



CONTOS DE FADAS: HERANÇA HISTÓRICA E CULTURAL

MONIQUE MARIA GOMES DE ARAÚJO

RESUMO

Ao longo dos séculos desde que foram criados, os contos de fadas vêm sofrendo mudanças significativas na forma como têm sido repassados, dado o complexo intercâmbio cultural através dos diversos contatos e trocas com outros povos. Este artigo tem como objetivo investigar como a cultura, crença e situação política onde viveram importantes escritores de contos de fadas influenciou a forma como eles seriam interpretados, transmitidos e perpetuados no imaginário popular e na história conforme ficavam mais conhecidos. Revela-se então, que de fato os contos de fadas, ao serem resgatados pelos territórios analisados, sofreram modificações e se adaptaram através dos séculos, sendo atribuídos a eles os valores, visões de mundo e ética correspondentes ao contexto aos quais estavam inseridos, e que a preservação de tais produções é fundamental para manter a memória viva, pois é através delas que partes importantes das crenças, ideias e cultura de vários povos ainda podem ser transmitidas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição oral, memória, religião celta, literatura infantil.

ABSTRACT

Over the centuries since their creation, fairy tales have undergone significant changes in the way they have been passed down, due to the complex cultural exchange resulting from interactions and exchanges with other peoples. This article aims to investigate how the culture, beliefs, and political context in which important fairy tale writers lived influenced the way these stories would be interpreted, transmitted, and perpetuated in popular imagination and history as they became more widely known. It becomes evident, then, that fairy tales, when recovered by the regions analyzed, were indeed modified and adapted over the centuries, with values, worldviews, and ethics corresponding to their respective contexts being attributed to them. The preservation of such works is therefore essential to keeping memory alive, as it is through them that important aspects of the beliefs, ideas, and cultures of various peoples can still be transmitted.

KEYWORDS: Oral tradition, memory, celtic religion, children's literature.



INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos desde que foram criados, os contos de fadas vêm sofrendo mudanças significativas na forma como têm sido repassados. Criados como forma de entretenimento para os cortesãos na idade média, tais contos tinham uma ligação direta com os seres divinos originados na religião celta e com seu modo de pensar e se relacionar, principalmente, com as mulheres. Essas histórias resultaram em narrativas heróicas sobre nobres cavaleiros que arriscaram suas vidas em aventuras perigosas que os colocavam à beira da morte até conseguirem conquistar suas realizações pessoais. A cada resgate desses contos – repletos de personagens e características mágicas com o propósito de interpretar o mundo – por outros povos e modos societários, havia uma complexificação onde se fundiam com outros tipos de narrativa semelhantes.

Nesse sentido, dado o complexo intercâmbio cultural através dos diversos contatos e trocas com outros povos, essa interpretação religiosa foi sofrendo mudanças a fim de adaptá-las às novas realidades socioculturais. Essa complexificação serviu também como base para a difusão de elementos societários, como por exemplo, entretenimento, críticas, costumes, moral, valores, crenças, entre outros. Como resultado dessas modificações ao longo dos séculos e das culturas, os contos de fadas foram quase completamente descaracterizados e desestruturados, perdendo suas características “base” conforme se disseminavam em diferentes culturas.

Dessa forma, observa-se que as características iniciais do que, comumente, chama-se de contos de fadas foram pouco a pouco deixando de estar presentes nestas histórias conforme elas surgiam em lugares cada vez mais distintos do mundo e se integravam a culturas e ideias que a princípio pareciam opostos a elas, sobretudo quando deixaram de ser histórias para adultos, passando para formação social como um todo, explicação de mundo e, por fim, com foco em um público infantil. Após o surgimento do entretenimento em massa, e principalmente com o cinema, os resgates dos contos de fadas terão outra dimensão a fim de abranger outras complexidades e problemáticas da sociedade contemporânea disseminando outros elementos societários.

Tendo em vista que os contos de fadas permanecem vivos na idade contemporânea apesar de terem se originado na idade média, este estudo tem como objetivo investigar como a cultura, as crenças e a situação política onde viveram importantes escritores de contos de fadas influenciou a forma como eles seriam interpretados, transmitidos e perpetuados no imaginário popular e na história conforme ficavam mais conhecidos.



De deusas a fadas

Quando se fala das versões originais dos contos de fadas é quase impossível não se lembrar das coleções de contos reunidas e publicadas por Jacob e Wilhelm Grimm – também conhecidos como Irmãos Grimm – no século XIX; foram eles, afinal, os primeiros a se referirem ao gênero na forma como ele é chamado atualmente. No entanto, como afirma Nelly Novaes Coelho (1987), esse gênero tem raízes muito mais profundas e ancestrais, demonstrando, portanto, sua importância histórica, social e política que carregam consigo desde a antiguidade até a idade contemporânea.

Embora não se possa afirmar as origens definitivas dos contos de fadas ou dos contos maravilhosos²¹, Coelho (1987) afirma que seria praticamente impossível que narrativas com tanto em comum entre si, vindas de locais com culturas tão diferentes, não tivessem uma base cultural comum. Por mais que existam muitas controvérsias e discordâncias entre filólogos, antropólogos, psicólogos, etnólogos e sociólogos a respeito desse assunto, até o momento em que o livro de Coelho foi publicado, criou-se um consenso de que as fontes comuns originárias dos contos de fadas e das narrativas maravilhosas surgiram em algum lugar no oriente, sendo de lá que algumas das narrativas maravilhosas mais antigas das quais se tem conhecimento surgiram, como por exemplo, os contos “Dois Irmãos”, do Egito, “Sendabar” ou “O Livro do Engano das Mulheres”, vindo da Índia, e do “Pañcatantra”, também indiano, que de acordo com Tesheimer, Fleming e Vargas (2022) foi traduzido do sânscrito para o pehli durante a idade média e a partir disso se consolidou como a coletânea Calila e Dimna que se difundiu pelo mundo através de traduções ou adaptações orais e literárias.

A presença e permanência desses contos, que muitas vezes só se faziam possíveis através da tradição oral, demonstra que desde então este tipo de narrativa se disseminou da Ásia para o Mediterrâneo e de lá para o Ocidente, onde se manteria viva através dos séculos e acompanharia o povo celta em sua migração do oriente até as margens do rio Sena, que na época banhava a Gália, onde se estabeleceram por séculos e disseminaram sua cultura rica e cheia de elementos que mais tarde seriam interpretados como mágicos ou fantásticos. De acordo com Coelho (1987), foram as crenças desse povo que deram luz às primeiras figuras femininas que seriam usadas como base para a concepção do que eram as fatas.

