

DOS CONTOS DE FADAS ÀS PEÇAS DE MARIA CLARA MACHADO: O PROCESSO DE TRANSMODALIZAÇÃO NA DRAMATIZAÇÃO DE NARRATIVAS CLÁSSICAS¹

Profa. Dra. Kelly Sheila Inocência Costa Aires¹ (IFPB)

Resumo:

Gérard Genette (1982), em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*, discute a teoria da **transtextualidade**, apresentando quatro formas por meio das quais esta prática se manifesta no intuito de se compor uma **transposição**: a **tradução**, a **transesilização**, a **transmodalização intramodal** e a **transmodalização intermodal**. Esses tipos de transposição são recorrentes nos processos criativos de Maria Clara Machado, marcados pelo caráter hipertextual de seu conjunto de obras que passeiam pela literatura, pelo teatro e pelo cinema. Neste trabalho, iremos analisar o processo de transmodalização na dramatização dos contos de fadas, realizado por Maria Clara Machado, ao escrever as peças **A Gata Borralheira** (2000), **O Chapeuzinho Vermelho** (2001) e **O Gato de Botas** (2001).

Palavras-chave: Maria Clara Machado, Contos de Fadas, Dramatização.

1 Os palimpsestos de Maria Clara Machado: a arte de transformar pergaminhos

As peças **A Gata Borralheira** (2000), **O Chapeuzinho Vermelho** (2001) e **O Gato de Botas** (2001), de Maria Clara Machado são adaptações dos contos de fadas², o que sugere um processo de mudança de gênero, de estilo, de perspectiva, de tom, dentre outros aspectos. Por esse motivo, recorreremos à teoria do **Palimpsesto**, de Gerard Genette (1982), para observarmos os procedimentos utilizados para a criação dos palimpsestos da dramaturga mineira, por meio da transformação ou da imitação das obras originais.

Para iniciarmos a reflexão sobre a teoria do Palimpsesto, parece-nos que o melhor ponto de partida é a apresentação que o autor faz da obra.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este

¹ Este trabalho é fruto da minha tese de doutoramento, orientada pela Profa. Dra. Ana Cristina M. Lúcio (UFPB).

² Seleccionamos uma versão para fazer uma análise comparativa entre os contos e as peças, porque não seria possível comparar, agora, todas as versões existentes de todos os contos, tendo em vista que, de acordo com Darnton (2001), há trinta e cinco versões do conto **Chapeuzinho Vermelho** e cento e cinco de **Cinderela**. De fato, não seria viável compilar todas as versões dos contos escolhidos para este trabalho, porém, como o objeto do nosso estudo são três peças específicas que Maria Clara Machado escreveu baseadas em contos de fadas, vamos nos deter nas versões que mais se aproximam das da dramaturga, por essa razão, optamos pela tradução dos contos de Perrault e dos Irmãos Grimm feita por Maria Clara Machado e Monteiro Lobato.

meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2006, p.05).

A teoria do **Palimpsesto**, de Gerárd Genette (1982) consiste em um **intertexto**, que surge quando um texto é imitado ou transformado, gerar um novo texto sem apagar completamente o texto-origem. Nesse contexto, a metáfora do palimpsesto, criada pelo crítico francês, significa um texto sob o outro. Embora ele classifique este tipo de texto como “literatura de segunda mão”, entendemos tal expressão como não pejorativa, pois, se considerarmos o significado primeiro do termo palimpsesto - um pergaminho raspado para ser utilizado novamente com outra inscrição - há de fato uma “segunda mão de tinta”, o que não significa que o novo é melhor que o velho ou vice-versa. Isto significa que o autor concebe o **hipertexto** como um palimpsesto, no sentido de que “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação”, transparecem, de uma forma ou de outra, a sua fonte, de modo que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2006, p.05).

Genette (2008) acrescenta que a teoria da transtextualidade apresenta quatro formas por meio das quais esta prática se manifesta no intuito de se compor uma transposição: a **tradução**, a qual transporta um texto de uma língua para outra a **transestilização**, uma espécie de reescrita estilística a **transmodalização intramodal**, que consiste em mudanças apenas no modo narrativo ou dramático do hipotexto; e, finalmente, a **transmodalização intermodal**, uma maneira de adaptação teatral ou cinematográfica. Esses tipos de transposição distinguidos pelo crítico são recorrentes nos processos criativos de Maria Clara Machado, marcados pelo caráter hipertextual de seu conjunto de obras que passeiam pela literatura, pelo teatro e pelo cinema.

