

---

## FORMAS DISCURSIVAS DE REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CONTOS DA TRADIÇÃO ORAL DA BAHIA

Hildete Leal dos Santos<sup>1</sup>  
Adelino Pereira dos Santos<sup>2</sup>

### 1. CONTOS POPULARES: A TRADIÇÃO QUE SUSTENTA O NOVO

A análise discursiva de contos da tradição oral torna-se instigante pelo fato de que essas narrativas são reproduzidas há séculos e ao mesmo tempo que mantêm a tradição conseguem se resignificar a cada época e lugar, garantindo assim sua sobrevivência. Neste trabalho, objetiva-se analisar contos populares para discutir representações femininas e para averiguar em que medida discursos sobre a mulher que estão na matriz da Cinderela de Perrault (1985) se mantêm ou se transformam em narrativas orais catalogadas no interior da Bahia, pela análise das características estruturais do conto, com base nas formas fundamentais e secundárias, conforme propostas por Propp (1984). São analisadas 7 (sete) versões do conto Cinderela, apresentadas aqui em fragmentos claros o suficiente para a sua compreensão, 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. - foi catalogada em 16 de abril de 1988, narrada por Lélia Aleluia Couto Dantas, na época com 18 (dezoito) anos, solteira, ensino médio completo, professora primária, pele clara. Ela é natural de Taperoá, cidade localizada na região do Recôncavo Baiano, na microrregião dos Tabuleiros de Valença, que faz parte do Litoral da Baía de Tinhaaré. O município teve origem na aldeia jesuítica de São Miguel do Taperaguá, fundada em 1561, que foi habitada por índios Tupiniquins, Tapuias, Queréns e Aimorés. Além da fertilidade do solo que favorece a agricultura, o município se destaca pela fartura do pescado favorecido pela localização no Litoral e pela presença de rios;

---

<sup>1</sup> Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Língua Portuguesa pela SEC/BA. E-mail: deoleal@hotmail.com

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



2- A versão Maria Borrallheira (v.o. Anagé) foi narrada por Luzia Rosa Silva, 51 anos, casada, doméstica, analfabeta, natural de São Paulino. Essa versão foi catalogada em 07 de janeiro de 1991, na cidade de Anagé, fundada em 1784 pelo bandeirante cel. João Gonçalves, e servia como ponto de pousadas para tropeiros e viajantes, à margem do Rio Gavião; está localizada na Região Sudoeste da Bahia, onde a pecuária é bastante diversificada, apresentando seis tipos de rebanho, mas o principal destaque é a criação de bovinos;

3- A Maria Borrallheira (v.o. Itapetinga), versão catalogada em Itapetinga em 21 de março de 1991, foi narrada por Edite Boneneze de Souza, 66 anos, casada, cursou até o final do ensino médio, era professora de datilografia e doméstica, natural de Itapetinga. Essa cidade fica localizada no sul da Bahia. O desenvolvimento da região se deu em 1912, mas é com a construção da rodovia Ilhéus – Conquista, em 1942, que ela experimenta um progresso significativo. Nas décadas de 1980 e 1990 o município de Itapetinga possuía um dos maiores rebanhos bovinos do Nordeste brasileiro, a ponto de a cidade ser chamada A Capital da Pecuária, devido ao grande número de criadores em grandes fazendas da Região; inclusive até hoje a cidade é tomada como referência nos programas especializados quando se divulga a cotação de carne bovina. Atualmente a pecuária perdeu um pouco da sua pujança, mas ainda é a principal atividade econômica do município;

4- A versão Maria Borrallheira (v.o. Amargosa) foi catalogada em Amargosa em 16 de novembro de 1991, narrada por Zulmira Maria Figueiredo, 63 anos, casada, costureira, com ensino fundamental completo, natural de Amargosa, cidade localizada no Vale do Jequiçá. A região de Amargosa era de domínio dos índios Karirís de língua Karamuru e Sapuyá que perdurou até meados do século XIX, quando os remanescentes foram massacrados pelos colonizadores. A pecuária extensiva que foi a marca do médio e grande produtor vem passando por um declínio, ao tempo em que têm crescido as culturas de subsistência e o setor de serviços;

5- A versão Cinderela (v.o. Entre Rios), foi catalogada em Entre Rios em 31 de outubro de 1993. Narrada por Marinalva Pereira, 24 anos, casada, ensino fundamental completo, mulata, doméstica e também artesã (ela utiliza a palha de urucuri na confecção de utensílios) é natural de Subaúma, sublocalidade de Entre Rios, cidade essa localizada na região do Litoral Norte. Seu surgimento se deu com a povoação às margens dos rios Joanes, Inhambupe e Itapicuru. O município tem produção agrícola diversificada (laranja, coco da

baía, amendoim, batata doce); e na pecuária destacam-se os rebanhos de bovinos, equinos e suínos;

6- A versão A Gata Borracheira (v.o. Entre Rios) foi narrada por Clara dos Santos, natural de Candeias-Ba, casada, lavradora, artesã (traçadeira de palha), analfabeta, negra, portadora de cegueira adquirida. Esse conto foi catalogado também em Entre Rios, em 2 de agosto de 1994.