Derivadas das deusas celtas – como Morrígan e Macha, que representavam a guerra e levavam justiça ao povo por meio de bônãos ou castigos (Aldhouse-Green, 2002) – as 21 Segundo Coelho (1987) os contos de fadas e contos maravilhosos carregam semelhanças enormes entre si, tantas que muitas vezes se misturam e se confundem entre leitores e escritores por causa da estrutura narrativa que tem um com o outro e da publicação simultânea de contos de ambos os gêneros em diversas coletâneas, desde as de Charles Perrault até a dos irmãos Grimm. Esta diferenciação será abordada de forma mais abrangente no tópico “morfologia dos contos de magia” deste artigo.



“damas da floresta” (como foram chamadas ao serem generalizadas) foram convertidas no que os romanos chamariam de fata, que segundo Silveira (2013) foi o vocábulo:

[...] que teria permanecido na memória popular [...], empregado como sinônimo de Parcas, “Matrae” ou Matronas célticas; da “fata” antiga derivaria a “Fee” da região de langue d’oll, “fadas” da região do langue d’oc e “hadas” da Gasconha. Porém, é somente a partir do século XII que a Fada aparece em registros escritos para designar as mulheres sobrenaturais recolhidas da tradição oral. (Silveira, 2013, p. 28).

As quais se uniriam de forma definitiva com as Parcas no século XIII para formar o arquétipo da deusa-mãe que representaria o ideal de donzela.

Nas crenças do povo celta a aparição de espíritos iluminados que geralmente surgiam na forma de mulheres dotadas de poderes sobrenaturais e conhecimento ilimitado era muito comuns (Aldhouse-Green, 2002). Essas “mulheres”, representadas sempre de forma poderosa e idílica, cruzavam o caminho do povo quando eles precisavam de ajuda, lhes concedendo bençãos e soluções divinas que não teriam resolução de outra forma que não fosse uma interferência sobrenatural. Mais poderosas que quaisquer outras criaturas, essas deusas eram capazes de mudar o destino tanto para o bem quanto para o mal, a depender do bom ou mal comportamento dos indivíduos que entravam em contato com elas.

Na tradição galesa, por exemplo, era muito comum que punições severas fossem infligidas aos transgressores através dos deuses, como é mostrado em “A Maldição de Math”, onde os irmãos Gwydion e Gilfaethwy conspiraram para roubar a virgindade de Goewin, a portadora dos pés do deus Math, e recebem como punição um castigo que os fez permanecer na forma animal durante três anos; a cada ano um animal diferente, onde um deveria ser uma fêmea e outro, um macho, e ao final de cada ano apresentassem o filhote da vez na corte de Math. Ao fim dos três anos todos voltaram à forma humana, incluindo os filhotes, com a diferença que eles receberam a habilidade de transitar entre a forma animal e a forma humana, o que por sua vez demonstra o quanto comum era para o povo celta a ideia da transmutação de seres humanos para animais e vice-versa.

Este tipo de transformação aparecia em muitas histórias a respeito dos deuses que cultuavam, especialmente as que retratavam personagens com status xamânicos com quem se envolviam, que podiam transitar entre o mundo físico e o mundo espiritual e usavam esse artifício para realizar tal feito, além de também ser muito comum entre os próprios deuses e deusas, que além de serem capazes de transitar entre a forma humana e animal, também podiam se manifestar como elementos da natureza, como é o caso



de Morrígan, que constantemente aparecia na forma de corvo, e de Boann, que era a personificação do Rio Boyne (Aldhouse-Green, 2002).

Fervorosamente amantes e defensores da natureza, o povo celta, além de cultuar fenômenos naturais como terremotos e a chuva, também cultuavam heróis locais e alguns animais a ponto de considerá-los tão sagrados que o consumo deles era proibido, e conforme sua cultura se consolidava e desenvolvia, Coelho afirma que “estenderam seus cultos a deuses da guerra, do comércio, da música, da poesia. Também cultuavam as armas (martelo, machado, maça e espada, de que foram grandes fabricantes), atribuindo-lhes poderes mágicos.” (Coelho, 1998, p. 39), nesse sentido pode-se compreender a atribuição de poderes sobrenaturais e divinos a objetos como a espada Excalibur, das novelas arturianas, que surgiram durante a Idade Média.

Assim sendo, as fadas foram fruto da união de histórias fictícias e da religião do povo celta por povos que os oprimiram e, mais tarde, da banalização que suas crenças sofreram ao serem erroneamente interpretadas ou invalidadas (algo pelo qual religiões asiáticas também passaram ao, muitas vezes, serem fundidas ou confundidas com fábulas ou contos maravilhosos).

O encontro do real com o fantástico

Vítimas de opressão, os celtas foram mais um povo a ter sua cultura ameaçada pela constante expansão do Império Romano, mas sua capacidade excêntrica de se integrar amigavelmente a outros povos com culturas e crenças significativamente diferentes a deles proporcionou uma fusão tão intrínseca de ambas culturas, que parte da cultura que pertencia apenas aos celtas acabou sobrevivendo através dos romanos, tendo se unido até mesmo aos valores cristãos que estes adotariam séculos mais tarde (Coelho, 1897).

A presença feérica também relacionada a membros da nobreza carregava consigo uma mensagem tão forte que a presença de divindades começou a ser recorrente até mesmo em registros oficiais das linhagens da realeza, que buscavam retratar a árvore genealógica das famílias reais desde seus supostos primeiros ancestrais até o tempo presente em que os registros foram escritos. Um exemplo desse ocorrido é o caso da Dama do Pé de Cabra²², presente no Livro das Linhagens de Portugal, que relata o envolvimento amoroso de D. Diego Lopes de Haro, senhor da Biscaya, com uma fada com quem se casou e teve filhos (Silveira, 2013).

