

**[ESTUDIOS]**

## Um estudo da tradição oral a partir do conto Cinderela.

A study of oral tradition based on the tale Cinderella

**Sirlai Gama de Melo<sup>1</sup>**

Universidade do Estado da Bahia

sirlaigama@gmail.com

**Resumo:** O presente estudo busca demonstrar a maneira como as narrativas orais permaneceram ao decorrer do tempo, adequando-se com o contexto contemporâneo, estabelecendo assim uma relação de tradição e ruptura. Para isso, especificam-se os seguintes objetivos: identificar, através das narrativas orais, como a tradição é mantida com o passar do tempo e de que forma as rupturas dão continuidade às narrativas dentro de um novo e atual contexto histórico; e, por fim, apresentar como as variações permitem que essas narrativas se fixem na memória coletiva. Para tanto, realizou-se uma pesquisa de natureza qualitativa bibliográfica, através da qual foi feita a seleção do conto "Cinderela" na versão de Charles Perrault (1697), uma versão escrita dos irmãos Grimm (1812) e duas versões orais narradas por Lélia Dantas (Costa, 1998) e Sônia Pinto (Costa, 2009). Feita a análise literária das variantes selecionadas, por meio do método comparativo, foram percebidos os distanciamentos e aproximações entre essas obras, além de identificar o significado das

**Palavras chave:** Cinderela, herança cultural, narrativas orais, representação feminina, tradição e ruptura.

**Keywords:** Cinderella, cultural heritage, oral narratives, female representation, tradition and rupture.

**Palabras clave:** Cinderella, patrimonio cultural, narrativas orales, representación femenina, tradición y ruptura.

---

<sup>1</sup> Mestra no Programa de Pós-Graduação em Letras com habilitação em Critica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia.

funções femininas (Mendes, 2000) apresentadas nessas versões. Como suporte teórico foram utilizados textos de autores como: Alcoforado (2007), Bâ (2010), Burke (1992), Costa (2015), Fernandes (2003), Silva (2011), Zumthor (1997), entre outros.

---

**Abstract:** The present study seeks to demonstrate the way in which oral narratives have remained over time, adapting to the contemporary context, thus establishing a relationship of tradition and rupture. To achieve this, the following objectives are specified: identifying, through oral narratives, how tradition is maintained over time and how ruptures give continuity to narratives within a new and current historical context; and, finally, present how variations allow these narratives to become fixed in the collective memory. To this end, qualitative bibliographical research was carried out, through which the short story "Cinderella" was selected in the version by Charles Perrault (1697), a written version by the Brothers Grimm (1812) and two oral versions narrated by Lélia Dantas (Costa, 1998) and Sônia Pinto (Costa, 2009). After carrying out a literary analysis of the selected variants, using the comparative method, the differences and similarities between these works were perceived, in addition to identifying the meaning of the female functions (Mendes, 2000) presented in these versions. As theoretical support, texts from authors such as: Alcoforado (2007), Bâ (2010), Burke (1992), Costa (2015), Fernandes (2003), Silva (2011), Zumthor (1997), among others, were used.

---

**Resumen:** El presente estudio busca demostrar la forma en que las narrativas orales han permanecido en el tiempo, adaptándose al contexto contemporáneo, estableciendo así una relación de tradición y ruptura. Para lograrlo, se concretan los siguientes objetivos: identificar, a través de narrativas orales, cómo la tradición se mantiene en el tiempo y cómo las rupturas dan continuidad a las narrativas dentro de un contexto histórico nuevo y actual; y, finalmente, presentar cómo las variaciones permiten que dichas narrativas queden fijadas en la memoria colectiva. Para ello se realizó una investigación bibliográfica cualitativa, a través de la cual se seleccionó el cuento "Cinderela", en la versión de Charles Perrault (1697), una versión escrita de los hermanos Grimm (1812), y dos versiones orales narradas por Lélia Dantas (Costa, 1998) y Sônia Pinto (Costa, 2009). Luego de realizar un

análisis literario de las variantes seleccionadas, mediante el método comparativo, se percibieron las diferencias y similitudes entre estas obras, además de identificar el significado de las funciones femeninas (Mendes, 2000) presentadas en dichas versiones. Como sustento teórico se utilizaron textos de autores como: Alcoforado (2007), Bâ (2010), Burke (1992), Costa (2015), Fernandes (2003), Silva (2011) y Zumthor (1997), entre otros.

## **Introdução**

O presente estudo surgiu a partir do interesse em pesquisar como as narrativas orais estão presentes nos dias atuais, seja perpetuando ou rompendo tradições, assumindo assim novas formas de serem apresentadas e mostrando sua capacidade de ressignificação. Nesse contexto, as narrativas orais têm sido apresentadas como uma oportunidade de conhecer aquilo que está sendo transmitido através da oralidade desde tempos antigos.

