro que apresenta a história de um homem que desposa jovens que são mortas antes do amanhecer do dia seguinte. A morte dessas jovens é justificada pelo desejo de vingar-se da traição feminina. Essa é uma história contada na perspectiva masculina. No entanto, é uma mulher quem assume um plano de salvação para si e para todas as mulheres do reino: a narrativa é seu instrumento. Só a inserção do novo pode subverter a tradição, o que é realizado por Scherazade mediante o uso da palavra.

A jovem emprega a estratégia de convencer pela narrativa. Ela se constituía por meio das histórias que o pai lhe contava com a intenção de iluminá-la. Desse modo, a instituição da narrativa como uma forma de apreender, de ser, é proposta pelo pai de Scherazade que, através da “Fábula do burro, do boi e do lavrador”, tenta convencê-la a não se casar. A situação inicial da história configura cenário e personagens semelhantes aos vividos pela heroína: “Um riquíssimo mercador possuía várias estâncias onde criava grande quantidade de todo o tipo de gado”.(p. 41) A história narrada sintetiza a postura de Scherazade. O pai vale-se da fábula para ensinar: “Tu procedes como esse burro, minha filha, e expões-te à perdição pela falsa sabedoria. Crê-me, fica como estás e não procures correr ao encontro da morte”. (p. 43) Por mais que a narrativa sintetize o conflito vivido pelo ouvinte, este tem a liberdade de

apropriar-se ou não do ensinamento. A protagonista rejeita a síntese revelada pelo pai e insiste no propósito de salvar as donzelas do reino.

Mesmo desprezando o ensinamento do pai, a jovem apropria-se do modo como ele tenta orientá-la. Scherazade conta histórias para tentar convencer o outro e cria um ritual para a revelação de histórias - seleciona enredos e define o momento mais apropriado para a recepção. A narradora seria morta depois da primeira noite, mas, valendo-se do caráter simbólico da literatura, escolhe uma história que mimetiza a situação que ela e o rei Chahriar estão vivendo.

O protagonista da primeira história contada por Scherazade é um sujeito poderoso que cai numa emboscada:

Havia outrora um mercador, que possuía grandes bens, tanto em terras como em mercadorias e dinheiro. Tinha à sua disposição um grande número de empregados, feitores e escravos. Como se visse obrigado, de vez em quando, a fazer viagens para conversar pessoalmente com seus correspondentes (TAHAN, 2001, p. 49).

O mercador vivia com sua família assim como o Rei e ambos dirigem sua propriedade. A situação de estabilidade é inerente à condição de vida deles. Ambos governam e precisam se afastar do lar, do conhecido. Ao sair, lançam-se num mundo ignorado e passam a sofrer e a cometer atos que fogem do seu controle. O Rei, ao decepcionar-se com a traição de sua esposa, resolve punir as mulheres, matando-as. Já o mercador, ao jogar o caroço da fruta que havia comido, mata o filho do gênio. O gênio mata sem querer e o Rei planeja a morte das jovens. Entretanto, enquanto o primeiro roga por clemência diante da condenação à morte (talvez como a contadora), o rei não realiza uma reflexão sobre as mortes causadas. Porém, enquanto o mercador clama explicitamente pela vida, Scherazade necessita falar metaforicamente.

O gênio e o Rei enredam-se pelas narrativas. Tanto o mercador quanto Scherazade ganham uma sobrevida. Ao Mercador é concedido mais um ano para resolver pendências legais antes de morrer, enquanto que o tempo de Scherazade depende de sua capacidade de contar histórias.

Na escuta de histórias, o ouvinte tende a se identificar com situações ou personagens. Assim, a escolha de personagens e conflitos não é ingênua por Scherazade. As histórias narradas encadeiam personagens e situações que desejam salvar suas vidas: é o caso, por

exemplo, de “O mercador e o gênio” e “O carregador e as damas”. Os personagens têm sua vida ameaçada e, para evitar a morte, a única possibilidade é contar histórias. Por meio da palavra, contadores de histórias e ouvintes se confundem, mesclando narrativas, que repetem temas – lealdade, perdas, ambição, destino, vingança – e desenlaces.

