



## A categorização do gênero discursivo *conto de fadas tradicional* sob a ótica bakhtiniana

### The categorization of the discursive genre *traditional fairy tale* from the bakhtinian view

Patrícia Cristina de Oliveira Duarte\*  
Nerynei Meira Carneiro Bellini\*\*

**RESUMO:** Pertencente ao mundo maravilhoso, o gênero *conto de fadas* sempre exerceu forte fascínio sobre os homens, por carregar em si a essência da natureza/existência humana, complexa, mística, incerta. O levantamento do estado da arte permite constatar que há um expressivo volume de trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre os *contos de fadas*, principalmente, os *tradicionais*, tanto na área de Letras como em Educação. Todavia, embora bastante estudado, o gênero tem sido focalizado, essencialmente, pelo prisma da literatura, ou seja, entendido como gênero literário, não como gênero discursivo, no sentido que o Círculo de Bakhtin lhe atribui; disso resulta uma categorização que não abarca todas as dimensões/categorias bakhtinianas dos gêneros. Há expressiva dificuldade para lidar, por exemplo, com o conceito dos gêneros *conto de fadas tradicional*, *conto maravilhoso* e *mito*, pertencentes à linha do Maravilhoso (COELHO, 2000), mas, nem por isso constituindo-se um único gênero. Este trabalho, portanto, fundamentando-se nas postulações do Círculo de Bakhtin,

**ABSTRACT:** Beginning to the wonderful world, the fairy tales genre has always influenced strongly to people, by carrying within itself the essence of human nature, complex, mystical, uncertain. The survey of the state of the art confirms that there is an expressive volume of academic works developed on *fairy tales*, especially the *traditional ones*, both in the area of Literature and Education. Nevertheless, although much studied, the genre has been focused, essentially, by the prism of the literature, that is, understood as literary genre, not as a discursive genre in the sense attributed to it by the Bakhtin Circle; then, it results in a categorization that does not involve all the Bakhtinian dimensions/categories about the genres. There is a significant matter in dealing, for example, with the concept of the *traditional fairy tale* genres, *wonderful tale* and *myth*, belonging to the Wonderful line (COELHO, 2000), but not at all, constituting a single genre. This work, therefore, based on the postulations of the Circle of Bakhtin, aims to present the

\* Doutora em Estudos da Linguagem. Docente do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte Paraná, Campus de Jacarezinho.

\*\* Doutora em Letras. Docente do Centro de Letras, Comunicação e Artes da Universidade Estadual do Norte do Paraná, Campus de Jacarezinho.

objetiva apresentar a categorização do gênero discursivo *conto de fadas tradicional*, sob a ótica bakhtiniana, distinguindo-o dos gêneros *conto maravilhoso* e *mito*. A categorização, por conseguinte, pauta-se nas dimensões postuladas por Bakhtin (2003): conteúdo temático, construção composicional e estilo, associadas às condições de produção. A caracterização apresentada é resultante da análise de um *corpus* representativo, constituído de dez contos pertencentes ao gênero conto de fadas tradicional.

categorization of the *traditional fairy tale* discursive genre, from the Bakhtinian view, distinguishing it from the *wonderful tale* and *myth* genres. The categorization, therefore, is based on the dimensions postulated by Bakhtin (2003): thematic content, compositional construction and style, associated with the conditions of production. The presented description is the result of the analysis about a representative *corpus*, constituted of ten tales belonging to traditional fairy tales genre.

**PALAVRAS-CHAVE:** Linguística Aplicada. Ensino de língua portuguesa. Categorização. Gênero discursivo conto de fadas. Círculo de Bakhtin.

**KEYWORDS:** Applied Linguistics. Portuguese language teaching. Categorization. Fairy tales discursive genre. Bakhtin Circle.

## 1. Considerações iniciais

Os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN – (BRASIL, 1998), fundamentando-se, ainda que de forma implícita, no escopo teórico-metodológico do Círculo de Bakhtin<sup>1</sup>, desde o final da década de 1990, defendem um ensino contextualizado das práticas de linguagem, priorizando uma abordagem discursivo-textual em detrimento do ensino gramatical desarticulado dos usos

<sup>1</sup> Círculo de Bakhtin é uma expressão adotada, na contemporaneidade, para designar a obra de um grupo de intelectuais que, segundo diversos autores, (BRAIT, 2009; CLARK; HOLQUIST, 2009; FARACO 2009; FIORIN, 2008; PAULA; STAFUZZA, 2010; PAULA, 2013; ROJO, 2005; TODOROV, 1980), teriam se reunido, com regularidade, na sombria Rússia do século XX, sobretudo nas décadas de 20 e 30, nas cidades de Nevel, Vitebsk e Leningrado, em meio às turbulências da Revolução Socialista, para estudos/discussões sobre questões relacionadas, principalmente, à arte, à filosofia e à linguagem. Participavam do grupo, dentre outros, o filósofo Matvei Iassaévitch Kagan, o biólogo Ivan I. Kanaev, a pianista Maria V. Yudina, o professor e estudioso de literatura Lev V. Pumpianski, o estudioso de literatura e linguística Valentin N. Voloshinov, o jornalista literário Pável N. Medviédev e o estudioso de literatura Mikahil M. Bakhtin. Dentre eles, os três últimos são os responsáveis pela obra de maior relevância. Faraco (2009, p. 13) ressalta que a “denominação foi lhes atribuída *a posteriori* pelos estudiosos de seus trabalhos, já que o próprio grupo não a usava”. A escolha do nome de Bakhtin justifica-se mediante o fato de que, à época da recepção dos textos no mundo ocidental, acreditava-se que, dentre todos, fora ele quem produzira a obra de maior envergadura.

sociais. Pautando-se, explicitamente, em semelhante construto teórico-analítico, as Diretrizes Curriculares Estaduais do Paraná de Língua Portuguesa – DCE – (PARANÁ, 2008) postulam que o conteúdo estruturante da disciplina de Língua Portuguesa – o *discurso como prática social* – só pode ser viabilizado por meio dos gêneros discursivos.

Nessa perspectiva, os gêneros passam a ser vistos como elementos integradores das práticas pedagógicas de leitura, oralidade, escrita e análise linguística, cabendo ao docente, mediante consideração da Proposta Pedagógica Curricular, do Projeto Político Pedagógico da escola, da realidade de cada sala de aula e de seus objetivos, primeiramente, selecionar o gênero adequado a cada situação de ensino-aprendizagem. Efetuada a escolha, assumindo seu papel mediador (VYGOTSKY, 1994) entre o aluno e o conhecimento científico, consoante orientações das DCE, elaborar, organizar, aplicar e avaliar atividades contextualizadas e sequenciadas nas práticas escolares.

Sob tal enfoque, faz-se necessário, consoante postulações de Vygotsky (1994), que o professor já tenha se apropriado do instrumento a ser ensinado, no caso, um dado gênero discurso/textual. Em decorrência, Rojo (2008) propõe a elaboração de um *modelo didático* para abordagem de determinado conteúdo, posição com a qual concordamos. Para Dolz, Schneuwly e De Pietro (1998), a elaboração de um *modelo didático* para abordagem de um selecionado gênero constitui um dos momentos centrais na construção de um ensino operante na zona de desenvolvimento proximal<sup>2</sup> (VYGOTSKY, 1994), criada pelas necessidades de ensino (do Projeto ou Programa), afiladas com as possibilidades de aprendizagem dos alunos.

---

<sup>2</sup> De acordo com Vygotsky (1994), a zona de desenvolvimento proximal (ZDP) representa “a distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes” (VYGOTSKY, 1994, p. 112).

Imbuídas dessas orientações, neste trabalho<sup>3</sup>, apresentamos a categorização<sup>4</sup> do gênero discursivo *conto de fadas tradicional*, sob a ótica bakhtiniana, distinguindo-o dos gêneros *conto maravilhoso* e *mito*, por serem, recorrentemente, confundidos. A caracterização, por conseguinte, pauta-se nas dimensões bakhtinianas dos gêneros discursivos: conteúdo temático, construção composicional e estilo, analisadas, indissociadamente das condições de produção.

## 2. Pressupostos teóricos

Segundo a dialética visão dos teóricos do Círculo de Bakhtin, os gêneros são *tipos históricos de enunciados relativamente estáveis*, presentes nas inúmeras esferas da infinita atividade humana, os quais funcionam como verdadeiras balizas da interação verbal, impedindo o caos comunicativo. Tais enunciados constituem-se social e historicamente de acordo com as relações interacionais estabelecidas na enunciação, em uma dada esfera de atividade (acadêmica, jornalística, religiosa, literária, etc.).

Nessa direção, Faraco (2009, p. 126) propõe: “se queremos estudar o dizer, temos sempre de nos remeter a uma ou outra esfera da atividade humana, porque não falamos no vazio, não produzimos enunciados fora das múltiplas e variadas esferas do agir humano”. Mais adiante, o pesquisador declara: “se queremos estudar qualquer das inúmeras atividades humanas, temos de nos ocupar dos tipos de dizer (dos gêneros do discurso) que emergem, se estabilizam e evoluem no interior daquela atividade, porque eles constituem parte intrínseca da mesma.” (FARACO,

---

<sup>3</sup> Este trabalho pauta-se em tese de doutorado defendida por uma das autoras, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2015.

