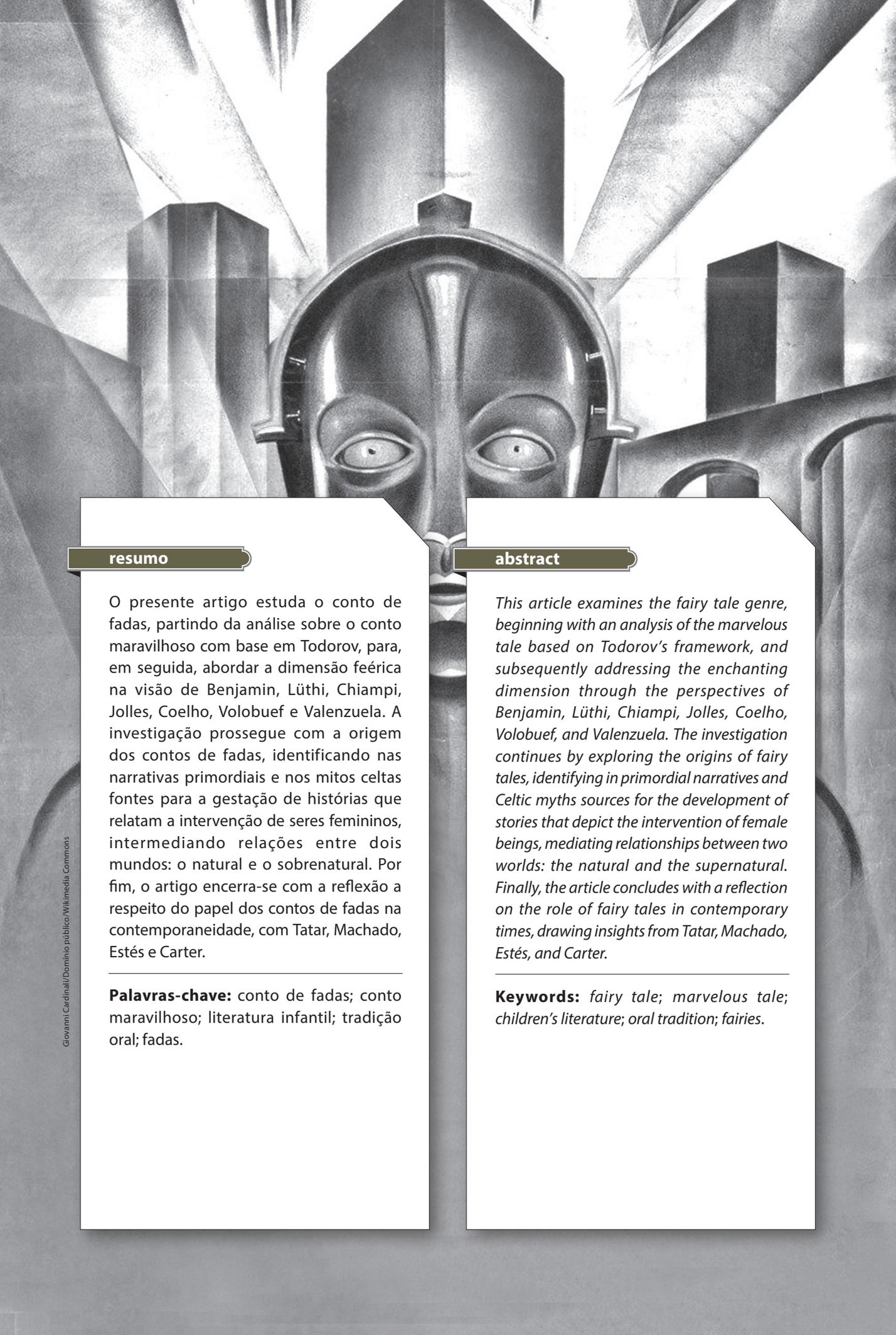




Conto de fadas: origens, conceitos e reflexões sobre o gênero

Sandra Trabucco Valenzuela



resumo

O presente artigo estuda o conto de fadas, partindo da análise sobre o conto maravilhoso com base em Todorov, para, em seguida, abordar a dimensão feérica na visão de Benjamin, Lüthi, Chiampi, Jolles, Coelho, Volobuef e Valenzuela. A investigação prossegue com a origem dos contos de fadas, identificando nas narrativas primordiais e nos mitos celtas fontes para a gestação de histórias que relatam a intervenção de seres femininos, intermediando relações entre dois mundos: o natural e o sobrenatural. Por fim, o artigo encerra-se com a reflexão a respeito do papel dos contos de fadas na contemporaneidade, com Tatar, Machado, Estés e Carter.

Palavras-chave: conto de fadas; conto maravilhoso; literatura infantil; tradição oral; fadas.

abstract

This article examines the fairy tale genre, beginning with an analysis of the marvelous tale based on Todorov's framework, and subsequently addressing the enchanting dimension through the perspectives of Benjamin, Lüthi, Chiampi, Jolles, Coelho, Volobuef, and Valenzuela. The investigation continues by exploring the origins of fairy tales, identifying in primordial narratives and Celtic myths sources for the development of stories that depict the intervention of female beings, mediating relationships between two worlds: the natural and the supernatural. Finally, the article concludes with a reflection on the role of fairy tales in contemporary times, drawing insights from Tatar, Machado, Estés, and Carter.

Keywords: *fairy tale; marvelous tale; children's literature; oral tradition; fairies.*

“E se não morreram, vivem até hoje’, diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas.”

