

## **FIOS QUE (SE) TECEM: DISCURSO, TRADIÇÃO E MEMÓRIA EM CONTOS POPULARES**

Hildete Leal dos Santos (UFBA)<sup>1</sup>  
Adelino Pereira dos Santos (UNEB)<sup>2</sup>

**RESUMO:** Tomando por base a teoria de Propp (1984) sobre as funções exercidas por personagens nos contos populares, neste trabalho consideramos conceitos e abordagem metodológica da Análise de Discurso de linha francesa (A.D.) para discutirmos sobre representações femininas em contos populares. Analisamos fragmentos de seis contos da tradição oral do interior da Bahia, versões locais de Cinderela, compilados nos anos finais da década de 1990, em comparação com uma matriz escrita de Perrault (1985). Os contos das Cinderelas baianas conservam traços da memória discursiva, a reviverem, na interdiscursividade, os papéis da tradição, histórica e discursivamente reservados à mulher na sociedade. A análise revela que embora distantes no tempo e em diferentes condições de produção, as versões locais de Cinderela conservam as mesmas funções da matriz perraultiana, reveladoras de formações discursivas que colocam a mulher em condições de submissão e dependência do homem, em busca da redenção pelo casamento. Na constituição desses sentidos, torna-se relevante o papel da memória, a perpetuar em tradição discursos que desconsideram as então atuais conquistas e reais condições de vida da mulher na sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contos populares; Cinderela; Tradição; Memória; Discurso.

**ABSTRACT:** Based on Propp's theory (1984) on the roles played by characters in folktales, in this work we consider the concepts and methodological approach of French Discourse Analysis (A.D.) to discuss representations of women in folktales. We analyze fragments of six tales from the oral tradition of the interior of Bahia, local versions of Cinderella, compiled in the late 1990s, compared to a written matrix of Perrault (1985). The tales of the Bahian Cinderellas retain traces of the discursive memory, as they revive, in interdiscursivity, the roles of tradition, historically and discursively reserved to women in society. The analysis reveals that although distant in time and in different conditions of production, the local versions of Cinderella retain the same functions of the perraultian matrix, revealing discursive formations that place women in conditions of submission and dependence on men, in search of redemption through marriage. In the constitution of these senses, the role of memory becomes relevant, perpetuating in tradition discourses that disregard the present achievements and real living conditions of women in society.

**KEY WORDS:** Folktales; Cinderella; Tradition; Memory; Discourse.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras. Mestre em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional. Doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: deoleal@hotmail.com.

<sup>2</sup> Doutor em Letras. Professor titular da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: adesantos@uneb.br.

## 1. REFLEXÕES INICIAIS: O LUGAR DA MEMÓRIA NOS CONTOS POPULARES

Embora não se possa negar a importância que tem a compilação (escrita) dos contos de fada para sua expansão por diversos continentes, é à tradição oral que se deve sua sobrevivência. Por isso é que analisar contos populares e discurso é necessariamente trabalhar com memória. Pesquisadores das mais diversas áreas das ciências têm estudado o conceito de memória e a maneira como ela funciona na produção de sentidos, na construção da história, no funcionamento da cultura, etc. Assim, o conceito vem se modificando. De acordo com a abordagem que é feita, esse conceito tem se adequando às funções, utilizações e à sua importância em diferentes estudos em diferentes épocas.

Na Grécia antiga a memória era compreendida como um dom sobrenatural, atribuída à deusa *Mnemosine*. Para os gregos, o registro era algo que contribuía para o enfraquecimento da memória, por isso desenvolveram técnicas para preservar a lembrança sem recorrer à escrita, o que conferia ao sujeito um papel social muito relevante. Para os romanos, a memória era indispensável para a arte retórica, que se destinava a convencer e emocionar por meio da linguagem. Com o cristianismo, na era medieval é dada importância à memória litúrgica que pauta o presente na rememoração dos acontecimentos e milagres do passado.

O advento da imprensa, a revolução industrial e todas as suas implicações vão exercer forte influência sobre a memória tanto individual como coletiva. Passa-se de uma sociedade de forte tradição oral para a tradição do registro escrito até se chegar à era do computador com a sua magistral memória eletrônica, capaz de armazenar imensas quantidades de informação.

