

## O CRONOTOPO DO BOSQUE EM *INTO THE WOODS*, DE JAMES LAPINE E STEPHEN SONDHEIM

THE CHRONOTOPE OF THE WOODS IN *INTO THE WOODS*, BY JAMES LAPINE AND STEPHEN SONDHEIM

João Augusto Reich da Silva<sup>1</sup>  
Patrícia da Silva Valério<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este estudo tem por objetivo analisar o tempo-espaço do bosque na narrativa do musical *Into the Woods*, de James Lapine e Stephen Sondheim (2014), com base no conceito de cronotopo, conforme desenvolvido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2018 [1975]). Em seu enredo próximo ao conto de fadas do tipo artístico, a peça estabelece relações dialógicas também com contos de fadas populares e atualiza os sentidos da jornada de cada personagem por meio de motivos e elementos essencialmente cronotópicos. Por fim, o cronotopo do bosque atua como o fio-condutor do musical, servindo de base para os acontecimentos do enredo e reunindo as jornadas de diferentes personagens em um quadro espaçotemporal comum.

**Palavras-chave:** Cronotopo; *Into the Woods*; contos de fadas; bosque.

**ABSTRACT:** This study aims to analyze the time-space of the woods in the narrative of the musical *Into the Woods*, by James Lapine and Stephen Sondheim (2014), based on the concept of chronotope as developed by the Russian theorist Mikhail Bakhtin (2018 [1975]). In its plot close to the fairy tale of the artistic type, the play also establishes dialogic relationships with folk fairy tales and updates the meanings of each character's journey through essentially chronotopic motifs and elements. Finally, the chronotope of the wood acts as the leading thread of the musical, serving as a basis for the events of the plot and bringing together the journeys of different characters in a common spatiotemporal framework.

**Keywords:** Chronotope; *Into the Woods*; fairy tale; woods.

### Considerações iniciais

Não é raro encontrarmos, em obras do gênero maravilhoso, histórias em que o bosque (ou a floresta e a mata, em suas variações) apresenta-se como o pano de fundo rico e

<sup>1</sup> Mestrando em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo-PPGL/UPF, em Passo Fundo, RS, Brasil.

<sup>2</sup> Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos-UNISINOS, em São Leopoldo, RS, Brasil. Professora do Curso e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo -UPF, em Passo Fundo, RS, Brasil.

diversificado sobre o qual vão sendo bordados os acontecimentos extraordinários vividos pelas personagens. Nessas narrativas, o bosque deixa de ser apenas um “conglomerado de árvores” e passa a representar o tempo-espaço privilegiado de ocorrência do impossível, do inesperado, do mágico e sobrenatural. Nos contos de fadas, a floresta constitui-se como ambiente perigoso e terreno de provações para as personagens que precisam atravessá-la e que, no caminho, se deparam com perniciosos seres fantásticos, sendo assim enredadas em situações enganosas e desafiadoras.

Oriundos da tradição oral, os contos de fadas seguem vivos na memória cultural de diversas sociedades onde têm sobrevivido tanto em suas versões “originais” quanto em adaptações contemporâneas que se concretizam por meio de diferentes linguagens, como o cinema, a arte, o teatro e a música. Mesmo assim, os contos de fadas preservaram, em certa medida, o tempo-espaço da floresta enquanto uma de suas características principais, ao lado dos elementos do castelo (a torre, o salão, o calabouço), da realeza (reis e rainhas, príncipes e princesas), do povo (os plebeus: camponeses, padeiros, sapateiros, alfaiates, moleiros etc.), dos seres mágicos (fadas, bruxas, duendes, gigantes etc.) e de acontecimentos como encontro e desencontro, perda, busca e obtenção de itens encantados, entre outros.

Dentre as obras produzidas nas últimas décadas que desenvolvem o tema do maravilhoso, destaca-se o musical estadunidense *Into the Woods*, com roteiro de James Lapine e música e canções de Stephen Sondheim. Desde sua estreia na Broadway em 1987, a peça conquistou numerosas indicações e premiações importantes do cenário teatral norte-americano, como o Tony Awards (em que venceu em três categorias), estabelecendo seu posto como ícone do entretenimento musical, sendo encenada continuamente por companhias profissionais e amadoras ao redor do mundo.

*Into the Woods* divide-se em dois atos separados por uma intermissão e que, juntos, totalizam oito cenas com 24 personagens e 22 canções. No primeiro ato, constituído de seis cenas, acompanhamos um padeiro e sua esposa que desejam muito ter um filho, mas descobrem ter sido alvo de uma maldição de infertilidade por parte de uma bruxa da vizinhança. Certo dia, ela lhes oferece a chance de reverterem o feitiço com a condição de que lhe tragam quatro ingredientes para compor uma poção mágica. Assim, o casal adentra o bosque em busca da vaca branca como leite, da capa vermelha como sangue, do cabelo amarelo como milho e do sapatinho puro como ouro – itens que, curiosamente, pertencem a já familiares personagens de contos de fadas. Desse modo, encontram-se e sobrepõem-se nesse musical as histórias dos contos Rapunzel, A Gata Borralheira (Cinderela), Chapeuzinho Vermelho e João e o Pé de Feijão, em versões mais próximas às popularizadas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm<sup>3</sup>, em seus *Contos Infantis e Domésticos*<sup>4</sup>.