(Walter Benjamin)

O MARAVILHOSO E OS CONTOS DE FADAS

Refletir sobre os contos de fadas como gênero requer uma leitura de mundo de uma perspectiva do maravilhoso, a qual se distancia dos pressupostos iluministas e positivistas – definidos pela determinação de compreender a realidade com base no materialismo, determinismo e outras linhas teórico-filosóficas ancoradas na tentativa racionalista de interpretar o mundo vivido.

O conto de fadas (ou conto da carochinha) é singular e impactante, mantendo, porém, vínculos profundos com outros gêneros, gestados e disseminados pela tradição

oral de cunho popular e, posteriormente, recolhidos, assimilados, relidos e, por fim, publicados como obras literárias.

A origem dos contos maravilhosos é incerta, no entanto, não há dúvida que eles remontam às origens da linguagem e sua evolução, o momento em que, através da fala, narrativas começaram a circular entre os grupos humanos em âmbitos espaço-temporais bastante diversos. A interpretação da existência, a geração da vida, as etapas de crescimento, a chegada da morte, o destino implacável, os fenômenos da natureza, o medo e os perigos que estão à espreita, a luz e as sombras, o sono, a crueldade, a vingança, a mentira, vilanias de toda sorte,

SANDRA TRABUCCO VALENZUELA

é professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP e autora de, entre outros, *A bela e a fera: um reconto* (Editora nVersos).

injustiças, mas também a boa fortuna e os acontecimentos que movem a experiência do cotidiano dentro de um contexto social, de alguma forma, lançam as sementes para a criação de narrativas primordiais, compostas de mitos e lendas, que se multiplicam através dos contos populares e contos maravilhosos.

Historicamente, os contos maravilhosos têm sua origem nas narrativas orais de cunho popular. Contos maravilhosos – ou contos de encantamento (Tavares, 1969, p. 422) – constituem narrativas compostas de fatos extraordinários, inclusive inverossímeis, com a intervenção de fórmulas mágicas, talismãs e objetos com propriedades inusitadas, cujo enredo apresenta uma natureza material, social e sensorial que se manifesta pela busca da riqueza, da satisfação do corpo ou pela conquista de poder, nos termos de Nelly Novaes Coelho (2000, p. 173). Os contos maravilhosos variam de acordo com o seu conteúdo, podendo ser: miraculosos, contos de costumes e contos sobre animais.

Segundo Todorov, o maravilhoso é marcado pela quebra das leis da natureza, “sendo necessário admitir novas fórmulas para a explicação dos fenômenos descritos” (Todorov, 1975, pp. 47-8). O maravilhoso como gênero literário congrega elementos do sobrenatural e que são aceitos sem qualquer hesitação, por parte dos personagens ou do leitor implícito: o que caracteriza o maravilhoso, portanto, é a “própria natureza dos acontecimentos” narrados (Todorov, 2012, p. 60).

Todorov sustenta que o conto de fadas insere-se no gênero maravilhoso como uma de suas variedades carregada de acontecimentos sobrenaturais, tipificados pela forma narrativa e não pelos acontecimentos sobrenaturais em si. Fazem parte desse universo ficcional que estrutura o sobre-

natural personagens como duendes, fadas, bruxas, gnomos e vampiros, os quais, muitas vezes, se valem de objetos capazes de alterar ou interferir sobre a realidade física, como varinhas, vassouras, portas mágicas, poções secretas ou, até mesmo, ferramentas intrincadas, que terminam por determinar acontecimentos que escapam por completo à compreensão racional.

O denominado “maravilhoso puro” se afasta de narrativas em que o sobrenatural se destaca por receber certas explicações e justificativas. Assim, o maravilhoso puro diferencia-se do maravilhoso hiperbólico, do maravilhoso exótico e do maravilhoso instrumental, visto que essas variedades valem-se de justificativas para a ocorrência do sobrenatural (Todorov, 2012, p. 63).

Nos contos de fadas, estabelece-se um acordo tácito entre leitor e instância narrativa, em que há uma aceitação dos elementos mágicos sem questionamento, respeitando-se a lógica interna da narrativa, manifestada através do espaço-tempo imemorial e do faz-de-conta. Desse modo, embora tanto a ficção científica como a literatura de horror estejam imbuídas de elementos constitutivos do maravilhoso¹, é possível afirmar que, entre suas marcas de distinção, estão os recursos, os meios

1 De acordo com Todorov (2012, p. 51), o fantástico articula-se no limiar entre o maravilhoso e o estranho, por ele considerado domínios vizinhos. Por sua vez, Roas (2011, pp. 30-1) elabora o conceito afirmando que “[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector”.

para provocar os efeitos desejados: se a ciência e a técnica compõem o maquinário idealizado e os preceitos epistemológicos que se interpõem na ficção científica, o horror se manifesta pela repulsa, pela atmosfera estranha e amedrontadora que prevalece e é compartilhada entre os personagens e o leitor. Como exemplo, se a poção da bruxa no conto de fadas é um elemento mágico, na ficção científica a poção elaborada por um alienígena recebe uma abordagem tecnicista e, no horror, é provável que sejam as consequências da poção elaborada por um ser de caráter monstruoso (seja por suas feições ou psicologia), aplicadas dentro de uma certa ambientação, que despertam estranhamento, medo e aversão.

O feérico – como uma das dimensões do maravilhoso – desenha-se como um distanciamento do natural, projetado pela desreferencialização espaço-temporal, expressa por enunciados como “era uma vez”, “há muitos anos atrás”, “num reino distante”. Tal recurso garante ao conto a manutenção de seu “fascínio”, preservando as narrativas do rigor ético e histórico-filosófico relacionado a um período ou fato determinado e conectado com a realidade.

