

A transformação da moralidade nas releituras teatrais de contos maravilhosos

letrônica

Fernanda da Silva Moreno*
Maria Tereza Amodeo*

Os contos de fadas são, ao longo dos tempos, contados e recontados para crianças, adolescentes e adultos. Tais narrativas têm sua origem na tradição popular veiculada oralmente através dos contos folclóricos famosos nos salões mundanos até meados do século XVII e XVIII. Narrados a qualquer pessoa, sem restrição de idade, relacionavam-se à camada inferior da sociedade por expressarem a inconformidade com os valores estabelecidos pelo sistema feudal. Recolhidos por Charles Perrault, os irmãos Grimm ou Hans Christian Andersen, na França, Alemanha e Dinamarca, respectivamente, fundiram-se e se transformaram até os dias de hoje, revestindo-se de tantas “roupagens artísticas que apresentam hoje feição própria bastante característica” (MARIA, 1987, p. 11).

Segundo Simonsen (1987), os contos maravilhosos constituem-se em uma das categorias dos contos populares¹, dos quais se originaram o que conhecemos por *contos de fadas*. *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve e os sete anões*, *Rapunzel*, *Barba Azul* e tantos outros contos, que circulavam oralmente pela Europa, ao serem transformados em narrativas escritas evidenciam traços da oralidade e da ficcionalidade radicais. Além disso, alguns estudos relacionam os motivos dos contos populares a etapas da “estrutura básica dos ritos de passagem iniciáticos” dos mitos (SIMONSEN, 1987 p.34), o que, de alguma

* Graduada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2009). Atualmente, cursando Especialização em Pedagogia da Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Exerce também a docência de Literatura na rede estadual de ensino do Estado do Rio Grande do Sul e trabalha como atriz no cenário dramático gaúcho.

* Doutora em Letras pela PUCRS e professora do PPGL da PUCRS.

¹ Além dos contos realistas, religiosos, de ogros estúpidos, de animais e humorísticos.

forma justifica o caráter de universalidade dos contos de fadas e explica as inúmeras versões e formatos existentes até os dias de hoje.

O caráter *maravilhoso* desses contos certamente contribui para a constituição de um público tão vasto, que atravessa vários séculos, pois “com ou sem a presença de fadas, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico” (COELHO, 1987, p. 14). Em relação à expressão *maravilhoso* como denominação de gênero, afirma Nelly Novaes Coelho que, pelo fato de pertencerem ao mundo do maravilhoso, os *contos de fadas* e os *contos maravilhosos* acabaram identificados como formas iguais, mesmo que dando expressão a problemáticas diferentes (COELHO, 1987).

Embora tenham surgido em tempos remotos, os contos maravilhosos nasceram para falar aos adultos, o que explica a presença constante da moralidade: são efetivamente exemplários de boa conduta. Foi na França do século XVII, na passagem da era clássica para a romântica, que esses contos foram recuperados da tradição oral popular por Charles Perrault (COELHO, 1987). Por meio dessas narrativas curtas, o leitor ou ouvinte deverá assimilar ensinamentos religiosos, éticos e, até mesmo, sobre sexualidade, constituindo “uma arte moralizante através de uma literatura pedagógica” (CADEMARTORI, 1986, p. 36). Segundo registra Sheldon Cashdan, “originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fadas eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam - não nas creches” (CASHDAN, 2000, p.20).

Entretanto, porque articulados numa lógica sincrética, semelhante à do mito, o conto de fadas *fala* à criança, que apreende o mundo a partir de uma perspectiva egocêntrica (PIAGET), por meio de imagens, em detrimento da racionalidade. A par do caráter normativo dos contos de fadas, eles também podem ser lidos a partir de uma perspectiva compatível à forma globalizante de a criança entender o mundo.

