

Contos de fadas: da tradição à contemporaneidade

Fairy tales: from the classics to the contemporary

Isabella Morelli Esteves

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil

Resumo: O artigo analisa as transformações históricas do conto de fadas, desde suas raízes orais até sua institucionalização como gênero literário. A partir das perspectivas teóricas de Jack Zipes, Walter Benjamin e Leyla Perrone-Moisés, é discutido o impacto da reprodutibilidade técnica e industrialização na função e estrutura dos contos de fadas. Destaca-se a tensão entre tradição e adaptação às demandas do mercado. À luz das reflexões de Benjamin, explora-se a dissolução da "aura" e a conversão do conto de fadas em produto da cultura de massas, enquanto Perrone-Moisés contribui com uma análise crítica sobre a perda de valores estéticos em favor de demandas ideológicas e comerciais na contemporaneidade. A obra *Tales From Beyond the Rainbow* (2022), de Pete Jordi Wood, emerge como exemplo do conto de fadas na atualidade, com narrativas que favorecem valores ideológicos de diversidade e inclusão sem buscar um apagamento da tradição. Conclui-se que, mesmo imersos em um contexto de mercantilização, os contos de fadas ainda possibilitam subversões críticas e ressignificações estéticas, revelando o papel político e transformador da arte, assim como idealizado por Benjamin.

Palavras-chave: Conto de fadas. Reprodutibilidade técnica. Valores modernos. Gêneros literários.

Abstract: The article examines the historical transformations of fairy tales, from their oral roots to their institutionalization as a literary genre. Drawing on the theoretical perspectives of Jack Zipes, Walter Benjamin, and Leyla Perrone-Moisés, it discusses the impact of technical reproducibility and industrialization on the function and structure of fairy tales. The tension between tradition and adaptation to market demands is highlighted. Through Benjamin's reflections, the text explores the dissolution of the "aura" and the conversion of fairy tales into products of mass culture, while Perrone-Moisés provides a critical analysis of the loss of aesthetic values in favor of ideological and commercial demands in contemporary times. The work *Tales From Beyond the Rainbow* (2022) by Pete Jordi Wood serves as an example of modern fairy tales, offering narratives that embrace ideological values of diversity and inclusion without erasing tradition. The article concludes that, even within a context of commodification, fairy tales continue to allow for critical subversions and aesthetic reinterpretations, revealing the political and transformative role of art as envisioned by Benjamin.

Keywords: Fairy tales. Mechanical reproduction. Modern values. Literary genres.

1 Introdução

A instituição artística está sempre sujeita a transformações. No ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (2012), escrito em 1936, o filósofo marxista Walter Benjamin nos leva através dos processos históricos que influenciaram a maneira em que a arte é produzida e percebida. Mais especificamente, sobre como as tecnologias de reprodução da arte afetaram não somente a instituição artística, que ganha novas formas a cada avanço tecnológico, mas também a percepção humana, a nossa relação com a arte – e o mundo.

O conto de fadas, para Benjamin, seria um exemplo da verdadeira narrativa – tradicional, antiquíssima, uma forma de comunicação e transmissão de experiências em uma vasta rede que se constrói com a interação humana em torno do trabalho manual. Assim ele a descreveu no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Leskov” (1985), também escrito em 1936. No campo dos estudos folclóricos, no entanto, o conto de fadas é reconhecido como um gênero literário que se estabeleceu junto às formas de reprodução técnica da escrita. Com origens míticas na narrativa tradicional e popular, à qual Benjamin se refere, os contos de fadas literários se solidificaram através dos séculos até atingir o que o folclorista Jack Zipes (2000) descreve como a total institucionalização do gênero.

O que, então, representa o conto de fadas hoje? Nas cidades, já quase não vivenciamos mais a contação de histórias no seu sentido mais tradicional. Podemos argumentar também que a maioria das pessoas tampouco teve o seu maior contato com os contos de fadas por meio da leitura. Na atualidade, os contos de fadas são conhecidos principalmente em suas apropriações cinematográficas, impulsionadas por um valor comercial.

Em um estudo das transformações do gênero dos contos de fadas através dos séculos, proponho um diálogo entre os dois ensaios de Benjamin e as observações de Jack Zipes no texto “Towards a Definition of the Literary Fairy Tale” (2000), partindo da noção benjaminiana de que a análise dos processos

histórico-sociais é essencial para a compreensão dos conceitos e formas artísticas. Como etapa final, proponho as considerações de Pedro Sússekind (2017) e Leyla Perrone-Moisés (1998) sobre a crise da arte desde a modernidade – período em que Benjamin publicou seus ensaios – até a contemporaneidade, trazendo o escritor Pete Jordi Wood (2023) como exemplo do autor de conto de fadas contemporâneo.

2 A construção histórica do “conto de fadas”

Acredito que, assim como Benjamin afirma que “O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história.” (Benjamin, 2012, p. 14), um estudo que aborda apenas a forma de um gênero, sem considerar as condições de sua formação e suas subsequentes transformações, não se mostrará completo. A própria denominação do gênero pode ter significados diferentes em diferentes culturas, além de seu significado alterado através dos tempos.

No que se trata dos contos de fadas, existem estudos dedicados puramente à forma e aos conteúdos dos contos. Sem dúvidas, esses também tiveram enorme relevância na compreensão e catalogação do gênero, facilitando o trabalho dos folcloristas que os seguiram. Entre eles o índice Aarne-Thompson-Uther, que cataloga os contos tradicionais de acordo com os temas e motivos, e o livro *A morfologia do conto maravilhoso* (2006), publicado por Vladimir Propp em 1928, que define 31 componentes fundamentais desses contos. Esses estudos, no entanto, também serviram para levantar mais questionamentos e problemáticas, como o próprio Propp o fez na introdução do seu estudo, elucidando onde cada um dos seus predecessores havia sido insuficiente. O campo dos estudos folclóricos não está livre de problemas – e esse fato talvez seja o maior consenso entre os folcloristas.

Em primeiro lugar, a terminologia. “Conto de fadas” é um termo disputado no meio teórico e crítico. Ele é usado na tradução brasileira das *Obras Escolhidas* de Walter Benjamin (1985) para se referir a uma narrativa

da tradição oral, especificamente. A escritora e tradutora Angela Carter o define de acordo:

[...] é uma figura de linguagem, usada [...] para descrever o grande volume de narrativas infinitamente variadas que eram e ainda são oralmente transmitidas e difundidas mundo afora — histórias anônimas que podem ser reelaboradas vezes sem fim por quem as conta [...] (Carter, 2007, n/p).

