

ERA UMA VEZ UM MITO:
O CONTO DE FADAS REVISITADO NA LITERATURA E NAS ARTES
CONTEMPORÂNEAS*

Katia Canton**

Introdução

O texto que se segue, baseado em minha tese de Ph.D. e no livro *E o príncipe dançou...*, articula uma discussão interdisciplinar entre o universo das artes em relação a um paradigma da narrativa ocidental: os contos de fadas. Essas populares estruturas narrativas tornaram-se ao longo da história verdadeiros *leitmotiv* da literatura e do balé clássico, espelhando e refletindo valores sociais, políticos, morais.

Os contos de fadas são versões escritas — relativamente recentes, ao contrário do que se costuma pensar — de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais.

Começaram a ganhar forma literária na Europa do século XVII, principalmente a partir do contexto da França barroca, quando 'la mode des contes-de-fée' instituía como passatempo da corte a adaptação de contos que ouviam na cama, antes de deitar, de seus serventes, em histórias escritas, rebuscadas, cheias de lições de moral e de regras de comportamento do universo aristocrático.

Um dos primeiros escritores a moldar essas histórias especificamente para crianças foi Charles Perrault, que, em 1697, publicou *Histoires ou contes du temps passé*, também conhecido como *Histoires de ma mère l'oyale* (*Histórias de mamãe ganso*), seguido, em 1715,

* O texto que se segue é baseado em minha pesquisa acadêmica, a começar por um mestrado no departamento de Performance Studies, Tisch School of the Arts, na Universidade de Nova York, em 1989, e, em seguida, um doutorado em Artes Interdisciplinares, no departamento de Arte da mesma universidade, obtido em 1993.

** Katia Canton é professora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É Ph.D. em Artes Interdisciplinares pela Universidade de Nova York, crítica de arte do jornal *Folha de S. Paulo*, colaboradora das revistas *Vip Exame*, *Art in America*, entre outras. É autora do livro *The fairy tale revisited*, publicado em junho de 1994 pela Editora Peter Lang Publishers, em Nova York, e de *E o príncipe dançou...*, lançado em novembro de 1994, pela Editora Ática, em São Paulo.

por *Pêau d'âne* (*Pele de asno*). Burguês protegido de Luís XIV, Perrault transformou contos que pertenciam à oralidade do povo em cartilhas literárias do bom comportamento.

No século XIX, na Alemanha, os contos de fadas foram elevados à categoria de pesquisa acadêmica. Os *kinder-und hausmarchen gesammelt durch die bruder Grimm* (contos infantis e familiares coletados pelos irmãos Grimm), publicados em sete edições diferentes, entre 1812 e 1857, por Jacob e Wilhelm Grimm, buscavam dar um status culturalista às narrativas originárias do povo alemão, num momento em que a Alemanha se unificava e necessitava de um material 'autenticamente teuto' para se legitimar.

Nas coleções dos Grimm, as histórias ganhavam uma linguagem e um estilo mais próximos aos das narrativas orais, carimbadas por cenas de violência, canibalismo, exploração social, estupro. Esses ingredientes, presentes nos contos transmitidos oralmente pelos camponeses pré-medievais, eram uma forma de utilizar dados tirados diretamente da realidade e, ao mesmo tempo, transmutá-los poeticamente. Se não na vida real, ao menos nas histórias, uma gata borralheira, explorada no trabalho diário, poderia se transformar em princesa. E um pobre camponês, depois de passar por vários obstáculos e sofrimentos, poderia ser, enfim, recompensado e enriquecer com a ajuda de poderes mágicos.