Muitas sociedades conseguiram transmitir suas culturas através da oralidade e a escrita passou a ser usada como uma maneira de conservação daquilo que antes era repassado oralmente. Sabe-se também que a poesia oral enquanto forma artística de criação e manifestação de pensamentos e sentimentos através da voz, muitas vezes acaba ficando num lugar de invisibilidade nos estudos literários, entretanto, aos poucos essa produção poética vem alcançando mais destaque e tornando-se tema de pesquisas.

Falar sobre poesia oral envolve vários aspectos, dentre eles: discussão do que seja a própria tradição oral, como ela tem sido vista e estudada dentro dos estudos literários e culturais; as particularidades de uma narrativa oral, que envolve características distintas das narrativas escritas, já que a primeira abrange desde a performance do narrador durante a narrativa, o jogo de significação para que a narrativa seja compreendida pelo público ouvinte.

Ademais, apresentar um estudo sobre os contos de Perrault e suas variantes orais é relevante para mostrar como tais contos permaneceram vivos na memória coletiva dos indivíduos mesmo depois de séculos, e até para salientar como essas narrativas foram se renovando através da criatividade artística daqueles que assumiram o papel de narradores/as.

Dessa forma, o presente estudo busca demonstrar a maneira como as narrativas orais permanecem no decorrer do tempo, adequando-se com a contemporaneidade, mantendo assim uma relação de tradição e ruptura. Para isso, especificaram-se os seguintes objetivos: identificar, através das narrativas orais, como a tradição é mantida com o passar do tempo e de que forma as rupturas dão continuidade às narrativas dentro de um novo e atual contexto histórico; perceber como são produzidos os novos sentidos a partir das releituras orais e escritas, por fim, apresentar como as variações permitem que essas narrativas se fixem na memória coletiva.

Para o alcance dos objetivos propostos, foi feita uma pesquisa de natureza qualitativa bibliográfica por ser elaborada com base em materiais já publicados (Gil, 2010). A partir dessa pesquisa foi selecionado o conto "Cinderela" na versão de Charles Perrault (1697) e de três das suas releituras, sendo uma variante coletada, adaptada e publicada pelos irmãos Grimm (1812), outras duas variantes colhidas diretamente da oralidade e narrada por Lélia Dantas (Costa, 1998) e dona Sônia (Costa, 2009). Em seguida, foi feita a análise interpretativa das variantes selecionadas e por meio do método comparativo foram percebidos os distanciamentos e aproximações entre essas narrativas. Buscou-se também trazer uma breve discussão a respeito da representação feminina presente nos contos analisados, para perceber como os símbolos significativos são transformados em cada narrativa, através dos quais a imagem da mulher para a sociedade acaba sendo revelada.

Para ser possível alcançar os objetivos e percorrer as etapas acima descritas, foram feitos estudos de textos teórico-críticos de autores como Alcoforado (2007), Bâ (2010), Burke (1992), Costa (2015), Fernandes (2003), Silva (2011), Zumthor (1997), Mendes (2000), etc.

Doralice Alcoforado em seu texto "Oralidade e Literatura" (2007) aborda a relação existente entre as poéticas orais e a literatura, para mais, na obra *Belas e Feras Baianas: um estudo do conto popular* (2008) a autora discute a representação feminina no conto "A Bela e a Fera", o que possibilitou também o estudo dessa representação no conto "Cinderela", objeto de estudo desse trabalho. Hampaté Bâ em "Tradição Viva" (2010) mostra a relação do homem com a palavra e como a oralidade marcou a transmissão de culturas entre povos por diversas gerações, fazendo com que a tradição se mantivesse viva e presente no decorrer do tempo.

Peter Burke em um de seus trabalhos intitulado "A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa" (1992) aborda como o contexto social e histórico influencia diretamente o processo de construção das narrativas.

Edil Costa no texto "Narrativas orais na contemporaneidade: conexões e fissuras" (2015) mostra como as narrativas orais foram ressignificadas com o passar do tempo e a forma em que essa ressignificação pode contribuir para a permanência e recriação da tradição oral. Frederico Fernandes em "A voz nômade: introduzindo questões acerca da poesia oral" (2003) ressalta o papel do/a narrador/a na transmissão das poéticas orais, mostrando-lhe como aquele/a mantém aspectos que façam sentido para seu contexto e recria elementos que precisam ser compreendidos pelos ouvintes da narrativa.