Pode-se afirmar que *Chapeuzinho vermelho* é um dos contos de fadas mais conhecidos. Entretanto, a primeira adaptação – a de Charles Perrault – não é a mais conhecida e, não coincidentemente, a mais normativa. Nessa versão, inicialmente denominada de *Capuchinho vermelho*, o caráter moralizante é claro, paradigmático e determinante. A história da menina que usa um gorro de cor vermelha - o que determina o seu nome e o da própria narrativa - que vai visitar a avó doente e se encontra no caminho

com o lobo mal intencionado, surpreende pelo desenlace os leitores contemporâneos acostumados à versão dos irmãos Grimm: o Lobo persuade a avó e a devora; em seguida, deita-se em sua cama e, quando Chapeuzinho finalmente chega, solicita que a menina coloque a cesta em cima de uma mesa e depois se dispa para deitar-se com sua “avó”; ela obedece, mesmo estranhando a voz e a aparência da “vovó”; após o diálogo com perguntas feitas pela menina a respeito da aparência da falsa avó, até a última pergunta sobre “os dentes grandes”, ao que o Lobo responde: “é para te comer”. “E dizendo estas palavras, o Lobo saltou pra cima de Chapeuzinho Vermelho e a devorou” (PERRAULT, 1985, p.22). Um pequeno texto que conclui a narrativa deixa evidente o caráter moralizante:

Vimos que os jovens,
Principalmente as moças,
Lindas, elegantes e educadas,
Fazem muito mal em escutar
Qualquer tipo de gente.
Assim, não será de estranhar
Que, por isso, o lobo as devore.
Eu digo o lobo porque todos os lobos
Não são do mesmo tipo.
Existe um que é manhoso
Macio, sem fel, sem furor,
Fazendo-se de íntimo, gentil e adulator,
Persegue as jovens moças
Até em suas casas e seus aposentos.
Atenção, porém!
As que não sabem
Que esses lobos melosos
De todos eles são os mais perigosos. (PERRAULT, 1987, p.22)

Deixando clara a advertência às jovens camponesas para o risco da sedução, a narrativa tem endereço certo transfigurado pela metáfora do lobo. Assim a moral do conto está fortemente ligada à ética e à sexualidade. Ao despir-se na cena em que encontra a sua possível avó, a heroína simula um *striptease* para o lobo, antes de pular na cama com ele. Em seguida, eles consumam o ato sexual, simbolizado pelo ato de devorar/comer aquela menina. Além disso, a própria cor vermelha do gorro da menina já sugere, a ideia de alerta, de necessidade de vigilância:

é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, (...). É também a antiga lâmpada da casa de tolerância (...) e diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais (CHEVALIER, 1991, p. 994).

Embora suavizadas pelas metáforas e outros recursos expressivos, os contos de fadas em geral carregam doses fortes de avisos relacionados a adultério, incesto, canibalismo e mortes hediondas, característicos das formas primevas.

Como o passar do tempo, surgiram várias versões dos mesmos contos, associando novos episódios, reinventando desfechos, novas morais, enfim suavizando o conteúdo por vezes muito adulto, muito ideológico daquelas narrativas. Contudo, a sua base narrativa e condutora, manteve-se, preservando os mesmos personagens ou, por vezes, introduzindo novos, desafiando abertamente a convenção literária dos contos de fadas.

Ao recolherem o *Chapeuzinho Vermelho* que circulava na Alemanha, os Irmãos Grimm propalam uma história que tem o caráter de exemplaridade suavizado pelo castigo imposto ao lobo: a menina e a avó, engolidas, renascem, e o algoz recebe o castigo da morte determinado pelo caçador. Entretanto, a presença do herói que salva a heroína e sua avó reforça a visão maniqueísta entre o bem e do mal, uma vez que o bem, personificado pelo caçador, acabou vencendo o mal – elemento que certamente contribui para garantir a popularidade desta versão.

Embora apresentem diferenças nos enredos, as narrativas de Perrault e de Grimm revelam “o *fundo comum* de suas fontes orientais, célticas e européias, de onde surgiram” (COELHO, 1987, p. 75). Decorrentes das inúmeras experiências culturais possíveis entre os homens, os contos assemelham-se e/ou aproximam-se na medida em que concebidos pelo próprio homem que cria formas de apreensão da realidade circundante. São realidades distintas em graus variáveis, mas explicadas pelo homem desde os primórdios, na tentativa de compreender seu cosmos. Assim, ele procede a leituras possíveis de acordo com o tipo de abstração verbal que é capaz de realizar. São, portanto, concebidos os mitos, depois os contos populares e, mais tarde, os contos de fadas, que, também, ao longo da história do mundo moderno e pós-moderno, vêm sendo veiculados das mais variadas formas, atendendo aos mais variados objetivos. Contudo, “a semântica propriamente fabulosa [da literatura de ficção] só pode ser interpretada a partir das fontes mitológicas” (MIELITINSKI, 1987, p.308).

