

07

**O MARAVILHOSO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA:
UMA LEITURA DE SALMAN RUSHDIE, MARGARET
ATWOOD, ROBERT COOVER E NALO HOPKINSON**

Fernanda Aquino Sylvestre

*Recebido em 20 jun 2021.**Aprovado em 07 mar 2022.***Fernanda Aquino Sylvestre**

Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, 2008. Pós-Doutorado na Unesp de Araraquara.

Professora Associada de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal de Uberlândia, do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL).

Líder do Grupo de Pesquisa Narrativa e Insólito (UFU). Vice líder do grupo Vertentes do Insólito Ficcional (Unesp).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7263180497540978>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9387-1395>

Resumo: Este artigo discute as relações entre a história e a literatura, por meio do resgate de formas literárias do passado, especialmente o maravilhoso. Analisa, também, o papel do maravilhoso enquanto gênero na pós-modernidade, questionando se ele estaria, ainda, próximo do conceito estabelecido por Todorov ou se a forma como se configura atualmente nas narrativas contemporâneas subverteria o gênero. Para tanto, analisaremos algumas obras de escritores contemporâneos de língua inglesa, que revisitam o maravilhoso, como Robert Coover, Margaret Atwood, Nalo Hopkinson e Salman Rushdie.

Palavras-Chave: Maravilhoso. História e literatura. Releituras do maravilhoso.

Abstract: This article discusses the relationship between history and literature, through the recovery of literary forms from the past, especially the marvelous. It also analyzes the role of the marvelous as a genre in post-modernity, questioning whether it is still close to the concept established by Todorov or whether the way it is currently configured in contemporary narratives would subvert the genre. To do so, we will analyze some works by contemporary English-speaking writers who revisit the wonderful, such as Robert Coover, Margaret Atwood, Nalo Hopkinson and Salman Rushdie.

Keywords: Fairy Tales. History and literature. Fantastic revisited.

O debate das últimas décadas acerca do pós-modernismo talvez não tenha servido para torná-lo aceito, nem para estabelecer um conceito exato e universal do termo. No entanto, esse debate teve ao menos o mérito de difundir questões que se tornaram centrais nas recentes discussões acadêmicas, como a formação dos cânones; as relações entre realidade e ficção; a contaminação da arte pela cultura de massa; a desconstrução do sujeito e a crise da imaginação; o declínio das vanguardas e a desconfiança em relação à ideia de novo e de originalidade; as novas identidades culturais, a luta das minorias e as propostas alternativas de intervenção política; a rejeição de qualquer espécie de autoritarismo e totalitarismo, assim como a consciência do caráter arbitrário e ideológico de todos os conceitos e representações.

As discussões acerca do pós-moderno colocam em pauta, entre outros temas, o imperialismo de certas formas de racionalidade e a ditadura dos grandes sistemas de pensamento da modernidade,

que estabeleceram centros geradores de significados homogêneos para todas as atividades políticas e culturais do Ocidente desde o Renascimento. Discute-se, ainda, o caráter cultural das identidades subjetivas, a natureza simbólica das percepções da realidade exterior e as novas formas de se lidar com o tempo e com o passado.

A literatura pós-moderna é dependente do conhecimento prévio das narrativas mimetizadas e parodiadas por ela, é despojada do conceito de obra como representação do mundo exterior ou como símbolos de significados profundos sobre a vida. Hutcheon (1991, p. 19) afirma que essa literatura lida com as tensões e dicotomias como a tradição e a renovação, a cultura de massa, o anti-humanismo e o subjetivismo: “é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”.

No modernismo, a narrativa privilegia o lirismo, concentrando-se no indivíduo que procura as regiões inconscientes e recusa a simples descrição da realidade. A introspecção do indivíduo é também tomada como maneira de rejeitar o caos e a desordem da sociedade industrial. A experiência lírica é mais importante do que a história. No pós-modernismo há um resgate da experiência histórica que, muitas vezes, está presente na literatura. Há uma necessidade de expressão na escrita, uma reflexão sobre a sociedade, sobre o contexto social. O escritor pós-moderno retoma a história como maneira de problematizar os paradoxos do seu tempo, já que não se encontram referentes sólidos num mundo dominado por imagens. O resgate da história se dá não como uma verdade, mas de maneira parcial, problematizando as

fronteiras entre realidade e ficção, numa narrativa que Hutcheon (1991) denomina metaficção historiográfica.

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica permite repensar e retrabalhar as formas e conteúdos do passado, enfatizando o caráter ficcional da própria história. O pós-modernismo não nega a existência de um passado, mas de fato questiona se “jamais se pode conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (1991, p. 39). A ficção historiográfica é um gênero que combina dois processos opostos: uma preocupação com o próprio ato de narrar, com os procedimentos de construção do texto ficcional, aliada a uma preocupação com fatos históricos, pertencentes ao contexto, sejam fatos do passado ou do presente.

A produção ficcional historiográfica, segundo Hutcheon, assume valor estético e crítico ao mesmo tempo. O aproveitamento da história na metaficção historiográfica é uma ação consciente, que visa à crítica e à construção de uma nova forma de pensar. O que a historiografia torna oficial e verdadeiro é questionado, e são trazidas novas perspectivas e possibilidades para o que era considerado como “verdade”. Dessa forma, emergem outras interpretações de uma mesma história.

O romance pós-moderno confronta, segundo Hutcheon, os paradoxos “da representação fictícia histórica do particular/geral e do presente/passado” (1991, p. 142). A problematização da história não nasceu no pós-modernismo, mas foi radicalizada neste período. A ficção e a história são discursos pelos quais se dá sentido aos acontecimentos passados, através da transformação deles em fatos históricos presentes. Só se tem acesso ao real

discursivamente. Assim, ficção e história se equivalem como construções narrativas.

Quando a metaficção historiográfica retoma elementos da história que pertencem ao passado, não o faz no sentido nostálgico, “mas para abrir o passado para o presente, prevenindo-o de ser conclusivo ou teológico” (HUTCHEON, 1991, p. 110).

Segundo Hutcheon, o mundo se tornou literatura. Não há mais distância entre ela e a história. Ambas são permeáveis, discursos, representações. A narrativa pós-moderna, na concepção da autora não é não-histórica, pois a busca de maneira não nostálgica, problematizando as relações de fronteira entre ela e a ficção.