No processo de elaboração dos seus textos, Maria Clara Machado ainda faz uso do processo de **transestilização** ao trabalhar a mudança de estilo do hipotexto dos contos de fadas, bem como de outros recursos criativos, visto que transforma as narrativas clássicas e não conta exatamente a mesma história. Por exemplo, de uma narrativa séria (hipotexto), ela faz uma peça cômica (hipertexto); ou quando transforma seus textos dramáticos em contos e vice-versa.

Nessa perspectiva, o processo de **transmodalização** é o último tipo de transposição puramente formal, que foi definido por Genette como “qualquer tipo de mudança de modo, portanto, ou mudança no modo, mas não mudança de gênero [...], essas transformações são abertamente temáticas, como essencialmente também o é a própria noção de gênero” (GENETTE, 2008, p.126). Ele, desse modo, concebe a **transmodalização** como uma transformação na forma de representação de uma obra de ficção que pode ser classificada como narrativa ou dramática. Tais transformações modais podem ser classificadas como: **intermodais** (passagem de um modo a outro) ou **intramodais** (mudança no funcionamento interno do modo). O estudioso também propõe quatro variações, dentre elas, duas são intermodais: a passagem do narrativo ao dramático, ou **dramatização**; e a passagem inversa, do dramático ao narrativo, ou **narrativização** bem como as outras duas intramodais, com as variações do modo narrativo e as variações do modo dramático.

O teórico francês denomina as transmodalizações intermodais apenas de **transmodalização** de hipotextos literários, por essa razão utilizaremos este termo somente neste sentido. Ele mostra que a **dramatização** nas modalidades do discurso do hipotexto de origem narrativa consiste nas mudanças das categorias narratológicas relacionadas à temporalidade, à maneira de se regular a informação e à escolha da própria instância narrativa. Por exemplo, quanto ao tempo, geralmente se ajusta a duração da ação narrativa para adequá-la ao tempo padrão de representação teatral (estimado entre 60 e 90 minutos, no caso do teatro infantil). Assim, a forma de regular a informação e selecionar a instância narrativa são recursos utilizados por Maria Clara para adaptar os contos ao tempo do palco.

Sempre que a narrativa é transposta para a representação dramática, Genette observa que existe um desperdício evidente de recursos textuais, uma vez que “o que o teatro pode fazer a narrativa pode fazer também, enquanto o contrário não é verdadeiro. Mas a inferioridade textual é compensada por um imenso ganho extratextual: espetáculo e jogo de cena” (GENETTE, 2008,

p.134). Em outros termos, embora a narrativa perca textualmente (em volume de texto, voz narrativa e pausas descritivas), quando sofre uma **transmodalização**, ela ganha em sua encenação com o jogo entre os atores, o cenário, a sonoplastia, a *performance* dos atores, dentre outros recursos do teatro.

Já a **narrativização**, na ótica do estudioso, é possível, mas é bem mais rara se comparada com a **dramatização**. Ele verifica que isto ocorre, provavelmente, por razões comerciais, pois é mais vantajoso levar uma narrativa para o palco do que o contrário. Logo, a narrativização, em geral, é encontrada associada a outras operações de transformação, particularmente, a **redução**. É interessante perceber que Maria Clara Machado também realizou tal processo ao transformar algumas de suas peças em contos. Por exemplo, **Pluft, o fantasmilha** foi escrito e publicado como conto e peça. Nesse contexto, Genette ainda elabora outros procedimentos para a criação hipertextual, dentre os quais destacamos os de ordem quantitativa. Há três processos de **redução: excisão, concisão e condensação**; e outros três de **dilatação: extensão, expansão e ampliação**.

Nas palavras de Genette: “Ler é bem ou mal escolher, e escolher é abandonar. Toda obra é mais ou menos amputada desde seu verdadeiro nascimento: quero dizer, a partir da sua primeira leitura” (GENETTE, 2008, p.40). Esse tipo de procedimento pode, inclusive, por meio de aparas ou podas, ocorrer como múltiplas extrações realizadas no decorrer do texto, não apenas quando este é adaptado em outra obra, mas durante o próprio ato de leitura, tendo em vista que a memória do leitor é seletiva.