<sup>4</sup> A **categorização**, em termos do Interacionismo Sociodiscursivo, corresponde, guardadas as devidas proporções, ao **Modelo Didático de Gênero**. Comungando com o posicionamento de Barros (2012), postulamos que o *modelo didático* pode ser construído *a priori*, sem levar em conta as *capacidades* dos alunos nem as particularidades do contexto de ensino. Nesse sentido, ele seria elaborado, a princípio, de forma genérica e, posteriormente, serviria como base teórica para a elaboração de diferentes propostas didáticas. Estas, sim, necessariamente, precisam ser adaptadas a um contexto de ensino específico.

2009, p. 126). Para o Círculo de Bakhtin, portanto, gêneros e atividades são mutuamente constitutivos; os gêneros são formas de agir humano.

Na postulação bakhtiniana, os gêneros atendem a uma finalidade interativa, apresentando características indissociáveis: i) conteúdo temático; ii) construção composicional; e iii) estilo. As três características, por conseguinte, devem ser examinadas à luz das condições de produção dos enunciados (quem fala, para quem fala, com que finalidade, em que época, local e suporte) (BAKHTIN, 2003) e pela “*apreciação valorativa* do locutor a respeito do(s) tema(s) e do(s) interlocutor(es) de seu discurso” (ROJO, 2005, p. 196, grifos da autora). As dimensões, portanto, não são estanques, devendo ser articuladas, de forma dialética e dialógica, às especificidades de cada esfera social e às condições de enunciação.

Para o Círculo, o *tema* de um enunciado não diz respeito, apenas, ao conteúdo em si, mas ao domínio de sentido que emana do todo do gênero, a enunciação. Consoante Rodrigues (2005, p. 167), “todo gênero tem um conteúdo temático determinado: seu objeto discursivo e finalidade discursiva, sua orientação de sentido específica para com ele e os outros participantes da interação”. Logo, *conteúdo temático* não se refere apenas ao assunto do enunciado, mas a temática que pode ser contemplada em cada gênero; e cada enunciado aborda determinado (s) assunto (s) vinculado ao tema do(s) gênero(s) que o (s) baliza.

Quanto à *construção composicional*, Bakhtin (2003) postula que a dimensão, contrapondo-se à rigidez das formas estruturais, apresenta-se na fronteira entre a estabilidade e a flexibilidade. Segundo o autor, a construção composicional constitui uma “*forma padrão relativamente estável de estruturação de um todo*” (BAKHTIN, 2003, p. 301), podendo ser considerada a dimensão mais característica do gênero. Nesse prisma, a forma composicional diz respeito aos procedimentos de disposição, organização e acabamento dos enunciados, considerados na articulação com a situação enunciativa.

No que concerne ao estilo, Bakhtin (2003) afirma que a dimensão diz respeito à seleção típica dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua. Segundo o teórico, “em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos”. Estes, na argumentação de Bakhtin (2003), vinculam-se, profunda e indissolúvelmente ao enunciado e às formas típicas de enunciados – os gêneros do discurso. Para Bakhtin (2003), a vinculação entre estilo e gênero é tão intensa que alterações no estilo de um gênero podem implicar modificações na dimensão composicional, resultando em um processo de renovação/evolução do gênero, que, cedo ou tarde, culminará na existência de outro gênero do discurso.

Frente ao exposto, aflora a percepção de que os gêneros do discurso refletem as condições sócio-históricas da evolução da sociedade; evolução esta que não se coaduna à rigidez e “purismo” dos gêneros do campo da Poética e da Retórica. Em decorrência, Bakhtin (1993) postula que somente um campo dialógico, que não privilegie as formas fixas e imutáveis, pode dar conta do processo ininterrupto de atualização e renovação das necessidades enunciativas dos seres humanos, consubstanciada nos tipos históricos de enunciado. É assim que surge a *Prosaica*, “esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas” (MACHADO, 2005, p. 154).

Nessa esfera, em um constante processo dialógico, os gêneros nascem, hibridizam-se e transmutam-se no grande tempo, dentre eles, o *conto de fadas*, objeto de estudo deste trabalho, que percorreu uma longa trajetória, partindo dos primeiros contos orais, passou por uma literatura moralizante, até se tornar, na contemporaneidade, novamente renovado e transgrediente. Nas palavras do mestre russo: “O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo.” (BAKHTIN, 1993, p. 121).

Sob tal prisma, o cronotopo<sup>5</sup> é a porta de entrada para o estudo dos gêneros, uma vez que ele constitui o centro organizador dos acontecimentos espaço-temporais. O filósofo da linguagem defende a relevância do cronotopo para o estudo dos gêneros, em especial, da esfera literária, assinalando que, “no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto [...]. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 1993, p. 211).

O cronotopo, então, é uma forma de compreensão da experiência humana, efetivada por meio de signos ideológico-culturais. A ele cabe, portanto, a função de indicar o lugar social e o tempo históricos da realização do gênero. (MACHADO, 2005). Assim, por meio do cronotopo, é possível desvelar a imagem de homem que subjaz a cada gênero do discurso.

### 3. Metodologia

O trabalho insere-se no campo das Ciências Humanas, notadamente, à área da Linguística Aplicada, buscando na sociologia bakhtiniana os fundamentos metodológicos da pesquisa. Relacionando a proposta bakhtiniana<sup>6</sup> ao contexto educacional atual, Rojo (2005, p. 198) elucida que a ordem metodológica de análise da língua “[...] vai da situação social ou de enunciação para o gênero/enunciado/texto e, só então, para suas formas linguísticas relevantes”. Corroborando a autora, Rodrigues (2005, p. 432) assinala: “a ordem metodológica para o estudo da língua no

---

<sup>5</sup> Bakhtin apresenta a noção de cronotopo, principalmente, nos textos: “O cronotopo em Rabelais” (1993) e “O tempo e o espaço nas obras de Goethe” (2003).

<sup>6</sup> A proposta dos teóricos não visava ao ensino de línguas. No entanto, diante das significativas contribuições aos estudos linguísticos, pesquisadores realizaram a “transposição didática” do método sociológico bakhtiniano para o contexto educacional. No Brasil, nos idos dos anos 1980, Geraldi (1984) renomeou as concepções de linguagem, que foram objetos de crítica de Volochinov/Bakhtin (1992), denominando-as: *linguagem como expressão do pensamento* e *linguagem como instrumento de comunicação*. Por fundamentar-se, essencialmente, na interação verbal, a concepção sociológica do Círculo foi denominada, por Geraldi (1984), *linguagem como forma de interação*, hoje conhecida como *concepção interacionista de linguagem* (ou concepção dialógica de linguagem).

âmbito de uma orientação de base sócio-histórica parte da dimensão social para as formas da língua, pois não se pode dissociar o signo da comunicação social”.

Nessa perspectiva, a caracterização do gênero demandou duas etapas: 1) levantamento da dimensão social, ou seja, o processo de constituição e transmutação do gênero *conto de fadas*; 2) delineamento da dimensão verbal, as dimensões constituintes do gênero em foco. Na primeira etapa, realizamos a busca de saberes de referência sobre o gênero. Para efetivar a segunda, selecionamos um *corpus* representativo para análise, o qual se constitui de dez contos pertencentes ao livro *Conto de fadas*: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. De posse dos contos, dedicamo-nos à busca de regularidades, as quais nos permitissem categorizar o gênero *conto de fadas tradicional*, sob a ótica bakhtiniana.

A escolha justifica-se mediante o fato de que os contos do livro em pauta foram reproduzidos a partir dos originais normalmente considerados como suas fontes literárias<sup>7</sup>. Nas palavras de Ana Maria Machado, responsável pela apresentação da coletânea, o “[...] livro representa uma rara oportunidade de contato com esse universo multifacetado”. (MACHADO, 2010, p. 11). Os textos selecionados foram: i) *Cinderela, Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault; ii) *A Bela Adormecida, A filha do moleiro (Rumpelstiltskin), Branca de Neve, Rapunzel*, dos Irmãos Grimm; iii) *Anjo, A Pequena Sereia, A pequena vendedora de fósforos*, de Hans Christian Andersen); e iv) *A Bela e a Fera*, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

A análise dos textos pertencentes ao gênero em apreço, por conseguinte, pautou-se nas categorias propostas por Bakhtin (2003) para estudo dos gêneros

---

<sup>7</sup> Machado (2010) assinala que muitos *contos de fadas*, reunidos em coletâneas por estudiosos, foram recontados e reelaborados, ora adquirindo qualidade literária nas novas roupagens, ora se perdendo em adaptações cheias de intenções de corrigir as matrizes populares. Assim, em muitos contos conservou-se o vigor original; outros diluíram-se em pasteurizações. Por serem diversas versões, consoante a autora, é difícil precisar o conceito de versão original. Nesse sentido, argumenta Machado (2010, p. 10), raramente, o leitor tem acesso aos textos “[...] em sua forma cristalizada de quando foram pela primeira vez fixados por escrito, ou na versão que se tornou seu ponto de partida”.

discursivos: i) contexto de produção; ii) conteúdo temático; iii) construção composicional; e iv) estilo (marcas linguístico-enunciativas).

## 4. Resultados

Fundamentando-se nas postulações do Círculo de Bakhtin, Rodrigues (2001) propõe que a categorização de um gênero seja feita em duas etapas e dimensões inter-relacionadas: *dimensão social* e *dimensão verbal*.

### 4.1 Dimensão social

Segundo Duarte (2015), em suas primeiras manifestações, os *contos de fadas* eram contados por e para adultos, em diferentes circunstâncias e propósitos; entretanto, no século XVII, os *contos de fadas* destinavam-se quase, exclusivamente, às moças e às crianças, visto haver uma finalidade moralizante. A partir do século XVIII, por meio do trabalho dos Irmãos Grimm e Andersen, os contos passaram a ser destinados, de forma quase exclusiva, às crianças. Em decorrência, *contos de fadas* e *literatura infantil* passaram a ser concebidos como termos sinônimos.