Hoje, tanto as ciências sociais e a psicologia como as ciências físicas e biológicas tomam a memória como objeto de estudo. Dessa forma, a contribuição de estudos sobre a memória vem das mais diversas áreas. Trabalho de fundamental importância para a compreensão da memória foi feito por Maurice Halbwachs. Para ele, a memória que nos parece particular, remete a um grupo. Ele não descarta a memória individual, mas, segundo ele, o que rege o trabalho da lembrança é a experiência social presente de quem lembra. “Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos” (HALBWACHS, 1990, p. 26). O autor não deixa de reconhecer a memória individual, que, segundo ele,

(...) está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual,

e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (HALBWACHS, 1990, p. 14)

Dessa forma, esse autor considera que ao lembrar somos arrastados em múltiplas direções, e a lembrança é ponto de referência que permite ao sujeito se situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica. Assim, o autor distingue memória histórica, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado; e a memória coletiva, aquela que recompõe magicamente o passado. Entre essas duas direções da memória, coletiva e individual, emergem as diversas formas de memória, que mudam conforme os objetivos que elas implicam, o que não deixa de ser a intencionalidade de quem lembra, implicando assim no aspecto ideológico.

A memória individual está impregnada de memórias que cercam o sujeito e se constituem na tessitura das “experiências” de diversos grupos, exercendo a importante função de contribuir para o sentimento de pertencimento a um grupo de passado comum. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico do real, mas, sobretudo, no campo simbólico. Esse aspecto em particular leva a se encontrar, neste trabalho, ponto de convergências entre as discussões de Halbwachs (1990) sobre memória e esquecimento e aquelas abordadas na Análise do Discurso de linha francesa (A.D.)

Neste trabalho temos como objetivo analisar contos populares da tradição oral do território do estado da Bahia, na perspectiva da A.D., para discutirmos as representações femininas que se apresentam sob a forma das “funções da narrativa”, conforme teorizadas por Propp (1984) e verificarmos em que medida os discursos sobre a mulher que são constituintes da matriz de Perrault (1985) se mantêm ou se transformam nas narrativas orais catalogadas nos fins dos anos 1990, no interior da Bahia.

Aqui são analisados fragmentos de 7 (sete) versões do conto Cinderela, sendo uma versão da tradição escrita (com base na matriz de Perrault registrada na França no século XVIII) e 6( seis) versões orais registradas em localidades do interior da Bahia, a saber: 1- *A história de uma caranguejinha* (v.o. Taperoá) - doravante o termo versão oral, usado para identificar os contos, será grafado v.o.; 2- A versão *Maria Borracheira* (v.o. Anagé); 3- versão *A Maria Borracheira* (v.o. Itapetinga);, 4- A versão *Maria Borracheira* (v.o. Amargosa) 5- A versão *Cinderela* (v.o. Entre Rios); 6- A versão *A Gata Borracheira* (v.o. Entre Rios).

Como há coincidência de títulos em algumas versões, ou ainda porque algumas versões orais conservam o mesmo título de versões impressas, optamos por criar, para este trabalho, uma classificação que permitisse diferenciar as narrativas com mesmo título. Assim, cada conto

será identificado com a abreviatura v.o. (versão oral) mais o nome da cidade onde foi registrada e/ou cidade natal da narradora. A versão escrita será identificada nas citações com a abreviatura v.P (versão Perrault).

Os contos em suas versões orais tomados para análise neste trabalho foram publicados no livro *Cinderela nos entrelaces da tradição*, de autoria de Edil Silva Costa (COSTA, 1998). Esses contos, por sua vez, foram catalogados pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da Universidade Federal Bahia (PEPLP), que desde 1984 vem recolhendo diversas manifestações da literatura oral no estado da Bahia; projeto do qual a autora do livro fez parte. Por restrição de espaço, neste trabalho apresentamos tão somente fragmentos dos contos, claros o suficiente para a compreensão da análise como um todo. Uma primeira versão deste texto foi apresentada como parte da dissertação de mestrado de um dos autores deste trabalho, constante das referências bibliográficas.

## 2. TRADIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO

Teriam os contos folclóricos uma origem comum apesar dos diferentes temas e diferentes versões? Essa pergunta foi formulada por Propp em 1920 ao final da análise estrutural feita em cem narrativas contidas em sua coletânea. A análise de Propp levou à surpreendente conclusão de que todas as histórias tinham a mesma sequência de ações ou funções narrativas (MENDES, 2001, p. 23). Na pesquisa sobre as raízes históricas dos contos maravilhosos, seus estudos apontaram que supostamente os contos teriam sua origem nas práticas comunitárias dos povos primitivos.