2 Rasgando os pergaminhos...

O processo de **transmodalização** praticado na construção das peças apresenta algumas transformações nos hipotextos clássicos. Genette (2008) sugere que, por pura necessidade técnica, o procedimento de transmodalização pode submeter o hipotexto a uma **transformação temática** significativa em seu tempo narrativo, o que é necessário, uma vez que se passou para um novo gênero que possui um tempo pré-estabelecido, que, normalmente, é obedecido, em especial no caso das crianças para não cansá-las; ou em uma motivação psicológica forjada, que pode ser feita no intuito de justificar um artifício técnico.

A peça **A Gata Borralheira** apresenta o recurso apontado pelo crítico francês, quando o príncipe é conduzido por uma motivação forjada, inexistente no hipotexto. D. Tinhorão vindo da Espanha não apenas procura uma pretendente, como na história clássica, mas precisa encontrar alguém em boas condições financeiras, pois está falido. É verdade que, depois que conhece Dulcinéia e a enxerga como o grande amor da sua vida, ele não cede mais à pressão exercida pelo Ministro, para que se case apenas por interesse financeiro. Já no conto, isto seria inverossímil, uma vez que o príncipe é herdeiro de um reino muito rico e, embora o seu pai procure uma pretendente de origem nobre para o seu filho, a situação econômica não é, em nenhum momento, o motivo principal dessa busca.

Em suma, Genette (2008) afirma que a categoria referente à voz narrativa — por definição, completamente ligada à existência de um discurso narrativo — desaparece inteiramente na cena dramática, exceto quando se tem um narrador, o que não significa que este fato apague a presença “obrigatória” do discurso direto característico do gênero dramático. Logo, quando isto ocorre há a coexistência destes dois tipos de discursos, de modo que, nestes casos, muitas vezes o narrador também é um personagem. Isto também ocorre na peça **A Gata Borralheira** que possui um narrador-personagem.

Portanto, o importante é pensar a **dramatização** a partir dos ganhos extratextuais que ela nos proporciona e encontrar nas peças de Maria Clara aquilo que os contos não apresentaram, sem, todavia, focar em uma análise de fidelidade entre hipotexto e hipertexto, o que seria ignorar a rede de textos que sempre existe dentro da obra de um autor.

a) A excisão

Gerard Genette (2008, p.42) afirma que é impossível reduzir um texto sem diminuí-lo, ao subtrair alguma parte ou partes deste. Nesse sentido, ele aponta como procedimento redutor mais simples o da **excisão**, que consiste numa supressão pura e simples, embora seja o mais brutal e mais agressivo à sua estrutura e sentido, sem nenhuma outra maneira de intervenção. Na sua visão, este tipo de agressão não afeta o valor, pois “eventualmente é possível “melhorar” uma obra suprimindo cirurgicamente alguma parte inútil e, portanto, nociva”, como percebemos anteriormente.

O estudioso acredita que, desde a sua primeira leitura, toda obra é mais ou menos amputada maciçamente ou de uma forma que consiste em múltiplas extrações disseminadas ao longo do texto. Quando constata esta última realidade, refere-se à **amputação** como apara ou poda, logo essas “edições” são muito frequentes, especialmente, nas coleções de literatura “infanto-juvenil”, mesmo que isto não seja transparente. Ele exemplifica com obras que são reduzidas à sua trama narrativa, à sucessão ou encadeamento de “aventuras”, como Dom Quixote aliviado de seus discursos, digressões e relatos de novelas; e Júlio Verne, de suas explanações descritivas e didáticas. Assim, há um efeito de apara na própria noção de “romance de aventura” por se tratar, em grande parte, de um artifício editorial. O autor ainda apresenta a **auto-excisão**, um caso especial da **excisão**, que é definida como “a amputação ou apara de um texto, obviamente não por ele mesmo — o que, entretanto, seria o ideal, mas, já que não é possível, pelo seu próprio autor” (GENETTE, 2008, p.42-43).