Em outras palavras, é um termo comumente associado à literatura oral, podendo ou não abranger as versões escritas desses contos. O folclorista Jack Zipes, no entanto, se refere a esse uso híbrido – que abrange o oral e o escrito – como uma confusão, comum entre críticos literários, e defende que “os estudos mais sérios insistem em distinguir o conto popularⁱ oral e o conto de fadas literário” (Zipes, 2000, p. xv)ⁱⁱ e que essa distinção contribui para a preservação da natureza sociocultural de cada gênero. Nesse ponto, tendo a me alinhar à perspectiva de Zipes.

A pesquisadora Regina Michelli (2020) aborda essa complicação semântica, trazendo uma variedade de termos empregados pela crítica literária para se referir às narrativas pertencentes a uma tradição oral e popular. Entre eles, ela menciona o termo “conto maravilhoso”, o qual aparece no título da edição brasileira do livro de Vladimir Propp (2006). Michelli ressalta as divergências em diferentes traduções dessa obra, comentando como “a publicação portuguesa traz a expressão ‘contos maravilhosos’ (2003, p. 57), enquanto na brasileira encontramos ‘contos de magia’ (2006, p. 20), aparecendo no título o termo ‘maravilhoso’” (Michelli, 2020, p. 57). A edição publicada nos EUA em 1968, no entanto, usa o termo “*folktale*” no título e “*fairy tale*” no conteúdo, levando-nos mais uma vez a uma confusão entre a narrativa oral e a narrativa escrita. Seguindo as observações de Michelli e Zipes, considero que o estudo de Propp se refere ao conto maravilhoso (*wonder tale*) pertencente à tradição oral, o qual, por sua vez, foi essencial para a formação dos contos de fadas.

Em termos de como distinguir os contos de fadas literários dos contos da tradição oral, Zipes cita o

pesquisador Jens Tismar como um dos pioneiros na classificação do gênero, e enumera suas principais formulações:

[...] (1) distingue-se do conto popular oral (das Volksmärchen) na medida em que é escrito por um único autor identificável; (2) é, portanto, sintético, artificial e complexo se comparado à formação natural do conto popular, que emana de comunidades e tende a ser simples e anônimo; (3) as diferenças entre o conto de fadas literário e o conto popular oral não implicam que um gênero seja melhor que o outro; (4) com efeito, o conto de fadas literário não é um gênero independente, mas só pode ser entendido e definido por sua relação com os contos orais, bem como com as lendas, novelas, romances e outros contos de fadas literários que ele usa, adapta e remodela durante a concepção narrativa do autor. (Zipes, 2000, p. xv)

Como explicitado, a distinção entre o conto de fadas e as narrativas orais não indica uma desconexão entre os gêneros. Zipes afirma que “a intersecção da tradição oral de contação de histórias com a escrita e publicação de narrativas é definitivamente crucial para a compreensão da formação do conto de fadas” (Zipes, 2000, p. xx). O que se nota, contudo, é que os contos de fadas não se tratam apenas de transcrições exatas das narrativas orais, mas sim de *adaptações*, que ganham novas características ao vestir a roupagem de um novo meio narrativo – a literatura escrita:

Durante sua longa evolução, o conto de fadas literário distinguiu-se como gênero por “apropriar-se” de muitos motivos, signos e desenhos do folclore, os ornamentando e combinando com elementos de outros gêneros literários, pois houve uma necessidade crescente no mundo moderno da adaptação de certo tipo de narrativa oral chamada contos maravilhosos aos padrões da classe alfabetizada, tornando-a aceitável para difusão na esfera pública. (Zipes, 2000, p. xvi)

Nessa dita longa evolução, podemos identificar textos precursores do gênero desde a antiguidade. Havendo “uma grande quantidade de evidências históricas de que contos orais maravilhosos foram escritos na Índia e no Egito há milhares de anos” (Zipes, 2000, p. xx) e “romances de

cavalaria, sagas e épicos heróicos, crônicas, sermões, poemas, lais e cartilhas durante a Idade Média na Europa” (Zipes, 2000, p. xxxi) com características que nos remetem ao conto de fadas literário. Entre os primeiros textos reconhecidos do gênero está o conto “Eros e Psique”, publicado no século II d.C. no livro *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Esse conto é considerado um precursor das narrativas da categoria “Bela e a Fera” e serve como indício de que, desde as suas raízes na antiguidade, o conto de fadas literário se distinguia por conter referências sofisticadas e uma “linguagem embelezada que representava o alto status civilizado do escritor” (Zipes, 2000, p. xx).

Ainda assim, a consolidação do gênero dos contos de fadas literários, tal qual o próprio surgimento do termo “contos de fadas”, se deu somente no fim do século XVII, quando houve um movimento que reuniu figuras da aristocracia francesa em salões literários, contando – e escrevendo – histórias, como elucida o teórico Lewis C. Seifert. Nesse movimento, participaram nomes como Marie-Catherine d’Aulnoy – a qual publicou em 1697 o livro *Les Contes des fées*, criando o nome usado até hoje para se referir ao gênero – e Charles Perrault, unidos em um esforço coletivo para “desenvolver propositalmente uma forma literária elegante para um público de elite” (Seifert, 2000, p. 177) segundo a convenção literária de seu tempo, favorável a textos que “‘entretém’ com o propósito de ‘instruir’, embora seu imperativo mais imediato fosse criar ‘*bagatelles*’ que divertissem os leitores.” (Seifert, 2000, p. 177).

Antes de entrar mais a fundo em uma análise da forma do conto de fadas literário, gostaria de articular as perspectivas de Zipes e Benjamin em uma análise dos processos histórico-sociais que permitiram o desenvolvimento dessa forma literária desde os seus primórdios até sua consolidação. Para isso, é necessário também compreender a relação entre conto de fadas e contos maravilhosos – e como seus caminhos se separaram e se reuniram conseqüentemente.