Francisco Silva no livro "Gata Borralheira e Contos Similares" (2011) traz várias versões do conto "Cinderela" que foram construídas em diversos países e ainda aborda algumas características relevantes apresentadas em cada conto. Paul Zumthor no livro "Introdução à poesia oral" (1997) apresenta a discussão sobre o que seja a poesia oral e como ela é encarada pelos enfoques literários, sua relação com a escrita e demonstra também como as poéticas orais passaram pelo processo de ressignificação assumindo novas formas, dentre elas, a cinematográfica. Mariza Mendes no livro "Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault" (2000) discute a representação feminina presente nos contos de Charles Perrault através da interpretação dos símbolos utilizados nas narrativas escritas pelo autor. Outros autores também deram suporte e embasamento para a pesquisa, os mesmos são citados no decorrer desse estudo.

A primeira parte desse artigo trata sobre a tradição oral e seus desdobramentos no decorrer do tempo, destacando sua importância na permanência de uma cultura, bem como salientando aspectos particulares das narrativas orais. Por fim, é apresentada uma breve discussão sobre o conto "Cinderela" e o contexto em que foi escrito por Charles Perrault, no ano de 1697, na França.

Já na segunda parte consta a análise dos contos selecionados ressaltando os aspectos de cada um, a tradição mantida entre eles e a ruptura evidenciada em alguns símbolos significativos. Também é abordada a representação feminina presente nesses contos, o que revela a imagem da mulher naquele contexto em que a narrativa foi construída.

## Tradições orais e herança cultural

A tradição oral consiste numa herança de conhecimentos (Bâ, 2010) transmitidos de boca a ouvido de geração a geração através de narradores/as e ouvintes, que até os dias atuais mantêm-se memórias daquilo que era narrado, bem como daquilo que era ouvido.

Têm-se a ideia que a oralidade é mais utilizada como forma de propagação de culturas através dos indivíduos que não possuem o domínio da escrita e por conta disso não podem transpor ao papel suas experiências e lembranças, fazendo uso da memória como forma de manter aquilo que foi vivido ou repassado pelas gerações anteriores. Sendo assim, muitas narrativas são preservadas na memória dos sujeitos de uma sociedade oral.

Em se tratando de literatura oral cabe apresentar um pouco sobre o seu conceito, sabendo que foi e ainda é motivo para debates e discussões. Sua definição pode englobar alguns pressupostos implícitos dos termos folclore e cultura, como coloca Paul Zumthor (1997: 21). Tais termos são importantes a serem mencionados, porque estão ligados ao senso comum quando falamos a respeito de literatura oral. Folclore pode ser definido como o conjunto de costumes de um povo; prática que demonstra traços regionais de uma dada comunidade. Pensa-se que aquilo que é vinculado à oralidade, caracteriza-se como produção popular. Nesse sentido, por vezes, acaba recebendo um valor de desprestígio, já que comumente aquilo que é valorizado está ligado à escrita, a uma cultura elitizada, enquanto que as práticas exercidas pelo povo ainda costumam ser estigmatizadas.

Já que foi mencionado sobre produção popular, R. Menendez Pidal (1976) faz uma distinção entre "poesia popular" e "poesia tradicional", sendo a primeira considerada composições propagadas por um público amplo e mantendo sua forma praticamente imutável; enquanto a segunda é considerada como aquelas composições que são assimiladas pelo público e passam por recriações contínuas.

Sobre o texto oral tradicional, Edil Costa coloca que este "deve ser entendido como um Grande Texto virtual composto de matérias diversas, e que diz respeito ao plano das variantes" (1998: 23), nele está tudo que pode compor o imaginário popular, desde o conteúdo do texto até as técnicas da narração. O contexto so-

ciocultural e o papel do/a transmissor/a podem interferir no texto, causando variações. Nesse momento, percebe-se a relação existente entre a tradição e o contexto. Isso porque se um elemento possuir sentido em uma determinada cultura, ele tende a permanecer ativo na tradição. Entretanto, essa última será recriada, se o elemento não transmitir um significado naquele contexto.

Diante disso, acredita-se que nesse estudo poderia ser tomado o conceito de literatura oral como toda manifestação do pensamento e da imaginação através da voz, porém, sabe-se que o termo não se restringe a isso, envolvendo características próprias que não podem ser deixadas de lado e que serão apresentadas no decorrer desse trabalho.

Zumthor (1993) foi um dos que sempre defendeu o lugar da poesia oral nos estudos literários. Ele não insinuava que essa literatura também fosse colocada dentro dos cânones, mas buscava fazer com que as próprias características dos textos orais fossem estudados e analisados em suas particularidades, como os sentidos que podem trazer, bem como toda performance feita para que esse texto seja transmitido aos seus ouvintes.