Nos contos maravilhosos, como afirma Chiampi (1980, p. 60), “a unidimensionalidade não provoca emoções especiais no leitor: os prodígios se sucedem na busca-viagem do herói, que, inchada de fantasias, afasta-se do natural. Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão”.

De acordo com Jolles (1976), assim como o espaço-tempo, as personagens não devem apresentar qualquer identifi-

cação imediata com figuras históricas ou concretamente referenciadas na vida real, evitando assim o ajuizamento conceitual que poderia ser atribuído às ações: “Todos esses seres [fadas, mas também monstros, ogros e bruxas] são o produto bem claro da disposição mental cujas duas direções encarnam. Monstros, espíritos malignos, ogros e bruxas encarnam a direção trágica; graças aos seus poderes mágicos, as boas fadas e tudo o que a elas se associa são o meio mais seguro de escapar à realidade [...]” (Jolles, 1976, p. 202).

Nos contos maravilhosos, as personagens podem guardar poderes sobrenaturais, sendo capazes, no momento certo, de empreender metamorfoses e deslocar-se pelo espaço-tempo, beneficiando-se de poderes mágicos e contrapondo forças do bem e do mal (Coelho, 2000, p. 172). A coletânea *As mil e uma noites*, fixada pela primeira vez no Ocidente pela versão em francês do orientalista Antoine Galland (1646-1715), elaborada a partir de 1704, sendo o último volume lançado em 1717, serviu como base para versões em outras línguas, estabelecendo as diretrizes da narrativa dos contos maravilhosos produzidos posteriormente na Europa (Valenzuela, 2016, p. 36).

ORIGEM DOS CONTOS DE FADA

Formular uma distinção precisa e única sobre o conceito de contos de fada, com vistas a traçar limites claros entre mito, conto popular e fantasia, por exemplo, constitui uma tarefa que pode ser considerada impossível (Nicolajeva, 2003, p. 138), entretanto, é fundamental elencar

atributos distintivos que caracterizam o gênero do ponto de vista estrutural e epistemológico. De acordo com Nicolaeva (2003, p. 138), “os contos de fadas têm suas raízes na sociedade arcaica e no pensamento arcaico, sucedendo-se imediatamente aos mitos”.

Os contos primordiais que originaram os contos de fadas permitiram ao ser humano criar e recriar sua existência, produzindo uma diversificada constelação de deuses, poderes divinos, fadas, demônios, destinos, monstros, animais falantes, bruxas, ogros e outras personagens sobrenaturais que se inserem no universo do imaginário: “[...] um outro mundo está muito vivo nos contos de fadas, graças à nossa capacidade como contadores de histórias” (Zipes, 2012, p. 4).

A citação mais antiga relativa a seres imaginários semelhantes a fadas aparece em Pomponius Mela (século I), em *De situ orbis*² (43 d.C.). A fada consiste num elemento mediador para que os humanos possam alcançar a realização (real ou fictícia) de seus sonhos e fantasias. De acordo com Fryda Schultz de Mantovani, Pomponius Mela situa

“[...] *en la Isla del Sena a nueve vírgenes dotadas de poder sobrenatural, medio ondinias y medio pitonisas, que con sus imprecaciones y sus cantos imperaban sobre el viento y el Atlántico, asumían diferentes encarnaciones, curaban a los enfermos y protegían a los navegantes. [...] Desde el*

siglo IX hasta el XII continúan las historias de caballerías, y en ellas aparece Melusina, druidesa de la Isla del Sena, con todos los atributos que hacen de un hada un personaje tangible de la historia humana” (Mantovani, 1959, pp. 10-1).

O substantivo “fada” provém do latim, *fatum*, *i*, cujo significado é destino, fado, fatalidade, desgraça, referindo-se também à personificação das Parcas (*Fatae* ou *Tria Fata* – os Três Destinos) ou ao oráculo (*Fata*). Na França, o termo evoluiu para *fée*, resultando em *faerie* e *féerie* (feérico); foi nessa forma que a palavra ingressou na língua inglesa: *fairy* (século XIII).

Na mitologia grega, identifica-se com as Moiras da mitologia grega, que eram em sua origem demônios ligados ao nascimento (Kury, 2008, p. 304), apresentadas como três irmãs fiandeiras, que tecem os fios da vida de cada ser humano, sendo Cloto responsável pelo nascimento, Láqueses, cuja atribuição de girar o fuso encarregava-a também de tecer a vida, e Átropos, quem cortava o fio da vida. Portanto, o destino, a predestinação e as fatalidades são componentes decisivos nos contos de fada.

Cabe, aqui, destacar que na literatura há fadas boas e fadas más, que atuam como elementos sobrenaturais que interferem na vida dos seres humanos, resguardando dos perigos, favorecendo os protegidos com a boa fortuna ou, pelo contrário, provocando desgraças, impingindo castigos terríveis ou mesmo fazendo apenas travessuras. Exemplo disso é o conto *A bela adormecida*, dos irmãos Grimm: furiosa por não ter sido convidada para o banquete em comemoração

2 Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=z3E9AAAAcAAJ&rdid=book-z3E9AAAAcAAJ&rdot=1>.

ao nascimento da princesa, a décima terceira fada amaldiçoa a bebê: “[...] pelo fato de não terem me convidado eu lhes digo que sua filha, ao completar quinze anos, irá espetar o dedo numa roca de fiar e cairá morta” (Grimm; Grimm, 2012, p. 237, vol. 1).