Servindo de base ao enredo, unindo e apartando as personagens que devem atravessá-lo em diversos momentos, está o bosque (*woods*) que separa o vilarejo do restante do reino e que empresta seu nome ao título do musical. Para tornar seus desejos realidade, cada personagem deve empreender sua própria jornada pela floresta, o que dá o tom de toda a narrativa. Ao final do primeiro ato, o grupo declara, em conjunto, que chegou às conclusões certas e que tiveram o que mereciam (LAPINE; SONDEIM, 2014). Entretanto, a história não termina com o tradicional “felizes para sempre”: o segundo ato, composto por duas cenas, convoca o grupo a retornar ao bosque, pois uma gigante em busca de vingança ameaça a paz do reino e a vida de todos. Dessa vez, as personagens devem olhar para além de si mesmas e unir-se em torno de um

<sup>3</sup> Exceto João e o Pé de Feijão, conto de origem inglesa e não alemã.

<sup>4</sup> *Kinder und Hausmärchen*, publicados inicialmente no período de 1812 a 1815.

desejo comum: preservar a felicidade e a paz tão duramente conquistadas.

À vista disso, e, considerando nosso interesse em analisar o enredo de *Into the Woods* sob a perspectiva das relações espaçotemporais, encontramos no conceito de cronotopo elementos que potencializam a análise da peça de Lapine e Sondheim. A encenação de *Into the Woods* e a performance dos artistas que já fizeram parte desse espetáculo não será, contudo, objeto de análise de nosso artigo<sup>5</sup>: aqui, optamos por trabalhar com o material que antecede esse momento, o *libreto* do musical, constituído de descrições, diálogos e canções que preenchem as 138 páginas da edição consultada, publicada no exterior<sup>6</sup> e ainda sem tradução para o português brasileiro.

Também conhecido como roteiro, o texto em foco serve de orientação a todos aqueles que fazem com que a peça saia do texto e tome vida no palco. Uma vez publicado o libreto, ao público são oferecidas duas possibilidades de entrar em contato com a peça: como espectadores, que vão ao teatro e integram a plateia do espetáculo, ou como leitores, que adquirem o libreto e o leem, assim como lemos as peças de William Shakespeare, Tennessee Williams, Sófocles, Ésquilo e tanto outros dramaturgos.

Ao dirigirmos nosso olhar para a materialidade linguística em questão, desenvolvemos um diálogo com os estudos literários, mesmo campo em que é gestada a reflexão de Bakhtin sobre o cronotopo. Logo, desejamos propor, com base no libreto desse musical, uma reflexão sobre o cronotopo do bosque em *Into the Woods*, mobilizando esse conceito a partir dos estudos do pensador russo Mikhail Bakhtin, mais especificamente, de seu ensaio intitulado *As formas do tempo e do cronotopo no romance* (1975), que integra o conjunto de sua Teoria do romance, escrita na metade final da década de 1930.

Isso posto, na primeira seção buscamos apontar e discutir, ainda que sumariamente, as relações entre gêneros que constituem o musical em foco a partir da materialidade linguística emergente do roteiro, e, na segunda seção, abordar alguns dos motivos cronotópicos que constituem essa narrativa, delineando as peculiaridades de um cronotopo específico *do bosque*. Certamente, o breve mapeamento proposto não pretende dar conta da totalidade de sentidos presente em *Into the Woods*, mas espera-se que, através dele, possam ser vislumbrados caminhos possíveis para abordagens futuras dessa e de outras obras, que nos incitam à reflexão constante.

## 1 O conto de fadas popular e o conto de fadas artístico: relações entre gêneros

Em nossa síntese da obra em análise já foi possível perceber sua profunda ligação com o conto de fadas, visto que *Into the Woods* retoma e reelabora motivos de histórias recolhidas pelos irmãos Grimm, já bem conhecidas pelo público. Logo, é importante lembrar, segundo Volobuef (1993, p. 100), que os contos de fadas são “histórias que constituem um legado da tradição oral popular: narrativas transmitidas de geração a geração durante um longo tempo antes de serem, afinal, coletadas e recolhidas em livro”.

---

<sup>5</sup> Em 1991, o programa *American Playhouse* exibiu em sua décima temporada uma gravação de *Into the Woods* com o elenco original da Broadway, produzida especialmente para a televisão. Ela conta com duas horas e trinta minutos de duração e está disponível no YouTube, através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=kqCsQCsinK4&t=795s>>. Acesso em: 14 set. 2022.

<sup>6</sup> A edição com a qual trabalhamos foi publicada em 2014, em Nova Iorque, pelo Theatre Communications Group, e pode ser adquirida em formato físico ou eletrônico (e-book) em sites de livrarias online como Amazon, Livraria Cultura e Americanas.

Apesar de hoje estar fortemente associado à literatura infantil (e, por vezes, indevidamente menosprezado por esse mesmo motivo), o conto de fadas foi no passado um entretenimento *para adultos*, como aponta Volobuef (1993) ao informar que essas histórias eram comumente narradas à noite, junto ao fogo, ou durante os trabalhos manuais realizados em grupo pelos camponeses.

A paulatina reorientação do público adulto para o infantil acarretou a suavização ou total eliminação, nos contos, dos elementos considerados “inapropriados para crianças”, isto é, demasiado assustadores ou macabros. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a história de Cinderela (ou A Gata Borralheira): na roupagem atual do conto (aparentada à versão de Charles Perrault), as maldades praticadas contra Cinderela pela madrasta e suas filhas são perdoadas pela enteada, reforçando sua bondade e compaixão ilimitadas, que não se corrompem mesmo diante do mais justificável desejo de vingança. Já no conto de Grimm, no dia do casamento de Cinderela, as irmãs colocam-se à direita e à esquerda da noiva, querendo comungar de sua felicidade. Nesse momento, as pombas que repousavam sobre os ombros da Borralheira arrancam os olhos das irmãs, que “assim foram punidas, com a cegueira, para o resto da vida, por terem sido tão falsas e perversas”. (GRIMM, 2018, p. 161)

Em *Into the Woods*, como afirmamos inicialmente, é a versão dos contos de Grimm que encontramos dialogizada no texto dramático: prosseguindo em nosso exemplo, as irmãs de Cinderela recebem na peça o mesmo castigo da versão dos irmãos germânicos e, no episódio da prova do sapatinho, têm seus pés mutilados pela madrasta, para que este pudesse servir “perfeitamente”. Desse modo, a peça não diminui ou apaga os elementos macabros dos contos de fadas, mas os mantém e ressignifica-os dialogicamente em função de sua unidade narrativa. Já não se trata apenas de uma história para ser contada às crianças na hora de dormir (ou em roda durante as horas de trabalho), mas de uma forma de entretenimento que deixa aos adultos um lugar reservado na plateia.

