

DOMESTICANDO O ASSOMBRO: estratégias de mediação entre tradição oral e literatura infantil¹ **TAMING THE UNCANNY: mediation strategies between oral tradition and children's literature**

Pedro Henrique Alves Silva²
Jahnavi Devi Farias Dias³

Resumo: Este artigo investiga os processos de domesticação narrativa na adaptação de histórias folclóricas para o público infantil, tomando como corpus *Histórias que mamãe contava* (2015), de Marilda L. Maués, coletânea de 14 narrativas orais da região de Bragança (PA). Combinando análise de conteúdo com revisão teórica sobre literatura infantil, contos de fadas e horror infanto-juvenil, o estudo examina como elementos insólitos são sistematicamente domesticados mediante quatro estratégias: instrumentalização disciplinadora do medo, moralização de entidades ameaçadoras, finais restauradores da ordem moral e maniqueísmo pedagógico, potencializadas por molduras paratextuais. Os resultados revelam um regime de domesticação que preserva elementos perturbadores apenas quando utilizados pedagogicamente, evidenciando tensões entre tradição oral e expectativas contemporâneas sobre conteúdo infantil.

Palavras-Chave: Contos de fadas. Horror. Domesticação narrativa.

Abstract: This article investigates narrative domestication processes in the adaptation of folk stories for children, taking as its corpus *Histórias que mamãe contava* (2015), by Marilda L. Maués, a collection of 14 oral narratives from the Bragança region (PA, Brazil). Combining content analysis with a theoretical review of children's literature, fairy tales, and children's horror, the study examines how uncanny elements are systematically domesticated through four strategies: disciplinary instrumentalization of fear, moralization of threatening entities, morally restorative endings, and pedagogical Manichaeism, all reinforced by paratextual frames. Findings reveal a domestication regime that preserves disturbing elements only when pedagogically functionalized, highlighting tensions between oral tradition and contemporary expectations regarding children's content.

Keywords: Fairy tales. Horror. Narrative domestication.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Processos Comunicacionais, Infâncias e Juventudes. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Doutorando e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenador do AnimaMídia – Grupo de Pesquisa em Desenho Animado. E-mail: pedro_alves@id.uff.br.

³ Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: jahnavidevi@id.uff.br

1. Introdução

Em 2022, a divulgação do trailer de *Ursinho Pooh: Sangue e Mel* (Rhys Frake-Waterfield, 2023), *slasher*⁴ protagonizado por uma versão assassina do personagem infantil criado por Alan Alexander Milne, provocou intenso debate na internet. Uma reportagem do jornal Extra destacou “a confusão mental que o longa poderá trazer”, considerando que “ver o ursinho em modo macabro vai conflitar com imagens da infância”⁵. Apesar das controvérsias, a produção de baixo orçamento obteve sucesso de bilheteria, impulsionando o que se tornaria conhecido como *Twisted Childhood Universe* (Universo da Infância Distorcida), uma franquia que já incorporou personagens como Peter Pan e Bambi⁶, com projetos futuros anunciados envolvendo Bela Adormecida e Branca de Neve. A fórmula é simples: filmes de horror de baixo orçamento protagonizados por propriedades intelectuais infantis em domínio público. De maneira não intencional, tal franquia retoma o diálogo com as origens dos contos de fadas, historicamente não direcionadas ao público infantil e repletas de elementos gráficos envolvendo erotismo, violência e escatologia; transportando os personagens dessas histórias para narrativas adultas.

Nesse contexto, cabe destacar que o Brasil foi pioneiro em retirar tais produções do universo lúdico e sanitizado, no qual foram estabelecidas no senso comum desde, ao menos, as adaptações animadas realizadas pelos estúdios Disney a partir da década de 1930, com *Histórias Que Nossas Babás não Contavam* (Oswaldo de Oliveira, 1979), pornochanchada que parodia a história de Branca de Neve e os Sete Anões. A aproximação de tal personagem com a “comédia pornô”, tão discrepante quanto o gênero do horror, poderia ter causado polêmica já em seu lançamento, considerando que a opinião pública da época já associava tais histórias ao território exclusivo da infância. Todavia, a análise da fortuna crítica revela que, embora tenha recebido críticas quanto aos aspectos técnicos, o filme foi caracterizado como “um festival de grossura e bobagem *condenado ao sucesso*” (RAMOS, 1979, p. 9, grifo

⁴ O *slasher* é um subgênero do cinema de horror caracterizado por um assassino, frequentemente mascarado, que persegue e elimina suas vítimas de forma contínua, geralmente utilizando armas brancas. Consolidou-se como subgênero a partir do final da década de 1970 com produções como *Halloween* (John Carpenter, 1978) e *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980).

⁵ RIBEIRO, Leonardo. Ursinho Pooh vira assassino em novo filme e agita fãs do desenho: como fica a Disney na história?. Extra, 27 mai. 2022. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/ursinho-pooh-vira-assassino-em-novo-filme-agita-fas-do-desenho-como-fica-disney-na-historia-rv1-1-25518656.html>>. Acesso em: 30 jan. 2026.

⁶ As produções mencionadas são, respectivamente, *O Pesadelo da Terra do Nunca de Peter Pan* (Scott Chambers, 2025) e *Bambi: The Reckoning* (Dan Allen, 2025).

nosso) e que “[iria] *atrair público*. [Pois] Tem todos os elementos para um faturamento acima do normal” (SPENCER, 1980, C-8, grifo nosso). Tal recepção e sucesso de público⁷ sugere que a ressignificação adulta de narrativas infantis não enfrentava, naquele momento, resistências significativas por parte do público ou da crítica.

Tal aceitação positiva das versões adultas de contos de fadas contrasta radicalmente com a recepção destinada aos conteúdos voltados para crianças que preservam elementos sombrios dessas narrativas. A série animada *Um Conto Sombrio dos Grimm* (Doug Langdale e Simon Otto, 2021) exemplifica tal fenômeno. Após diversas reclamações de responsáveis nas redes sociais devido a elementos narrativos como canibalismo e decapitação, a produção teve sua classificação indicativa alterada de 10 para 12 anos⁸. A justaposição desses três casos, a pornochanchada de 1979, a série animada de 2021 e a franquia de 2023 aponta para uma regularidade que este artigo pretende investigar: a fronteira entre o que é culturalmente tolerado e o que provoca resistência não parece ser a presença do horror em si, mas os modos como esse horror se relacionam com o destinatário e com o imperativo pedagógico que historicamente rege a produção cultural infantil.

Esse fenômeno não é exclusivo da recepção contemporânea. A literatura infantil ocidental consolidou-se historicamente por meio de processos semelhantes de domesticação narrativa desde os contos de fadas compilados pelos irmãos Grimm, progressivamente suavizados em sucessivas edições, onde bruxas e lobos maus tornaram-se veículos de advertências comportamentais e o medo infantil passou a ser legitimado apenas quando instrumentalizado pedagogicamente (TATAR, 1992; ZIPES, 2012). Estabeleceu-se, assim, uma tradição editorial na qual elementos perturbadores das narrativas folclóricas são sistematicamente atenuados, moralizados ou eliminados quando destinados ao público jovem.