É consenso associar a origem dos contos de fadas à cultura celta. Tendo dominado boa parte do continente europeu, a civilização celta era constituída por povos que compartilhavam a língua, costumes e a religião. “A referência mais antiga a Κελτική [*celtiké*], a terra dos ‘celtas’, localizada no interior de Marselha, é geralmente atribuída a Hecateu de Mileto (c. 500 a.C.)” (Tomaschitz apud Karl, 2020, p. 1, tradução nossa). No século V a.C., o historiador grego Heródoto descreveu que os “celtas” (*keltoi*) viviam no extremo oeste da Europa, além do que hoje é o Estreito de Gibraltar; mais tarde, no século IV a.C., a grande presença celta – que se expandiu a partir da Europa Central – já ocupava desde a costa do Oceano Atlântico, a região central, a costa noroeste do Mar Mediterrâneo, chegando até os Bálcãs. Reconhecidos pelos romanos como *galli* (habitantes bárbaros da Gália, originando o termo “gaulês”), foram conquistados pelo Império Romano (Karl, 2020), desaparecendo lentamente a partir do século II a.C. O legado celta permaneceu vivo em muitas regiões da Europa, com marcas evidentes nas línguas e nas culturas irlandesa, gaélica, galesa e bretã. Já no século V, com a conversão dos povos, antes ligados ao panteísmo, para o cristianismo, imagens e crenças celtas, como a figura do druida, por exemplo, passaram a integrar os textos religiosos e

a literatura, através da pena dos monges católicos medievais.

Os mitos celtas adentraram a cultura ocidental notadamente a partir do século XIII, através da expressão sincrética dos contos populares, visto que não há textos escritos originais que tenham chegado a nós (Brunel, 1998, p. 684). Em suas inúmeras variantes, as principais fontes que relatam o mito celta são as lendas arturianas – compostas pelos romances de cavalaria do poeta Chrétien de Troyes (séculos XII e XIII), como *Le conte du Graal* ou *Perceval*, de c. 1190; *Romance da história do Graal*, de Robert Boron, de 1200-1210, esta última a versão mais conhecida da lenda –, *A lenda dourada* (o ciclo de Eterno Retorno), *Os penitenciais* e os *Contos populares*. Da perspectiva religiosa, os celtas concebiam a existência de dois reinos complementares entre si, porém, muitas vezes, concorrentes. Aos seres humanos, contudo, caberia o conhecimento de apenas um, o do mundo onde vivem, no entanto, deveriam submeter-se igualmente às diversas interações de ambos os reinos, pois sabem que os atos cometidos aqui repercutem no outro. Este outro reino é representado como um espaço ideal, belo e de tempo perene. A morte pertence ao mundo comum e nele era preciso reverenciar o fluxo da vida, celebrando os antepassados mortos, seja através de festividades ou da prática cotidiana da crença nas divindades e respeito à natureza.

Os deuses celtas não tinham uma representação única e tampouco necessariamente humana: as divindades podiam alterar seu aspecto, assumir a forma de pessoas ou animais, conforme a conveniência. A deusa Mãe era a ancestral dos

povos celtas, sendo ligada à água e, mais tarde, à fertilidade da terra, identificando-se pelo nome de “Dana, Danu, Dôn ou Anu” (Silva, 2020, p. 17), associando-se ao Rio Danúbio e ao Rio Don, na Rússia. O destaque para a presença feminina como divindade associada não só à natureza e à gestação da vida, mas também à ambiguidade da passagem entre dois mundos e à dualidade entre o bem e o mal produziu uma infinidade de entidades femininas sobrenaturais.

As fadas são, portanto, herdeiras dessas tradições pagãs, portadoras de poderes semelhantes a seres mágicos, como ninfas, ondinas, oríades, dríades e valquírias, mas também, conforme a tradição, podem aludir a elfos, duendes e gnomos – para mencionar apenas alguns. Frutos da cultura ocidental, as fadas ganharam diferentes representações conforme as regiões e seus costumes.

De acordo com Coelho, foi por meio da sinergia entre as fontes orientais e greco-latinas, da espiritualidade celta associada à “cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se ‘espiritualizaram’” (Coelho, 2012, p. 53), urdindo a trama do ciclo arturiano, encadeando romances cortesês, baladas, lais (cantigas que contam sobre amores trágicos e eternos) e narrativas de encantamento – cernes do que seriam, mais tarde, os contos de fadas da literatura infantil clássica.

Assim, a Fada Viviana, a Dama do Lago, sacerdotisa de Avalon, filha de Diana – cuja missão era proteger e entregar a Excalibur, a espada mágica, ao rei Artur –, reflete a confluência de paradigmas cristãos e aqueles das antigas tradi-

ções. Por sua vez, nas novelas de cavalaria germânicas, as personagens femininas semelhantes às fadas são conhecidas como damas brancas, damas verdes ou, ainda, damas negras, de acordo com as cores dos cavaleiros a quem elas protegiam; já na Mesopotâmia, as fadas são representadas como dama da planície, dama da fonte ou dama das águas, rememorando imagens arcanas do feminino, numa veneração das manifestações da natureza substancializadas como água (rios, lagos, fontes), bosques, árvores, frutos e terra.

O conto de fadas apresenta uma natureza espiritual, ética e existencial, ligada à magia feérica (Coelho, 2000, p. 173). Nesta categoria, heróis e heroínas desenvolvem percursos narrativos com a intermediação do sobrenatural para conquistar objetivos intangíveis, como o amor, a felicidade e a alegria “para sempre”, numa atmosfera cuja paisagem de sombra “não é isenta de um toque irônico e satânico” (Benjamin, 1987, p. 240).