Embora Benjamin concentre sua análise sobre as formas narrativas em “O narrador”, também é possível traçar conexões com a literatura no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” em termos das transições na recepção das

obras condicionadas por processos tecnológicos e sociais. Benjamin define dois polos para designar os modos de recepção da arte através dos tempos: “valor de culto” e “valor de exposição” (2012, p. 16). O valor de culto – correspondente ao processo de produção e recepção da arte na antiguidade, quando as composições artísticas eram produzidas como parte de um ritual – estaria em um processo de transição (ou substituição) gradual para o valor de exposição. Essa transição, embora tenha se iniciado já há muito tempo, conforme antigos dogmas foram substituídos, se acelerou exponencialmente com a reprodutibilidade técnica, pois ela permitia a reprodução exata (e exibição) da obra de arte em massa. Como resultado:

Assim como naquela época a obra de arte foi sobretudo um instrumento da magia, dado o peso absoluto do seu valor de culto, e só mais tarde foi reconhecida como obra de arte, hoje, graças ao peso absoluto do seu valor de exposição, ela adquire funções inteiramente novas, das quais a função artística, a única da qual temos consciência, talvez se revele adiante como uma função secundária. (Benjamin, 2012, p. 17).

É possível afirmar que o conto tradicional teve seus primórdios no valor de culto, assim como as artes visuais: “é no culto que a obra de arte aparece inserida no complexo da tradição. Como sabemos, as mais antigas obras surgiram a serviço de um ritual primeiramente mágico, depois religioso.” (Benjamin, 2012, p. 17). De acordo com Zipes, os contos maravilhosos estão “conectados a ritos de iniciação que apresentam aos ouvintes a maneira ‘adequada’ de se tornarem membros de uma determinada comunidade” (Zipes, 2000, p. xvii), o que se relaciona à função de conselho descrita por Benjamin:

[O conto de fadas] é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. (1985, p. 215)

Zipes cita também algumas características comuns ao conto maravilhoso que não necessariamente se traduziram para o conto de fadas

literário. Por exemplo, a presença de elementos narrativos provenientes de “experiências e costumes da vida real que formam um paradigma que facilita a memorização tanto para os contadores quanto para os ouvintes” (Zipes, 2000, p. xvii) e uma estrutura paradigmática, com personagens simples e arquetípicos, que permite a fácil alteração e adaptação da história para diferentes fins e contextos. O processo de contação de histórias, a sua arte, é descrito por Benjamin como parte de uma rede “tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual” (1985, p. 205), e a narrativa em si poderia ser considerada “uma forma artesanal de comunicação” (1987, p. 205). Para Benjamin, o contexto do trabalho manual, repetitivo – do tédio – é relevante para a cena da verdadeira narrativa, na qual o trabalhador tomado pelo ritmo do trabalho esquece-se de si mesmo e permite que as histórias se gravem profundamente em sua memória. Com a industrialização, e também com a crise das experiências transmissíveis em meio à barbárie das guerras mundiais, perde-se a cena da contação de histórias, da transmissão de experiências de uma pessoa para a outra. Benjamin teme que, com isso, também se desfaça a rede da tradição.

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin explora o conceito da aura – definida como “a essência de tudo que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até o testemunho histórico” e o “aqui-e-agora da obra de arte – sua existência única no lugar onde está. Mas é nessa existência única, e somente nela, que transcorre sua história.” (Benjamin, 2012, p. 12). A existência de tecnologias de reprodução técnica inevitavelmente desvaloriza o aqui-e-agora, mesmo que a mais perfeita reprodução jamais possa reproduzir a aura de um original. Como consequência, inicia-se um processo de dissolução da aura, a partir do qual seria possível dividir as artes em auráticas e não auráticas:

A técnica de reprodução [...] separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. [...] ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza.

Esses dois processos provocam um forte abalo na tradição, constituindo o reverso da crise atual e da renovação da humanidade. (Benjamin, 2012, p. 12-13).

É importante ressaltar, assim como Benjamin o fez logo no início de seu ensaio, que a arte humana sempre foi suscetível à reprodução, e isso se faz nítido pela própria literatura, que apresenta textos documentados desde a antiguidade. A reprodução técnica se difere da reprodução manual, no entanto, por seu alcance infinitamente maior – tanto em quantidade, quanto em qualidade – e também pela exatidão. No campo da reprodução manual, de certa forma, cada imitação trazia algo ligeiramente diferente, comparável ao processo de transmissão de histórias na verdadeira narrativa, na qual cada narrador deixa sua marca e contribui com a rede da tradição. Enquanto as artes visuais ganham destaque no ensaio sobre a obra de arte, cujas transformações se deram de forma mais drástica, a literatura vivenciou um processo mais gradual antes que se instaurasse a imprensa. Benjamin descreve o processo pelo qual o “romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (1985, p. 202) e, frente a esses elementos, “a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica” (Benjamin, 1985, p. 202), ainda que tenha resistido ao se apropriar do novo conteúdo sem se deixar determinar por ele. Com a reprodução técnica da escrita e o advento da imprensa, contudo, surge uma nova forma de comunicação que se difere de qualquer forma artística: a informação. Sem espaço para o mistério e a reflexão duradoura, ela exerce sua influência sobre as outras formas. E assim,

[...] o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (Benjamin, 1985, p. 206).

É interessante considerar, no entanto, que justamente a reprodução técnica da escrita foi um dos fatores que permitiram a solidificação do conto de fadas como gênero literário por toda a Europa. Esse movimento rumo à literatura escrita poderia ser compreendido tanto como uma ruptura com a tradição, quanto como um meio de adaptação dessa forma literária (o conto maravilhoso) aos novos tempos:

[...] o conto de fadas literário não se consolidou de fato como gênero [...] até que certas condições materiais e sócio culturais emergentes se mostrassem um campo fértil para sua formação. Os desenvolvimentos mais significativos de 1450 a 1700 incluem: a padronização e categorização das línguas vernáculas que gradualmente se tornaram línguas oficiais de Estados-nação; a invenção da imprensa; o crescimento de um público leitor por toda a Europa que começou a desenvolver um gosto pela leitura por lazer de narrativas curtas de diferentes tipos; a concepção de novos gêneros literários no vernáculo e sua aceitação por classes alfabetizadas da elite. (Zipes, 2000, p. xx).