O pesquisador francês afirma que os textos dramáticos, com frequência, são diminuídos na sua montagem teatral, de modo que, se as supressões são realizadas meramente por conveniência cênica, permanecem tácitas. Na sua ótica, ainda que as “versões cênicas” sejam consentidas pelo autor, por não serem escritas, “elas escapam, às vezes irremediavelmente, à curiosidade dos historiadores e críticos”. De outro modo, se os estudiosos tiverem acesso a rascunhos, roteiros ou projetos dos dramaturgos e diretores, por exemplo, poderão recuperar as **excisões** e satisfazer não apenas a curiosidade, mas realizar estudos a respeito. Por essa razão, mais uma vez, insistimos na opinião de que é válido recorrer aos **paratextos** póstumos, mesmo que algumas perguntas, necessariamente, não encontrem respostas. Nessa perspectiva, “as versões expurgadas” produzidas pela **expurgação** são uma espécie de **excisão**, que ocorre por **amputação** maciça ou por aparo disseminado, sendo uma **redução** com função moralizante. Isto significa cortar informações, por exemplo, acerca da vida sexual, privando-os por mais tempo dessas realidades, uma vez que não é urgente a necessidade de adverti-los ou conscientizá-los sobre estes assuntos, ao menos, na visão de que a faz.

Maria Clara Machado corta alguns trechos dos contos realizando o procedimento de **excisão** que se manifesta como uma “supressão pura e simples”, sem qualquer outra intervenção. Entretanto, apesar de agressiva, a excisão não ocasiona, necessariamente, uma diminuição do valor do hipotexto, haja vista que ao suprir, quase que cirurgicamente, partes do texto inúteis ou nocivas, na visão, logicamente, do segundo autor, o hipertexto visa a “melhorar” seu hipotexto. Afinal, este é um dos atos necessários para a construção da nova obra, sob um olhar diferente, pois, de outro modo, não passaria apenas de uma cópia.

Em todos os contos de fadas, a **excisão** por **expurgação** pode ter ocorrido ao longo do tempo, com o surgimento de suas várias versões. No tocante ao conto mais conhecido como **Chapeuzinho Vermelho**, se compararmos a versão apresentada por Robert Darnton (1986) com as suas versões atuais, verificaremos que foram expurgadas várias partes deste, pelo motivo principal de não chocar as crianças, uma vez que, hoje, os contos de fadas são dirigidos, sobretudo, para elas. Provavelmente, as cenas do *strip-tease* realizado por Chapeuzinho e a do esquartejamento da vovó causariam estranhamento por estarem presentes em textos voltados para o público infantil, visto que

não são “cenas” apropriadas para menores, de acordo com a censura que vigora, atualmente, na sociedade contemporânea.

É verdade que ainda existem versões em que a vovó e a menina são devoradas pelo lobo, mas algumas são amenizadas pela fantasia, quando elas são retiradas vivas pelo caçador da barriga da fera, por exemplo. No caso da peça de Maria Clara, foram expurgados todos os atos de violência, de modo que não morre nenhum dos personagens. Para que estes atos não se repitam, ela encontra soluções, como instaurar uma grande confusão em cena, envolvendo vários personagens – caçador, D. Chapelão, D. Quinquinhas, o lobo, Chapeuzinho, Tinoco e a coelha – pois, na hora em que o lobo revela à menina quem ele é, o caçador chega; ela é trancada no quarto; ele é enganado, inicialmente pelo animal, depois lutam. Em seguida, entram em cena Tinoco e a mãe. O lobo foge, mas antes mente dizendo que comeu Chapeuzinho e D. Quinquinhas. A mentira é logo desmascarada quando a vovó retorna à cena e eles ouvem os gritos da menina. Por fim, a fera é capturada e levada para o Jardim Zoológico, um espaço reservado apenas para os animais, onde estes ficam presos e as pessoas vão visitá-los. Trata-se de um “castigo” bastante moderno, porque, certamente, não é visto como um ato de violência explícita, uma vez que, embora subtraia a liberdade, oficialmente, não mata ou tortura os animais.

Em **A Gata Borracheira**, não ocorre a **expurgação**, mas somente a **excisão**. É interessante observar que o episódio que poderia ser considerado violento, o do corte dos dedões e dos calcanhares das filhas da madrasta, não é expurgado, é mantido de forma cômica. O primeiro corte é a participação do pai de Cinderela, que, embora apareça poucas vezes, a sua aparição no final é decisiva, porque ele fala ao príncipe da existência da filha, contrariando a esposa.