Em resumo, a história narra como D. Diego encontra uma bela moça próxima a um rio

²² A Dama do Pé de Cabra é a fada de uma lenda que já era transmitida de maneira oral desde o século XI, a qual foi registrada pela primeira vez no Livro de Linhagens do Conde D. Pedro no século XIV (Silveira, 2013).



enquanto caçava, moça tão idílica, bela e pura que ele pouco se importou com seus pés fendidos e a propôs em casamento no mesmo instante. A dama dos pés de cabra, por sua vez, aceitou o pedido com a mesma certeza e entusiasmo com o qual este foi feito, mas com uma condição: para que a dama fosse com ele, D. Diego teria que jurar que nunca mais se benzeria. Sem pensar duas vezes, o nobre aceita e a leva para suas terras, onde cumpre a promessa que fez e se casa com a dama da floresta com quem tem dois filhos, um menino e uma menina. Por alguns anos eles levaram uma vida feliz juntos, mas certo dia, depois de D. Diego jogar um osso de seu prato no chão após uma refeição e seus cachorros brigarem por ele com tanto ímpeto que um deles rasgou a garganta do outro, o nobre ficou tão assustado com o que vira que accidentalmente falou: “Ave Maria, nunca vi algo assim antes em toda a minha vida”. A dama dos pés de cabra com quem havia se casado, triste e abalada com o peso da traição cometida por seu marido pela quebra da promessa, não teve outra escolha senão pegar os filhos e tentar levá-los consigo de volta para floresta; o rei, no entanto, não permitiu que ela levasse os dois e conseguiu fazer com que o garoto permanecesse com ele, enquanto a dama e sua filha sumiram na floresta para nunca mais serem vistas, embora elas tenham aparecido para o rei e para seu filho anos mais tarde em decorrência de uma doença do rei, ocasião na qual o filho, em desespero, procurou pela ajuda da mãe e foi prontamente atendido por ela apesar da quebra da promessa, mostrando que por mais que tenha se afastado da família, ela sempre os protegeria e cuidaria deles sempre que precisassem.

Por mais pagã que a ideia de um pacto feérico feito entre um ser de outro mundo, geralmente representado por uma figura feminina ricamente vestida, inumanamente bonita e inegavelmente pura, com um membro da nobreza possa parecer inusitada em tempos onde os valores cristãos estavam cada vez mais consolidados nas nações ocidentais, a união desses dois conceitos opostos se mostrava muito necessária em um cenário onde a reputação e aceitação de um membro da nobreza, sobretudo da realeza, não vinha de sua relação com o povo que governava, e sim das boas relações e impressões que nutria com os demais membros de sua corte e de cortes vizinhas, servindo para mostrar que sua linhagem era protegida e abençoada por seres divinos.

O surgimento dos contos de fadas nas lais de Marie de France

Fruto da união de elementos religiosos do povo celta e de uma forte intenção de elevar a imagem da nobreza diante da corte ibérica (Silveira, 2013), os contos de fadas conquistaram seu lugar na corte britânica no século XII através das lais²³ de Marie de France que, encantada com as aventuras arturianas repletas de elementos heróicos, espirituais e religiosos que

²³ Lais eram pequenos contos (geralmente franceses ou ingleses) que contavam aventuras e/ou histórias de amor sobre cavaleiros e eram cantadas para a corte (Coelho, 1987, e Xypas, 2020).



já se misturavam com ideias cristãos daquele século (Coelho, 1987), traduziu diversas lais bretãs, também conhecidas como lais de cavalaria, para francês, e adicionou a elas uma devoção até então pouco presente a figura feminina, a colocando num papel de deusa mãe, protetora da natureza, progenitora de bons frutos e senhora do destino, fazendo assim um paralelo com figuras presentes tanto na religião celta quanto na greco-romana e cristã, como as matronas, as parcas e até mesmo a virgem Maria, mãe de Jesus.

Neles se expressa uma visão nova da mulher, do amor e de um mundo misterioso, onde os objetos têm vida própria, onde reinam as fadas e os magos; onde os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos e onde existem “filtros de amor”. (Coelho, 1987, p. 49).

Marie de France foi a maior responsável por disseminar a cultura celta entre as cortes medievais e a pioneira do gênero que anos mais tarde seria chamado de romance cortês, sendo também a criadora da estrutura narrativa que estabelece o que eram os contos de fadas originais.

Embora tais contos ainda não fossem escritos, mas sim recitados em versos curtos pelos trovadores da corte britânica, já era comum haver a narração de histórias de casais apaixonados onde o herói ou heroína precisava vencer obstáculos ou derrotar o(a) antagonista para que pudesse enfim tornar possível a relação que visava estabelecer com seu/sua amado(a), pouco se importando se para conquistar o objetivo almejado precisasse superar desafios que poderiam acarretar em finais fatais, características marcantes da estrutura narrativa de um conto de fadas. Essa noção e ideação se tornaram bastante comuns na produção desses versos ao longo dos tempos.

Morfologia dos contos de magia

Para que se possa entender o que mudou nos contos de fadas ao longo dos séculos, é preciso entender anteriormente como sua estrutura era composta e o que exatamente os tornavam os que eram.

Diferente do gênero mito, que carrega consigo a gênese de uma cultura através de feitos sobrenaturais que transcende o imaginário e busca explicar perguntas para as quais geralmente não haveria respostas (como os fenômenos da natureza), das lendas, que narram aventuras ou acontecimentos que misturam o real e o maravilhoso, e das fábulas, que são narrativas protagonizadas por animais em uma alusão à imagem humana criadas com o intuito de transmitir lições de moral (Coelho, 2002), os contos de fadas, por mais



que em alguns momentos se fundissem com a realidade, nem de longe tentam explicar algo ou se tratam de lições de vida ou de moralidade, eles são muito mais sobre relações pessoais.

Em 1928 Vladimir Propp publicou “A morfologia dos contos maravilhoso”, que embora tenha o nome do gênero “contos maravilhoso” no título, se propõe a analisar a estrutura de contos de magia, nos quais também se enquadram os contos de fadas e os contos maravilhosos, o qual ele descreve estruturalmente da seguinte forma:

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W⁰) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este desenvolvimento damos o nome de Seqüência. (PROPP, 2001 p. 51).

Ao longo do livro Propp explica de maneira detalhada cada uma das 31 funções sequenciais e como se relacionam uma com a outra para posteriormente formarem uma seqüência, sendo algumas delas:

I - (β) Um membro da família deixa a casa, seja por precisar ir ao trabalho ou cumprir uma tarefa;

II - (γ) O herói é proibido de fazer algo;

VIII - O antagonista causa um dano para o herói ou para sua família;

XI - (¤) O herói sai de casa;

XVI - (I) O herói e o antagonista entram em um combate;

XVIII - (J) O herói vence o antagonista;

XXI - (W⁰) O herói se casa e conquista seu final feliz.