Não se sabe ao certo quando os contos folclóricos começaram a ser transmitidos oralmente, mas estudos recentes mostram que a necessidade de abstrair a realidade através da transmissão oral de contos é concomitante à invenção da linguagem. Os contos mudavam de configuração à medida que, em grupos, ouvintes interagiam com os contadores, sugerindo novos encadeamentos às histórias. O pensador norte-americano Fredric Jameson alude aos contos como narrativas pré-individualistas, função suprema da mente humana.¹

Através dos séculos, os contos de fadas se tornaram não apenas modelos exemplares de histórias literárias, mas também temas coreográficos ideais para balés clássicos. De modo similar ao ocorrido com a adaptação de textos orais para literários, a transposição de textos literários para peças de dança também foi influenciada pelas condições sócio-históricas e estéticas. Esses balés baseados em contos de fadas estão especialmente associados à Rússia czarista do final do século XIX, onde o maître francês Marius Petipa começou a criar peças monumentais para a aristocracia. Suas obras clássicas incluem *A bela adormecida* (1890), *O quebra-nozes* (com Lev Ivanov, 1892), *Cinderela* (com Checcetti e Ivanov, 1893), *Barba-Azul* (1892) e *O espelho mágico* (1903).

O balé tem perfeita associação com os contos de fadas. Oferecendo libretos bem conhecidos, as narrativas permitiam que os coreógrafos se concentrassem nos aspectos formais espetaculares da dança. Os movimentos leves e rápidos da bailarina em suas sapatilhas de pontas e seu *tutu* traçam um paralelo ideal com a imagem da fada e da princesa.

Com a crise dos Romanov, numa época que antecede a revolução russa, o anseio da corte czarista era transparecer uma falsa pompa e luxo, simbolizados, por exemplo, nos espetáculos de dança compostos de enormes *corps-de-ballets*, construídos com *mise-en-scènes* que imitavam a grandiosidade da corte francesa de Luís XIV.

Há um amplo universo de definições e estudo dos contos de fadas, de acordo com perspectivas as mais variadas, tais como a freudiana, junguiana, marxista, feminista, estruturalista. Particularmente, a abordagem freudiana, emblematizada em *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim,² tornou-se um best seller na análise dos contos de fadas. Por mais interessantes e sugestivas que sejam as interpretações bettelheimianas, elas desconsideram a questão da autoria e da conseqüente diferença entre as várias versões existentes para uma mesma história.

Esse artigo tem outro foco. Parte justamente da questão de autoria, considerando versões dessas narrativas aplicadas a diversas formas de expressão — literatura, balé, dança-teatro —, para chegar à criação contemporânea, em que reinterpretções radicais dos contos de fadas deslocam visões congeladas e descontextualizadas dessas histórias.

Embora os contos de fadas sejam, em sua maioria, baseados em antigo material folclórico oral, não podem ser encarados como relíquias da tradição. Através da adaptação de histórias orais para textos literários, esses contos foram revisitados, reescritos e modificados segundo o espírito da época de seus autores. São trabalhos artísticos, autorais, projetados em contextos sócio-históricos e culturais particulares. Perrault escreveu seus contos segundo os códigos barrocos da corte de Luís XIV, ao passo que os Grimm imprimiram valores do protestantismo burguês às suas histórias.

Essas particularidades contextuais fazem com que cada versão de um mesmo conto tenha um sentido e uma moral particulares. Isso ocorre, por exemplo, em *Cinderela*, um dos mais populares contos de fadas em todo o mundo, possuindo mais de 400 versões registradas pelo folclorista Alan Dundes.³

Na versão de Perrault, Cinderela é uma donzela trabalhadora, doce e recatada, que só depois de se vestir corretamente — no caso, com um vestido brocado de ouro e jóias — recebe o amor do príncipe e é redimida do trabalho junto às cinzas. Cinderela é tão bem-educada e altruísta que, ao final da história, perdoa a maldade das irmãs e as casa com cavalheiros da corte.

Os irmãos Grimm adaptam a história de Perrault tingindo-lhe com tonalidades mais ligadas à mentalidade teuto-protestante e popular, ligada a um senso de justiça que pune e recompensa de acordo com as ações praticadas. O luxo do baile e das roupas de Cinderela e seu refinamento de modos é substituído por outra lição moral: quem faz

na crise dos Romanov, numa época que antecede a revolução russa, o anseio da aristocracia era transparecer uma falsa pompa e luxo, simbolizados, por exemplo, nos balés de dança compostos de enormes *corps-de-ballets*, construídos com *mise-en-scène* e imitavam a grandiosidade da corte francesa de Luís XIV.