Para muitos pesquisadores, segundo Mendes (2001, p. 22), os chamados contos maravilhosos que conhecemos “são remanescentes da tradição mitológica e os mitos se originam de rituais praticados nas tribos primitivas”. De qualquer modo fica claro, para Propp, que o conto popular da forma que conhecemos hoje é o resultado da profanação do mito, que deixa de ser sagrado, religioso, para se tornar profano e artístico.

A importância do mito para as comunidades primitivas era igual ou maior que o papel das religiões atuais, uma vez que o mito era um meio de explicar ou compreender a realidade. Conforme Eliade (2007, p. 8), estudos mais recentes deixam de considerar o termo “mito” apenas como ficção ou invenção, além de aceitá-lo tal como era compreendido pelas sociedades arcaicas como “história verdadeira” e reconhecer seu caráter sagrado e significativo. Hoje, o termo é usado pelos etnólogos e historiadores no sentido de “tradição sagrada”, revelação primordial, “modelo exemplar”. Ainda segundo Eliade (2007, p. 8) “compreender a função dos

mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender uma categoria dos nossos contemporâneos”. Aí se apresenta uma questão básica neste estudo: antes de querer situar exatamente como tudo começou, interessa discutir o que (e de que forma) persiste, sobrevive, mantém-se nas narrativas que se reinventam a cada lugar, a cada tempo.

Hobsbawm (1997, p.14) discutindo a invenção das tradições, fala de elementos antigos na invenção de novas tradições e diz que no passado de qualquer sociedade pode-se encontrar um repertório desses elementos; e que “sempre há uma linguagem elaborada constituída de práticas e comunicações simbólicas”. Assim as novas tradições podem ser incorporadas às velhas.

Em sua discussão sobre o caráter da mudança na modernidade, embora Hall (2003) diga que o que difere uma sociedade “tradicional” de uma “moderna” são as mudanças constantes, rápidas e permanentes desta, não se pode perder de vista que o que garante a sobrevivência de uma tradição é a capacidade de transformação, se assim não o fosse estaria condenada à extinção. Anthony Giddens (*apud* Hall, 2003), esclarece que:

A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. [...] As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente seu caráter. (GIDDENS, *apud* HALL, 2003, p.14-15).

O constante jogo de manutenção\transformação é fundamental para a existência das narrativas populares. A eternização dessas histórias se dá através de releituras, adaptações, reproduções. É o que Zumthor (1993, p.144-145) chama de “movência”, esse processo de recriação contínua do texto oral para adequar-se a cada novo universo cultural. É certo que os contos populares têm sua origem na literatura oral; mesmo já no século XIX, na tradição dos camponeses franceses ou russos, as histórias eram destinadas a pessoas que não sabiam ler, por isso, segundo Guimarães (2000), elas seguem uma exposição simples, mantendo a sequência lógica, sem pormenor que demore ou que não seja indispensável (é a audiência influenciando no fluxo da narrativa). Os contos populares mantêm uma ação dramática e prendem-se ao imaginário ou à memória coletiva. O estado performático do narrador utilizando inflexões de voz, modulações melódicas, gestos e expressões fisionômicas busca despertar o interesse e manter a atenção dos ouvintes, mas demonstra também como o “lugar”, as condições de produção interferem na reprodução das narrativas.

É preciso chamar atenção para o fato de que as narrativas aqui analisadas foram catalogadas junto aos narradores com o recurso da gravação em áudio pelo projeto PEPLP-UFBA, e que nessa transposição do oral para o escrito ocorrem perdas inevitáveis justamente da atuação performática de seus narradores, que por certo levariam a outras leituras. Entretanto, não se pode esquecer que não se deve falar de purismos quando se trata de contos populares. Mesmo que se reconheça sua inegável origem na oralidade, quando foram catalogados na França (caso específico de Cinderela) passaram por modificações determinadas não só pelo modo de registro (escrito), mas ao sabor dos interesses políticos/ideológicos da época. De forma que as versões que hoje se reproduzem no Brasil são largamente influenciadas pela tradição escrita. Conforme Guimarães (2000), as histórias que hoje fazem parte da tradição oral no Brasil não são aquelas consideradas mais regionais ou nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares e que se espalham por quase todos os países nos diversos continentes; na verdade, a popularidade de uma narrativa está diretamente ligada a sua universalidade. É assim que diferentes produções se enriquecem e se interpenetram, a partir de uma fonte inesgotável que é a memória popular, criando um movimento constante entre o já dito, o dito e o não dito que caracteriza o processo discursivo.