Este artigo investiga precisamente esses processos de transformação, tomando como corpus o livro *Histórias que mamãe contava* (2015) da autora paraense Marilda L. Maués. A obra reúne quatorze narrativas orais tradicionais da região de Bragança (PA), adaptadas para circulação no mercado editorial infantil, constituindo material privilegiado para análise das mediações entre tradição oral e literatura infantil brasileira. Três questões articuladas

⁷ De acordo com o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), o filme conquistou 1.384.954 espectadores.

⁸ SANTANA, Camila. “Um Conto Sombrio dos Grimm” e os limites do terror para crianças. Lunetas, 06 dez. 2021. Disponível em: <<https://lunetas.com.br/um-conto-sombrio-dos-grimm-e-os-limites-do-terror-para-criancas/>>. Acesso em: 30 jan. 2026.

orientam a investigação: 1) Como narrativas folclóricas são transformadas em sua adaptação para o público infantil?; 2) Quais estratégias comunicacionais operam na domesticação de elementos insólitos?; e 3) O que se perde e o que se preserva nesse processo de mediação editorial?

Para responder a essas questões, o estudo combina análise de conteúdo das narrativas com revisão teórica sobre três campos articulados: a história da literatura infantil e dos contos de fadas como dispositivos pedagógicos; as discussões sobre horror infantil como gênero marginalizado; e os processos editoriais de mediação e domesticação narrativa. Metodologicamente, as quatorze histórias que compõem a coletânea foram catalogadas segundo o sistema de classificação Aarne-Thompson-Uther (ATU), identificando-se os tipos narrativos, os elementos sobrenaturais, as estratégias de construção do medo e os dispositivos moralizantes empregados. Em seguida, procedeu-se à análise das mediações editoriais, paratextuais e narrativas, que operam na domesticação do assombroso.

2. Literatura infantil e suas heranças: contos de fadas como dispositivos pedagógicos

A noção de que contos de fadas constituem, por natureza, um gênero destinado à infância é uma construção historicamente recente. Conforme demonstra Robert Darnton (1986, p. 91), as narrativas que hoje identificamos como contos de fadas circulavam originalmente entre adultos camponeses na Europa pré-moderna, funcionando como veículos de transmissão de “características, valores, atitudes e uma maneira de interpretar o universo [...]”. Os *contes* franceses do século XVII, as *fiabe* italianas agrupados por Giambattista Basile e os relatos coletados pelos irmãos Grimm na Alemanha do início do século XIX apresentavam, em suas versões originais, conteúdos envolvendo violência explícita, sexualidade, escatologia e crueldade que dificilmente seriam associados ao repertório infantil contemporâneo.

A obra de Charles Perrault, publicada em 1697 sob o título *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (Histórias ou contos de tempos passados, com moralidades), mais conhecido no Brasil e em outros países como *Contos da Mamãe Gansa*, representa um marco singular nesse processo. Ao recolher narrativas da tradição oral francesa e direcioná-las ao público cortesão, incluindo crianças da aristocracia, Perrault operou uma dupla transformação: refinou a linguagem das narrativas populares e acrescentou morais explícitas

ao final de cada história, convertendo relatos de entretenimento comunitário em instrumentos de socialização e advertência comportamental. Por mais que, em seu início, a preocupação do autor não fosse com a infância, com o passar do tempo Perrault almejou “[...] com esse material redescoberto, divertir as crianças, principalmente as meninas, orientando sua formação moral” (COELHO, 1987, p. 68). Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm intensificaram tal processo ao longo das edições de seus *Kinder- und Hausmärchen*, ou *Contos maravilhosos infantis & domésticos* em tradução brasileira recente, publicados entre 1812 e 1857. O resultado foi uma reconfiguração narrativa na qual o sofrimento dos personagens passou a funcionar como reforço pedagógico, uma espécie de justiça poética destinada a ensinar às crianças as consequências da transgressão moral bastante semelhante ao gênero de contos de advertência.

O próprio gênero “conto de advertência”, embora muitas vezes alerte para perigos bastante reais, geralmente visa dissuadir as crianças de serem muito curiosas sobre o mundo em que vivem e de se desviarem de qualquer forma das normas de comportamento. Usando a intimidação, os contos de advertência persuadem as crianças a obedecerem às leis estabelecidas pela autoridade parental, celebrando a docilidade e a conformidade, enquanto desencorajam a curiosidade e a determinação. As consequências dessa “pedagogia do medo” foram reconhecidas desde cedo (TATAR, 1992, p. 30, tradução nossa)⁹.

Bruno Bettelheim (2020) [1976], em *A psicanálise dos contos de fadas*, permanece um dos mais influentes marcos teóricos em defesa da presença de elementos perturbadores na literatura infantil¹⁰. Para o autor, os contos de fadas funcionam como narrativas simbólicas que permitem à criança elaborar conflitos psíquicos inconscientes como o medo do abandono, rivalidade fraterna e ansiedade edípica, em um espaço seguro e mediado pela fantasia. Nessa perspectiva, os elementos assustadores dos contos não constituiriam ameaças ao desenvolvimento infantil, mas, ao contrário, instrumentos terapêuticos necessários ao amadurecimento emocional. A condição, no entanto, é que tais elementos estejam integrados a uma estrutura narrativa que culmina na restauração da ordem e na vitória do bem, o que o autor denomina “a promessa de final feliz” (BETTELHEIM, 2020, p. 37-38). Por mais que

⁹ No original: “The very genre ‘cautionary tale,’ while often warning of quite legitimate dangers, usually really aims to deter children from being too inquisitive about the world they inhabit and deviating in any way from behavioral norms. Using intimidation, cautionary tales persuade children to obey the laws set down by parental authority, celebrating docility and conformity while discouraging curiosity and willfulness. The consequences of this ‘pedagogy of fear’ were recognized early on”.

¹⁰ A obra de Bettelheim, embora criticada por sua abordagem e por imprecisões factuais apontadas por autores como Jack Zipes (2002, p. 179-205) e Tatar (1992), permanece referência incontornável na discussão sobre a função psicológica dos contos de fadas na infância.

pareça, em um primeiro momento, se opor a pedagogia do medo, Bettelheim defende elementos insólitos dentro de uma estrutura com final feliz, o que é, de certo modo, uma forma refinada de domesticação.