À vista disso, reconhecemos na organização da peça características que, acreditamos, são similares as do *conto de fadas artístico*, compreendido como “um texto único e diferenciado, fruto não de uma coletividade, mas da imaginação e habilidade narrativa de um determinado autor, e expressão de sua individualidade poética” (VOLOBUEF, 1993, p. 104). Sob essa perspectiva, o conto de fadas artístico se opõe aos contos de fadas populares, cuja prolongada difusão oral do povo mais simples fez das obras um fruto e um bem da *coletividade*, de origem imemorial e irrecuperável, segundo afirma Volobuef (1993).

Mas como pode o conto de fadas artístico conservar-se sob a forma do texto dramático? Para responder a esse questionamento é preciso recordar que, de acordo com Bakhtin (2011 [1952-53], p. 285), os gêneros do discurso compreendem formas *relativamente* estáveis de enunciados e são “bem mais mutáveis, flexíveis e plásticos” se comparados às formas da língua. Na visão do teórico russo, os gêneros estão sempre ligados a uma dada esfera da comunicação discursiva que determina o conteúdo, o estilo e o modo de organização dos enunciados, sempre tendo em vista seus interlocutores reais ou potenciais. Em suas palavras,

A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma

determinada forma de gênero. (BAKHTIN, 2011 [1952-53], p. 282, grifos do autor)

*Into the Woods* dialoga com os contos de Grimm por meio de uma complexa relação, pois, mesmo que estejam presentes na peça elementos dos contos de fadas (pelo tema e construção composicional), estes se reorganizam e se ressignificam em uma nova situação comunicativa: a da esfera teatral. É como se o conto de fadas despejasse seu conteúdo sobre o molde do teatro musical que, antes de ganhar vida no palco, precisa existir através do texto que será utilizado para os ensaios, que é o roteiro.

Não podemos esquecer, entretanto, que entre o texto e sua encarnação sob as luzes da ribalta – no corpo, no gesto e na voz dos atores – há uma diferença substancial: o texto dramático é orientado para sua encenação e não para a leitura silenciosa individual. Nas palavras de Prado (2005, p. 85, grifos nossos), “frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas [as pessoas da plateia] são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que *lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos*”, ou seja, todo o corpo participa no evento do espetáculo. A música faz o chão vibrar, as vozes ecoam pelo teatro, sente-se o cheiro da fumaça artificial a descer pelo palco, veem-se os acontecimentos do enredo desenvolverem-se diante dos olhos. Segundo Prado (2005, p. 85), “a história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade”, o que o autor considera a “vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação”, e fazendo com que a leitura do libreto seja uma experiência singular em relação a do espectador que assiste à peça.

Quanto a isso, é interessante observar que Bakhtin (2018 [1975], p. 242) aponta, nos rascunhos do ensaio sobre o cronotopo no romance, para uma discussão a respeito do “palco como um cronotopo especial, onde se cruzam o espaço-tempo representado (ou seja, o cronotopo representado numa peça) com o espaço e o tempo que representam”, isto é, entre o cronotopo do texto (enfocado em nosso estudo) e o cronotopo de sua representação no espetáculo.

Até aqui foi possível reconhecer em *Into the Woods* um tipo de conto de fadas artístico concretizado sob a forma da peça musical, através das relações que o texto de Lapine e Sondheim estabelece com o texto dos irmãos Grimm, criadores de uma obra cujas origens se encontram nos contos de fadas populares – bens culturais comuns e oralizados. De certa maneira, a narrativa breve desses contos veste as roupas emprestadas do texto dramático que dá primazia às falas e ações das personagens (e, no caso do musical, às suas canções), visto que no teatro “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”, como afirma Prado (2005, p. 84), que complementa: “teatro é ação e romance narração”.

Na próxima seção, discutiremos o enredo da peça de Lapine e Sondheim e apreciaremos os elementos cronotópicos que a constituem, observando a especificidade do tempo-espaço do bosque nessa narrativa.

## 2 Os motivos cronotópicos do bosque

Passemos agora a uma breve incursão pelos dois atos do libreto do musical *Into the Woods*, destacando alguns dos motivos cronotópicos que o constituem, buscando compreender a

especificidade do cronotopo do bosque nessa narrativa.