### **3. A TRADIÇÃO QUE SUSTENTA O NOVO**

Um dos elementos que ligam as narrativas de hoje às primeiras versões que se tem registro é a estrutura narrativa, aspecto esse que já foi suficientemente estudada por vários autores, a exemplo de Propp (1984), que concluiu sobre a existência de “grandezas constantes e grandezas variáveis” que se revelam nas ações das personagens (funções). As funções nas narrativas são sempre as mesmas, mudando apenas os atributos de um conto para outro, embora Mendes (2001) chame a atenção para o fato de que não é possível reconhecer nos contos de Perrault as trinta e uma funções apontadas por Propp, devido a estrutura simplificada dos contos franceses. Assim, destacam-se nesta análise, de acordo com a proposta de Mendes (2001, p.111) e com base nas definições de Propp (1984), as nove principais funções: 1 - afastamento, 2 - proibição, 3 - transgressão, 4 - interrogatório, 5 - informação, 6 - ardil, 7 - cumplicidade, 8 - dano e 9 – mediação.

Seguindo a justificativa da autora, aqui estão ausentes as funções de 10 a 29 porque todas elas especificam a mediação encontrada nos contos russos e que sempre se dá por meio de uma luta, o que não ocorre nos contos de Perrault. As funções 30 e 31 também foram objeto de reflexão em nossa dissertação de mestrado, que, por restrição de espaço, serão analisadas

possivelmente em outro trabalho. Segundo Mendes (2001), o próprio autor russo, Propp, em suas pesquisas pós-estruturalistas, alerta que não se deve ver os contos apenas como uma sequência de ações. Portanto, a descrição e a análise das funções feitas neste trabalho servem para demonstrar a manutenção ou mudança de elementos que podem identificar a interferência cultural do contexto em que foram reproduzidos, e é com essa intenção que elas aqui aparecem.

I – A função Afastamento pode se dá com algum membro da família. Em quatro dos contos analisados o afastamento sempre ocorre com a morte da mãe, assim como ocorre na versão de Perrault:

Um triste dia, porém, sua querida mãe foi para o céu e a menina ficou sozinha com o pai. (v. P.)

Era uma vez uma moça que chamava-se Maria. Maria, a mãe morreu, ela ficou com o pai. (v.o. Maria Borracheira, Itapetinga).

O senhor era casado, tinha uma filha muito bonita! E essa menina, a mãe morreu e ela ficou sozinha. (v.o. Maria Borracheira, Amargosa).

É que em um país distante havia um rei, e a esposa dele morreu. Quando morreu, deixou uma filhinha. ( v.o. Cinderela, Entre Rios).

A Gata Borracheira era um viúvo que tinha uma filha. Aí ele casou com outra mulher... ( v.o. A Gata Borracheira, Entre Rios).

Na versão registrada em Anagé não há uma referência explícita à morte da mãe, mas o afastamento é dedutível a partir do enunciado “Ela não gostava de Maria Borracheira porque era enteada dela...”, o que demonstra que houve o afastamento da mãe, só não está explícito como se deu. Entretanto, é sabido que na tradição popular a mulher só considera enteada a filha do viúvo com o qual ela se casa.

Na História de uma Caranguejinha, a função de agressor é desempenhada pela própria mãe, como não há na narrativa nenhuma referência à figura paterna, o afastamento se caracteriza pela “ausência” de pai.

II – A proibição é sempre imposta ao herói; essa função encontrada na versão de Perrault se mantém em cinco versões orais:

Ela também gostaria de ter ido ao baile no palácio do rei. Mas como poderia fazê-lo com os pobres trapos que vestia. (v. P.).

- Eu não vou por causa que eu não tem roupa... (v.o. Maria Borracheira, Anagé).

- Oh, dona fulana, deixe eu ir pra festa!  
 - Não pode não, só vai gente grã-fina. (v.o. Maria Borracheira, Itapetinga).

- Maria, hoje vai ter uma festa tão bonita! No palácio que... Mas você não pode ir, né, Maria? (v.o. Maria Borracheira, Amargosa).

É verdade, meu Deus! Tanto que eu queria ir no palácio, mas minha madrasta não deixa eu ir. (v.o. Cinderela, Entre Rios).

Depois, teve uma festa muito grande e todo mundo foi. E ela não foi pra festa... (v.o. A Gata Borracheira, Entre Rios).