Todas as informações sobre os narradores estão no Programa de Estudos e Pesquisa da Literatura Popular da Universidade Federal da Bahia (PEPLP-UFBA), constantes também em livro publicado por COSTA (1998), de onde foram retirados os fragmentos dos contos e os dados dos informantes. Alerta-se, ainda, que os dados pessoais foram colhidos no ato da pesquisa; assim algumas informações, como estado civil, escolaridade, profissão etc. já podem ter sofrido mudanças. Todavia, isso em nada influencia esta análise, uma vez que o que de fato interessa são as condições de produção, no ato da enunciação.

Como há coincidência de títulos em algumas versões, ou ainda porque certas versões orais conservam o mesmo título de versões impressas, optou-se 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; e a versão escrita será identificada nas citações com a abreviatura v.P (versão Perrault). Os contos em suas versões orais tomados para análise foram publicados, como já dito, no livro *Cinderela nos entrelaces da tradição*, de autoria de Edil Silva Costa (1998). Esses contos, por sua vez, foram catalogados pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da UFBA (PEPLP), que desde 1984 vem recolhendo diversas manifestações da literatura oral no estado da Bahia; projeto do qual faz parte a autora do referido livro.

Conforme Costa (1998), o *Projeto de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular* vem recolhendo diversas manifestações da literatura oral no estado da Bahia, com destaque para o conto popular e para o romanceiro ibérico, que são as duas principais vertentes, tornando-se, conseqüentemente, o principal alvo dos pesquisadores envolvidos no projeto, que conta com uma equipe formada por professores e estudantes universitários. O trabalho de catalogação teve início na capital, depois se expandiu para o interior. O conto da borralheira, que é considerado versão de Cinderela, até janeiro de 1995 já contava com 144 (cento e quarenta e quatro) versões, das quais 20 (vinte) foram publicadas no

livro *Cinderela nos Entrelaces da Tradição*, seis versões das quais se tornaram objeto de análise neste trabalho.

Ainda segundo Costa (1998), os narradores do conto da Borracheira, em sua maior parte, são mulheres, com idade entre 31 e 60 anos, não escolarizadas. No projeto, de modo geral, aparecem mais narradoras que narradores, principalmente no que diz respeito aos contos de encantamento, pois, como expõe a autora,

Os homens são melhores narradores de facécias e de contos de exemplo, com brilhantes exceções, felizmente. As atividades femininas, mais voltadas para o interior da casa e da família, certamente contribuem para o fato, embora se tenha observado que, na presença do homem, a mulher costuma se calar. O domínio e o exercício da palavra é, sem dúvida, uma expressão de poder que, numa sociedade patriarcal, é privilégio masculino, com exceção do ambiente familiar, espaço para educação dos filhos, tarefa eminentemente feminina. Aí a palavra feminina tem seu espaço também, e é principalmente ela o instrumento de transmissão da literatura oral. Quando, na Idade Média, o exercício da palavra era uma atividade prestigiosa, pública e profissional, eram os homens que pronunciavam a voz poética, com muito mais rara participação feminina. (COSTA, 1998, p.37).

Guimarães (2000), em sua abordagem sobre o conto popular, afirma que as variações da narrativa devem ser vistas como resultado de um enunciado performático que tenta adequar a história ao contexto, que é sempre variável, ao interlocutor ou aos laços sociais. São os fatores que em Análise do Discurso são chamados de *condições de produção* que irão interferir no tipo de enunciação a se produzir. Nessas condições de produção não se pode esquecer a historicidade das narrativas e dos sujeitos que as reproduzem. Nas palavras de Costa (1998), fazendo uso de uma expressão de Zumthor (1993), os narradores são “portadores da voz poética”, vozes que sustentam a tradição e garantem a continuidade das histórias. Sobre suas experiências na coleta dos contos, como integrante da equipe do PEPLP, Costa (1998) relata que viu talento nato nos narradores. Eles narram com o corpo inteiro e lançam mão de recursos extralinguísticos que melhoram a performance. Chama atenção ainda, o fato de que na publicação de Costa (1998) constam contos fragmentados, por essa autora entender que a fragmentação também é um traço das narrativas orais.

Há de se ressaltar ainda que na transcrição do oral para o escrito perdas são inevitáveis, principalmente na performance; contudo, Costa (1998) assinala que fez questão de manter a linguagem usada pelos narradores, que muitas vezes se distancia da língua padrão prestigiada, “registrando formas que correspondem à realização tanto no nível fônico, como morfofossintático e lexical” (COSTA, 1998, p. 41), evitando discriminar o dialeto do informante. Por isso é que nas citações de fragmentos dos contos, que constam desta análise, buscou-se preservá-los como estão publicados, mantendo-se as variações linguísticas.