O texto pós-moderno alimenta-se do passado, dos modelos antigos, mas os inverte, inserindo-se neles para subvertê-los. Os escritores pós-modernos fazem a crítica de si mesmos, do seu tempo. Dentro dessa perspectiva, o texto pós-moderno é um texto que não busca grandes objetivos, direcionando-se para as minorias, numa crença de que as grandes narrativas estão falidas, como bem afirma Lyotard (1988). É, por isso, um texto cético, niilista, cínico, que não mostra uma única verdade, mas faces do que pode ser chamado de “real”. Ao contrário do texto modernista, não busca ironizar ou criticar, já que os escritores não creem mais em narrativas redentoras, diante de um mundo pulverizado por informações e tecnologias que conduzem à atomização e à noção de que não há realidades, apenas vontades de verdade, construções de discursos, num mundo onde tudo é cultural.

Lyotard (1988) observa que a condição pós-moderna é inaugurada pela atual incredulidade em relação aos grandes

discursos produzidos no século XIX que explicam a condição histórica do homem ocidental, nos seus aspectos econômicos, sociais e culturais. Segundo o autor, a pós-modernidade é antitotalitária, fragmentada, desafiando nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, cotidiano. O cidadão deve integrar-se em comunidades. Na sua concepção, a pós-modernidade tem com a modernidade uma relação de ruptura com a história, com os grandes discursos de salvação.

Ao levantarem questionamentos acerca dos contos de fadas e dos elementos maravilhosos, os autores contemporâneos em estudo (Robert Coover, Nalo Hopkinson, Margaret Atwood e Salman Rushdie) removem a voz da autoridade dos textos originais para valorizar vozes que nessas narrativas eram marginais. Se as verdades que norteiam uma sociedade são baseadas em “ficções”, é possível perceber os conteúdos ideológicos das mesmas, pois elas foram criadas tendo como objetivo estabelecer e perpetuar a dominação de uns grupos sobre outros. Autores como Coover, Rushdie, Atwood e Hopkinson tentam desmascarar estes sistemas de representações através de suas histórias, abrindo espaço para outras vozes, mostrando outras facetas dos mitos recalcados pelas interpretações tradicionais, comprometidas com as classes dominantes da sociedade.

Os escritores pós-modernos, como os que fazem parte desse estudo, exploram a multiplicidade do signo, dando novas perspectivas a narrativas que povoam o imaginário dos leitores, frustrando as expectativas daqueles que tentam realizar uma leitura pré-determinada pelo conhecimento prévio que possuem. O leitor conhece um “novo” texto, através da distorção e da

subversão das histórias originais. O objetivo desses autores é colocar fim aos contos de fadas já desgastados, às formas convencionais de se construir histórias, revitalizando, assim, a leitura e tornando-a relevante às complexidades e dificuldades da vida contemporânea. Os autores acima elencados interessam-se pelo modo como o real e o fantástico se constroem, passando um pelo outro, imbricando-se na ficção. Exploram as lacunas entre os eventos reais e como esses eventos são interpretados. Examinam o modo de contar histórias e a maneira como as ficções são desenvolvidas e se tornam significativas dentro de uma determinada sociedade, permitindo, dessa maneira, aos leitores, um entendimento não apenas da dinâmica da história, mas também das ficções que as pessoas criam e que norteiam o cotidiano de suas vidas.

Os contos de fadas e o gênero maravilhoso em geral ainda povoam o imaginário das pessoas, daí a importância de uma literatura que tenha o papel de conscientizar os leitores sobre as “verdades” construídas a partir de interesses de grupos que desejam manter a dominação no sistema social. Desmascarando a fonte dessas verdades, leva-se o leitor a romper com esses modelos e a prestar mais atenção naquilo que não é dito, que está mascarado.

As considerações anteriores servem de base para este artigo que pretende discutir as relações entre a história e a literatura, por meio do resgate de formas literárias do passado – por exemplo os contos de fadas – e do maravilhoso com a presença de elementos insólitos e personagens mágicas, como os gênios, as fadas, etc. Também será analisado o papel do maravilhoso enquanto gênero na pós-modernidade, questionando se ele estaria, ainda, próximo do

conceito estabelecido por Todorov ou se a forma como se configura atualmente nas narrativas contemporâneas subverteria o gênero.

Todorov (2004) define o maravilhoso como um gênero em que os elementos sobrenaturais não são motivo de qualquer espanto por parte do leitor implícito ou das personagens, eles são aceitos com naturalidade. O teórico ressalta que:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. Os contos de Hoffmann ilustram perfeitamente esta diferença: “Quebra-nozes e o Rei dos camundongos”, A criança estrangeira”, “A noiva do rei” pertencem, por característica de escritura, ao conto de fadas; “A escolha de uma noiva”, sempre mantendo o mesmo estatuto para o sobrenatural, não é um conto de fadas. Também seria necessário caracterizar *As Mil e uma noites* antes como conto maravilhoso do que como conto de fadas. (TODOROV, 2004, p. 60)

Neste artigo, a teoria de Todorov acerca do maravilhoso servirá de base para as discussões teóricas, embora se saiba que ela mereça algumas ressalvas, principalmente ao se pensar o maravilhoso na literatura contemporânea. Ceserani (2006) afirma que o maravilhoso proposto por Todorov não é suficiente para definir um gênero literário, já que a ideia de uma aceitação plena do sobrenatural ocorre em outros gêneros.

Outro ponto problemático da teoria de Todorov, acerca do gênero em estudo, é a afirmação de que ele seria um fenômeno desconhecido, nunca visto e que estaria por vir, futuramente (2004, p. 49). Camarani, a respeito dessa questão, afirma que, na verdade, o maravilhoso:

Configura-se como um universo à parte, com leis próprias, como aliás a ficção científica, e esta sim situa-se comumente no futuro. Mais adiante vemos que o teórico considera a ficção científica como uma das formas do maravilhoso – o maravilhoso científico-, o que não deixa de ser coerente uma vez que as convenções desse tipo de narrativa são pré-estabelecidas. (2014, p. 65)

Bessière (1974) aborda algumas questões importantes acerca do fantástico, que perpassam pela noção de maravilhoso. Para ela, o fantástico está relacionado à representação, mais especificamente a relação entre o real e o irreal. Discordando de Todorov, Bessière não considera o fantástico um gênero, mas um texto que obedece a uma lógica narrativa que rompe com uma causalidade interna. Para ela, a narrativa fantástica teria suas raízes no conto maravilhoso (Bessière, 1974, p. 32) e, dele, preserva o sobrenatural e a dúvida sobre o acontecimento insólito. No caso do maravilhoso, este não questionaria a lei que rege o acontecimento insólito, mas o colocaria em evidência. Nesse sentido, Bessière ressalta que no conto de fadas não se tem uma assimilação realista, os elementos insólitos, por exemplo os personagens como as fadas, os elfos, entre outros, agem em um mundo diferente do nosso e irrompem em um universo familiar.

