



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS



**O Teatro Infantil Como Experiência Educativa:
Maria Clara Machado e a dramatização dos contos de fadas**

ALICE CRISTAL GABETTO MARTINEZ PINHO

Ouro Preto

2026

ALICE CRISTAL GABETTO MARTINEZ PINHO

O Teatro Infantil Como Experiência Educativa:
Maria Clara Machado e a dramatização dos contos de fadas

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Artes Cênicas – Licenciatura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas.

Orientador: Ricardo Carlos Gomes

Ouro Preto

2026



FOLHA DE APROVAÇÃO

Alice Cristal Gabetto Martinez Pinho

O teatro infantil como experiência educativa: Maria Clara Machado e a dramatização dos contos de fadas

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas

Aprovada em 22 de julho de 2026

Membros da banca

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Me. Brenda Campos de Oliveira Freire (Universidade Federal de Minas Gerais)

Ricardo Carlos Gomes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 23/09/2026



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, VICE-COORDENADOR(A) DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, em 23/09/2026, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1198396** e o código CRC **2045AD63**.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Ouro Preto e ao curso de Licenciatura pela oportunidade e aos meus professores que tive a honra de conhecer e cujos ensinamentos levarei para toda a minha jornada como educadora.

Ao meu orientador Ricardo Gomes, por uma orientação que ultrapassou a vida acadêmica e por todo cuidado durante esse processo. Aos professores da banca, Brenda Campos, minha grande inspiração, e Paulo Maciel, pela trajetória admirável e por aceitarem fazer parte deste momento.

Aos meus amigos de graduação, que estiveram comigo nos desafios e descobertas desses anos, ajudando-me a crescer não apenas como arte-educadora, mas também como pessoa. Em especial ao Pedro Portugal, por me ajudar tantas vezes durante essa jornada, pelas trocas como profissionais do teatro e pela grande amizade construída ao longo dessa formação.

Agradeço à minha família, à minha mãe e ao meu pai, meus maiores exemplos de amor e gentileza, por todo apoio durante essa caminhada. À minha família Martinez, minha família ouro-pretana, por me acolher e fazer parte dessa trajetória.

Ao meu querido Thiago, meu melhor amigo, companheiro de vida e o melhor pai que eu poderia desejar para nossa família. Obrigada por estar ao meu lado em todos os momentos.

E à minha filha Athena, minha maior força, que transformou minha forma de enxergar o mundo e me inspira todos os dias a ser melhor.

RESUMO

Este artigo investiga a relação entre os contos de fadas, o teatro infantil e os processos educativos, com enfoque em experiências desenvolvidas no CAPSij de Ouro Preto (MG), a partir da releitura da educadora, diretora e dramaturga Maria Clara Machado do conto “Chapeuzinho Vermelho”. Parte-se da compreensão de que os contos de fadas desempenham importante função cultural, simbólica e educativa, ultrapassando o caráter meramente recreativo. O objetivo da pesquisa é analisar as possibilidades de utilização dessas narrativas no teatro infantil como experiência estética e pedagógica capaz de favorecer a imaginação e a construção de sentidos pela criança. A metodologia adotada consiste na análise da experiência da autora deste artigo durante estágio de docência no CAPSij - Ouro Preto, tendo como referência as atividades pedagógicas de Machado e como fundamentação teórica a pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo, em autores como Jack Zipes, Bruno Bettelheim, Paulo Freire, Augusto Boal e outros, especialistas na história e metodologia de ensino teatral, além de estudos sobre a metodologia da professora Maria Clara Machado, usada em *O Tablado*. O estudo discute a origem e a função social dos contos de fadas, o papel educativo do teatro infantil e a valorização da criança enquanto sujeito ativo da experiência teatral. Observa-se que a dramaturgia de Maria Clara Machado ressignifica narrativas clássicas por meio do humor, da ludicidade e da aproximação com o universo infantil, promovendo a participação, a imaginação e a construção de sentidos. Conclui-se que o teatro infantil, aliado à dramatização dos contos de fadas, pode constituir uma significativa experiência estética e educativa, ampliando possibilidades de imaginação, expressão e construção de sentidos na infância.

Palavras-chave: contos de fadas; teatro infantil; Maria Clara Machado; educação; dramatização; infância.

ABSTRACT

This article investigates the relationship between fairy tales, children's theater, and educational processes, focusing on experiences developed at the CAPSij in Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil, based on Maria Clara Machado's adaptation of the tale Little Red Riding Hood. The study is grounded in the understanding that fairy tales play an important cultural, symbolic, and educational role that goes beyond mere entertainment. The objective of the research is to analyze the possibilities of using these narratives in children's theater as an aesthetic and pedagogical experience capable of fostering children's imagination and meaning-making. The methodology consists of an analysis of the author's experience during a teaching internship at the CAPSij in Ouro Preto, taking Machado's pedagogical practices as a reference and drawing on qualitative bibliographic research based on authors such as Jack Zipes, Bruno Bettelheim, Paulo Freire, Augusto Boal, among others, as well as studies on Maria Clara Machado's pedagogical practices at *O Tablado*. The study discusses the origins and social function of fairy tales, the educational role of children's theater, and the recognition of children as active subjects in the theatrical experience. It observes that Maria Clara Machado's dramaturgy reinterprets classic narratives through humor, playfulness, and an engagement with the child's universe, encouraging participation, imagination, and meaning-making. The study concludes that children's theater, combined with the dramatization of fairy tales, can constitute a meaningful aesthetic and educational experience, expanding possibilities for imagination, expression, and meaning-making in childhood.

Keywords: fairy tales; children's theater; Maria Clara Machado; education; dramatization; childhood.

Os contos de fadas permanecem presentes no imaginário coletivo mesmo séculos após seus primeiros registros escritos. Constantemente adaptadas e reinterpretadas, essas narrativas atravessaram diferentes contextos históricos e culturais, mantendo-se relevantes para crianças e adultos. Segundo Jack Zipes (2023), os contos de fadas surgiram na tradição oral e constituíam importantes formas de comunicação, permitindo que narradores e ouvintes imaginassem realidades diferentes daquelas vivenciadas em seu cotidiano. Sua permanência ao longo do tempo demonstra não apenas seu valor cultural, mas também sua capacidade de dialogar com questões humanas fundamentais relacionadas à imaginação, aos conflitos e aos processos de formação dos sujeitos.

Ao longo dos séculos, os contos de fadas passaram a ser associados à infância, tornando-se parte significativa do repertório cultural destinado às crianças. Entretanto, como demonstra Philippe Ariès (1981), a própria ideia de infância é uma construção histórica, o que permite compreender que a relação entre essas narrativas e o universo infantil também foi sendo construída socialmente. Para Bettelheim (2002), os contos de fadas possuem ainda uma importante função simbólica, auxiliando as crianças na elaboração de medos, desejos e conflitos próprios do desenvolvimento humano.

Entre as diversas formas de circulação dessas narrativas, o teatro ocupa lugar de destaque por ampliar suas possibilidades de interpretação e experiência. Ao serem dramatizados, os contos de fadas deixam de existir apenas como histórias narradas e passam a constituir experiências coletivas que mobilizam imaginação, criatividade e participação.

Nesse contexto, destaca-se a contribuição de Maria Clara Machado para o teatro infantil brasileiro. Dramaturga, atriz, diretora, professora de teatro e fundadora de *O Tablado*, em 1951, Maria Clara tornou-se uma das principais referências na construção de um teatro voltado para as infâncias no Brasil. Sua atuação não esteve restrita à criação de peças teatrais, mas envolveu também a formação de atores e a elaboração de uma prática pedagógica ligada à experimentação, ao jogo e ao fazer teatral. *O Tablado* consolidou-se como um importante espaço de criação e formação artística, no qual diferentes gerações de artistas tiveram contato com sua concepção de teatro.

Maria Clara registrou parte de suas reflexões sobre a prática teatral nos “Cadernos de Teatro”¹, publicação criada em 1956 sob sua direção e vinculada ao *O Tablado*. Com apoio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC/UNESCO), a revista-escola tinha como objetivo difundir textos e estudos sobre artes cênicas, oferecendo material de formação

¹ Mais informações e acesso aos Cadernos de Teatro, estão disponíveis em: *O Tablado – Cadernos de Teatro* <<https://otablado.com.br/cadernos>>. Acesso em: 29 jun. 2026.

para grupos teatrais e artistas de diferentes regiões do Brasil, em um momento histórico no qual o acesso às informações era muito restrito. Ao longo de sua trajetória, alcançou 178 edições (a última em 2007), tornando-se uma importante fonte para compreender o pensamento artístico e pedagógico desenvolvido por Maria Clara Machado e pelo *O Tablado*.

