UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

FRANCINE MATES PEDROSO

HANDEL BERTOLDO ALVES DA SILVEIRA

“CONTOS DE FADAS” E “FANTASIA”

SOB A PERSPECTIVA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Tubarão

2023

FRANCINE MATES PEDROSO
HANDEL BERTOLDO ALVES DA SILVEIRA

"CONTOS DE FADAS" E "FANTASIA"
SOB A PERSPECTIVA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras – Língua Inglesa da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Licenciados.

Orientador: Prof. Fábio José Rauen, Dr.

Tubarão
2023

FRANCINE MATES PEDROSO

HANDEL BERTOLDO ALVES DA SILVEIRA

“CONTOS DE FADAS” E “FANTASIA”

SOB A PERSPECTIVA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado à obtenção do título de Licenciado e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras – Língua Inglesa da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 16 de junho de 2023.

gov.br Documento assinado digitalmente
FABIO JOSE RAUEN
Data: 26/06/2023 13:38:47-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

_____

Professor e orientador Fabio José Rauen, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

_____

Professora Lara Prazeres Ribeiro Gomes, Ms.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Aos nossos pais, que nos apresentaram aos diversos mundos fantásticos.

AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de expressar nossa profunda gratidão a todas as pessoas que desempenharam um papel significativo nesta monografia.

Agradecemos especialmente ao nosso orientador, Professor Doutor Fábio José Rauen, que embarcou conosco nessa aventura, seu apoio e direção foram fundamentais para a elaboração deste trabalho.

Agradecimentos de Francine:

Agradeço aos meus pais, Marisa e Antonio, que sempre incentivaram a minha imaginação e o hábito da leitura. Sem vocês eu não teria conhecido a Terra Média, Nárnia, Hogwarts e todos os mundos maravilhosos que já visitei. Ao Jonas, meu “felizes para sempre”, por todo apoio e encorajamento constante durante essa jornada. Ao meu irmão Gustavo e ao meu amigo Rateb, com vocês eu iria até Mordor. E também ao Handel, amigo, colega de classe, e coautor desse trabalho, que também quis mergulhar na fantasia.

Agradecimentos de Handel:

Agradeço aqueles que me ajudaram a perseverar, mesmo nos momentos mais difíceis. Sem os quais, minha jornada teria sido impossível. Aos meus pais, Jean e Angelita, que me incutiram a vontade de ler e explorar o fantástico. Agradeço a minha parceira de vida Suellen que sempre esteve ao meu lado. E a Francine, amiga, colega de classe e coautora do presente estudo, por seu convite para explorar com mais profundidade o mundo de Feéria.

Agradecemos ainda a todos os professores do curso de Letras – Língua Inglesa que nos proporcionaram uma base sólida nesses quatro anos. Por fim, agradecemos de um modo geral a todos aqueles que de alguma forma contribuíram com a nossa jornada.

“Ao descobrir em mim um desejo que nenhuma experiência desse mundo poderia satisfazer, a explicação mais provável é que eu tenha sido feito para outro mundo.” (LEWIS, 2017).

RESUMO

Nesta pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, foram analisadas as classificações de contos de fadas e de fantasia a partir da literatura especializada sobre gêneros literários, buscando compreender os critérios utilizados para classificá-los em conjunto ou diferenciá-los. Conforme Souza (2012), considerando o ritmo e o enredo, os contos de fadas e as fantasias podem ser considerados como exemplares do gênero narrativo. Em comum, verificou-se que não há consenso sobre as definições de contos de fadas e obras de fantasia. De origem incerta, os contos de fada caracterizam-se por serem histórias curtas com poucos personagens, contendo elementos mágicos e veiculando lições morais. De origem romântica, as obras de fantasia possuem características estruturais mais próximas das novelas, embora compartilhem conteúdos e efeitos de recepção semelhantes aos *contos de fadas*. Consequentemente, há argumentos para considerar contos de fadas como fantásticos e vice-versa. Em função disso, constata-se que não consenso para considerá-los como exemplares de um mesmo gênero ou como gêneros separados.

Palavras-chave: Gêneros literários. Contos de fadas. Fantasias.

ABSTRACT

In this exploratory literature research, classifications of fairy tales and fantasy works were analyzed based on specialized literature on literary genres, aiming to understand the criteria used to classify them together or differentiate them. According to Souza (2012), considering rhythm and plot, fairy tales and fantasies can be considered as exemplary of the narrative genre. It was found that there is no consensus on the definitions of fairy tales and fantasy works. Fairy tales, of uncertain origin, are characterized by being short stories with few characters, containing magical elements, and conveying moral lessons. Fantasy works, of romantic origin, have structural characteristics closer to novellas, although they share similar content and reception effects with fairy tales. Consequently, there are arguments to consider fairy tales as fantastic and vice versa. As a result, it is noted that there is no consensus to consider them as exemplars of the same genre or as separate genres.

Keywords: Literary Genres. Fairy Tales. Fantasies.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 9
2 OS GÊNEROS E SUBGÊNEROS LITERÁRIOS 10
2.1 OS GÊNEROS LITERÁRIOS NA HISTÓRIA 10
2.2 CONCEITOS DE GÊNERO LITERÁRIO 13
2.3 POR QUE CONCEITUAR O GÊNERO LITERÁRIO? 16
3 OS CONTOS DE FADAS 20
3.1 A ORIGEM DOS CONTOS 20
3.2 SOBRE O CONCEITO E ESTRUTURA DOS CONTOS 21
3.3 “ERA UMA VEZ...” 23
3.4 DEFINIÇÕES DE CONTOS DE FADAS 25
4 LITERATURA FANTÁSTICA E CONTO DE FADAS 29
4.1 O PÚBLICO-ALVO DOS CONTOS DE FADAS E DA FANTASIA 29
4.2 O CONTO DE FADAS CLÁSSICO E O CONTO DE FADAS MODERNO 31
4.3 CONTO DE FADAS MODERNO E FANTASIA 32
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 36
REFERÊNCIAS 37

1 INTRODUÇÃO

Os *contos de fadas* são obras amplamente presentes na vida de grande parte das crianças e adultos do mundo todo, seja por meio das histórias contadas ao pé-da-cama, pelos livrinhos de historinha ou adaptações para mídias visuais. Os termos “Era uma vez...” e “Viveram felizes para sempre” fizeram parte da infância de muitos brasileiros e brasileiras que, ao se tornarem adultos, transmitem essas mesmas histórias para as gerações seguintes. A influência dos *contos de fadas* na vida das crianças é tanta, que não raro se encontra na comunidade acadêmica de psicologia e psiquiatria estudos sobre esses temas, como as obras de Bettelheim (2010), Franz (1990) e Schneider e Torossian (2009).

Entretanto, além dos clássicos como “Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela”, “João e o Pé-de-Feijão”, outras obras vêm ganhando cada vez mais espaço quando se trata de criaturas extraordinárias, objetos mágicos, mundos e reinos alternativos e presença de magia. Para esse tipo de obra, tem-se chamado *fantasia*.

Há características convergentes e divergentes entre esses gêneros, sugerindo a pertinência de se indagar se são, de fato, gêneros distintos. Posto isso, serão analisados neste trabalho de conclusão de curso os conceitos de *conto de fadas* e *fantasia* na literatura especializada, procurando entender que critérios são mobilizados para fazê-los convergir num mesmo gênero ou diferenciá-los.

A abordagem deste estudo será dedutiva, já que parte de uma visão geral para critérios de distinção desses gêneros. A pesquisa será exploratória, visto que visa ao “aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições” (GIL, 2002, p. 41), que no presente estudo, será discutido a partir de levantamentos bibliográficos. Quanto ao procedimento, o estudo será exclusivamente bibliográfico, pois serão revistos materiais já elaborados, tais como ensaios, livros, artigos científicos, periódicos, dicionários, entre outros tipos de fontes bibliográficas.

Do ponto de vista textual, o trabalho será organizado em mais quatro capítulos. No segundo capítulo, abordam-se os conceitos de gênero literário. No terceiro, descrevem-se os conceitos de *contos de fadas* e apresentam-se suas principais características. No quarto, apresentam-se os conceitos de *fantasia* e suas principais características, comparando-a com os *contos de fadas* sob a ótica dos gêneros literários. No quinto capítulo, por fim, apresentam-se as considerações finais.

2 OS GÊNEROS E SUBGÊNEROS LITERÁRIOS

Antes de se analisar as categorias *contos de fadas* e *fantasia* propriamente ditas, cabe introduzir alguns conceitos necessários sobre gêneros literários e suas classificações.

2.1 OS GÊNEROS LITERÁRIOS NA HISTÓRIA

Os primeiros registros sobre o que futuramente seria chamado de gênero está presente na comédia “As Rãs”, de Aristófanes, apresentada em 405 a.C. (MOISÉS, 1985, p. 240). De modo mais consciente, os primeiros estudos e uma possível classificação de gêneros literários são atribuídos à Platão (aproximadamente 427 a.C. – 347 a.C.) (ROSENFELD, 1985, p. 15).