Na cena de abertura do primeiro ato, a canção *Prólogo (Prologue: Into the Woods)* nos apresenta os heróis da peça e seus desejos. De imediato, o Narrador<sup>7</sup> entra em cena e, através do clássico “Era uma vez...”, dá o sopro de vida que anima o musical e desperta os outros personagens. Cinderela está limpando a cozinha em sua casa; dentro de um chalé, João<sup>8</sup> tenta ordenhar, sem sucesso, Milky-White, sua estimada vaca; enquanto isso, o Padeiro e sua esposa (referida apenas como Esposa do Padeiro) estão preparando o pão em seu lar, que é também seu local de trabalho. O cenário, ao fundo das casas onde vivem as personagens, é o de “uma grande floresta que as separa do restante do reino”. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p.3, tradução nossa)<sup>9</sup>

A situação em que se encontram as personagens é anterior ao início de sua jornada pelo bosque e da realização de seus desejos. Cinderela, órfã de mãe, sofre com o desprezo da Madrasta e suas filhas, Florinda e Lucinda, descritas pelo Narrador como belas de rosto, mas cruéis de coração. Ela vive como uma criada na própria casa, vestida em trapos e coberta de sujeira. Mesmo o pai de Cinderela parece ignorar as injustiças cometidas contra a filha, o que não a impede de preservar seu bom coração. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014)

Enquanto a família de Cinderela se prepara para ir ao baile real sem ela, João é forçado pela mãe a levar a vaca Milky-White (que considera ser sua melhor amiga) para ser vendida no mercado por não menos que cinco libras, diante da miséria que enfrentam. O caráter de João é o do garoto bobo e ingênuo, mas sonhador, o que preocupa a mãe que se vê desamparada sem o pai do menino, envelhecendo em uma casa em decadência. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014)

Por outro lado, o Padeiro e sua esposa expressam, através da canção, o desejo de ter um filho para alegrar suas vidas e recebem, em seguida, a visita de Chapeuzinho Vermelho em sua humilde padaria. Animada, a menina deseja levar pão para sua avó que vive no bosque e é recompensada pela generosidade da Esposa do Padeiro, que a supre com uma cesta de mantimentos. Ao ser questionada pela Esposa sobre o caminho que está tomando, a garota responde, cantando: “O caminho é claro,/ A luz é boa,/ Eu não tenho medo,/ E ninguém deveria./ O bosque é apenas feito de árvores,/ E as árvores são apenas madeira [...]”. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 9, tradução nossa)<sup>10</sup>

Já no discurso de Chapeuzinho podemos observar um aspecto importante sobre a caracterização do bosque, conforme ele é percebido pela personagem. Ao contrário do que imagina a menina do capuz vermelho, ele não é “apenas madeira”, ou seja, um lugar que se resume a árvores, mas sim um tempo-espaço de acontecimentos nem sempre agradáveis e previsíveis, mas perigosos e incertos. Como canta a então inocente garota, “Nunca se pode

<sup>7</sup> Em *Into the Woods*, o narrador deixa de ser um observador externo para integrar a história como personagem que participa dos acontecimentos, questão que ultrapassa nossos objetivos de análise e retoma a discussão sobre o conto de fadas e o teatro. Por ora, destacamos que o Narrador, neste caso, não é uma voz fora de cena, mas um personagem presente no desenrolar dos eventos da peça, sem ser, no entanto, reconhecido pelos outros personagens (ao menos, até o segundo ato).

<sup>8</sup> Prezando pela clareza em nossa exposição, optamos por referir o nome das personagens em português, mantendo a grafia em letra maiúscula para distinguir o nome próprio. Aqui, nos referimos a Jack como João por se tratar do protagonista de “João e o Pé de Feijão”, conhecido em língua inglesa como “*Jack and the Beanstalk*”. Já Milky-White, sua fiel companheira animal, é nomeada com base na cor de sua pelagem, um “branco leitoso”, que optamos por manter na forma original em inglês.

<sup>9</sup> Assumimos a responsabilidade da tradução de todas as citações em inglês. No original: “a large forest which separates them from the rest of the kingdom”.

<sup>10</sup> No original: “The way is clear,/ The light is good,/ I have no fear,/ Nor no one should./ The woods are just trees,/ The trees are just wood [...]”. Há aqui um jogo de palavras entre *woods* (bosque) e *wood* (madeira).

dizer/ O que há pela frente./ Pois, pelo que eu sei,/ Ela [a Vovó] pode já estar morta”. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 10, tradução nossa)<sup>11</sup>

Após a saída de cena de Chapeuzinho, surge a Bruxa, que canta em interlocução com o Padeiro e a Esposa, explicando o motivo de ter-lhes lançado uma maldição da infertilidade, por meio de uma história que trata-se, na verdade, do conto “Rapunzel”. Segundo a feiticeira, os pais do Padeiro instalaram-se no chalé quando ele ainda era um bebê. Na época, sua mãe estava grávida de uma menina e acabou desenvolvendo um apetite incomum pelas verduras do quintal da Bruxa, sua vizinha. Tentando apaziguar os desejos da esposa, o pai do Padeiro assaltou a horta da feiticeira e foi por ela surpreendido. Diante dessa situação, a Bruxa deixou-o levar o que precisava sob a condição de que ele e sua esposa lhe entregassem o bebê que tanto esperavam. Assim, a Bruxa acaba por revelar ao Padeiro que ele tem uma irmã, mas não diz seu nome, o qual, por meio do Narrador, descobrimos ser Rapunzel. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014)

Até aqui a narrativa pouco se afasta daquela que conhecemos por meio dos irmãos Grimm. Em *Into the Woods* Rapunzel também enfrentará o castigo de viver trancafiada em uma torre guardada pela Bruxa que, todos os dias, escala o edifício através das longas tranças da “filha”. Um príncipe também virá resgatá-la do cativo, será cegado ao cair em um espinheiro e depois curado pelas lágrimas da amada, que irá tornar-se mãe de gêmeos. (GRIMM, 2018) (LAPINE; SONDEHEIM, 2014)

As diferenças entre o conto tradicional e o musical de Lapine e Sondheim estão justamente nos pontos de intersecção que justificam a presença de Rapunzel no enredo de *Into the Woods*. Neste, a Bruxa conta ainda que, ao roubar sua horta, o pai do Padeiro levou não apenas alguns rapôncios, mas também os seus feijões encantados (os mesmos que serão vendidos a João, no decorrer da peça, e que o levarão até o castelo dos gigantes que vivem no céu). Ao herdar o jardim de sua mãe, a feiticeira havia sido alertada para jamais perder nenhum dos feijões, caso contrário ela seria amaldiçoada. Assim, revoltada com o roubo das sementes mágicas, a Bruxa condenou a linhagem do pai do Padeiro a não ter mais filhos. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014)