O fato permanece que os contos de fadas literários não se mostraram uma mera transcrição dos contos populares já existentes, mas de uma nova forma que se apropria do conto maravilhoso em outro contexto social – a princípio, a aristocracia. Durante a primeira onda dos *contes de fées* na França, essa apropriação se deu de forma quase performática. Nas palavras de Seifert, tratava-se de “um jogo social em que contavam histórias (supostamente) semelhantes às contadas por governantas e amas” (2000, p. 174). Essa semelhança intencional era destacada também nas capas e prefácios dos livros de contos de fadas da época, que celebravam a imagem das amas e avós contando histórias para crianças e se tornou parte importante da estética e do “mito de origem” (Seifert, 2000, p. 175) do gênero. Ainda assim,

[...] por mais inegável que seja a semelhança entre muitos contes de fées e as narrativas populares, as fontes intertextuais dessa onda são diversas e decididamente literárias. Mais do que [as] tradições orais, [...] Fadas, cavalaria e casais desafortunados, presentes nas fontes italianas, forneceram o material para criar uma (até então inexistente) estética de conto de fadas que exerceu considerável

influência nos contos de fadas subsequentes. (Seifert, 2000, p. 175).

A estética inicial do gênero também contribuiu para uma função ideológica dentro do cenário político-econômico em que se encontrava a França no final do século XVII, servindo para “obscurer a realidade das relações sociais hierárquicas” (Seifert, 2000, p. 175) ao mesmo tempo em que celebrava os valores da elite, com protagonistas de origem nobre e “cenários luxuosos [que] remetem (às vezes diretamente) à corte francesa de Versalhes” (Seifert, 2000, p. 175-176).

A popularização desses contos na Europa – e a sua saída dos confins da aristocracia francesa – se deu por meio da publicação em série de cópias baratas (*chapbooks*). De acordo com Zipes: “esses livros eram transportados por vendedores ambulantes de vilarejo em vilarejo para serem vendidos com outros bens. Os contos ‘sofisticados’ dos escritores de classe alta foram abreviados e bastante modificados para atender outros públicos.” (Zipes, 2000, p. xxiii). De forma interessante, no entanto, a circulação desses livros, que seguiam o padrão estabelecido pelos autores franceses da época (ainda que abreviados), contribuiu também para um retorno à tradição: os contos de fadas literários – com histórias originais e autoria demarcada – eram lidos em voz alta e assim introduzidos à tradição oral, sendo confundidos com contos genuinamente populares (e anônimos) e levando, por sua vez, a novas apropriações dessas narrativas – tanto na tradição oral, quanto na literatura escrita. Esses “contos foram recontados inúmeras vezes e circularam por diversas regiões da Europa [...]”. Além disso, houve inúmeras traduções para o inglês, alemão, espanhol e italiano.” (Zipes, 2000, p. xxiii).

A próxima etapa para a caracterização do gênero como o conhecemos hoje foi a demarcação do seu público-alvo. Apesar da imagética das velhas senhoras cercadas de jovens presente desde a primeira onda, foi somente em 1757, com a publicação de *Magasin des enfants*, escrita pela professora Marie Leprince de Beaumont, que os contos de fadas literários assumiram um papel instrutivo. Considerado “um dos textos inaugurais da literatura infantil francesa” (Seifert, 2000, p. 181), esse livro é uma das

únicas antologias direcionadas exclusivamente para o público infantil durante as primeiras fases do *contes de fées*. Os contos de Beaumont – adaptações curtas, simplificadas e com lições de moral bem definidas – “rompem com a tradição já estabelecida dos contos de fadas franceses e trilham um novo [...] caminho para o gênero [...]”, que se torna o “novo modelo para a escrita de contos de fadas” (Seifert, 2000, p. 180-181). De acordo com Seifert,

Essa abordagem tão explicitamente pedagógica deslocou o foco para longe das raízes aristocráticas do gênero e promoveu um complexo de valores cristãos burgueses que se tornaria o cerne da literatura infantil do século XIX. À sua maneira, então, Leprince de Beaumont revigorou a injunção de “entreter” e “instruir” utilizada por escritores da primeira onda para justificar o gênero recém-criado, mas que tinha sido rápida e convenientemente ignorada como um lugar-comum convencional. (Seifert, 2000, p. 181).

Dessa forma, até o fim do século XVIII, “o conto de fadas assumiu uma nova dimensão que passou a incluir preocupações sobre como doutrinar e socializar as crianças por meio de produtos literários adequados à sua idade, mentalidade e moral” (Zipes, 2000, p. xxiii). Quanto à função ideológica dos contos, as principais antologias de contos populares foram produzidas dentro de um contexto de formação de identidade nacional, contribuindo de forma significativa para a “formação e preservação da herança cultural de um Estado-nação” (Zipes, 2000, p. xxviii). Foi nesse cenário, em 1812, que os Irmãos Grimm publicaram sua primeira coleção de contos. Seu propósito era criar um “manual educativo” que atendesse simultaneamente aos públicos infantil e adulto, com uma moral demarcada e condizente com valores protestantes e patriarcais dominantes (Zipes, 2000, p. xxvi). Zipes defende que o modelo dos contos de Grimm, muitas vezes em uma versão modificada pelo cinema, tornou-se o modelo paradigmático dos contos de fadas.

Por fim, no início do século XX, concretiza-se um processo ao qual Zipes se refere como a institucionalização do gênero dos contos de fadas na Europa e América do Norte. Isto é, a regularização de

um modo específico de produção, distribuição e recepção dos contos na esfera pública ocidental. Esse processo seria necessário para a adaptação dos contos de fadas em uma sociedade industrializada e tecnológica, sem o qual, o gênero se tornaria obsoleto. Por essa lógica, “qualquer gênero deve ser uma espécie de instituição autoperpetuadora envolvida na socialização e aculturação dos leitores” (Zipes, 2000, p. xxviii). Alguns aspectos importantes desse processo envolvem: a integração dos contos de fadas ao currículo escolar; a “higienização” e simplificação dos contos voltados ao público infantil; a mistura de elementos típicos do gênero com a experimentação na forma em obras voltadas para o público adulto; a adoção de um modelo paradigmático; a exploração de temas étnicos e/ou nacionalistas; um aspecto de intertextualidade global, nos contos do século XX, que promove a ideia de uma “universalidade” no gênero que transcende especificidades étnicas (Zipes, 2000, p. xxix).