Ao se trabalhar com conto popular, com tradição oral, não se podem ignorar as especificidades do gênero. Diferentemente da escrita, o texto oral acentua elementos performáticos da comunicação, que suplementam a mensagem; e toda tentativa de reproduzi-los, na transcrição para o escrito, é sempre precária. Embora Costa (1998) ressalte que o texto de tradição oral deve ser visto como um grande texto virtual composto de matérias diversas, e que dada a sua amplitude não é tão fácil nem preciso se determinar em que medida se tem uma versão ou uma nova estrutura, no caso das narrativas, que são objetos desta análise, tomou-se como base para classificação como versões de Cinderela a presença dos motivos indicados por Propp (1984) em sua *Morfologia do conto maravilhoso*. Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada, em contexto mais amplo de pesquisa e discussão, na dissertação de mestrado de um dos autores deste artigo, conforme consta nas referências bibliográficas.

## **2. FORMAS FUNDAMENTAIS E FORMAS SECUNDÁRIAS: O NOVO QUE SUSTENTA A TRADIÇÃO**

Propp (1984) em sua análise sobre o conto popular, discutindo sua constituição, identifica o que chama de formas fundamentais e formas secundárias. A forma fundamental está ligada à origem do conto, àquilo que se mantém apesar das transformações sofridas ao longo do tempo, o que permite o seu reconhecimento e classificação. A forma secundária está ligada aos elementos do meio que são incorporados aos contos à medida que vão sendo reproduzidos. Assim se dão as transformações que relacionam a narrativa com a comunidade por onde circulam. E dentre os mecanismos de transformação, Guimarães (2000) cita os principais: as reduções, as ampliações, as substituições e as assimilações. A análise das versões do conto Cinderela permitiu a percepção de como alguns desses mecanismos de transformação ocorrem nas versões orais em comparação com a versão escrita de Perrault (1985):

- a) A *redução*, que representa uma forma fundamental incompleta. Na versão de Perrault é feita uma descrição da situação familiar de Cinderela, anterior à morte da mãe:

Quando a pequenina Flora surgiu na aldeia da Felicidade, foi uma festa geral: isto porque ela era a filhinha tão ansiosamente desejada pelo casal mais importante do lugar. O pai de Flora era dono de um grande castelo e sua mãe era tão hábil bordadeira que recebia encomendas de todas as soberanas da redondeza.

Flora era feliz e crescia linda e boa como um anjo. Um triste dia, porém, sua querida mamãe foi para o céu e a menina ficou sozinha com o pai, o qual, ocupado com seu trabalho, não podia cuidar dela. Por isso, resolveu casar novamente... (v.P)

Em todas as versões orais ocorre a redução desse estado inicial, e a narrativa se precipita já com o estado de penúria da heroína:

A mãe morreu, ela ficou com o pai, mas logo em seguida o pai resolveu casar com uma mulher que não era muito boa (v.o. Itapetinga).

Um dia tinha um senhor. O senhor era casado e tinha uma filha muito bonita! Essa menina a mãe morreu e ela ficou sozinha. Mas o pai cuidava muito dela ( v.o. Amargosa).

Era um viúvo que tinha uma filha. Aí ele se casou com outra mulher que judiava muito da filha (A Gata Borracheira, v.o. Entre Rios).

É que em um país distante havia um rei, e a esposa dele morreu... aí ele sentiu necessidade de casar de novo (Cinderela, v.o. Entre Rios).

Era uma vez uma senhora que tinha duas filhas, uma por nome Maria e outra por nome Rosa. Só que ela gostava mais da Rosa e não gostava da Maria. Então, justamente por isso, ela escravizava mais Maria (A História de uma Caranguejinha, v.o. Taperoá).

Eu vou contar a história de Maria Borracheira. Olha, a Maria Borracheira era uma moça bonita! Bonita, bonita,

bonita! Não tinha uma princesa igual pra ser igual. Mas pobrinha, e só andava rasgada. Toda rasgada! E suja, com um pano marrado, preto, marrado na cabeça (Maria Borrallheira, v.o. Anagé).

Embora todas as versões mantenham a presença do rei e/ou do príncipe, ocorre em A História de uma Caranguejinha (v.o. Taperoá) e Maria Borrallheira, nas versões de Anagé, Itapetinga e Entre Rios, a redução do elemento castelo ou palácio presente na versão de Perrault, que por sua vez se mantém em duas versões; Maria Borrallheira (v.o. Amargosa) e Cinderela (v.o. Entre Rios).

Estamos a seu serviço. Queira subir para que possamos conduzi-la ao palácio do rei! (Cinderela, v.P).

Maria, hoje vai ter uma festa tão bonita! No palácio. (Maria Borrallheira, v.o. Amargosa).

Um dia teve uma festa no palácio, aí Maria Borrallheira queria ir também. (Cinderela, v.o. Entre Rios).

Também ocorre redução, na versão de Itapetinga, do elemento carruagem, que na versão de Perrault é o meio usado pela princesa para ir ao baile onde encontra o príncipe. As demais versões mantêm esse elemento.

E a abóbora tornou-se enorme, quase do tamanho de uma carruagem.

(...)

A cada golpe da varinha de condão, a carruagem ficava mais bonita e reluzente (...) (Cinderela, v.P).

Menina, quando Maria... aparece carruagem, apareceu tudo! (Maria Borrallheira, v.o. Amargosa).

(...) e da abóbora ela fez a carruagem, vestiu ela bem bonita, ela foi pra o palácio. (Cinderela, v.o. Entre Rio).