Após tantos anos suportando a maldição da feiura que lhe sobreveio após a perda dos feijões mágicos, a Bruxa oferece ao desafortunado casal uma chance de reverter o feitiço e realizar seu desejo de progenitura, sob a condição de que lhe entreguem os seguintes itens, que devem ser encontrados *no bosque*: a vaca branca como leite, a capa vermelha como sangue, o cabelo amarelo como milho e o sapatinho puro como ouro. O prazo para a obtenção dos ingredientes que irão compor uma poção para a Bruxa é “Antes da badalada/ Da meia-noite/ Daqui a três dias”. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 16, tradução nossa)<sup>12</sup>

Então, cada personagem parte para o bosque “Para obter aquilo/ Que faz valer a pena/ A viagem” (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 21, tradução nossa)<sup>13</sup>, ou seja, para ir ao baile e ver o Príncipe, para vender a vaca e obter o dinheiro, para levar comida à Vovó, para fazer a poção e desfazer o feitiço, como cantam todos juntos ao final do Prólogo, que assim encerra: “Para o bosque adentro,/ Então para o bosque afora,/ E para casa antes de escurecer!” (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 21, tradução nossa)<sup>14</sup>

Com base no que foi exposto até aqui, podemos notar o modo como o musical estabelece relações com alguns dos contos de fadas tradicionais mais conhecidos, reelaborando

<sup>11</sup> No original: “Never can tell/ What lies ahead./ For all that I know,/ She’s already dead”.

<sup>12</sup> No original: “Before the chime/ Of midnight/ In three days’ time”.

<sup>13</sup> No original: “To get the thing/ That makes it worth/ The journeying”.

<sup>14</sup> No original: “Into the woods,/ Then out of the woods,/ And home before dark!”.

certos elementos para tornar coerente a coexistência de histórias distintas em uma mesma narrativa. Elas entram assim em um tipo especial de relações semânticas que, de acordo com Bakhtin (2011 [1959-61]), compreendemos como *dialógicas*. Segundo o autor russo,

Dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.). (BAKHTIN, 2011 [1959-61], p. 331)

Salientamos que, sob essa perspectiva, compreendemos os contos de fadas tradicionais e o musical *Into the Woods* enquanto enunciados, isto é, unidades da comunicação discursiva produzidas por um certo autor e orientadas à compreensão ativamente responsiva de um ou mais interlocutores, que se expressa através de um gênero do discurso ligado a determinada esfera da atividade humana. (BAKHTIN, 2011 [1952-53]; [1959-61])

Mesmo distante temporalmente e espacialmente dos contos de Grimm, que foram publicados pela primeira vez na Alemanha no início do século XIX, o musical de Lapine e Sondheim, produzido nos Estados Unidos ao final da década de 1980, estabelece um diálogo com as histórias escritas pelos irmãos germânicos, dando a elas novas tonalidades e ampliando as possibilidades de sentidos que podem ser criados a partir dessa nova narrativa.

Em relação ao espaço onde se realizam os acontecimentos de *Into the Woods*, notamos que o primeiro ato inicia no terreno familiar e comum do vilarejo para em seguida concentrar-se no bosque, para onde convergem as personagens dos contos de fadas com o objetivo de tornar seus desejos realidade. É precisamente no bosque que podemos contemplar elementos de um cronotopo específico, isto é, de um tempo-espaço peculiar, do que decorre o interesse em analisar suas características neste trabalho.

Para Bakhtin (2018 [1975], p. 11) o cronotopo pode ser entendido como “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura”, campo que se apresenta como berço de sua reflexão sobre a categoria de tempo-espaço. De acordo com o pensador,

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. *Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história.* Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2018 [1975], p. 12, grifos nossos)

Assim, o bosque materializa-se na peça incorporando-se aos acontecimentos maravilhosos e inusitados do enredo e estes encontram nele um lugar privilegiado de realização. Nossa compreensão decorre da ideia fundamental ligada à noção de cronotopia, que diz respeito à inseparabilidade do tempo e do espaço, ligados em uma unidade indissolúvel, como afirma Bakhtin (2019 [1975]).

Prosseguindo em nossa análise, observamos que o primeiro ato termina com a frase “felizes *para sempre!*”, marco temporal característico dos contos de fadas. Todavia, o que não é comum a essas histórias é o modo como o segundo ato começa: “Era uma vez- / *Música.* / -mais tarde-” (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 83, tradução nossa, grifos do autor)<sup>15</sup>. Nesse ato, vemos as personagens vivendo felizes com seus desejos realizados, mas ainda assim insatisfeitas. É então que um grande tremor de terra atravessa o reino, destruindo as casas e o palácio. Ele é causado pela Gigante que, ao descer de sua casa no céu pelo pé de feijão, vai em busca de João, procurando vingar-se pela morte de seu marido e pelos itens que lhe foram roubados pelo menino.

Assim, o Padeiro (com a Esposa e a criança recém-nascida), Cinderela, João e Chapeuzinho Vermelho partem novamente em direção ao bosque. Porém, ele já não é mais o mesmo espaço que todos conheceram no primeiro ato, como indica a abertura da segunda cena do segundo ato: “O bosque. Algo está errado. A ordem natural foi quebrada. Árvores caíram. Os pássaros não mais cantam” (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 95, tradução nossa)<sup>16</sup>. Assustados diante dessas novas circunstâncias, nesse novo momento de suas vidas, as personagens são levadas a novas aventuras em um espaço já conhecido, e unem-se em face de um só desejo: restaurar a paz no reino e destruir a Gigante que causou tantos problemas.