O interesse pela presente pesquisa surgiu a partir das experiências vivenciadas durante o Estágio Supervisionado II – Observação Participante em Contextos Não Escolares, realizado no Centro de Atenção Psicossocial Infantojuvenil (CAPSij) de Ouro Preto. Durante as atividades desenvolvidas, foi realizada uma leitura dramatizada da peça “O Chapeuzinho Vermelho” (1982) de Maria Clara Machado. A experiência possibilitou observar o envolvimento das crianças com a narrativa e a potência da dramatização como espaço de imaginação, expressão e criação coletiva.

Considerando que o grupo era composto em média por 4 a 6 crianças com faixa etária entre 5 e 10 anos, em situação de vulnerabilidade psicossocial e/ou neuroatípicas, com diferentes formas de desenvolvimento e aprendizagem, chamou atenção a maneira como a atividade despertou interesse, participação e identificação com a história e seus personagens. Essas observações suscitaram reflexões acerca do potencial dos contos de fadas e do teatro como mediadores de processos educativos e expressivos, criando o desejo de investigar de que maneira essas narrativas, quando articuladas à linguagem teatral, podem constituir experiências estéticas e educativas que favorecem a imaginação, a expressão e a construção de sentidos na infância.

A pesquisa possui caráter bibliográfico e qualitativo, fundamentando-se principalmente nas contribuições de Jack Zipes (2023), Bruno Bettelheim (2002), Philippe Ariès (1981), Fernando Lomardo (1994), Cláudia de Arruda Campos (1998), Paulo Freire (1987; 1996), Augusto Boal (1991; 2002), Kelly Sheila Inocência Costa Aires (2013) e Sandro Luis Costa da Silva (2018; 2020). Além dessas referências, utilizam-se como fontes primárias os “Cadernos de Teatro”, números 1 e 2, ambos de 1956, e a dramaturgia de Maria Clara Machado, especialmente a peça “O Chapeuzinho Vermelho” (1982), analisada em diálogo com as versões clássicas do conto “Chapeuzinho Vermelho” registradas por Charles Perrault (2012) e pelos Irmãos Grimm (2018).

Dessa forma, este artigo tem como objetivo analisar as possibilidades de utilização dos contos de fadas no teatro infantil como experiência estética e pedagógica capaz de favorecer a imaginação e a construção de sentidos pela criança. Busca-se também compreender a contribuição de Maria Clara Machado para o teatro infantil brasileiro e refletir sobre suas possíveis contribuições para a formação de educadores teatrais.

A origem dos contos de fadas e sua aproximação com a infância

Os contos de fadas constituem um dos gêneros narrativos mais difundidos da tradição literária ocidental. Embora sua consolidação esteja ligada ao contexto europeu, essas narrativas ultrapassaram seus lugares de origem e passaram a circular mundialmente por meio de sucessivas adaptações, traduções e recriações em diferentes linguagens artísticas. Da tradição oral às versões literárias de Charles Perrault² e dos Irmãos Grimm³ e, mais recentemente, às produções da indústria cultural⁴, os contos de fadas atravessaram gerações e fronteiras, permanecendo vivos no imaginário de diferentes culturas. Entretanto, apesar de atualmente serem frequentemente associados ao universo infantil, sua origem remonta a um período anterior à própria construção social da infância moderna.

Essa ampla circulação, contudo, não significa que apenas a tradição europeia possua narrativas transmitidas oralmente entre gerações. Diferentes culturas desenvolveram formas próprias de preservar memórias, conhecimentos e experiências por meio da palavra narrada. Um grande exemplo é a tradição dos *griots*⁵ em determinados povos da África Ocidental, cuja função social não deve ser confundida com a dos contadores de contos de fadas europeus, mas evidencia a importância da oralidade como forma de transmissão cultural. Segundo Bernat no livro “O griot, Sotigui Kouyaté e a África: definição do termo, histórico, função na África Ocidental” (2021), os *griots* possuem um papel que ultrapassa a figura do artista ou contador de histórias, atuando como guardiões da memória, mediadores e transmissores de conhecimentos de suas comunidades.

² Segundo Ana Maria Machado (2010, p. 18), Charles Perrault (1628-1703), escritor e advogado francês ligado ao governo de Luís XIV, ao registrar narrativas de tradição oral em “Histórias ou Contos do Tempo Passado” (1697), inseriu histórias antes consideradas populares em uma nova cultura literária voltada à civilização e educação das crianças. Posteriormente, a obra tornou-se conhecida como “Contos da Mamãe Gansa”.

³ Segundo Ana Maria Machado (2010, p. 120), Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) dedicaram-se à coleta de narrativas da tradição oral de regiões de língua alemã, reunidas na coletânea “Contos da infância e do lar”, publicada inicialmente entre 1812 e 1815. A obra, que incluía histórias como “Branca de Neve”, “Rapunzel”, “João e Maria” e “Chapeuzinho Vermelho”, nasceu de um projeto ligado à preservação da cultura popular alemã, mas passou por modificações em suas edições posteriores, aproximando-se progressivamente do público infantil.

⁴ Zipes (2023) observa que os contos de fadas continuam sendo apropriados e transformados pela indústria cultural na contemporaneidade, evidenciando a continuidade dos processos de adaptação e recriação dessas narrativas. Embora o autor discuta, entre outras produções, adaptações realizadas pelos estúdios Disney, essas versões não constituem objeto de análise deste trabalho.

⁵ Sobre a tradição griot, Bernat (2021), a partir de seus estudos sobre Sotigui Kouyaté, destaca que esses sujeitos não podem ser compreendidos apenas como artistas ou contadores de histórias. Na África Ocidental, especialmente nas tradições do antigo Império Mandinga, os griots atuam como preservadores da memória coletiva, mediadores sociais e transmissores de conhecimentos por meio da oralidade.

No caso específico dos contos de fadas europeus, antes de serem registrados por escrito, essas narrativas pertenciam à tradição oral e eram transmitidas entre diferentes gerações por meio da narração. Circulavam em contextos variados, sendo compartilhadas por homens, mulheres e crianças, assumindo funções que ultrapassavam o entretenimento. Ao transmitirem experiências, valores, medos, desejos e ensinamentos, tornaram-se parte importante da memória cultural de diversos povos. Ao discutir a formação dos contos de fadas literários, Jack Zipes, em seu livro “Os contos de fada e a arte da subversão: o gênero clássico para crianças e o processo civilizador” (2023, p. 4), destaca que essas narrativas passaram por um processo de apropriação e transformação quando foram incorporadas à literatura escrita. Segundo o autor:

Quase todos os críticos que estudaram o surgimento dos contos de fada literários na Europa concordam que escritores instruídos se apropriaram de propósito do folclore oral e o converteram em um tipo de discurso literário sobre costumes, valores e boas maneiras para que crianças e adultos se tornassem civilizados de acordo com o código social da época.

A observação de Zipes permite compreender que os contos maravilhosos⁶ estavam profundamente relacionados aos contextos sociais e culturais nos quais eram contados. Além de entreter, serviam para compartilhar conhecimentos, transmitir costumes e expressar visões de mundo. Dessa forma, os contos refletem tanto as preocupações quanto os valores das comunidades que os produziam e preservavam. O processo de registro escrito dessas narrativas ocorreu principalmente entre os séculos XVII e XIX. Como destaca Zipes (2023), nesse contexto sobressaem autores e compiladores que transformaram histórias da tradição oral em textos literários. Charles Perrault, na França do século XVII, publicou, em 1697, a coletânea conhecida como “Histórias ou Contos do Tempo Passado”, aqui utilizada a edição encontrada em “Contos da Mamãe Gansa” (2012), reunindo oito narrativas em seu total, sendo algumas delas “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida” e “Cinderela”. Inserido no contexto da corte francesa de Luís XIV, Perrault adaptou essas histórias aos valores e costumes de sua época, acrescentando-lhes intenções morais e educativas.