Nesse contexto de marginalização, surgem os estudos culturais como uma forma de dar maior visibilidade para a cultura oral e para todas as manifestações até então desprestigiadas pelos enfoques literários, dentre elas, estão a música, a dança, as questões do feminismo e de uma forma geral a literatura das minorias (Fernandes, 2003). A partir de então, a produção oral tem sido observada de acordo com suas próprias particularidades e com o passar do tempo, vem assumindo seu lugar dentro dos estudos literários.

Nesse trabalho serão apresentados exemplos de narrativas de pessoas que usam a oralidade como forma de criação e transmissão de contos populares na contemporaneidade e no contexto urbano. Lélia Aleluia Couto Dantas, que na ocasião do registro tinha 18 anos, natural da cidade de Taperoá, sul da Bahia, e dona Sônia Pinto, natural da cidade de Alagoinhas (BA-BR), no interior da Bahia, narram o famoso conto da "Cinderela" e trazem versões bem diferentes se comparadas às mais conhecidas, dentre elas a de Charles Perrault (1697). Contudo, antes disso, é preciso apontar alguns aspectos desenvolvidos no processo de criação e transmissão de uma narrativa oral, o que será abordado no tópico a seguir.



## Particularidades de uma narrativa oral

Antes de adentrar na discussão, é apropriado repensar a noção do senso comum que para seguir uma tradição não se pode romper com ela, mas somente segui-la fielmente, sem nenhum traço de ruptura. Como o tempo está em constantes mudanças, toda tradição precisa passar por remodelamentos que façam sentido e que a atualizem para o presente. Isso não acarretará um fim na tradição, mas sim sua permanência e sua capacidade de ressignificação ao decorrer dos anos.

Sobre analisar um texto oral, não se deve ter em mente somente comparar as formas entre uma obra e outra atualizada, mas sim também ter noção de qual lugar de fala aquele/a narrador/a faz parte. No momento da narração, o narrador "projeta-se diante do auditório através de uma autoridade e de uma autoria" (Fernandes, 2003: 28), autoridade de fala, autoria a partir do momento em que insere suas marcas naquela narrativa. Para que a atualização seja feita, evidentemente o/a narrador/a precisa ter feito uma leitura ou ouvido a narrativa anteriormente, para que só então possa recriá-la de sua forma, podendo instituir e compartilhar saberes, sentimentos e comportamentos.

As significações dos elementos utilizados nas narrativas podem realçar concepções e discursos mais profundos do que aqueles que estão sendo explícitos. Peter Burke (1992: 328) acredita que os acontecimentos históricos são "como a superfície do oceano da história, significativos apenas por aquilo que podiam revelar das correntes profundas". Dessa forma, o papel do/a narrador/a é de fundamental precisão para o melhor entendimento daquilo que está sendo narrado.

Sobre eles, cabe mencionar que os/as narradores/as também são denominados/as por "Conhecedores" ou "Fazedores de Conhecimento" (Bâ, 2010: 187). Diante disso, pode-se pensar que são conhecedores/as pelo fato de ter sido repassado os conhecimentos para estes/as narradores/as e são fazedores/as na medida em que eles/as produzem o conhecimento, não somente transmitem. Além desses nomes, remetendo aos narradores da cultura africana, característicos por usarem a oralidade para propagarem suas culturas, os narradores da tradição oral também são encarados como uma espécie de "griot". Esses na tradição africana podiam transgredir ou embelezar a verdade das narrativas que tinham ouvido, transformando em algo que pudesse divertir ou chamar a atenção do público (BÂ, 2010).

Outra nomenclatura também é dada para os/as narradores/as, que são nomeados como seres nômades, como aborda Fernandes (2003), por fazerem uso da voz para que suas narrativas sejam propagadas e fazem uso do que o autor chama de "linguagem hipercodificada", que nada mais é do que o uso de gestos, expressões faciais, silêncios, ruídos, e demais características possibilitadas através da aplicabilidade do corpo no decorrer da narrativa.

No momento da narração oral, o/a narrador/a faz uso de performances criativas, capazes de inovar o conto, transformando-o num novo contexto, através do qual novos elos e significados podem surgir. Sobre isso, Fernandes (2003: 26) destaca que "a captação da poesia oral se faz pelos significados que esta poesia produz durante a atualização; então, seu registro escrito deve ser estudado enquanto possibilidade de percepção desses significados", logo um dos intuitos desse trabalho é perceber nas atualizações como acontece esse jogo de significações. É importante também dizer que o/a narrador/a oral apresenta o conto aos seus ouvintes de forma que esses possam compreender aquilo que está sendo narrado, ou seja, a compreensão da narrativa também poderá depender do auditório que ouve.