A partir das ideias de Bessière, Roas conclui que:

Diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O senhor dos anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível -encantamentos, milagres, metamorfoses -sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, natural. Cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocado como algo normal, “real”, dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não o confrontamos com nossa experiência de mundo). Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso). (2014, p. 33)

Roas acredita, com base no trecho acima citado, que seja mais pertinente e menos problemático, em oposição à definição de Todorov, “utilizar o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa” (2014, p. 43).

Camarani (2014, p. 54) retoma Callois (1966) e lembra que para o teórico:

O feérico é um universo maravilhoso que se acrescenta ao mundo real da narrativa sem atacá-lo, nem destruir sua coerência, isto é, o mundo feérico e o mundo real diegético se interpenetram sem choque nem conflito. O conto de fadas se encontra em um mundo onde o encantamento

é natural e a magia é a regra; obedece a leis diferentes, segundo as quais o sobrenatural não é aterrorizante, tampouco causa surpresa, pois ele constitui a própria substância desse universo, sua lei, seu clima; não viola nenhuma regra, já que faz parte da ordem das coisas.

O conto de fadas é um universo, então, que embora ressalte a luta entre o bem e o mal, é harmonioso e se refere a uma narrativa que desde o princípio já adverte que a história ocorre em um mundo distante, o mundo do era uma vez, em que fadas, gênios e bruxas não trazem inquietação. Nas narrativas pós-modernas que serão analisadas adiante, a inquietação também não ocorre, mas traz questionamentos sobre problemáticas do cotidiano e dá voz a personagens antes silenciadas, problematizando o passado das histórias tradicionais nas quais se baseiam.

Embora Bessière, Roas e Todorov tenham algumas posições peculiares a respeito do maravilhoso, este artigo não se aterá especificamente a elas. Partir-se-á, para efeito de comparação entre o maravilhoso “tradicional” e a presença do maravilhoso nas narrativas contemporâneas dos autores que compõem este estudo, do que é comum a esses teóricos, ou seja, a ideia de que o maravilhoso se instaura em um mundo diferente do real, com uma lógica própria em que se aceita os elementos insólitos naturalmente.

Atualmente, os contos de fadas tradicionais, aos moldes dos irmãos Grimm e Perrault, ainda povoam o imaginário das pessoas em narrativas que os releem como modelos de novos contos de fadas. Na obra *A psicanálise na terra do nunca*, Corso (2011, p. 168) questiona se existem novos contos de fadas, se eles se materializam dentro de uma nova modalidade e se podem ainda

ser chamados de contos de fadas. O autor se baseia no filme *Sherk*, da obra homônima do escritor norte-americano William Steig para discutir as questões levantadas.

O filme mencionado se assemelha, estruturalmente, a um conto de fadas, mais especificamente a *A Bela e a Fera*, de Beaumont, e narra a história de um ogro e de uma princesa apaixonados. No conto tradicional, a fera se transforma em príncipe, enquanto no filme é Fiona, a princesa, que se metamorfoseia em uma ogra. Nota-se, assim, uma inversão do conto original em que o belo prevalecia.

Na visão de Corso, histórias como *Shrek* apresentam diversos elementos em comum com os contos de fadas tradicionais, mas também se afastam deles de muitas formas. Para Corso (2011, p. 168), os principais pontos de discordância são o humor, a complexidade psicológica das personagens e a valorização da jornada subjetiva pelas quais passam.

Os contos de fadas tradicionais não eram recheados de humor, já que vieram da tradição oral, eram didáticos e dirigidos não só para crianças, funcionando como exemplos de vida a serem seguidos para se enfrentar o mundo com menos sofrimento. Atualmente, o humor, consoante Corso (2011, p. 181), ajuda a remover o caráter totalitário das narrativas, por exemplo, o papel dos pais como menos assustadores e poderosos. O autor relembra o que Freud nos ensinou,

o chiste é uma das formações do inconsciente, está ligado à possibilidade de lidar com o. recalcado. Logo, quanto mais humor houver, mais acesso teremos a um discurso pleno. Por exemplo, o pai de família, representante tradicional da autoridade, hoje é o palhaço principal de várias

séries, ao estilo de *Simpsons*, em um trajeto inaugurado há várias décadas pelo pré-histórico pai trapalhão Fred Flinstone. (CORSO, 2011, p. 181)

O humor, nesse sentido, garantiria uma espécie de cumplicidade entre o leitor ou espectador e a narrativa.

Quanto à complexidade das personagens, também não cabiam nos contos de fadas tradicionais, pois eles tratavam de temas universais, eram econômicos em detalhes, apresentando personagens sempre planas, com ações previsíveis. As jornadas dos contos tradicionais buscavam o universal e não a subjetividade. A preocupação com as buscas e conflitos de personagens específicos não eram desenvolvidos nos contos de fadas tradicionais. Considerando os aspectos acima mencionados, notamos que,

o andar da história prova que os contos de fadas, incluindo sua magia e seu incurável romantismo, não morreram, apenas se transformaram. Por isso será inevitável que ocorra a paixão entre a princesa e seu cavaleiro, ainda que ambos sejam ogros verdes. Na mesma linha de paradoxos cômicos, o outrora lindo corcel branco, em cujo lombo a princesa seria resgatada, agora é um burro que não transporta ninguém, apenas tagarela incessantemente. (Corso, 2011, p. 169)

Corso (2011, p. 182) acredita que o conto de fadas hoje tenha cunho intimista, já que trata de um novo tipo de aventura: a interior. No conto de fadas tradicional, como afirma o autor, tudo é o que parece, diferente de narrativas como *Shrek*. Nas histórias tradicionais, os personagens passam por provas práticas, que depois de superadas levam a um final feliz. Na contemporaneidade, o crescimento do herói não precisa vir do sucesso, podendo até

ser fruto de uma derrota. Conforme destaca Corso, “Os contos de fadas mudaram, porque nós mudamos, eles nos acompanham há séculos, trocam de roupa a cada nova geração, e não parecem dar sinais de cansaço” (2011, p. 184).