Essa “mitologia poética do conto maravilhoso” (MIELITINSKI, 1987, p.308), marcada pelas raízes mitológicas, renovada pelo contexto europeu clássico, adaptada para a criança ou apropriada por ela, relaciona-se diretamente à possibilidade de tantas novas

versões, atualizadas às formas que as técnicas de narração e de veiculação criam. Assim, com o decorrer dos tempos, as mudanças que ocorrem nos contos de fadas também estão relacionadas aos suportes e novas linguagens que surgem.

Os novos arranjos estruturais e materiais impressos aos contos de fadas constituem, nas adaptações para o cinema, um marco definitivo: os filmes dos Estúdios Walt Disney, que se tornaram uma das principais matrizes culturais da infância do século XX. Ao transformarem-se em roteiros de cinema, em textos a serem encenados, passaram a simplificar os enredos, a suavizar os conflitos e a ratificar a dicotomia entre o bem e o mal, enfatizando a supremacia do bem moralista e ideológico, por meio do *glamour* das imagens, que oferecem uma visão romântica, idealizada, redutora dos contos.

Entretanto, as versões de Disney parecem ter autorizado a adaptação livre dos contos de fadas. As novas tecnologias, agora também da informação, permitem o surgimento de um número muito expressivo de “releituras” desses contos, quer seja por meio do livro impresso, que hoje tem uma gama incontável de recursos para veicular texto e ilustração, que seja por outros meios, assim como jogos eletrônicos, filmes² e peças infantis.

O cinema, de maior alcance e retorno financeiro que o teatro (mesmo o infantil), já tem sua legitimidade garantida na sociedade de consumo em que estamos inseridos e, também, por isso, tem sido objeto de estudo de críticos e teóricos. Henry Giroux, por exemplo, enfatiza que se torna “imperativo para os pais, professores e outros adultos entenderem como tais filmes atraem a atenção e burilam os valores das crianças que os vêem e os compram” (p.94).

Sem pretender traçar comparações entre cinema e teatro, mas definindo especificidades e procurando investigar especificamente uma área ainda incipiente em termos de crítica, impõe-se uma investigação acerca do processo de transformação da moralidade dos contos de fadas nas releituras propostas no formato de peças destinadas ao público infantil.

A simples transformação de um texto narrativo em cenas teatrais realiza a materialização das ações das personagens e dos enredos. O espectador, ao visualizá-las, tem

² Como exemplo, citamos produções como *Deu a louca na Chapeuzinho* (2005), a série filmica *Shrek* (2001-2010), *A princesa e o sapo* (2010), dentre outros.

uma representação ao vivo, que pretende imitar o real, o que pode facilitar a sua adesão. Essa associação entre linguagem verbal escrita dos contos de fadas e teatro, ao mesmo tempo que promove uma reoralização do texto-base, que já guarda certa familiaridade com a oralidade dos primórdios, associa-se ao processo de hibridização e transformação dos gêneros literários - muito comuns nos tempos que correm.

Especificamente o teatro infantil brasileiro, conhecido pela menoridade do diminutivo – *teatrinho* – surgiu somente no século XX. Evidenciou desde o seu início, assim como a literatura destinada às crianças, o caráter estritamente pedagógico e nacionalista com teor cômico e ingênuo: as crianças apenas declamavam textos em forma de monólogo na intenção de “encantar” aos espectadores adultos (CAMAROTTI, 2005, p.17).

Ressalta Silmara Lídia Moraes Arcoverde:

O teatro foi introduzido no Brasil de acordo com as origens européias e através de autores europeus aqui traduzidos e publicados, trazendo a função moralista do teatro feito para ensinar a criança. Mas o teatro, como produção artística e com visão de obra de arte, não tem que fazer parte do processo educativo institucional da escola, deve fazer parte da vida do indivíduo. E como obra de arte não tem função de ensinar, nem função moralizante ou didática (ARCOVERDE, 2008).