Destaca-se que nesse estudo os contos selecionados foram escritos e narrados por pessoas de culturas distintas entre si, sendo certo dizer que essa cultura pode influenciar naquilo que está sendo dito/narrado no conto, logo no caso dos contos orais, as narradoras de acordo com sua cultura perceberam e interpretaram aquilo que um dia foi repassado a elas, ou seja, quando ouviram o conto "Cinderela" pela primeira vez puderam compreender aquilo de acordo com os sentidos que já tinham adquirido por meio de suas vivências na comunidade cultural que fazem parte. Portanto, numa análise de textos orais é necessário estar atento para aquilo que está sendo narrado, bem como em que contexto e lugar de certa comunidade cultural aquela narrativa foi produzida.

Em se tratando do conto "Cinderela": este tem muitas variantes, mas é na Itália que está seu primeiro registro escrito feito por Giambattista Basile,<sup>2</sup> que o recolheu da tradição oral, para que só depois fosse reescrito e narrado de outras formas por vários autores/as e narradores/as, a exemplo dos que são apresentados nesse

---

<sup>2</sup> O conto por Giambattista Basile foi considerado o primeiro registro escrito de Cinderela, na Itália, por volta de 1634. Aqui está sendo abordado para remeter a data de publicação de uma primeira edição escrita, entretanto, a mesma não será analisada no presente estudo.

trabalho, Charles Perrault (1697), irmãos Grimm (1812), Lélia Dantas (Costa, 1998), dona Sônia (Costa, 2009). Entende-se como variante todas as possibilidades de atualizações de uma narrativa (Fernandes, 2003: 33).

Importante destacar que tudo que o/a narrador/a inclui de novo numa variante do conto, não é para eliminar aquilo que já foi dito na narrativa, mas sim para criar novos elos, possibilitando novas leituras e interpretações.

Burke (1992: 336) acredita que a atualização de narrativas é necessária já que "o objetivo de buscarmos uma nova forma literária é certamente a consciência de que as velhas formas são inadequadas aos nossos propósitos". Com isso, é preciso reiterar que num processo de atualização da tradição oral, serão mantidos aspectos que ainda façam sentido para aquela cultura em que a narrativa é propagada, mas se caso alguns aspectos perderam a significação, ocorrerá uma ruptura para que os novos sentidos possam atingir o público ouvinte e esses possam compreender o que está sendo narrado.

Burke (1992) destaca sobre o caso de uma narrativa que possui mais de uma voz podendo possibilitar que sejam estabelecidas diferenças entre elas e dessa forma estabelecer como pontos de vista podem ser transformados com o decorrer do tempo. Nos contos que serão analisados, as datas de publicação tanto do conto escrito quanto do conto oral têm-se um bom intervalo de tempo, sendo o primeiro datado do ano de 1697 (Charles Perrault), 1812 (irmãos Grimm), 1998 (Lélia Dantas), e 2009 (dona Sônia), além disso, a versão de Perrault está em um meio social bem diferente do brasileiro baiano, no qual foram produzidos e narrados os contos orais.

Não podemos deixar de mencionar o trabalho daquele/a que coleta as narrativas e sua grande importância, tanto para a transcrição do conto oral para a linguagem escrita, bem como para a propagação dessa variante. Esse/a pesquisador/a pode possibilitar que o/a narrador/a esteja à vontade para fazer sua narrativa, sem se ter a pretensão de que está sendo obrigado a fazer isso. O/a pesquisador/a também deve se desprender de suas cargas ideológicas para que possa olhar sem preconceitos aquilo que está sendo transmitido pelo/a narrador/a, para que dessa forma, transcreva e propague de forma fidedigna aquilo que foi narrado. Bâ usa metáforas ideais sobre o trabalho do/a pesquisador/a que deve ter "coração de uma pomba" para não se irritar mesmo quando lhe disserem

coisas desagradáveis, "pele de um crocodilo" já que para fazer coleta do material o/a pesquisador/a pode enfrentar lugares aos quais está desabitado, precisando assim agir sem cerimônias, e ter "estômago de avestruz" para conseguir comer de tudo. O autor ainda finaliza que

A condição mais importante de todas, porém, é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se à escuta (Bâ, 2010: 218).

Sendo assim, para que a narrativa oral também possa ser conhecida para além da determinada comunidade cultural em que é disseminada, o papel e a posição do/a pesquisador/a frente ao que ouve é fundamental.

Dessa forma, nesse estudo busca-se ressaltar uma possível relação de semelhanças e diferenças entre os contos que serão analisados, sinalizando quais estão mais próximos e quais mais se distanciam nos aspectos significativos e demais elementos apresentados no decorrer das narrativas.