Jack Zipes (2012) [1983] complexifica essa discussão ao situar a domesticação dos contos de fadas no quadro mais amplo dos processos de institucionalização cultural. Para Zipes, a transformação dos contos populares em literatura infantil é um processo de controle ideológico pelo qual as classes dominantes subordinaram as narrativas populares aos valores da família burguesa, eliminando seus componentes subversivos e convertendo-as em instrumentos de conformidade social. Nessa leitura, a domesticação do assombroso nos contos de fadas não é apenas uma questão estética ou psicológica, mas um fenômeno comunicacional e político. Trata-se de definir quais emoções, representações e experiências são consideradas legítimas para a infância.

No contexto brasileiro, Nelly Novaes Coelho (2000) observa que o maniqueísmo resultado da domesticação dessas narrativas auxiliaria na formação da criança-leitora e em seu amadurecimento interior. Ela pontua, entretanto, que no desenvolvimento da literatura infantil brasileira existe um debate dialógico entre duas correntes de pensamento:

[...] os que são impelidos mais fortemente pelas forças da renovação exigem que a literatura seja apenas *entretenimento*, jogo descompromissado (pois é justamente a atividade lúdica que tem por função desarticular estruturas estáticas, já cristalizadas no tempo). Os que acreditam que a criança precisa ser preservada da crise e ajudada em sua necessária integração social elegem como ideal a *literatura informativa* (dessa maneira, oferecendo-lhes fatos cientificamente comprováveis ou situações reais, acontecidas e irrefutáveis, transmitem-lhes, ao mesmo tempo, valores consagrados pelo passado e inquestionáveis... e com isso escapam ao difícil confronto com os valores de um presente em plena mutação e ainda um enigma a ser desvendado) (COELHO, 2000, p. 47, grifos da autora).

Contribuindo na análise de elementos insólitos na cultura oral infantil brasileira, Rosana Kohl Bines (2016) analisa o tratamento da morte na brincadeira *Tangolomango*¹¹. Na contramão da exaltação ao maniqueísmo ou na supressão de elementos insólitos, atitudes esperadas na produção para a infância, a autora conclui que:

Em sua despreocupação lúdica em relação ao pior e na zombaria direta da morte, as crianças não evitam ou rejeitam a morte, mas, ao contrário, a incorporam ao próprio curso da vida, como algo que simplesmente ocorre no final de cada estrofe. Afinal, vida e morte não são antagonistas, mas dimensões vizinhas que podem entrar em

¹¹ O tangolomango é uma brincadeira estruturada como parlenda de enumeração decrescente (de dez a um), na qual a eliminação progressiva dos participantes se dá por algum malefício ou infortúnio culminando na expressão “deu tangolomango nele/nela”.

contato repentinamente por meio de uma coincidência de sons (BINES, 2016, p. 241, tradução nossa)¹².

O que emerge dessa breve genealogia é um padrão recorrente: a literatura infantil constituiu-se historicamente em seu princípio mediante a domesticação sistemática de narrativas originalmente destinadas a públicos não diferenciados por faixa etária. Nesse processo, os elementos perturbadores como a violência, o medo e a ambiguidade moral, ao invés de serem simplesmente eliminados, são transformados. Eles são convertidos em dispositivos pedagógicos subordinados a uma economia moral que distribui recompensas aos virtuosos e castigos aos transgressores.

3. Horror infantil: gênero marginalizado e prazer transgressivo

Se os contos de fadas passaram por um longo processo de domesticação que os converteu em dispositivos pedagógicos, a relação entre horror e infância permanece um território de tensões não resolvidas. Noël Carroll (1999), em sua filosofia do horror, define o gênero pela presença de um elemento que viola as categorias ontológicas estabelecidas através da figura do monstro, seres que violam fronteiras entre vida e morte, humano e animal, natural e sobrenatural, provocando simultaneamente medo e fascínio no público¹³. Essa dupla reação, repulsa e atração, é central para compreender por que o horror infantil ocupa uma posição tão controversa nas discussões sobre conteúdo para crianças.

O problema reside na ambivalência constitutiva do gênero. Enquanto o medo nas histórias infantis estabelecidas opera dentro de uma economia moral que garante a restauração final da ordem — o lobo mau é punido, a bruxa é derrotada, o herói triunfa —, o horror propriamente dito não necessariamente oferece essa garantia. O que define o gênero é precisamente a possibilidade de que a transgressão ontológica não seja completamente resolvida, de que o monstro não seja inteiramente derrotado, de que a perturbação permaneça como resíduo afetivo após a conclusão da narrativa. Tal irredutibilidade do elemento perturbador reside no centro da polêmica sobre o horror infanto-juvenil¹⁴. Suas obras

¹² No original: “In their playfull unconcern regarding the worst and in the blunt mockery of death, children do not avoid or reject death but, conversely, incorporate it in the course of life itself, as something that simply occurs at the end of each stanza. Life and death are not antagonists after all, but neighboring dimensions that can suddenly come into contact through a coincidence of sounds”.

¹³ Carroll (1999) distingue entre o *art-horror* (horror artístico, mediado pela ficção) e o horror natural (reação a perigos reais), argumentando que a resposta emocional ao primeiro envolve simultaneamente medo e fascínio.

¹⁴ Para análises mais detalhadas sobre o horror infanto-juvenil, ver Silva (2021, 2023, 2025).

desafiam a expectativa de que toda experiência emocional na infância seja pedagogicamente mediada e moralmente resolvida.

Entretanto, como argumenta Maria Tatar (1992), a história da literatura infantil demonstra que as crianças sempre foram atraídas precisamente pelos elementos que os adultos tentam eliminar ou controlar. A fascinação infantil pelo macabro, pelo grotesco e pelo assustador é percebida como um dos componentes fundamentais da experiência de leitura na infância. Tatar documenta como gerações de crianças se engajaram com os aspectos mais perturbadores dos contos de fadas como a fornalha onde a bruxa é queimada, o lobo que devora a avó e os sapatos de ferro em brasa que forçam a madrasta a dançar até a morte. Essa fruição prazerosa desconcerta os adultos, mas revela a importância do confronto mediado com o medo como estratégia de elaboração dos jovens leitores. Corroborando com esse argumento, a pesquisadora Katarzyna Slany (2017) em sua pesquisa sobre a carnavalização do terror no folclore infantil destaca que

Este repertório é criado *apesar* dos adultos, pois as crianças obtêm satisfação ao quebrar temas tabu e introduzir consternação nos mais velhos, que acham que [elas] não deveriam se interessar pelo terror devido à suposta natureza inocente e psique sensível. Não percebem que nas obras infantis a esfera do além, do sobrenatural e dos símbolos do medo é fortemente plasticizada, carnavalizada – *domada* (SLANY, 2017, p. 7, tradução e grifos nossos)¹⁵.