Assim como a “questão da literatura infantil, tornou-se inseparável da questão da educação” (CADEMARTORI, 1986, p. 66), a do teatro também. O teatro infantil, na sua forma textual, e como representação artística, não pode ter apenas função pedagógica, mas como diz Rovilson José da Silva:

se por um lado podemos pensar no teatro como manifestação educativa e cultural produzida no próprio seio escolar. Por outro lado, as produções oferecidas por grupos amadores e até profissionais, muitas vezes, tal como a escola, pecam pelo didatismo exagerado, pela ausência de pesquisa do processo cognitivo da criança, o que gera, também, uma distorção artística (SILVA, 2006).

Na cidade de Porto Alegre (RS) especificamente constata-se através de pesquisa realizada de janeiro de 2005 a janeiro de 2010 no caderno *Folha da tarde*³, vinculado ao periódico de circulação regional *Correio do Povo*, que foram montadas 141 espetáculos infantis, com 300 temporadas que se alternavam conforme os meses e os anos. Dessas 141 peças teatrais, 25 eram releituras de contos maravilhosos. Também foi possível verificar

³ Em setembro de 2007 passou a se chamar *Arte & Agenda*.

que os espetáculos que utilizaram essas releituras estiveram mais tempo em cartaz que os demais, retornando periodicamente nestes cinco anos. *João e Maria*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela* foram as obras que mais tiveram adaptações de diferentes grupos teatrais durante esses anos, com aproximadamente quatro adaptações cada.

Também foi possível perceber que cresce na cidade de Porto Alegre a recorrência aos contos de fadas nas realizações teatrais. É possível encontrar mais de três releituras no mesmo mês, sendo que há peças que estão em cartaz há mais de dez temporadas, como por exemplo, a montagem *Chapeuzinho Vermelho* de Zé Rodrigues. A recorrência e crescimento evidenciam o interesse do público por esse tipo de narrativa, que são atualizadas às questões emergentes da pós-modernidade.

Já as sinopses das peças divulgadas no jornal⁴ antecipam, por exemplo, a nova configuração do Lobo de *Chapeuzinho Vermelho*: ele é um animal consciente sobre o desmatamento do meio ambiente e, por isso, não tolera malvadezas – portanto, já não é mais o lobo mau. Igualmente ao Lobo de *Os três porquinhos*, que se apresenta como defensor da paz, gentil e culto. E a Fera de *A Bela e a Fera* que transforma-se em príncipe, diante da plateia, através de truques de ilusionismo.

De acordo com Marco Camarotti um dos problemas dessa forma cultural decorre da imposição da “comercialidade” da maior parte dos espetáculos infantis realizados no Brasil, sendo assim “encarado o teatro infantil como simples fonte de lucro, pela relativa facilidade de atrair plateias numerosas, comumente mais do que consegue o teatro para adultos” (CAMAROTTI, 2005, p.16).

Para Fernando Lomardo: “o poder de comunicação do conto estará tanto mais preservado quanto mais sejam mantidos seus elementos simbólicos e estruturais”, acrescentando que “na dramaturgia em questão, esses elementos [são] quase sempre reduzidos ou eliminados pelas pretensões didáticas dos adaptadores” (LOMARDO, 1994, p.41-42). Aquela forma imagética dos contos de fadas que atrai as crianças de todos os tempos perde-se ou é, muitas vezes, deturpada com valores de conscientização ecológica ou social, enfatizando um ensinamento didático o público. Para Pupo, esse didatismo

quebra a fluência da ação dramática e se impõe como uma verborragia desprovida de significado para o desenvolvimento da trama. (...) Com muita

⁴ Constituem-se em valiosa fonte de pesquisa, pois têm a função de seduzir o público consumidor.

frequência, elas (intervenções didáticas) existem como verdadeiras enxurradas de conhecimento, à maneira de uma aula tradicional. (PUPO, 1991, p.51)

Assis como Pupo e Lomardo, Bruno Bettelheim ressalta:

o valor do conto de fadas para a criança é destruído se alguém lhe dá seu significado. (...) À medida que cresce, a criança descobre novos aspectos desses contos bem conhecidos, e isso lhe dá convicção de que realmente amadureceu em compreensão, uma vez que a mesma história agora lhe revela muito mais. Isso só pode ocorrer se não a tiverem informado didaticamente daquilo que a história supostamente trata. (BETTELHEIM, 2010, p. 236)