Trazendo o foco para “Chapeuzinho Vermelho” (2012; 2018), conto que será retomado mais adiante a partir da adaptação teatral de Maria Clara Machado, é possível perceber como essas transformações aparecem de modo concreto. Na versão de Perrault, a protagonista desobedece às recomendações recebidas pela mãe, conversa com Lobo e termina

⁶ Zipes (2023, p. XII), na introdução de seu livro, nos esclarece: “os contos de fadas, muitas vezes chamados de contos maravilhosos ou mágicos nas culturas orais”.

devorada juntamente com a avó. Não há possibilidade de resgate ou reparação. O conto encerra-se com uma moral explícita dirigida às jovens leitoras, advertindo-as sobre os perigos de confiar em desconhecidos. A fantasia, assim, é colocada a serviço da formação de comportamentos considerados desejáveis, sobretudo aqueles relacionados à obediência feminina e ao controle dos próprios impulsos.

Mais tarde, no século XIX, Jacob e Wilhelm Grimm publicaram a coletânea “Contos da Infância e do Lar” (1812-1815), aqui consultada na edição “Os 77 melhores contos de Grimm” (2018). Inseridos no contexto do interesse do romantismo alemão pela preservação das tradições populares, os irmãos também realizaram alterações em diversos contos ao longo das sucessivas edições de sua obra. Em “Chapeuzinho Vermelho” (2018), uma das principais mudanças em relação à versão de Perrault está no desfecho: a introdução da figura do Caçador rompe com a punição definitiva e oferece às personagens a possibilidade de salvação. A ameaça permanece, mas deixa de constituir um destino inevitável.

Essas transformações permitem perceber que a função moralizante dos contos de fadas não é neutra, mas está relacionada aos valores e às relações sociais de cada contexto histórico. Em Perrault, por exemplo, a advertência dirigida à protagonista reforça comportamentos associados à obediência e ao controle do comportamento feminino. Já na versão dos Irmãos Grimm, embora o desfecho introduza a possibilidade de salvação, essa reparação ocorre pela intervenção do Caçador, figura masculina responsável por restabelecer a ordem. Dessa forma, ao mesmo tempo em que os contos oferecem imagens simbólicas capazes de atravessar diferentes épocas, também podem reproduzir modelos de autoridade, comportamento e relações de gênero que merecem ser observados criticamente.

Embora motivados por interesses distintos, tanto Perrault quanto os Irmãos Grimm contribuíram para a consolidação dos contos de fadas como gênero literário. Como observa Zipes (2023), a transformação dos contos orais em literatura escrita esteve diretamente relacionada aos projetos culturais e civilizatórios de cada época, o que explica as diferenças existentes entre versões de uma mesma narrativa. A permanência dessas histórias ao longo dos séculos demonstra sua capacidade de adaptação e ressignificação. Entretanto, uma das transformações mais significativas em sua trajetória foi sua progressiva associação ao universo infantil. Conforme destaca Zipes:

O gênero se originou a partir de uma tradição oral de histórias e foi criado e cultivado por adultos. Primeiro, os contos de fadas foram se tornando um gênero literário aceitável entre os adultos e só então se disseminaram em uma forma impressa entre as crianças no século XVIII (2023, p. 4).

Essa perspectiva permite compreender que a associação quase automática entre contos de fadas e infância não existiu desde suas origens, mas foi construída historicamente ao longo do processo de difusão e adaptação dessas narrativas. Tal associação é resultado de mudanças ocorridas tanto na circulação dessas histórias quanto na própria maneira como a sociedade passou a compreender a infância. Para entender esse processo, torna-se necessário discutir a construção histórica da infância moderna.

A relação entre infância e contos de fadas não pode ser compreendida sem considerar que a própria noção de infância é uma construção histórica. Em sua obra “História Social da Criança e da Família”, Philippe Ariès (1981) analisa diferentes documentos, representações artísticas e práticas sociais para demonstrar que a infância nem sempre foi percebida como uma fase específica da vida. Segundo o autor, durante grande parte da Idade Média as crianças eram inseridas precocemente no mundo adulto, participando de atividades sociais, familiares e de trabalho sem que houvesse uma clara distinção entre as diferentes etapas da vida. Ao discutir as representações da infância na sociedade medieval, Ariès (1981, p. 50) afirma:

Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se deve à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo.

A partir dos séculos XVI e XVII, mudanças culturais, religiosas e educacionais contribuíram para a construção de um novo olhar sobre a criança. Segundo Ariès (1981), foi sobretudo durante o século XVII que a noção moderna de infância começou a se afirmar, inicialmente entre os grupos burgueses, processo que continuou a se desenvolver ao longo do século XVIII. Para Ariès (1981), a infância se consolidou por meio de um processo gradual, e não como um evento pontual. A criança passou progressivamente a ser compreendida como sujeito com necessidades específicas de proteção, cuidado e educação, transformação que influenciou diretamente a produção e a circulação de obras destinadas ao público infantil, entre elas os contos de fadas.

As transformações apontadas por Ariès (1981) ajudam a compreender por que determinadas narrativas passaram a ser direcionadas ao público infantil. Nesse sentido, as análises de Zipes (2023) demonstram que a consolidação dos contos de fadas como literatura para crianças ocorreu paralelamente ao fortalecimento de novas concepções de infância e de educação. Dessa forma, histórias que anteriormente circulavam entre diferentes públicos

passaram a ser progressivamente adaptadas às crianças, assumindo também funções pedagógicas e moralizantes. A aproximação entre infância e contos de fadas contribuiu para a ampla difusão dessas narrativas ao longo dos séculos. Entretanto, sua permanência não pode ser explicada apenas por sua utilização em contextos educativos. Os contos continuam sendo transmitidos e revisitados porque mobilizam elementos simbólicos capazes de dialogar com questões humanas profundas, presentes tanto na experiência infantil quanto na vida adulta.

O valor simbólico e educativo dos contos de fadas

Além de sua trajetória histórica, os contos de fadas também podem ser compreendidos por seu valor simbólico e educativo. Essas narrativas continuam sendo transmitidas entre gerações porque abordam questões humanas fundamentais relacionadas ao crescimento, ao medo, aos desejos, aos conflitos e à construção da identidade. Nesse sentido, os contos de fadas constituem importantes experiências culturais e simbólicas, capazes de dialogar tanto com crianças quanto com adultos. Entre os autores que se dedicaram a compreender a relevância dessas narrativas, destaca-se Bruno Bettelheim. Em “A Psicanálise dos Contos de Fadas” (2002), o autor argumenta que os contos oferecem à criança recursos simbólicos para compreender experiências complexas que ainda não conseguem ser plenamente elaboradas por meio da linguagem racional. Segundo Bettelheim:

O conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança – em termos que ela pode entender tanto na sua mente inconsciente quanto consciente – a abandonar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais satisfatoriamente independente. (BETTELHEIM, 2002, p.19)

Para o autor, os contos de fadas desempenham papel fundamental nesse processo de desenvolvimento. Por meio de personagens, conflitos e situações fantásticas, a criança encontra formas simbólicas de compreender medos, inseguranças, rivalidades e desejos presentes em seu desenvolvimento. Os contos de fadas apresentam conflitos que podem favorecer reflexões sobre si, sobre as relações com os outros e sobre diferentes experiências humanas. Bettelheim (2002) observa ainda que essas histórias foram sendo aperfeiçoadas ao longo de séculos de transmissão oral e escrita, preservando elementos capazes de dialogar simultaneamente com diferentes dimensões da experiência humana. Segundo ele, “Através dos séculos [...] os contos de fadas passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingênua da criança

tanto quanto a do adulto sofisticado" (p. 6), assim, o valor dos contos de fadas não está apenas nas lições que eventualmente transmitem, mas principalmente na possibilidade de estimular a imaginação e favorecer processos de elaboração emocional.

Os desafios enfrentados pelos heróis, os perigos representados por bruxas, lobos e gigantes, bem como as conquistas alcançadas ao final das narrativas, funcionam como representações simbólicas de conflitos humanos universais. A presença do Caçador em "Chapeuzinho Vermelho" (2018), na versão dos Irmãos Grimm, por exemplo, representa mais do que a solução de um conflito narrativo: simboliza a possibilidade de restaurar a segurança depois da experiência do perigo. Ao acompanhar essa trajetória, a criança encontra recursos simbólicos para elaborar seus próprios conflitos e compreender que as dificuldades podem ser enfrentadas e superadas.