Um amplo universo de definições e estudo dos contos de fadas, de acordo com as abordagens mais variadas, tais como a freudiana, junguiana, marxista, feminista, etc. Particularmente, a abordagem freudiana, emblematizada em *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim,² tornou-se um best seller na análise dos contos de fadas por serem mais interessantes e sugestivas que sejam as interpretações bettelheimianas, considerando a questão da autoria e da conseqüente diferença entre as várias versões para uma mesma história.

Este artigo tem outro foco. Parte justamente da questão de autoria, considerando essas narrativas aplicadas a diversas formas de expressão — literatura, balé, teatro — para chegar à criação contemporânea, em que reinterpretações radicais dos contos de fadas deslocam visões congeladas e descontextualizadas dessas histórias.

Embora os contos de fadas sejam, em sua maioria, baseados em antigo material folclórico, não podem ser encarados como relíquias da tradição. Através da adaptação para textos literários, esses contos foram revisitados, reescritos e modificados, perdendo o espírito da época de seus autores. São trabalhos artísticos, autorais, inseridos em contextos sócio-históricos e culturais particulares. Perrault escreveu seus contos de fadas seguindo os códigos barrocos da corte de Luís XIV, ao passo que os Grimm adaptaram os valores do protestantismo burguês às suas histórias.

Essas particularidades contextuais fazem com que cada versão de um mesmo conto tenha um sentido e uma moral particulares. Isso ocorre, por exemplo, em *Cinderela*, um dos mais populares contos de fadas em todo o mundo, possuindo mais de 400 versões conhecidas pelo folclorista Alan Dundes.³

A versão de Perrault, *Cinderela* é uma donzela trabalhadora, doce e recatada, que consegue se vestir corretamente — no caso, com um vestido brocado de ouro e jóias — para ganhar o amor do príncipe e é redimida do trabalho junto às cinzas. *Cinderela* é tão diferente da versão de Perrault e altruísta que, ao final da história, perdoa a maldade das irmãs e as deixa na corte.

Os irmãos Grimm adaptam a história de Perrault tingindo-lhe com tonalidades diferentes, ligadas à mentalidade teuto-protestante e popular, ligada a um senso de justiça e recompensa de acordo com as ações praticadas. O luxo do baile e das roupas de Perrault e seu refinamento de modos é substituído por outra lição moral: quem faz

o bem, é pago com o bem; quem faz o mal, recebe o mal. Assim, ao final da história, Cinderela casa com o príncipe. Em compensação, as irmãs más, que vão à cerimônia para conferir o destino de Cinderela, têm ali seus olhos picados por pássaros, que as cegam.

O conto de fadas como mito

Textos considerados universais, atemporais, adequados para todas as idades e grandes moldes de conduta moral para crianças e adolescentes, os contos de fadas tornaram-se, no decorrer da história ocidental, mitos. Para o pensador francês Roland Barthes, autor de *Mitologias*, escrito entre 1954 e 1956, mito é uma representação coletiva, socialmente determinada e então invertida para que não pareça um artefato cultural.⁴ A mitificação ocorre quando um certo objeto ou evento é esvaziado de seus aspectos morais, culturais, sociais, estéticos, sendo assim apresentado como algo 'neutro' ou 'natural'. O que Barthes chama de inversão mítica refere-se ao congelamento de um evento sócio-histórico que, dessa forma, perde suas implicações contextuais.

O conto de fadas pertence à categoria dos mitos contemporâneos que foram mitificados ideologicamente, desistoricizados e despolitizados para representar e manter os interesses das classes dominantes. Isso se aplica tanto à corte francesa do século XVII, da época de Charles Perrault, quanto a seu uso contemporâneo na indústria do entretenimento. Histórias como *Cinderela*, *A bela adormecida*, *Chapeuzinho vermelho* são versões eurocêntricas de narrativas orais do povo pré-medieval, apropriadas pela burguesia e aristocracia.