### **Tradição e ruptura nas narrativas do conto cinderela**

O conto "Cinderela" é bastante propagado e tem inúmeras versões espalhadas pelo mundo. Apesar de ter seu primeiro registro na Itália, sendo escrito pela primeira vez por Giambattista Basile (1634), é na versão de Charles Perrault em 1697 que o conto ganha maior notoriedade, como já foi dito anteriormente. Por questões teóricas, foi a partir dessa matriz, texto base, que as análises das versões foram feitas, apresentando as aproximações e distanciamentos entre elas. Isso quer dizer nesse tópico serão analisados os seguintes contos: uma matriz escrita, que é a de Perrault, uma versão escrita sendo a dos irmãos Grimm. Ambas retiradas do livro "Gata Borralheira e Contos Similares", organizado por Francisco Vaz da Silva (2011). Além dessas, serão analisadas duas versões orais baianas narradas por Lélia Dantas (Costa, 1998) e Sônia N. Pinto (Costa, 2009). A primeira delas foi colhida diretamente da oralidade, através de pesquisa de campo realizada na capital e no interior do estado da Bahia pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura

Popular da UFBA (PEPLP). Já a segunda colhida através de pesquisa de campo realizada na região de Alagoinhas (BA-BR) pelo núcleo de Estudos da Oralidade – NEO, coordenado pela Profa. Dra. Edil Silva Costa e contando com o apoio de professores e estudantes do Campus II da Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

- **“Borracheira, ou o sapatinho de vidro”, por Charles Perrault**

Apesar dessa versão ser bastante conhecida, será apresentado um breve resumo. A narrativa conta a história de uma garota bondosa e educada, que só tinha o pai. Esse após perder sua esposa, casa-se novamente com uma mulher autoritária que traz consigo duas filhas idênticas a ela. As três abusavam da bondade da garota e mandavam-na fazer de tudo em casa. A menina sempre ficava perto da chaminé, por isso começaram a chamar-lhe de Cucinzeira, com exceção da irmã mais nova que a chamava de Borracheira. Certo dia foi anunciado que ocorreria um baile real naquela região. Borracheira ficou impossibilitada de ir por não possuir roupa para a ocasião. Quando todos saíram, a moça pôs-se a chorar, até que aparece a madrinha que era fada e dispôs a ajuda-la contanto que ela fosse uma boa menina. Transformou abóbora em carruagem, ratos em cocheiros e lacaios, as velhas roupas de Borracheira em lindos vestidos de baile e deu-lhe um par de sapatos de vidro.

A única ressalva feita pela fada madrinha era que antes de meia noite a garota voltasse para casa, do contrário, tudo se transformaria no que era antes. Chegando ao baile todos ficaram admirados com a beleza de Borracheira, inclusive o príncipe que ficou com ela a noite inteira. A moça sempre saía antes da meia noite, atentando para o aviso da fada madrinha. Foram dois dias de festa, e no último dia, Borracheira não percebeu as horas passando e quando se deu conta teve que sair correndo, deixando no caminho um dos seus sapatinhos de vidro, o qual foi recolhido pelo príncipe com muito cuidado. Logo após, foi anunciado que o rapaz casaria com a moça na qual o sapato se ajustasse perfeitamente. As irmãs de Borracheira experimentaram o sapato, mas este não coube em nenhuma delas. Quando Borracheira o experimentou, ajustou-se perfeitamente em seu pé. As irmãs então lhe pediram desculpas por todo mal que tinham feito contra ela. Borracheira em poucos dias estava casada com o príncipe. Por ser boa e piedosa, levou suas irmãs para o palácio e as casou com dois grandes senhores da corte.

Por ter sido escrito após a publicação da variante de Basille (1634), é incerto dizer que Perrault foi influenciado por alguns aspectos da versão anterior mantendo-os em seu conto, entretanto, não deixou de colaborar inserindo seus toques individuais na nova versão da narrativa. Dessa forma, ele não criou um tema ou um novo enredo da variante que o antecedeu, mas reescreveu com maestria uma nova forma de recontar esse conto. Como aborda Silva (2011) é de se notar elementos semelhantes entre as obras, exemplo é a existência da fada madrinha que ajuda Gata Borralheira a ser levada ao baile. O autor ainda destaca os elementos próprios desse conto de Perrault (1697), como as transformações da abóbora, ratos e lagartos em carruagem, cocheiros e lacaios. Para Silva (2011) o sucesso da versão de Perrault se deu ao fato dele ter trazido em seu conto o tema da transformação, que é marca principal nos contos maravilhosos: a partir de encantamentos os personagens podem ter uma ascensão ou descensão no modo de vida. O mesmo autor ainda ressalta "a dimensão sobrenatural da mãe e da própria heroína, a qual é patente na tradição oral" (Silva, 2011: 45), já que nas versões subsequentes a imagem da mãe também se mantém presente na relação de ajuda para com a filha.