No Livro III de “A República”, Sócrates explica a Adimanto a existência de diferentes técnicas que podem ser usadas pelos poetas, e aborda os diversos resultados que as aplicações desses recursos trariam, concluindo assim:

> **Sócrates** - Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e prosa, há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração, pelo próprio poeta - é, de preferência, nos ditirambos que podes encontrar; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros, se tu estás a compreender-me. (PLATÃO, 2012, p. 77).

A partir dessas formas, surgem as designações clássicas dos gêneros: o gênero dramático, no qual o poeta[1] desaparece e deixa falar por ele os personagens; o gênero lírico, sendo esse o puro relato do poeta; e, como uma mistura dos anteriores, o gênero épico, envolvendo diálogos das personagens e narração do poeta (ROSENFELD, 1985, p. 16). Segue disso que os principais gêneros literários no período da Antiguidade seriam o dramático, em que se inserem a tragédia e a comédia, o gênero épico, consistente nas epopeias, e o gênero lírico, que abarca “o canto, a ode, o hino, a elegia”.

Souza (2012, p. 11) continua:

[1] Acredita-se que ao mencionar o “poeta”, o autor se referia ao “eu-lírico narrador”.

> A reflexão sobre os gêneros, por sua vez, tende a fixar três princípios: normatividade (cada gênero tem suas regras de composição); hierarquia (há gêneros tidos como superiores — por exemplo, a tragédia — e outros considerados inferiores — por exemplo, a comédia); pureza (não se admite, a princípio, a possibilidade de uma obra combinar elementos de gêneros diversos).

Quanto à Idade Média, Oliveira (2010, p. 44) afirma que, apesar do surgimento de gêneros novos, “os estudos acerca dos gêneros literários são um pouco esquecidos em virtude da influência da Igreja, que condenou os autores clássicos, voltando-se para uma produção artística mais catequética, tanto nas artes plásticas, no teatro, quanto na literatura”.

Para Massaud Moisés (1987, p. 49) citando Cohen (s.d., p. 129-133):

> A relativa pobreza doutrinária em matéria literária no curso da Idade Média é compensada com a criação de novas modalidades formais. Em mais de um setor a Idade Média teria sido o laboratório onde se prepararam algumas formas modernas: na poesia lírica, “as formas estróficas tão sábias, tão musicais e tão puras; o verso silábico em todos os metros e cortes, o emprego generalizado da rima, sem mesmo excluir a alternância; o romance em prosa, e o teatro moderno”, o *fabliau*, a *fatrasie*, a *resverie*, etc.

Conforme Moisés (1987, p. 49), apesar da falta de relatos teóricos, os artistas medievais tentavam produzir obras semelhantes àquelas conhecidas, o que reforça a noção de uma circulação de gêneros.

Ainda que mantendo a tradição greco-latina, acabam-se por desenvolver na Idade Média novas formas e técnicas independentes do classicismo antigo, provindo da emancipação nas esferas culturais, linguísticas, sociais e religiosas (SOUZA, 2012, p. 11). Para o autor, surge nesse período o sistema de versos, com novas métricas e rimas viabilizadas pelas alterações na fonologia e na morfologia da língua latina emergentes nos idiomas neolatinos. Desse modo, completa, os gêneros clássicos ganharam exemplares puramente medievais (p. 11):

> Entre as manifestações líricas, destaca-se a cansó provençal, base do lirismo trovadoresco que se difunde na Europa em torno do século XIII; entre as narrativas, as épicas escandinava (sagas), francesa (canções de gesta), espanhola e alemã, bem como formas em prosa, a exemplo da novela de cavalaria e do chamado conto burguês; por fim, entre as manifestações dramáticas, o teatro cômico francês (sotias; farsas; pastorais e monólogos dramáticos) e o teatro religioso (milagres, mistérios, autos).

Na Renascença, enaltecem-se os sonetos, que surgem por volta do Século XII, ao passo que alguns dos estilos surgidos na Idade Média se tornam obsoletos. Nesse período, santificam-se os tipos antigos, em especial a tragédia e a epopeia. As reflexões sobre os gêneros se voltam para a Antiguidade, observando “normatividade, hierarquia e pureza, tríade que se conserva hegemônica por todo o período clássico moderno” (SOUZA, 2012, p. 11).

Nesse sentido, Moisés (1987, p. 49) destaca que, com o sentimento de glorificação do Classicismo, tomam-se como dogmas as concepções de filósofos como Aristóteles, considerando-se “leis imutáveis que os escritores só tinham que acatar e pôr em prática”. Assim as discussões teóricas se concentravam em questões pontuais e de interpretação dos textos aristotélicos e horacianos, resultando então no ingresso ao campo “da crítica e da filosofia literária”.

No Romantismo, iniciou-se uma nova fase, que, de certa forma, ainda perdura. A liberdade criativa, um dos principais ideais do movimento, desafia as teorias clássicas dos gêneros, encorajando experiências em que as normas que governavam espécies literárias puras e hierarquizadas eram rompidas (SOUZA, 2012, p. 12).

Moisés (1987, p. 52) afirma que nesse período “caem por terra os gêneros, a distinção clássica dos gêneros é substituída por uma noção de gêneros ‘impuros’ mistos ou comunicantes”, surgindo assim o drama, como uma mescla entre a tragédia e a comédia, e o romance.

O sucesso e a consagração do romance e do drama, formas literárias originalmente modernas e que são frequentemente consideradas correlatas à emergente sociedade de classes resultante “das revoluções industrial, liberal e burguesa”, marcam fortemente o momento, destaca Souza (2012, p. 12).

Ademais, a poesia lírica se afastou, em grande parte, das “pré-formatações” valorizadas no Classicismo, como “balada, vilancete, rondel, rondó, triolé, terceto, décima, oitava, sextina, canto real, vilanela”. Em vez disso, optou-se por formatos casuais e subjetivos de cada poeta. A única exceção foi o soneto, uma forma fixa que, apesar de escassa durante o período Romântico, seria retomada com grande entusiasmo por “poetas parnasianos e simbolistas” (SOUZA, 2012, p. 12).

Assim sendo, adotou-se uma nova teoria de gêneros, em que esses são meramente descritivos, não possuindo limitações quanto ao seu surgimento, tampouco prescrevendo normas aos autores, apoiando a ideia da mescla de gêneros

tradicionais para a criação de novos. Todavia, essa liberdade prescritiva não desprezou o estudo dos gêneros, destacando-se a teoria de Brunetière, em *L'Évolution des Genres dans l'Histoire Littéraire* (1890), postulando os gêneros, como "autênticos seres vivos, nascem, crescem, e morrem, sujeitos às mesmas leis da evolução que regem a existência de todo ser biológico" (MOISÉS, 1987, p. 53).

Massaud Moisés (1987, p. 54), ao citar Vivas (1968), afirma que as concepções de gêneros literários ficaram desacreditados por certo tempo, elencando as razões:

> 1ª) a concepção romântica de gênero e, portanto, a ênfase posta na individualidade da obra de arte; 2ª) a concepção romântica de obra de arte, segundo a qual o escritor manifestava a sua subjetividade; 3ª) a influência do idealismo croceano, centrado no binômio expressão/intuição; 4ª) a idéia de que o valor de uma obra literária residia na taxa de insubmissão aos postulados estabelecidos pela tradição; 5ª) a teoria moderna segundo a qual o alvo da comunicação estética consiste na total apreensão do objeto pelo sujeito; 6ª) o exagero a que levou a obsessão taxionômica de alguns estudiosos, apostados em classificar as obras dentro de complexa tábua de espécies e subespécies; 7ª) se a classificação zoológica, estribada nos estudos de Darwin, se mostrava flexível, por que não o serem as classes literárias?; 8ª) o nominalismo das pugnas em torno dos gêneros e seu emprego meramente classificatório.

Todavia, em maio e junho de 1939, ocorreu em Lyon, na França, o III Congresso Internacional de História Literária, o qual colocou novamente em voga a questão dos gêneros literários, discutindo-se a sua relevância e atualidade, fazendo com que, desde então, várias obras surgissem tratando sobre o assunto, demonstrando o ressurgimento do interesse (MOISÉS, 1987, p. 54).

2.2 CONCEITOS DE GÊNERO LITERÁRIO

Moisés (1987, p. 55) inicia a conceituação de gênero advertindo para que não se confunda as "diferenças distintivas entre a teoria 'clássica' e a moderna". O autor afirma que a teoria clássica é "normativa e preceptiva", assumindo que os gêneros são diferentes entre si em hierarquia e natureza, devendo-se manter-se apartados. Para isso, cita a doutrina da "pureza de gênero". Para ele, a teoria moderna seria evidentemente descritiva, por sua vez, não possuindo limitações quanto ao número de gêneros, tampouco impondo normas aos autores, e mesmo admitindo a possibilidade de mesclas como a "tragicomédia".

Quanto à tipificação clássica, Rosenfeld (1985, p. 17) explica que a interpretação “substantiva”, relacionada majoritariamente com a estrutura, facilita classificar as obras dentre os gêneros:

> Não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir as obras literárias individuais a um destes gêneros. Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um “Eu” - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.

Tal interpretação supre o problema das classificações em grande parte, considerando inclusive subclassificações ou “espécies”, conforme Rosenfeld (1985, p. 17), como hinos, elegias, odes e cantos no gênero lírico; romances, contos, novelas e epopeias no gênero épico; comédias, tragédias, tragicomédias e farsas no gênero dramático.