Na História de uma Caranguejinha, ocorre uma proibição: “Vai fazer a moqueca e não vai provar dessa moqueca”. Todavia, não se dá na impossibilidade de ir ao baile como ocorre nas outras narrativas, uma vez que nessa versão, há uma substituição do baile ( a substituição é uma forma secundária).

III - A transgressão, conforme Propp (1984), forma um elemento *par* com a proibição, uma está relacionada à outra, e pode estar no campo do interdito, ou seja, através da transgressão pode-se deduzir uma proibição que não está explícita.

Na análise que empreendemos dos contos populares em discussão, cinco versões apresentam a transgressão de uma proibição evidenciada na narrativa, aquela mesma encontrada na versão de Perrault: a proibição de ir ao baile, que resulta na transgressão que sempre é possibilitada pela ação de um elemento mágico:

E agora – disse-lhe a fada – irá ao baile no palácio. Entrará no salão de recepções e dançará com o filho do rei. (v. P.).

- Olhe, bate a varinha no chão... – a veinha, a velhinha era Nossa Senhora – Bate a varinha no chão, pede o que você quiser, Maria, e vai na festa do rei... (v.o. Maria Borracheira, Anagé).

- Varinha de condão,  
 Condão que Deus me deu,  
 Eu quero uma carruagem muito bonita, da cor-do-céu-com-todas-as-estrelas!  
 O meu vestido também com todas as estrelas de brilhante, uma coroa bonita,  
 um cavalo branco também com o arreio todo prateado pr’eu ir nessa festa.  
 (v.o. Maria Borracheira, Itapetinga).

- Tem nada não, minha filha (...) Esta varinha vai fazer você valer (...) Quando a festa tiver no meio da festa, você vai ser a última que vai entrar... (v.o. Maria Borracheira, Amargosa).

(...) Vestiu ela bem bonita, ela foi lá pro palácio. Quando ela chegou no palácio, o príncipe tava lá... (v.o. Cinderela, Entre Rios).

- Minha varinha de condão,  
 Pelo condão que Deus me deu,  
 Quero que Deus me dê um vestido cor-do-campo-com-as-flores!  
 Aí apareceu, ela foi. Aí ela voltou. Teve um príncipe que se interessou muito  
 por ela. (v.o. A gata Borralheira, Entre Rios)

Na História de uma Caranguejinha, assim como não ocorreu a proibição de ir ao baile, uma vez que o elemento baile é substituído pela roseira, também não ocorre a transgressão e o “encontro” com o príncipe se dá através da superação de um desafio:

O rei convocou todo mundo da cidade pra ver quem conseguia colher aquele cacho de rosas. Todo mundo foi, mas ninguém conseguia colher...

IV - O interrogatório ocorre sempre quando o antagonista procura obter uma informação:

Seja bem-vinda a meu palácio. Quem é? De onde vem? (v. P.)

Aqui tem alguma pessoa, alguma moça que dê nesse pé de sapato? (v.o. Maria Borralheira, Amargosa).

Perguntou como era o nome dela (...) Perguntou que horas ela ia para casa. (v.o. Cinderela, Entre Rios).

Aqui o interrogatório não é feito pelo antagonista aparente, mas, vale ressaltar que Propp (1984) alerta para o fato de que a vontade dos personagens, suas intenções, não podem ser consideradas marcas essenciais para definir suas funções; e ainda, a definição de uma função não deve levar em consideração a identidade daquele a quem se atribui sua execução ou o modo pelo qual se realiza. A definição de uma função depende muito mais do seu significado para o herói ou para o desenvolvimento da ação. Nos casos específicos, aqui analisados, o significado se mantém já que o interrogatório, mesmo não sendo executado pelo antagonista, busca descobrir a identidade da protagonista. Nas versões registradas em Anagé e Itapetinga não ocorre explicitamente a função interrogatório.

V - Quanto à informação, Propp adverte que nem sempre essa função ocorre como uma resposta direta ao interrogatório que pode estar subtendido. Na versão da tradição escrita, é o “sapatinho” o elemento que possibilitará a informação sobre a identidade da moça com a qual o príncipe deseja se casar:

Finalmente encontrei-a – exclamou comovido – e para provar que é realmente você, deixe-me ver o outro sapatinho. (Cinderela, v.P.).

Em outras três versões orais a situação se repete:

Aí Maria veio. Quando Maria meteu o pé no sapato, foi dar certinho. (v.o. Maria Borrallheira, Amargosa).