À vista disso, que elementos cronotópicos podemos observar na obra em questão? Bakhtin (2018 [1975], p. 28) destaca, após sua análise do tempo aventureiro no romance grego, “alguns motivos que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances”. Segundo o autor,

Motivos como encontro/despida (separação), perda/obtenção, buscas/descoberta, reconhecimento/não reconhecimento, entram como elementos constitutivos do enredo *não só de romances de várias épocas e de vários tipos, mas em obras literárias de outros gêneros (épicas, dramáticas e até líricas). Esses motivos são cronotópicos por natureza* (é verdade que de modo diverso nos diferentes gêneros). (BAKHTIN, 2018 [1975], p. 28, grifos nossos)

Em nossa leitura de *Into the Woods*, identificamos esses motivos ao longo de todo o enredo, de modo ainda mais evidente nas vinte e uma canções compostas por Stephen Sondheim, cujas letras enfatizam poeticamente os motivos apontados por Bakhtin por meio de rimas e jogos de palavras variados e complexos. No entanto, como salientamos ao discutir a especificidade do texto dramático na seção anterior, a construção da narrativa cantada em um musical se dá em vista não da leitura silenciosa individual, mas em função de sua incorporação através da voz dos atores e atrizes que também são cantores. São eles que dão vida aos ritmos e entonações da letra e da melodia, acompanhados dos sons da orquestra que traduz as partituras escritas por Sondheim. Há, portanto, uma transposição da linguagem literária para a linguagem musical que atravessa as fronteiras de nossa área de estudos. Fazendo uso das palavras de Volóchinov (2019 [1922]) diríamos que, ao analisar a melodia e o ritmo da canção deixaríamos de tratar unicamente da “poesia da palavra” e passaríamos a discutir a “poesia do som”, adentrando a esfera dos estudos musicais, já fora de nosso escopo teórico-metodológico.

Sendo assim, prosseguiremos discutindo as canções sob o ponto de vista do texto

<sup>15</sup> No original: “Once upon a time- / *Music.* / -later -.”

<sup>16</sup> No original: “The woods. Something is wrong. The natural order has been broken. Trees have fallen. The birds no longer chirp”.

literário buscando discutir alguns dos motivos cronotópicos presentes em *Into the Woods*. Enquanto algumas canções dão vazão ao discurso interior de uma personagem em um momento especial de sua jornada pelo bosque, outras reúnem as vozes de todo o elenco. Como exemplo do primeiro caso podemos citar *I Know Things Now* (Eu sei das coisas agora), cantada por Chapeuzinho Vermelho após ter sido enganada pelo Lobo e resgatada pelo Padeiro, junto com sua avó. Nessa canção a menina reflete sobre seu encontro com o perigo e como ter se desviado do caminho no bosque a fez ver coisas belas e excitantes, mas também assustadoras, o que a leva à seguinte conclusão:

Não deposite sua confiança/ Em uma capa e um capuz- / Eles não irão protegê-la/ Do jeito que deveriam-/ E tome muito cuidado com estranhos,/ Até as flores têm seus perigos./ E apesar de o assustador ser excitante,/ Legal é diferente de bom. (LAPINE; SONDHEIM, 2014, p. 35, tradução nossa)<sup>17</sup>

Aqui o motivo da perda e obtenção parece ampliar-se para além da busca pelos itens mágicos que caracteriza a jornada do Padeiro e de sua esposa, abarcando, ainda que sob outra perspectiva, a *perda* da inocência de Chapeuzinho e sua subsequente *aquisição* de um saber que só o cronotopo do bosque pôde proporcionar. Após ser seduzida, enganada e devorada pelo Lobo, a menina passa a distinguir o que é “legal” do que é verdadeiramente “bom”: foi “legal” ter se desviado do caminho no bosque e conversado com o Lobo, mas não foi “bom” o que resultou dessa transgressão.

Já em relação às canções que reúnem diversas vozes, destacamos *The First Midnight* (A primeira meia-noite) que marca o primeiro dia de provação das personagens. Em sequência e, depois, sobrepondo-se, cada uma delas expressa e resume em um certo tipo de ditado o aprendizado decorrente da primeira incursão ao bosque. Encerrando o exemplo anterior, Chapeuzinho Vermelho conclui nessa canção que “Quanto mais bela a flor, mais longe ela está do caminho...”. (LAPINE; SONDHEIM, 2014, p. 40, tradução nossa)<sup>18</sup>

Tratando agora de outro aspecto relativo ao cronotopo, enfocamos os acontecimentos que envolvem a Bruxa e o casal de padeiros em *Into the Woods*. Ao tomar a poção preparada com os itens obtidos pelo Padeiro e sua esposa, a Bruxa transforma-se fisicamente e recupera sua beleza, ao mesmo tempo em que perde seus poderes mágicos. Nas cenas seguintes, Rapunzel não reconhece a “mãe”, pois por toda a sua vida a Bruxa foi para ela uma mulher velha e feia. Identificamos aqui o elemento cronotópico do reconhecimento e não-reconhecimento, juntamente com o motivo da *metamorfose*, que também é discutido por Bakhtin, com base na obra *O asno de ouro*, de Apuleio, onde encontramos a transformação mágica de homem-asno-homem. O que acontece com a Bruxa se aproxima dessa metamorfose enquanto representação dos momentos em que o homem se torna outro, momentos de crise e renascimento do sujeito. (BAKHTIN, 2018 [1975])

A metamorfose, segundo Bakhtin (2018 [1975]) na análise das obras de Apuleio e Petronônio, pode surgir subordinada à série de aventuras composta por quatro fases: culpa, castigo, expiação, beatitude. A culpa e a beatitude não parecem estar presentes na imagem da

<sup>17</sup> No original: “Do not put your faith/ In a cape and a hood- / They will not protect you/ The way that they should-/ And take extra care with strangers,/ Even flowers have their dangers./ And tough scary is exciting,/ Nice is different than good”.