É interessante notar que foi em 1937, um ano depois de Benjamin escrever os dois ensaios aqui citados, que houve o que Zipes intitula “a mais importante ‘revolução’ na instituição do conto de fadas” (Zipes, 2000, p. xxx): o lançamento do filme *A Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), de Walt Disney. O sucesso do filme fez com que ele se tornasse a matriz dos filmes de contos de fadas do estúdio, uma repetição mecânica que permaneceu para além da vida do próprio Walt Disney, acompanhada sempre de amplo *merchandising* disponível ao público: livros, CDs, brinquedos, roupas e até mesmo parques temáticos.

Se no século XIX, época em que Nikolai Leskov – a quem Benjamin se refere como um dos poucos narradores a alcançar uma afinidade profunda com o espírito dos contos de fadas (1985, p. 216) – viveu e publicou sua obra, os contos de fadas passaram a representar uma forma de escape em uma sociedade marcada pela revolução industrial, “marcados pelos desejos e necessidades muito individuais de autores que sentiam que a industrialização e a racionalização do trabalho estavam compartimentando suas vidas” (Zipes, 2000,

p. xxvii); no século XX vivemos um processo de apropriação do próprio conto de fadas pela máquina capitalista.

É possível argumentar que a narrativa tradicional, como descrita por Benjamin em “O narrador”, é uma forma artística aurática. Embora não se trate de um objeto em si, como as pinturas e as esculturas, a aura da narrativa estaria no aqui-e-agora da contação de histórias, na interação humana entre o artista (narrador) e seu público, tal qual ocorre nas performances teatrais. Em ambos os casos, o fator humano dessa interação torna o “objeto” artístico (a história em si) suscetível a alterações, sendo cada contação única. Em contrapartida, a narrativa escrita, tal qual o cinema, apresenta versões cristalizadas, eternizadas em uma forma única para serem reproduzidas e consumidas sucessivamente pelo público da forma que o público preferir, em um processo em que a criação artística e o seu consumo se encontram separados. Nas palavras da folclorista Maria Tatar, “[...] Charles Perrault e os Irmãos Grimm codificaram a história da Bela Adormecida e Disney garantiu que a história permanecesse fixa em uma única versão estável” (Tatar, 2021, n/p).

Benjamin descreve uma mudança na relação entre o público e a arte em decorrência da reprodução técnica, que se mostra ainda mais forte no cinema. Hoje, o espectador é levado a um estado de distração. Se a pintura “convida o espectador – que pode se abandonar à livre associação de ideias – à contemplação. Isso já não é mais possível no filme. Mal uma imagem é percebida, já se altera: não pode ser fixada”. (Benjamin, 2012, p. 29). Embora Benjamin, em si, não aparente ter uma visão negativa em relação ao cinema ou mesmo em relação à dissolução da aura, sua análise também acolhe as opiniões de críticos contrários às artes não auráticas – ainda que afirme que não compreenderam de verdade o cinema (Benjamin, 2012, p. 29) – e reconhece os pontos fortes de seus argumentos. Por exemplo, a observação de Duhamel de que as imagens cambiantes do cinema ocuparam o lugar dos seus pensamentos.

Igualmente, o ensaio de Benjamin repercutiu no meio teórico, levando a posicionamentos contrários em

relação ao seu prognóstico aparentemente positivo das artes na era da reprodutibilidade técnica. Por exemplo, o de Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento*, publicado na década seguinte ao ensaio de Benjamin, o qual o teórico Pedro Sússekind (2017) descreve como uma total inversão da perspectiva de Benjamin. Em uma análise resumida, Sússekind expõe como os autores identificavam na sociedade estadunidense “um sistema de dominação e de controle social que se impunha sutilmente [...] por meio da indústria cultural” (2017, p. 31), de modo que a “cultura de massas” funcionaria como uma indústria para influenciar ideologias e demandas estéticas a serviço da economia capitalista. Nesse contexto social, ocorre um processo de liquidação social da arte, cujos modos de operação Sússekind enumera:

(1) como substituição da arte pelos produtos da indústria criados para o entretenimento; (2) como conversão das expressões artísticas autênticas em experiências controladas; e (3) como incorporação da arte de vanguarda que resiste aos ditames da indústria cultural a essa mesma indústria, fazendo das obras de arte produtos que se inserem no mercado. (Sússekind, 2017, p. 32).

A respeito desse processo, outro fator também é mencionado: a “incorporação dos gêneros da arte séria à cultura de massas” (Sússekind, 2017, p. 32) através da “transformação de recursos anteriormente presentes naquelas obras em fórmulas para serem usadas nos produtos da indústria cultural” (Sússekind, 2017, p. 33).

A própria distração tem um prognóstico negativo nessa análise, sendo um fator coordenado às rotinas de trabalho extenuantes do capitalismo tardio, que levam o trabalhador a desejar entretenimento que não exija esforço intelectual. Como resultado, “as pessoas que desejavam escapar do tédio do trabalho mecanizado encontravam, nos filmes, a repetição igualmente mecanizada das operações conhecidas [...]. Em um produto que prescreve todas as reações, [...] o espectador não precisa pensar.” (Sússekind, 2017, p. 33-34). Por fim, “os elementos [...] da arte e da distração ficariam subordinados a uma única fórmula falsa, que consiste na repetição de

estereótipos, de conteúdos vazios" (Süssekind, 2017, p. 33).

É fácil, diante desse prognóstico, assumir uma postura pessimista em relação à instituição dos contos de fadas, absorvidos como uma marca registrada pela Walt Disney Company. Como descreve Zipes,

O que mais importa no conto de fadas da Disney é a repetição da mesma mensagem [...] e é através da projeção espetacular dessa mensagem e por meio da música, das piadas, da animação deslumbrante e dos personagens excêntricos que os artistas corporativos da Disney fizeram do conto de fadas um negócio lucrativo. De fato, a Empresa Disney literalmente comercializou o conto de fadas clássico como sua própria marca registrada. (Zipes, 2000, p. xxx).

E por meio de toda essa explosão de cores, sons e distrações, o espectador – cuja exposição ao cinema é, para Benjamin (2012), comparável a receber choques sucessivos – recebe as mesmas mensagens patriarcais já presentes nos contos de Beaumont e Grimm, e ainda mais outras, disfarçadas por trás do que Benjamin poderia reconhecer como uma “estetização do fascismo” na forma de vilões codificados para representarem desde identidades *queer* até a ameaça comunista.