A ascensão da ideologia burguesa, a partir do século XVIII, contribuiu, expressivamente, para a “criação” de uma literatura voltada ao público infantil, visto não haver, na sociedade antiga, o conceito de infância. Os *contos de fadas* foram, então, úteis à disseminação dos valores burgueses de tipo ético e religioso, inculcando nas crianças e adolescentes um determinado papel social e uma visão de mundo. O trabalho dos Irmãos Grimm e Andersen contribuiu, expressivamente, para acentuar a ideologia cristã veiculada nos *contos de fadas*. Concepção esta questionada, confrontada na/pela modernidade tardia.

Mesmo considerado por muitos indoutos uma mera historinha para fazer criança dormir, o *conto de fadas* carrega em si a essência da natureza/existência humana, complexa, mística, incerta. Logo, não constitui tarefa fácil responder a

clássica pergunta “o que é *conto de fadas*?” Corroborando o mencionado, Merege (2010) expõe que chegar a uma definição precisa da natureza e dos limites do gênero é uma tarefa difícil, pois além da impossibilidade de apontar uma origem e uma cronologia exatas para os *contos de fadas*, também não há como determinar, com exatidão, sua transmissão ao longo dos séculos.

Não obstante, teóricos de diferentes áreas – história, antropologia, psicologia, psicanálise, literatura, dentre outras – concordam que a essência do gênero tem origens muito antigas, provavelmente pré-históricas, “[...] tendo se iniciado com as histórias contadas pelos xamãs e pelos anciãos das tribos ao redor do fogo. Nesse período, os relatos do cotidiano se confundiriam com os mitos e os rituais, principalmente os de iniciação no mundo adulto, por meio do cumprimento de provas e/ou de algum tipo de sacrifício” (MEREGE, 2010, p. 7).

Nesse enfoque, os *contos de fadas* manteriam estreita relação com os mitos, uma vez que ambos possuem linguagem simbólica, que dá margem a uma ou mais interpretações, sentidos ou significados. Imbuída dessa visão, Paz (1995) afirma que as histórias que nutrem os *contos de fadas* pertencem a sociedades pré-literárias, entrecruzando-se com os mitos. Para a autora, o *conto de fadas* é “uma alegoria da passagem iniciática na qual o herói representa a alma perdida no mundo a lutar contra os poderes inferiores de sua própria natureza e contra os enigmas que a vida lhe propõe, até encontrar, após aceitar e realizar as provas, os meios para a sua própria redenção” (PAZ, 1995, p. 18).

Partilhando o posicionamento da autora, Merege (2010, p. 8) assinala que “histórias mitológicas, como as de *Ísis e Osíris* e *Eros e Psiquê*, e clássicos como *A ilíada* e *A odisseia* trazem motivos que, mais tarde, seriam recorrentes nos contos de fadas”. Eliade (1972), além dos próprios Irmãos Grimm, também defende uma origem comum dos contos, derivada dos mitos. Assim, os *contos de fadas* seriam

remanescentes modificados dos mitos. Para Greimas (1985), eles seriam uma narrativa mítica degenerada; já para Mielietinski (1987), os contos seriam mitos dessacralizados, visto que o herói não age em nome da ira dos deuses, tampouco o cronotopo diz respeito a um mundo governado por deuses.

Discordando da visão arrolada, Bettelheim (2007) e Jung (2000) defendem a ideia de que as histórias retratadas nos *contos de fadas* são reveladoras do inconsciente humano. Fundamentados em Freud (1987), os psicanalistas consideram que, assim como os sonhos, os *contos de fadas* são representações de acontecimentos psíquicos. Nessa perspectiva, os *contos de fadas* teriam se originado nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os humanos. “Pertencem ao mundo arquetípico. Por isso seus temas reaparecerem de maneira tão evidente e pura nos países mais distantes, em épocas as mais diferentes, com um mínimo de variações” (JUNG, 2000, 55). O autor defendia, como se pode observar, a natureza inata e universal do inconsciente coletivo.

Não obstante, partindo das premissas bakhtinianas, consideramos que a visão da psicanálise desconsidera, na maioria das vezes, o contexto sócio-histórico-cultural das diferentes versões dos *contos de fadas*. Corroborando o mencionado, Warner (1999), refletindo sobre a explicação psicanalítica para a frequente crueldade das madrastas em relação aos seus enteados nos contos de fadas, ressalta haver um apagamento das razões históricas para a crueldade feminina dentro do lar. A autora defende que os *contos de fadas* e os *contos maravilhosos*, por mais improváveis ou fantásticos que sejam, “[...] assumem a cor das circunstâncias reais em que são ou foram contados. Enquanto certos elementos estruturais permanecem, versões variantes da mesma história muitas vezes revelam as condições específicas da sociedade que o narrou e recontou dessa forma” (WARNER, 1999, p. 245).

Em concordância com a autora e o posicionamento axiológico dos teóricos do Círculo de Bakhtin, concebemos os *contos de fadas* como enunciados concretos, situados e significados, em um contexto específico, que lhes conferem relativa estabilidade. Ainda, de acordo com Volochinov/Bakhtin (1992), o *inconsciente* não passa de uma ficção ideológica, “já que o assim chamado inconsciente é, na realidade, linguístico por natureza, e a linguagem é sempre social e histórica, portanto *um aspecto do consciente*” (STAM, 2000, p. 21, grifos nossos).

Nesse sentido, postulamos que os *contos de fadas tradicionais* possuem, sim, autoria demarcada. Logo, considerar determinada versão de um *conto de fadas* como mera transcrição de uma história universal, de um mito atemporal significa “desprezar a importância do meio e a experiência pessoal. Ignorar a marca deixada pelos responsáveis do registro dos contos é negar a parcela de autoria dos mesmos” (CALADO, 2005, p. 49). Da mesma forma que os contos dos Grimm, de Charles Perrault e de Andersen estão repletos de valores próprios de seu tempo,

“[...] quando certa mãe, na década de 1970, narrava para suas filhas um desfecho das histórias clássicas semelhante a: então, Cinderela fez seus estudos, terminou a faculdade, conseguiu um bom emprego e casou-se com o príncipe’, ela estava indicando valores e preocupações de sua época” (CALADO, 2005, p. 50).

Consideramos, então, que a ânsia por conhecer os mistérios do além-vida, presentes nas antigas culturas celta e bretã, onde se acredita que os contos de fadas tenham se originado, e o latente desejo de continuidade, somados à necessidade de sentido e justificativa para a existência humana, sem dúvida, foram responsáveis pelo intenso processo de renovação do *gênero conto de fadas*.

Frente às considerações empreendidas, transcrevemos, na sequência, um quadro que sintetiza a gênese dos *contos de fadas*:

Quadro 1 – Síntese da gênese dos *contos de fadas*.

CONTOS DE FADAS	ÉPOCA	FINALIDADE
<b>Primitivos poemas orais celtas</b>	Antiguidade	Refletir anseios espirituais, por meio de histórias fantásticas sobre fadas e demais elementos da cultura/religião dos celtas, misturando realidade e lenda.
<b>Contos orais de camponeses medievais</b>	Idade Média	Propiciar entretenimento para adultos ou um simples acalanto para a fatigante jornada de trabalho.
<b>Romances e narrativas maravilhosas dos bretões</b>	Idade Média (Século IX)	Expressar ideias espiritualizantes relativos aos códigos éticos da Cavalaria e ao amor cortês. Assim, exaltavam os feitos do Rei Artur, seus cavaleiros, damas enfeitiçadas, fadas e outros seres fantásticos, reflexos da fusão da espiritualidade mística dos celtas com a cultura bretã.
<b><i>Lais</i> de Marie de France (céltico-bretões)</b>	Idade Média (Século XII)	Propalar uma visão humanizante e espiritualizada do amor, da mulher e da vida, contrapondo-se, assim, aos rudes contos orais de camponeses medievais.
<b><i>Conto de fadas tradicional</i></b>	Idade Moderna	Refletir valores morais, éticos e espirituais vinculados, principalmente, à espiritualidade cristã, por meio de histórias sobrenaturais, que giram em torno de uma problemática existencial.
<b><i>Conto de fadas moderno</i></b>	Idade Moderna	Refletir a ideologia cristã de que a vida terrena é o grande desafio que cada um precisa enfrentar para alcançar o céu, ao mesmo tempo em que denuncia as mazelas da sociedade.
<b><i>Conto de fadas contemporâneo</i></b>	Pós-moderna	Questionar/refutar valores/crenças disseminadas pelos contos de fadas tradicionais, evidenciando que, hoje, há outros valores morais, espirituais éticos.

Fonte: Duarte (2015, p. 159).

Ao elaborar o quadro arrolado, compartilhamos com Merege (2010) o posicionamento de que não foram os *contos de fadas* que surgiram a partir dos romances, contos e canções medievais, mas, ao contrário, foram estes que se basearam na matéria-prima pertencente ao imaginário popular, disseminado nos *contos de fadas*, cuja essência, já destacada, remonta à cultura mágica dos celtas.

## 4.2 Dimensão verbal

Os *contos de fadas* são, como descreveu Merege (2010), verdadeiros tesouros enraizados em nossas vidas, patrimônio cultural da humanidade; encantam-nos, atraem-nos e, de certa forma, ensinam-nos o caminho da perseverança e da fé, outrora pagã, agora cristã.