A maior **excisão** é realizada pela autora no final da narrativa. Nesta, após verificar que o sapatinho de cristal pertencia à moça, o príncipe a toma nos braços, monta em seu cavalo, leva-a para o seu palácio e se casa com ela no mesmo dia. Já na peça, quando Tinhoron descobre que Dulcinéia é a moça do sapatinho, pede-a em casamento, mas, inicialmente, resiste ao pedido, por se considerar feia e pobre. Contudo, o rapaz insiste, revela a sua condição financeira e o seu sentimento por ela, propondo a venda do palácio do Alvorço, para que abrissem uma floricultura e, depois, pudessem se casar. Dessa forma, há uma espécie de desmistificação em torno da figura do príncipe encantado dos contos de fadas, de modo que, no texto dramático, ele se torna mais humano e real, como qualquer outro homem, que está sujeito às dificuldades da vida.

Em **O Gato de Botas**, não há este tipo de corte, talvez por ser o hipertexto que mais se aproxima do seu hipotexto.

Ao realizar excisões ou expurgações nos hipotextos analisados, Maria Clara Machado cria novos hipertextos, que não necessariamente podem ser considerados melhores, mas diferentes.

b) A extensão

Além de cortes que reduzem o hipotexto em seu processo de **hipertextualização**, Maria Clara também trabalha com intervenções que aumentam e dilatam as narrativas, realizando procedimentos de **extensão** — esta se refere a um aumento do texto por adição massiva, um preenchimento do hipotexto com novas ações que as estendem. Ao acrescentar acontecimentos que não existem nos contos, a dramaturga realiza esse tipo de aumento.

Este procedimento pode ser encontrado nos finais das peças **O Chapeuzinho Vermelho** e **A Gata Borracheira**, os quais sofrem uma extensão de forma que várias ações novas são criadas, com o objetivo de preencher o texto original, estendendo a sua trama. No primeiro texto dramático, isto ocorre, na terceira cena, quando a dramaturga aumenta a participação das personagens envolvidas, originalmente, no episódio (Chapeuzinho, a vovó, o lobo e o caçador (lenhador), além de colocar outras em cena, como D. Chapelão. Para ela, são criadas várias ações durante o desenrolar da história, o que não acontece no conto, no qual sua participação é mínima. Nas falas abaixo, a mãe

da menina e Tinoco estão na casa de D. Quinquinhas, querendo saber o que aconteceu com ela e com Chapeuzinho. Na narrativa, o menino não existe e a mãe fica em casa e não vai à casa da avó. Isto demonstra, claramente, que houve uma **extensão** das ações e dos fatos. Em suma, há um acréscimo massivo quando acontecimentos, como a ida do lobo para o zoológico, são criados.

Em **A Gata Borralheira**, o príncipe, Dulcinéia, a madrasta e as filhas realizam ações novas, preenchendo várias lacunas encontradas no conto, como o que aconteceu quando Cinderela foi embora e o rapaz ficou no baile. No hipotexto, o narrador apenas conta o baile até o momento da fuga da moça, depois começa a narrar o dia seguinte. Já o hipertexto mostra como o Tinhoron ficou triste, após a partida de Dulcinéia, a reação dos convidados que ficaram e a forma que o baile acabou.

Na peça **O Gato de Botas**, o gato conta como foi que a roupa do seu amo foi roubada. Ele descreve a cena e o perfil dos ladrões de uma forma extremamente cômica, o que não ocorre no hipotexto, no qual é narrado apenas que os ladrões vieram e levaram as roupas, enquanto o moço tomava banho no rio. No conto, o rei se contentou com a explicação do gato e não a questionou, por esse motivo não foi preciso comentar mais detalhes do episódio. No caso da peça, como o rei perguntou como eram esses ladrões, o gato preenche o hipotexto, ao ter uma nova atitude – a narração destes fatos.

Outras ações que são acrescentadas nas peças, além de adições massivas, são recorrentes nas três peças, implicando em uma extensão dos hipotextos no processo de criação dos hipertextos. Como não é nosso objetivo esgotar tal discussão no presente trabalho, consideramos que os exemplos apresentados são suficientes para ilustrá-la.

c) Expansão

Quando Maria Clara Machado conta a história dos contos de fadas, ela também recorre a outro processo de dilatação – a **expansão**. Este procedimento, por meio de acréscimos de novas figuras de linguagem, de animação realista ou de novas descrições dos detalhes mencionados ou implícitos no texto primário, aumenta o hipotexto, como discutimos anteriormente.