Tendo cada uma delas várias sub funções, como por exemplo a função XVI, que são compostas por:

(H¹) Onde o herói e o antagonista lutam em um campo aberto;



(H²) Onde o herói vence o antagonista em uma competição (que não necessariamente implica um combate físico);

(H³) Onde o herói e o antagonista jogam cartas (antagonista este que geralmente era representado por um dragão ou pelo diabo, a depender de qual país e século a narrativa se passa) e;

(H⁴) O antagonista propõe um desafio esdrúxulo ao herói que ao final apontará qual dos dois é o vencedor.

Estas funções podem se organizar de diversas maneiras dentro das narrativas, seja uma sequência após a outra, onde um dano (A) é cometido no início do conto e se encerra com uma promessa de casamento (W¹), mas um outro dano (A) ocorre dando início a uma nova sequência, a qual o herói decide reagir (C) até por fim vencer o antagonista (J) e se casar com a donzela (W⁰).

Diagrama 1: Primeira sequência.

A/_____ /W¹
A/_____ /C/_____ /J/_____ /W⁰

Fonte: elaborado pela autora.

Ou em uma sequência interrompida por uma outra sequência episódica como é mostrado por Propp nesse esquema:

Diagrama 2: segunda sequência.

A/_____ /G.....K/_____ W⁰
a/_____ /K

Fonte: PROPP, 2001, p. 51.

E em alguns outros onde explica que as sequências podem ser interrompidas repetidas vezes de inúmeras formas, o que acarreta em ter mais de um conto dentro de outro, mas que de maneira geral sempre se encerra da mesma forma: com o herói ou heroína conquistando um final feliz por meio de realizações pessoais, ascensão social ou a obtenção daquilo que lhe era desejado, e é neste ponto que os contos de fadas e os contos maravilhosos se



confundem.

Tendo ambos bases, desenvolvimentos e conclusões incrivelmente semelhantes, é relativamente difícil distinguir um do outro, sobretudo depois da mistura ocasionada pela inserção de elementos de contos orientais, como As Mil e Uma Noites (uma série de contos de autores desconhecidos em língua árabe compiladas a partir do século IX), na estrutura narrativa que antes pertencia ao romance cortês e das mudanças provocadas pela forma oral pela qual tais narrativas eram repassadas; ainda sim, Coelho (1987) explica que há diferenças significativas entre os dois gêneros.

Os contos maravilhosos, originários do oriente e disseminados em toda a Europa na Idade Moderna, embora também narrem histórias repletas de características fantásticas como animais falantes, objetos mágicos, duendes e gnomos, tem sempre como problemática central algo que afeta o protagonista de maneira social ou econômica. Esse tipo de conto tem como foco tirar o protagonista de uma situação difícil na qual ele(a) se encontra por meio de habilidade, sorte ou enganação até que sua vida mude ao final da história, como é o caso de Gato de Botas (1967), escrito por Charles Perrault, onde um humano e um gato se unem para dar um golpe numa família nobre e dessa forma torná-lo rico.

Segundo Coelho (1987) geralmente são as necessidades básicas do ser humano, como a miséria, a fome por sexo e poder ou a necessidade de sobreviver, que motiva a maior parte dessas narrativas. Em “As Mil e Uma Noites” por exemplo, tais características são muito bem colocadas, pois “o sensorial é esplendidamente explorado e [...] a paixão erótica efêmera substitui o amor espiritual, eterno” (Coelho, 1987, p. 14), mostrando que por mais que relações amorosas pudessem surgir em determinados momentos, seriam sempre como consequência de algo maior, como a busca por riquezas ou se manter vivo.

Os contos de fadas, por sua vez, são mais centrados no amor e na realização pessoal. Ainda que não fosse uma regra, os contos de fadas muitas vezes se desenvolviam dentro de um mundo mágico ou permitiam que o(a) protagonista entrasse em contato com ele, seja através de uma passagem literal para o outro lado ou pelo contato estabelecido com o ser feérico por quem se percebiam apaixonado, e tinham como principal objetivo fazer com que o(a) protagonista resolvesse sua problemática existencial para que conseguisse ter um final feliz por meio desta, como é o caso do conto “Zezolla” escrito por Basile no século XVII, que seria usado como base para “A Gata Borralheira” de Perrault também no século XVII (Going, 1997).

A efábulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa que encarna o ideal a ser alcançado. (Coelho, 1987, p.13).



Por mais comum que fosse nas cortes ibéricas que o cavaleiro saísse (ainda que inconscientemente) em busca da sua donzela, em contos nórdicos e eslavos o contrário também era muito encontrado; neles era a mocinha (fosse ela uma princesa ou uma plebeia) que acabava indo de encontro ao seu amado.

O romance cortês

A primeira mudança a ocorrer nos contos de fadas veio através de Chrétien de Troyes que, maravilhado com o romance cortês que Marie de France levou da corte britânica até sua própria corte, também traduziu lais bretãs e, mais do que isso, as recriou a sua própria maneira, incluindo acréscimos aos episódios e aspectos tanto do romance cortês (que predominava nas narrativas) quanto dos contos maravilhosos orientais, frutos do contato consequente ao comércio no mediterrâneo e do encontro de cavaleiros cristãos com guerreiros de outras religiões nas cruzadas (Coelho, 1987). Essas narrativas fizeram tanto sucesso que consolidaram um novo gênero, o romance, que englobou todas as histórias de amor que tinham envolvimento com aspectos fantásticos.

Posterior a isso, no século XVII, é perceptível que o sucesso dos romances bretões, das lais de cavalaria e das novelas arturianas havia ultrapassado os limites estabelecidos pela nobreza e alcançou mais do que apenas a corte britânica ou ibéricas, elas também alcançaram o povo visto que Giambattista Basile, mesmo tendo uma origem que Going (1997) descreve como “quase modesta”, se tornou um dos primeiros autores a publicar uma coletânea repleta de contos de fadas: “O Conto dos Contos” ou “Pentameron” em Nápoles no ano de 1634, onde várias histórias da tradição popular napolitana são encontrados (Coelho, 1987).

Segundo Going (1997) as influências regionais podem ter sido um dos catalisadores que motivaram Basile a escrever tais contos que até então eram transmitidos apenas na tradição oral e por consequência disso, adquiriram características locais, fenômeno que pode ser explicado por dois fatores. O primeiro: sendo eles transmitidos oralmente por meio de trovadores em locais voltados a apresentações teatrais ou espaços públicos como feiras, missas ou banquetes nos castelos, o povo teve contato constante com esse tipo de narrativa, embora esta não fosse voltada para eles.