Embora o *conto de fadas* seja considerado um gênero de *forma simples* (JOLLES, 1976), sua definição e categorização não é tão simples assim. As formas simples, segundo Coelho (2000), são as que resultam de *criação espontânea*, não elaborada (diferentes, por exemplo, dos romances medievais, que apresentam uma forma artisticamente elaborada). Entretanto, quando uma forma simples é situada e significada, em um cronotopo específico, ela passa a ser, relativamente estabilizada, tornando-se, então, uma forma elaborada: uma forma artística.

Consideramos, então, ser possível fazer equivaler *forma simples*, na acepção de Jolles (1976), a *gênero primário* (BAKHTIN, 2003); *forma elaborada* a *gênero secundário*. Partindo dessa compreensão, acredito que o *conto de fadas tradicional*, devido às constantes hibridizações e transmutações, no grande tempo, não deveria ser classificado como uma *forma simples - gênero primário*. Os *contos de fadas tradicionais* diferem significativamente dos *contos de fadas orais*, que circularam, por exemplo, na tradição céltico-bretã, e, posteriormente, entre os rudes camponeses medievais, uma vez que, mediante as necessidades da sociedade, os contos sofreram adequações/atualizações em suas dimensões constituintes. Nesse

sentido, os *contos de fadas tradicionais* são resultantes de um processo de elaboração artística<sup>8</sup>, por parte de autores preocupados com seus interlocutores e com as novas formas de ver, entender e agir no mundo. Corroborando o mencionado, Bettelheim (2007, p. 20) afirma:

O prazer que experimentamos quando nos permitimos ser suscetíveis a um *conto de fadas*, o encantamento que sentimos não vem do significado psicológico de um conto (embora isto contribua para tal) mas de suas qualidades literárias – o próprio conto como uma obra de arte. O *conto de fadas* não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse antes de tudo uma obra de arte.

Se, em um primeiro momento, os *contos de fadas* eram apenas relatos orais de situações cotidianas eivadas de elementos maravilhosos, ao longo do tempo, foram apropriados e reelaborados por gêneros secundários, havendo, então, hibridização de gêneros primários e secundários, que resultou na transmutação de uma esfera simples (cotidiana) para uma esfera ideologicamente mais complexa (literária). Assim, torna-se contundente a proposição bakhtiniana sobre a intrínseca relação entre arte e vida social, bem como a relativa estabilidade e contínua mutabilidade dos gêneros. Eles nascem, vivem e morrem emparelhados às necessidades enunciativas da sociedade.

---

<sup>8</sup> Corroborando o mencionado, diversos estudiosos (DARNTON, 1986; ZIPES, 1993; CANTON, 1994; COELHO, 2000, 2010), interessados em empreender uma historiografia do gênero, consideram que o *conto de fadas literário* originou-se com Charles Perrault, que, sabidamente, já exercia atividades artísticas, escrevendo poemas, por meio dos quais defendia, ardorosamente, a causa feminina. Para Volobuef (1999), nos contos de fadas dos Irmãos Grimm, há um trabalho estético desenvolvido, por meio do qual se evidencia a elaboração artística dos escritores. Nesse enfoque, a autora assinala que os Irmãos Grimm produziram *contos de fadas artísticos*. De acordo com alguns críticos literários, os Irmãos Grimm teriam, na realidade, realizado uma adaptação dos contos compilados por Charles Perrault. Isso, porém, não exclui a elaboração artístico-literária empreendida pelos alemães, visto que suas versões possuem estilo diferenciado dos contos do autor francês.

#### 4.2.1 Conteúdo temático

Sobral (2009, p. 75, grifos do autor) define tema como um “[...] termo de grande riqueza sugestiva que não se confunde com “assunto” ou tópico: pode-se falar de um dado assunto e ter outro tema; logo, *tema é o tópico do discurso como um todo, aquilo que ele diz para além das palavras [...]*”. Ainda, segundo o autor, o tema pode ser “[...] entendido como o que há em comum entre as diferentes situações retratadas (ou seja, os tópicos)” (SOBRAL, 2011, p. 39).

Em decorrência, o conteúdo temático – objeto de sentido – dos *contos de fadas tradicionais* é constituído na interação, sujeito a variadas alterações conjunturais, de natureza espiritual/ética/existencial. Em sua origem, como destacado, os contos narravam aventuras relacionadas ao sobrenatural, especificamente, vinculadas ao espiritualismo pagão dos celtas. Assim, as histórias centravam-se nos mistérios do além-vida, na *transcendência do eu*, isto é, a realização interior do ser humano, uma vez que se concebia a existência terrena como um rito de passagem para uma dimensão superior. Nas palavras de Coelho (1987, p. 13, grifos da autora), os *contos de fadas*

[...] têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher. A efabulação 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.

Na cultura celta, as relações homem-mulher, baseadas no amor e no mútuo conhecimento profundo, constituíam um meio de realização interior do ser. O exercício do sexo, portanto, era um dos mais importantes vínculos entre os seres, uma vez que propiciava a fusão profunda entre indivíduo e unidade cósmica (representada pelos deuses). Em decorrência dessa visão, nasceu o *amor espiritual*,

eterno, mágico e indestrutível (COELHO, 2012), abordado e propalado nos *contos de fadas*; perseguido, implacavelmente, pelos homens, desde tempos idos.

Nessa linha de pensamento, Calvino (1992, p. 14-15) assinala que os *contos de fadas* constituem

[...] uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo auspício ou uma condenação, ao afastamento da casa, às provas para tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano.

Paz (1995) destaca que os assuntos dos contos de fadas oferecem vestígios de antigos mitos religiosos tais como as celebrações de Ano velho/Ano Novo, Verão/Inverno, Chuva/sol. Nesse sentido, eles se relacionam à renovação da vida e do restabelecimento da ordem sobre o caos. A autora argumenta que isso é simbolizado por meio da luta contra forças demoníacas, malévolas. Abordado de forma simbólica, o tema básico é encontrado em todas as culturas: a perene luta entre o bem e o mal, em nível interno. Nesse prisma, o *conto de fadas*, de qualquer época, sempre apresentará o Antagonista e o Redentor. Logo, o conteúdo temático privilegiado é a busca da real identidade, que transcende o tempo-espaço terreno. É a busca da restauração do equilíbrio interior; um sentido para a fugidia existência humana.

Dessa forma, por refletirem e refratarem conteúdos essenciais e universais da condição humana, os *contos de fadas tradicionais* abordam tópicos variados: amor (espiritual, incondicional, eterno, amor maior), inveja, ciúme, ambição, traição, rivalidade, medo, ódio, morte, fé (espiritualidade), abandono, egoísmo, crueldade, obsessão, humildade, pureza, coragem, beleza, fealdade. Não obstante, é necessário ressaltar que o que provoca medo, o que é considerado bom, belo, cruel ou injusto varia no tempo e no espaço. Como já explicitado, não há sentidos únicos, mas

sentidos que emergem de um contexto sócio-histórico-cultural específico, a enunciação. Nesse prisma, o objeto discursivo, de natureza inesgotável, ao se converter em tema de um enunciado, reveste-se de sentido particular, “nos limites da intenção (vontade, propósito discursivo) do autor” (RODRIGUES, 2001, p. 43).

Diante do exposto, torna-se compreensível porque nos contos dos Irmãos Grimm e Andersen, o maravilhoso pagão deu lugar ao maravilhoso cristão. De forma similar, compreendem-se também as razões que motivaram Andersen a abordar, em seus contos, dentre outros, assuntos relacionados: i) ao confronto desigual entre ricos e pobres (*A Pastora e o Limpador de Chaminés*); ii) à valorização do indivíduo por suas qualidades próprias, não por sua posição social e ou atributos físicos e intelectuais (*O patinho feio*, *A pequena vendedora de fósforos*); iii) à fraternidade e caridade cristãs, resignação e paciência com as provas difíceis da vida (*Os cisnes selvagens*, *Os sapatinhos vermelhos*); iv) à condenação da arrogância, do orgulho, da maldade contra os fracos e os animais, da ambição de riquezas e poder (*A menina que pisou no pão*, *Nicolau Grande e Nicolau Pequeno*); e v) à valorização da religiosidade cristã como virtudes básicas da mulher (COELHO, 2012).

Os contos de fadas, então, atualizam ou reinterpretem, no grande tempo, temas universais e essenciais inerentes aos seres humanos, misturando magia e realidade no clima do “Era uma vez”.

#### 4.2.2 Construção composicional

Como anteposto, o *conto de fadas tradicional* é um gênero, cujo domínio de comunicação social é o da cultura literária ficcional, que envolve, segundo Dolz e Schneuwly (2004), a capacidade de *mimesis* da ação por meio da criação de uma intriga no domínio do verossímil. Pelo fato de seus textos-enunciado apresentarem elementos sobrenaturais, o gênero *conto de fadas tradicional* pertence, especificamente,

à *literatura insólita*. Logo, o principal elemento a ser destacado, em sua construção composicional, é a manifestação do *insólito*.

Corroborando o mencionado, Carneiro (2004, p. 29, grifos meus) pontua:

[...] o *sobrenatural*, o *simulado*, o *insólito* não são apenas mais um componente no texto. Constituem, porém, o âmago da narrativa, em função do qual tudo o mais se entrelaça. A veiculação de temas, a organização de enredo, personagens, espaços, tempo, etc., a escolha do ponto de vista, do tipo de narrador, dentre outros recursos estéticos, acontece em função do *insólito* pretendido. O *sobrenatural* consiste no motivo e na estrutura, representa a essência desse tipo de expressão artística e por, isso, marca presença em relação a predomínio.