Não obstante, considero relevante lembrar como e porque Benjamin ainda via um prognóstico positivo em meio à dissolução da aura, sem dúvidas pressentindo a barbárie que estava por vir na década seguinte, com a explosão da Segunda Guerra Mundial. Benjamin argumenta que, “pela primeira vez na história mundial, a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa da existência parasitária como parte do ritual” (Benjamin, 2012, p. 16), e que o “Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social, também em sua forma mais positiva, não é compreensível sem o seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural.” (Benjamin, 2012, p. 13). Ainda que, em “O narrador”, Benjamin também aparente lamentar a perda de uma tradição, em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin admite com naturalidade que as formas artísticas podem sempre surgir e desaparecer, como muitas já desapareceram,

e que somente uma necessidade humana permanente associada a uma arte poderia garantir a sua perpetuação, como ocorre com a arquitetura (Benjamin, 2012, p. 31). Desse modo, frente às mudanças na recepção artística, “também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política.” (Benjamin, 2012, p. 16). E assim, afirma o poder da arte não-aurática:

Mas aquele que se distrai também é capaz de se acostumar. Mais ainda: o fato de que podemos realizar certas tarefas enquanto estamos distraídos indica que isso só foi possível porque nos acostumamos. Por meio da distração que a arte nos oferece hoje, podemos controlar particularmente até que ponto a nossa percepção se tornou apta a executar novas tarefas. Como os indivíduos sentem-se tentados a fugir dessas tarefas, a arte vai escolher aquelas mais difíceis e importantes, ali onde ela pode mobilizar as massas. (Benjamin, 2012, p. 31).

Talvez, na distração das obras de hoje, possamos reviver de uma nova forma o tédio que permitia que o ouvinte da narrativa esquecesse-se de si (Benjamin, 1985, p. 205) e mergulhasse na obra. Apenas que, dessa vez, será a obra que mergulha em nós (Benjamin, 2012, p. 30).

Pode-se argumentar que a institucionalização do gênero, assim como a incorporação dos contos de fadas à indústria cinematográfica capitalista, mobilizou uma nova subversão crítica do papel ideológico dos contos de fadas ao mesmo tempo em que contribuíam para a manutenção de ideologias hegemônicas. Segundo Zipes, a fórmula do conto de fadas da Disney “serve como um texto referencial que tem desafiado escritores e artistas talentosos a criar críticas fascinantes” (Zipes, 2000, p. xxx), e as obras provenientes desse movimento “oferecem alternativas à fórmula convencional que estimulam os leitores/espectadores a repensarem suas noções do que é um conto de fadas em termos estéticos e ideológicos” (Zipes, 2000, p. xxx). Uma mesma história pode ser contada para inspirar “medos infantis” e (re)interpretada como uma motivação para superar tais medos. Cada interpretação adota uma estética própria,

e intervém no gênero enquanto instituição, levando a transformações na própria estrutura da instituição em si.

3 E agora? O conto de fadas no mundo contemporâneo

Tendo em vista as discussões promovidas pela temática da arte – e até mesmo da vida – em uma sociedade tecnológica, nos encontramos hoje em um momento histórico distinto daqueles em que os teóricos até então citados se encontravam no momento em que desenvolveram suas teses. O desenrolar da história parece por vezes confirmar e por vezes refutar certas elaborações. Benjamin foi certo ao falar da estetização do fascismo culminando na guerra. Por outro lado, o seu prognóstico positivo sobre a dissolução da aura e a mobilização das massas não é um consenso, como já observamos.

No capítulo “A modernidade em ruínas” do livro *Altas Literaturas* (1998), a teórica Leyla Perrone-Moisés traz questionamentos sobre o estado da crítica e da produção literária no fim do século XX e lamenta a possível dissolução de um cânone literário, em muito ecoando as preocupações demonstradas já em 1944 por Adorno e Horkheimer, assim como outros artistas e teóricos. Na opinião de Perrone-Moisés, se “em meados do século, os teóricos [...] discutiam a relação entre arte e política em termos de ação emancipadora do homem. Hoje, não vemos nem estetização da política nem politização da arte” (1988, p. 177), em vez disso, havendo um processo de institucionalização da modernidade que assimilou a estética modernista como apenas mais um bem de consumo. Citando as predições que o escritor Octavio Paz fizera em 1964, a teórica afirma que o projeto moderno falhara, e que os sinais desse fracasso já estavam nítidos desde então.

Mais de duas décadas depois da avaliação de Perrone-Moisés, é possível notar que certas tendências apontadas pela teórica se confirmaram – ainda que eu não concorde com todos os seus posicionamentos. Um aspecto importante do trabalho de Perrone-Moisés em *Altas Literaturas* foi a análise

indutiva dos valores literários dos escritores da modernidade. Para esse fim, ela aborda as opiniões de quatro escritores-críticos com o objetivo de levantar valores comuns revelando “a axiologia de *uma certa modernidade literária*” (1998, p. 154). A análise de Perrone-Moisés parte da convicção existente no meio artístico de que a crítica feita por artistas (e não pelos críticos profissionais) seria a “mais competente, ou pelo menos mais eficiente, por estar ligada à própria experiência criadora” (Perrone-Moisés, p. 143), de modo que as atividades de criação e crítica se tornaram complementares na modernidade. Ela observa também que essa é uma crítica mais interessada em qualidades do que defeitos, sendo “menos julgamento da obra de arte do que método para seu aperfeiçoamento” (Perrone-Moisés, 1998 p. 144).

De acordo com Perrone-Moisés, os escritores-críticos da modernidade apresentavam uma poética coerente, com valores interligados, e o ideal “de uma unidade e um valor essencial da poesia, assim como de uma continuidade da tradição ocidental” (1998, p. 173), todas características necessárias para que se determine um conjunto de valores demonstráveis – isto é, um cânone. Em contrapartida, os escritores da contemporaneidade (o que para Perrone-Moisés representava o fim do século XX, mas que para nós se estende até o começo do século XXI) mostravam-se desinteressados em uma qualidade poética, mais preocupados com o sucesso comercial e o alcance de suas obras para um grande público. Como resultado, os livros se mostravam cada vez mais curtos, de consumo rápido. Em comparação direta entre os modernistas e os “pós-modernos”, ela afirma:

Enquanto aqueles exploravam, em equivalências de linguagem verbal, as possibilidades imaginárias e estéticas do cinema e da televisão nascente, estes apenas mimetizam o baixo teor informativo da maior parte desses meios, ou conformam-se à sua lógica mercadológica: já escrevem tendo em mente a passagem direta pra esses veículos de comunicação. (Perrone-Moisés, 1998, p. 203).