Arrumou, menino, uma carruagem de ouro, um cavalo de ouro, o diabo a quatro! (Maria Borrallheira, v.o. Anagé).

Aí apareceu a carruagem com o vestido, ela entrou (A Gata Borrallheira, v.o. Entre Rios).



Também nos enunciados acima se pode observar que a abóbora que se transforma em carruagem na versão de Perrault se mantém apenas na versão de Cinderela registrada em Entre Rios; nas demais versões orais ocorre o apagamento desse elemento. Outro elemento da versão escrita que sofre apagamento nas versões orais é “o velho sábio”:

Um velho sábio de mais de trezentos anos (...) pôs-se a ler nas estrelas (...) Não é a princesa, mas merece ser rainha. (Cinderela, v.P)

Apenas na versão de Cinderela registrada em Entre Rios é que aparece a figura de um feiticeiro, o que pode se configurar como um caso de substituição.

Ia ao feiticeiro – o feiticeiro foi lá porque o rei viu que o filho tava muito triste. (A Gata Borralheira, v.o. Entre Rios)

É curioso observar que na versão escrita apareça uma personagem com poderes de adivinhação denominada de Velho Sábio, quando à época em que Perrault catalogou seus contos a mulher que tivesse esses poderes seria denominada de bruxa, o que representaria uma ameaça para a sociedade. A análise aponta que são inúmeros os exemplos de redução que ocorrem nas narrativas; não foram todos descritos aqui porque o detalhamento de cada um seria exaustivo e pouco elucidativo para a discussão.

b) Outro mecanismo de transformação nos contos é a *ampliação*, que ocorre quando à forma fundamental acrescentam-se detalhes. Em três versões orais, a ampliação ocorre, por exemplo, quando os antagonistas descobrem o ajudante mágico e manda eliminá-los:

- 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 Borralheira.(v.o. Maria Borralheira, 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 Borralheira, v.o. Entre Rios)

A eliminação do ajudante mágico é um detalhe acrescentado nessas versões orais, uma vez que não ocorre na versão de Perrault. Em Cinderela (v.o. Entre Rios), na qual não ocorre a descoberta do ajudante mágico, pode-se ilustrar a ampliação com a ação da madrasta de ir à loja para comprar presentes para as filhas. Ação essa que serve para demonstrar como as filhas da madrasta desfrutavam privilégios que eram negados à heroína:

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 Borralheira.

Na versão registrada em Amargosa as alianças também surgem como um caso de ampliação, uma vez que não estão na versão de Perrault:

- Oi, eu só caso com ela... (eu vou dizer aqui uma coisa... eu vou dizer, pode dizer?) Eu só caso com ela se meu porco obrar um par de aliança.

(...)

Ela mandou fazer um par de aliança e botou na obra do porco. (Maria Borralheira, v.o. Amargosa)

A referência à “obra do porco” caracteriza a presença do grotesco na concepção bakhtiniana. Darnton (1986), ao discutir como os contos populares em suas versões escritas foram adaptados ao gosto burguês do século XVIII, analisa diversas histórias narradas pelos camponeses nas quais o grotesco estava presente, aspecto esse que desaparece nos contos catalogados por Perrault.

c) Outro mecanismo é a *substituição*, que pode ocorrer por transposição, por exemplo, de vocabulário. Em Maria Borralheira, versão registrada em Itapetinga, ocorre substituição do palácio da versão de Perrault pelo termo reinado:

Maria foi viver no reinado, casou, teve filhos e até hoje vive lá numa grandeza com o rei. (v.o. Maria Borralheira, Itapetinga).



Também ocorre substituição do vocábulo *baile*, da versão escrita, por *feira*, nas versões orais:

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

Aí tinha um rei que ia fazer uma *feira* pa todos os vizinhos, pra o fio dele escoler (sic) uma moça... (Maria Borrallheira, v.o. Anagé).

O rei mandou convidar todo mundo, mas queria que todo mundo fosse a *feira*... (Maria Borrallheira, v.o. Itapetinga).

Maria, hoje vai ter uma *feira* tão bonita! No palácio.  
(Maria Borrallheira, v.o. Amargosa).

Um dia teve uma *feira* no palácio, aí Maria Borrallheira queria ir também (Cinderela, v.o. Entre Rios).

Depois teve uma *feira* muito grande e todo mundo foi  
(A Gata Borrallheira, v.o. Entre Rios).

d) Outro mecanismo ainda é a *assimilação*. Guimarães (2000) chama a atenção para o fato de que a assimilação se dá quando ocorre um deslocamento, uma substituição incompleta de uma forma por outra, de modo que produz uma fusão de duas formas. Nas narrativas aqui analisadas observa-se que isso ocorre quando o ajudante mágico, que na versão de Perrault é representado pela fada, em cinco versões orais apresenta-se como animais com poderes especiais; nas versões de Taperoá aparece uma caranguejinha mágica, nas versões Maria Borrallheira de Anagé, Itapetinga e Entre Rios tem-se uma vaca com poderes especiais. Na versão de Amargosa o porco não tem poderes especiais, mas é a varinha encontrada em suas vísceras que permite o aparecimento da fada que remete à versão escrita. Já na Cinderela narrada em Entre Rios há a manutenção da fada da versão escrita.