Ratificando o posicionamento axiológico da autora, García (2007) assinala que a manifestação do *insólito* na narrativa de ficção constitui o elemento essencial ao desenvolvimento da trama, sendo sua irrupção efeito das estratégias de construção empregadas pelo autor. Ainda, segundo o pesquisador, os gêneros do *insólito* devem ser definidos mediante a consideração de suas características estruturais e suas finalidades discursivas de comunicação. Tais critérios, como se pode observar, encontram-se muito próximos às postulações de Bakhtin (2003), uma vez que este defende a essencialidade da finalidade discursiva como principal fator de definição dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003). Não obstante, García (2010) destaca a dificuldade para definir conceitos apropriados para o *insólito*, determinando suas diferentes manifestações, as quais permitam agrupar os textos a partir do modo como o *insólito* é apresentado (GARCÍA, 2010).

Todorov (2007), em sua concepção do *insólito*, postula haver três gêneros, distintos e próximos, cuja construção composicional fundamenta-se na manifestação do *insólito*: o *fantástico*, o *estranho* e o *maravilhoso*. Estes, ainda, segundo o autor, são mediatizados pelos subgêneros: *fantástico/estranho* e *fantástico/maravilhoso*. Nos textos-enunciado do gênero *fantástico*, não há justificativas lógicas para os acontecimentos irrealis, uma vez que os fenômenos são impossíveis de acontecer na

realidade. Já o *estranho*, argumenta Carneiro (2004), refere-se à narrativa na qual os acontecimentos são perfeitamente possíveis, consoante as leis da natureza, contudo, revelam-se de maneira especial, dado seu caráter insólito e incomum.

Em relação ao gênero maravilhoso, Todorov (2007, p. 30) elucida que “[...] os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos”. Nas palavras de Roas (2011, p. 55):

El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de esse espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes – y el narrador – asuman lo que ocurre sin cuestionar lo. Porque es algo normal, *natural*. Y, a su vez, el lector lo acepta también porque no hay nada en el texto que le obligue a confrontar lo que en el sucede con su propia experiencia de lo real.<sup>9</sup>

Como destacado, nos *contos de fadas tradicionais* irrompe o *maravilhoso*, uma vez que os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma. Em decorrência, Todorov (2007) ressalta que o gênero *maravilhoso*, geralmente, é tomado como sinônimo de *conto de fadas*. Refutando o posicionamento, o autor postula que o *conto de fadas* não é mais que uma das variedades do *maravilhoso*, que se distingue por “uma certa escritura”, não pela irrupção do sobrenatural.

---

<sup>9</sup> O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado no qual as confrontações básicas que geram o fantástico (possível/impossível, comum/incomum, real/irreal) não se concebem: encantamentos, milagres, metamorfoses, tudo é possível dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, o que justifica que os personagens e o narrador assumam o que ocorre sem o questionar. Porque é algo normal, natural. Por sua vez, o leitor o aceita também, porque não há nada no texto que o obrigue a confrontar, o que nele acontece, com sua própria experiência do real.

Na mencionada equivalência reside, justamente, a dificuldade, já destacada, quanto ao estabelecimento das fronteiras entre os gêneros *conto de fadas* e *conto maravilhoso*, bem como do *mito*. Dificuldade esta que resultou em flutuação terminológica/conceitual ao se lidar com os referidos gêneros. No delineamento da dimensão social dos *contos de fadas*, vista anteriormente, aflora a compreensão de que:

No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica etc. (COELHO, 2000, p. 172).

A autora, como se pode observar, refere-se ao gênero *maravilhoso*, que, em seu processo evolutivo, deu origem a diversos gêneros, dentre eles, o *mito*, o *conto de fadas*, o *conto maravilhoso*, a *saga*, a *lenda*, a *fábula*, etc. Assim, embora em todos os destacados gêneros, haja a irrupção do *maravilhoso*, eles constituem gêneros distintos, uma vez que possuem finalidades discursivas diferentes. Nessa ótica, é compreensível que *conto de fadas*, *conto maravilhoso* e *mito*, por exemplo, possuam diversas similaridades. Não obstante, por meio da identificação da finalidade discursiva, mantém-se a identidade e singularidade de cada gênero, visto que eles materializam diferentes formas de ver, entender e agir no mundo.

Retomando Bakhtin (2003), ressaltamos que o gênero possui relativa estabilidade, que lhe propicia lógica orgânica. E, consoante Sobral (2009), o gênero não é rígido, mas dinâmico e concreto, trazendo o novo (singularidade e instabilidade) articulado ao mesmo (generalidade e estabilidade). Assim, o gênero *maravilhoso*, ao longo da existência humana, tem se manifestado de diferentes formas, afiladas sempre ao cronotopo.

No que tange às marcas de regularidade, a irrupção do *maravilhoso*, como destacado, constitui a principal característica composicional do gênero *conto de fadas tradicional*. Dessa maneira, os *contos de fadas* podem contar ou não com a presença de fadas, mas, obrigatoriamente, fazem referência ao uso de magia, encantamentos, ou seja, algum *evento insólito* que desvele o *maravilhoso*. Nos contos em que há a presença de fadas, o *maravilhoso* manifesta-se por meio de sua intervenção, como acontece, por exemplo, no conto *Cinderela*. Para Bakhtin (1993, p. 269, grifos nossos),

[...] o acaso tem o atrativo do maravilhoso e do misterioso, ele *se personifica na imagem de fadas boas e más*, de mágicos bons e maus, ele fica à espreita nos bosques, nos castelos encantados, etc. Na maioria das vezes, o herói não sofre "calamidades", interessantes somente para o leitor, mas "aventuras maravilhosas", interessantes (e fascinantes) também para ele mesmo. *A aventura recebe um tom novo devido a todo esse mundo maravilhoso onde ela ocorre.*

Como sabemos, a fada é um dos personagens que habita o mundo maravilhoso, mas que outros personagens habitam esse mundo? E quais funções desempenham nos *contos de fadas tradicionais*? Em resposta a esse questionamento, Coelho (1987, p. 14) defende:

[...] com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial.

Em relação às funções, Bettelheim (2007) expõe que as personagens e acontecimentos presentes nos *contos de fadas* demonstram conflitos internos, indicando formas de solucioná-los. O enfrentamento dos conflitos, por conseguinte, encaminha o herói/heroína a um nível existencial/espiritual mais elevado. Para Michelli (2013, p. 64), "a atuação das personagens do maravilhoso não é isenta de

relevo nas narrativas e a função que desempenham tanto pode ser de mediação mágica, quanto de oposição ao herói ou heroína [...]”.

Do latim *fata*, variante rara de *fatum* (fado), a palavra *fada* refere-se a uma deusa do destino. Assim, de forma dialógica, as fadas relacionam-se às Moiras gregas, às Parcas latinas ou às Nornas nórdicas, todas representadas por divindades femininas, as quais possuem a função de controlar os fios da vida, determinando o momento em que eles se romperão. Como figura feminina, as fadas remetem à cultura celta, onde simbolizavam a soberania, força, sabedoria e o poder criador da mulher. Como já destacado, encarnam a dualidade bem/mal; anjo/demônio, representativa do perfil imposto ideologicamente à mulher. Ora, não apenas as mulheres possuem dupla identidade; todavia, em uma sociedade patriarcal, com extrema valorização do homem, coube à mulher carregar em si a ambiguidade de todos os homens.

De extrema relevância para a constituição dos *contos de fadas tradicionais*, as fadas foram destituídas de seus poderes pagãos, assumindo, aos poucos, semelhanças com o anjo da guarda, na visão defendida pela Igreja Católica. Nesse sentido, ainda presente nos contos de Perrault, nos contos dos Irmãos Grimm, elas, praticamente, desaparecem<sup>10</sup>. Em *A gata borralheira*, por exemplo, um passarinho desempenha a função da fada madrinha, realizando a metamorfose dos objetos e da própria *borralheira*. Nos contos de Andersen, nos quais irrompe, mais acentuadamente, o *maravilhoso cristão*, somente em *Os cisnes selvagens* há a presença da fada.

Em sua estrutura narrativa sempre há uma *situação inicial de tranquilidade*, que é quebrada por uma perda, uma necessidade, uma aspiração, um dever a ser cumprido ou uma maldição lançada. Em *Cinderela* e *Branca de Neve*, a perda é

---

<sup>10</sup> Em coletânea sobre a obra dos Irmãos Grimm, Clarissa Pínkola Estés (2005) reuniu cinquenta e três contos, nos quais apenas em um, *A Bela Adormecida*, o maravilhoso irrompe por meio de uma fada.

desencadeada pela morte da mãe e conseqüente casamento do pai. A perda, por conseguinte, é responsável pelo desenvolvimento da história; afinal, como se manifestariam as boas características de *Cinderela* e *Branca de Neve* se não existisse uma cruel madrasta para atormentá-las? Já em *Rapunzel* e a *Pequena Sereia*, o equilíbrio inicial é rompido por meio de uma aspiração de cunho proibido, que leva à desobediência das regras morais e éticas estabelecidas, com suas nefastas conseqüências. Em *Chapeuzinho Vermelho*, um dos contos mais populares, a heroína precisa atravessar a floresta para atingir seu objetivo. Na visão psicanalista, a floresta simboliza o caminho da infância à idade adulta, os obstáculos, os temores, as transformações que cada indivíduo atravessa ao longo da vida. Para Canton (1994), não deixa de ser uma imagem milenar, que ilustra bem o ser humano em busca de seu autoconhecimento.