De particularidade dessa versão ainda podemos apresentar outros elementos, dispostos a seguir: a personagem principal da história é obrigada a fazer os trabalhos domésticos. Além disso, é chamada de Cucinzeira e de Borralheira por viver perto da chaminé. Nesse aspecto podemos destacar a forma em que os cenários em que os indivíduos vivem podem influenciar na forma como eles serão vistos e nomeados pelas pessoas, se Borralheira vivesse num palácio, por exemplo, ela não receberia esse nome. Nessa narrativa de Perrault diz que a moça é boa e piedosa, por isso quando a festa é anunciada, ajuda as irmãs a se arrumarem. O nome de uma das irmãs é citado, sendo Javotte. Segundo o dicionário francês, esse nome é definido e direcionado a uma mulher que seja faladora e indiscreta, características presentes na personagem do conto, com isso, percebe-se que Perrault não escolheu o nome aleatoriamente, mas sim de acordo com a personalidade da personagem.

Os pais do príncipe também são mencionados, já que chegando ao baile, Borralheira chama a atenção até do rei que comenta com a rainha sobre a beleza da moça. Quem ajuda Borralheira a ir ao baile é a fada madrinha que usa sua varinha para transformar abóboras, ratos e lagartos em carruagem, cocheiros e lacaios.

Sobre o sapato perdido, inicialmente quem experimenta são as moças da realeza, para depois serem as demais da população, sinalizando também o aspecto social, onde quem tem prioridade são as camadas superiores da sociedade, só depois as camadas adjacentes. No conto a fada madrinha dá um aviso: que a moça regressasse para casa antes da meia noite, do contrário tudo se transformaria em animais e roupas velhas novamente. Esse aspecto torna-se importante ser ressaltado, porque se Borracheira não obedecesse ao aviso da sua ajudante, ela seria "castigada". Isso carrega uma ideologia por traz, já que o fato da garota ter que voltar para casa até determinado horário, pode mostrar que uma moça não pode sair ou ficar na rua desacompanhada até tarde da noite e se fizer isso, principalmente se estiver desobedecendo ordens, sofrerá alguma consequência.

Os guardas do palácio são mencionados quando o príncipe pergunta se eles viram alguma princesa sair do palácio, e eles respondem que não, que só saíra uma moça mal vestida aparentando ser mais camponesa do que dama, mostrando através disso que para ser uma dama é preciso que a mulher esteja fazendo uso de belas roupas, ou seja, o simples fato de ser mulher não a faria uma dama.

Sobre o momento de Borracheira experimentar o sapato, isso só foi possível porque o homem que o levava para ser experimentado insistiu que ela também fizesse isso, demonstrando assim que todas as mulheres deveriam ter o mesmo direito. Além disso, se o guarda desobedecesse à ordem do príncipe, possivelmente sofreria alguma consequência. Isso mostra como a sociedade está hierarquizada, dividindo as pessoas em quem manda e quem obedece.

Por ser narrada como boa e piedosa Borracheira concede o perdão para as irmãs, e ainda as casa com dois homens da corte, o que dá pra pensar que talvez sem a ajuda de Borracheira suas irmãs não conseguiriam casar com tais pessoas, por causa da diferença de classes sociais. Nessa versão também a madrasta não tem um papel tão ativo como nas demais versões, já que as irmãs são responsáveis pelas maldades e pela inveja que sentem de Borracheira.

- **“Aschenputtel”, dos irmãos Grimm**

No que diz respeito à versão dos irmãos Grimm (1812), cabe ressaltar que essa não é a primeira edição da narrativa, mas foram feitas algumas mudanças no texto original para que os aspectos de crueldade fossem suavizados para o público infantil.

Em comparação ao de Perrault (1697) é possível percebermos algumas semelhanças e diferenças. A trama da narrativa é a mesma, na medida em que conta a história de uma moça que também perde a mãe, passa a ter uma madrasta e duas irmãs que a maltratam, deixando todos os afazeres da casa como responsabilidade dela e ainda permitindo que a pobre moça fique no borralho, sendo chamada de Borracheira, como no conto de Perrault (1697). Em certo momento é anunciada a festa no palácio, sendo que Borracheira não é autorizada a comparecer, mas mesmo assim vai, perde um dos sapatos, é encontrada por meio deste e casa-se com o príncipe. Estas são algumas das aproximações, tendo assim uma permanência da tradição.

Entretanto, as diferenças também são percebidas, tratam-se delas: na versão de Perrault (1697) a mãe de Borracheira não é mencionada diretamente, sabendo-se que a jovem perdeu a mãe, mas não diz se esta comunica algo para filha. Já nesta variante dos Grimm, fala que a mãe da garota ficou doente e perto de morrer chama a filha e diz pra ela ser sempre boa e piedosa, que estaria olhando por ela lá no céu e sempre estaria por perto.