Já o segundo se baseia na capacidade do ser humano em aumentar histórias por natureza. Marie-Louise Von Franz (2002), que embora discorde da possibilidade dos contos de fadas terem surgido por consequência do entrelaçamento de elementos religiosos e da realidade, traz reflexões relevantes que podem explicar de maneira assertiva a forma como as belas moças presentes nas lais de Marie de France ocasionalmente se transformaram em bruxas



malignas, e como personagens de origens mais humildes, como artesãos ou moleiros, foram inseridos num contexto que antes só pertencia a nobreza.

Em seu livro “A Sombra e o Mal nos Contos de Fada” (2002), a autora discorre que as pessoas “aumentam” e modificam as histórias conforme o tempo passa, inserindo elementos falsos que não condizem com a realidade, de forma natural, assim como uma mentira quando sai do controle, e afirma que tal coisa faz parte da natureza humana.

Nesse ponto os contos de fadas se espalharam de maneira veloz e se tornavam cada vez mais algo ligado ao entretenimento do povo como um todo, até que no fim do século XVII, com o contínuo declínio de ideais metafísicos religiosos e da incorporação dos valores mais humanistas, nacionais e objetivos, a chegada do racionalismo desafiou a existência do fantástico.

A Mãe Gansa e o nascimento da literatura infantil

Em tempos onde o pensamento racional ainda se sobreponha a quaisquer explicações de cunho fantástico ou maravilhoso, Perrault também defendia a ideia de que o pensamento moderno era superior ao da antiguidade (Going, 1997), mas ao se sentir atraído – por motivos que Coelho (1987) comenta não terem sido expressos em nenhum momento por ele – pelas narrativas folclóricas preservadas pela oralidade, iniciou um trabalho de redescoberta das histórias de cunho maravilhoso que eram evidentemente focadas em enredos que exaltassem a imagem feminina ou retratassem as injustiças cometidas contra mulheres, as quais seriam publicados em um volume para o qual deu o nome de “A Paciência de Grisélidis” (1691), uma nova versão em versos curtos de alguns dos mais famosos fabliaux²⁴ do folclore francês, e embora Coelho afirme não haver razões concretas para seu interesse repentino em tais estudos, a autora comenta que não há dúvidas de que estariam ligadas direta ou indiretamente a dois movimentos políticos que estavam acontecendo na época: a Querela dos Antigos e Modernos e a luta feminista.

Assim sendo, um dos catalisadores que podem tê-lo motivado a resgatar histórias centradas em personagens femininas foi o fato de que sua sobrinha, Mlle Héritier, era uma das líderes do movimento feminista em defesa da liberdade de pensamento e expressão das mulheres, tendo sido sua primeira publicação um artifício usado contra o ataque que o papa Boileau estava preparando através de sua produção “Sátira x Sobre as Mulheres”, que publicaria em 1694.

Quanto a Querela, como já citado acima, Perrault acreditava piamente que com a evolução

²⁴ Descritas como “eróticas, fantásticas, espirituosas ou cômicas” e “por vezes cruéis” por Abilio (2020), as fabliaux eram pequenas fábulas francesas medievais de caráter cômico e erótico que costumavam ir contra os bons costumes pregados pela igreja (Abrams e Harpham, 2013).



da ciência e tecnologias modernas, os pesquisadores e os cientistas do presente momento em que vivia eram superiores aos pensadores do passado; dentro desse contexto, Coelho (1998) dá a entender que uma de suas motivações para a redescoberta e união desses contos era modificá-los de maneira que adquirissem uma aura francesa e elementos modernistas para que, dessa forma, se tornassem superiores ao que já haviam sido um dia, sendo a maioria dos contos publicados por ele versões alteradas das lais, romances bretões e narrativas indianas. Tal pensamento é reforçado também pela sua segunda publicação, “Os Desejos Ridículos” (1693), que consiste em uma recriação de conte de *vieille*, (correspondente ao que seria os “Contos da Carochinha” que seria publicado em Portugal e posteriormente no Brasil). Criado em apoio à *La Pratique du Théâtre* (1657), tese de D’Aubignac que afirmava que epopeias da antiguidade, como a Ilíada de Homero, eram uma grande coletânea de vários contos populares escrita por vários autores e posteriormente encaixados em uma sequência lógica que as fazia parecer contínuas (teoria que anos mais tarde seria comprovada), modelo esse reproduzido pelo próprio Perrault em todas suas publicações a cerca de narrativas folclóricas. E embora Perrault tenha ficado conhecido e sido aclamado justamente por causa de sua iniciativa em alterar e adaptar tais contos, ainda havia fortes críticas contra ele, como a de Coelho que afirma que:

Aparentemente, Charles PERRAULT, (que escreveu praticamente toda a sua obra em colaboração com seus irmãos, com este ou aquele artista do passado ou do então presente que ele se comprazia em traduzir, adaptar, reformular) não teria escrito sozinho seu célebre volumezinho. (Coelho, 1991, p.109).

Foi apenas em sua 3^a adaptação, “A Pele de Asno” (1694), que seu interesse a respeito de voltar suas adaptações ao público mais jovem surgiu, pois segundo Coelho (1998) ele as considerava divertidas o suficiente para entreter pelo menos crianças, sobretudo meninas, e influenciar positivamente a construção de sua moral. E através de sua 4^a publicação, *Contes de ma Mère l’Oye*, “Os Contos da Minha Mãe Gansa” (título baseado na figura folclórica já muito conhecida pelos franceses, esta que se reunia com seus filhotes para contar histórias e fazia alusão às mães fandeiras que contavam histórias a seus filhos em circunstâncias semelhantes e às Parcas, as fandeiras do que teciam o destino e histórias) publicado em 1697. Dentro desse contexto, Coelho (1998) considera que nasceu a literatura infantil.