Outro fator que preocupava Perrone-Moisés era a ascensão dos estudos culturais nos meios literários. Para a teórica, essa tendência representava um maior desinteresse no estudo da literatura propriamente dita – em sua forma e poética – e tornava a área dos estudos literários cada vez menos especializada, com a literatura em si se tornando apenas um instrumento para outros objetivos. Como exemplo, ela aponta a temática do Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada de 1997, “A literatura como memória cultural”, assim como suas subdivisões alinhadas à temática de “gênero-raça-classe”, o que para ela demonstrava que “A literatura não interessa mais por ela mesma, o que interessa é ‘a literatura como...’ (como depositária da memória cultural, como colonizadora e/ou descolonizadora, como expressão das diferenças sexuais, como ideologia etc.)” (Perrone-Moisés, 1998, p. 192-193).

Em defesa do seu ponto de vista, Perrone-Moisés esclarece que não é oposta aos “estudos realmente culturais” se “praticados sobre objetos precisos” (1998, p. 192), reconhecendo inclusive a sua necessidade na sociedade contemporânea, e afirma que o que critica é a “prática de um ecletismo superficial transformado em ‘superdisciplina’, que eclipsa as disciplinas específicas e as exclui pouco a pouco [...]. A literatura, considerada como manifestação cultural entre outras, é a primeira a sofrer os efeitos dessa aglutinação.” (Perrone-Moisés, 1998, p. 192). No que diz respeito às revisões ao cânone com base nas questões de “gênero-raça-classe”, a teórica é categórica em afirmar que a exclusão dos “politicamente incorretos” e a inclusão dos excluídos tratam-se de um contrassenso histórico, não porque o cânone jamais possa ser alterado – nas palavras da autora, “O cânone, como um dos quadros de valores de uma cultura determinada, está fadado a transformações e sujeito ao desaparecimento, como todas as manifestações humanas” (Perrone-Moisés, 1998, p. 201) –, mas porque não é possível alterar o passado:

brancos, dos colonizados. Isso é lamentável e deve ser apontado para que não continue a ocorrer. Quando possível, o que foi ocultado deve ser revelado. Mas não se pode mudar a história passada; que a literatura tenha sido, em nossa tradição, uma prática de homens brancos das classes dominantes é um fato histórico documentado. Excluir do cânone um Dante, para colocar em seu lugar alguma mulher medieval que porventura tenha conseguido escrever alguns versos, não seria ato de justiça; seria, no máximo, uma vingança extemporânea. (Perrone-Moisés, 1998, p. 198)

A perspectiva de Perrone-Moisés, por mais controversa que seja, também tem seus méritos. Por exemplo, ao avaliar a “impossibilidade de um cânone universal” (1998, p. 198) devido à particularidade dos valores e tradições de cada cultura, e sugerir aos “defensores de categorias até agora excluídas do cânone ocidental, [...] a proposta de abolição do mesmo” (Perrone-Moisés, 1998, p. 198) como solução mais coerente com suas demandas. Igualmente, é um fato que há uma desvalorização das humanidades e um projeto liberalista de eliminação de disciplinas – isso se mostra mais evidente do que nunca no quadro de disciplinas do Novo Ensino Médio no Brasil, instituído graças a um governo de extrema direita.

Receio, no entanto, que a teórica parece subestimar as categorias excluídas – tanto em seu potencial artístico, quanto em sua exclusão propriamente dita. Em *Um teto todo seu* (1990), Virginia Woolf hipotetiza a existência de uma irmã de Shakespeare, tão talentosa quanto ele, e argumenta que as condições sociais não somente impediriam que sua obra recebesse reconhecimento, mas dificultariam que essa obra sequer fosse escrita (Woolf, 1990, p. 59). Como nas palavras da filósofa Judith Butler, “[...] nenhum de nós age sem as condições para agir, mesmo que algumas vezes tenhamos que agir para instalar e preservar essas condições” (Butler, 2019, p. 22). Um resgate das vozes apagadas do cânone envolveria, portanto, um processo ainda mais profundo do que se pode imaginar e, de fato, não é possível alterar o passado. Contudo, quando são realizadas as tentativas de resgate, muito se pode revelar sobre a história das narrativas e da exclusão em si.

[...] Houve, historicamente, a opressão e o silenciamento das mulheres, dos não-

Parece-me leviana a afirmação de Perrone-Moisés de que os “homossexuais [...] sempre tiveram forte representação no cânone de todas as artes, não por terem sido homossexuais, mas por terem sido artistas” (Perrone-Moisés, 2019, p. 22), quando existiram processos históricos de censura e eliminação de textos com conteúdo homoafetivo, como a exclusão deliberada (e admitida) de diversos contos considerados “obscenos” do Índice de Aarne-Thompson-Uther (ATU) por Stith Thompson, de modo que incontáveis narrativas homoafetivas foram apagadas por completo dos registros (GOODWIN, 1995, p. 155); além da perseguição aos pesquisadores que buscavam estudar tais textos, como demonstrado pelo folclorista Joseph P. Goodwin no *Journal of Folklore Research* em 1995. É notável também como em muitas ocasiões, mesmo frente a evidências, conservadores – que estão presentes também na academia e em posições de poder social – recusavam-se a admitir a possibilidade de figuras históricas terem vivido fora de padrões cis-heteronormativos. Por exemplo, a recusa de críticos dinamarqueses em aceitar a não heterossexualidade de Hans Christian Andersen, ainda que existam evidências, em cartas e diários já publicados e analisados por teóricos e biografistas, de que o escritor apaixonou-se por outros homens (Ingwersen, 2004, p. 538-539).

Para compreender como está a instituição dos contos de fadas na contemporaneidade, seria interessante replicar o estudo realizado por Perrone-Moisés, buscando ao menos quatro escritores-críticos contemporâneos que atuam no gênero. Em um primeiro momento, gostaria trazer à atenção o escritor e folclorista Pete Jordi Wood, que recentemente publicou a antologia de contos de fadas adaptados *Tales From Beyond the Rainbow* (2023). Wood pesquisou, compilou e adaptou dez contos de fadas de origens diversas – alguns dos quais sequer tinham versão em língua inglesa – que apresentavam conteúdo identificável como LGBTQ+. Na introdução do livro, Wood relata o seu desejo de se ver representado enquanto pessoa *queer* nos contos que lia desde a infância, e como isso o motivou em sua pesquisa, com o objetivo de tornar acessíveis contos

populares com representações positivas para jovens pessoas LGBTQ+.