Em relação aos três textos dramáticos, o fenômeno de **expansão** é evidente nos acréscimos, como o de músicas aos hipertextos em momentos determinados, o que é comum em peças infantis, com o objetivo de torná-los mais atraentes e lúdicos para as crianças. Esse tipo de adição, geralmente, é indicado nas rubricas, para que seja realizado no palco. Dessa forma, se apenas realizarmos a leitura do texto e não conhecermos as canções, uma vez que as letras não são escritas integralmente, perderemos a riqueza deste recurso. Embora tal limitação não prejudique a compreensão global da história, sem dúvidas, empobrecerá, por exemplo, o efeito cômico, tornando-a menos encantadora.

Na peça **O Chapeuzinho Vermelho**, a primeira indicação de **extensão** por meio da música acontece na segunda cena.

TRONCO: Do Lobo Mau!

(Ouve-se o Chapeuzinho Vermelho cantando ao longe calmamente. As árvores param e fazem mímica de escutar). (p.123).

Na fala supracitada, a rubrica apenas mostra que a menina está cantando, mas não cita qual é a música. Isto não é problema para o diretor da peça, que terá mais liberdade de intervir no texto que será encenado, mas, no caso do leitor, pode limitar a sua leitura. Como se trata de uma história com muitas versões orais, algumas músicas são bem conhecidas, como a que ela canta quando está a caminho da casa da vovó, o que pode ser lembrado quando está lendo. Por exemplo, a música “Pela estrada afora eu vou bem sozinha/ Levar esses doces para a vovozinha/ Ela mora longe, o caminho é deserto/ E o lobo mal passeia aqui por perto/ Mas à tardinha, ao sol poente/ Junto à

mamãezinha dormirei contente”³. O caçador também entra cantando no final da cena, mas, dessa vez, Maria Clara diz o nome da música: “Sou o caçador da floresta”. De toda forma, se o leitor não conhecê-la, incorrerá na mesma questão já mencionada. Ainda no início da terceira cena Tinoco e a vovó cantam “Ó Minas Gerais”⁴, uma música muito conhecida no Brasil todo.

TINOCO: (*Entrando*) Não e não, pronto. Fica aí bem quietinha que eu vou dar uma volta. (*Tira o relógio*) Tenho muito tempo. A hora do xarope está longe. (*Toma rápido o pulso da vovó, contando alto*) Um, dois, cinco, 40, 120, 1.045, 2.420... o pulso está bom. Dorme mais um pouco que sua filha vem aí. (*Começa a balançar a cadeira cantando “Ó Minas Gerais...”*) A vovozinha continua a cantar, “Ó Minas Gerais, quem te conhece não esquece jamais. Ó Minas Gerais”. Vai adormecendo e ainda canta “Ó Minas Gerais”, e adormece [...]. (p.144).

Temos mais informações sobre a música na rubrica, pois é cantado todo o seu refrão. Ao longo da história, as personagens sempre lutam como se estivessem dançando ao som do tambor e, no momento final, a vovó marca uma quadrilha acompanhada de um *acordeon*. Portanto, a música instrumental está presente em vários momentos da peça, animando, atraindo e encantando como uma brincadeira de criança.

A música está muito mais presente em **A Gata Borralheira**, desde o início da primeira cena, na ocasião em que as personagens são apresentadas e entram, até o final da peça, quando se ouve um coro cantando “Dulcinéia”. Toda mudança de cenário e começo de cena são marcados por canções, que não são determinadas. Além disso, em vários momentos do desenrolar da história há indicações de músicas, coro e fanfarras. Poucas vezes a letra é citada.

Por último, em **O Gato de Botas**, após a morte do pai de Pedro, soa uma música fúnebre, mas não sabemos qual é. Na segunda é composta, basicamente, pela apresentação musical do gato. Essa canção, além de ser uma estratégia para atrair várias coelhinhas para o gato poder caçá-las, descreve como é a corte real – o rei, a rainha e a princesa – e o povo do reino. Desse modo, ele já começa a apresentar os personagens principais e a situar o leitor na história. Com exceção da primeira música, todas as outras cantadas na peça são composições próprias da dramaturga, elaboradas especialmente para este texto, como a que homenageia a batata, a paixão principal do reino do rei Batata, tanto que o pai e a filha recebem o nome deste alimento.