Ao longo dos anos, esses contos perderam sua autoria e o contexto em que foram escritos. Eternas histórias de princesas medievais salvas por príncipes foram popularizadas em coleções publicadas no mundo todo, transformadas em 'clássicos' dos *cartoons* de Walt Disney. Assumiram diferentes formas na publicidade e nos comerciais de televisão.

Serviram para sustentar uma estética do balé clássico, onde repertórios como *A bela adormecida*, *Cinderela*, *O quebra-nozes* eternalizaram o ideal da bailarina magérrima, etérea, passiva, manipulada pelo parceiro em virtuosos *pas-de-deux*.⁵

Na literatura, no balé, no cinema, os contos de fadas sempre foram apresentados como 'textos' anônimos, universais, atemporais. Serviram impecavelmente para espelhar modelos anacrônicos de comportamento feminino, de valores morais que continuaram tendo como centro princesas belas, boas e submissas, príncipes corajosos e vitoriosos.

Mas os contos de fadas têm uma história. Suas diferentes versões literárias, fontes orais das outras formas de expressão, têm autores que, por sua vez, criaram sob a influência de específicos valores sociais, políticos e culturais vigentes em seus meios. Em outras palavras, o conto de fadas possui uma ideologia. E o processo de mitificação a que ele se refere consiste justamente no ocultamento dessa ideologia.

No livro *O inconsciente político*, Fredric Jameson reflete de forma mais profunda sobre a mitificação da indústria do entretenimento. O autor afirma que é dentro dessa indústria que as ideologias são mais perigosas, porque permanecem ocultas e, assim, não são ideológicas e apolíticas. Jameson encara narrativas como artefatos culturais que precisam ser desmascarados como atos políticos e socialmente simbólicos.

O conto de fadas é mito na medida em que recolhe um material que já tem uma função ideológica e o reforma de modo parasitário para torná-lo mais adequado à comunicação no modo ideológico que parece não ideológico.

Parece natural a nossos olhos que todas as Cinderelas sejam moças boas, simples, e se tornem grandes damas ao simples anúncio de um baile real; que Belas Adormecidas fiquem 99 anos em coma para serem acordadas com o simples beijo salvador de um príncipe.

Uma forma de libertar os contos de fadas de seu status mitificado, congelado, é analisar a historicidade dos textos e levar em conta revisões pessoais e reinterpretações das histórias. Nesse sentido, um corpo de obras de autoria de escritoras, artistas e coreógrafas mulheres tem sido criado atualmente em várias partes do mundo.

Há uma abundante literatura feminina que relê e reescreve essas histórias convencionais.⁶ Coreógrafas como Pina Bausch, o grupo norte-americano Kinematic e a francesa Yvonne Rainer recompõem as narrativas de contos de fadas imprimindo-lhes significados novos.⁷ Artistas plásticas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Lorna Simpson, Jenny Holzer criam obras que deslocam clichês narrativos e estereótipos femininos ligados à função prototípica dos contos de fadas.

Moral da história: não aposte no príncipe

A poeta norte-americana Anne Sexton, que se suicidou no auge de sua carreira, em 1954, criou uma coletânea de poemas baseados em contos de fadas. Exorcizando a sensação de opressão que sentia em relação ao papel feminino das protagonistas dessas histórias, Sexton compôs um poderoso corpo de textos, a que deu o nome de "transformações" (1971).

Segue-se a transcrição (tradução informal minha) do poema *Cinderela*:

Você sempre lê aquilo:

*o encanador com doze filhos
que ganha na loteria irlandesa.*

Da privada à riqueza.

Aquela história.

Ou a babá,

*algum lascivo doce dinamarquês
que captura o coração do filho mais velho.*

Das fraldas para Dior.

Aquela história.