O caso de *Um Conto Sombrio dos Grimm*, mencionado na introdução, é emblemático dessa tensão. A adaptação literária não inventou os elementos que provocaram as reclamações, mas os tomou diretamente das versões anteriores dos irmãos Grimm. O que provocou o desconforto dos responsáveis não foi a presença desses elementos em si, mas a maneira como a produção não corrobora com a pedagogia do medo. A animação tratou o horror dos contos de fadas como elemento narrativo autônomo, dotado de valor estético próprio, e não como instrumento subordinado a uma lição moral. Essa autonomização do elemento perturbador transgrediu o contrato implícito que rege a produção cultural infantil contemporânea: o entendimento de que toda representação do medo dirigida a crianças deve ser útil, isto é, convertida em ferramenta educativa e/ou moralizante.

¹⁵ No original: “Repertuar ten powstaje na przekór dorosłym, dzieci mają bowiem satysfakcję z łamania tematów tabu i wprowadzania w konsternację starszych od siebie, którzy uważają, że nie powinny one interesować się grozą ze względu na domniemaną niewinną naturę i wrażliwą psychikę. Nie dostrzegają, że w utworach dziecięcych sfera zaświatów, niesamowitości i symboli strachu zostaje silnie uplastyczniona, skarnawalizowana – oswojona”.

Esse contrato implícito revela uma concepção específica de infância sendo a criança um sujeito vulnerável, necessitado de proteção contra representações que possam perturbá-la emocionalmente. Essa compreensão coexiste de maneira contraditória com a longa tradição de narrativas infantis povoadas por elementos insólitos que vão desde textos religiosos canônicos a cantigas folclóricas. Destaca-se que a separação entre narrativas para crianças e narrativas para adultos é um produto histórico dos processos de institucionalização da infância na modernidade, não uma distinção natural. Por conta disso, oferecem-se como ferramentas para as instituições disciplinares vigentes.

O que está em jogo, portanto, não é a presença ou ausência do medo nas narrativas infantis, mas os *modos de mediação* que regulam essa presença. A literatura infantil contemporânea opera segundo o que propomos denominar *regime de domesticação*: um conjunto articulado de estratégias comunicacionais, narrativas, editoriais e paratextuais, que condicionam a presença de elementos perturbadores nas produções culturais infantis à sua subordinação pedagógica. Tal regime não elimina o medo, o sobrenatural ou a violência simbólica, mas os submete a uma economia moral na qual sua circulação é tolerada apenas quando utilizada como instrumento de advertência, conformidade ou edificação. Nesse regime, o horror é tolerado quando instrumentalizado como advertência comportamental; o sobrenatural é aceito quando veicula uma lição de moral; e o assombroso é permitido quando domesticado como dispositivo educativo. É esse regime que examinaremos na análise de *Histórias que mamãe contava*.

4. Histórias que mamãe domesticava: análise de uma mediação editorial

Histórias que mamãe contava (2015), de Marilda L. Maués, é uma coletânea de narrativas orais transmitidas no âmbito familiar na região de Bragança, no Pará, publicada em Abaetetuba como iniciativa dos familiares da autora. O livro apresenta uma configuração paratextual significativa: a capa traz uma ilustração de Gustave Doré originalmente destinada aos *Contos da Mamãe Ganso* de Perrault, estabelecendo desde o primeiro contato visual uma filiação à tradição clássica dos contos de fadas (FIG. 1 e FIG. 2), já que

A primeira coleção de pequenos volumes de contos traduzidos de Perrault, Grimm e Andersen, feita no Brasil [...] conservava na capa a figura dessa velha fiandeira contadora de estórias [Mamãe Ganso], que se tornou uma espécie de símbolo do maravilhoso para várias gerações de crianças brasileiras (COELHO, 1987, p. 69).

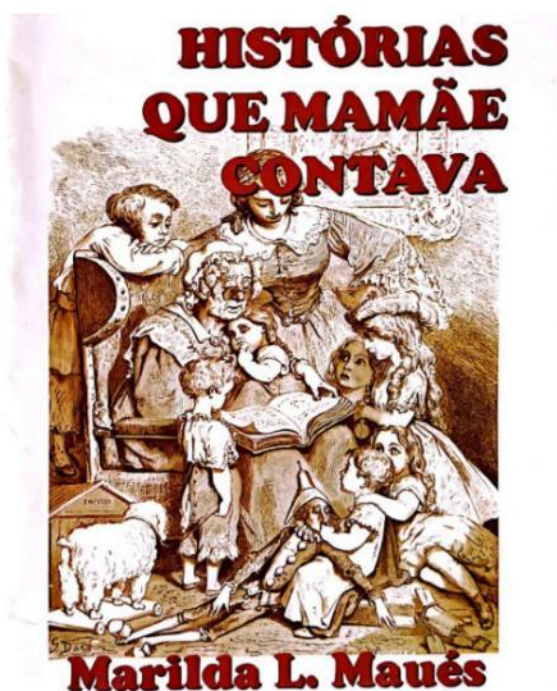
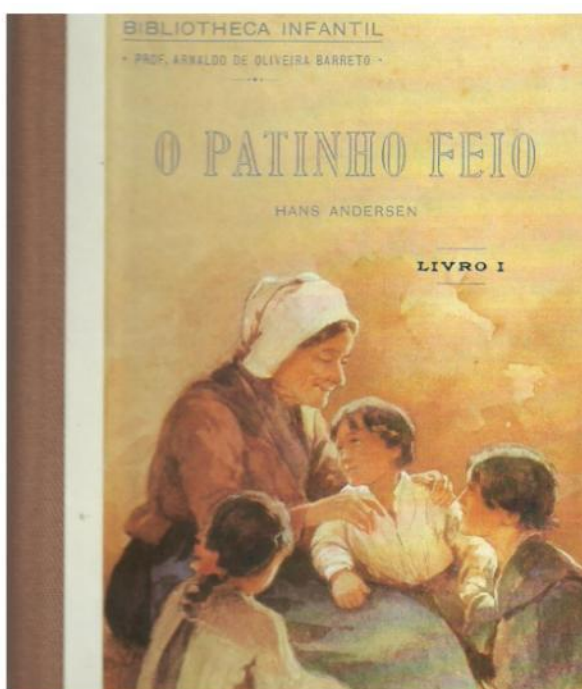


FIGURA 1 E FIGURA 2 – Capas de *Histórias que Mamãe Contava*, e da primeira coleção de contos de fada brasileira
FONTE - COMPOSIÇÃO PRÓPRIA FEITA PELOS AUTORES

A apresentação de Jorge Machado e a citação da autora presente nela constituem molduras narrativas que orientam a recepção das histórias, enquanto a mensagem editorial consolida o projeto cultural em que a obra se insere¹⁶. A análise que se segue organiza-se em três eixos: o mapeamento das narrativas e seus elementos fantásticos, as estratégias de domesticação identificadas e as mediações editoriais que operam no enquadramento do conteúdo insólito.

4.1. Mapeamento das narrativas e seus elementos fantásticos

As quatorze histórias da coletânea podem ser distribuídas em quatro categorias conforme a presença e a função de elementos fantásticos ou insólitos. A tabela abaixo (TAB.