Nessas versões orais, observa-se que a assimilação não se dá apenas com formas dentro do mesmo enredo, variando apenas nas versões, mas, como é próprio da tradição oral, há assimilação de formas e elementos de outros enredos. Cascudo (2003) explica que no conto popular, bem como em outras modalidades da tradição oral, os elementos não figuram “virgens e novos”, mas são provenientes de outros discursos, como acontece em qualquer

processo discursivo da língua. É o caso, por exemplo, da superação de um obstáculo, elemento que não aparece nas narrativas de Perrault, mas nos contos russos estudados por Propp (1984). Nas histórias orais há um imbricamento, um “enredamento” de muitos elementos que figuram em diversas narrativas. A personificação de animais como ocorre nas versões de Taperoá, Anagé, Itapetinga e Entre Rios trazem elementos de outras histórias que um folclorista brasileiro classificaria como histórias de animais.

O desejo de comer a vaca remete à lenda de Pai Francisco e mãe Catirina, que deu origem à festa de Parintins, Amazonas, na região Norte do país, com o ritual dos Bumbas. Conta a lenda que mãe Catirina, grávida, deseja comer a língua do boi mais bonito da fazenda. Para satisfazer o desejo da mulher, Pai Francisco manda matar o boi de estimação do patrão. Pai Francisco é descoberto, tenta fugir, mas é preso. Para salvar o boi, um padre e um pajé são chamados e conseguem ressuscitá-lo.

Conforme Alconforado (1997), o boi está ligado a um complexo e ambivalente simbolismo, é um personagem que está presente em diversas culturas: nas pinturas e hieróglifos do Egito; representa a primeira letra do alfabeto hebraico – alef; em Creta, o minotauro é um touro, guardião do labirinto; também é uma das várias formas assumidas por Zeus.

A presença de animais na literatura oral em regiões do Brasil, como ressalta Antonacci (2002), deu origem a diversos estudos como os de Gilberto Freire e Mauro Mota, que deixam perceber a intensa imbricação entre heranças indígenas, africanas e europeias. A autora enfatiza a importância única do boi em quase toda a África e, ainda, que a presença do boi está muito ligada à cultura dos povos bantu, que durante as colheitas o conduziam em procissão em meio a cantorias e danças, e lembra que Artur Ramos considera essa uma das etiologias do Bumba-meu-boi, tão comum na região nordeste. É como se uma teia fosse se tecendo e o fio condutor, entremeadado de diversas histórias ancestrais, míticas, formasse um grande texto marcado por transformações que, ao mesmo tempo em que ligam essas narrativas à tradição, adquirem um caráter inovador e culturalmente localizado.

A descrição e análise dessas formas presentes nos contos, que Propp (1984) denomina de fundamentais e secundárias, demonstram como a memória atua na manutenção e na inovação de elementos no conto popular. Se por um lado as narrativas mantêm elementos como palácios, reis, príncipes, fadas, unindo os “fios da tradição”, caracterizando assim a manutenção de formas fundamentais; por outro lado se tem uma caranguejinha mágica na versão de



Taperoá, que é uma cidade localizada no litoral da Baía de Tinaré, marcada pela presença de manguezais onde a pesca de caranguejo faz parte das atividades locais, e a moqueca mencionada no conto é tradição na culinária local. Também há a vaca com poderes especiais na versão registrada em Itapetinga, uma cidade com forte tradição na pecuária nordestina, o que a levou a ser conhecida como a Capital da Pecuária.

Elementos como esses, incorporados às narrativas, também, denotam como a reprodução e ressignificação dos contos estão marcadas pelas identidades da comunidade e à medida que os contos vão sendo reproduzidos, elementos do cotidiano são incorporados a sua constituição; assim a fada da versão de Perrault passa a ser representada por uma *caranguejinha* que ao ser morta e enterrada se transforma numa roseira também com poderes mágicos; ou numa *vaquinha*, da versão de Itapetinga, que, ao ser morta tinha uma varinha mágica em suas vísceras; e a mesma vaca está na versão de Anagé, na qual a vaca, além de trazer a varinha mágica nas vísceras, aparece personificada com habilidade para conversar com a heroína e consolá-la em sua aflição. Além de a presença do boi na literatura oral nordestina estar ligada a diversas manifestações históricas, culturais, vale lembrar que as duas cidades, Anagé e Itapetinga, têm suas bases econômicas fortemente marcadas pela criação de bovinos.

São elementos da cultural local que são incorporados às narrativas tradicionais que vêm se perpetuando e atravessando todas as geografias e as mudanças pelas quais o mundo vem passando. Nessa sobrevivência, é fundamental observar o fato de as narrativas estarem sempre passando pelo processo de recriação, em que tradição/manutenção, renovação/adaptação se dão num imbricamento contínuo.