Devido à diversidade cultural e ambiguidade quanto a definir um caráter e constituição única para as fadas, estas foram ganhando novos contornos com a passagem do tempo. No Renascimento, Shakespeare trouxe à cena o universo feérico de *Sonho de uma noite de verão* (1594-1596), onde um filtro de amor, utilizado de modo incorreto, age sobre os relacionamentos, provocando confusões entre o mago Oberon, rei dos elfos; Titânia, a rainha das fadas; o cavaleiro transformado em burro; o duende Puck; as fadas Teia-de-Aranha, Grão-de-Mostarda, Flor-de-Ervilha e Mariposinha, todas pertencentes ao reino de Titânia, entre outras personagens. Data do mesmo

período um dos mais longos poemas em língua inglesa, composto por Edmund Spenser, *The Faerie Queene* (1596), de abordagem épico-alegórica sobre moral e política, sendo a Rainha das Fadas representada por Elizabeth I; a obra popularizou a imagem das fadas como seres diminutos. Além de Shakespeare e Spenser, Ariosto, Tasso e Camões estão entre aqueles que resgatam o maravilhoso feérico, disseminando-o ao lado de outros autores clássicos, os quais ampliaram a constância das fadas, adicionando ainda a presença de seres equivalentes às fadas celtas, como “as *banshees* irlandesas, ‘as mouras encantadas’, as xanas asturianas, as ‘damas verdes’ germânicas [...]” (Coelho, 2012, p. 80.)

Neste panorama, destaca-se a importância dos contos de fadas coletados por Giovanni Francesco Straparola (século XVI) e Giambattista Basile (século XVII), que serviram de modelo para que, posteriormente, Perrault e os irmãos Grimm, entre outros, publicassem contos adaptando-os às variações regionais ou conforme a necessidade.

Em *As noites agradáveis* (*Le piacevoli notti*), Straparola recolhe um total de 75 histórias, incluindo contos de fadas, novelas e contos folclóricos, na segunda edição, datada de 1555, sendo traduzida poucos anos depois para o espanhol, alemão e francês, com enorme repercussão. Um dos contos de fadas mais conhecidos é “O Gato de Botas”, mais tarde publicado por Perrault.

O napolitano Giambattista Basile tem os dois volumes de *Pentameron ou O conto dos contos ou entretenimento dos pequenos* (1634 e 1636) publicados postumamente, incluindo aqui as primeiras

versões de “Cinderela” (“La gatta Cenerentola”), “Rapunzel”, entre outras. Ao todo, 50 contos de fadas, emoldurados por uma única história, são narrados por dez contadores ao longo de cinco jornadas, seguindo o modelo proposto por Boccaccio em *Decameron*. Apesar do título, a obra apresenta uma linguagem e estrutura direcionada aos adultos, sem qualquer preocupação com o público infantil.

CONTOS DE FADAS PARA A INFÂNCIA

Do ponto de vista literário, os contos de fadas atendem esteticamente ao gênero ficcional, herdeiro da “*vivência épica* (o *eu* em relação com o *outro*, com o mundo social), cuja expressão natural é a *prosa*, a *ficção*” (Coelho, 2000, p. 163). As fadas eram personagens consubstanciadas em narrativas e poemas direcionados ao público leitor adulto, já que não havia qualquer preocupação em oferecer aos infantes material direcionado a eles: as crianças eram tratadas como adultos em miniatura.

No século XVII, nos salões franceses, nasceu um movimento social e cultural que se tornou conhecido como Preciosismo. Neste contexto, coube às mulheres “um papel fundamental [...], visto que tiveram a oportunidade de revelar abertamente sua capacidade criativa e seu talento para as artes. Essas mulheres passaram a ser chamadas de As Preciosas” (Valenzuela, 2021, p. 34). O título “conto de fadas” aparece pela primeira vez na França do século XVII, cunhado pela escritora francesa Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1652-1705), mais conhecida como Madame d’Aulnoy. Jack Zipes (2012, p.

22) alerta para o fato de que D'Aulnoy nunca esclareceu o motivo pelo qual ela se valeu da designação, embora a tenha atribuído como título à sua coletânea de 24 narrativas, em oito volumes, publicada entre 1697-1698: *Les contes de fées* ou, literalmente, *Os contos sobre fadas* (destaque nosso), que foi a primeira obra do gênero publicada em Paris.

Como questiona Joan DeJean, é inexplicável o motivo pelo qual Madame d'Aulnoy foi preterida pela história literária francesa moderna, consagrando Charles Perrault (1628-1703) – contemporâneo de Madame d'Aulnoy – “como inventor do conto de fadas francês e suas narrativas como arquétipos dos *contes de fée*” (DeJean apud Barneville, 2023, p. 11), visto que o público leitor da época reconhecia Marie-Catherine como a grande escritora e criadora do gênero. Entretanto, seu apagamento – assim como o de muitas outras escritoras contemporâneas dela – fez com que Charles Perrault fosse o único nome de destaque no país, especialmente a partir da mudança de paradigma trazida pela Revolução Francesa de 1789: a invenção da infância, isto é, a família e seus novos contornos burgueses, deixa de ver na criança um adulto em miniatura e passa a pensar em sua educação, na importância de sua formação como cidadão, na experiência como um ser em desenvolvimento, que tem necessidades e expectativas próprias, e que, para isso, precisa de experiências adequadas à sua idade: “A família tornou-se o lugar de uma afeição necessária entre os cônjuges e entre pais e filhos, algo que ela não era antes. Essa afeição se exprimiu sobretudo através da importância que se passou a

atribuir à educação. [...] os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida” (Ariès, 2015, p. 11).