*Ou um leiteiro que serve aos ricos,
ovos, creme, manteiga, iogurte, leite,
o caminhão branco como uma ambulância
que vai para o mercado imobiliário
e constrói uma pilha.*

Do pasteurizado aos martinis no almoço.

Ou a faxineira

*que está no ônibus quando há o acidente,
e ganha o bastante do seguro.*

Das vassouras à caixa automática.

Aquela história.

Era uma vez

*a esposa de um homem rico que estava no leito da morte
e diz para sua filha Cinderela:*

*Seja devota. Seja boa. Assim eu sorrirei
de cima, do céu, através do vapor de uma nuvem.*

*O homem casou-se de novo com uma mulher que tinha
duas filhas. Bonitas o suficiente, mas com corações de
feijão-preto.*

Cinderela era empregada delas.

Com uma crueza poética que lhe é peculiar, Sexton descreve o baile, à volta de Cinderela, as cinzas, as provas do sapato que fazem com que as irmãs amputem seus pés. Ao final, o sapatinho serve no pé de Cinderela, 'como uma carta de amor escorrega envelope adentro'.

*Nu cerimônia do casamento
as duas irmãs aparecem para pedir favores.
Duas pombas arrancam seus olhos.
Dois spots redondos que parecem colheres de sopa.
Cinderela e o príncipe
viveram, eles dizem, felizes para sempre.
Como dois bonecos numa vitrine de museu.
Nunca brigaram por causa de fraldas ou de poeira,
nunca contaram a mesma história duas vezes,
nunca tiveram a crise da meia-idade,
seus sorrisos ternos grudados na eternidade.
Bonecos gêmeos comuns.
Aquela história.*

Construindo a narrativa a partir de trechos cotidianos, Anne Sexton denuncia a história de Cinderela como um caso de ascensão social e econômica e não de uma pura paixão. Além disso, ao final do poema, trivializa e aponta o artificialismo da relação entre 'dois bonecos numa vitrine de museu'.

De maneira similar, a coreógrafa francesa Maguy Marin cria a dança *Cinderela* (1985) como uma batalha de bonecos. Ali, com a ajuda de máscaras e enchimentos de estofados pelos corpos, os bailarinos transformam-se em desengonçados bonecos de pano. Toda a ação se passa numa gigante 'casa de bonecas' construída em três andares no palco. O amor entre Cinderela e o príncipe é selado com uma troca de pirulitos e um jogo de amarelinhas. As duas irmãs se apresentam como crianças mimadas e malcriadas. Ao final do espetáculo, Cinderela e o príncipe desfilam pelo palco puxando por uma corda, sua 'prole', composta de uma série de bonecos de plástico.

Tratando a narrativa como algo infantil, Marin esvazia *Cinderela* de seu conteúdo romântico, ironizando a questão das garotas que esperam passivamente que príncipes venham salvá-las. Como uma brincadeira de bonecas, o mito de Cinderela fica trivializado, infantilizado, domesticado e, por isso, destituído de poder.

A coreógrafa de dança-teatro alemã Pina Bausch, por sua vez, utiliza-se da linguagem neo-expressionista do *tanztheater*, carimbada por violentas vinhetas cumulativas de movimentos, fragmentos de sons e imagens e recursos cênicos interdisciplinares, para compor uma visão original do conto *Barba-Azul*. Em sua peça, Barba-Azul deixa de ser o estereótipo do carrasco que mata suas mulheres para tornar-se vítima de si mesmo. Com um *patchwork* de repetições gestuais que retiram a força de um certo

movimento e, pelo cansaço, revelam seu revés, Baush vai demonstrando o sofrimento de Barba-Azul na sua necessidade compulsiva de matar suas mulheres.

Assim como escritoras e coreógrafas, artistas plásticas têm trabalhado a imagem estereotipada da mulher e dos contos de fadas de maneira inovadora, denunciando convenções e propondo releituras.