Por sua vez, a interpretação “adjetiva” dos gêneros é aquela que se atém aos “*traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 1985, 18, grifos no original). Nesse norte, o autor defende que peças do gênero dramático podem ter traços líricos, tratando-se, “no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo)”. Sob esta óptica, assim, não existiram obras de gênero puro, mas todas apresentariam os três gêneros em diferentes graus e modos, explicando-se assim a vastidão de tipos literários desde a antiguidade (STAIGER, 1997, p. 15).

Moisés (1987, p. 55) coloca que a questão sobre os gêneros conta com duas possíveis interpretações: a primeira “realista”, pressupondo que os gêneros, “como as Idéias platônicas, constituem a realidade única, eterna e preexistente ao escritor”; a segunda “nominalista”, considerando os gêneros “como meras denominações da realidade concreta”. Tais acepções suscitam diversas questões teóricas e filosóficas, como, por exemplo, se os gêneros são preexistentes às obras ou vice-versa.

Assim, sobre o conceito de gênero, Moisés (1987, p. 57) conclui:

> Realmente, basta um exame perfunctório das várias doutrinas existentes acerca dos gêneros literários para nos convencer de que as discordâncias se neutralizam e não conduzem a um resultado harmônico simplesmente porque os contendores partem dum conceito particular e mesmo subjetivo do tema

> em causa: *o que é gênero literário?* Mais ainda: discordam, e discordariam sempre, porque utilizam a palavra *gênero* indiferentemente, para designar categorias literárias diversas (a poesia, a prosa, o soneto, a sátira, a epopéia, a lírica, etc.). Ora, o acordo nesse particular é absolutamente imprescindível e fundamental.

Nesse sentido, verifica-se que, etimologicamente a palavra gênero: “vem do Latim Vulgar *generu*-, acusativo de *generus* pelo Latim Clássico *genus*, e significa ‘família’, ‘raça’, agrupamento de indivíduos ou seres portadores de características comuns”. Logo, o emprego da palavra gênero na classificação literária determina “famílias de obras dotadas de atributos iguais ou semelhantes”, que podem ainda se dividir em espécies, subespécies e formas (MOISÉS, 1987, p. 57).

Desse modo, a noção de “família” pressupõe a presença de características comuns e gerais, de modo que o “gênero” seria a designação de “aspectos primários, amplos e reiterativos de uma série de obras”, já a divisão em “espécie” é a “reunião de obras que apresentam características secundárias comuns”. Por fim, as “formas” são “moldes em que se concretizam as espécies” (MOISÉS, 1985, p. 245).

Sendo assim, considera-se que a tendência humana em classificar objetos, seres e ideias, proporcionou a observação desses padrões e moldes que se repetem referente às criações literárias, desse modo implicando na existência de estruturas que resultam em harmonia e coesão. (MOISÉS, 1985, p. 247)

Sobre o processo de nascimento e desenvolvimento dos gêneros, Moisés (1985, p. 247) ensina:

> Daí que o processo de nascimento e desenvolvimento dos gêneros seja duplamente indutivo e dedutivo: primeiro, os gêneros existem sem que alguém tenha consciência disso. Por indução, a sua existência passa a ser atestada, analisada e codificada. A seguir-se, tem-se a dedução: cotejada a classificação abstrata com as novas obras produzidas, pode-se verificar em que medida seguem ou negam o esquema classificador, agora e só agora pré-existente. Portanto, o processo criador dos gêneros percorre três etapas: 1) antes da tomada de consciência, os gêneros existem de fato, 2) por indução, toma-se consciência da sua existência, 3) por dedução, os gêneros são classificados e passam a ser pré-existentes aos escritores.

Infere-se, pois, que os gêneros que precedem a existência do autor subsistam não como forma prescritiva e autoritária, mas como ferramentas a ser usadas ou transformadas pelo artista, que não deve se preocupar com a criação de novos gêneros, mas prover a forma que melhor dê vida à sua obra (MOISÉS, 1985, 248).

Moisés (1985, p. 250) conclui haver somente dois gêneros, “Poesia” e “Prosa”, entendendo-os não pela forma que aparentam, mas pelo modo como distinguem a realidade, o primeiro, pela expressão de um “eu” e o segundo, pela expressão de um “não-eu”. Em relação às espécies, a Poesia englobaria o lírico e o épico, nas formas de sonetos, odes, baladas e canções; já a Prosa não apresentaria fragmentação em espécies, mas somente em formas: contos, novelas e romances.

Souza (2012, p. 15) é também dualista, assumindo que há duas formas de classificar os gêneros, uma considerando o “ritmo”, segundo o qual as produções seriam divididas em “prosa” e “poesia”. Por outro lado, assume que, ao se atentar ao aspecto “história”, os gêneros se tripartem em dramático, lírico e narrativo.

Em uma visão mais prática, “o conceito de gêneros literários implica uma organização do universo geral de textos em um universo mais delimitado que possa permitir ao leitor uma certa pré-compreensão deste universo ou servir como uma espécie de guia para o leitor” (SOUZA, 2012, p. 24). Assim, são amplas as discussões acerca da funcionalidade dos gêneros, conforme se verá a seguir.

2.3 POR QUE CONCEITUAR O GÊNERO LITERÁRIO?

Na seção anterior, verificou-se a inexistência de consenso sobre as classificações e mesmo sobre a conceituação de gênero literário pela história, o que persiste até hoje. A manutenção dessas discussões e inconsistências demonstra a importância de se pensar o que é gênero.

Biber e Conrad (2009, p. 144) colocam o gênero como uma espécie de convenção, pela qual o leitor espera encontrar certos componentes na construção do gênero, como, por exemplo, a existência de protagonistas no romance, assim como antagonistas, o conflito e o clímax, a resolução do conflito e finalização, contando com certos recursos comunicativos: diálogos, narração, descrições de ambientes e dos pensamentos dos personagens etc.

A funcionalidade de entender os gêneros pode ser apresentada pelo ponto de vista dos escritores, segundo o qual aqueles se mostram como aparatos para que os autores enxerguem e descrevam o mundo natural e concreto, e o abstrato, das ideias e sentimentos, sendo que “os gêneros só existem porque a realidade concreta é um

dado *a priori*, e a realidade manifesta a sua existência por intermédio dos gêneros". (MOISÉS, 1987, p. 64).

John Frow (2006, p. 10) concorda sobre o conceito e a funcionalidade dos gêneros, colocando-os como conjuntos de limitações formadas por convenções organizadas, que desempenham papel fundamental na criação e na interpretação do significado, ressaltando ainda que essas "limitações" não servem para "restringir" o autor; mas, por meio das suas estruturas organizacionais, servir de molde para a produção do significado, como condição essencial para isso.

Por sua vez, os gêneros, bem como as espécies e as formas, possuem atribuições distintas, referentes a fragmentos da realidade por meio dos significados, de modo que um conto de fadas não teria os mesmos significados de uma novela, e o escritor, ao criar uma obra, deve atentar-se a essas estruturas que guiam e orientam a comunicação pretendida (MOISÉS, 1987, p. 64).

De maneira semelhante, os gêneros (entendidos também espécies e formas) atuam como lentes para o leitor ver o mundo, mediando a realidade pensada pelo autor. Assim, ao ler uma obra, o legente busca entender os significados criados por aquele que a escreveu, tendo como ponto de partida a opção do escritor por determinado gênero (MOISÉS, 1987, p. 65).

De modo geral, segundo Frow (2006. p. 12), pode-se entender que a importância da classificação dos gêneros como algo até "industrial" no dia a dia, no sentido em que se encontram difundidos em seções de livrarias, listas de editoras, entre outras. Assim, os leitores têm facilitada a procura por obras que possuam determinada temática ou organização, ajudando ainda a apresentar novos exemplares e novos autores.

No mesmo norte, para aquele disposto a analisar a obra que está prestes a ler, precisa começar classificando-a ou rotulando-a. Tal tarefa não representa o propósito final da análise, mas ponto de partida, de modo que "uma epopéia tem de ser analisada como epopéia, um romance como romance, um conto como conto, e assim por diante" (MOISÉS, 1981, p. 21).

Sendo assim:

> O inverso caracteriza uma falha metodológica, quer dizer, labora em erro quem admite que se pode analisar uma epopéia como se analisa um conto ou um romance, ou vice-versa; que se pode analisar um soneto como uma

> tragédia, ou uma comédia, e vice-versa. Em suma: cada gênero, espécie ou fôrma há de ser analisado em sua especificidade. (MOISÉS, 1981, p. 21).

De igual forma, conhecer o gênero faz o analista/leitor conceber a que se destina o discurso da obra literária, bem como, considerando o chamado “realismo” dos gêneros, faz entender a intenção de realidade do autor, como esse a *imita* (LIMA, 2002, 270).

Sobre o assunto, Medviédev (2012, p. 60) explica que as obras possuem duas orientações: a primeira relativa àqueles que as recebem, e a segunda relativa a que público e finalidade se destinam e como serão executadas, referindo-se ao conteúdo temático. Logo, conhecer o gênero da obra aproxima aquele que a recebe da ideologia que o autor visa a transmitir.