Muitas escolas usam o teatro como fonte pedagógica. Ao levar os alunos para assistirem a um espetáculo infantil, as instituições procuram produções que possuam algum tipo de ensinamento que proporcione o “crescimento psicológico e intelectual” (FERREIRA, 2006, p.17). Sendo assim, naturalmente percebe-se o aumento do número de peças de cunho comercial que, procurando adequar-se aos padrões exigidos pelas instituições de ensino, promovem espetáculos de pouco ou nenhum conteúdo reflexivo ou contemplativo - valores agregados diretamente ao fazer artístico. Para Camarotti a má qualidade dos teatros infantis deriva do “descaso que normalmente os adultos apresentam em relação à inteligência e a capacidade crítica da criança e à importância de um teatro a ela destinado” (CAMAROTTI, 2005, p. 16).

Esse aspecto é ratificado pelo filósofo Fausto dos Santos, quando afirma que a arte possui limites que impossibilitariam moralizar através dela, uma vez que não deveria ter caráter pedagógico, e sim caráter reflexivo (SANTOS, 2003).

Assim como frequentemente ocorre com a literatura para crianças, o teatro destinado a esse público é escolhido pelos adultos, que possuem critérios calcados na experiência adulta – o que pode contribuir pela aversão às vezes recorrente, principalmente no público jovem, que foi exposto a todo o tipo de imposição durante a infância. Assim, não se formam públicos de teatro. Sobre este aspecto, argumenta Vera B. Santos:

Sabe-se que nem sempre essas escolhas seguem critérios de qualidade estética e, muitas vezes, são determinadas por aspectos econômicos ou aleatórios, arriscando comprometer o propósito educativo da experiência teatral, na medida em que veiculam modelos de teatro calcados na representação estereotipada elaborada com base num senso comum que desconhece tanto os princípios da linguagem teatral, quanto as características do público ao qual se dirigem, e que pouco contribuem para fortalecer o senso crítico das crianças e (o que é mais grave) o seu gosto pelo teatro (SANTOS, 2002, p. 42).

Salvam-se, naturalmente, honrosas exceções. Assim como muitos pais e professores, vários grupos de teatro buscam a qualidade estética das peças infantis – adaptadas ou não dos contos de fadas. A arte é, sim, reflexiva, frutiva e até formadora, mas não pedagógica. Se o espectador ou leitor “aprender” algo ao ter contato com a arte, dependerá exclusivamente dele. Examinar atentamente a qualidade estética das peças infantis que se apropriam da *mitologia poética dos contos de fadas* (AMODEO, 1991) é tarefa que se pretende implementar, com vistas a contribuir para a crítica da dramaturgia infantil no âmbito brasileiro.

Referências

AMODEO, Maria Tereza. *Mitologia poética dos contos de fadas no Brasil*. 1991. 234 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

ARCOVERDE, Silmara Lídia Moraes. *A importância do teatro na formação da criança*. 2008. Disponível em:
http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/629_639.pdf

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

CASHDAN, Sheldon. *Os sete pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

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

FERREIRA, Taís. *A escola no teatro e o teatro na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2006.

GIROUX, Henry. Os Filmes da Disney São Bons para os Seus Filhos? In: STEINER, Shirley R. e KCHELOE, Joe (Orgs.). *Cultura Infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Letrônica, Porto Alegre v.3, n.2, p. 217, dez. 2010.

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

PERRAUT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. Porto Alegre: Kuarup, 1987.

PUPO, Maria Lúcia de Souza B. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos 70*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SANTOS, Fausto dos. *A estética máxima*. Chapecó: Argos, 2003.

SANTOS, Vera B. *Brincadeira e conhecimento: do faz-de-conta à representação teatral*. Porto Alegre: Mediação, 2002.

SILVA, Rovilson José da. *A relação escola e teatro infantil: algumas considerações*. Texto publicado no sítio do CBTIJ (Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude). Outubro/2006. Disponível em: http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=275

SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Recebido em: 28 de agosto de 2010

Aprovado em: 29 de dezembro de 2010

Contado: fezitha_m@hotmail.com; mtamodeo@pucrs.br