A baronesa preciosa

Embora Perrault tenha sido uma peça importante da propagação do pensamento racionalista, sua época foi marcada pelo fim do racionalismo clássico que abriu espaço para que a fantasia fosse mais uma vez exaltada (Coelho, 1998); consequente a essa onda de admiração ao imaginário, a literatura abriu espaço para o surgimento das preciosas, mulheres cultas e influentes ao ponto de criar novas tendências, dentre elas os romances preciosos. Essas narrativas inspiradas em histórias da antiguidade e em novelas de cavalaria medievais pouco tempo depois dariam origem aos contos de fadas para adultos, uma tendência de tremendo sucesso acarretada pela obra de Mme D'Aulnoy, uma jovem baronesa conhecida por um estilo de vida cheio de aventuras polêmicas e pela autoria de “História de Hipólito” (1690), o romance precioso que provocou o que Coelho nomeia de “moda das fadas” na corte francesa.

Por meio das histórias Mme D'Aulnoy abriu-se espaço para que mais narrativas como essa se popularizarem entre o povo de forma tão abrangente que acolheram até mesmo os contos maravilhosos que, segundo Coelho (1998), dessa vez foram diferenciados, detalhe que se faz perceptível através do subtítulo da série de contos lançada entre 1785 e 1789, “Gabinete De Fadas – Coleção Escolhida de Contos de Fadas e Outros Contos Maravilhosos.

Os contos de Mme D'Aulnoy se tornaram tão célebres que séculos mais tarde seriam base para contos que nos dias atuais fazem parte da literatura infantil, conseguindo resistir ao tempo e a novas tendências sociopolíticas que praticamente enterraram o gênero no final do século XVIII, em especial a Revolução Francesa, que além de reacender a chama racionalista que quase se apagou ao fim do século XVII, inspirou a burguesia a contestar o absolutismo e o privilégio dos cortesãos; segundo Silveira (2013) e Coelho (1998), eles foram os maiores consumidores desse tipo de narrativa durante séculos. Assim sendo, os contos de fadas e contos maravilhosos tiveram que se resguardar na literatura infantil, dessa vez quase desaparecendo na história até serem mais uma vez revividas por Jacob e Wilhelm Grimm durante o século XIX.

Os Irmãos Grimm e a preservação da memória

Responsáveis por romper as barreiras germânicas e popularizar os contos de fadas e contos maravilhosos não só no território europeu, mas em todo o mundo, os Irmãos Grimm foram agentes fundamentais para a difusão e preservação de tais narrativas que pouco a pouco perdiam foco e espaço na literatura, sendo preservadas apenas na tradição oral e rapidamente esquecidas pelo povo (Volobuef, 2013; Coelho, 1998).



Sendo filólogos e folcloristas que estudavam a religião e crenças germânica, os Irmãos Grimm, motivados pela surpreendente descoberta de que o sânscrito e várias línguas europeias antigas e modernas tinham grande relação entre si, se aprofundaram em estudos de Gramática Comparativa a fim de determinar a origem de determinadas línguas e dialetos e de descobrir a verdadeira identidade nacional de seus respectivos povos. Iniciaram, portanto, uma coleta vigorosa de materiais retirados da tradição oral, após compreenderem que tais contos, lendas, cantigas e novelas poderiam ser uma fonte muito rica de conhecimento, usando duas mulheres como suas maiores fontes de pesquisa: uma velha camponesa chamada Katherina Wieckmann e Jeannette Hassenpflug, considerada uma amiga íntima da família Grimm.

Na concepção dos Irmãos Grimm, essas narrativas deveriam ser cuidadosamente preservadas e repassadas, ainda que para isso precisassem ser levemente modificadas em termos gramaticais e sociais de forma que conversasse mais com a época e público alvo que deveria ser atingido (modificações essas que para eles eram quase inconscientes de tão sutis) mas sem que fosse necessário mudar suas estruturas básicas e fundamentais, aquilo que as torna o que são, ato que caracterizaria uma mudança arbitrária feita praticamente de má fé, como se faz entender o caso de Perrault (Volobuef, 2013, apud Grimm, 1961). Mas por mais tendencioso e reprovável que tal atitude seja, elas se revelam como produtos do contexto sociocultural da época em que cada um desses escritores vivia.

Enquanto as histórias de Perrault abordavam temas como uma constante opressão feminina e valores típicos da aristocracia francesa, como a valorização de coisas frívolas como moda, culinária e conflitos familiares, as histórias dos Irmãos Grimm reafirmam o quanto especiais e preciosos seus personagens são não por causa de suas habilidades ou objetos materiais, e sim por causa de sua essência (Volobuef, 2017). Da bondade com que agiam, da pureza preservada em seus corações e da gentileza que mostravam a outras pessoas, independente dessas delas merecerem um bom tratamento ou não, como é o caso de Cinderela e Branca de Neve com suas madrastas.

Tendo reunido contos de fadas e contos maravilhosos – que não foram devidamente separados pela falta de maior conhecimento sobre a diferença dos gêneros na época, o que os fez ser rotulados como “contos europeus” (Volobuef, 2017), – ao longo de sua pesquisa, os Irmãos Grimm publicaram a primeira versão de sua antologia voltada especialmente ao público infantil, a qual chamaram de *Kinder und Hausmärchen* – que Coelho (1998) traduz como “Contos de Fadas para Crianças e Adultos” e Volobuef (2013) como “Contos de Fadas para o Lar e as Crianças” – em dois volumes nos anos de 1812 e 1815, esta que foi sendo aumentada conforme o tempo se passava até 1857, quando o sétimo e último volume foi lançado, contabilizando um total de 210 contos resgatados



através dos Irmãos Grimm (Volobuef, 2013).

Andersen, Wilde e a consolidação dos valores cristãos nos contos de fadas

Fundador do gênero conto e atualmente consagrado como pai da literatura infantil, Hans Christian Andersen era um poeta e novelista dinamarquês que escolheu recolher narrativas populares nórdicas cerca de 20 anos depois dos Irmãos Grimm e publicá-las como simplesmente *Eventyr*, (“contos”), coletânea que reunia cerca de duzentos contos infantis pelos quais Andersen ganhou destaque por não só tê-los resgatado da memória popular, como também por ter escrito boa parte deles e assim, ter criado um novo tipo de literatura. Boa parte de seus contos, entretanto, infelizmente se perderam em meio a inúmeras traduções para vários idiomas, tendo chegado ao conhecimento público apenas por meio destas. Vale ressaltar que Andersen não se sobressaiu apenas por ter criado novas narrativas em meio as redescobertas, e sim por ter conseguido unir dois conceitos totalmente opostos que até então se mantiveram muito longe um do outro: o pensamento racional e o pensamento mágico, feito que Coelho (1998) comenta com admiração.