Acerca da temática dos gêneros, entende-se que cada um tem a capacidade de abranger apenas certos pontos da realidade, selecionando maneiras de ver e compreender tais realidades, bem como com que profundidade e extensão o fazem (MEDVIÉDEV, 2012, p. 63). Assim, saber o gênero possibilita ao leitor conhecer o tema da obra que está sendo exposto e como deve interpretá-lo.

Nesse norte, Lima (2002, p. 272) afirma que:

> Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas [...] quanto simplesmente rejeitam certa espécie sua, [...].

Sendo assim, pode-se compreender que a importância de conhecer os gêneros facilita o conhecimento não só da obra que se está a analisar, mas de toda uma época e cultura da qual essa faz parte.

Isso porque, segundo Jauss (2005, p. 79), da mesma maneira que a comunicação verbal é sempre relacionada a uma norma ou convenção geral, não existe uma obra literária que não contenha uma informação ou situação de entendimento, de modo que não há uma obra sem gênero predominante que possa guiar o leitor e permitir uma recepção qualificada.

Assim, diante da vastidão do universo literário, fazem-se necessários meios de organizar os textos, para que o leitor, antes mesmo de iniciar a leitura, compreenda o

que será lido, ou mesmo tenha certa orientação de como ler as personagens, os locais, os tempos, quais tipos de expectativas criar (SOUZA, 2012, p. 22).

Analisar e entender os gêneros são relevantes só como provimento de rótulos para as obras literárias, mas como aparato que permite visualizar e compreender sua temática, sua contextualização histórica e cultural e, ademais, servir como guia para o leitor que se aventura no universo criado pelo autor.

Dito isso, passa-se ao estudo dos Contos de Fadas como um subgênero, ou uma espécie do gênero literário narrativo, visando a entender sua origem, contextos, formas e importância para a literatura mundial.

3 OS CONTOS DE FADAS

Os *contos de fadas* estão presentes em todas as fases da humanidade desde a Antiguidade, razão pela qual vale começar esse capítulo falando sobre suas origens.

3.1 A ORIGEM DOS CONTOS

Uma das origens etimológicas da palavra "conto"[2] é o vocábulo latino *commentu(m)*, que designa invenção ou ficção.

O significado e o emprego do termo sofreram diversas mudanças ao longo do tempo, conforme explica Moisés (1985, p. 98):

> [...] durante a Idade Média, designava a simples enumeração ou relato de acontecimentos, sem vincular-se particularmente a determinado tipo de expressão literária. Em seu lugar, usavam-se os termos "fábula", "apólogo", "exemplo", etc. A partir do século XVI, a palavra "conto" divide o terreno com "novela", de origem italiana, mas adquire conotação específica, como evidencia o título da obra de Noël du Fail (*Les baliverneries ou contes moraux*, 1548; *Contes et discours d'Eutrapel*, 1986), de Juan de Timoneda (*El Sobremesa y Alivio de Caminantes de Juan Timoneda; en el cual se contienen afables y graciosos dichos, cuentos heroicos y de mucha sentencia y doctrina*, 1563) e Gonçalo Fernandes Trancoso (*Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, 1575). No século XIX, à proporção que o conto assume estatuto próprio e sobe de cotação geral, o termo se distingue completamente.

Conforme resenha Moisés (1985, p. 99), ainda que desconhecidas as origens dos contos, é possível encontrar diversos exemplares ainda antes de Cristo. Por exemplo, no antigo Egito ("Os Dois Irmãos" e "Setna e o Livro Mágico", Autor Desconhecido, 14 a.C.), na Antiguidade Clássica, como as fábulas de "Fedro e Esopo" e na própria Bíblia (O Filho Pródigo, Salomé, Judite etc.). Porém, há de se destacar os contos provindos do Oriente: "Aladim e a Lâmpada Maravilhosa", "Ali Babá e os Quarenta Ladrões", "As Mil e Uma Noites" e "Simbad, o Marujo", os famosos exemplos da Pérsia e da Arábia, e "Oceano de Histórias", de Somadeva, datado do Século X a.C, da Índia, entre outros. Na Idade Média, destacaram-se "Os Contos da Cantuária", 1380-1400, de Geoffrey Chaucer, na Inglaterra, e "Decamerão", 1348-1353, de Giovanni Boccaccio. Por sua vez, na era Renascentista, houve o aumento em toda a

[2] "Latim *computu(m)*, cálculo, conta ou *contu(m)*; Grego *kóntos*, extremidade da lança; [...] ou deverbal de *computare*, calcular, contar." (MOISÉS, 1985, p. 98)

Europa do número de escritores de contos, em especial o francês Charles Perrault, com sua obra “Contes”, de 1697, sobre a qual se tratará posteriormente. Todavia, as obras dessa época demonstram considerável declínio com relação aos exemplares da Era Medieval, isso porque eram eivadas de artificialidade e cunhos moralizantes, situação que perdurou até o Século XVIII.

Moisés (2006, p. 34) afirma que no Século XIX o conto entra em sua era de ouro, isso porque deixa de ser considerado como uma “forma simples” e passa a ser visto como “forma artística”, com estrutura própria e modos característicos. O autor alega ainda que a partir da metade desse século houve um aumento significativo na publicação desse tipo de obra, que passa a ter importância semelhante à do romance, tornando-se autônomo. Nessa época, destacam-se contistas como Edgard Allan Poe, Nicolai Gogol, Anton Tchecov, no exterior, e Machado de Assis, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Alexandre Herculano, entre outros, no Brasil e Portugal (p. 35).

Por fim, Moisés (1985, p. 100), explica que no Século XX “o conto desenvolve sutilezas que, acentuando-lhe a fisionomia estética, o aproximam de uma cena do cotidiano poeticamente surpreendida”. Destacam-se nessa época grandes nomes, como Virgínia Woolf, James Joyce, Kafka e outros, que segundo o autor, encontram nos contos “a forma adequada para exprimir a rapidez com que tudo se altera no mundo moderno”.

Após um breve histórico sobre a subespécie conto, passa-se agora a analisar seu conceito e sua estrutura propriamente dita, a fim de introduzir os *contos de fadas*.

3.2 SOBRE O CONCEITO E ESTRUTURA DOS CONTOS

Conforme visto, os contos são histórias curtas que se apresentam como relatos de fatos ou enumerações de acontecimentos, passando posteriormente a veicular histórias fictícias, contendo ou não cunhos moralizantes.

Moisés (1985, p. 100) afirma que o conto é, em sua essência e história, a base do romance e da novela, porém possuindo sua própria estrutura, de modo que um conto que se expande em outro tipo literário se trata de um “embrião” desse tipo, e não de um conto em si. Do mesmo modo, uma novela ou um romance não podem ser reduzidos a um conto, uma vez que “a estrutura do conto, embora admita numerosas variações, não deve confundir-se com a de nenhuma das restantes fôrmas narrativas”.

Quanto ao ponto narrativo do conto, este possui apenas um drama, somente uma história é contada, de modo a se dirigir para apenas um objetivo, todas as demais características provindas desse foco (MOISÉS, 1985, p. 100).

Segue disso que os acontecimentos passados e posteriores ao conto não são relevantes, com exceção de apenas algumas menções de eventos prévios que encaminham a narrativa até o momento do início, ocorrendo entre um pequeno espaço de tempo, de algumas horas ou dias (MOISÉS, 1985, p. 100-101).

Por sua vez, o espaço em que se desenrola o conto tende a ser limitado a poucos cenários, sendo um o principal, onde acontece a ação, e os demais fazem parte do caminho necessário para chegar até ali (MOISÉS, 1985, p. 101).

O mesmo acontece com as personagens, restringindo-se a poucas figuras, aquelas que são necessárias para o deslinde do enredo (MOISÉS, 1985, p. 101).

Considerando a estrutura simplificada do conto, Moisés (1985, p. 101) explica que a linguagem adotada para as obras prioriza a concisão e a "concentração de eventos", relegando aos diálogos papel de destaque, considerando o foco na ação, de modo que a narração fica em segundo plano, servindo mais para a exposição dos acontecimentos anteriores e breves descrições dos locais.

Quanto ao ponto de vista da narrativa, o conto tende a ser escrito, majoritariamente, "[...] na primeira pessoa, sobretudo os em que o ficcionista seleciona a óptica omnisciente ou de observador". (MOISÉS, 1985, p. 102)

Resumindo, Moisés (2006, p. 48) descreve o conto como algo que "[...] monta-se, portanto, à volta de uma só idéia ou imagem da vida, desprezando os acessórios e, via de regra, considerando as personagens apenas como instrumentos da ação".

Destaque-se, finalmente, que, para Kempiska (2012, p. 129), "a forma mais ilustrativa e rudimentar do conto é o conto maravilhoso". E complementa-se

> Sua renúncia ao realismo é visível na falta de precisão sócio-histórica do tempo e do lugar de sua ação: ele geralmente começa com a fórmula vaga "Era uma vez…". Além disso, o conto maravilhoso abunda em objetos e seres mágicos. Seu didatismo, que substitui o realismo, aparece na estrutura da intriga que se assemelha à estrutura de uma provação na qual o mal é vencido pelo bem.