¹⁶Embora a autora mencione a região de Abaetetuba como espaço de transmissão oral dessas narrativas, a obra não apresenta as entidades folclóricas amazônicas mais conhecidas (Curupira, Boto, Matinta Perera, Iara etc.), apontando hipóteses como, por exemplo, a de um repertório narrativo predominantemente de matriz europeia adaptado ao contexto regional.

1) apresenta o mapeamento completo das narrativas, incluindo a classificação segundo o sistema Aarne-Thompson-Uther (ATU)¹⁷, quando aplicável, e a identificação das principais entidades ou elementos fantásticos.

TABELA 1
Mapeamento das narrativas de *Histórias que mamãe contava*

História	Tipo	Elementos fantásticos	Função do medo
Joãozinho e João Grande	<i>The Rich and the Poor Farmer</i> (ATU 1535)	Nenhum	Advertência sobre ambição
O gosto do sal	<i>Love Like Salt</i> (ATU 923)	Nenhum	Valorização da humildade
Os dois mentirosos da roça e da cidade	<i>Contest in Lying</i> (ATU 1920)	Nenhum	Sátira da vaidade
A fonte encantada	<i>The Old Woman Who Was Skinned</i> (ATU 877 variante) / <i>Fountain of Youth</i> (Motif D1338.1.1)	Fonte mágica	Amor filial incondicional
O caso da vassoura	<i>Cinderella</i> (ATU 510A variante) / <i>Bride Test</i> (H300-H399)	Nenhum	Virtude nos pequenos gestos
Caveira quem te matou?	<i>The Offended Skull</i> (ATU 470A variante)	Caveira falante	Perigos da fofoca
João Bobo	<i>What Should I Have Said (Done)?</i> (ATU 1696)	Nenhum	Necessidade de sensatez
Os dois amigos ou (Justiça)	<i>The Sun Brings All to Light</i> (ATU 960)	Voz do morto	Inevitabilidade da justiça
João Caramundé	Sem correspondência direta	Diabo; Tropa do Frangoê	Condenação da preguiça
Santo Antônio e a filha do sapateiro	Sem correspondência direta	Santo Antônio	Fé e persistência
A casca do piolho	<i>The Louse-Skin</i> (ATU 621/ATU 857)	Piolho gigante; Santo Antônio	Consequências de promessas
O diabo e o ferreiro	<i>The Smith and the Devil</i> (ATU 330)	Diabo	Contra a recusa dos bens espirituais
A bota	<i>The Dragon-Slayer</i>	Bota mágica; Monstro	Coragem e obediência

¹⁷O sistema de classificação Aarne-Thompson-Uther (ATU) é a principal ferramenta de catalogação de contos folclóricos, organizando narrativas em tipos numerados segundo seus *motifs* e estruturas narrativas. A versão mais recente é a de Hans-Jörg Uther (2004).

	(ATU 300) / <i>Three Hairs from the Devil's Beard</i> (ATU 461) (combinação)		
O cerro dos enforcados	<i>The Grateful Dead</i> (ATU 505)	Enforcado que fala	Proteção pela devoção religiosa

FONTE – Elaboração dos autores.

O mapeamento revela que nove das narrativas (64%) apresentam elementos sobrenaturais ou insólitos explícitos como caveiras falantes, pactos demoníacos, mortos-vivos, monstros, objetos mágicos e seres invisíveis. As demais cinco histórias operam no registro do conto moralizante, cômico ou de esperteza, sem recorrer ao sobrenatural. Essa proporção é significativa já que mais da metade do repertório mobiliza o fantástico como recurso narrativo, o que evidencia a centralidade desses elementos na tradição oral preservada pela autora. Contudo, como iremos demonstrar, a presença do sobrenatural não implica necessariamente na autonomia do horror; ao contrário, os elementos assustadores são sistematicamente subordinados a funções pedagógicas específicas.

Os elementos sobrenaturais identificados podem ser agrupados em cinco categorias: mortos que falam (a caveira em “Caveira quem te matou?”, a voz de Nando em “Os dois amigos”, o enforcado em “O cerro dos enforcados”); entidades demoníacas (o Capeta e a Tropa do Frangoê em “João Caramundé” e o Diabo em “O diabo e o ferreiro”); figuras religiosas com poderes milagrosos (Santo Antônio em duas histórias); objetos e seres mágicos fantásticos (a fonte encantada, o piolho gigante, a bota mágica); e monstros amedrontadores (“A bota”).

4.2. Estratégias de domesticação

A análise das narrativas permite identificar quatro estratégias recorrentes de domesticação do assombroso, que operam como engrenagens articuladas do regime de domesticação descrito na seção anterior. Cada uma delas subordina, por mecanismos distintos, os elementos perturbadores ao imperativo pedagógico.

A primeira estratégia é a instrumentalização disciplinadora do medo. Em todas as histórias que mobilizam o sobrenatural, o elemento insólito funciona como veículo de uma advertência comportamental específica e não como fruição autônoma. O caso mais emblemático é “Caveira quem te matou?”. A narrativa abre com um encontro fortuito: “Certo dia, um homem ia andando pelo acostamento de estrada quando, de repente avistou uma

caveira. Para fazer graça, bateu com o pé na caveira e perguntou. – Caveira quem te matou? E a caveira com voz cavernosa, respondeu: – Foi a língua!” (MAUÉS, 2015, p. 24). Essa caveira falante, elemento que em versões orais não domesticadas poderia operar como puro horror, explorando o desconforto ontológico de um cadáver que fala, é convertida em instrumento de uma lição sobre os perigos da fofoca. Pois o homem “relatou a um amigo o que lhe acontecera. O amigo também ficou assustado, mas passou para outro amigo, que passou o fato adiante. E assim de boca em boca o caso foi passando até que chegou aos ouvidos do rei” (MAUÉS, 2015, p. 24). Levado diante do rei e forçado a provar sua história sob pena de fuzilamento, o protagonista é executado quando a caveira se recusa a falar. Somente após a morte do homem, “a caveira voltou a falar com sua voz rouca. – Eu não te disse que foi a língua?” (MAUÉS, 2015, p. 25). A estrutura narrativa é simétrica e pedagogicamente consolidada: a língua matou a caveira e a língua (do protagonista, que espalhou o que ouviu) mata o protagonista. O medo é direcionado como ferramenta disciplinadora contra a fofoca e a indiscrição.