Dentro dessa nova perspectiva arquitetada pela sincronicidade entre Iluminismo, sociedade industrial, ascensão da burguesia e as teorias defendidas por Rousseau em *Emílio ou Da educação* (1762), que se espalha inicialmente pela Europa, é que desponta uma literatura destinada à infância. Nesse bojo, o conto de fadas passa a integrar o arcabouço literário infantil, compondo uma conexão com o maravilhoso, porém, muitas vezes, sem perder de vista esse novo prisma pedagógico e/ou moralizante, carregado de valores burgueses e cristãos.

Charles Perrault recolheu e adaptou contos maravilhosos tanto da tradição oral, como também da obra de Straparola e Basile, publicando, em 1697, a coletânea *História do tempo passado com moralidades*, também conhecida como *Contos da Mamãe Gansa* (*Les contes de ma Mère l'Oye*), considerada um marco da literatura infantil, ao fixar literariamente essas narrativas, tornando-se “o criador do primeiro núcleo da literatura infantil ocidental” (Valenzuela, 2020, p. 229). Vale dizer que, na edição original, a Mamãe Gansa era representada com a figura de uma fiandeira, seguindo a tradição que associa as Parcas às fadas, reforçando seu caráter de tecer o destino. Em Perrault, como infere Sonia S. Khéde, as fadas “eram o retrato das grandes damas que usavam roupa de boa qualidade e faziam reverências como as Preciosas da corte de Luís XIV” (Khéde, 1990, p. 17),

transformando a visão mítica original em percepções da realidade.

Além de Perrault, notabilizaram-se na produção de contos de fadas Madame Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont (1711-1780), com *A bela e a fera* (1756), que, por sua vez, se inspirou no conto de mesmo nome publicado por Madame de Villeneuve em 1740, além de muitas outras escritoras que, por serem mulheres, permaneceram no anonimato.

No entanto, é no século XIX, especialmente durante o período romântico, que muitos escritores dedicam-se aos contos de fadas. Pioneiros no estudo do folclore, os irmãos Grimm – Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) – recolheram narrativas e lendas populares da Alemanha, absorvendo também as histórias de obras versando sobre o tema – Straparola, Basile, Perrault, além da tradução de *As mil e uma noites* – e publicaram, em 1812, *Kinder- und Haus-märchen (Contos para crianças e famílias)*, incluindo alguns dos contos de fadas mais conhecidos da literatura, entre eles “Branca de Neve”, “Cinderela”, “Rapunzel”, “Chapeuzinho Vermelho”, “A bela adormecida” e “Hansel e Gretel” (“João e Maria”). Os trabalhos filológicos, os estudos sobre a antiguidade e o medievalismo empreendidos pelos Grimm visavam à construção de uma unidade cultural do povo alemão por meio das tradições e da língua comum. De acordo com Jolles, a coletânea reuniu toda uma “diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX” (Jolles, 1976, p. 181).

Outro expoente da literatura infantil e que se destacou pela criação de contos de fadas é o dinamarquês Hans Christian

Andersen (1805-1875), que publicou 156 contos valendo-se de fontes diversas, mas também de sua própria vertente poética. Dentre os mais conhecidos contos de fadas estão “A pequena sereia”, “A roupa nova do imperador” e “Sapatinhos vermelhos”.

ESTRUTURAS E ELEMENTOS DOS CONTOS DE FADAS

Nem todos os contos de fadas contam com a presença de fadas. Exemplo disso são “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Rumpelstiltskin”, entre muitos outros. Nesses contos, a presença da bruxa, do lobo e de um duende (respectivamente) atuando como antagonistas, desempenha a mesma função das antigas fadas más provenientes dos mitos e da tradição oral, e que agiam com a finalidade de prejudicar os seres humanos. De forma maniqueísta, a fada assume a representação do bem, da beleza e da esperança, enquanto os opositores maléficos cobram aspectos assustadores, “assimilando o paradigma do mal: sobre ela [a bruxa] recai a rejeição social, ser colocada à margem, tal como Lilith, Melusina, a feiticeira perseguida pela Inquisição” (Michelli apud Gregorin Filho, p. 42).

Para Bruno Bethelheim (1980, p. 50), em seu *A psicanálise dos contos de fadas*, “o conto de fadas oferece materiais de fantasia que sugerem à criança sob forma simbólica o significado de toda batalha para conseguir uma autorrealização, e garante um final feliz. [...] Embora o conto de fadas ofereça imagens simbólicas fantásticas para a solução de problemas, a problemática apresentada é comum”.

Em seu texto “O narrador”, Walter Benjamin (1987, p. 215) considera que o narrador de contos de fadas continua sendo o “primeiro narrador verdadeiro”, que libertou a narrativa da vinculação mítica, permitindo à humanidade aprender através de outros caminhos que não a sujeição ao mito e à implacável força do destino.

Vladimir Propp, em sua obra *Morfologia do conto*, elaborou um estudo da coletânea *Contos de fadas russos*, em oito volumes, trabalhando com 600 textos populares, classificados no índice de Aarne (1910) e ampliados por Thompson (1928), com os números 300 a 749. Segundo Propp, os contos maravilhosos variam de acordo com o seu conteúdo, podendo ser: miraculosos, contos de costumes e contos sobre animais (Propp, 2010, p. 7). Para a análise, Propp dividiu a ação em unidades de acordo com as funções das personagens, sendo que cada uma se refere a uma atitude, reação ou intervenção de alguma figura do conto. Segundo ele, os contos populares compartilham essas funções que se reiteram, obedecendo a uma mesma sequência. Propp define quatro teses que fundamentam a estrutura do conto maravilhoso: as funções das personagens como elementos constantes e permanentes; número limitado de funções das personagens dentro do conto maravilhoso; a sequência das funções das personagens é sempre a mesma; todos os contos maravilhosos pertencem a um único tipo de estrutura (Propp, 1983, pp. 61-3). Ao todo, Propp descreve as 31 funções desenvolvidas pelas personagens, agrupando-as em ações específicas: antagonista, doador, auxiliar, princesa e seu

pai, mandante, herói e falso herói. Da perspectiva da morfologia, o conto maravilhoso define-se como qualquer ação que se desenrola partindo de

“[...] uma malfeitoria ou de uma falta (a), e que passa por funções intermédias para ir acabar em casamento (w) ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função-limite pode ser a recompensa (f), alcançar o objeto da demanda ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria (k), o socorro e a salvação durante a perseguição (rs) etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma *sequência*. Cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova *sequência*. Um conto pode ter várias sequências e, quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas sequências este se compõe” (Propp, 1983, p. 144).