Chamou Cinderela, Cinderela veio. Quando Cinderela veio, que botou o pé, o sapato entrou de vez. Aí disse:  
- Pronto, é a senhora! (v.o. Cinderela, Entre Rios).

De quem era aquele sapato? Se tivesse uma moça que aquele carçado desse no pé, ele casava com aquela moça

(...)

Aí, quando ela saiu, foi com um pé no chão e outro carçado. Aí casou com ele. (v.o. A Gata Borrallheira, Entre Rios).

Embora nas versões orais registradas em Anagé e Itapetinga não apareça o interrogatório direto, o príncipe sai à procura da identidade da moça desejada, e se mantém o sapatinho como o elemento que possibilita a informação:

Óia, eu perdi meu sapato e meu sapato só tem um. Quem é que tá me procurando aqui? (v.o. Maria Borrallheira, Anagé).

O rei já tava numa paixão...! Mandou a comitiva dele de casa em casa pra ver em quem o sapato servia. Em quem o sapato desse, era a moça.  
(...)

Aí tentou. Mas quando foi botando o sapato, colocou. (v.o. Maria Borrallheira, Itapetinga).

VI- A função arдил ocorre quando o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens. Na versão de Perrault, essa função ocorre em vários momentos, mas destaca-se, aqui, quando uma meia-irmã de Cinderela tenta enganar o príncipe dizendo ser ela a dona do “elegante sapatinho bordado a ouro”:

Apresentaram-se também as irmãs de Cinderela e a mais velha disse ter sido ela que perdera o sapatinho. (v.P.)

A mesma função se mantém nas seguintes versões orais:

Aí chegou, menina, quando chegou na casa da mãe de Maria Borrallheira, a Maria Pé-de-Lage foi colocar o sapato no pé...

- Esse sapato é meu! Eu perdi!

E colocava assim, com aquela ganância! ... (v.o. Maria Borrallheira, Anagé).

Quando chegou na casa do véio, a negona botou logo o pé de fora. O pé da nega era quarente (sic) e quatro bico chato, do pezão. Não entrou. (v.o. Maria Borralheira, Itapetinga).

Essa moça que dê esse sapato aqui, eu me caso com ela.

- Ah, não tem não. Só tem minha filha.

A filha pejejou, sacode, pejejou, pejejou, pra dar o sapato. Que dava que nada! (v.o. Maria Borralheira, Amargosa).

Quando chegou na casa de Maria Borralheira, bateu na porta. Quem apareceu logo foi as duas moças do narigão (...) Aí foram logo dizendo: “O sapato é meu! O sapato é meu! (v.o. Cinderela, Entre Rios).

Se tivesse uma moça que aquele carçado desse no pé, ele casava com aquela moça. Quando chegou nessa casa, a madrasta disse que não tinha ninguém ali, só tinha de filha as dela. (v.o. A Gata Borralheira, Entre Rios).

Na História de uma Caranguejinha a função arдил é realizada pela irmã Rosa sob a orientação da mãe:

Então, ela perguntou, desconfiou que não era Maria que tava lavando a roupa (...) Então, no dia seguinte, ela colocou Rosa para vigiar. Maria foi na frente com a trouxa de roupa e Rosa atrás. (v.o. Taperoá)

E outra ação que pode caracterizar a função arдил no mesmo conto e que o aproxima da versão de Perrault ocorre quando a mãe, tal qual a madrasta na versão escrita, tenta impedir que o príncipe encontre Maria:

- Ah, ela não pode vim não porque ela não tem roupa, fica em casa toda suja, não pode vim aqui. (v.o. Taperoá)

VII- A cumplicidade se dá quando a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo. Na versão escrita, o que se encontra mais próximo da definição dada por Propp é quando a madrasta manda Cinderela buscar morangos na floresta:

No dia seguinte, a madrasta e as filhas, para desabafar sua raiva, ordenaram-lhe que fosse ao bosque colher morangos.

(...)

Cinderela penetrou no bosque, caminhando depois até o pé de um monte muito íngreme onde – no dizer da madrasta – os morangos cresciam. Cinderela sentia medo e esse medo transformou-se em terror quando ouviu latidos furiosos. (v.P.)

Nas versões orais não foi encontrada nenhuma ação que pudesse se caracterizar como a função Cumplicidade.