Posto isso, passa-se a analisar os *contos de fadas* em si, sua possível origem, principais características e relevância.

3.3 “ERA UMA VEZ...”

Não é exagero dizer que grande parte da população mundial já leu ou ouviu essas palavras ou termos semelhantes, que marcam o início de um conto que será recheado de aventura, perigos, esperteza e talvez um pouco de magia, tendo ao final o “felizes para sempre”.

Quanto às origens dos *contos de fadas*, assim como a dos contos em geral, é difícil precisar, considerando, conforme mencionado acima, que se encontram exemplares dessas obras em período anterior à Era Cristã.

Todavia, uma época de destaque para os *contos de fadas* ocorreu entre os Séculos XVII e XVIII, especialmente na França, com uma antologia de contos em 41 volumes, chamada “*Cabinet des Fées*” (Armário de Fadas), editada por Charles-Joseph de Mayer entre 1785 e 1789 (TEVERSON, 2013, p. 61).

Nessa coletânea, foram incluídos contos de Charles Perrault (1628-1703), cujas versões apresentam finais sombrios e possuem propósito moralizante. Conforme Schneider e Torossian (2009, p. 135):

> Entre os precursores na coleta dessas narrativas populares, os contos, encontra-se Perrault (1628-1703). Esse autor registrava as histórias com base em narrações populares, adaptava-as e as floreava conforme a necessidade da corte francesa da época, acrescentando proeminências e censurando detalhes da cultura pagã e da sexualidade humana. Seus contos, até mesmo as versões infantis, são recheados de uma mensagem moral explícita, normalmente colocada em apêndices sob forma de versos. A mensagem moral, conforme descreve Perrault, tinha como finalidade servir de orientação e de ensinamento aos que a ouvissem.

Coelho (2003, p. 21, grifos da autora), por sua vez, atribui a Perrault a publicação da primeira “coletânea de contos infantis”, em 1697, que foi chamada de “*Contos da Mãe Gansa*”, que continha oito contos: “*A Bela Adormecida no Bosque*; *Chapeuzinho Vermelho*; *O Barba Azul*; *O Gato de Botas*; *As Fadas*; *Cinderela* ou *A Gata Borralheira*; *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*”, tendo sido acrescentados mais três contos em sua segunda edição: “*A Pele de Asno*, *Grisélidis* e *Desejos Ridículos*”.

Outra vertente de Contos de Fadas se apresenta por meio dos Irmãos Grimm, que inspirados por uma “[...] busca religiosa por alguma coisa que parecia estar faltando nos ensinamentos cristãos oficiais, [...]” passaram a catalogar fidedignamente

os contos folclóricos alemães, tais como eram contadas pelo povo, mesclando algumas poucas versões (FRANZ, 1990, p. 8-9). Essa coleção de contos resultou na obra *Kinder und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* (Contos Infantis e Domésticos, coletados pelos Irmãos Grimm), cujo primeiro volume foi impresso em 1812 e o segundo em 1815 (TEVERSON, 2013, p. 64-65).

Dentre os contos dos Irmãos Grimm, aqueles mais conhecidos são:

> *A Bela Adormecida; Branca de Neve e os Sete Anões; Chapeuzinho Vermelho; A Gata Borralheira; O Ganso de Ouro; Os Sete Corvos; Os Músicos de Bremen; A guardadora de Gansos; Joãozinho e Maria; O Pequeno Polegar; As Três Fiandeiras; O Príncipe Sapo* e dezenas de outras que correm o mundo. (COELHO, 2003, p. 23, grifos no original).

É importante salientar que segunda edição da coletânea, baseados nos ideais românticos, os Irmãos Grimm removeram passagens que continham maldade excessiva ou violência, em especial contra crianças. Tratava-se de um modo de evitar críticas de certos intelectuais da época, possibilitando assim o surgimento da chamada “Literatura Infantil” (COELHO, 2003, p. 24)

Apesar de os nomes de Charles Perrault, Jacob Grimm (1785-1836) e Wilhelm Grimm (1796-1859) se destacarem quando o assunto é *conto de fadas*, é importante ressaltar que, segundo Merege (2010, p. 8, grifos no original), tais contos se originaram muito antes e em todos os lugares do mundo:

> *De modo geral, os teóricos de todas as áreas concordam que o conto de fadas tem origens muito antigas, possivelmente pré-históricas, tendo se iniciado com as histórias contadas pelos xamãs e pelos anciãos das tribos ao redor do fogo. Nesse período, os relatos do cotidiano se confundiriam com os mitos e os rituais, principalmente os de iniciação no mundo adulto, por meio do cumprimento de provas e/ou de algum tipo de sacrifício.*

Assim, considerando que uma das principais características atribuídas ao Conto de Fadas é sua oralidade, não há como se precisar o seu surgimento, sabendo-se de que se tratava de “histórias transmitidas oralmente de geração a geração” (SCHNEIDER, TOROSSIAN, 2009, p. 133). Franz (1990, p. 7-8) afirma que, principalmente até os Séculos XVIII e XIX, os contos de fadas “costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno” no continente Europeu.

Por sua vez, Merege (2010, p. 8), alerta para o fato de que tais contos não eram exclusivos da Europa, eis que “todas a culturas têm suas histórias tradicionais, sua mitologia, sendo que algumas delas, notadamente as do Oriente, viriam a se mesclar ao substrato europeu na gênese do conto de fadas propriamente dito”.

Desse modo, verificando-se a dificuldade de determinar uma origem para os *contos de fadas*, mais difícil ainda é a tarefa de defini-los, uma vez que são várias as suas acepções e diversos autores a caracterizam de modo diferente. Portanto, a fim de avançar no presente estudo, a seguir serão demonstradas algumas das definições presentes na bibliografia consultada.

3.4 DEFINIÇÕES DE CONTOS DE FADAS

Inicialmente, George MacDonald (2015, p. 5) explica que a falta de uma palavra correspondente ao verbete alemão *Märchen*, faz ser usada a palavra “*Fairytale*”, no português, *conto de fadas*, apesar do fato de que os contos de fadas não necessariamente possuem fadas. Para o autor, descrever o que é um *conto de fadas* é como tentar descrever um rosto humano abstrato, ou dizer o que faz de uma pessoa uma pessoa, de forma que ao ver um *conto de fadas* o interlocutor sabe que é um *conto de fadas*.

No mesmo sentido, J. R. R. Tolkien (2020, p. 19) afirma que definir um *conto de fadas* tem mais a ver com definir o que ele chama de “*Feéria*” ou “Reino Perigoso”, do que definir o que seriam as fadas propriamente ditas. E isso, também, continua o autor, não pode ser feito, pode apenas ser sentido, como um conjunto de qualidades perceptível, apesar de indescritível.

Todavia, diversos autores se debruçam sobre a missão de tentar descrever e categorizar os *contos de fadas*, de modo que serão mencionadas algumas dessas definições mais usadas.

Jack Zipes (2000, p. XV), na introdução de *The Oxford Companion to Fairy Tales*, afirma que existem diversas definições de *contos de fadas*, e bastante distintas entre si. Segundo o autor, muitos confundem os *contos de fadas literários* com os contos folclóricos orais e vice-versa.

Sobre a origem dos *contos de fadas*, Maria Nikolajeva afirma que “Contos de Fadas têm suas raízes na sociedade arcaica e no pensamento arcaico, portanto,

sucedendo imediatamente os mitos" (2003, p. 138, tradução nossa). Desse modo, pode-se considerar que alguns dos escritores do Período Arcaico, Clássico e Helenístico, como Homero, Ovídeos e Apuleio, que apresentavam características de fantasia em suas obras foram predecessores da *literatura fantástica* e dos *contos de fadas* propriamente ditos.

Para Vučković (2018, p. 310), os *contos de fadas literários* são uma espécie de literatura oral que foi adaptada para a escrita. Dessa forma, contanto que uma história fosse relevante para ser contada, de acordo com seu valor cultural, ela seria passada adiante, caso contrário, seria esquecida. (ZIPES, 2006, p. 13)

Teverson (2013, p. 10) caracteriza *contos de fadas* como um "sub-gênero" da narrativa folclórica (juntamente com os mitos e as lendas), uma vez que advém de histórias contadas pelo povo (*folk*), o que o leva a questionar quem seria esse "povo". Costuma-se pensar, segundo este, que tal "povo" que cria e difunde os contos folclóricos se refere às pessoas de classe baixa, com pouca instrução, razão pela qual tais narrativas seriam passadas oralmente, de geração em geração.

Porém, tais ideias já foram descartadas, concluindo-se que "povo" não se refere a um tipo exclusivo de pessoa ou de algum lugar determinado, de forma que os folclores, e, consequentemente, os Contos de Fadas, surgiram de pessoas determinadas, e o termo "povo" serve para suprir a ignorância sobre quem os criou. (JACOBS, 1893, p. 233).