Neste ponto, observa-se que uma das características do contador de histórias é o acréscimo de elementos pessoais à narrativa; como diz o ditado popular: “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Entretanto, Silva pontua (1990) que também o contador é aumentado um ponto pelo conto. Nesta perspectiva, tanto Scherazade transforma as histórias que conta, selecionando-as e cortando-as no momento exato para instigar seu ouvinte, quanto ela própria, no ato de narrar, é transformada pelos contos, não somente pela história em si, mas também pelos efeitos causados no ouvinte. Efeitos que levam à salvação: não só de Scherazade, mas também de Chahriar, uma vez que este modifica sua visão das mulheres a partir das narrativas de Scherazade.

Benjamin (1985) afirma que o narrar implica intercâmbio de experiências. O ato de contar é vital para a constituição tanto de quem fala como de quem escuta:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (TAHAN, 2001, p. 198).

A situação narrativa proposta na obra em que vários narradores partilham a palavra oral mimetiza as reuniões que os contadores anônimos viveram. As pessoas são convidadas a falar para partilhar sua experiência. Cada um conta o que sabe, o que viveu ou o que alguém lhe contou. A matéria das histórias é sempre a vivência exemplar de alguém. Uma roda de histórias acumula, pois, muita sabedoria.

A narração é um mecanismo a partir do qual contadores e ouvintes compreendem e atribuem sentidos a si e aos outros (LARROSA, 2003), sendo que, conforme Machado (2002), as narrativas constroem o que ela denomina como um “edifício de sentido”, visto que o contar histórias visa a dar existência a alguma espécie de lógica. Entretanto, o saber que a literatura mobiliza “nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de

alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1989, p. 19).

Pode-se pensar que atribuir sentidos também é a proposta da psicanálise, a partir da cura pela palavra; assim, o ato de narrar tem uma função terapêutica. Segundo Eagleton (1983), o padrão de narrativa é o de uma estrutura original que se desorganiza e acaba sendo restaurada; assim, a psicanálise identifica como a menor narrativa o famoso jogo do *fort-da*. Este jogo foi observado por Freud enquanto seu neto brincava com um carretel, lançando-o para longe e exclamando *fort!* (foi embora!), para então recuperá-lo, verbalizando *da!* (aqui!). Pode-se entender este jogo como uma das primeiras percepções da narrativa: um objeto se perde e em seguida é recuperado, isto é, *fort* só adquire significação em relação a *da*. Desta maneira, a narrativa clássica, geralmente, “afasta a nossa ansiedade pela ausência, sob o signo reconfortante da presença” (p. 200).

Entre o *fort* e o *da*, há o espaço da narrativa: esta traz sentido à ausência e possibilita que o objeto ausente retorne. Assim, na medida em que a narrativa supre a perda do objeto, dá-se a salvação. A perda, portanto, é condição da narrativa. Scherazade busca a garantia de sua vida mediante as histórias narradas; os personagens atenuam ou evitam castigos e privações também a partir da sua capacidade narrativa – é necessário convencer o ouvinte que sua história tem valor para aquele que a recebe, uma vez que permite que este se identifique com os conflitos, extraindo sentidos para sua própria vida.

Mil e uma noites: a cada noite, uma narrativa. O que podemos pensar a partir do título que tornou a obra conhecida? Mil e uma corresponde àquilo que não pode ser contado; que é da ordem do inumerável. Mil e uma noites nos levam a pensar em uma forma de relação intensiva com o tempo, que difere do modo que habitualmente, no Ocidente, nos relacionamos com este. Um tempo que não se conta, que não se divide em horas do relógio, que não se enquadra em nossos tradicionais calendários. Um tempo não-cronológico.