Em decorrência a essa união inusitada, as obras de Andersen acabaram tendo um “ quê” diferente da maioria das coletâneas nórdicas anônimas – estas que eram cheias de um ar mágico, feérico e maravilhoso, típico das narrativas célticas-germânicas-nórdicas – que Coelho (1998, p. 77) descreve “como que ‘filtrado’, pela ternura e sentimentalismo do espírito romântico que surgia na época”. Deste modo, os contos passaram a abarcar o que acarretou na presença de dois aspectos que sempre se faziam presentes em suas narrativas: o espelho liberal burguês que exaltava sua classe e reforçava o quanto importante era ter dinheiro e riquezas, e os valores cristãos que predominavam na época, estes que incentivavam o ser humano a ser uma criatura paciente, amorosa e benevolente, que age por amor e não por raiva ou vingança. Para Coelho, as histórias de Andersen eram repletas do espírito cristão que via “este mundo como um ‘vale de lágrimas’, que precisamos atravessar, para chegarmos ao céu, bem-aventurança eterna” (Coelho, 1998, p. 77).

Em suas histórias não havia alegria ou leveza, apenas tristeza e dor, que em compensação eram amenizadas pela esperança e ternura humana, aspecto esse que não se fazia tão presente nas obras de Oscar Wilde, famoso poeta, escritor e dramaturgo irlandês, que embora tenha escrito contos de fadas voltados para crianças – em especial, seus próprios filhos (Heliodora, 2019) –, escolheu abordar o lado ruim da sociedade com hilaridade satírica (Seffrin, 2023) como se pode perceber em “O Retrato de Dorian Gray” (1890) em “O Amigo Dedicado” (1888) e em “O Aniversário da Infanta” (1891).

Embora frequentasse os círculos da alta sociedade, Seffrin dá a entender que Wilde rompeu



os princípios burgueses e usou suas obras para um propósito maior que agradar os leitores: expressar inúmeras críticas a burgueses e aristocratas veladas entre páginas de histórias infantis repletas de humor ora patético, ora satírico e ora bem humorado, o que fez com tanta mestria que teve *O Retrato de Dorian Gray*, sua obra mais conhecida, usada como prova contra ele em um tribunal que o condenou à prisão. Esta obra incomodou tanto seus leitores que teve que ser censurada anos mais tarde (Rio, 2020).

Em contraponto as lais de Marie de France, as novelas arturianas e até mesmo os contos preciosos, todos feitos especialmente para ser apresentados nas cortes por e para aristocratas (Silveira, 2013; Coelho, 1998), Oscar Wilde expressou através de seus contos o quanto a alta sociedade era corrompida, manipuladora, cruel e, no fundo, triste (Seffrin, 2023) como é mostrado em “O Príncipe Feliz” (1888), conto que tem como foco a história de um príncipe que embora tenha tido uma vida isolado e rodeado por riquezas, teve sua alma transferida para uma estátua após sua morte, localizada na praça central de seu reino, onde pôde presenciar todo mal e injustiças às quais a população com menos condições financeiras eram submetidas por consequência da pobreza e das atitudes dos mais abastados.

Mas por mais que Wilde tenha optado por abordar tais temas com humor ácido e não tivesse medo de representar a sociedade como ela era, em seus contos ainda podia-se perceber amor verdadeiro, esperança e ternura, além de uma bondade verdadeiramente inerente por parte de alguns personagens (Pinheiro, 2006), o que reforça a ideia de que embora as intenções de tais autores fossem dirigentes, o contexto político e religioso nos quais estavam inseridos revelam que os valores cristãos estavam mais vivos do que nunca na Europa no século XIX, e que continuariam sendo uma peça chave para a redefinição de vários conceitos culturais, dentre eles a literatura infantil romântica que – como foi definido por Coelho (1998), – continuaria a ser uma tendência viva por muito tempo.

O acalento de Walt Disney ao cinema no século XX

Pioneiro na indústria das animações infantis e responsável por um novo modelo de narrativas que seria exemplo para incontáveis produções futuras do mundo inteiro, Walt Disney foi um exímio produtor e animador que viveu no século XX e empregou elementos e valores de seu próprio país e época a suas adaptações. Alguns desses elementos centram-se na incorporação, sendo algumas delas o ideal de beleza de artistas famosas a suas personagens femininas, a americanização do enredo e a inserção dos valores americanos de classe média da época, o que consequentemente tornou suas adaptações mais leves e conservadoras. Tais mudanças, no entanto, por mais significativas que tenham sido, não chegaram a alcançar um patamar que mudasse suas estruturas e essências, ainda que isso



fosse algo considerado natural por se tratarem de adaptações (Morais, 2022).

Segundo Morais (2022), Walt Disney compartilhava os pensamentos dos Irmãos Grimm de que a essência das histórias deveria ser preservada, ainda que algumas alterações tivessem que ser feitas em prol da identificação com seu público alvo. Esse tipo de mudança, no entanto, ainda que muito bem intencionada, também podia ser considerada nociva quando bem feita (Benjamin, 1955). Para Walter Benjamin, o que se é transmitido através de uma câmera ou algo que a simule nos traz a experiência que ele chama de “inconsciente ótico”, que seria equivalente ao conceito de inconsciente pulsional na psicanálise, capaz de afetar a psique dos espectadores e os influenciar sem que se deem conta disso, algo muito perigoso que segundo o autor geram tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico. Mas embora Walt Disney certamente fosse muito bom no que fazia, ele conseguiu encontrar um ponto de equilíbrio que Benjamin ressalta com admiração.

Para ele, Disney foi um dos poucos produtores de cinema que conseguiu trazer à suas obras um aspecto de sonho onírico e inalcançável, que ao invés de provocar o desejo de perseguí-lo e conquistá-lo, apenas encantava quem as viam. A grande quantidade de elementos fantásticos, de conteúdo hilariante ou cenas grotescas acabaram gerando uma espécie de terapia para o inconsciente. Tais elementos garantiam uma relação boa e saudável entre espectadores e as obras cinematográficas que adaptaram contos de fadas e contos maravilhosos no século XX; esse equilíbrio, no entanto, vem se perdendo e dando lugar a máxima atenção em fazer pontes entre obras cinematográficas e a vida real com o intuito de gerar identificações cada vez mais verossímeis entre a ficção e a realidade.