Nelly Novaes Coelho, com base no modelo de Propp, considera que, embora os contos de fadas apresentem uma problemática existencial, como a busca de realização interior pelo amor, enquanto os contos maravilhosos apresentam, em geral, problemáticas sociais, ambos apresentam estruturas narrativas idênticas. Coelho (2000, p. 109) propõe cinco elementos invariantes: 1) a efabulação expõe uma aspiração ou desígnio que instiga a ação do herói ou da heroína; 2) a condição inicial para a consumação desse desígnio é o ato de sair de casa, numa viagem por um espaço desconhecido; 3) obstáculos e dificuldades se interpõem, tentando impedir o sucesso do herói ou heroína; 4) é através de um auxiliar mágico ou sobrenatural que se estabelece como mediador

entre o objetivo e o herói ou heroína que a conquista será alcançada; 5) por fim, o herói ou heroína supera todas as adversidades e conquista seu objetivo³.

A partir do século XIX, os contos de fadas passam a receber um tratamento artístico, que os diferencia tanto da tradição oral como do mito, observando-se uma adequação aos valores culturais e à moral vigente no contexto em que se aplicam. Assim, muitos aspectos do conto tradicional são adaptados, expurgados ou reorganizados para atender aos interesses e às regras sociais vigentes. Lüthi (1982, p. 110) atribui a Wilhelm Grimm a “reformulação estilística” que transformou o conto popular literário (*Buchmärchen*) num conto popular elevado (*Kunstmärchen*), que não pode ser confundido com os contos de fadas da tradição oral (*Volksmärchen*) devido ao tratamento dispensado no refinamento da linguagem e do estilo, fruto da expressão da individualidade autoral e da liberdade criativa.

Nos contos de fadas artísticos (*Kunstmärchen*), o narrador não se limita à terceira pessoa, podendo assumir uma perspectiva subjetiva e, muitas vezes, emoldurada, ou seja, uma história inserida dentro de outra história, como bem observa Volobuef (1993, p. 106). Por sua vez, tanto o espaço-tempo como conflitos secundários podem surgir ou ampliar-se,

possibilitando um aprofundamento psicológico das personagens. Embora os contos de fadas artísticos tenham a tendência de manter a indeterminação espaço-temporal, o narrador pode incorporar ações e lugares que estejam mais próximos ao leitor, buscando assim uma identificação ou afinidade que permita uma associação, mesmo que breve e fantasiosa, com a realidade conhecida. Cenário, vestes, alimentos e costumes compõem essas variações possíveis.

Os contos de fadas artísticos subordinam-se ao maravilhoso na medida em que o tempo não obedece a uma passagem real: o tempo corre de acordo com a necessidade da narrativa, sendo muitas vezes marcado pelo nascer do dia, pelo pôr do sol, pelas estações do ano ou, simplesmente, pela menção de que “os anos se passaram” ou “e foram felizes para sempre”.

Os personagens não recebem nomes próprios, pois são reconhecidos mais por suas funções e características. Quando os nomes próprios surgem, estes são comuns e variam conforme o contexto do leitor: Hänsel e Gretel tornam-se João e Maria, Juanito e Margarita, Jeannot e Margot, Giovanni e Margherita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CONTO DE FADAS CONTEMPORÂNEO

A disseminação dos contos de fadas e outras narrativas dedicadas ao público infantil ganhou novo fôlego, especialmente no século XXI, com a edição de novas obras, traduções, adaptações e releituras publicadas em todo o mundo, incentivando a consagração de novos autores que deram voz a

3 A divisão proposta por Coelho aproxima-se, em certa medida, às etapas da jornada do herói anotadas pelo mitólogo Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, na qual define o monomito, com base em estruturas arquetípicas que se reiteram nas mais diversas culturas, em diferentes épocas. Divididas em três grandes estágios – partida, iniciação, retorno –, Campbell fixa 17 etapas para a jornada.

histórias locais; mas também com o resgate de escritoras (e suas obras) que sofreram apagamento histórico; publicação de histórias semelhantes à estrutura dos contos de fadas, mas que pertencem a culturas não europeias; versões de contos com releituras que respeitam temáticas contemporâneas referentes à mulher, inclusão e diversidade, além de discussão de temas sociais e de preservação do meio ambiente. Muitas são as polêmicas que cercam os contos de fadas, contudo, é consenso a relevância da leitura desses contos como forma de apresentar aos pequenos leitores experiências e ensinamentos que abordam questões como a morte, a pobreza, a discriminação, a doença, a inveja e desentendimentos de todo tipo.