O tempo nessa obra parece embaralhar a percepção do leitor ou ouvinte. Por tratar-se de uma narrativa de moldura, onde muitas histórias são encaixadas na primeira narrativa, há uma fusão de temporalidades. Agamben (2005) pontua que há diferentes modos de se pensar o tempo: *Aion* e *Chronos*. O primeiro termo remete ao tempo em seu caráter originário, a força vital que é percebida como temporal, assim como à noção de duração e eternidade. Por outro lado, a noção de *Chronos* vem indicar uma duração objetiva, o tempo como algo passível de ser

mensurado. Assim, nossa cultura realiza uma cisão entre duas diferentes noções de tempo, que são correlatas e opostas, sendo uma identificada com a eternidade e outra com o tempo diacrônico.

Zourabichvili (2004) coloca que a noção de *Chronos* implica tempo sucessivo, onde tudo é ordenado ao futuro a partir de um presente que a tudo engloba. *Aion*, entretanto, diz respeito à eternidade – porém, aqui a eternidade não tem o sentido da eternidade cristã, mas remete à eternidade própria ao instante. Se *Chronos* é onde tudo acontece, em *Aion* nada acontece: trata-se de um não-tempo, um tempo morto, um entre-tempo, tempo do acontecimento. O acontecimento não tem lugar no tempo, pois ele afeta a ordem do sentido e as próprias condições de estabelecer uma cronologia. *Aion* marca uma cesura, uma interrupção do tempo para que este seja retomado em outro plano. A temporalidade de *Aion* é a suspensão das leis da cronologia.

### **Procurando um ponto: outra vez...**

As histórias de “Mil e uma noites” utilizam-se da repetição, do poder hipnótico da palavra. Haddad (1986) entende que a concepção temporal que aparece nesta obra é diferente da atomização do tempo realizada no Ocidente. Para o autor, enquanto os ocidentais seguem uma lógica temporal cronológica, o Oriente é regido pelo que ele denomina “complexo do infinito”, isto é, tanto o passado como o futuro são vistos como blocos homogêneos. Nesta perspectiva, pode-se falar em uma homogeneidade oriental, sendo difícil a utilização de critérios nacionalistas para explicar o Oriente: assim, a própria origem das “Mil e uma noites” é indeterminada, constituindo-se como asiática, indiana, persa... Entretanto, mesmo que as histórias se repitam, o autor adverte que isso não significa uma imitação de um modelo original, podendo-se compreender esta repetição como uma condição arquetípica oriental.

Para o autor, o caráter oriental é marcado por uma monotonia hipnógena. Enquanto o ocidental impõe a fragmentação ininterrupta, buscando a diversificação e evitando a monotonia, o oriental prefere a igualdade, não se aborrecendo com a monotonia. Deste modo, a imagem do deserto é constituinte do ser oriental.

Deleuze e Parnet (1998) afirmam que os desertos são povoados: por tribos, por faunas, por floras. Os desertos são o espaço dos nômades e estes não possuem passado ou futuro, mas somente devires. Em lugar da história, os nômades têm a geografia. Citando Toynbee, os autores colocam que, em um sentido estrito, os nômades não são migrantes ou

viajantes, mas sim aqueles que não se movem, agarrando-se à estepe, traçando uma linha de fuga no mesmo lugar. E constituir linhas de fuga não significa fugir da vida, mas produzir algo real, encontrar armas, explorar as pontas da desterritorialização. Os nômades estão sempre no meio, entre as coisas, alcançando a velocidade absoluta mesmo quando se deslocam lentamente. E, assim, a potência nômade não é mover-se, mas abalar o modelo do aparelho de Estado, constituindo uma máquina de guerra, uma geografia: todos os devires ou caminhos que atravessam a estepe.

O nômade define-se menos por seu deslocamento do que pelo fato de habitar um espaço liso (ZOURABICHVILI, 2004). Para Deleuze (1997), se tomarmos ao pé da letra, os nômades ficam imóveis: eles se apegam à terra e não querem sair. Entretanto, sua terra transforma-se em deserto e só lhes resta *nomadizar*. Deste modo, nômades são aqueles que não querem partir e justamente por isso são perseguidos.