No que concerne às personagens, geralmente são poucas, mas sempre há a protagonista, a antagonista e personagens secundárias. A protagonista, quase sempre, é apresentada no início da narrativa, logo após a introdução da expressão “era uma vez”, que comumente marca o início dos *contos de fadas*. A apresentação da personagem, por conseguinte, se dá de forma “idealizada”, uma vez que somente são destacadas as características boas, já que referências a características negativas poderiam diminuir a “grandeza” do herói/heroína. A antagonista, geralmente, representada pela bruxa, ogro ou madrasta, possui o papel de atrapalhar as ações da protagonista, opondo-se a sua felicidade. As características ruins sempre são destacadas nos antagonistas, ou seja, os bons são sempre bons e os ruins sempre ruins, não havendo, ao longo da trama, alteração nas personagens. Jesualdo (1993, p. 124) assinala que “o fundamental nessas personagens é que são vistas como tipos e, em geral, têm apenas uma qualidade relevante elevada ao máximo”. As personagens secundárias têm pouco destaque no enredo.

O herói/heroína pode passar por todos os tipos de conflitos, porém no final todos os problemas são resolvidos, quase sempre, por intervenção do sobrenatural. Dessa forma, na maior parte das vezes, há a restauração da situação de tranquilidade inicial. No conto *Cinderela* e *Branca de Neve*, por exemplo, o equilíbrio inicial é restaurado mediante a união amorosa. De acordo com Betelheim (2007), todo *conto de fadas* deve apresentar, necessariamente, *fantasia, recuperação, escape e consolo*.

Coelho (1987, p. 48) expõe que, “[...] em se tratando de literatura infantil, a estrutura mais adequada é a linear, ou melhor, a que segue a sequência normal dos fatos: princípio, meio e fim”. A ordem em que as ações acontecem também é linear; embora seja determinado de forma imprecisa, o tempo é cronológico. De igual forma, o espaço em que se realizam as ações é sempre vago; em decorrência, empregam-se termos genéricos, tais como: casinhas no meio da floresta, bosques, castelos antigos, palácios, no alto de uma torre, lugares cercados de encantamentos, em um jardim. O narrador desses contos, assumindo a posição social de contador de histórias, é, quase sempre, onisciente; logo, o foco narrativo é a 3ª pessoa.

Dos dez contos analisados, sete iniciam-se com a expressão “era uma vez”; apenas o conto *A Bela Adormecida* é encerrado com a expressão “felizes para sempre”. Todos os contos de Charles Perrault são finalizados com a apresentação explícita da moral, que é feita em versos. Em relação à extensão, o conto *A pequena sereia*, de Andersen, é o que possui maior dimensão, com 38 páginas. Assim, não é possível afirmar que os *contos de fadas* sempre se iniciam com a expressão “era uma vez” e são finalizados com “felizes para sempre”. Contudo, a expressão inicial “era uma vez” é mais recorrente que a marca linguístico-enunciativa: “felizes para sempre”. Dessa forma, a primeira constitui, sim, expressiva marca de regularidade do gênero.

Praticamente, todos os contos de fadas tradicionais possuem uma dimensão verbal (o texto escrito) e uma dimensão não verbal (desenhos/pinturas que ilustram as histórias). Tais ilustrações são bastante representativas, chegando a permitir o

reconhecimento de um dado conto mediante a identificação de algum objeto/figura. A título de exemplo, citamos a figura dos anões; quem, conhecedor do conto *Branca de Neve*, não identificará os anões com tal história? Em decorrência, por agregar linguagens distintas, consideramos que o conto de fadas tradicional pode ser entendido como um gênero multissemiótico<sup>11</sup>, uma vez que exige diferentes letramentos para atribuir significados aos enunciados a ele pertencente. Assim, a presença de ilustrações pode ser considerada uma relativa regularidade do gênero, dado haver casos de instabilidade.

Em concordância com Coelho (2000), destacamos que, de forma geral, os *contos de fadas tradicionais* apresentam os seguintes elementos: i) Onipresença da metamorfose; ii) Uso de talismãs; iii) A força do destino; iv) O desafio do mistério ou do interdito; v) A reiteração de números, principalmente 3 e 7 (ligados à simbologia esotérica); vi) Magia e divindade; e vii) Valores ético-ideológicos, com predomínio de valores humanistas, ética maniqueísta, idealização do papel social da mulher.

Diante do exposto, nesta seção, aflora a percepção de que o gênero discursivo *conto de fadas tradicional* é construído sob a base de diversos outros gêneros e seus textos-enunciado, de igual forma, relacionam-se a elos anteriores e posteriores.

#### 4.2.3 Estilo

Os textos-enunciado do gênero *conto de fadas tradicional*, como destacado, visam contar histórias maravilhosas que giram em torno de uma problemática existencial/espiritual. Para isso, o enunciadador mobiliza os recursos linguístico-expressivos que julga necessários para introduzir seu interlocutor no mundo maravilhoso, onde tudo é possível. Nesse enfoque, os contos evidenciam uma

---

<sup>11</sup> Para Rojo (2013), os textos-enunciado pertencentes aos gêneros multissemióticos envolvem diversas linguagens, mídias e tecnologias, implicando multiletramentos para a coprodução de sentidos.

disjunção do mundo discursivo, visto que o conteúdo temático refere-se a fatos distantes do contexto enunciativo, ancorados em uma origem temporal disjunta.

Em decorrência, o enunciador assume a posição social de um contador de histórias, que, a rigor, não possui amplo conhecimento sobre o fato narrado. Assim, ele sabe, apenas, aquilo que presenciou ou que lhe foi contado. O seguinte excerto, retirado do conto *Pele de Asno*, de Charles Perrault, exemplifica muito bem o mencionado: “Dizem que, trabalhando um pouco afobada, deixou cair na massa, sem perceber, um de seus valiosos anéis. Mas, os que afirmam saber o fim desta história garantem que foi de propósito que o anel foi deixado na massa” (CONTOS DE FADA, 2010, p. 43 ).

Objetivando legitimar a posição social assumida, o enunciador-contador de histórias emprega os verbos “dizer” (dizem que) e “garantem” (garantem que) na 3ª pessoa do plural. Com esse procedimento busca criar um efeito de verdade, na medida em que passa a impressão de contar uma história que, de fato, aconteceu, em determinado tempo-espço. Em outras palavras, a história narrada não foi, simplesmente, inventada, mas recontada. Nesse sentido, o narrador consegue, de certa forma, manter sua visão limitada aos acontecimentos testemunhados ou relatados por outras pessoas.

Entretanto, na maior parte dos contos analisados, verificamos a onisciência do narrador. O fragmento, transcrito na sequência, retirado de *Branca de Neve*, versão dos Irmãos Grimm, exemplifica o mencionado:

Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de sangue caíram sobre a neve. O vermelho pareceu tão bonito contra a neve branca que ela pensou: “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e

negra como o ébano. Chamaram-na de Branca de Neve. A rainha morreu depois do nascimento da criança. Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher. Era uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela (CONTOS DE FADA, 2010, p. 129).

Como se pode observar, o narrador posiciona-se como recriador da realidade, senhor absoluto de seu mundo ficcional, o qual ele pretende transmitir ao leitor como verdade (e não, como invenção). Assim, possui total conhecimento dos fatos e conflitos, do interior e exterior das personagens (COELHO, 2000). O enunciador sabia, por exemplo, os pensamentos da rainha, os quais são apresentados ao leitor por meio do discurso direto “Ah, se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela.” Com esse procedimento, a voz que enuncia confere legitimidade ao que está sendo enunciado, uma vez que o pensamento foi revelado pela própria personagem. Em virtude disso, como mencionado, o foco narrativo é em 3ª pessoa. Interessante ressaltar que o discurso direto é marcado linguisticamente por meio de aspas; recurso presente em todos os contos analisados.

Por narrar fatos efetivados distantes do momento da enunciação, há predomínio do tempo verbal do mundo narrado: pretérito perfeito, imperfeito e futuro do pretérito do indicativo (era, caíam, costurava, olhou, espetou, caíram, pareceu, deu, morreu, casou e podia, por exemplo). A ordenação das ações, por conseguinte, realiza-se de forma linear, havendo, então, progressão temporal na narrativa. Não obstante, os marcadores temporais são empregados de forma genérica, uma vez que as histórias pertencem ao mundo maravilhoso. (Era uma vez; Um dia, no meio do inverno; enquanto costurava; pouco tempo depois; um ano mais tarde, etc.). De igual forma, os marcadores espaciais também são termos genéricos, que não permitem a identificação do exato local onde as ações se desenrolam.

Os adjetivos constituem importante recurso linguístico-expressivo, uma vez que possuem, muitas vezes, o poder de quebrar a suposta neutralidade do enunciador. No excerto: “Era uma dama *belíssima*, mas *orgulhosa e arrogante*, e não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita que ela”, nitidamente, o narrador emite sua apreciação valorativa sobre a segunda esposa do pai de Branca de Neve, a qual possuía características, segundo sua visão, não condizentes com sua singular beleza. A conjunção adversativa “mas” aponta a divergência entre suas características. Os adjetivos funcionam também como intensificadores das virtudes e/ou defeitos das personagens. Ao descrever as características de Branca de Neve, o enunciador mobiliza uma série de adjetivos, os quais, constituintes de figuras de linguagem, intensificam a beleza exuberante da menina. Importante ressaltar que, devido ao fato de os contos pautarem-se em uma visão maniqueísta, os heróis/heroínas sempre são descritos por meio de adjetivos de valoração positiva; aos antagonistas cabem os adjetivos com valoração negativa/pejorativa.