Ao contrário do que possa parecer, tradição e transformação não formam uma oposição, na verdade, é a capacidade de transformação aliada à manutenção de alguns elementos que garantem a sobrevivência de muitas manifestações culturais; assim tradição e renovação caminham juntas. As mudanças que ocorrem nas narrativas possibilitam a adaptação à cor local. Nessas versões orais o regional assume o papel relevante não só com a mudança do elemento mágico (fada => caranguejinha), como “o sapatinho de ouro” que na versão atualizada é representado por uma roseira; na estrutura interna ambos são fundamentais para o desfecho da história porque são elementos que vão fazer com que a protagonista seja identificada pelo herói.

Reitera-se aqui o papel da memória. Nesses processos de reprodução, adaptação e ressignificação, é fundamental a atuação do “esquecimento”. Ferreira (1991), ao tratar das armadilhas da memória na poesia e no conto popular, distingue dois tipos de esquecimento: um que é o esquecimento profundo, é a incapacidade absoluta de lembrar, é o que se perdeu por algum motivo e não emerge para a narrativa, poder-se-ia dizer que está ligado mais especificamente a uma falha de memória; e o esquecimento do que se desliza na sequência da narrativa, situações que se mascaram, eufemizam ou simplesmente se omitem fatos ou passagens. Essas distinções de alguma forma estão ligadas às concepções de Pêcheux (1997) sobre os tipos de esquecimento. Ferreira (1991) esclarece ainda que a seletividade feita pela memória está ligada à forma como o indivíduo e a comunidade excluem elementos da narrativa que são “indesejáveis”, e que a memória possibilita os “buracos” do esquecimento se se considerar que

tradição é uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical, e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, ou pensarmos na tradição como um repertório de paradigmas e de virtualidades em relação. (FERREIRA, 1991, p.13).

Bakhtin (2004) esclarece que a enunciação humana mais primitiva, ainda que realizada por um organismo individual, é, do ponto de vista de seu conteúdo, de sua classificação, organizada fora do indivíduo pelas condições extra orgânicas do meio social. Assim é que Guimarães (2000) considera que o conto, no ato de sua enunciação, deve ser visto não apenas como um fato individual, fruto de um narrador/enunciador que decide, por si, as variações que instaura em sua narrativa, mas como uma enunciação que tenta se adequar a um interlocutor real. Nessa dinâmica contínua por que passa as reproduções dos contos populares, onde a manutenção, transformação e ressignificação são possibilitadas pela ação do “esquecimento”, pela atuação do interdiscurso, a memória coletiva é que garante tanto a tradição quanto a renovação dessas narrativas.

As considerações que Maluf (1995) faz sobre o lugar onde o relato é produzido, parecem pertinentes também para se compreender as narrativas de tradição oral. Para ela, o lugar *onde se produz um enunciado* é muito relevante porque não há lugar que não esteja *mergulhado na linguagem e na cultura*. Considerações essas que encontram ressonância nas palavras de De Certeau (1995, p.17) quando diz que “o meu dialeto demonstra minha ligação com certo lugar”. Um dos aspectos que garantem a sobrevivência secular desses contos populares deve-se justamente (além do elemento mágico que povoa a

imaginação humana) ao fato de se adaptarem ao tempo e ao lugar onde são contados/ouvidos, produzidos/reproduzidos.

Darnton (1986) mostra que nos contos populares veiculados pelos camponeses, no século XVIII, por entre as tramas padronizadas e temas convencionais, entre fantasias, ogres, duendes, revelam-se elementos de um realismo, mostrando como se vivia nas aldeias e nas estradas, na Europa da época. Por isso, os contos sempre ocorriam em contextos básicos (aldeias e estradas). Dessa forma, alguns temas/elementos são sempre recorrentes nessas versões: alimento, madrastas, órfãos, peregrinação etc. A necessidade de dar sentido ao que é produzido, através de um realismo que reflete o cotidiano de quem narra, além de denotar o lugar social, político, ideológico do sujeito que fala e de passar pelo sentimento de pertencimento, passa também pela questão da verossimilhança. Esse é um dos aspectos que garante ao ouvinte/leitor aceitar uma narrativa ficcional; é preciso que ela seja constituída de elementos que de alguma forma se aproximem do verossímil, do plausível como pertencente ao contexto.

Assim, quando na narrativa da “caranguejinha”, o narrador incorpora elementos da cultura local como o caranguejo no lugar da fada, a roseira no lugar do “sapatinho de ouro”, além de um traço de identidade, que faz com que se reconheça essa produção como pertencente a uma determinada comunidade, também se garante que o ouvinte/leitor consiga atribuir sentido a esse texto já que ele, de alguma forma, se aproxima do seu contexto onde está sendo narrado/ouvido. Nessa mesma versão a narradora enuncia: “Aí como era no tempo do reinado, o rei convocou todo mundo da cidade pra ver quem conseguia colher aquele cacho de rosas” (v.o. A História de uma Caranguejinha, Taperoá).