Assim como os contos de fadas mudaram para se adaptar ao contexto contemporâneo, os autores que retomam os contos de fadas ou o maravilhoso em suas narrativas, como Coover, Hopkinson, Rushdie e Atwood também se valem do uso desse gênero, seja por meio do conto de fadas ou não, sob um novo viés, relacionado aos conflitos atuais, íntimos, como se verá adiante.

Percebe-se que muitas características típicas dos contos de fadas e, portanto, do maravilhoso, são preservadas nas narrativas pós-modernas que fazem parte do *corpus* desse artigo, embora muitas se modifiquem para se adequar ao novo contexto do qual fazem parte. Os elementos mais dissonantes entre as narrativas tradicionais e as pós-modernas, no âmbito do maravilhoso, parecem se dar na dissolução da dicotomia bem/mal, dos finais felizes e na mudança do herói, que se configura muito mais como um anti-herói. Há uma inversão, ainda, em relação à composição das personagens, como se pode notar na atuação de princesas e jovens que não desempenham mais o papel de mulheres frágeis, mas de empreendedoras, e na atuação de príncipes incapazes de salvarem suas princesas. Nesse sentido, há um afastamento do que se chama de conto de fadas tradicional, mas sem a desintegração da essência do gênero maravilhoso, já que a aceitação do insólito, como propõe Todorov, permanece. Os elementos que sofrem transformação no maravilhoso pós-moderno, com relação ao tradicional, se

transformam por uma necessidade de preencher a lógica de um mundo que também mudou cultural e socialmente.

Um exemplo do que se discutiu acima pode ser notado quando Corso nos lembra que:

Nos contos de fadas tradicionais os ogros costumam ser antropófagos, com franca preferência pela carne infantil. Aqui essa condição só existe como estigma, o filme brinca muito com isso, pois, apesar de forte e bruto, Shrek é um grande coração e só se utiliza do medo que infunde para tentar viver em paz. (2011, p. 183)

Corso (2011, p. 184) cita algumas alterações visíveis nos contos de fadas atuais, que servem também para muitas releituras que retomam o maravilhoso em geral, como: a presença de um ajudante mágico, que passou a se configurar como uma mistura de amigo e terapeuta; desafios maiores do que o casamento como forma de sair de casa e crescer e temáticas jovens e adolescentes.

Feitas as considerações anteriores acerca do maravilhoso, faz-se então necessário analisar como ele se configura em algumas narrativas contemporâneas de Salman Rushdie, Robert Coover, Nalo Hopkinson e Margaret Atwood.

Margaret Atwood é uma escritora canadense que retoma e revisa, em suas narrativas, o conto de fadas. De acordo com Zipes (2015, p. 182), Atwood seria essencialmente, pelo conteúdo de suas obras, uma escritora feminista, que acredita que o verdadeiro Canadá é desconhecido por seu povo, devido a sua história de colonização, por isso caberia aos escritores resgatar o autoconhecimento do país e promover a descolonização. Atwood, em suas narrativas, parece ser contrária a uma posição de

vitimismo coletivo, suas personagens são guerreiras e se avaliam constantemente, buscando soluções para seus problemas, sem culparem o passado ou sua condição de mulher. Embora Zipes (2015) a considere uma escritora feminista, há que se considerar que, em muitas entrevistas, Atwood disse não acreditar merecer tal rótulo, pois para ela as feministas abraçam politicamente uma causa e ela não tem tal intenção, apenas acredita que as mulheres não devam ser vistas como inferiores aos homens, mas que não devem sofrer preconceito, caso escolham seguir uma vida voltada para o marido e os filhos.

No conto “O ovo do Barba-Azul”, da obra *O ovo do Barba-Azul e outras histórias* (2016), Atwood empreende uma releitura do conto de fadas *O Barba Azul*. Na narrativa, Sally, a protagonista, é casada com Edward, que assim como o Barba Azul do conto de fadas tradicional, havia se casado várias vezes. No conto de Atwood, entretanto, as esposas não morreram, apenas estão separadas de Ed e o leitor não é informado sobre o motivo das separações. Para Sally, o marido inicialmente é como um príncipe, belo e dedicado a ela. Com o passar do tempo, incitada pela literatura em um curso sobre ficção, passa a desconfiar do papel de príncipe do marido, enxergando-o fora do seu conto de fadas, um homem real, cheio de falhas como qualquer ser humano. Ao tentar entender seu casamento, Sally o relaciona com o conto *O Barba Azul*, mais especificamente com a versão *O pássaro do bruxo Fichter*, trabalhada por sua professora como suporte literário para um trabalho acadêmico de reescritura do conto de fadas citado.

Enquanto pensa na reelaboração da narrativa, Sally acredita ser importante falar sobre Ed, mas acaba por entender que o ovo

é o elemento intrigante da história e não o marido representado na figura de Barba Azul, pois é o ovo o elemento causador da tragédia, aquele que traz a marca de sangue incapaz de ser apagada. Sally passa a comparar *O pássaro do bruxo Fichter* com sua vida, e muda a percepção sobre seu casamento. De acordo com Martins, “Nessa releitura de Atwood, a esposa de Barba Azul precisa desvencilhar-se das amarras que a impedem de tomar nas mãos as rédeas da própria vida e assumir sua própria voz em sua história” (2015, p. 141).

É interessante notar as mudanças que ocorrem no conto de Atwood em relação ao conto tradicional. Não há uma heroína salva por um bruxo/marido, ela não usa nenhum disfarce para despistar o esposo e não se tem a presença das irmãs da heroína. A escritora canadense troca a morte pela separação das mulheres e aborda a opção delas em não ter filhos, como fez Sally, decidindo cuidar das crianças de Ed com as ex-esposas.

Sally assume uma posição intimista, como concebe Corso (2011), ao refletir sobre suas angústias como esposa, e conclui que “Ed não é o Barba azul, é o ovo. Ed Ovo, neutro, puro, adorável. Estúpido também. Provavelmente cozido” (ATWOOD, 2016, p. 159).