Contudo, a concepção de infância presente em Bettelheim deve ser compreendida à luz do contexto em que sua obra foi publicada originalmente, em 1976. Embora suas análises sobre a dimensão simbólica dos contos de fadas permaneçam relevantes para compreender determinados processos de elaboração psíquica, sua compreensão da criança difere de perspectivas educacionais que a reconhecem como sujeito ativo da aprendizagem e da produção de sentidos. Nessa direção, autores como Paulo Freire (1996) defendem que o conhecimento se constrói na ação e no diálogo, compreensão que permite pensar a criança não como receptora passiva das narrativas, mas como participante capaz de interpretá-las, recriá-las e atribuir-lhes novos significados. Assim, neste trabalho, as contribuições de Bettelheim (2002) são mobilizadas especificamente para discutir a dimensão simbólica dos contos de fadas, sem que isso implique a adoção integral de sua concepção de infância.

Jack Zipes (2023) propõe uma leitura complementar à de Bettelheim, ao destacar que, além da dimensão psicológica, essas narrativas também são produtos históricos e culturais. Para o autor, os contos não podem ser compreendidos apenas como manifestações simbólicas individuais, pois carregam valores, ideologias e projetos educativos próprios dos contextos em que foram produzidos e difundidos. Zipes (2023) contribui para essa discussão ao afirmar que a transformação dos contos orais em literatura escrita esteve frequentemente associada à intenção de ensinar comportamentos considerados adequados pelas classes dominantes. Nesse processo, muitas narrativas passaram por adaptações que reforçavam valores morais, religiosos e sociais, especialmente entre os séculos XVII e XVIII. O autor identifica esse movimento como parte do processo de "aburguesamento" dos contos, isto é, sua adequação aos valores e expectativas das classes dominantes. Dessa forma, essas narrativas contribuíram tanto para estimular a imaginação quanto para transmitir modelos de

conduta considerados desejáveis em determinados contextos históricos. No “Chapeuzinho Vermelho” (2012) de Perrault, por exemplo, a moral não aparece apenas ao final da narrativa, mas organiza toda a sua construção, convertendo uma história popular em instrumento de formação social comprometido com os valores da aristocracia e da burguesia emergente.

Apesar dessas transformações, os contos mantiveram sua força simbólica justamente porque continuaram oferecendo múltiplas possibilidades de interpretação. Sua permanência demonstra que as narrativas não se limitam aos objetivos morais originalmente atribuídos por seus adaptadores, mas permanecem abertas a novas leituras, apropriações e ressignificações. É justamente por essa dimensão simbólica e pela capacidade de produzir diferentes sentidos que os contos de fadas apresentam também um importante potencial educativo. Ao serem compartilhadas por meio da oralidade, da leitura ou da dramatização, essas narrativas favorecem processos de diálogo, imaginação e construção de sentidos, permitindo que as crianças estabeleçam relações entre os acontecimentos da história e suas próprias experiências.

Essa leitura psicológica, entretanto, não elimina a dimensão histórica evidenciada por Zipes (2023), uma vez que os contos de fadas também são apropriados e transformados por diferentes autores em diferentes contextos culturais. No caso dos Irmãos Grimm, por exemplo, a tradição oral é reinterpretada a partir dos valores educativos do século XIX. A moral deixa de aparecer como advertência explícita, como ocorre em Perrault, mas continua presente na própria construção da narrativa. Assim, as duas interpretações mostram-se complementares: Bettelheim permite compreender por que determinados símbolos e personagens dos contos dialogam profundamente com a experiência infantil, enquanto Zipes evidencia como essas narrativas são constantemente recriadas a partir das escolhas culturais e sociais de cada época.

Essa compreensão histórica permite também observar diferentes formas de pensar a relação entre narrativa e educação. Enquanto algumas adaptações dos contos de fadas estiveram relacionadas à transmissão de determinados valores sociais e comportamentos considerados importantes em seus contextos históricos, outras perspectivas educativas permitem compreender a relação da criança com essas histórias de maneira mais participativa. Paulo Freire, especialmente em “Pedagogia do Oprimido” (1987) e “Pedagogia da Autonomia” (1996), compreende a educação como uma prática fundamentada no diálogo, na participação ativa dos sujeitos e na relação destes com o mundo. Para o autor, o conhecimento não é simplesmente transmitido, mas construído coletivamente a partir das experiências e realidades compartilhadas. Nesse sentido, os contos de fadas podem ser compreendidos como

mediadores culturais: ao entrar em contato com essas narrativas, a criança não apenas recebe uma história pronta, mas interpreta, imagina e atribui novos sentidos a ela. A narrativa torna-se, assim, um espaço de encontro e criação, permitindo que a criança participe ativamente da construção de significados.

Nesse processo, a relação da criança com os contos de fadas não se limita à escuta ou à leitura das narrativas. Ao brincar, dramatizar e reinventar histórias, a criança participa ativamente da produção de sentidos, transformando os elementos simbólicos dos contos em experiências próprias. O lobo, a princesa, a floresta ou a bruxa deixam de existir apenas como personagens de uma narrativa para tornarem-se materiais da imaginação infantil, constantemente recriados por meio do faz de conta, transformando o conto de fadas em um jogo teatral. Ao assumir papéis, construir diálogos, modificar acontecimentos e experimentar diferentes possibilidades de ação, a criança deixa de ocupar a posição de simples receptora da história para tornar-se participante ativa de sua construção. O brincar, nesse sentido, não representa uma repetição mecânica da narrativa original, mas um processo de apropriação criativa por meio do qual novos significados são produzidos.

É nesse ponto que os contos de fadas encontram o teatro infantil. A passagem da narrativa para a cena potencializa elementos já presentes nessas histórias — a imaginação, o jogo simbólico, a construção de sentidos e a participação ativa das crianças — abrindo caminhos para práticas educativas que articulam arte, cultura e formação humana. Entre os diversos artistas que exploraram essas possibilidades, destaca-se Maria Clara Machado, cuja produção dramatúrgica e atuação como educadora teatral contribuíram significativamente para o desenvolvimento do teatro infantil brasileiro. Suas adaptações de contos de fadas e suas reflexões sobre a infância constituem o foco da discussão apresentada mais à frente neste artigo.

O teatro infantil brasileiro e sua função educativa

O teatro infantil, também compreendido por parte da literatura contemporânea como teatro para as infâncias, ocupa um lugar consolidado no cenário cultural brasileiro, sendo reconhecido tanto por seu valor artístico quanto por suas contribuições para a formação humana. Entretanto, essa valorização não esteve presente desde suas origens. Durante muito tempo, o teatro destinado às crianças foi considerado um gênero secundário, frequentemente associado apenas ao entretenimento ou à transmissão de ensinamentos morais. Como

consequência, sua relevância artística foi muitas vezes questionada quando comparada ao teatro voltado ao público adulto.

Ao discutir a história do teatro infantil brasileiro, Fernando Lomardo, em “O que é teatro infantil” (1994), observa que sua consolidação ocorreu de forma relativamente recente. Segundo o autor, as iniciativas voltadas especificamente para crianças desenvolveram-se ao longo do século XX, acompanhando as transformações das concepções de infância e educação que marcaram esse período. Nesse contexto, muitas produções apresentavam forte preocupação pedagógica, buscando transmitir valores considerados adequados à formação moral das crianças.

Essa característica contribuiu para que o teatro infantil fosse frequentemente compreendido mais como instrumento educativo do que como manifestação artística. Em muitos casos, as qualidades estéticas dos espetáculos eram colocadas em segundo plano diante da preocupação com conteúdos considerados apropriados pelos adultos. Quando o endereçamento às crianças parte da ideia de que determinados temas, conflitos ou formas estéticas precisam ser excessivamente simplificados, corre-se o risco de reduzir a complexidade da experiência artística. Nesse sentido, pensar o teatro para as infâncias também implica reconhecer a criança como espectadora capaz de lidar, por meio da arte, com ambiguidades, conflitos e diferentes camadas de sentido. Tal perspectiva refletia uma visão de infância que compreendia a criança principalmente como um ser em formação, destinatário de orientações e ensinamentos elaborados pelos adultos. Em contraposição a essa lógica, Paulo Freire (1996) defende uma educação baseada no diálogo e na participação ativa dos sujeitos, compreendendo o processo educativo como construção coletiva do conhecimento. Embora não discuta especificamente o teatro infantil, suas reflexões contribuem para pensar práticas artísticas que reconheçam a criança como participante ativa dos processos de criação e aprendizagem.