Em “O diabo e o ferreiro”, a instrumentalização opera por um mecanismo distinto. Quando Jesus e São Pedro oferecem três pedidos ao ferreiro, São Pedro insiste três vezes: “Pede o reino do céu, ferreiro” (MAUÉS, 2015, p. 41). A cada insistência, o ferreiro recusa com crescente irritação: “Reino do céu não enche barriga” (MAUÉS, 2015, p. 41), chegando a afirmar que “quando eu morrer, tanto faz ir para o céu ou para o inferno é a mesma coisa” (MAUÉS, 2015, p. 41). A repetição funciona simultaneamente como recurso mnemônico próprio da oralidade e como dispositivo moralizante, onde cada recusa agrava a culpa do personagem diante do leitor, que é levado a compreender que a condenação final, rejeitado tanto pelo céu quanto pelo inferno “a alma do ferreiro está vagando no espaço” (MAUÉS, 2015, p. 44), não constitui uma injustiça, mas a consequência lógica de escolhas deliberadas e repetidas. O medo da danação eterna é tolerado, porque é subordinado à advertência contra a recusa dos bens espirituais.

A segunda estratégia consiste na moralização e humanização das entidades ameaçadoras. As figuras sobrenaturais presentes nas narrativas são sistematicamente destituídas de sua potência perturbadora mediante a atribuição de funções morais ou a revelação de vulnerabilidades que as tornam menos aterrorizantes. Em “O cerro dos enforcados”, a figura mais perturbadora da coletânea, um morto que se move e fala, é transformada em protetor benevolente. O protagonista Jorge, “[...] como não sabia o que era

medo, encaminhou-se para lá. Já estava anoitecendo e o enforcado pediu a Jorge que o tirasse da corda” (MAUÉS, 2015, p. 51). O enforcado não apenas não ameaça Jorge, como o salva de uma emboscada e revela a verdade para ele: “eu quando vivo era muito devoto de Nossa Senhora do Pilar (como tu) e ela me pediu que eu fosse te livrar dessa cilada” (MAUÉS, 2015, p. 51). A transgressão ontológica que deveria perturbar, um zumbi, é domesticada como manifestação da providência divina.

Em “O diabo e o ferreiro”, o tratamento do diabo é igualmente significativo. Ao contrário do que se esperaria de uma entidade demoníaca, força arrebatadora e aterrorizante, o diabo é apresentado como um parceiro comercial que negocia termos: “Tu me chamaste? O que queres comigo? – perguntou o diabo. – Eu quero ser rico, muito rico! – respondeu o ferreiro. – E o que me darás em troca? – A única coisa que tenho, é a minha alma” (MAUÉS, 2015, p. 42). Ao longo da narrativa, o Capeta é repetidamente ludibriado pelo ferreiro, preso no banquinho, na macieira e no saco, reduzido a uma figura mais cômica do que aterrorizante. Sua função narrativa é advertir sobre a recusa dos bens espirituais, não aterrorizar. O pacto demoníaco, que em tradições não domesticadas poderia mobilizar o horror existencial da danação eterna, é aqui convertido em fábula moralizante e seu desfecho funciona como consequência direta de sua recusa obstinada ao “reino do céu”. Em “João Caramundé”, a domesticação opera de modo semelhante: João faz pacto com o Capeta para enriquecer sem trabalhar, utilizando a Tropa do Frangoê, seres invisíveis que realizam tarefas por ele. Sua condenação final ao inferno não mobiliza horror existencial, mas funciona como advertência prática contra a preguiça e o desejo de enriquecimento fácil, onde o próprio Capeta afirma: “Tá vendo só? É nisso que dá querer ter dinheiro sem trabalhar. Eu é que saí lucrando com isso” (MAUÉS, 2015, p. 34).

A terceira estratégia é a imposição de finais restauradores da ordem moral. Todas as narrativas da coletânea resolvem-se segundo uma lógica de justiça poética na qual a perturbação, introduzida ou não pelo sobrenatural, é completamente neutralizada pelo desfecho. Histórias como “O gosto do sal”, “O caso da vassoura” e “A bota” terminam com os protagonistas vivendo uma versão do “felizes para sempre”, enquanto narrativas mais sombrias concluem com a punição dos antagonistas. O conto “Joãozinho e João Grande” articula o desfecho punitivo com o desfecho feliz. João Grande, movido pela ambição, pede para ser lançado ao mar dentro de um saco com pedras, convencido pela mentira de Joãozinho de que havia um campo com rebanho no fundo do mar. A narrativa conclui com

“E Joãozinho viveu feliz para sempre” (MAUÉS, 2015, p. 13). A fórmula do “felizes para sempre” funciona como confirmação da economia moral: a felicidade de Joãozinho é apresentada como consequência direta da punição de João Grande, que perece por sua própria ambição. O desfecho restaurador opera simultaneamente nas duas direções, recompensa o esperto e condena o ambicioso, e não deixa espaço para que o leitor questione a justiça do desfecho. Mesmo em “O cerro dos enforcados”, o final restaura a ordem de forma completa: “Casaram-se e foram felizes para sempre e continuaram com a devoção a Nossa Senhora” (MAUÉS, 2015, p. 52). O elemento sobrenatural que introduziu a perturbação não apenas é neutralizado, como é retroativamente justificado como instrumento da providência divina, e a narrativa conclui-se da maneira mais convencional possível, com casamento e devoção. Em “Os dois amigos”, a voz de Nando, o amigo assassinado por Léo, anuncia que “a justiça” o alcançará em Nápoles. O sobrenatural, nessa narrativa, funciona exclusivamente como instrumento de justiça: a voz do morto não assombra para inquietar, mas para cumprir uma sentença. Quando Léo é efetivamente condenado à morte, a perturbação cessa, a voz cumpriu sua função e não deixa vestígios. Mesmo quando o protagonista é condenado, como em “João Caramundé”, que termina com o diabo levando João ao inferno, a condenação funciona como reafirmação, e não como transgressão, da ordem moral. O leitor é levado a compreendê-la como consequência justa, não como horror irresolvido. Não há, em nenhuma das quatorze narrativas, espaço para a ambiguidade moral ou para o elemento perturbador que sobrevive ao encerramento da história.

A quarta estratégia, que articula e potencializa as anteriores, é o maniqueísmo pedagógico. As narrativas operam segundo uma separação nítida entre personagens bons e maus, virtudes e vícios, recompensas e castigos. Essa estrutura binária facilita a identificação moral da criança leitora que é convidada a alinhar-se com o protagonista virtuoso, e garante que o sentido da narrativa seja homogêneo, sem espaços por onde o insólito possa escapar ao controle pedagógico. O próprio apresentador da obra explicita essa estratégia com notável clareza ao reconhecer a presença, nas histórias, da

lição de moral no final, do bom (ou do “esperto”) vencendo o mau e este último recebendo o castigo “que merece”, nesse maniqueísmo que, ainda cedo, protege o espírito infantil da cruel descoberta que fará quando maduro: os bons e os maus não estão devidamente separados, isolados, rotulados; nem o bem vence sempre (MAUÉS, 2015, p. 4).