<sup>18</sup> No original: “The prettier the flower, the farther from the path...”.

Bruxa ao longo do musical, pois ela não concede o desejo do Padeiro e da Esposa por arrependimento e compaixão. Na verdade, ela usa o casal como meio para conseguir reverter a sua própria maldição, já que não pode tocar nos ingredientes da poção de que tanto necessita. Dessa maneira, ela é impelida a buscar a ajuda de outros para resolver seu próprio castigo.

Dando continuidade ao nosso estudo, reconhecemos que o motivo do encontro e da despedida também ocorre a todo momento ao longo da peça, contribuindo para acontecimentos que penetram profundamente na vida das personagens. Observemos esse motivo, brevemente, no segundo ato, em que a Esposa do Padeiro, ao se separar do grupo em busca de João, encontra o Príncipe de Cinderela andando pelo bosque. Incapaz de resistir ao discurso sedutor do real companheiro e a seus desejos mais íntimos, os dois se beijam e compartilham de um momento de intimidade (e transgressão) *no bosque*. Tão logo isso acontece, o Príncipe se despede e parte em sua caça à Gigante, deixando a Esposa do Padeiro sozinha com um dilema em seu coração, que é expresso na canção *Moments in the Woods* (Momentos no Bosque). (LAPINE; SONDEHEIM, 2014)

Percebemos assim que esse motivo está fortemente relacionado ao que Bakhtin (2018 [1975]) chamou de simultaneidade casual, característica do tempo aventureso do romance grego que é regido pela lógica do acaso. De acordo com Bakhtin (2018 [1975], p. 22),

[...] nessa simultaneidade ou heterotemporalidade casual, o “antes” e o “depois” também têm uma importância substancial e decisiva. Era só acontecer algo um minuto antes ou um minuto depois, ou seja, faltar certa simultaneidade ou heterotemporalidade casual e não haveria nenhum enredo nem sobre o que escrever um romance.

Logo, os caminhos do Príncipe de Cinderela e da Esposa do Padeiro não teriam se cruzado se eles não estivessem juntos no mesmo tempo e no mesmo espaço, isto é, se não se encontrassem no bosque nem antes nem depois, mas justamente naquele lugar e naquele momento específicos. No que diz respeito aos encontros e desencontros de outras personagens, percebemos que é por acaso que Chapeuzinho Vermelho encontra o Lobo no caminho para a casa de sua avó, e é também por acaso que, após a avó e a neta serem devoradas pela criatura, o Padeiro as resgata da barriga do Lobo, ao passar próximo do lugar onde elas estavam, assim como é por acaso que a Esposa do Padeiro encontra-se com Cinderela e descobre que ela é a dona do sapatinho dourado que irá ajudá-la a realizar o desejo de ser mãe.

Nesse sentido, é graças ao encontro no bosque decorrente da simultaneidade casual que a Esposa do Padeiro pode se perguntar: como seguir em frente quando a vida lhe ofereceu um momento como aquele? O que é melhor: um padeiro humilde e uma criança *ou* um príncipe encantador e a vida num palácio? Afinal, questiona-se a esposa, “Será sempre ‘ou’? Não será jamais ‘e’? O bosque para isso serve:/ Para esses momentos no bosque.../ Oh, se a vida fosse feita de momentos/ Mesmo agora e então um ruim-!/ Mas se a vida só momentos fosse/ Então você nunca saberia que teve um”. (LAPINE; SONDEHEIM, 2014, p. 112, tradução nossa)<sup>19</sup>

Após refletir em solilóquio, a Esposa decide que sua vida com o Padeiro e a criança que tanto desejaram faz mais sentido agora, após o momento vivido com o Príncipe de Cinderela.

<sup>19</sup> “Is it Always ‘or’?/ Is it never ‘and’?/ That’s what woods are for:/ For those moments in the woods.../ Oh, if life were made of moments,/ Even now and then a bad one-!/ But if life were made of moments,/ Then you’d never now you had one.”

Sua canção assim encerra:

Deixe o momento ir.../ Mas não o esqueça por um momento./ Apenas lembrando de que teve um 'e',/ Quando estiver de volta a um 'ou',/ Faz o 'ou' ter mais sentido/ Do que tinha antes./ Agora eu entendo-/ (*Suspira, começa a andar mais rápido*)/ E é hora de sair do bosque. (LAPINE; SONDEIM, 2014, p. 113, grifos do autor)<sup>20</sup>

Logo, ela abandona a possibilidade moralmente repreensível de uma vida extraconjugal com o Padeiro e o Príncipe. Porém, ainda que sua escolha reflita boas intenções, a breve traição consumada no bosque não é perdoada pelo destino. Ao tentar retornar ao grupo, a Esposa do Padeiro, assustada com a Gigante que se aproxima derrubando árvores pelo caminho, cai de um penhasco e morre. Dessa maneira, após um encontro com sua tentação, a personagem, por sucumbir ao desejo, se despede não somente da família e dos amigos que a acompanham na jornada pelo bosque, mas da própria vida.