Essa compreensão aproxima-se também das contribuições de Augusto Boal para a educação e para o teatro. Ao criticar modelos artísticos que colocam o público em posição passiva, Boal (1991; 2002) defende formas de participação em que os sujeitos possam assumir um papel ativo na construção da experiência teatral. Em “Teatro do oprimido e outras poéticas políticas” (1991, p. 11), ele afirma, “todos os seres humanos são atores porque agem, e espectadores porque observam”, dessa forma, o teatro deixa de ser privilégio de especialistas e passa a ser compreendido como linguagem acessível a todos. Cláudia de Arruda Campos (1998) demonstra que o teatro infantil brasileiro enfrentou historicamente dificuldades para afirmar sua legitimidade artística. Segundo a autora, o gênero permaneceu durante muito

tempo marcado por uma indefinição entre suas funções educativas e estéticas, condição que contribuiu para seu baixo prestígio em determinados círculos teatrais. Para Campos (1998, p. 47- 48), “o pouco prestígio do teatro infantil é causa e consequência de sua indefinição”.

Ao longo do século XX, entretanto, novas perspectivas passaram a questionar essa separação rígida entre arte e educação. Pesquisadores, dramaturgos e educadores começaram a defender que o teatro para crianças não deveria ser reduzido a um instrumento de ensino moral, mas reconhecido como uma experiência estética capaz de estimular a imaginação, a sensibilidade e a reflexão. Nesse sentido, Campos (1998) afirma que o teatro infantil pode envolver diferentes dimensões, como “entretenimento, crescimento psicológico, influências educativas, apreciação estética, desenvolvimento de futuras plateias” (p. 57). A partir dessa compreensão, a autora observa que “a avaliação do teatro infantil implica a concorrência de três áreas básicas: a estética, a pedagogia e a psicologia” (Campos, 1998, p. 57). Essa compreensão evidencia que o teatro infantil não pode ser analisado exclusivamente por seu conteúdo educativo nem apenas por seus aspectos artísticos. Sua especificidade encontra-se justamente na articulação entre essas diferentes dimensões, permitindo experiências que mobilizam imaginação, sensibilidade, conhecimento e participação. Ao discutir o próprio conceito de teatro infantil, Campos (1998) esclarece que a expressão se refere ao teatro realizado para crianças, distinguindo-o das práticas recreativas e pedagógicas realizadas por elas em contextos escolares. Segundo a autora:

Por teatro infantil entenda-se teatro para crianças, ou seja, aquele que supõe a realização de espetáculos, por artistas profissionais ou não, para público especificamente infantil. Vale a conceituação, já que a expressão teatro infantil costuma recobrir outros objetos, bem diferentes, como o teatro feito por crianças, com finalidades educativas ou recreativas, uma prática muito mais antiga do que o teatro para crianças” (Campos, 1998, p. 48).

Ao estabelecer essa diferenciação, Campos (1998) evidencia as múltiplas formas de relação entre teatro e infância. Embora o teatro para crianças e o teatro feito por crianças apresentem objetivos e processos distintos, ambos podem constituir experiências significativas quando reconhecem a criança como sujeito sensível, imaginativo e participante da experiência artística. Seja como espectadora ou como criadora, a criança estabelece relações com narrativas, personagens e situações ficcionais que possibilitam diferentes formas de perceber, interpretar e atribuir sentidos ao mundo. Essa perspectiva dialoga diretamente com as reflexões apresentadas anteriormente sobre os contos de fadas. Assim como essas narrativas, a experiência teatral pode oferecer um espaço de elaboração simbólica e criação de

sentidos, permitindo que a criança estabeleça relações entre fantasia e realidade. Ao entrar em contato com personagens, conflitos e situações ficcionais, ela não apenas recebe uma história pronta, mas pode interpretá-la, recriá-la e transformá-la a partir de sua própria experiência.

Maria Clara Machado e o teatro feito para e por crianças

É nesse contexto de transformação das relações entre teatro, infância e educação que se insere a trajetória de Maria Clara Machado. Como demonstra Campos (1998), a dramaturga teve papel fundamental na consolidação do teatro infantil brasileiro ao propor uma prática artística que reconhecia a criança como interlocutora capaz de participar da experiência teatral. Mais do que produzir espetáculos destinados ao público infantil, Maria Clara Machado desenvolveu uma concepção de teatro marcada pelo jogo, pela imaginação e pela criação, ao mesmo tempo em que *O Tablado* se consolidava como espaço de formação e experimentação teatral.

Ao abordar o desenvolvimento do teatro infantil brasileiro, torna-se impossível ignorar a contribuição de Maria Clara Machado. Dramaturga, diretora, atriz e educadora teatral, tornou-se uma das figuras mais importantes da história do teatro brasileiro, especialmente por sua atuação junto ao público infantil e pela criação de um espaço dedicado à formação teatral. Sua contribuição ultrapassa a escrita de peças, envolvendo também a formação de atores, a reflexão sobre o ensino do teatro e a construção de uma prática artística fundamentada na experimentação e na vivência da cena.

Nascida em Belo Horizonte, em 1921, Maria Clara Machado iniciou sua trajetória em um período em que o teatro infantil ainda ocupava posição marginal no cenário cultural brasileiro. Após experiências de formação no Brasil e no exterior, fundou, em 1951, a escola de teatro *O Tablado*⁷, sendo reconhecida como patrimônio cultural e imaterial do Estado do Rio de Janeiro, um espaço que reúne produção teatral, formação de atores e pesquisa sobre a linguagem cênica. Ao longo das décadas, *O Tablado* tornou-se uma das principais escolas livres de teatro do país, responsável pela formação de diferentes gerações de artistas.

Diferentemente de uma escola voltada apenas ao ensino técnico da atuação, *O Tablado* consolidou-se como um espaço de aprendizagem da prática teatral. Suas atividades, desde a fundação em 1951 até os dias atuais, envolveram cursos para crianças, jovens e adultos, além da montagem constante de espetáculos, permitindo que o processo de formação

⁷ Informações institucionais disponíveis no site oficial de O Tablado também destacam o papel da escola na formação de artistas e na difusão do teatro infantil no Brasil. <<https://www.otablado.com.br/>>

estivesse diretamente relacionado à experiência da cena. Como observa Silva (2018), “Para Maria Clara Machado não interessava neste espaço a capacitação profissional, e sim, a carpintaria cênica, onde todos tinham que saber fazer de tudo. Não bastava ser ator, a equipe tinha que saber fazer figurino, adereços, cenário e muito mais, uma verdadeira linha de montagem teatral no seu melhor sentido.” (Silva, 2018, p. 10)

Nesse sentido, sua atuação como educadora teatral não pode ser separada de sua produção dramatúrgica. O processo criativo desenvolvido em *O Tablado* permitia que a escrita teatral fosse atravessada pelos ensaios, pelos atores e pelas possibilidades descobertas na prática. Silva destaca que “a encenação de todos os textos de Maria Clara permitiu que recursos cênicos e narrativos pudessem ser testados previamente, sendo corrigidos e guardados em forma de memórias que são as próprias obras publicadas” (Silva, 2018, p. 5).

Essa característica também é destacada por Louise Cardoso ao recordar o processo de criação da dramaturga: “Ela sempre escreveu os personagens pensando nos atores que tinha. Ela fazia um roteiro mínimo, e então, nos ensaios ela ia aumentando, aproveitando gags, incentivando os atores a improvisarem” (Cardoso apud Campos, 1998, p. 195). Essa relação entre criação e formação também aparece nas próprias reflexões de Machado sobre sua atuação como educadora. Em entrevista concedida a Araken Távora, no programa “Os Mágicos”, em 1979, ao ser questionada sobre como compreendia a tarefa de educar, Machado afirma:

A gente é educadora também quando a gente faz teatro infantil. [...] Para mim educar é abrir caminho. É dar para a criança o instrumento para que ela sozinha procure o seu caminho. Quer dizer, é instigar a criança a procurar. É dar elementos para que ela sinta a necessidade de crescer. [...] O teatro tá aí pra isso. (Machado, 1979, 00:00:21)

Sua fala evidencia uma concepção de educação teatral baseada menos na transmissão de respostas prontas e mais na criação de possibilidades para que a criança investigue, experimente e construa seus próprios caminhos. Dessa maneira, a função do educador aproxima-se da mediação de experiências, oferecendo instrumentos para que a criança desenvolva sua autonomia criativa. Assim, a criação em Maria Clara Machado não acontecia como um processo fechado, em que o texto antecedia totalmente a experiência teatral. Ao contrário, sua dramaturgia era alimentada pelo jogo cênico, pela improvisação e pelo encontro entre os participantes envolvidos. É nesse sentido que se pode compreender a dimensão pedagógica de seu trabalho: não como a transmissão de conteúdos morais através do teatro, mas como uma aprendizagem construída pela experiência artística.