A declaração é reveladora porque constitui um raro momento de explicitação consciente do regime de domesticação. Machado reconhece que a realidade é moralmente

ambígua, mas defende a manutenção do maniqueísmo como estratégia necessária de proteção da criança. A simplificação, longe de acidental, é deliberada e assumida como dispositivo pedagógico. Essa estrutura maniqueísta opera internamente nas narrativas por meio de uma caracterização polarizada que não admite zonas de ambiguidade. Em “Santo Antônio e a filha do sapateiro”, o santo funciona como agente de uma justiça providencial incontestável. No momento do casamento, a noiva do príncipe é “fulminada por um enfarto” e o noivo de Antônio “caiu morto” (MAUÉS, 2015, p. 36), liberando os dois para se unirem. A morte dos obstáculos narrativos é apresentada sem qualquer problematização moral, não se cogita o sofrimento das vítimas nem a crueldade do mecanismo divino. O leitor é convidado a celebrar o desfecho como triunfo da fé, pois a narrativa conclui: “E foi assim que Santo Antônio mostrou que é sim capaz de fazer a filha do sapateiro casar-se com o filho do rei” (MAUÉS, 2015, p. 36). Antônio é devota e virtuosa, logo merece; os que atrapalham o desígnio divino são removidos sem luto. Em “Joãozinho e João Grande”, Joãozinho é apresentado como esperto e simpático, João Grande como ambicioso e tolo, e a narrativa não oferece nenhum momento em que os papéis se alternem ou se complexifiquem. A morte de João Grande é narrada com naturalidade cômica, sem que a história a trate como perda, apenas como consequência previsível da ambição. Esse maniqueísmo radical garante que o sentido moral das narrativas permaneça claro, já que o leitor infantil sabe, desde o início, quem merece seu afeto e quem merece seu repúdio, e o desfecho invariavelmente confirma essa distribuição inicial.

4.3. Mediações editoriais e molduras paratextuais

Além das estratégias internas às narrativas, o livro mobiliza um conjunto de mediações editoriais que constituem o que denominaremos *molduras paratextuais protetoras*: dispositivos que, envolvendo as histórias, orientam a recepção e neutralizam previamente o potencial perturbador do conteúdo.

A primeira e mais evidente dessas molduras é o próprio título da obra. *Histórias que mamãe contava* evoca imediatamente um cenário de segurança afetiva, onde a figura materna, o ato de contar histórias, o tempo pretérito que situa as narrativas no território protegido da memória familiar atuam como ferramentas de domesticação através da nostalgia de uma idealização da infância. Antes mesmo de acessar qualquer conteúdo, o leitor é inserido em um enquadramento que transforma potenciais histórias fantásticas em relatos

acolhedores mediados pelo afeto materno. Qualquer elemento assombroso que emergja nas narrativas já está, de antemão, neutralizado pelo contexto evocado no título.

A apresentação de Jorge Machado reforça e amplifica essa moldura. O texto constrói um cenário nostálgico de contação ligado a ambientes familiares e aconchegantes, a ausência de mediação tecnológica, a proximidade afetiva entre narradores e ouvintes, que funciona como antessala emocional para as histórias. Machado (MAUÉS, 2015, p. 5-6) caracteriza as narrativas como um “bálsamo” e uma “profilaxia” contra a infelicidade contemporânea, atribuindo-lhes uma função quase terapêutica. Todavia, a apresentação não se limita a contextualizar, ela também antecipa o enquadramento moral das narrativas que serão lidas. Ao declarar que as histórias bebem na fonte do maniqueísmo, Machado informa previamente ao leitor, antes que este acesse qualquer narrativa, que toda perturbação será resolvida, que todo antagonista será punido e que toda ambiguidade será eliminada. Essa antecipação opera como um dispositivo de segurança paratextual revelando de antemão a estrutura moral das histórias e neutralizando o potencial de surpresa ou desconforto que os elementos insólitos poderiam provocar. O leitor que chega a “Caveira quem te matou?” ou a “João Caramundé” já sabe, pela moldura da apresentação, que o medo será funcionalizado e a ordem, restaurada. Se na análise das estratégias narrativas (seção 4.2) essa declaração revelou o maniqueísmo como opção pedagógica consciente, aqui ela interessa enquanto gesto editorial. Trata-se de uma apresentação que, ao mediar o acesso às histórias, oferece ao leitor um mapa moral antes da viagem, garantindo que nenhum elemento perturbador seja encontrado sem aviso prévio.

A citação da autora, presente no texto de apresentação, opera uma terceira camada de mediação. Ao afirmar que o livro não pretende ser uma obra literária, mas uma coletânea de histórias que embalaram sua infância e a de seus filhos, Maués desloca a obra do campo da literatura com suas possibilidades de experimentação formal e transgressão para o campo da memória familiar e do resgate cultural. Ao recusar o estatuto literário, a autora elimina previamente qualquer expectativa de complexidade moral ou ambiguidade narrativa, situando as histórias no registro do patrimônio afetivo e cultural a ser preservado. A capa inscreve a obra na tradição canônica dos contos de fadas europeus, conferindo-lhe legitimidade cultural ao mesmo tempo em que a associa a um repertório já domesticado. A mensagem editorial de incentivo presente na parte pré-textual do livro, “*VALORIZE A NOSSA CULTURA LEIA OS LIVROS DOS NOSSOS ESCRITORES*”, enquadra definitivamente a obra como projeto educativo e cultural. Essa sobreposição de molduras constitui um sistema de proteção que

garante que nenhum elemento assombroso chegue ao leitor sem antes ser filtrado por múltiplas camadas de domesticação.

Há, contudo, uma dimensão da obra que merece atenção especial: a tensão entre preservação e domesticação. Tanto a autora quanto Jorge Machado manifestam genuína preocupação com a fidelidade às narrativas orais originais. Machado elogia a preservação do estilo oral na redação, e Maués enfatiza a origem familiar e comunitária das histórias. Essa preocupação com a autenticidade coexiste de maneira benéfica, e por vezes contraditória, com as estratégias de domesticação identificadas. O resultado é uma obra que, ao mesmo tempo, preserva vestígios do potencial perturbador das narrativas e os neutraliza mediante enquadramentos morais e afetivos. Essa coexistência de preservação e domesticação é, precisamente, o que torna *Histórias que mamãe contava* um objeto analítico particularmente revelador dos processos de mediação que operam na transformação de tradições orais na literatura infantil brasileira.

5. Considerações Finais

A análise de *Histórias que mamãe contava* revela um regime de domesticação operando em múltiplas camadas articuladas que subordina sistematicamente os elementos assombrosos das tradições orais a um imperativo pedagógico. As quatorze narrativas da coletânea demonstram que o medo nas produções culturais infantis oriundas do folclore não é eliminado, mas acrescido de uma finalidade, ou seja, convertido em instrumento disciplinador que opera apenas dentro dos limites estabelecidos pela economia moral das narrativas. Caveiras falantes advertem sobre os perigos da fofoca, pactos diabólicos condenam a preguiça, mortos-vivos protegem os devotos religiosos... Cada elemento perturbador corresponde uma lição; a cada transgressão ontológica, uma restauração da ordem.