É interessante observar que o principal procedimento utilizado por Maria Clara Machado, que marca a diferença entre a peça e o conto, tendo em vista que esta, dentre as três, é a adaptação mais fiel, é, justamente, a **expansão** realizada por meio das músicas presentes nela. O resultado disso é o forte efeito cômico encontrado no hipertexto como um todo, ao contrário do hipotexto, em que prevalece o tom sério. É verdade que a autora mineira usa essa operação nos outros textos, mas de uma forma um pouco diferente, deixando, na maioria das vezes, a música em aberto ou utilizando composições já consagradas.

Em suma, o processo de **expansão** utilizado na construção dos **hipertextos** analisados, nitidamente, enriqueceu a história, fazendo pulsar mais fortemente o lado lúdico destes, encantando não apenas o público infantil, mas a todos que se dispuserem a se envolver nessa atmosfera de brincadeira e alegria.

d) Ampliação

O processo de **ampliação**, de acordo com Genette (2008), pode se estabelecer a partir do

³O compositor da canção é Braguinha. Durante o curso de formação de professores, realizado como experiência de ensino nesta tese, os professores lembraram que havia esta música e a cantaram durante a leitura da peça.

⁴A música é originária da [valsa italiana](#) "Viene Sul Mare" e sua primeira versão brasileira foi escrita por Eduardo das Neves no final do século XIX e início do XX. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Hino_de_Minas_Gerais

acréscimo de personagens, da dilatação dos detalhes e das descrições, dos focos de importância histórica e religiosa, do aumento no potencial humorístico, de intervenções extras do narrador, da multiplicação dos episódios secundários do texto de origem ou da dramatização máxima de uma aventura pouco dramática no hipotexto. Em outras palavras, nesse procedimento, amplia-se o que já existe no texto de origem ou se acrescenta algo, como o intuito de aumentar o hipertexto, adequando-o à forma de adaptação escolhida pelo segundo autor.

Todos os episódios principais dos contos são ampliados nas peças. Por exemplo: quando a mãe chama Chapeuzinho para que leve uma cesta para a vovó e o encontro do lobo com o caçador (lenhador); todas as ocasiões em que a madrasta maltratou a gata borralheira e a busca pela dona do sapatinho de cristal; bem como o momento da divisão da herança do pai do filho mais moço e o passeio do moço com a comitiva real pelas terras do papão, como verificamos antes. Além desses fatos, há outros que também foram ampliados e que contribuíram, sobretudo, para reforçar o efeito humorístico presente nos textos dramáticos homônimos. Enfim, o foco de Maria Clara Machado nas peças não é de importância histórica e religiosa, mas o aumento no potencial humorístico do hipotexto, no qual prevalece o tom sério.

3 Encerrando a brincadeira do encolhe, estica e puxa...

A partir das práticas de **transposição** e **transmodalização** e dos procedimentos de **excisão**, **extensão**, **ampliação** e **expansão**, conceituados por Gérard Genette (1982), Maria Clara Machado cria os seus **palimpsestos** – **O Chapeuzinho Vermelho**, **A Gata Borralheira** e **O Gato de Botas** – sobre os pergaminhos das narrativas clássicas, de forma que em um a demão de tinta é mais visível e nos outros dois, em especial, o segundo, não.

A peça **O Chapeuzinho Vermelho** segue o fio narrativo do conto – a mãe pede para a filha ir visitar a avó; durante a viagem, o lobo encontra a menina e a ensina o caminho mais longo para chegar lá; ao chegar primeiro, o lobo se disfarça de vovó e, inicialmente, engana Chapeuzinho; mas, depois, é descoberto e capturado pelo caçador. Entretanto, diferencia-se em vários aspectos, por isso se trata de um texto novo pertencente a outro gênero, como pudemos observar durante o presente trabalho. Uma das mudanças consistiu no acréscimo de novos personagens: Tinoco, a coelha e as árvores, que exercem papéis secundários na peça. Na trama, o menino cuida da velhinha e aparece para avisar a D. Chapelão que ela está doente; e a coelha apenas passa pelas cenas perguntando por seu marido perdido e não o encontra no final. Já as árvores observam, comentam e emitem juízos de valor acerca dos acontecimentos, exercendo o papel de narrador em determinados momentos e interagindo, algumas vezes, com as personagens por meio de gestos, como na cena em que uma árvore dá um chute no lobo. Estes personagens não interferem diretamente no rumo da história, de modo que, se fossem suprimidos, tal ausência não comprometeria o desenvolvimento e o desfecho final do texto, contudo haveria uma diminuição do efeito cômico, uma vez que, principalmente Tinoco e as árvores, através da maioria de suas atitudes, causam risos.