Ao longo de sua carreira, Maria Clara escreveu dezenas de peças destinadas ao público infantojuvenil, entre elas “Pluft, o Fantasminha” (1955), “O Chapeuzinho Vermelho” (1956), “A Bruxinha que Era Boa” (1958), “O Cavalinho Azul” (1960) e “A Gata Borralheira” (1961). Muitas dessas obras permanecem em circulação, sendo constantemente revisitadas por diferentes gerações de artistas e espectadores. Para Silva (2020), a força da literatura dramática de Maria Clara Machado está justamente em sua capacidade de articular elementos fantásticos, simbólicos e poéticos sem reduzir o teatro infantil a um instrumento de transmissão de mensagens. Essa concepção também aparece nos escritos da própria autora nos “Cadernos de Teatro” (1956), de número 2. Em oposição a uma visão do teatro infantil como espaço destinado apenas ao ensinamento moral, Maria Clara afirma:

As leis que regem a maneira de se escrever para criança são as mesmas para qualquer peça de adultos. A cena é um lugar onde se vivem situações, e não sala de aula onde atores dizem coisas para educar a criança. Se quisermos dar alguma lição à criança, esta lição tem de ser vivida em cena e não simplesmente dita. Que a ação não seja apenas um pretexto para a lição, mas que a lição esteja contida na ação. A criança se identifica muito mais com o herói que age, do que com o herói que diz como se deve agir. (Machado, 1956, p. 14).

A partir dessa perspectiva, a criança não é compreendida apenas como receptora de mensagens previamente determinadas pelo adulto, mas como sujeito capaz de estabelecer relações próprias com a experiência teatral. O aprendizado não ocorre pela explicação direta da moral da história, mas pelo envolvimento com personagens, conflitos, ações e situações imaginárias vividas em cena. Essa compreensão aproxima-se das reflexões de Paulo Freire (1996) acerca de uma educação construída pela participação dos sujeitos e das contribuições de Augusto Boal (1991) sobre o teatro como prática coletiva. Embora partam de contextos distintos, esses autores permitem pensar o fazer teatral como uma experiência em que conhecimento e criação acontecem pela ação e pela relação entre os participantes.

A valorização do imaginário constitui, assim, um dos aspectos centrais do teatro de Maria Clara Machado. Em suas obras, personagens fantásticos convivem com questões humanas e sociais, enquanto fantasmas, bruxas, animais falantes e personagens dos contos de fadas tornam-se possibilidades de investigação da realidade por meio da fantasia. A imaginação não aparece como fuga do mundo concreto, mas como uma maneira de experimentá-lo e recriá-lo simbolicamente.

Embora o teatro feito para crianças e o teatro feito por ou com crianças constituam práticas distintas, a trajetória de Maria Clara Machado permite observar diferentes formas de relação entre teatro e infância. Em *O Tablado*, a produção de espetáculos destinados ao

público infantil coexistia com processos de formação teatral voltados a crianças e jovens. O espectador infantil era respeitado em sua sensibilidade, enquanto os participantes das atividades teatrais eram convidados a experimentar a linguagem do teatro por meio do jogo, da criação e da participação. Assim, a contribuição de Maria Clara Machado para o teatro infantil brasileiro encontra-se justamente nessa articulação entre dramaturgia, pedagogia e prática teatral.

Do conto ao palco: a releitura de Chapeuzinho Vermelho por Maria Clara Machado

A adaptação de “O Chapeuzinho Vermelho” (1982), de Maria Clara Machado, realizada em 1956⁸, evidencia na prática os princípios que orientavam sua concepção de teatro para crianças. Ao transportar a narrativa tradicional para o palco, a dramaturga não realiza apenas uma mudança de gênero literário, mas um processo de recriação no qual personagens, conflitos e situações são reorganizados a partir das possibilidades oferecidas pela linguagem teatral. Segundo Kelly Sheila Inocência Costa Aires, em “Dos contos de fadas às peças de Maria Clara Machado: o processo de transmodalização na dramatização de narrativas clássicas” (2013), esse processo de adaptação pode ser compreendido como uma “transmodalização”, na qual a passagem do conto para o texto dramático transforma a estrutura narrativa. Dessa forma, a história deixa de depender da narração e passa a ser construída pela ação dos personagens, pelos diálogos, pelo jogo cênico e pela relação estabelecida com o público.

Como mencionado, a primeira montagem de “O Chapeuzinho Vermelho” (1982) ocorreu em 1956, realizada pelo grupo amador de atores de *O Tablado*. Posteriormente, a peça também passou a integrar processos de formação teatral dentro da instituição, como ocorreu na montagem de 1983 realizada por alunos do curso de improvisação. Assim, a trajetória da obra evidencia a relação presente no trabalho de Machado entre o teatro criado para crianças e o teatro vivenciado por crianças e jovens como experiência artística. Na adaptação, Maria Clara mantém elementos reconhecíveis da narrativa tradicional, como a travessia pela floresta, o encontro com o lobo e a existência de um perigo a ser enfrentado. Entretanto, esses elementos são transformados pela teatralidade. O conflito deixa de estar centrado apenas na advertência moral e passa a ser atravessado pelo humor, pela imaginação e pelo jogo.

⁸ É significativo observar que a primeira montagem de “O Chapeuzinho Vermelho” e a publicação dos primeiros números dos “Cadernos de Teatro” ocorreram no mesmo período, em 1956, momento em que Maria Clara Machado desenvolvia simultaneamente sua produção dramática e suas reflexões sobre teatro e formação artística das infâncias. Neste artigo, utiliza-se como referência o texto publicado na 9ª edição de “Teatro I” (1982), embora a primeira publicação e a primeira encenação da peça sejam de 1956.

Como observa Campos (1998), na versão de Machado, a música e o humor suavizam o caráter moralizante da narrativa tradicional e transformam a história em uma experiência teatral marcada pela brincadeira. O “Lobo Mau” é um dos principais exemplos desse deslocamento. Embora continue sendo o personagem responsável pelo conflito, sua construção cênica aproxima-se mais da comicidade do que da representação de uma ameaça absoluta.

“CHAPÉU: - Coitado... Quer que eu... (Lembrando-se) já ia me esquecendo. não devo conversar com ninguém... (Pega a sua cesta) Até logo, seu Lobo Bom...
LOBO: - (Lamentoso) Ai... pobre de mim. Ninguém vem conversar comigo. Fui atacado pelo lobo mau. Estava quietinho apanhando flores quando aquele bruto apareceu.” (Machado, Teatro I, O Chapeuzinho Vermelho, 1982, p. 130)

Nessa cena, Maria Clara preserva uma das peripécias centrais do conto, o encontro entre a criança e o “Lobo”, mas transforma a maneira como essa peripécia é experienciada. O personagem continua utilizando o engano como estratégia, porém sua ameaça passa a ser atravessada pelo riso e pela teatralidade. O medo não é eliminado da narrativa, mas é deslocado para um espaço de imaginação e brincadeira, permitindo que a criança estabeleça novas relações simbólicas com aquilo que tradicionalmente representava o perigo. Esse deslocamento também pode ser observado criticamente, pois a comicidade, ao tornar a ameaça mais acessível ao público infantil, pode ao mesmo tempo atenuar parte da tensão e da complexidade emocional presentes no conto tradicional. A adaptação revela, assim, uma escolha estética específica de Maria Clara Machado sobre como apresentar o medo e o perigo às crianças por meio do teatro. Esse procedimento dialoga diretamente com a concepção defendida pela autora nos “Cadernos de Teatro” (1956), apresentada anteriormente neste trabalho: a cena não deve funcionar como uma explicação moral, mas como uma experiência vivida pela criança. Assim, a adaptação não busca ensinar diretamente uma lição sobre obediência, mas possibilitar que os sentidos da história sejam construídos no contato com a ação teatral.