Um dos principais pontos negativos destacados por Benjamin (2018) a respeito da criação do cinema foi a cultura de massa, advento que Abreu (2014, p. 72) definiu como “uma configuração cultural que engloba grandes populações e que se distingue das culturas particulares dos grupos sociais ou nacionais”. Apesar de ter se passados mais de 100 anos desde que o cinema foi criado, esse ainda é um problema que acomete muitas obras nos dias atuais, que além de desvalorizá-las e torná-las genéricas, diminui seu significado social em prol de lucros conquistados quando se realiza a vontade do público (Benjamin, 2018) que no fundo nunca se mostram verdadeiramente satisfeitos com nada. Nos dias atuais as observações do autor se mostram mais verdadeiras do que nunca.

Conclusão

O resgate realizado pelos Irmãos Grimm, além de ressaltar a potência e importância que tradições orais exercem sobre uma cultura, mostra o quanto fundamental é preservar produções do passado, pois é através delas que partes importantes das crenças, ideias e



cultura de vários povos podem ser preservadas e transmitidas.

Mas se por um lado Benjamin corrobora com os Irmãos Grimm de que tem que haver a preservação da essência dos contos e suas originalidades, Morais (2022) consegue identificar que as modificações ocorridas atualmente são coisas boas, como é o caso da divulgação e valorização de movimentos socioculturais que se mostram necessários para a sociedade do século XXI – como a luta feminista por direitos iguais e o movimento negro – que podem render bons frutos se transmitidos de maneira correta, usando a “manipulação das massas” para um propósito justo e correto. O problema disso, no entanto, é que para que tais cenários se tornem possíveis, o preço muitas vezes se revela ser a desestruturação e descaracterização de obras que permaneceram por séculos praticamente intocadas, conseguindo preservar suas partes mais essenciais e elementares (ainda que adaptados ao contexto sociocultural de cada época) mesmo tendo sobrevivido por muitos anos apenas na tradição oral, em detrimento do que muitas vezes se resume a lucro e benefícios próprios.

Por fim, observa-se que de fato os contos de fadas, ao serem resgatados pelos territórios analisados neste artigo, sofreram modificações e foram constantemente alterados, seja de maneira sutil ou significativamente perceptível, de acordo com as culturas, crenças e situação política nas quais estão inseridas, sendo atribuídas a eles os valores, visões de mundo e ética relativa a cada contexto. Essas modificações serviram para mostrar de “maneira histórica” como a influência de interpretação de mundo podem causar uma mudança cultural.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M.H., HARPHAM, Geoffrey Galt. A Glossary of Literary Terms. 11^a edição. Cengage Learning, 2013.

ABREU, Fabrícia de Castro. Sobre o Ensaio: A Obra de Arte na Era de Sua Reproduzibilidade Técnica. Cadernos de Walter Benjamin. São Paulo, volume 5, p. 71 a 82, 2014. Disponível em: <https://www.gewebe.com.br/pdf/cad12/caderno_05.pdf>. Acesso em: 1 de março de 2025.

ALDHOUSE-GREEN, Miranda. Os Mitos Celtas: Um Guia Para Deuses e Lendas Antigos. Tradução de Caesar Souza. 1^a edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2022.



BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. in: José Lino Grünnewald. A Ideia do Cinema. 2^a versão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P. 165 - 196. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf>. Acesso em: 10 de março de 2025.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. 1^a edição. Porto Alegre: Editora L&PM, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. O Conto de Fadas. São Paulo: Editora Ática, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. O Conto de Fadas. 3^a edição. São Paulo: Editora Ática, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. Literatura Infantil. 1^a edição. São Paulo: Editora Moderna Ltda., 2002.

FRANZ, Marie-Louise Von. A Sombra e o Mal nos Contos de Fadas. 3^a edição, São Paulo: Edirora Paulus, 2002.

GOING, Luana Carramillo. Contos para Escrever-se: Alfabetização Por Meio dos Contos de Fadas. 1^a edição. São Paulo: Editora Psico-Pedagógica Ltda., 1997.

HELIODORA, Bárbara. Sinope. In: WILDE, Oscar. Histórias de Fada. Tradução de Bárbara Heliodora. 3^a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.

MORAIS, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de e AMORIM; Inessa Rosa de. A transformação de um gênero: dos contos de fadas às animações contemporâneas da Walt Disney Pictures e da Pixar Animation Studios. Revista de Letras. Curitiba, v. 24, n. 45, p. 96 - 119, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/15289>>> Acesso em 11 de março de 2025.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. A herança cristã em Oscar Wilde: um retorno aos heróis bíblicos. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, v. 5, n. 19, 2006. Disponível em: <<https://publicacoes.unigranrio.edu.br/reihm/article/view/371>>. Acesso em: 9 de março de 2025.

PROPP, Vladimir I. Morfologia do Conto Maravilhoso. 1^a edição. Editora: CopyMarket.com, 2001.

RIO, João do. Notas do Tradutor. In: Wilde, Oscar. O Retrato de Dorian Gray. Tradução de João do Rio. 1^a edição. São Paulo: Editora Principis, 2020.



SEFFRIN, André. Prefácio, O Irlandês e o Brasileiro. In: WILDE, O Príncipe Feliz e Outros Contos. Tradução e adaptação de Paulo Mendes Campos. 5^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

SILVEIRA, Aline Dias da. O Pacto das Fadas na Idade Média Ibérica. 1^a edição. São Paulo: ANNABLUME editora, 2013.

TESHEINER, Maria da Graça; FLEMING, Marianne Erps; VARGAS, Maria Valíria Aderson de Mello. **Pañcatantra** : cinco tratados : livro I. Volume 1 (Coleção Fábulas Indianas - Pañcatantra). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786587621951> Disponível em: <www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/835>. Acesso em 2 de março de 2025.

VOLOBUEF, Karin. **Magias, Encantamentos e Metamorfoses**: Fabulações Modernas e Suas Expressões no Imaginário Contemporâneo. In: Contos dos Grimm: Herança do Folclore, Matéria filosófica, Criança Literária. 1^a edição. Rio de Janeiro: Publicado em colaboração com APA-Rio: Associação Goethe do Brasil; UERJ, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

WILDE, Oscar. **O Príncipe Feliz e Outros Contos**. Tradução de Paulo Mendes Campos. In: Prefácio. 5^a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2023.

XYPAS, Rosiane. Representações do amor em lais dos Bretões e lais de Maria da França. **Revista Graphos**, Paraíba, v. 22, n. 3, p. 106-120, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/54638>>. Acesso em 12 de março de 2025.