A fada, numa abordagem contemporânea, traz consigo a possibilidade de realização de sonhos e conquistas que parecem impossíveis para qualquer ser humano. Assim, ela se consagra como elemento mediador para que os humanos consigam alcançar seus sonhos e fantasias. Em oposição às fadas, estão bruxos, feiticeiros, animais monstruosos e ogros, além de toda sorte de metáforas do mal:

“Os contos de fadas são íntimos e pessoais, contando-nos sobre a busca de romance e riquezas, de poder e privilégio e, o mais importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança da casa. Dando um caráter terreno aos mitos e pensando-os em termos humanos em vez de heroicos, os contos de fadas imprimem um efeito familiar às histórias no arquivo de nossa imaginação coletiva” (Tatar, 2003, p. 9).

A linguagem simbólica dos contos de fadas ressignifica, muitas vezes, valores

humanos e de uma dada sociedade, revelando sua ética, temores, ansiedades, comportamentos compartilhados e tendências. Desse modo, se o lobo configura a metáfora do mal que está à espreita, mas que poderá ser vencido através da inteligência e bondade do herói ou heroína, as fadas são o auxílio mágico para uma pessoa em apuros, desde que ambas obedeçam a critérios éticos e socialmente aceitos. Como defende Ana Maria Machado (2010, p. 13), os contos de fadas “fazem parte de um patrimônio comum de todos nós, um tesouro que a humanidade vem preservando pelos tempos afora. Cada um de nós tem direito a um quinhão dele [...] quanto mais ele se divide, mais cresce”.

Angela Carter, na introdução de seu livro *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo* (2011), considera que a expressão “contos de fadas” engloba um “grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora – histórias anônimas que podem ser reelaboradas vezes sem fim por quem as conta” (Carter, 2011, p. 7).

Embora sejam considerados uma forma de literatura infantil, os contos de fadas trazem a experiência da ancestralidade e, como afirma Estés (2005, p. 11), “sobreviveram à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, aos massacres de gerações e a vastas migrações por terra e mar”.

Essas histórias, alimentadas pela oralidade, sustentadas, multiplicadas e diversificadas pela escrita, continuam a povoar a imaginação com a resistência da força da linguagem, disseminadas pela literatura e na virtualidade das telas.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª ed. Rio de Janeiro, GEN/LTC, 2015.
- BASILE, G. *O conto dos contos. Pentameron ou o entretenimento dos pequeninos*. Trad., comentários e notas de Francisco Degani. São Paulo, Nova Alexandria, 2018.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo, Summus, 1984.
- BRUNEL, P. (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2ª ed. Trad. Carlos Sussekind, J. Laclette, Maria Thereza R. Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro, José Olympio/UnB, 1998.
- CARTER, A. *A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo, Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- CHIAMPPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- COELHO, N. N. *Literatura infantil. Teoria, análise, didática*. São Paulo, Moderna, 2000.
- COELHO, N. N. *O conto de fadas. Símbolos – mitos – arquétipos*. 4ª ed. São Paulo, Paulinas, 2012.
- ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815*, vols. 1-2. Trad. Christine Röhrig. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- JOLLES, A. *Formas simples. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KARL, R. "The Celts in Antiquity: crossing the divide between Ancient History and archaeology". *Revista Brasileira de História*, vol. 40, n. 84. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/vXVDXJd8wS8PY7xS77MfRh/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 27/dez./2023.
- KHÉDE, S. S. *Personagens da literatura infantojuvenil*. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1990.
- LÜTHI, M. *The European Folktale: form and nature*. Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
- MACHADO, A. M. *Contos de fadas de Perrault, Grimm e Andersen*. Trad. Maria Luiza S. Borges. Apresentação Ana Maria Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.
- MANTOVANI, F. S. de. *Sobre las hadas*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1974.
- MELA, P. *De situ orbis*. Apud L. Strickium. Bibliopolam, 1700, pp. 340-1. Disponível em: <https://play.google.com/store/books/details?id=z3E9AAAAcAAJ&rdid=book-z3E9AAAAcAAJ&rdot=1>. Acesso em: 26/dez./2023.
- MICHELLI, R. "Contos fantásticos e maravilhosos", in J. N. Gregorin Filho (org.). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo, Mundo Mirim, 2012.
- NIKOLAJEVA, M. "Conto de fadas e fantasia: do arcaico ao pós-moderno". *Marvels & Tales*, vol. 17, n. 1. Wayne State University Press, 2003, pp. 138-56.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. 2ª ed. Lisboa, Vega/Universidade, 1983.
- BARNEVILLE, M.-C. Le J. de. *Contos de fadas de Madame d'Aulnoy*. Trad. e notas sobre a pesquisa de Paulo César Ribeiro Filho. São Paulo, Teoria das Fadas, 2023.
- ROAS, D. *Tras los límites de lo real – Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- SILVA, A. M. da. "Prefácio", in M. Avila. *Os melhores contos de fadas celtas*. São Caetano, Wish, 2020.

- SPENSER, E. "The faerie queene. Disposed into twelve bookes, fashioning XII. Morall vertues". Vols. 1-6. [Londres, William Ponsonbie, 1596], in *Renascence editions. The faerie queene*. Oregon, University of Oregon, 1995.
- TATAR, M. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- VALENZUELA, S. T. V. *A bela e a fera: um reconto*. São Paulo, nVersos, 2021.
- VALENZUELA, S. T. "Caperucita Roja: a Chapeuzinho Vermelho na poesia de Gabriela Mistral". *LiterArtes*, n. 12. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/168912/165474>. Acesso em: 26/dez./2023.
- VALENZUELA, S. T. V. *Once upon a time. Da literatura para a série de TV*. Lisboa, Chiado, 2016.
- VOLOBUEF, K. "O conto de fadas". *Revista de Letras*, vol. 33. Unesp, 1993, pp. 99-114. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40542110>. Acesso em: 20/dez./2023.
- ZIPES, J. *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*. Princeton, Princeton University Press, 2012.