Ocorre uma evidente atualização da memória num jogo entre esquecimento e lembrança, nesse caso consciente, para dar sentido à narrativa, para não ferir o princípio da verossimilhança. Caso contrário, como falar de reinado no final do século XX, no interior da Bahia? O enunciado “era no tempo do reinado” desloca a narrativa no tempo, criando uma espécie de tempo mítico e alertando o ouvinte/leitor. Do mesmo modo, essa mesma memória, talvez muito mais inconsciente, atualiza essa narrativa por meio do “esquecimento” da figura do pai, presente tanto na versão de Perrault como nas outras versões analisadas. Esse esquecimento é muito mais uma lembrança se considerarmos que na época do registro dessa história (final do século XX) já era bastante comum a ocorrência de mulheres que sozinhas eram chefes de família. Essa discussão remete a Ferreira (1991) quando afirma que

O esquecimento é sempre um conflito, algo que se situa como antagônicos o herói e os mundos em que ele transita, na história como no universo narrativo. É, além disso, resultado de um confronto que tem diversas causas de tensão, e que põe em campos opostos, por exemplo, quem diz e quem escuta. (FERREIRA, 1991, p. 16-17).

Assim como Pêcheux (1997) diz que o “esquecimento”, (que é um processo inconsciente) age fazendo o sujeito ter a ilusão de que são suas as palavras que enuncia; também a assimilação de elementos da cultura local aos contos faz com que o enunciador tenha o sentimento de que ali está a sua origem, e essa assimilação se dá justamente no jogo da memória entre lembrança e esquecimento. Nesse sentido é que Ferreira (1991) esclarece:

A dupla esquecimento/memória, portanto, é apenas uma aparente oposição. Numa grande medida, essas oposições são conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos do conflito. Há também o caso de, no corpo da própria narrativa, formarem-se núcleos em que lembrar é um fluxo, um processo, uma razão de ser e o ato de esquecer se faz o pivô daquilo que se desenvolverá, denotando uma série de transformações ou a transformação. (FERREIRA, 1991, p. 14)

Para a autora, pode-se considerar que o esquecimento, que é responsável pela memória, pela lembrança, seria mesmo o responsável pela continuidade, porque, em uma perspectiva antropológica, a criação é resultado do esquecimento, uma vez que ele quebra a ordem mental e cria uma nova ordem. Nessa perspectiva, Costa (1998) fala do papel decisivo do narrador no processo de variação do conto popular. É próprio da narrativa oral ser anônima, de domínio coletivo. Não se reconhece um indivíduo único como autor (embora não se possa negar que tenha existido um autor primeiro antes que o texto se tornasse de domínio público). Mas se o autor se perdeu no processo de transmissão, ainda assim existe um recriador, um reelaborador que o faz “de acordo com o estado emotivo da performance, com o público ouvinte e com o contexto” (COSTA, 1998, p. 22). É o individual e o coletivo na construção da memória.

Para Morin (2001), o sujeito desde o seu nascimento “não conhece só por si, para si, em função de si, mas também pela sua família, pela sua tribo, pela sua cultura, pela sua sociedade, para elas, em função delas”. Morin afirma

assim que a maneira como se constrói o conhecimento depende da memória biológica e da memória cultural que constituem a memória do indivíduo. Nossas percepções são controladas por variáveis culturais e históricas, à medida que o sujeito se constitui ele incorpora o que Morin (2001) chama de *imprinting cultural*.

A atuação da memória no apagamento de elementos da narrativa faz com que esta se aproxime do “lugar” onde se reproduz, apagando algo que a distancia do contexto. Nas palavras de Halbwachs (1990), a memória se modifica e se rearticula conforme a posição que se ocupa e as relações que se estabelece, bem como está submetida a questões do inconsciente como o afeto, censura, entre outros. Mas as memórias individuais se alimentam da memória coletiva e histórica. Nesse aspecto, um dos elementos fundamentais para afirmar o caráter social da memória é a linguagem; lembrar e narrar se constituem da linguagem. Conforme Bosi (1994), a linguagem é o elemento socializador da memória à medida que reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural “vivências” tão diversas. É importante ressaltar que linguagem e memória são elementos também de luta pelo poder. Dessa forma, o que é lembrado/esquecido (o que se reflete nas narrativas populares como manutenção da tradição e transformação/adaptação) integra mecanismos de controle e de alteridade. O processo pode ser inconsciente, mas de forma alguma por acaso.

O conto popular é produto de vários autores ao longo das produções/reproduções, tanto na versão oral como escrita, elementos novos são incorporados ou substituídos para se adequar à audiência, ao público que se destina, ainda que não se possa garantir se é um processo consciente ou inconsciente, e é muito provável que se dê nos dois processos. Mais uma vez se retoma Halbwachs (1990), ao dizer que a memória tira sua força e duração do fato de ter suporte no grupo. Assim, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e esse ponto de vista muda conforme o lugar que o indivíduo ocupa, e também esse lugar muda de acordo com as relações que se mantêm com outros meios. Nas palavras de Ferreira (1991, p. 42) “segue-se aí as memórias dos homens, em percurso, e em foco estão seus impasses com a família, com o grupo social, consigo próprios”. E cada realização narrativa é uma nova possibilidade sobre a matriz que se depreende do contínuo.