Por possuir cunho moralizante, o contador procura utilizar uma linguagem simples e direta a fim de despertar o interesse e a compreensão das crianças. Em decorrência, há predomínio de frases curtas de ordem direta. (Era uma vez uma rainha; A rainha morreu depois do nascimento da criança; Três gotas de sangue caíram sobre a neve; seu marido, o rei, casou-se com outra mulher). A referenciação realiza-se por meio de anáforas pronominais de 3ª pessoa e nominais por repetição (Era uma vez *uma rainha*. Um dia, no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu, *ela* estava sentada a costurar). As figuras de linguagem mais recorrentes, nos contos tradicionais, por conseguinte, são as comparações e as metáforas.

Em relação à linguagem, os textos pertencentes ao gênero em foco apresentam linguagem verbal culta, simples e direta, bem como linguagem não verbal, consoante destacado, na seção anterior.

Elucidadas as dimensões constituintes do gênero *conto de fadas tradicional*, apresentamos, consoante Duarte (2015), uma síntese das principais marcas de regularidade da modalidade discursiva em questão:

Quadro 2 – Categorização do gênero discursivo *conto de fadas tradicional*.

<b>Contexto de produção</b>	<b>Produtor:</b> Autores que compilaram histórias contadas e recontadas, de forma oral, desde tempos remotos, cuja origem perde-se no tempo, adaptando-as ao contexto de produção de seus cronotopos. Destacam-se Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.
	<b>Finalidade:</b> Propalar valores/ensinamentos morais e éticos, vinculados, principalmente, à espiritualidade cristã, por meio de histórias sobrenaturais que giram em torno de uma problemática existencial/espiritual nas quais o herói busca a transcendência do <i>eu</i> , purificando-se por meio dos desafios enfrentados.
	<b>Interlocutor:</b> Pessoas de todas as idades, em especial, o público infanto-juvenil e pessoas ligadas à esfera acadêmico-escolar.
	<b>Local de circulação:</b> Estabelecimentos de ensino, bibliotecas, cinemas, sites, reuniões sociais, casas residenciais etc.
	<b>Momento de produção:</b> séculos XVII, XVIII e XIX.
	<b>Suporte</b> <sup>12</sup> : Livros, revistas, mídias digitais, tela de cinemas.
<b>Conteúdo temático</b>	<p>➤ Objeto de sentido</p> <p>Constituído na interação, sujeito a variadas alterações conjunturais/avaliativas, perpassando diversos assuntos.</p>
	<p>Assuntos</p> <p>Variados e relacionados à busca da realização interna, a transcendência do <i>eu</i>:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Ambição;</li> <li>✓ Amor;</li> <li>✓ Ciúme;</li> <li>✓ Egoísmo;</li> <li>✓ Fé;</li> <li>✓ Inveja;</li> <li>✓ Medo;</li> <li>✓ Morte,</li> <li>✓ Obsessão;</li> <li>✓ Ódio;</li> <li>✓ Rivalidade;</li> <li>✓ Traição, etc.</li> </ul>

<sup>12</sup> Evidentemente, os suportes referenciados dizem respeito ao cronotopo atual.

<p><b>Construção composicional</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Texto narrativo curto, desenvolvido em prosa, que se inicia, comumente, com a expressão “era uma vez”;</li> <li>✓ Narrador, quase sempre, onisciente;</li> <li>✓ Conflito único e condensação de personagens, que, dificilmente, sofrem alterações de caráter ao longo da narrativa;</li> <li>✓ Personagens <i>tipo</i> (o rei, a fada, a princesa), que desempenham funções no grupo social a que pertencem;</li> <li>✓ Presença ou não de fadas;</li> <li>✓ Presença de ilustrações;</li> <li>✓ Irrupção do maravilhoso, ou seja, algum evento insólito, que não causa nenhum tipo de surpresa aos personagens, nem aos leitores;</li> <li>✓ Enredo que se desenrola dentro da <i>magia feérica</i>: reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, objetos mágicos, anões, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida;</li> <li>✓ Situação inicial de tranquilidade, rompida por uma perda, responsável por desencadear o desenvolvimento da narrativa;</li> <li>✓ Restauração da situação de equilíbrio inicial;</li> <li>✓ Ordenação temporal e causal dos eventos e ações;</li> <li>✓ Ensino moral ou ético, que pode ser explícito ou implícito. Nos contos de Perrault, a moral aparece demarcada após o final da história, em forma de apêndice, geralmente em versos. Nas histórias dos Irmãos Grimm e Andersen, a moral é construída, implicitamente, ao longo do texto.</li> </ul>
<p><b>Estilo (Marcas linguístico-enunciativas)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Linguagem verbal culta, simples e direta;</li> <li>✓ Linguagem não verbal;</li> <li>✓ Marcadores temporais e espaciais empregados de forma genérica (era uma vez, certo dia, num belo dia, foram felizes para sempre, há muitos e muito anos, num reino distante, muito longe daqui, em um velho castelo, perto de uma grande floresta, etc.);</li> <li>✓ Predomínio do tempo verbal do mundo narrado (pretérito perfeito, imperfeito e futuro do pretérito do indicativo);</li> <li>✓ Adjetivação constante;</li> <li>✓ Referenciação por meio de anáforas pronominais de 3ª pessoa e nominais por repetição;</li> <li>✓ Emprego de vocábulos referentes à magia feérica e à ideologia cristã;</li> <li>✓ Recorrência de comparações e metáforas;</li> <li>✓ Predomínio de ordem direta da oração;</li> <li>✓ Discurso direto marcado por meio de aspas.</li> </ul>

Fonte: adaptado de Duarte (2015, p. 173).

Não obstante as características apontadas revelem as principais marcas de regularidade/instabilidade do gênero, o *conto de fadas tradicional*, como mencionado, pode facilmente se confundir com outros gêneros que se desenvolvem por meio da

narrativa, como o *mito* e o *conto maravilhoso*. Na tentativa de contribuir para diferenciá-los, apresentamos o seguinte quadro:

Quadro 3 – Gêneros literários que se constituem pela irrupção do maravilhoso. Fonte: Duarte (2015, p. 173).

	<i>Conto de fadas</i>	<i>Conto maravilhoso</i>	<i>Mito</i>
<b>Finalidade</b>	Refletir a luta do <i>eu</i> , em seu processo de realização interior profunda, isto é, a transcendência a estágios superiores de existência. Assim, originalmente, os <i>contos de fadas</i> refletiam valores éticos e espirituais vinculados, sobretudo, à espiritualidade pagã, por meio de histórias sobrenaturais que giravam em torno de uma problemática existencial. Com a cristianização do mundo europeu, os contos passaram a dialogar com as vozes da religião cristã, adquirindo cunho, essencialmente, pedagógico/ moralizante.	Refletir a luta do <i>eu</i> , em seu processo de realização externa, isto é, a satisfação dos desejos materiais e sensoriais. Assim, os contos maravilhosos refletem o desejo de auto-realização profunda, no âmbito social, econômico e carnal, por meio de histórias sobrenaturais que giram em torno de conquistas de bens/riquezas, poder material, paixão erótica.	Explicar, de maneira intuitiva, religiosa e mágica, os fenômenos básicos da existência humana: a criação do mundo e do homem, a gênese dos deuses, a ação da natureza. Assim, os mitos refletem, por meio de alegorias, a ânsia do ser humano por explicações a respeito da origem da vida e tudo que nela acontece. Explicações estas que a ciência/razão ainda não havia explicado.
<b>Irrupção do maravilhoso</b>	A manifestação de eventos/elementos insólitos não é questionada, tampouco causa surpresa ou estranhamento às personagens e aos leitores. Em suas primeiras manifestações, os contos de fadas eram concebidos como reflexo e refração da vida impregnada de magia dos celtas. Não obstante, com o passar dos tempos, os contos perderam o estatuto verídico, adquirindo, então, caráter de inverdade. Desde então, os interlocutores possuem plena consciência de que se trata de histórias pertencentes ao mundo maravilhoso. Há, portanto, nítida separação entre o mundo narrado e a realidade.	A manifestação de eventos/elementos insólitos não é questionada, tampouco causa surpresa ou estranhamento às personagens e aos leitores. Não obstante, os interlocutores possuem plena consciência de que se trata de histórias pertencentes ao mundo maravilhoso. Há, portanto, nítida separação entre o mundo narrado e a realidade.	A manifestação de eventos/elementos insólitos não é questionada, tampouco causa surpresa ou estranhamento às personagens. Quanto aos interlocutores, Simonsen (1987) assinala que o mito, por simbolizar as crenças de um povo/nação, adquire para tais povos um caráter verídico. A irrupção do maravilhoso, portanto, não é tida como algo sobrenatural, nem irreal. Não obstante, para os demais interlocutores, o maravilhoso, geralmente, não possui estatuto de verdade.
<b>Origem</b>	São de origem muito antiga, sendo a cultura celta apontada como a responsável pelo surgimento de histórias maravilhosas sobre fadas que auxiliavam o herói/heroína em sua travessia rumo à transcendência do <i>eu</i> .	São de origem oriental, relacionadas às migrações realizadas na Pérsia, Irã, Turquia e, principalmente, à luxuriosa Arábia, cuja ênfase na materialidade sensorial atingiu a plenitude. (COELHO, 1987).	Não é possível precisar as origens. Para Marinho (2006), a observação dos mitos oriundos de diferentes civilizações, como, por exemplo, a egípcia, a grega, a suméria e a hebraica, permite a compreensão de que em todos eles há preocupação em explicar, por meio da alegoria, a gênese do mundo, os fenômenos naturais e a condição humana.