VIII - A função dano se dá quando o antagonista causa prejuízo a um dos membros da família. Propp chama atenção que no dano está “o nó da intriga”. É importante observar que ao tentar causar o dano, o antagonista acaba, sem querer, criando a possibilidade para a realização do herói. Propp alerta, ainda, que as formas de dano são extremamente variadas; na versão de Perrault ela se dá quando a madrasta tranca Cinderela no quarto:

A madrasta, porém, não ligando às palavras do príncipe, trancou Cinderela em seu quarto, prevenindo-a de que não desse um passo enquanto não estivessem de volta. Elas iam ao terceiro baile na corte. O rei desejava que seu filho naquela mesma noite, escolhesse esposa. (v.P.)

Já em algumas versões orais o dano se dá quando o antagonista manda eliminar o auxiliar mágico:

- Bom, Maria, eu já descobri que não é você que lava a roupa. Amanhã você vai trazer essa caranguejinha morta, tratada pra fazer uma moqueca pra nós comer (v.o. A História de uma Caranguejinha, Taperoá).

Aí o pai da Maria deu vontade de comer a vaca da Maria Pé-de-Lage (...)

- Eu não vou deixar matar minha vaquinha não! Eu não vou deixar matar minha vaca! De jeito nenhum! Mata a de Maria Borracheira.(v.o. Maria Borracheira, Itapetinga).

Marido, vamos comer a vaquinha de Maria?

(...)

Aí a vaquinha chamou ela e disse:

- Maria, vão me matar, mas você não deixa ninguém lavar o fato. (A Gata Borracheira, v.o. Entre Rios)

Na versão registrada em Amargosa, embora o porco não se constitua em auxiliar mágico, sua eliminação é um dano porque assim como em outras versões é o que vai possibilitar a realização da protagonista.

Olha, eu vou matar meu porco, mas quem vai lavar as tripa no riacho é você.

A Cinderela registrada em Entre Rios não apresenta nenhuma das várias formas relacionadas por Propp que se caracterizam como um Dano; entretanto a ação da madrasta de ir à loja comprar vestidos para as filhas, negando o mesmo direito à Maria, pode-se caracterizar em uma privação o que seria uma outra forma de dano:

Aí a mãe foi lá nas loja, comprou um monte de vestido pras duas filha dela (...). A mãe fazia todos os gosto (...) Quando aconteceu a festa, as duas filha da rainha foi e ficou Maria Borracheira.

IX - A mediação introduz o herói no conto. Propp identifica dois tipos de herói: o herói vítima e o herói buscador. Isso porque nos contos russos a mediação sempre se dá com uma luta ou um desafio a ser vencido. Como nos contos de Perrault não há essa luta, a chegada do herói se dá para reparar um dano ou uma carência. E será sempre um personagem masculino, marcando assim o papel social do homem: “protetor” das mulheres. Na Cinderela (v.P.) o encontro com o herói (o príncipe) se dá no baile:

À sua chegada (de Cinderela) todos se voltaram, maravilhados. A música e as danças pararam. O príncipe foi ao encontro de Cinderela e inclinou-se, dizendo:

- Seja bem-vinda ao meu palácio! Quem é? De onde vem? (v.P.)

Essa mesma forma de mediação ocorre em cinco versões orais:

Aí que chegou lá, foi chegando na carruagem assim junto ao terreiro do rei, aí o rei disse assim:

- Oi meu filho, ô a princesa ali. (Maria Borracheira, v.o. Anagé)

Maria apareceu na festa (...) ficou todo mundo apaixonado por Maria (...) quando ela foi pegando a carruagem... o sapato caiu. Aí o príncipe foi quem achou o sapato (Maria Borracheira, v.o. Amargosa).

Quando chegou no palácio aquela moça muito bonita, toda bem formosa, bem arrumada, aí o príncipe se encantou logo (Cinderela, v.o. Entre Rios).

Aí apareceu a carruagem com o vestido, ela entrou (...) quando chegou lá (na festa), o príncipe ficou:

- De onde é aquela moça? De onde é aquela moça? (A Gata Borracheira, v.o. Entre Rios).

Na versão de Itapetinga, a mesma situação do encontro se mantém, mas o herói não é o príncipe, e sim o rei

Quando ela vai dando a volta em roda da casa do rei, aí todo mundo:

- Rei, meu senhor, uma rainha está passeando de carruagem aqui na porta!

Na versão de Taperoá o herói é o príncipe, mas a mediação não se dá no baile, uma vez que nessa versão não ocorre esse elemento. O encontro da protagonista com o príncipe se dá com a superação de um obstáculo:

(...) o rei convocou todo mundo da cidade para vir ver quem conseguia colher aquele cacho de rosas. Todo mundo foi, mas ninguém conseguiu colher aquele cacho de rosas (...)