Para Guimarães (2000), o conto popular busca sua fonte no imaginário e na memória coletiva de forma que todo ouvinte ou leitor possa se reconhecer, se identificar, dando sentido ao que ouve ou lê. Há temas que

persistem, como a temática da mulher, não só por fazerem parte da memória coletiva, mas principalmente por envolverem uma questão universal. Nos contos populares, além do sentido moral, podem ser percebidos vários elementos filosóficos discursivos – formações discursivas – que tanto os prendem à tradição como revelam as facetas ideológicas, as condições de produção de quem os produz, assim como de seus ouvintes/leitores.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se estudar o conto popular de tradição oral, deve-se ter consciência de que de ele é um objeto com suas especificidades, pela sua própria natureza literária, etnográfica, linguística e histórica. Considere-se também que durante muito tempo o que houve foi quase total ausência dessa história nos estudos científicos ou literários. Talvez devido a sua inegável universalidade tenha se dado pouca importância em definir sua origem ou a quem se destina.

Entretanto, são também inegáveis os valores que permeiam os contos populares, valores esses que durante muito tempo foram tomados como legítimos. Portanto, devem ser abordados sob uma perspectiva que busque uma subversão, uma descontinuação dos ensinamentos e padrões de comportamento ali definidos, e muitos deles estão relacionados a representações femininas.

No conjunto dos textos analisados neste trabalho se comprova a memória de uma tradição trazida pelos colonizadores, que ainda resiste às inovações tecnológicas, ao tempo em que também traduz formas de pensar, viver e se relacionar das comunidades onde são narrados e dos sujeitos que os reproduzem.

As versões orais que constituem o *corpus* deste trabalho apresentam elementos estruturais e funções que permitem associá-las à Cinderela, versão registrada por Perrault (1985). As protagonistas desses contos são mulheres órfãs que sofrem com as ações de uma madrasta. Invariavelmente, Cinderela recebe ajuda de um elemento mágico para superar a impossibilidade de ir ao baile, quando perde o sapato que permitirá seu encontro com o príncipe e o consequente casamento, que simboliza a felicidade e o fim do sofrimento.

A exceção a essa estrutura do enredo ocorre no conto A História de uma Caranguejinha, em que a jovem não é órfã e é a mãe quem a oprime. Também na temática do ajudante mágico não aparece a fada da versão escrita, nem a vaca das outras versões orais, mas a presença da *caranguejinha mágica*

causando uma quebra da sequência e provocando o apagamento dos elementos *baile e perda do sapato*. Assim, é uma roseira que surge no lugar da caranguejinha enterrada, que permitirá o encontro com o príncipe. Mesmo que se possa dizer que essa versão apresenta uma estrutura reorganizada, ela ainda se enquadra no “ciclo da Borracheira” (Cinderela).

Em todas as versões, o casamento é o único objetivo da protagonista, aspecto esse que restringe a mulher aos papéis sociais de esposa e mãe. Aparecendo como o único meio de realização feminina, o casamento figura nessas narrativas como um símbolo do domínio masculino. É o homem o detentor do poder; a mulher é renegada às funções domésticas, estando seus poderes (ou se poderia dizer influências) associados à capacidade de enganar, de influenciar, ou associados ao sobrenatural. Essas narrativas revelam uma ótica patriarcal ao representar a mulher ideal como submissa, acomodada; ao passo que as transgressoras são retratadas como más, necessitando do controle masculino, reproduzindo discursos historicamente construídos sobre a mulher e seu “lugar” na sociedade.

Dentre as representações femininas analisadas, pode-se perceber que enquanto a mulher branca, submissa, bondosa, representa o modelo idealizado, as mulheres negras que aparecem nas narrativas são personagens más, invejosas e feias, apresentando aspectos físicos grotescos, desproporcionais, relacionados a formas animais. As considerações feitas por Silva (2004) acerca de a estereotipia do negro ser tentativa de negar-lhe seus direitos, também cabe aos estereótipos relacionados à mulher como forma de mantê-la submissa ao poder masculino. Daí se espera que análises como esta, bem como as que foram apresentadas na dissertação de mestrado de onde este artigo teve origem, possam, de alguma forma, contribuir para a percepção dos discursos que ainda visualizam a mulher em condição subalterna e, quiçá, ajudar na inserção de outras (novas) práticas discursivas.

## REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. *As belas baianas: o feminismo no conto popular*. 160 p. Tese de doutorado. Universidade Federal da Paraíba, 1997.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Corpos sem fronteiras: Projeto História*. São Paulo, n° 25, Dezembro, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- COSTA, Edil Silva. *Cinderela nos entrelaces da tradição*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia ,EGBA,1998.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DE CERTEAU, Michel. A operação histórica. In : LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória: conto e poesia popular*. Salvador: Fundação Casa de Jorge amado, 1991.
- GUIMARÃES, Maria Flora. O Conto popular. In: BRANDÃO, Helena Nagamine (Coord.). *Gênero do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica*. São Paulo: Cortez, 2000.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*.\_São Paulo: vértice, 1990.
- MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliana, 1995.
- MORIN, Edgar. *O Método: as idéias, habitat, vida, costumes, organização*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2001.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi *et al.* 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

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

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.

SILVA, Ana Célia. *A discriminação do negro no livro didático*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2004.

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

**Recebido em: 28/04/2020**

**Aprovado em: 13/05/2020**