Sobre os mitos, seus estudos acadêmicos, em especial por meio das teorizações de Carl Jung sobre o inconsciente coletivo, os arquétipos e correspondentes na mitologia, causam grande influência nas pesquisas literárias sobre os *contos de fadas*. Svetlana Yashkina (2016, p. 25, tradução nossa), citando Eleasar Meletinsky (1998), explica sobre suas origens:

> Eleaser Meletinsky estudou as raízes mitológicas da arte literária e explica que o gênero conto de fadas pode ser historicamente e logicamente traçado até o "chronotopo folclórico" - uma configuração de tempo e espaço - que emerge do mais arcaico "chronotopo mitológico". Meletinsky afirma que o mito formou um conceito de universo cósmico para os povos primitivos e reforçou a unidade sincrética entre a criação poética inconsciente e a religião primitiva.

Logo, verifica-se que uma das principais características dos mitos, que seria explicar os fenômenos muitas vezes naturais que não se tinha o conhecimento científico na época de seu surgimento, foi absorvida pelos contos de fadas, porém não

de modo a tentar explicar eventos naturais, mas sim de ordem do comportamento humano, conforme os arquétipos de Jung (NOKOLAJEVA, 2013, p. 138).

Para Zipes (2006, p. 131), “o que o conto de fadas faz – e o faz, talvez, mais eficientemente e efetivamente do que qualquer outro gênero – é representar dilemas humanos básicos em formas metafóricas tangíveis que refletem como nos é difícil controlar os instintos básicos”. Sendo assim, esses contos tratam da evolução civilizatória dos instintos básicos.

Com relação ao conteúdo, verifica-se que os *contos de fadas* se caracterizam por conter elementos ou eventos sobrenaturais, seja por meio de criaturas encantadas, um outro mundo ou a presença de magia em si (TEVERSON, 2013, p. 29). Stephen Swann Jones (1995, p. 9) ensina que mesmo que não possuam fadas, as histórias que retratam mundos mágicos e fantásticos são chamadas de *contos de fadas*, diferentes de outros contos que mimetizam a vida de forma realística.

De acordo com Svetlana Yashkina (2016, p. 2), não se faz necessária a presença da criatura mitológica “fada” na obra para que seja considerada desse gênero, mas a presença de determinados elementos, que podem ou não aparecer juntos, como a existência de outro (ou outros) mundo(s), criaturas mitológicas, fantásticas ou sobrenaturais, bem como elementos não naturais ou mágicos, conforme exemplificado por Mikhail M. Bakhtin (2008, p. 169, tradução nossa), “encantamentos de toda sorte, que temporariamente retiram um homem de um curso comum de eventos e o transportam para um mundo estranho”.

Por sua vez, outra característica que se faz presente nos *contos de fadas* é a tendência aos ensinamentos morais, assim como as fábulas, objetivando, inclusive, manipular e influenciar o comportamento do público-alvo (LESTER, 2015, p. 7).

Os protagonistas dos *contos de fadas*, por sua vez, costumam ser pessoas ordinárias, ainda que príncipes ou princesas, colocados em situações extraordinárias, porém fáceis de fazer o interlocutor se identificar, eis que seus desejos ou suas buscas costumam ser simples como se casar ou ter uma vida melhor (JONES, 1995, p. 9).

Assim, o objetivo dos *contos de fadas* é fazer com que o protagonista encontre meios de conquistar seus objetivos, seja transformando a si mesmo ou a ambiente a sua volta por meio de instrumentos mágicos, criaturas fantásticas, pessoas poderosas, entre outros elementos sobrenaturais (ZIPES, 2013, p. 96).

Importante ressaltar que diversos autores afirmam que para ser considerada um *conto de fadas*, a história tem que ter final feliz. Caso contrário, seria um *“cautionary tale*”, ou seja, um *conto preventivo* em tradução literal, que tem como objetivo moldar o comportamento das crianças demonstrando as consequências ruins do comportamento desviado. O maior exemplo disso é a versão de Charles Perrault de “Chapeuzinho Vermelho”, na qual o lobo devora a menina (TATAR, 1993, p. 25).

Finalmente, para Bettelheim (2010, p. 39), uma forma de verificar se uma história é um *conto de fadas* ou não, é pensar se presentear uma criança com essa história seria considerado um ato de amor.

Verifica-se, portanto, que apesar da falta de uma definição consensual entre pesquisadores do tema, algumas características parecem se destacar: a da origem na oralidade, a da existência de elementos sobrenaturais, a de sua existência ser independente de tempo ou lugar, a de os personagens sejam de fácil identificação com o interlocutor, e, finalmente, a da presença do cunho moralizante.

Desse modo, a popularidade dos *contos de fadas* é fortemente atribuída a sua capacidade de auxiliar a criança a entender o mundo que a cerca e conceitos morais complexos como bem e mal, virtude e imoralidade, de forma inconsciente. (BETTELHEIM, 2010, p. 11)

Feitas essas considerações, convém agora apresentar a discussão sobre a existência do *conto de fadas moderno* e a *fantasia*, como novas espécies narrativas, discorrendo brevemente sobre suas características, comparando, por fim, os conceitos oferecidos pela literatura especializada.

4 LITERATURA FANTÁSTICA E CONTO DE FADAS

Antes de discorrer acerca da *fantasia*, convém discutir sobre o público-alvo dos contos de fadas e da literatura fantástica.

4.1 O PÚBLICO-ALVO DOS CONTOS DE FADAS E DA FANTASIA

Sobre o público-alvo dos *contos de fadas*, Tolkien (2020, p. 36) acredita ser um erro dizer que tais obras são destinadas às crianças, apesar de essa ideia ser muito difundida. Para ele, o que ocorre é que as crianças costumam ser ávidas por conhecimento, de modo que os *contos de fadas* servem bem a esse propósito. Todavia, o apreço em si por tais obras é algo que somente algumas pessoas têm.

Nos últimos séculos, tem-se adaptado os *contos de fadas* cada vez mais para o público infantil. Entretanto, esse é um fenômeno que também ocorre com outros tipos de gêneros, como por exemplo: enciclopédias, manuais, músicas, romances.

Para Tolkien (2020, p. 37):

> É um processo muito perigoso, mesmo quando é necessário. Tal processo, de fato, só é salvo do desastre pelo fato de que as artes e as ciências não são, como um todo, relegadas ao berçário; ao berçário e à sala de aula meramente são dados tais gostos e vislumbres da coisa adulta como os que parecem adequados a eles na opinião adulta (frequentemente muito equivocada). Qualquer uma dessas coisas tornar-se-ia, se deixada de todo no berçário, gravemente debilitada. Do mesmo modo, uma bela mesa, uma boa pintura ou um aparelho útil (tal como um microscópio) seriam desfiguradas ou quebradas se deixadas por muito tempo desatendidas numa sala de aula. Estórias de fadas banidas dessa maneira, desligadas de uma arte plena e adulta, no final seriam arruinadas; de fato, na medida em que foram assim banidas, elas acabaram sendo arruinadas.

Desse modo, *contos de fadas*, conforme visto no capítulo anterior, não tinham como público-alvo inicial as crianças. Pelo contrário, eram histórias eivadas de violência e maldade, que serviam tanto para entreter os adultos quanto para aplicar-lhes lições moralizantes. Com o tempo, as histórias foram sendo amenizadas e, a partir do Iluminismo e do interesse pelo real, relegou-se as histórias fantásticas e a *imaginação* em si às crianças.

Os *contos de fadas*, como sucessores diretos dos mitos, carregam em sua composição lições e explicações sobre a vida, os anseios e os medos primitivos dos povos, sendo adaptados e alterados de acordo com época e cultura daqueles que os

propagam. Todavia, ao serem relegados a mero entretenimento para crianças, eles perderam muitos desses valores.

Tolkien (2020, p. 36), afirma que “[o] valor das estórias de fadas, assim, não deve, na minha opinião, ser encontrado ao se considerar as crianças em particular”. Para o autor, há a crença de que os *contos de fadas* funcionam com as crianças por conta de sua *credulidade*. Todavia, o que realmente faz as obras com qualquer cunho *fantástico* cumprirem o seu papel é a chamada “suspensão voluntária da descrença”, de modo que mesmo um adulto pode “acreditar” momentaneamente em dragões.

Conclui Tolkien (2020, p. 42)

> Pelo menos ficará claro que, na minha opinião, estórias de fadas não deveriam ser *especialmente* associadas a crianças. Estão associadas a elas, naturalmente, porque crianças são humanas, e estórias de fadas são um gosto humano natural (embora não necessariamente universal); acidentalmente, porque as estórias de fadas são uma grande parte do restolho literário que, na Europa das épocas mais recentes, foi enfiado em sótãos; antinaturalmente, por causa de um sentimento errôneo em relação às crianças, um sentimento que parece crescer com o declínio no número de crianças.

Por sua vez, Bruno Bettelheim (1975, republicado em 2010), no livro *The Uses of Enchantment: The meaning and importance of Fairy Tales* (“A Psicanálise dos Contos de Fadas”, no Brasil), dedica um capítulo inteiro para abordar a necessidade das crianças pela magia, justificando o porquê dessas obras serem fortemente endereçadas a esse público.

Assim, verifica-se que apesar de as obras fantásticas não serem necessariamente exclusivas para crianças, sua leitura por adultos não é tão usual, especialmente considerando as adaptações cada vez mais voltadas ao público infantil. Desse modo, duas situações levam adultos a ler *contos de fadas*: pesquisadores tentando interpretar psicanaliticamente as histórias, ou pais lendo para seus filhos. (TATAR, 1993, p. VXII).