A moral da história no conto de Atwood não é conclusiva, determinante, mostrando como as pessoas não são previsíveis, como precisam estar sempre atentas para o que ainda pode ser revelado. Em comum com as versões tradicionais de Barba Azul, a moral está ligada à questão da curiosidade feminina, que leva Sally a entender Ed como um ovo, a pensar de modo diferente a construção de sua versão do Barba Azul, dando voz ao alimento

causador de toda a tragédia na narrativa *O pássaro do bruxo Fichter*. Pode-se notar a mudança de percepção de Sally no parágrafo que encerra o conto:

Sally está deitada de olhos fechados. O que vê é o próprio coração, em preto e branco, com a imaterial palpitância de mariposa, um coração fantasmagórico, arrancado do seu peito para flutuar no espaço, um coração de namorada, animado, mas incolor. Assim vai ficar eternamente; ela não tem controle sobre ele. E agora vê um ovo, que não é pequeno e frio, é branco e inerte, porém maior do que um ovo de verdade e de um rosa-dourado, pousado em um ninho de roseira selvagem, bruxuleando como se dentro dele houvesse algo rubro e quente. Está quase pulsando; Sally tem medo. Quando olha, o ovo escurece: vermelho rosado, vermelhão. Isso não acontece na história, pensa ela: o ovo está vivo, e um dia vai rachar. E que será que vai sair de dentro dele? (Atwood, 2016, p. 166)

Em outro conto, “There was once”, publicado em *Good Bones* (2010), Atwood não reescreve nenhum conto de fadas especificamente. Nesse caso, o maravilhoso aparece questionando a composição dos contos de fadas tradicionais e o contexto contemporâneo, mais especificamente, problematiza como os contos de fadas de outrora poderiam se configurar atualmente. A narrativa é construída por meio de um diálogo entre duas vozes, possivelmente entre vozes dissonantes de uma mesma narradora, que tenta entender as mudanças do mundo e o papel dos contos de fadas na atualidade.

“There was once” inicia com o narrador descrevendo uma garota pobre, bela e boa que morava em uma casa na floresta,

junto com a madrasta má. No parágrafo seguinte, a outra voz do narrador pensa que seria melhor localizar a história em um cenário urbano, pois era mais condizente com a sociedade atual. Para tanto ele refaz sua narrativa¹:

- Era uma vez uma garota pobre, bela e boa, que morava com sua madrasta má em uma casa no subúrbio.
- Assim ficou melhor. Mas eu tenho que pensar seriamente na palavra pobre.
- Mas ela era pobre!
- Pobre é um conceito relativo. Ela morava em uma casa, não morava?
- Sim.
- Então socioeconomicamente falando, ela não era pobre. (ATWOOD, 2010, p. 1)

O conto é todo desenvolvido por meio de diálogos, como o destacado acima, sobre o contexto contemporâneo, principalmente sobre a questão do chamado “politicamente correto”. Várias vezes a narradora muda sua ideia primeira para contemplar as exigências de um contexto que cada vez mais exige adequações morais e éticas. A garota da história que a narradora tenta construir passa a ser de classe média e deixa de ser bela, porque o mundo atual intimida as adolescentes que não possuem o padrão de beleza considerado ideal. Depois, é descrita como acima do peso e com dentes enormes. A voz crítica da narradora, no entanto, não concorda com a descrição, porque acredita que

1 - There was once a poor girl, as beautiful as she was good, who lived with her wicked stepmother in a house in the suburbs.

- That's better. But I have to seriously question this word poor.

-But she was poor!

- Poor is relative. She lived in a house, didn't she?

-Yes.

-Then socio-economically speaking, she was not poor.

se pode pensar que estão zombando da aparência da jovem, além de se estar encorajando a anorexia. Atwood é bastante irônica ao mostrar os exageros que se cometem em nome do politicamente correto², sem, contudo, minimizar a importância de questões importantes do contexto atual em relação a raça, gênero, etc: “- Pule a descrição. A descrição oprime. Mas você pode dizer de que cor ela é” (ATWOOD, 2010, p. 3). Quanto à cor, a narradora sugere que a menina seja negra, para não privilegiar a cultura branca dominante.

Em um dos diálogos, a narradora que conversa com si mesma se irrita e percebe que a história que tenta contar pode ser a sua própria, uma narrativa sobre si mesma que ela tenta negar a todo momento. Decide, porém, ser ética e não esconder de si o que realmente era.

A narradora discute, em “There was once” a dualidade bem/mal, pensando em excluir tal paradigma das narrativas, como forma de transcender o puritanismo, a moralidade e o julgamento tão presentes nos seres humanos. Também sugere que a madrasta seja trocada pela figura masculina de um padrasto, pois está cansada de imagens negativas femininas. Pergunta-se, ainda, se deve haver final feliz representado pelo casamento e chega à conclusão que sim, mas um casamento não tradicional. O conto termina sem uma descrição efetiva do “era uma vez” e com a proposta de se pensar o presente e não o passado: “- Que era uma vez? Estou farta do passado morto. Conte-me sobre o agora” (ATWOOD, 2010, p. 5).

Ao se observar o conto “There was once”, é possível se ter uma ideia do papel dos contos de fadas na contemporaneidade,

2 - Skip the description. Description oppresses. But you can say what color she was.

segundo a visão de Atwood. Assim como em *O ovo do Barba-Azul*, eles devem ser mais intimistas, refletindo problemas existenciais. Também devem se preocupar com problemáticas atuais, como a questão das minorias, das pequenas narrativas como já apontava Lyotard (1988). Deve-se dar voz ao negro, aos casamentos não convencionais, a belezas não padronizadas, aos discursos que superam a dicotomia bem/mal.

Salman Rushdie, por sua vez, aborda o maravilhoso resgatando elementos mágicos, contos de fadas e histórias orientais como as de *As mil e uma noites*, de diversas maneiras³:

Elas surgem como um elemento extra decorativo para dar vida a um lado espirituoso, funciona como elemento integral em complicadas metáforas, e ainda (de maneira coletiva) fornecem modelos estruturais para as experiências formais de Rushdie com os recursos de padrões narrativos e o incessante contar de histórias. Rushdie também parece ter grande consciência das teorias e metodologias que desenvolve para explicar e analisar a disseminação e significado do conto de fadas. (TEVERSON, 2008, p. 47)

Rushdie parece também querer resgatar, em suas histórias, por meio do maravilhoso, a importância do passado, mesmo que reconfigurado na contemporaneidade. Outra preocupação do autor é a manutenção das histórias tradicionais, como os contos de fadas, o mundo dos gênios, das mil e uma noites e do contador de

3 They crop up as decorative extras to gild a witty aside, function as integral elements in convoluted extended metaphors, and even (in a collective form) provide structural models for Rushdie's formal experiments with recursive narrative patterns and nonstop tale-telling. Rushdie also seems to have a more-than- passing awareness of the kinds of theories and methodologies that have developed to explicate and analyze the spread and significance of fairy tales.

histórias aos moldes antigos, aquele que passava suas tradições por meio da oralidade e não deixava a fantasia morrer.