Nisso mandaram chamar Maria (...) quando o rei entregou a tesoura a ela, ela conseguiu colher o cacho de rosa (...) ela casou com o filho dele, o príncipe.

O obstáculo que ocorre nessa narrativa seria uma função identificada nos contos russos; entretanto, ao contrário do que ocorre nas narrativas estudadas por Propp, na História de uma Caranguejinha não é o herói quem tem que superar o obstáculo, mas a própria protagonista.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o trabalho de Propp se volte para análise das funções e não das personagens, ele faz uma distribuição das funções de acordo com esfera de ação das personagens. Diante das numerosas funções que podem aparecer nos diversos contos, o autor faz um agrupamento segundo determinadas esferas de ação: a esfera de ação do antagonista, do doador, do auxiliar, da princesa e seu pai, do mandante, do herói e a esfera de ação do falso herói. O autor chama atenção para o fato de que uma só personagem pode ocupar várias esferas de ação, como se pode observar no conjunto das narrativas analisadas. Na análise não se encontrou nenhuma função que pudesse ser definida como do falso herói, do que se depreende que essas narrativas, embora mantenham uma estrutura, sofrem modificações em suas partes constitutivas. Esses contos mantêm uma estrutura do enredo - uma “princesa” sofre por ser maltratada por seu antagonista e só consegue superar as dificuldades com o auxílio de um elemento mágico levando-a à redenção final que se dá sempre a partir do encontro com o príncipe, resultando, invariavelmente, em casamento. Mas, elementos vão se perdendo ou se modificando à medida que vão sendo reproduzidos. É o que pode se observar nas narrativas orais aqui analisadas, quando, por exemplo, não se mantêm as duas filhas da madrasta das versões escritas nas versões orais; ou quando nas versões de A Gata Borracheira de Entre Rios e a Maria Borracheira de Amargosa ocorre a ausência do rei, ou a ausência do príncipe na versão de Itapetinga, com o rei executando a função de herói.

Os contos populares (nas versões escritas) sempre foram usados como instrumentos pedagógicos quando recolhidos na França em séculos passados e ainda hoje. Portanto, é necessário se pensar novas posturas no trabalho com esses textos, repensar questões e, sobretudo, há muito que se desconstruir pensamentos, idéias, enfim discursos que ainda colocam a mulher num “lugar” construído por um poder masculino que a inferioriza e muitas

vezes a mantém “escrava” de estereótipos, que foram também por ela internalizados com o objetivo de inferiorizá-la porque é esse o trabalho dos estereótipos.

A máxima que diz “quem conta um conto, aumenta um ponto” (ou diminui?) demonstra como as narrativas populares são campo fértil para a manutenção de discursos - já que estão ligadas a um contexto sócio-histórico e ideológico - ou transformação de outros, uma vez que estão fortemente relacionadas ao tempo e ao lugar onde são narradas.

Vale ressaltar que para a A.D. a base da interpretação é a constituição de sentido. Se dois diferentes analistas\leitores tomarem o mesmo objeto para análise podem extrair dele diferentes sentidos, sem que um invalide o outro. Fazer análise do discurso não é fazer juízo de valores. Ao analista interessa perceber o discurso que subjaz à superfície do texto, interessa perceber a atuação da memória coletiva que segue produzindo\reproduzindo discursos através da ação do “esquecimento”.

Por fim, resta dizer que o ato de narrar e ouvir histórias sempre provocou encantamento inestimável que marca a experiência humana em diversas épocas e culturas, e está ligado a uma das mais antigas formas de educação e entretenimento da humanidade. Narrar histórias é preciso, e preciso também é se perguntar: o que essas histórias contam?

## REFERÊNCIAS

COSTA, Edil Silva. **Cinderela nos entrelaces da tradição**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia ,EGBA,1998.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Debates 52)

GUIMARÃES, Maria Flora. O Conto popular. In: BRANDÃO, Helena Nagamine (Coord.). **Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica**. São Paulo: Cortez, 2000.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&Z, 2003.

HOBSBAWM, E.. RANGER, T. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MENDES, Maria B. T. **Em Busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: UNESP, 2001.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**: Grandes obras da cultura universal. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. V. 8

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

SANTOS, Hildete Leal dos. **De conto em conto, de ponto em ponto tecendo a representação feminina**. 2007. 104f. Dissertação (Mestrado em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional)– Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2007.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira *et al.* Campinas: Hucitec, 1993.