Logo, ainda que os *contos de fadas* não tenham surgido diretamente voltados às crianças, esse é majoritariamente o seu público-alvo atualmente.

Por outro lado, as obras de *fantasia*, não apresentam uma padronização quanto ao enredo, podendo se voltar tanto para o público infantil, quanto para o adolescente, quanto para o adulto, de modo que seu público-alvo é qualquer pessoa. Conforme Tolkien (2020, p. 52): “a Fantasia é uma atividade natural humana. Ela certamente

não destrói ou mesmo insulta a Razão; e não torna menos aguçado o apetite pela verdade científica, nem obscurece a percepção dela. Ao contrário".

Dito isso, passa-se ao estudo da divisão do *conto de fadas clássico* em *conto de fadas moderno*, explicando sobre suas características principais, pois participa da discussão sobre a relação entre os *contos de fadas* com *fantasia*.

4.2 O CONTO DE FADAS CLÁSSICO E O CONTO DE FADAS MODERNO

Svetlana Yashkina (2016, p. 3) diferencia contos de fada *clássicos* e *modernos* considerando as principais características do gênero, especialmente a oralidade.

Os *contos de fadas clássicos* que foram traduzidos em textos, eram adaptações de contos folclóricos, que, conforme V. Propp (2001, p. 2), possuem diversas semelhanças em seus temas com contos de outras regiões. Outra particularidade dos *contos de fadas* tradicionais, é a busca pela preservação do conto o mais próximo possível da versão "original", apesar de sofrer influências de sua própria época e contexto (NIKOLAJEVA, 2003, p. 139).

Por sua vez, os *contos de fadas modernos*, apesar de buscarem seguir a mesma estrutura dos clássicos, já nascem na forma escrita a partir do Século XX, sofrendo assim diversas influências modernas e contemporâneas, não só do estudo literário, mas das próprias percepções e subjetividades do autor buscando adaptar a obra como uma de literatura infantil (YASHKINA, 2016, p. 3).

Maria Tatar (1993, p. 230) defende que a criação de novas histórias acontece apenas pela renovação ou re-interpretação de antigas histórias, que foram produto do coletivo sociocultural, juntamente com a mente criativa dos indivíduos.

Por outro lado, autores como Maria Nikolajeva (2003, p. 140), distinguem o *conto de fadas clássico* do *moderno* pela criação de um novo gênero ou espécie, chamada de *fantasia* ou de *literatura fantástica*. Esse tipo de obra apresentaria certos elementos similares aos *contos de fadas*, independente dos propósitos iniciais. Ademais, a autora compara a relação entre *conto de fadas* e *fantasia* com aquela apresentada por Bakhtin (2008) sobre os *épicos* e *novelas*, de modo que os *contos de fadas* seriam uma espécie fechada, e a *fantasia* seria uma espécie em constante desenvolvimento, apresentando características de diversas outras fontes e gêneros.

Desse modo, passa-se a investigar a relação entre o chamado *conto de fadas moderno* e a *fantasia*.

4.3 CONTO DE FADAS MODERNO E FANTASIA

Tolkien (2020, p. 46) considera *fantasia* não como uma categoria literária, mas como uma característica vinculada ao poder da imaginação e da capacidade de criar, de forma realista, ideias que tenham a “consistência interna de realidade”. Assim, uma obra de *conto de fadas* conteria *fantasia*.

Por sua vez, o termo *fantasia* apresenta vários significados, entre eles aquele que tem sido cada vez mais utilizado nas últimas décadas para se referir ao “gênero” ou estilo de narrativas literárias que possuam elementos irreais ou sobrenaturais.

Vários estudos sobre os *contos de fadas* e *fantasia* (ou *literatura fantástica*) tratam ambos como pertencentes à mesma categoria, de modo que não se tem uma definição precisa do que seria a *fantasia literária*. Não obstante, aqueles que os tentam distinguir, destacam como diferença mais precisa o fato de que *contos de fadas* são histórias curtas enquanto obras de *fantasia* tendem a ter o tamanho de novelas (ZIPES, 2000, p. 151)

Assim, considerando os conceitos de gênero abordados no primeiro capítulo, verificou-se que tanto *novela* quanto *conto* são considerados subgêneros, ou espécies, do gênero narrativo (sucessor do gênero épico), e agora cabe averiguar se *contos de fadas* e obras de *fantasia* se configuram como mesma espécie.

Com relação às suas raízes, ambas divergem significativamente, ao passo que os *contos de fada* se originam na Antiguidade, como sucessores diretos dos mitos, e a literatura fantástica se apresenta como um produto de escrita moderna, surgindo, mais precisamente no Romantismo (ZIPES, 2000, p. 151).

Quanto ao seu conteúdo, conforme visualizado no capítulo anterior, os escritores dos *contos de fadas* (aqueles que os colocaram no formato escrito) buscaram manter o seu conteúdo o mais próximo possível de suas versões originais, ainda que os tenham adaptado em alguns casos. Por sua vez, as obras de *fantasia* resultam da criação consciente de seus escritores, que nelas projetam seus propósitos religiosos, morais, filosóficos ou de entretenimento (NIKOLAJEVA, 2003, p. 139)

Diante da dificuldade de categorizar se uma obra é um *conto de fadas* ou uma *fantasia*, não é possível identificar qual foi o primeiro exemplar considerado *fantasia*, porém diversos autores se destacam na segunda metade do Século XIX, como Lewis Carroll, Charles Kingsley e George MacDonald, sendo que este último buscou se manter próximo às características do *conto de fadas*. (ZIPES, 2000, p. 151)

Assim, para Nikolajeva (2003, p. 140), a *fantasia* se apresenta como uma categoria distinta do *conto de fadas*, que herdou diversas de suas características, porém, permitindo muito mais flexibilidade para a experimentação sem ficar presa às amarras de gêneros. A autora explica que muitos desses elementos herdados dos *contos de fadas*, como a existência de dragões, bruxas, magos e feiticeiros, podem ser modernizados e transformados, ao passo que uma das características primordiais do *conto de fadas* é a cristalização no tempo e espaço.

A este conceito, Bakhtin (2008, p. 106) dá o nome de “chronotrope”, referindo-se ao tempo e espaço em que uma obra artística se localiza, sendo uma das formas de se classificar uma obra em um gênero. Assim, considerando-se que o *conto de fadas* não apresenta tempo nem lugar definido, e que a *fantasia* geralmente sim, podendo ser inserida no mundo reconhecível, há uma grande distinção entre ambas as espécies (NIKOLAJEVA, 2003, p. 141)

Uma das características presentes nas obras de *fantasia* é que essas se iniciam normalmente no “mundo real” e então elementos ou seres sobrenaturais são apresentados como integrantes deste mundo, ou o(s) protagonista(s) são transportados a outro mundo, reino ou universo, diferentemente dos *contos de fadas*, que majoritariamente começam e terminam no mesmo lugar, acontecendo em um mundo imaginário chamado por Tolkien como “Reino Perigoso” ou “Feéria”.

Sendo assim, verifica-se que mesmo o chamado *conto de fadas moderno* se distingue da *fantasia*, uma vez que ainda busca seguir a estrutura inicial do *conto de fadas*, ou seja, como uma história curta, em formato de conto, com poucos personagens e cenários e apenas um núcleo de ação, e destacadas no tempo e espaço, ao contrário das obras classificadas como *fantasia*, cujo formato se assemelha mais com as espécies da novela e romance.

Moisés (1985, p. 361) classifica a novela como uma forma ainda em desenvolvimento, cujo tamanho se encontra entre o conto e o romance, possuindo diversas células dramáticas e personagens, de modo que a supressão de uma das

células resultaria em um comprometimento da progressão do enredo. O romance, por sua vez, ainda que em menor número, também apresenta multiplicidade de células e personagens, distinguindo-se mais pelo tamanho maior de páginas com relação a novela (MOISÉS, 1985, p. 452)

Porém, mesmo tendo essa distinção de formas, Lester (2015, p. 9) ainda considera que, independentemente do formato, se uma história possui as características principais do gênero, que é o caráter moral e a presença do irreal, ela é um *conto de fadas*. Para a autora, histórias como “As Crônicas de Nárnia”, de C.S. Lewis, ainda que não se assemelhem com nenhum *conto de fadas clássico*, têm enredos que se moldam nessa espécie.

Lester (2015, p. 10) afirma que os *contos de fadas* estão sempre em evolução e que é imprudente tentar mantê-los em uma forma estilísticas, dado que a característica mais importante é manter os atributos morais e psicológicos que essas carregam. Logo, os efeitos trazidos por essas histórias se infiltram na vida dos indivíduos, ajudando a moldar suas aspirações, sonhos, virtudes e desejos, além de possibilitar o enfrentamento seguro dos medos primitivos.

O medo do abandono é considerado o maior medo do ser humano, e é frequentemente representado tanto nos *contos de fadas* quanto na *literatura fantástica*, que apresentam ao final a consolação de que esse medo jamais se concretizara (BETTELLHEIM, 2010, p. 2018). Tolkien (2020, p. 61) também evidencia a consolação trazida pelo “final feliz”, que não nega os fracassos e os males que ocorreram, mas traz a esperança de que tudo pode ficar bem de novo, repentina e miraculosamente. Até mesmo a morte pode ser superada.