Nota-se essas preocupações de Rushdie quanto ao maravilhoso na contemporaneidade em obras como *Luka e o fogo da vida* (2011), *Haroun e o mar de histórias* (2010) e *Dois anos, oito meses e 28 dias* (2016). No primeiro livro, o autor faz uso do maravilhoso para contar a história de um menino que amaldiçoa um circo e este acaba pegando fogo, por causa do poder de suas palavras, e é destruído. O garoto Luka, após o incidente, descobre que seu pai, além de contador de histórias, é porta-voz de um mundo mágico e vive entre duas dimensões. O menino se descobre portador de magia, também, quando é obrigado a enfrentar o dono do circo no lado mágico do mundo para salvar seu pai, que estava perdendo a vida, como consequência da praga que ele rogara no circo. Nessa história, Rushdie resgata os mitos gregos, que são comparados a heróis em decadência por estarem perdendo o valor na sociedade contemporânea. Também resgata *As mil e uma noites*, com aventuras que se valem de princesas e tapetes como o do Rei Salomão. Luka trava batalhas com charadistas e com a Esfinge, sendo capaz de vencê-las por se recordar das histórias que seu pai lhe contava. A preservação das histórias passadas, como os contos de fadas, a mitologia grega, egípcia, etc., parecem ser a preocupação maior do escritor indiano nesse romance infanto-juvenil, que não deixa o passado em seu viés maravilhoso morrer e reafirma a importância da figura do contador de histórias.

Em *Haroun e o mar de histórias*, assim como em *Luka e o fogo da vida*, Rushdie parece se ater principalmente à importância do

resgate do maravilhoso no presente e do papel do contador de histórias. Haroun é irmão de Luka do romance citado anteriormente e vive uma aventura para salvar o pai, assim como seu irmão. Dessa vez, o contador de histórias, conhecido como Mar de Ideias ou Xá do Blá-blá-blá, perde a palavra, seu meio de vida, e a alegria de viver por causa da maldição de Khattam-Shud, o inimigo de todas as histórias. Sobre o processo mágico da construção das histórias, Iff, um gênio, relata para Haroun que

os Milbocas eram “artistas da fome”: Quando estão com fome eles engolem histórias por todas as bocas, e lá nas suas entranhas acontece um milagre: um pedacinho de uma história se junta com uma ideia de outra, e pronto! Quando eles cospem as histórias, elas já não são mais as mesmas, antigas, são outras, novas [...] nenhuma história vem do nada; as histórias novas nascem das velhas. (RUSHDIE, 2010, p. 69)

Dois anos, oito meses e 28 dias narra a história dos djins, habitantes de um mundo paralelo ao dos homens e sua relação com ele. A fronteira entre os dois mundos havia ficado fechada por muitos anos, desde que Dúnia, uma princesa djin, abandonou a terra, deixando milhares de filhos, já que os djins procriavam com muita facilidade. Seus descendentes tinham poderes mágicos que foram libertados, quando a fronteira foi reaberta e a guerra entre os dois mundos iniciou, durando dois anos, oito meses e vinte e oito dias, ou seja, mil e uma noites, numa referência ao livro homônimo de histórias orientais. Rushdie retoma conflitos do passado que ainda geram impasse no presente, especialmente as barbáries cometidas em nome da fé. A questão religiosa é discutida por meio da retomada de dois filósofos, Ibn Rushd e Ghazali, que brigaram

por suas crenças em vida e, depois de mortos, debatem de seus túmulos. A discussão, de cunho metaficcional historiográfico, tem como objetivo rediscutir uma antiga querela, o debate entre a fé e a razão, representadas respectivamente pelas ideias de Ghazali e Ibn Rushd. O maravilhoso move toda a narrativa, através de “espectros” que dialogam, gênios poderosos, humanos que flutuam. Também nesse romance, Rushdie resgata a importância das histórias, como se nota abaixo, na voz de uma das personagens:

Ainda contamos essa história como ela chegou a nós, por intermédio de muitas narrações, de boca para ouvido e de ouvido para boca [...] É isso que são as histórias, a experiência recontada por muitas línguas, línguas às quais, às vezes damos um único nome – Homero, Valmiki, Vyasa, Sherazade. [...] Nós somos a criatura que conta histórias a si mesma para entender que espécie de criatura ela é. Ao chegarem a nós as criaturas se desprendem do tempo e do espaço: perdem a especificidade de suas origens, mas ganham a pureza das essências, de ser simplesmente elas mesmas. E, por extensão, ou pela mesma razão como gostamos de dizer, embora não saibamos qual é ou foi a razão, essas histórias se tornam o que sabemos, o que compreendemos e o que somos, ou, talvez, devêssemos dizer, o que nos tornamos, ou podemos, talvez, ser. (RUSHDIE, 2016, p. 218)

Por meio do trecho acima destacado, percebe-se o processo de metaficção historiográfica, descrito por Hutcheon (1991), em que Rushdie além de mostrar a importância do narrar, mostra o transformar das narrativas ao longo do tempo, seu processo intertextual, ao contar como as histórias são regatadas transformando-se em outras.

É importante lembrar que os romances de Rushdie assumem, também, tom intimista, pois em todas as obras do autor estudadas neste artigo, percebe-se uma preocupação em se questionar a vida das personagens, sua função no mundo de hoje e no passado.