Além da transformação dos personagens tradicionais, Machado amplia o universo do conto ao inserir novas figuras na cena. Personagens como as “Árvores” e a “Coelha”, ausentes nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm, modificam a função da floresta, que deixa de ser apenas o espaço do perigo para tornar-se um ambiente vivo, coletivo e lúdico.

- 1.^a ÁRVORE: Eu também! Que horror! Quem chegará primeiro?
5.^a ÁRVORE: Deve ser o Tinoco!
4.^a ÁRVORE: Aposto que é a Coelha!
6.^a ÁRVORE: Não empurra, jaqueira.

JAQUEIRA: Não fui eu, foi a mangueira.
(Machado, Teatro I, O Chapeuzinho Vermelho, 1982, p. 142)

A presença desses personagens evidencia que a adaptação não está preocupada apenas em narrar novamente uma história conhecida, mas em explorar elementos próprios da linguagem teatral: corpo, movimento, diálogo, musicalidade e interação. Como destaca Campos (1998), a dramaturgia de Machado valoriza os aspectos visuais e poéticos da cena, construindo espetáculos nos quais a imaginação ocupa papel central.

Dessa maneira, “O Chapeuzinho Vermelho” (1982) demonstra como os contos de fadas podem ser constantemente recriados conforme novas formas de relação com a infância. A menina, o lobo e a floresta deixam de representar apenas uma narrativa de advertência e passam a constituir possibilidades de jogo teatral e criação de sentidos. É justamente essa abertura presente na obra que possibilita sua aproximação com experiências de educação teatral. Ao transformar a narrativa em espaço de brincadeira, participação e imaginação, Machado cria condições para que as crianças não apenas acompanhem uma história, mas possam habitá-la e recriá-la. Essa perspectiva orientou a experiência desenvolvida no CAPSij, na qual “O Chapeuzinho Vermelho” (1982) tornou-se ponto de partida para uma prática teatral construída pela participação e criação das próprias crianças.

A experiência no CAPSij: Chapeuzinho Vermelho como prática de criação e imaginação

Durante as experiências vivenciadas no Estágio Supervisionado II: Observação Participante em Contextos Não-escolares (ART129), componente curricular do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFOP, realizado entre os dias 16 de dezembro de 2022 e 24 de março de 2023, no Centro de Atenção Psicossocial Infantojuvenil (CAPSij)⁹, em Ouro Preto (MG), algumas práticas desenvolvidas com as crianças acompanhadas pelo serviço possibilitaram perceber como o imaginário infantil se manifesta quando atravessado pela teatralidade e pela narrativa. O grupo era formado por crianças com diferentes demandas relacionadas ao desenvolvimento infantil, à saúde mental e a situações de vulnerabilidade psicossocial, aspecto que exigia propostas capazes de valorizar diferentes formas de expressão, comunicação e participação. Entre as atividades realizadas no *Grupo Lúdico*, assim

⁹ “Os Centros de Atenção Psicossocial - CAPS são serviços públicos de saúde mental, abertos à comunidade, que acolhem pessoas em intenso sofrimento psíquico, inclusive aquelas que enfrentam situações relacionadas ao uso prejudicial de álcool e outras drogas, apoiando no dia a dia e no processo de reinserção comunitária. Eles contam com equipes multiprofissionais (médicos, psicólogos, terapeutas ocupacionais, assistentes sociais, enfermeiros, entre outros) que oferecem cuidado contínuo, acompanhamento clínico e apoio psicossocial aos usuários e familiares, assim como suporte a outros serviços de saúde.” (Disponível em: <<https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/saes/desmad/raps/caps>> Acesso em: 05 de jul de 2026)

denominado pelos educadores do espaço, composto em média por 4 a 6 crianças, com idades entre 5 e 10 anos, foi proposta uma leitura dramatizada inspirada no conto “Chapeuzinho Vermelho” (2012; 2018), utilizando como referência a adaptação teatral de Maria Clara Machado presente no livro “Teatro I” (1982), especificamente a peça “O Chapeuzinho Vermelho” (p. 103-163).

A escolha do conto surgiu a partir das próprias crianças. Em encontros anteriores, já era possível perceber o interesse do grupo pela figura do “Lobo Mau”, personagem que aparecia espontaneamente em brincadeiras e jogos imaginativos. Assim, a escolha de “Chapeuzinho Vermelho” (1982) partiu tanto do repertório apresentado pelo grupo quanto da possibilidade de trabalhar uma narrativa que, como discutido anteriormente, foi recriada por Machado a partir do humor, do jogo teatral e da participação. Vale mencionar que as crianças foram informadas sobre outras peças de Maria Clara Machado presentes no exemplar *Teatro I* (1982), como “Pluft, o Fantasminha” (p. 165-222) e “O Rapto das Cebolinhas” (p. 53-102), que também poderiam ser dramatizadas. No entanto, a escolha por “O Chapeuzinho Vermelho” (1982) foi unânime entre o grupo. Pelo menos duas crianças já haviam verbalizado, em encontros anteriores, que “Chapeuzinho Vermelho” era uma de suas histórias preferidas, o que também contribuiu para a escolha da narrativa.

A atividade foi realizada em um único encontro, com duração aproximada de duas horas-aula, de 50 minutos cada, em uma das últimas idas ao estágio antes do período de Carnaval. Embora aquele encontro tenha sido especificamente dedicado à leitura dramatizada de “Chapeuzinho Vermelho”, os contos de fadas já haviam aparecido em conversas anteriores com o grupo. A atividade começou em roda, na área externa do CAPSiJ, espaço no qual as crianças demonstravam maior disponibilidade para movimentação e brincadeira. Antes da leitura, foram realizadas conversas sobre quais histórias conheciam e quais personagens faziam parte de seu imaginário. Foi possível perceber que muitas delas já possuíam contato com diferentes versões dos contos de fadas, por meio de filmes, televisão, vídeos, escola ou narrativas familiares. Entretanto, mais do que reproduzir essas histórias, as crianças apresentavam suas próprias interpretações, acrescentando elementos e atribuindo novos sentidos aos personagens. A leitura foi conduzida de forma dramatizada, utilizando alterações vocais, movimentos corporais e pequenas improvisações. Durante a proposta, algumas crianças interpretaram mais de um personagem, enquanto os educadores também participaram da criação da narrativa, assumindo diferentes personagens ao longo da atividade. Como

mediadora, escolhi interpretar o “Lobo Mau”, personagem que despertava grande interesse no grupo. Ao longo da prática, as crianças começaram a interferir espontaneamente na história, completando falas, propondo acontecimentos e criando novas possibilidades para a narrativa. Não foram estabelecidos previamente momentos específicos para essas interferências: os comentários, falas e sugestões surgiram espontaneamente durante a leitura dramatizada e eram acolhidos dentro do jogo teatral, permitindo que a história fosse sendo atravessada pelas proposições do grupo. Nesse processo, as crianças deixaram de ocupar apenas o lugar de ouvintes e passaram também a atuar como criadoras daquele universo ficcional. Durante a atividade, foi possível perceber que o teatro funcionava como mediação entre a escuta, a imaginação e a expressão emocional. Algumas crianças demonstravam inicialmente dificuldade de concentração e impulsividade, mas, ao longo da narrativa, passaram a permanecer mais atentas aos acontecimentos e aos jogos imaginativos propostos. Outras apresentavam certa timidez no início, porém começaram a interagir quando perceberam que poderiam brincar livremente com os personagens e as situações da história. Essa experiência aproxima-se da concepção defendida por Maria Clara Machado sobre o teatro como vivência, na medida em que a criança não recebe apenas uma mensagem pronta, mas pode experimentar a ação teatral. No CAPSij, a narrativa tornou-se um espaço aberto à participação e à criação.