<p><b>Efabulação básica</b></p>	<p>Desafios originados pela necessidade de realização existencial interna, basicamente, por meio do encontro/recuperação do amor eterno/espiritual. Assim, o herói/heroína precisa superar obstáculos de ordem pessoal/familiar para ascender a um estágio superior de existência.</p>	<p>Desafios originados pela necessidade de realização existencial externa, basicamente, motivada pela miséria, necessidade de sobrevivência ou satisfação de desejos materiais e do corpo. Assim, o herói/heroína precisa superar obstáculos de ordem socioeconômica, a fim de ascender a uma posição social superior.</p>	<p>Desafios originados pela fúria/capricho dos deuses ou pela afronta a deuses e semideuses. Assim, os heróis/heroínas precisam lutar contra ou a favor dos deuses. Estes, geralmente, são representações das forças da natureza, que, sozinhos, não conseguem interferir no rumo da história. Em decorrência, precisam contar com a ajuda dos heróis.</p>
<p><b>Personagens</b></p>	<p>As personagens pertencem à <i>magia feérica</i>. Príncipes e princesas, geralmente, são as protagonistas. Há reis, rainhas, madrastas, fadas, bruxas, anões, duendes, ogros, magos, objetos mágicos que possuem características humanas (falar, pensar, enxergar, etc.).</p>	<p>As protagonistas, comumente, são animais falantes, crianças que lutam para superar a fome e a miséria ou jovens aventureiros em busca de tesouros e satisfação dos desejos do corpo. Príncipes e princesas, geralmente, são personagens secundárias.</p>	<p>As protagonistas situam-se em posição intermediária entre a dimensão sagrada (os deuses) e a humana (homens mortais). Os heróis/heroínas, portanto, são semideuses (as) – filhos (as) de deuses (as) com humanos – dotados de poderes superiores aos dos humanos (força, visão, inteligência, velocidade), porém mortais como todos os homens. Outras personagens recorrentes: monstros (minotauros, centauros, cavalos alados, dragões, gigantes), ninfas, sereias, príncipes, princesas, reis, etc.</p>
<p><b>Recompensa do herói/heroína</b></p>	<p>A recompensa efetiva-se mediante a conquista da felicidade, advinda por meio da superação dos obstáculos. A união amorosa, quase sempre, representa a conquista da realização interna: a plena felicidade. O casamento, portanto, é concebido como expressão maior da felicidade eterna.</p>	<p>A recompensa efetiva-se mediante a transformação da condição social/econômica do herói/heroína. Geralmente, ele/ela se torna rico e/ou respeitado, por meio do casamento ou descoberta de tesouros. O casamento, portanto, é apenas um meio para superar desafios de ordem social e material.</p>	<p>A recompensa efetiva-se mediante o cumprimento de uma missão, quer o herói/heroína seja vencedor, quer, aparentemente, seja derrotado em batalha. Nas narrativas míticas, a morte é uma alegoria da superação de limitações, à medida que o <i>novo</i> só irrompe mediante a morte do <i>velho</i>.</p>
<p><b>Exemplos</b></p>	<p>A Bela Adormecida, A Bela e a Fera, Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel, O Pássaro Azul, Barba Azul.</p>	<p>O Gato de Botas, Aladim e a lâmpada maravilhosa, O pescador e o gênio, Os músicos de Brêmen, Simbad, o Marujo.</p>	<p><i>Mitos gregos:</i> A caixa de Pandora, Perseu e Medusa, Dédalo e Ícaro, Orfeu e Euridice, Eco e Narciso; Helena de Troia ou A guerra de Troia.  <i>Mitos nórdicos, escandinavos ou vikings:</i> Yggdrasil - Árvore do Mundo, A guerra entre os aesir e os vanir, A morte de Baldr, O mito de Thiazí, Thor: o deus do trovão.  <i>Mitos céltico-bretões:</i> Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda, O Herói Cuchulainn, A Ilha de Avalon. Taranis, Teutatis e Esus.</p>

Como se pode perceber, os gêneros arrolados expressam problemáticas distintas, uma vez que desvelam diferentes formas de ver, compreender e agir no mundo. Conquanto, em concordância com Coelho (1987), entendemos que uma visão não anula a outra, havendo pontos de convergência entre elas. Contudo, referindo-se, especificamente, aos contos de fadas e contos maravilhosos, Coelho (1987, p. 12) declara: “por temperamento ou personalidade, cada indivíduo, consciente ou inconscientemente, privilegia uma delas, e é essa escolha que orienta sua luta pela vida”.

## 5. Considerações finais

O delineamento da dimensão verbal, em consonância com a dimensão social, permite evidenciar que o gênero *conto de fadas tradicional* é constituído discursivamente por determinados recursos que se tornam, relativamente, estabilizados no tema, construção composicional e estilo. Por meio da análise dos dados, aflorou a percepção de que o *conto de fadas tradicional* reflete e refrata atitudes, concepções, crenças, valores e angústias existenciais dos sujeitos, situados e significados, em cronotopos específicos. A análise das dimensões, portanto, justifica-se para fins de categorização e transposição didática, visto serem indissociáveis no todo do enunciado.

Diante da análise e sistematização das regularidades/instabilidades dos textos-enunciado que materializam o gênero, julgamos haver cumprido os objetivos propostos para este trabalho, evidenciando a proposição de que o gênero *conto de fadas tradicional* configura-se como *gênero discursivo híbrido*, constituído ideologicamente na esfera social da literatura insólita. Além da referida categorização, contribuição teórica aos estudos, no âmbito da Linguística Aplicada, a pesquisa lança luzes aos estudos literários, à medida que estabelece tênues fronteiras entre diferentes gêneros literários – *conto de fadas tradicional*, *conto maravilhoso* e *mito*.

## Referências

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, E. M. D. **Gestos de ensinar e de aprender gêneros textuais: a sequência didática como instrumentos de mediação**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina/PR, 2012.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e terra, 2007.

BRAIT, B. **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro / Brasília: DP&A, 1998.

CALADO, E. **O encantamento da bruxa: o mal nos contos de fadas**. João Pessoa: Ideia, 2005.

CALVINO, Í. O mundo é uma alcachofra. In: \_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANTON, K. **E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CARNEIRO, N. M. **O caleidoscópio de José J. Veiga: intersecções estruturais em narrativas insólitas**. Assis, 2004. 200 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2004.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

CONTOS DE FADAS: DE PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & OUTROS. Apresentação Ana Maria Machado; tradução Maria Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DARNTON, R. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DOLZ, J; SCHNEUWLY, B; DE PIETRO. Relato da elaboração de uma sequência didática: o debate público. Roxane Rojo (trad.). In: **Pour un enseignement de l'oral: Initiation aux genres formels à l'école**. Paris: ESF Editeur, pp. 27-46, 1998.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. Gêneros e progressão em expressão oral e escrita: elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (francófona). In: SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. e colaboradores. **Gêneros orais e escritos na escola**. Tradução e organização Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2004, p. 41-70.

DUARTE, P. C. O. **Era uma vez um estágio de língua portuguesa**: diálogos sobre formação docente inicial, o gênero discursivo *conto de fadas* e suas contrapalavras contemporâneas. 2015. 513 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

ESTÉS, C. P. **Contos dos Irmãos Grimm**. (trad. Lia Wyler). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, J. L. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GARCÍA, F. O 'Insólito' na Narrativa Ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

\_\_\_\_\_. O insólito na narrativa de Mário de Carvalho: uma questão de gênero literário. **Revista Augustus**, Rio de Janeiro, Ano 15, n° 30, agosto de 2010.

GREIMAS, A. J. **Des dieux et des hommes**. Paris: PUF, 1985.

JESUALDO. **A Literatura Infantil**. São Paulo: Cultrix, 1993.

JOLLES, A. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C. G. **Os arquétipos do inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes: 2000.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, A. M. In: Prefácio de **CONTOS DE FADAS: DE PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & OUTROS**. Apresentação Ana Maria Machado; tradução Maria Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

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

MICHELLI, R. Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (orgs.) **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares da Educação Básica: Língua Portuguesa**. Curitiba: SEED, 2008.

PAULA, L.; STAFUZZA, G. Prefácio. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. **Círculo de bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Círculo de Bakhtin: uma análise dialógica de discurso. **Revista Estudo da Linguagem**. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 239-258, jan./jun. 2013.

PAZ, N. **Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ROAS, D. **Tras los Límites de lo Real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, R. H. **A Constituição e Funcionamento do Gênero Jornalístico Artigo: Cronotopo e Dialogismo**. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – LAEL – PUCSP). São Paulo: PUCSP, 2001.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem do Círculo de Bakhtin. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.). **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola, 2005. p. 152-183.

ROJO, R. H. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.). **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola, 2005, p. 184-207.

\_\_\_\_\_. Gêneros do discurso/texto como objeto de ensino de línguas: um retorno ao trivium? In: SIGNORINI, I. (org.). **(Re)discutir gênero, texto e discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 73-108.

\_\_\_\_\_. A teoria dos gêneros discursivos do Círculo de Bakhtin e os multiletramentos. In ROJO, R. H. R. (Org.) **Escol@ conectada: os multiletramentos e as TICs**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

SOBRAL, A. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin**. Campinas: Mercado de letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Gêneros discursivos, posição enunciativa e dilemas da transposição didática: novas reflexões. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 37-45, jan./mar. 2011.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VOLOBUEF, K. **Frestas e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

VOLOCHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Paulo Bezerra. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. Organizadores Michael Cole et al. Tradução José Cipolla

Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WARNER, M. **Da fera à Loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIPES, J. **Fairy tale as myth/ Myth as fairy tale**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1993. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0126029/taglines>>. Acesso em: 30/05/2012.

Artigo recebido em: 01.06.2017

Artigo aprovado em: 23.10.2017