Robert Coover, outro autor que faz parte do estudo deste artigo, tem uma longa tradição em releituras de contos de fadas, por meio de narrativas que compõem as obras *Pricksongs and Descants* (2000) e *A Child Again* (2005), novelas como *Briar Rose* (2011) e o romance *Stepmother* (2004). Em suas histórias, Coover costuma retomar os contos de fadas tradicionais, como *Branca de Neve e os sete anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O flautista de Hamelin*, *O Barba Azul*, *A Bela Adormecida*, *João e o pé de feijão*, *A Bela e a Fera*, *João e Maria*, entre outros, e dar nova roupagem a eles, concedendo destinos diferentes às personagens, invertendo seus papéis sociais, e explorando o lado psicológico delas. Geralmente suas criações são seres humanos atormentados, cheios de questionamentos, crianças passando para a fase adulta, homens em perigo ou em busca de aventuras. Coover expõe a crueldade dos adultos que desejam controlar a vida dos filhos e netos, porque tiveram experiências ruins de vida, em alguns casos superprotegendo as crianças, em outros, sendo cruéis com elas, o que remete aos primórdios dos contos de fadas, em sua forma oral, quando eram contados ao redor das fogueiras, como exemplo de vida. Coover, além dos contos de fadas, explora outros vieses do maravilhoso, como as histórias populares americanas, as tradições orais de seu país, os mitos bíblicos e as narrativas orientais como *As mil e uma noites*.

Para se entender um pouco mais como Coover aborda o maravilhoso, especialmente em relação aos contos de fadas,

destacaremos alguns contos de *A Child Again* (2005). Em “The Dead Queen”, a narrativa tem início com o sepultamento da rainha má, narrado pelo príncipe, que em sua perspectiva acredita que a maldade não está apenas na madrasta de Branca de Neve, mas também na menina, questionando o fato de ela achar engraçado assistir à cena da madrasta queimando os pés nos sapatos de ferro em brasa. A madrasta, por sua vez, confirma sua maldade, sorrindo ironicamente durante o seu próprio funeral, e o príncipe conclui que mesmo depois de morta ela estaria zombando da fé dos presentes. O príncipe configura-se como um anti-herói, que tem dificuldades em despertar Branca de Neve, passa por uma crise de identidade, apresenta problemas para ter relações sexuais com a esposa, descobre que ela não é mais virgem e se relacionava sexualmente com os anões e atribui a culpa de toda crueldade da rainha má ao espelho, por ser ele o causador da inveja entre ela e Branca de Neve.

Em “The Fisherman and the Jinn”, Coover retoma *As mil e uma noites*, mais especificamente “O gênio da lâmpada”, mas no conto de Coover, o gênio reaparece e concede apenas um desejo a um velho homem que resgatou sua lâmpada mágica no mar com sua rede de pescar. Como o pescador havia demorado a fazer seu pedido, o gênio desaparece sem realizar sua vontade. Enfurecido, o homem resolve que só pescará no dia seguinte e espera, da próxima vez, pegar uma sereia em vez de um gênio. Nessa narrativa, o gênio é esperto e ingrato, deixando seu mestre na miséria.

Em “The return of the Dark Children”, o conto tradicional tomado por Coover é *O flautista de Hamelin*. Nessa narrativa, o escritor questiona a maldade do flautista e responsabiliza os

habitantes da cidade pelo sumiço das crianças, já que foram eles que não cumpriram o trato com o músico. Com o tempo, os ratos voltam para o local, que agora era um lugar triste, pois a música e as brincadeiras tinham sido banidas, e os habitantes acreditam que as crianças levadas por ele haviam voltado também e se tornado cruéis, crianças malditas querendo vingar seus ancestrais. Coover mostra o quanto os pais podem ser perversos, quando alguns deles decidem que mandar embora as crianças que viviam na cidade, naquele momento, como sacrifício em favor do flautista, seria a solução para que o lugarejo não fosse infestado por ratos novamente. Apenas um homem sábio acredita ser uma decisão tola, conforme se nota no trecho a seguir⁴:

Eu posso ouvir as crianças lá fora nesse momento. Disseram para elas que vão partir para brincar com as crianças malditas. Partirão felizes. Terão oportunidade de se despedir, mas provavelmente nunca olharão para trás. Nem retornarão, é claro. [...] E estaremos pelo menos livres das crianças malditas? [...] Não. Não. Não, meus amigos. Não estaremos.

Coover mostra o lado cruel dos homens, que podem ser egoístas, sacrificando seus próprios filhos, mostrando que o amor para com aqueles que geraram pode não ser incondicional. O sábio é o único que percebe que é possível eliminar um problema, mas não a culpa que ele pode deixar para trás, quando se faz o mal para as pessoas. A moral do conto é forte e aponta para a culpa cristã, para a dialética bem/mal, presente nos contos de fadas em suas versões orais.

4 I can hear the children outside now. They are being told they are going off to play with the dark children They will leave happy. They will have an opportunity to wave goodbye, but they will probably not even look back. Nor of course they will ever return. [...] And now will we at last be free of the dark children? [...] No. No. No, my friends. We will not.

Em “Grandmother’s Nose”, Chapeuzinho Vermelho toma consciência do processo de envelhecimento e morte ao visitar a avó. O deteriorar do corpo deixa a garota perplexa e a visão do nariz da avó, pode ser considerado um momento epifânico⁵:

Era uma coisa hedionda de ver [...] Muito mais longo e escuro do que ela lembrava, cheio de vincos e cabeludo e inchado por causa de sua doença. [...] Que nariz! Como se uma criatura estivesse entrado dentro do rosto de sua avó e estivesse tentando sair. Ela queria tocar o nariz para ver se era quente ou frio. [...] ela tocou seu próprio em vez do da avó. Sim, morrendo ela pensou [...] deve ser uma coisa horrível morrer. (COOVER, 2005, p. 187)

Finalmente, em “The last one”, o leitor se depara com uma releitura de *O Barba Azul*. No conto de Coover, a esposa de Barba Azul também é esperta como a do conto tradicional, mas surpreende, porque engana o marido, mantendo um quarto com um castelo em miniatura onde prendia os maridos que dela duvidavam. O mais recente, que tentava confiar nela, mas não conseguia, acaba trancafiado em seu mini castelo, em uma cena chocante junto com alguns pequenos homens barbados vivos e alguns decepados, cujas cabeças decoravam as paredes, lembrando cabeças de animais caçados. Na porta do local, via-se uma placa com os dizeres: A recompensa da desobediência e da curiosidade imprudente. Coover inverte a história tradicional e nessa narrativa quem acaba punindo os curiosos é a esposa de Barba Azul que, cheio de conflitos, tenta ser um homem bom.

5 It was a hideous thing to see [...] It was much longer and darker than she remembered, creased and hairy and swollen with her illness. [...] Such a nose! It was as if some creature had got inside her grandmother’s face and was trying to get out. She wished to touch the nose to see if it were hot or cold [...] she touched her own instead. Yes, dying she thought [...] must be a horrid thing.