É possível pensar a obra “Mil e uma noites” como um nômade: atravessa os tempos, os lugares, em versões diversas, mas também não se move, permanecendo presa ao meio, ao *intermezzo*, ao deserto. Nas narrativas de Scherzade, não há passado ou futuro, nem mesmo presente: há apenas o prazer de contar e ouvir histórias. Agamben (2005) lembra que o prazer é uma experiência imediata e a todos disponível, que pode possibilitar uma nova concepção de tempo diferente do tempo quantificado e contínuo. Citando Aristóteles, destaca que o prazer “não se desenrola em um espaço de tempo, mas é a cada instante um quê de inteiro e de completo” (p. 127). Portanto, podemos pensar as “Mil e uma noites” como uma suspensão do tempo, que não se constitui uma nova cronologia, mas esta é interrompida, causando uma mudança qualitativa no tempo (cf. AGAMBEN, 2005). Assim, é uma obra livre do tempo, que acontece no agora, um tempo pleno, descontínuo e completo do prazer.

“Conta-se – mas Alá é mais sábio do que nós quando se trata de dizer a verdade sobre os acontecimentos do passado e as crônicas dos diferentes povos – que havia outrora, no império dos sassânidas...” (KHAWAM, 1991, p.17).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BARBOSA, Maria T. A. Por uma mitologia poética dos contos de fadas no Brasil. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 26, n.3, p. 1-167, set. 1991.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COELHO, Nelly N. 2008. *Conto, E-dicionário de termos literários*, coord. De Carlos Ceia. Disponível na World Wide Web: <http://www.fcsh.unl.pt/edti> Acesso em: 16 de fev. 2008.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Montparnasse, 1997. (vídeo)

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIAS, André. As mil e uma noites polifônicas. *Confraria: arte e literatura*. Rio de Janeiro, v. 15, jul. 2007. Disponível na World Wide Web: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero15/ensaio03.htm> Acesso em: 30 de jan. 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

HADDAD, Jamil A. Interpretações das 'mil e uma noites'. In: *Semana de Estudos Árabes da FFLCH-USP*, 1986, São Paulo. Disponível na World Wide Web: <http://www.hottopos.com/collat6/jamyl.htm> Acesso em: 30 de jan. 2008.

KHAWAM, René R. *As mil e uma noites: damas insignes e servidores galantes*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. 2. ed., rev e aum. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MEIHLY, José Carlos S. B. Apresentação. In: KHAWAM, René R. *As mil e uma noites: damas insignes e servidores galantes*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 7-16.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SILVA, Ezequiel T. da. Literatura e pedagogia: reflexão com relances de depoimento. In: ZILBERMAN, R.; SILVA, E.T. da. *Literatura e pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 21-31.

TAHAN, Malba. *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. v. 1 e 2.

TATAR, Maria (Org.). *Contos de fadas. Edição comentada & ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2004.

WARNER, Marina. *Da fera à loira. Sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

---

---

**Betina Hillesheim** - doutora em Psicologia (PUC-RS), docente e pesquisadora do departamento de Psicologia e do Mestrado em Educação na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

E-mail: betinah@viavale.com.br

**Flávia Brocchetto Ramos** - doutora em Teoria da Literatura (PUC-RS), docente e pesquisadora do departamento e do Mestrado em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), docente e pesquisadora no departamento de Letras e do Mestrado em Educação na Universidade de Caxias do Sul (UCS).

E-mail: ramos.fb@gmail.com.

**Lilian Rodrigues da Cruz** - doutora em Psicologia (PUC-RS), docente do departamento de Psicologia e do Mestrado em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

E-mail: liliacruz2@terra.com.br

---

---

Submetido em: junho de 2008 | Aceito em: julho de 2009