Na peça **O Gato de Botas**, houve o acréscimo, basicamente, de três personagens secundários – Ofélia, o pajem e o cozinheiro, que participam muito rapidamente da trama, de forma que também não influenciam de maneira decisiva na trama, mas reforçam a comicidade do texto. Nesse caso, como a participação deles é quase insignificante, se fossem retirados, não haveria o comprometimento do efeito cômico, ao contrário das outras peças. A narrativa não possui um fundo moralista, visto que, se tentássemos extrair alguma lição destes textos, a mensagem (“às avessas”) que conseguiríamos depreender era a de que “o crime compensa” e a de que “os fins justificam os meios”, pois, por meio de mentiras, ameaças e até de um “assassinato”, o amo do gato enriquece e conquista a princesa. No texto dramático, ainda fica claro que a honestidade não compensa, porque o Gato de Botas insinua que Pedro é pobre porque é honesto. Embora na peça o moço se negue a mentir, o que não ocorre na narrativa, ele se omite e é cúmplice do seu servo. Observamos ainda que esta, dentre as peças analisadas, é a mais fiel ao texto original. Enfim, o texto dramático e o

conto se diferenciam, fundamentalmente, no tocante à estrutura por pertencerem a gêneros distintos e ao tom – um cômico e o outro sério.

Por último, **A Gata Borralheira** é a peça que mais se distancia do seu hipotexto, quanto a número de personagens e fatos novos, mesmo apresentando um narrador, elemento comum à narrativa e não ao gênero dramático. Existe um núcleo comum aos dois textos – a borralheira, a madrasta má, as irmãs, a fada e o príncipe, mas Maria Clara Machado cria a maioria das personagens, que atuam efetivamente na trama, mudando, em parte, o seu desfecho final. Este é o caso dos pretendentes das irmãs de Cinderela – João Jaca e Simão Leitão, que pedem as moças em casamento e elas aceitam no fim. É interessante perceber que há várias referências ao conto durante o desenvolvimento do hipertexto, o que o empobrece, em certos momentos, quando, por exemplo, o narrador antecipa que o final será feliz como na história clássica: “Mas se não acontecesse tudo isso, nunca haveria uma história tão bonita como a de Cinderela. Coragem, Dulcinéia, que tudo acabará bem. Coragem!” (p.145). Nesse momento, encerra-se uma possível expectativa do leitor de que o desfecho final ocorra de outra forma, pois tudo, de fato, termina bem.

Por fim, a análise demonstrou que a comicidade é um dos pontos mais marcantes nas três peças, de forma que o processo de adaptação dos contos de fadas homônimos acontece de uma maneira cômica, como uma grande brincadeira, que atrai e encanta crianças e adultos.

Referências

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa.** Tradução de Sonia Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** In: Cadernos Viva Voz. Trad. Cibele Braga, Mariana Arruda e Miriam Vieira. Extratos: capítulos 8, 13, 38, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 57. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2008 (Edição bilíngüe).

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes: la litterature au second degre.** Paris: Editions, 1982.

_____. **Palimpsesto: a literatura de segunda mão.** Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Extratos: capítulos 1, 2, 7, 40, 41, 45, 80. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

_____. **Mais contos de Grimm.** Tradução de Maria Clara Machado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

MACHADO, Maria Clara. **Teatro I.** Rio de Janeiro: Agir, 2001.

_____. **Teatro IV.** 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

_____. **Teatro V.** 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

PERRAULT, Charles. **Contos de fadas.** Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia

XIII Congresso Internacional da ABRALIC
Internacionalização do Regional

08 a 12 de julho de 2013
Campina Grande, PB

Editora Nacional, 2002.

i Profa. Dra. Kelly Sheila Inocência Costa Aires
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB)
E-mail: kellysheilacosta@yahoo.com.br