Outras funções dos *contos de fadas* e das obras de *fantasia* trazidos por Tolkien (2020, 53) são a *recuperação* e o *escape*. Segundo o autor, a primeira se caracteriza pelo retorno, a retomada ao passado e aos sentimentos familiares, auxiliando as pessoas a lidarem com as perdas da vida. Já a segunda é a que o autor considera como uma das funções principais dessas obras, e afirma que *escape* não deve ser confundido com *deserção*.

O *escape* se caracteriza pela fuga da vida-real, tanto no sentido de desligar-se deste mundo e ir para o Reino Fantástico, quanto no sentido de que essas histórias não focam em objetos ou conceitos que não interessam para a história (TOLKIEN, 2020, p. 57). Nesse sentido, as histórias *fantásticas* não estão atreladas às

tecnologias e conceitos da sociedade moderna, podendo contar com esses elementos caso seja interessante para a história.

Por sua vez, mesmo outros tipos de produções artísticas, como filmes de horror, podem ser considerados como *contos de fadas*, de acordo com Lester (2015, p. 22), eis que apresentam dois aspectos primordiais: a necessidade da suspensão voluntária de descrença e a necessidade de afirmação moral.

No mesmo sentido, Vučković (2018, p. 330) considera que os *contos de fadas* têm evoluído junto com a sociedade, tendo em vista a complexidade da vida atual, da evolução cada vez mais rápida da tecnologia e do surgimento de novos medos e anseios. Para ela, ainda que a luta entre o *bem* e o *mal* sejam o ponto principal, novas formas narrativas têm surgido para comunicar-se ainda mais com o público.

Assim, verifica-se a existência da teoria de que, por meio da *fantasia*, os *contos de fadas* se apresentam em expansão, a fim de incluir novas histórias que têm o condão de ensinar o seu público sobre suas virtudes, expectativas e seus medos, agindo da mesma forma que os *contos de fadas clássicos* agiam no público da época.

Desse modo, nota-se que estruturalmente falando as duas espécies parecem ser mais distintas entre si do que semelhantes, uma vez que, tendo em vista as características das classificações dos gêneros literários, a estrutura é o que mais se destaca para esse feito.

Porém, considerando as funções e efeitos causados no público pelos três tipos de obras (*contos de fadas clássico, contos de fadas moderno* e *fantasia*), todos parecem se assemelhar, embora não haja consenso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa bibliográfica de caráter exploratório, analisaram-se *contos de fadas* e *fantasias* na literatura especializada, procurando entender que critérios são mobilizados para fazê-los convergir numa mesma classificação ou para diferenciá-los.

Conforme visto no primeiro capítulo, além da teoria clássica que distingue três espécies de gêneros, *épico*, *lírico* e *dramático*, há teorias modernas, descritivas, pelas quais gêneros não são vistos como normas a serem seguidas, mas como ferramentas à disposição dos autores. Entres essas teorias modernas, destaca-se a divisão dos gêneros literários de Souza (2012), em *poéticos* e *prosaicos*, considerando o “ritmo”, e em *dramáticos*, *líricos* e *narrativos*, considerando o enredo. Consequentemente, os *contos de fadas* e as *fantasias* parecem fazer parte do gênero *narrativo*.

Sobre os *contos de fadas*, verificou-se a impossibilidade de precisar a origem, embora se saiba que se trata de textos presentes em diversas culturas da antiguidade. Também não há consenso sobre sua definição, havendo diversas teorias relacionadas à estrutura, ao enredo e à intenção do autor ao criar ou escrever a história. A despeito disso, em geral, esses textos são histórias curtas com poucos personagens e cenários, contendo elementos mágicos ou sobrenaturais, com vistas a transmitir lições morais em contextos maniqueístas. Ademais, conforme a origem das histórias, pode-se classificar os contos de fadas como clássicos, nesse caso a fonte são as tradições orais de certas comunidades, e modernos, nesse caso a fonte é a escrita.

Quanto à *literatura fantástica*, sua origem é moderna, sendo possível identificá-la no Romantismo. Todavia, essa também carece de uma definição uníssona, sendo classificadas como *fantasia* obras que, assim como os *contos de fadas*, apresentem elementos sobrenaturais. Por outro lado, diferente dos *contos de fadas*, são criações conscientes de seus escritores, sendo, inclusive, identificadas no tempo e espaço. Observa-se, contudo, que elas apresentam tamanho e formato semelhantes aos de *novelas* e não de *contos*, sugerindo uma distinção estrutural que inviabilizaria considerá-las num mesmo subgênero dos *contos de fada*. Porém, quando se observam variáveis como conteúdo e efeitos de recepção no público, as obras de *fantasia* parecem se assemelhar aos *contos de fadas*.

Em síntese, não foi possível encontrar consensos no sentido de considerá-los como espécies de um mesmo gênero ou como gêneros separados.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **The Dialogic Imagination**. 17. ed. Texas: University of Texas, 2008.

BETTELHEIM, Bruno. **The Uses of Enchantment**: The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York: Vintage Books, 2010.

BIBER, Douglas; CONRAD, Susan. **Register, Genre, and Style**. New York: Cambridge University, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos mitos arquétipos. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

FRANZ, Marie-Louise Von. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1990.

FROW, John. **Genre**. New York: Routledge, 2006.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

JACOBS, Joseph. The Folk. *In*: FOLKLORE SOCIETY (GREAT BRITAIN). **Folk-lore**: A Quaterly Review of Myth, Tradition, Institution, & Custom. V. IV. London: David Nutt, 1893. p. 233-238.

JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**: Theory and History of Literature. V. 2. Minneapolis: University of Minnesota, 2005.

JONES, Stephen Swann. **The Fairy Tale**: the Magic Mirror of Imagination. New York: Twayne Publishers, 1995.

KEMPISKA, Olga Guerizoli. O conto e a novela. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de; KEMPISKA, Olga Guerizoli. **Teoria da literatura I**. V. 2. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2012. p. 125-140.

LESTER, Amanda Jeanne. **The Impact of Traditional and Modern Fairy Tales on Society and Its Individuals**. 2015. Thesis (bachelor's degree in English) – The University of Arizona, Tucson, 2015. Disponível em: http://hdl.handle.net/10150/579255. Acesso em: 23 maio 2023.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253-292.

LEWIS, C.S. **Cristianismo puro e simples**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

MACDONALD, George. **The Complete Fairy Tales**. Kansas: Digireads Publishing, 2015. *E-book*.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievich. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas**: origens, história e permanência no mundo moderno. São Paulo: Claridade, 2010.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: Poesia. 10. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: Prosa - 1. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NIKOLAJEVA, Maria. Fairy tale and fantasy: from archaic to postmodern. **Marvels & Tales**, Detroit, v. 17, n. 1, 2003. DOI 10.1353/mat.2003.0014. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/mat/summary/v017/17.1nikolajeva.html. Acesso em: 23 maio 2023.

OLIVEIRA, Florêncio Caldas de. **O ensino de literatura na perspectiva dos gêneros literários**: uma proposta de trabalho. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6315?locale=pt_BR. Acesso em: 23 maio 2023.

PLATÃO, Platão. **A República**. Brasília: Kiron, 2012.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Brasília: CopyMarket.com, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHNEIDER, Raquel Elisabete Finger; TOROSSIAN, Sandra Djambolakdijan. Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 15, ed. 2, p. 132-148, ago. 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682009000200009. Acesso em: 23 maio 2023.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. Gêneros literários. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de; KEMPISKA, Olga Guerizoli. **Teoria da literatura I**. V. 2. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2012. p. 7-24.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TATAR, Maria M. **Off with Their Heads!**: Fairy Tales and the Culture of Childhood. New Jersey: Princeton University, 1993.

TEVERSON, Andrew. **Fairy tale**. New York: Routledge, 2013.

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.

VUČKOVIĆ, Dijana. A fairy tale (r)evolution: the value and the critical reading of fairy tales in the contemporary educational context. **History of Education and Children's Literature**, Macerata, n. 2, ed. XIII, p. 309-336, dec. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329629330_A_fairy_tale_Revolution_The_value_and_the_critical_reading_of_fairy_tales_in_the_contemporary_educational_context. Acesso em: 23 maio 2023.

YASHKINA, Svetlana. **Modern Fairy Tales: The New Existence of an Old Genre**: Exemplified by the Books of Alan A. Milne, Tove Jansson and Eno Raud. 2018. Thesis (Master degree) – Stockholm University, Stockholm, 2016. Disponível em: https://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1172752/FULLTEXT01.pdf. Acesso em: 23 maio 2023.

ZIPES, Jack. A fairy tale is more than just a fairy tale. **Book 2.0**, U.S.A., v. 2, n. 1-2, p. 95-102, 2013. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/btwo.2.1-2.113_1. Acesso em: 23 maio 2023.

ZIPES, Jack (ed.). **The Oxford companion to Fairy Tales**. New York: Oxford University Press, 2000.

ZIPES, Jack. **Why Fairy Tales Stick**: The Evolution and Relevance of a Genre. New York: Routledge, 2006.