Bakhtin (2018 [1975], p.28) aponta que “em qualquer encontro [...], a definição do tempo (‘num mesmo tempo’), é inseparável da definição do espaço (‘num mesmo espaço’)”. Segundo o autor, “em diversas obras, o motivo do encontro ganha matizes diferentes e concretos, inclusive valorativo-emocionais (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível, podendo ser também ambivalente)”. (BAKHTIN, 2018 [1975], p.29)

Na cena em questão, como apontamos, o encontro entre príncipe e plebeia se dá no espaço do bosque e no momento em que ambos estão incumbidos da tarefa de encontrar alguém. Ele deseja derrotar a Gigante que está aterrorizando seu reino, ela quer encontrar João antes da Bruxa, para resolver a situação de modo mais pacífico.

Até o final da canção “*Moments in the Woods*”, poderíamos considerar o encontro entre os dois como desejado e prazenteiro, principalmente sob o ponto de vista da Esposa do Padeiro que, desde a canção “*A Very Nice Price*” (Um Príncipe Muito Legal), dava sinais de seu interesse pelo príncipe. Porém, o encontro passa a ser ambivalente face ao momento trágico que o segue, que é o da morte da Esposa do Padeiro. O momento foi, para ela, a chave para a compreensão<sup>21</sup> de que a vida construída ao lado do Padeiro é o que realmente importa e faz sentido para a *sua* história, juntamente com o filho que ambos conceberam com tanto esforço. No entanto, o beijo consumado com o príncipe se interpõe como um impedimento à confirmação da fidelidade da personagem. Ela não permanece inflexível do início ao fim da história, característica apontada por Bakhtin (2018 [1975], p.15) nas personagens do assim chamado “romance aventureiro de provação”.

Segundo Bakhtin (2018 [1975], p.40), nesse tipo de romance clássico, oriundo do terreno da Antiguidade, “[...] todas as pessoas e objetos passaram por algo que, verdade seja dita, não os modificou, mas que, precisamente por isso, os corroborou, por assim dizer, verificou e estabeleceu sua identidade, sua solidez e imutabilidade”. Sendo assim, para a esposa ter mantido sua identidade associada à fidelidade e boa moral, ela não poderia ter se rendido ao

<sup>20</sup> “Let the moment go.../ Don't forget it for a moment, though,/ Just remembering you've had an 'and',/ When you're back to 'or',/ Makes the 'or' mean more/ Than it did before./ Now I understand-/ (*Sighs, starts walking faster*)/ And it's time to leave the woods.”

<sup>21</sup> Compreensão esta que, ao ser atingida pela personagem, delimita o momento de deixar o espaço do bosque. (“Agora eu entendo -/ E é hora de sair do bosque.”)

príncipe, por mais que o momento a sós no bosque tenha propiciado tão tentadoramente o desvio conjugal. Para Bakhtin (2018 [1975], p.40), “o martelo dos acontecimentos nada tritura e nada forja – limita-se a provar a solidez de um produto já pronto. E esse produto suporta a provação”, o que não acontece com a Esposa do Padeiro.

### Considerações finais

Sabemos que o gênero teatro musical tem histórico recente no cenário cultural do país e ainda é restrito ao público dos grandes centros urbanos. Consequentemente, o libreto, gênero focado em nossas análises, não faz parte das referências de leitura da maioria dos brasileiros. Mesmo diante desse contexto, nos empenhamos em apresentar esta reflexão, movidos pelo interesse e curiosidade provocados pela obra e os sentidos despertados durante a leitura que, como buscamos evidenciar, dialogam especialmente com o tema do cronotopo, que é objeto de estudo em pesquisa maior que estamos desenvolvendo.

Apoiados nos estudos de Bakhtin sobre o cronotopo na literatura, pudemos reconhecer diferentes elementos cronotópicos em *Into the Woods*, concretizados nos motivos da perda e da obtenção, reconhecimento e não reconhecimento, metamorfose (transformação), encontro e desencontro de personagens, cujo fio condutor é o tempo-espaço do bosque. Na obra, o bosque é o cronotopo responsável por unir as histórias dos diferentes contos de fadas em uma só narrativa, estabelecendo pontos de contato entre os contos dos irmãos Grimm, os quais nutrem-se da seiva da tradição oral popular, e a peça de Lapine e Sondheim, que dialoga com um novo grupo de interlocutores. Desse modo, os sentidos da jornada de cada personagem são atualizados em novos gêneros, expressando outras tonalidades no texto dramático e nas canções, no que diz respeito ao libreto, materialidade linguística com a qual trabalhamos.

Certamente, há elementos que escapam à nossa percepção na análise empreendida, enquanto outros mereceriam tratamento mais amplo e rigoroso, o que também exigiria maior tempo e espaço. Não obstante, esperamos ter sido possível vislumbrar algumas possibilidades de leitura e de estudo que o libreto *Into the Woods* pode oferecer aos leitores e pesquisadores, como um bosque que convida os aventureiros a nele ingressarem e a trilharem seu próprio caminho. Por fim, esperamos lançar luzes para este gênero ainda pouco conhecido, com vistas a despertar o interesse de novos leitores para, quem sabe, contribuir para sua maior popularização.

### Referências

- BAKHTIN, M. M. *As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018 [1975].
- BAKHTIN, M. M. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011 [1959-1961].
- BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011 [1952-1961].

53].

GRIMM, W; GRIMM, J. *Os 77 melhores contos de Grimm*. Vol. 1. Trad. Íside Bonini. Organização de Luciana Sandroni. 1. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

LAPINE, J; SONDHEIM, S. *Into the Woods*. New York: Theatre Communication Group, 2014.

PRADO, D. A. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, A. [et al.]. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista de Letras*, UNESP Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho, vol. 33, 1993.

VOLÓCHINOV, V. N. Igor Gliébov, Piotr Ilitch Tchaikóvski, sua vida e sua obra. In.: \_\_\_\_\_. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Américo. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019 [1922].

Recebido em: 30/04/22

Aceito em: 17/09/22