Buscando seguir os parâmetros metodológicos de Perrone-Moisés, considero Wood um ótimo componente para uma amostragem do escritor de conto de fadas contemporâneo por se tratar de um autor que não apenas publica o texto ficcional, mas que também expõe suas preocupações com o formato e conteúdo dos contos em uma dinâmica que envolve a crítica a uma tradição literária já existente e a criação de um novo modelo contemporâneo. Wood não é apenas um escritor-crítico, mas um escritor-folclorista, que está vinculado a uma instituição de ensino superior onde pesquisa a literatura folclórica, e esse conhecimento é aplicado no desenvolvimento do seu trabalho de tradução e adaptação dos contos. Isso é evidente em *Tales From Beyond the Rainbow*, que, ao mesmo tempo em que se direciona para o público infanto-juvenil, também inclui um apêndice com informações sobre as narrativas para pessoas interessadas em pesquisar ou escrever contos de fadas. Ao seu próprio modo, Wood parece interessado em fomentar uma “microcomunidade transnacional” de escritores, unidos por uma paixão pela literatura e o desejo de dar continuidade a uma tradição (Perrone-Moisés, 1998, p. 144).

Wood não se encaixaria entre os leitores que pouco se interessam por discussões acadêmicas que Perrone-Moisés descreve. Por outro lado, sem dúvidas ele representa uma geração literária mais interessada no que a literatura pode representar do que na arte pela arte. Os valores que Wood defende nos paratextos de seu livro são majoritariamente ideológicos, a estética sendo uma preocupação secundária. Na sua seleção de contos, ele busca: 1) a representatividade LGBTQ+ e de outras minorias; 2) mensagens positivas, de amor e aceitação em relação a corpos e identidades dissidentes; 3) a quebra com padrões de opressão através da narrativa; 4) linguagem, enredo e simbologia que respeite a diversidade – isto é, “não problemática”; 5) uma estrutura narrativa menos caótica e repetitiva, mais distante do estilo da tradição oral; 6) temas apropriados para o público infantil.

Notoriamente, o aspecto de adaptação dessa antologia diz respeito à adequação dos contos antigos aos valores de Wood, que buscou “se manter tão próximo às narrativas originais quanto possível enquanto atualiza os contos para os leitores contemporâneos” (Wood, 2023, p. xiv). Wood afirma sem poupar palavras que “muitos contos de fadas são problemáticos” (2023, p. xiv) e que se esforçou para “não repetir os erros do passado” (2023, p. xiii), demonstrando o seu comprometimento com o que Perrone-Moisés se refere como o “politicamente correto”. O que considero mais notável no trabalho de Wood, no entanto, é o seu comprometimento também com a tradição. Ao incluir no apêndice as fontes de cada conto que adaptou, indicando onde podemos ler tais contos em suas versões inalteradas, Wood não promove um apagamento do passado, mas uma mudança no presente. Ainda que as escolhas de Wood nem sempre sigam os *meus* valores – inclusive estéticos –, admiro a transparência de Wood em citar exatamente *o que* modificou nessas histórias, *o porquê* dessas modificações e *onde* encontrá-las. Como pesquisadora de contos de fadas fluente apenas em português e inglês, o trabalho de Wood permitiu que eu expandisse o meu repertório. Como pesquisadora interessada na produção literária através dos tempos, essa transparência, assim como a percepção declarada do autor de que os seus valores pessoais correspondem ao que considera adequado numa sociedade contemporânea, facilitam uma análise que une a percepção da arte à história que a circunda.

Talvez a obra de Pete Jordi Wood se encaixe no prognóstico pessimista da cultura de massas, na qual a arte se torna só mais um produto voltado para o seu sucesso comercial. Nas palavras de Perrone-Moisés, pode ser que ele seja um autor primariamente interessado em “ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e a televisão” (1998, p. 176). Inclusive, a agência que o representa divulgou a participação de Wood como produtor executivo da adaptação de um dos seus contos como um filme de animação musical hollywoodiano. Ainda assim, na minha partilha das aspirações de Wood em prover literatura representativa, com um simbolismo que

“literalmente incinera o patriarcado, a opressão sistêmica” (Wood, 2023, p. 220-221), acredito que podemos voltar ao ideal benjaminiano e acreditar em uma arte que mobilize. Uma arte cuja função é a política. Ou, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, uma arte com “alguma promessa de futuro” (1998, p. 2023).

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad: Marijane Lisboa; Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 266 p.
- CARTER, Angela. Introdução. In: CARTER, Angela. *103 contos de fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Epub.
- INGWERSEN, Niels. How Enigmatic is Hans Christian Andersen? On Three Recent Biographies. *Scandinavian Studies*, v. 76, n. 4, p. 535-48, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40920539>. Acesso em: 19 ago. 2023.
- GOODWIN, Joseph P. If Ignorance Is Bliss, 'Tis Folly to Be Wise [...]. In: *Journal of Folklore Research*. [Bloomington]: Indiana University Press, vol. 32, no. 2, pp. 155-64, May-Aug., 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3814371>. Acesso em: 19 ago. 2023.
- MICHELLI, Regina. *Viajando pelo mundo encantado do era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. 483 p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 240 p.
- SEIFERT, Lewis C. France. In: ZIPES, Jack (ed.). *The Oxford companion to fairy tales*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 174-187.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Teoria do fim da arte: sobre a recepção de uma tese hegeliana no século XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017. 144 p.
- WOOD, Peter Jordi. *Tales From Beyond the Rainbow: Ten LGBTQ+ fairy tales proudly reclaimed*. [London]: Penguin Books, 2023. Kindle.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. [São Paulo]: Círculo do Livro, [1990]. 141 p.
- ZIPES, Jack. Introduction: Towards the Definition of the Literary Fairy Tale. In: ZIPES, Jack (ed.). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. New York: Oxford University Press, 2000, p. xv-xxxii.

ⁱ No original, “*folktale*”.

ⁱⁱ Quando não creditadas nas referências, as traduções são de minha autoria.