A artista-fotógrafa-performática Cindy Sherman, por exemplo, lida com o grande 'conto de fadas' da projeção feminina: tornar-se estrela de cinema. Em sua série de mulheres do cinema B, feitas entre 1977 e 1980, Sherman posa para suas fotos, usando seu próprio corpo travestido, transformado com a ajuda de cortes de cabelo, roupas, gestos e poses, maquiagem e até mudanças físicas.⁸

Sherman clica suas auto-imagens transformadas em estereótipos femininos de glamour. Com suas múltiplas imagens de si mesma, a artista ironiza o mito feminino do estrelato, as poses estudadas. Sobrepondo uma crítica ácida a um olhar por vezes compadecido, ela desmistifica o estrelato feminino.

O álbum de bebê, a foto de formatura, de casamento, Cindy Sherman usa a si mesma para compor uma miríada de imagens do clichê da vida humana. Quem de nós, mulheres, já não posou frente ao espelho fazendo caras e bocas de artistas de cinema?

As 'garotas' de Cindy Sherman são alegorias da consciência mítica, da realização da mulher como personagem de contos de fadas. Como uma heroína dos contos, a mulher está sempre em perigo, sempre tentando sobreviver, com armas de graciosidade e sedução, num mundo cheio de assombros.

É interessante notar, ao final, que essa manifestação de volta ao interesse pela narrativa e, em particular, pelos contos de fadas, diagnosticada em várias mídias de expressão, está diretamente conectada com a filosofia pós-estruturalista e o fascínio pós-moderno pelas convenções, o clichê, a reprodução crítica.

Após uma era, que dura aproximadamente até o início dos anos 80, marcada pela valorização da abstração, vivemos hoje em um momento 'neo-historicista'. O termo liga-se a questões sociopolíticas, como a insegurança gerada pelo final do milênio, as mudanças políticas radicais que deram novos contornos ao planeta nos últimos anos, a uma crise econômica generalizada.

Esse quadro reflete-se no universo das artes, que troca a pureza utópica da abstração em favor de uma busca de significados, de narrativas, de conteúdos. Nas artes plásticas, atesta-se uma nova tendência ao figurativismo; na dança, o movimento puro é substituído pela teatralidade; na literatura, proliferam publicações de contos folclóricos; na música, crescem justaposições de pesquisas multiétnicas.⁹

Notas

1. Fredric Jameson, *O inconsciente político — a narrativa como ato sócio-simbólico*, São Paulo, Ática, 1992.
2. Bruno Bettelheim, *A psicanálise dos contos de fadas*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
3. Alan Dundes, *Cinderela: a casebook*, New York, Garland, 1982.
4. Roland Barthes, *Mitologias* (4ª ed.), São Paulo, Difel, 1980.
5. Ann Daly, "Classical ballet: a discourse of difference" in *Women and Performance*, Nova York (3): 57-66, Spring 1987.
6. Angela Carter, *The bloody chamber*, New York, Harper & Row, 1979.
Tanith Lee, *Red as blood*, New York, Daw Books, 1983.
Anne Sexton, "Transformations" in *The complete poems*, Boston, Houghton Mifflin, 1981.
Jack Zipes, ed. *Don't bet on the prince*, New York, Methuen, 1986.
7. Maguy Marin coreografou *Cinderela* em 1985 para o Balé de Lyon; Pina Bausch fez *Barba-Azul* em 1977 para seu Wuppertal Tanztheater; o grupo de coreógrafas norte-americanas Kinematic (Tamar Kotoske, Mary Richter e Maria Lakis) criou uma trilogia de contos de fadas entre 1985 e 1990.
8. O filósofo norte-americano Arthur Danto comenta as mulheres de Cindy Sherman no livro *Untitled film stills: Cindy Sherman*, New York, Rizzoli, 1990.
9. Leia mais sobre o assunto em:
Harold Rosenberg, *The tradition of the new*, Chicago, Un. of Chicago Press, 1982.
Rosalind Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge: MIT Press, 1985.
Hal Foster, *Recodings — art, spectacle, cultural politics*, Seattle, Bay Press, 1985.
Charles Jencks, *Post-modernism — the new classicism in art and architecture*, New York, Rizzoli, 1987.