Um dos momentos mais significativos ocorreu quando uma das crianças propôs que o Lobo de “Chapeuzinho Vermelho” (1982) “não fosse mau, apenas sozinho”. A fala modificou a relação do grupo com o personagem e abriu espaço para que as outras crianças imaginassem novas possibilidades para a narrativa. O Lobo, tradicionalmente associado ao medo e ao perigo, passou a ser compreendido também a partir de sentimentos como solidão, afeto e desejo de aproximação. Essa possibilidade de reinterpretar o personagem dialoga com a própria releitura realizada por Maria Clara Machado (1982), na qual o Lobo deixa de ser apenas uma figura ameaçadora e passa a apresentar características atravessadas pelo humor e pela teatralidade. Essa transformação da figura do lobo aparece também em outras manifestações culturais, como observa Campos (1998), ao mencionar a canção “Lobo Bobo” de João Gilberto (p. 109), na qual o personagem tradicionalmente associado ao perigo é deslocado para uma representação marcada pelo humor e pela inversão de expectativas. Entretanto, o movimento realizado pelas crianças revela uma nova camada desse processo: elas não apenas receberam adaptações anteriores, mas continuaram transformando a narrativa a partir de suas próprias experiências.

Assim como os contos de fadas foram recriados ao longo do tempo por diferentes autores e contextos culturais, como discutido neste trabalho a partir de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Maria Clara Machado, as crianças do CAPSiJ também se apropriaram da história e atribuíram novos sentidos aos seus personagens. Nesse sentido, a permanência dessas narrativas pode ser compreendida justamente pela possibilidade de serem continuamente revisitadas e recriadas por aqueles que entram em contato com elas. A teatralização tornou-se, nesse processo, um caminho para essa apropriação ativa. Ao assumir personagens, criar falas e modificar acontecimentos, as crianças deixaram de ocupar apenas o lugar de espectadoras da história e passaram a participar da construção da cena. Essa perspectiva aproxima-se das reflexões de Augusto Boal (2002), ao compreender o teatro como espaço de expressão e participação dos sujeitos.

Em um contexto de atenção psicossocial, essa possibilidade torna-se especialmente significativa, pois o jogo teatral oferece um espaço de experimentação simbólica no qual sentimentos, conflitos e diferentes formas de perceber o mundo podem aparecer mediados pela ficção. A história não exige que a criança fale diretamente sobre si, mas permite que ela elabore experiências por meio dos personagens, das situações imaginadas e da relação construída coletivamente. Dessa forma, a prática realizada no CAPSiJ permitiu compreender que a relação entre contos de fadas e teatro infantil ultrapassa a transmissão de histórias ou ensinamentos. A dramatização possibilitou que as crianças brincassem com a narrativa, experimentassem diferentes papéis e encontrassem novas formas de expressão. Assim, a experiência aproximou-se dos princípios presentes na trajetória de Maria Clara Machado, compreendendo o teatro como espaço de encontro, imaginação e criação compartilhada. As observações realizadas durante o estágio permitem retomar as discussões desenvolvidas ao longo deste artigo e reforçam a hipótese que orientou esta pesquisa.

Ao longo deste trabalho, buscou-se compreender como os contos de fadas, quando atravessados pela linguagem teatral, podem constituir experiências estéticas e educativas que reconheçam a criança como sujeito inventivo, capaz de interpretar, recriar e produzir sentidos. A partir das discussões desenvolvidas, foi possível perceber que a permanência dessas narrativas ao longo dos séculos não está relacionada apenas à preservação de suas estruturas tradicionais, mas principalmente à sua capacidade de transformação. Os contos permanecem vivos justamente porque são continuamente recriados por diferentes sociedades, artistas e também pelas próprias crianças. A trajetória do conto “Chapeuzinho Vermelho”, considerando suas diferentes versões e adaptações ao longo do tempo, evidencia esse movimento. Das versões literárias de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm até a adaptação teatral de Maria

Clara Machado, observa-se que cada recriação da narrativa revela diferentes contextos culturais. Enquanto algumas versões estiveram mais associadas à transmissão de valores morais, a dramaturgia de Maria Clara desloca o conto para o campo da experiência teatral, valorizando o humor, o jogo, a imaginação e a participação.

No contexto do teatro infantil brasileiro, as obras de Maria Clara Machado ultrapassam a condição de textos destinados às crianças e aos jovens. Sua trajetória como dramaturga e educadora teatral revela uma compreensão do teatro como espaço de experimentação, criação coletiva e ampliação das experiências sensíveis dos sujeitos. Ao transformar narrativas clássicas em acontecimentos cênicos, sua obra possibilita que a criança estabeleça uma relação ativa com a história, deixando de ocupar apenas o lugar de receptora de uma mensagem pronta para tornar-se participante na construção de sentidos. Seja como espectadora ou como criadora da cena, a criança torna-se parte fundamental da experiência teatral.

A experiência desenvolvida no CAPSij permitiu observar essas possibilidades na prática. A leitura dramatizada demonstrou que, quando convidadas a brincar teatralmente com uma narrativa, as crianças não apenas reproduzem histórias conhecidas, mas também as modificam a partir de suas próprias percepções e experiências. A ressignificação do personagem “Lobo Mau” realizada pelo grupo evidencia como a imaginação infantil pode transformar símbolos já estabelecidos, criando novas formas de compreender personagens, conflitos e relações.

Deste modo, a dramatização dos contos de fadas revela-se uma prática capaz de aproximar arte e educação sem reduzir o teatro a apenas uma ferramenta de transmissão de ensinamentos. Pelo contrário, possibilita experiências em que a criança imagina, interpreta, cria e participa. Contar e dramatizar histórias é também abrir espaços de escuta, expressão, pertencimento e construção coletiva, reconhecendo a infância como um território de produção cultural e de criação de significados. As artes cênicas constituem, assim, um espaço de experimentação de diferentes vivências e possibilidades de relação com o mundo.

Assim, pensar os contos de fadas no teatro infantil é compreender que essas narrativas não pertencem apenas ao passado ou aos livros nos quais foram registradas. Elas continuam existindo cada vez que são contadas, encenadas e transformadas. Como demonstram as obras de Maria Clara Machado e a experiência realizada no CAPSij, a potência dessas histórias encontra-se justamente na possibilidade de cada criança entrar na floresta e criar seus próprios caminhos.

Referências

- AIRES, Kelly Sheila Inocência Costa. **Dos contos de fadas às peças de Maria Clara Machado: o processo de transmodalização na dramatização de narrativas clássicas.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. *Anais [...]*. Campina Grande: ABRALIC, 2013.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família.** 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BERNAT, Isaac. O griot, Sotigui Kouyaté e a África: definição do termo, histórico, função na África Ocidental. In: BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté.** Rio de Janeiro: Pallas, 2021.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Maria Clara Machado.** Coleção Artistas Brasileiros. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: SANDRONI, Luciana (org.). **Os 77 melhores contos de Grimm.** Rio de Janeiro: Companhia das Letrinhas, 2018.
- LOMARDO, Fernando. **O que é teatro infantil.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MACHADO, Ana Maria. Prefácio. In: BORGES, Maria Luiza X. de A. (org.). **Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MACHADO, Maria Clara. Escrever para crianças: o que se deve, pois, oferecer à criança? In: MACHADO, Maria Clara et al. **Cadernos de Teatro n. 2.** Rio de Janeiro: O Tablado; Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, 1956. Disponível em: https://otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NEMERO_2.pdf. Acesso em: 9 jul. 2026.
- MACHADO, Maria Clara. Jogos dramáticos: teatro feito por crianças. In: MACHADO, Maria Clara et al. **Cadernos de Teatro n. 1.** Rio de Janeiro: O Tablado; Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, 1956. Disponível em: https://otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NuMERO_1.pd. Acesso em: 9 jul. 2026.

MACHADO, Maria Clara. **Teatro I**. 9. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

OS MÁGICOS: Maria Clara Machado. Entrevistador: Araken Távora. Rio de Janeiro: Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, 24 maio 1979. Acervo Arquivo Nacional. Disponível em: https://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_fs/0/fil/0473/br_rjanrio_fs_0_fil_0473_d0002de0002.mp4. Acesso em: 3 jul. 2026.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa**. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SILVA, Sandro Luis Costa da. **O teatro de Maria Clara Machado: do Tablado para as escolas**. Cuiabá: EdUFMT, 2018.

SILVA, Sandro Luis Costa da. **A literatura dramática de Maria Clara Machado no teatro brasileiro moderno**. Cuiabá: EdUFMT, 2020.

ZIPES, Jack. **Os contos de fada e a arte da subversão: o gênero clássico para crianças e o processo civilizador**. Tradução de Camila Werner. São Paulo: Perspectiva, 2023.