Esse regime de domesticação, como demonstramos, não é exclusivo da obra analisada, mas inscreve-se em uma tradição secular que remonta às edições domesticadas dos irmãos Grimm, aos contos moralizados de Perrault e à institucionalização da literatura infantil como instrumento pedagógico. O que *Histórias que mamãe contava* permite observar com particular nitidez é a articulação entre quatro estratégias recorrentes: a instrumentalização disciplinadora do medo; a moralização e humanização de entidades ameaçadoras; a imposição de finais restauradores da ordem moral e o maniqueísmo pedagógico. Essas estratégias, potencializadas por molduras paratextuais protetoras

constituem um sistema integrado de controle do fantástico que garante que nenhum elemento insólito circule autonomamente como fruição estética.

A investigação permitiu, ainda, identificar a coexistência entre uma genuína preocupação com a preservação das narrativas orais e a operação de estratégias de domesticação que inevitavelmente as transformam. Essa tensão é uma dinâmica constitutiva dos processos de mediação editorial considerando que toda passagem da oralidade à escrita, da tradição popular ao livro infantil, implica escolhas sobre o que preservar, o que atenuar e o que eliminar. *Histórias que mamãe contava* opta por preservar os elementos sobrenaturais, mas domestica sua potência perturbadora mediante enquadramentos morais que os convertem de fonte de horror em veículos de ensinamento.

Um achado particularmente significativo é a ausência de entidades folclóricas amazônicas propriamente ditas no repertório da obra. Apesar de originária da região de Bragança, no Pará, a coletânea não apresenta figuras como o Curupira, o Boto, a Matinta Perera ou a Iara, que compõem o imaginário folclórico amazônico mais conhecido. As narrativas são predominantemente de matriz europeia, como os contos de fadas, e adaptados à tradição oral familiar local. Esse dado revela a complexidade dos processos de circulação cultural brasileiros, onde tradições trazidas pela colonização foram incorporadas ao repertório oral das comunidades, constituindo um folclore híbrido que não se reduz às entidades dos povos originários frequentemente associadas à região do Pará.

Como anunciado na introdução, a comparação entre esses três momentos serve aqui como teste analítico. Retomando as tensões contemporâneas que motivaram nossa investigação — a controvérsia em torno de *Um Conto Sombrio dos Grimm* e o fenômeno da *Twisted Childhood Universe* —, a análise permite formular uma hipótese: o desconforto provocado por produções que articulam horror e infância não decorre da presença do medo em si, mas da ausência de utilização moral desse medo. A recepção de *Histórias Que Nossas Babás não Contavam* (1979) é reveladora nesse sentido já que demonstrou que a ressignificação adulta dos contos de fadas adaptadas a pornochanchada não provocou resistências significativas da crítica ou do público precisamente porque, ao dirigir-se a espectadores adultos, escapava ao regime de domesticação que incide sobre as produções destinadas à infância. Quase meio século depois, o mesmo padrão se repete com a *Twisted Childhood Universe*: versões adultas violentas de personagens infantis geram curiosidade e sucesso de bilheteria. O que provoca resistência, como demonstrou o caso de *Um Conto*

Sombrio dos Grimm em 2021, é o horror que permanece no território da infância sem se justificar pedagogicamente, o assombroso que não se domestica, o medo que circula como fruição estética autônoma e não como instrumento educativo. A triangulação entre esses três momentos (1979, 2021, 2023) sugere que o regime de domesticação aqui descrito não é uma tendência recente, mas uma condição estrutural da produção cultural infantil. A fronteira que separaria o aceitável do inaceitável não seria a presença do horror, mas a presença ou ausência de sua subordinação pedagógica.

Estudos futuros poderão ampliar esta investigação em pelo menos duas direções. Por um lado, a análise comparativa com outras coletâneas de tradição oral amazônica, verificando se o padrão de domesticação aqui identificado se repete em obras que mobilizam entidades folclóricas especificamente regionais; e, por outro, a investigação da recepção infantil dessas narrativas, examinando como crianças leitoras negociam as tensões entre os elementos perturbadores preservados e os enquadramentos domesticadores que os envolvem. Tais investigações contribuirão para uma compreensão mais ampla dos processos comunicacionais que operam na fronteira entre tradição oral, literatura infantil e cultura do medo.

Referências

- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- BINES, Rosana Kohl. Mocking Death in Brazilian Children's Folk Literature. In: CLEMENT, Lesley D.; JAMALI, Leyli (Eds.). **Global Perspectives on Death in Children's Literature**. Estados Unidos: Taylor & Francis, 2016.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- HOLZBACH, Ariane Diniz; SILVA, Pedro Henrique Alves. **De Branca de Neve a Gremlins: a instituição do audiovisual de terror infanto-juvenil**. In: ANAIS DO 30º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2021, São Paulo. Anais eletrônicos..., Galoá, 2021.
- MAUÉS, Marilda L. **Histórias que mamãe contava**. Abaetetuba: Edição dos familiares, 2015.
- RAMOS, Luciano. Lester garante a semana. **Jornal da República**, São Paulo, n. 00072, 19 nov. 1979. 2º Caderno, p. 9.
- SILVA, Pedro Henrique Alves. **“Atenção, cuidado! Vocês vão se assustar”**: o terror infanto-juvenil na franquia Goosebumps. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

SILVA, Pedro Henrique Alves. “**O inferno é o limite**”? o horror em Super Xuxa Contra o Baixo Astral. In: Anais de textos completos do XXVII Encontro Socine. São Paulo: SOCINE, 2025, p. 894-900.

SLANY, Katarzyna. Carnivalization of fear in children's folklore. **Literatura Ludowa: Journal of Folklore and Popular Culture**, [S. l.], v. 61, n. 1, p. 3–19, 2017.

SPENCER, Fernando. “Histórias que Nossas Babás não contavam”. **Diário de Pernambuco**, Recife, n. 00017, 18 jan. 1980. Imagem & Som, p. C-8.

TATAR, Maria. **Off with Their Heads!**: Fairytales and the Culture of Childhood. Princeton: Princeton University Press, 1992.

UTHER, Hans-Jörg. **The Types of International Folktales**: A Classification and Bibliography. Helsinque: Suomalainen Tiedekatemia, 2004. 3 v.

ZIPES, Jack. **Breaking the Magic Spell**: Radical Theories of Folk and Fairy Tales, Revised and Expanded Edition. Estados Unidos: The University Press of Kentucky, 2002.

ZIPES, Jack. **Fairy Tales and the Art of Subversion**. 2. ed. Nova York: Routledge, 2012.

.