Nalo Hopkinson, escritora jamaicana, resgata o maravilhoso por meio da ficção científica, dos contos populares e do conto de fadas. Interessa para este estudo, apenas o resgate dos contos de fadas, revisitados nos contos “Riding the Red” e “The Glass Bottle Trick”, parte do livro *Skin Folk* (2001b). Na primeira narrativa, uma avó resolve dar conselhos para a neta, já que a filha não a escuta quando ela pede para criar Chapeuzinho, mostrando para a menina a realidade da vida. A avó teme que chegue a adolescência da garota e ela se entregue aos lobos que gostam apenas de sangue. Lamenta e diz que quer viver sozinha na cabana e poder contar suas histórias, pois: “São as velhas esposas que contam melhor suas histórias, sim. São as velhas esposas que lembram.”⁶ (Hopkinson, 2001a, p. 3). Nessa narrativa, Hopkinson dá valor à voz da experiência, ao saber dos mais velhos. Chapeuzinho, por sua vez, ao conversar com a avó, acha que sua vida será diferente, que não precisará ser uma esposa aos moldes antigos, cheia de afazeres domésticos, e viverá bons momentos ao lado do marido. A avó deseja reencontrar o lobo antes de morrer e mostrar que sabia quem ele era, o que queria com as mulheres e para que servia. A ingenuidade da avó já está superada e ela sabe que encontrar o lobo mais madura faria toda diferença. Avó e neta dialogam e as duas esperam pelo lobo por motivos diferentes, mas ambas sabem que ele vai chegar, como mostra o final da narrativa: “Ouça: não é uma batida na porta?” (Hopkinson, 2001a, p. 7) O lobo, para Chapeuzinho, representa a aventura, a conquista, aquele que vai introduzi-la no mundo adulto, a experiência das paixões, enquanto para a avó o lobo que chegará é alguém previsível.

6 It's the old wives who best tells those tales, oh yes. It's the old wives who remember.

Em “The Glass Bottle Trick”, Hopkinson retoma o conto de fadas *O Barba Azul*, tornando-o uma versão engajada que faz críticas ao racismo e ao machismo. Beatrice é a protagonista da história, casada com Samuel, um negro que não aceita sua cor e proíbe a esposa de tomar sol para não escurecer. Samuel matara as mulheres anteriores quando engravidaram para não dar continuidade a uma linhagem de negros.

Estudando os quatro autores de língua inglesa, Coover (americano); Atwood (canadense), Hushdie (indiano) e Hopkinson (jamaicana), nota-se que a retomada do maravilhoso é forte na contemporaneidade, já que autores de diversas nacionalidades se interessam pelo tema e os resgatam em suas narrativas, como uma maneira de perpetuar a tradição sem conservadorismos e sem a tomarem como uma forma a ser seguida. Esses autores confrontam o passado com o presente não para destruí-lo ou negá-lo, mas problematizá-lo com os paradoxos da contemporaneidade. Fazem um exercício reflexivo, metaficcional, uma metaficção historiográfica como bem coloca Hutcheon (1991). Além disso, percebe-se, ainda, que o maravilhoso aparece transformado nas narrativas contemporâneas, mas ainda conserva a questão de ser um mundo diferente do “real”, mas que não causa surpresa aos leitores, como coloca Todorov (2004), Bessière (1974) e Roas (2014), mesmo com pequenas diferenças teóricas que não são o foco deste estudo e por isso não foram exploradas.

Quanto às diferenças entre o maravilhoso nos contos de fadas tradicionais, ou em outras formas que pertencem ao gênero maravilhoso e o maravilhoso na contemporaneidade, retomado por autores como forma de revisão, conclui-se que o

último aparece de forma mais intimista, como alerta Corso (2011), mostrando personagens angustiados, heróis incapazes de resolver seus problemas, mulheres que são princesas e guerreiras ao mesmo tempo, personagens culpadas, príncipes que não salvam donzelas e precisam ser salvos por elas e ajudantes mágicos na forma de amigos. Outro ponto importante é o fato de alguns autores, como Hopkinson e Atwood debaterem temas ligados à pequenas narrativas e não mais a grandes discursos, como alerta Lyotard (1988), temas como o feminismo e o racismo, por exemplo. Quanto à moral, ela ainda existe, principalmente nos contos de Coover, que apresentam forte viés psicológico. Nos outros autores, ela está presente de forma sutil, mas não deixa de aparecer. Entre semelhanças e diferenças, o importante é a continuidade do maravilhoso para que as histórias não deixem de ser contadas, recontadas e apreciadas por diversas gerações, em um rico exercício intertextual.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margareth. There was once. In: ATWOOD, Margareth. *Good Bones*. London: Hachette Digital, 2010.
- ATWOOD, Margaret. O ovo do Barba azul. In: ATWOOD, Margareth. *O ovo do Barba-Azul e outras histórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- CALLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: CALLOIS, Roger. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, v1, p.7-24, 1966.
- CAMARANI, Ana Luisa. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

- COOVER, Robert. *Pricksongs and Descants*. New York: Grove Press, 2000.
- COOVER, Robert. *Stepmother*. San Francisco: McSweeney's Books, 2004.
- COOVER, Robert. *A child again*. San Francisco: McSweeney's Books, 2005.
- COOVER, Robert. *Briar Rose & Spanking the Maid*. London: Penguin Books, 2011.
- CORSO, Diana; CORSO, Mario. *A psicanálise na Terra do Nunca*: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.
- HOPKINSON, Nalo. Riding the red. In: HOPKINSON, Nalo. *Skin Folk*. New York: Early Bird Books, 2001a.
- HOPKINSON, Nalo. The Glass Bottle Trick. In: HOPKINSON, Nalo. *Skin Folk*. New York: Early Bird Books, 2001b.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RUSHDIE, Salman. *Haroun e o mar de histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- RUSHDIE, Salman. *Luka e o fogo da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RUSHDIE, Salman. *Dois anos, oito meses e 28 noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TEVERSON, Andrew. Migrant Fictions: Salman Rushdie and the Fairy Tales. In: BENSON, S. *Contemporary Fiction and the Fairy Tales*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- ZIPES, Jack. *The Oxford Companion to the Fairy Tales*. New York: Oxford University Press, 2015.