São muitos os elementos de distanciamentos: o conto diz que após a morte da mãe, todo o dia Borracheira ia ao túmulo chorar. Em uma das viagens feitas pelo seu pai a garota pede que lhe trouxesse um ramo da primeira árvore que batesse no chapéu quando ele regressasse para casa. O pai então lhe traz um ramo de avelaneira, o qual a moça planta no túmulo da mãe, regava com suas lágrimas, fazendo com que daquele ramo crescesse uma bela árvore na qual surgiu um passarinho branco que sempre ouvia e supria todos os desejos feitos por Borracheira. Isso pode denotar aquilo que a mãe disse para a filha, que sempre estaria com ela e a ajudaria do céu, ao que indica que esse pássaro branco poderia ser a imagem personificada da mãe, já que para muitas culturas quando alguém morre sua alma transforma-se em pássaros. Sobre a cor branca, que é símbolo de luz ou céu, dando a entender que a mãe do céu ajuda a filha através da sua presença em forma de pássaro. Além disso, outra coisa necessita ser mencionada: a ideia de somente o branco e não outra cor representar a paz, brandura, calma, na medida em que as cores escuras denotam maldade. A utilização de tais elementos, apesar do fato de já ser algo impregnado na mente dos sujeitos, por vezes, acaba reforçando uma ideia que precisa ser repensada.



O rei também é mencionado, quando faz o anúncio da festa, mas não diz sobre alguma fala dele e muito menos sobre a rainha. Quando chegou o dia do baile, a madrasta teve um de seus papéis mais marcantes nesse conto. Diferente da versão de Perrault (1697), nessa versão dos irmãos Grimm (1812) a madrasta dificulta a ida de Borracheira ao baile, para isso, todas as três vezes que a moça pedia que lhe autorizasse a ir, a madrasta jogava lentilhas e ervilhas em grande quantidade para que a enteada recolhesse e separasse todas em um curto período de tempo.

Para que isso fosse possível, Borracheira pedia a ajuda dos pássaros para que pegassem todas as ervilhas e lentilhas, e estes de imediato lhe ajudavam, entrando pela janela primeiro pombas brancas e posteriormente as variadas espécies de pássaros. Mesmo assim a madrasta negou o pedido da enteada. Por conta de muitas dessas histórias em que a madrasta era a grande vilã e inimiga de suas enteadas é que até os dias de hoje muitas garotas recusam o fato de terem madrastas, umas por acreditar que estas podem querer tomar o lugar de sua verdadeira mãe, e outras por acharem que as madrastas vão querer dar ordens, maltratando-as de alguma forma. É comum essas narrativas se repetirem em histórias reais, por isso tendem a ser representadas em narrativas, filmes e novelas.

Outro ponto de distanciamento do conto de Perrault (1697) é que na variante dos Grimm (1812) quem ajuda Borracheira a ir para a festa não é a fada madrinha, mas sim a pomba que fica na árvore plantada no túmulo da mãe da garota. Quando todas as pessoas saem da casa, Borracheira vai pedir ajuda e a pomba concede-lhe tudo aquilo que era necessário para que a moça pudesse ir ao baile. Isso retoma a ideia apresentada anteriormente, sobre a mãe de Borracheira ser representada através da pomba que a ajuda naquilo que precisa. As fugas do baile também são diferentes, como não tem o aviso da fada madrinha por ela nem ser mencionada nessa variante, Borracheira volta para casa na hora que deseja fazer isso, por livre e espontânea vontade. Na fuga do primeiro dia de festa ela foi para dentro do mato, especificamente, no meio do pomal, lugar onde os pássaros se refugiam, e por mais que o príncipe procurasse, não a encontrou. Na segunda fuga ela foi pra o jardim que ficava no fundo da casa e subiu num pé de pêra. Já no terceiro dia, o que seria também outra fuga sem que o príncipe a conseguisse acompanhar, este agiu com esperteza e passou uma substância grudenta nas es-

cadadas para que dificultasse a fuga da jovem. Porém nem isso a fez parar, mas fez com que seu sapato ficasse na escada.

O distanciamento da parte final é surpreendente, porque a madrasta novamente interfere na trama e quando é o momento de experimentar o sapato, aconselha as filhas, uma de cada vez: à primeira manda que corte o dedo grande do pé, à segunda manda que arranque um pedaço do calcanhar, alegando para ambas que quando fossem princesas não precisariam andar a pé. Isso também nos permite pensar no que as pessoas são capazes de fazer para conseguirem obter uma ascensão social.

Porém, nas duas vezes a pomba branca revelou ao príncipe que este estava sendo enganado, até que ele pôde fazer com que a verdadeira dona do sapato experimentasse e obtivesse a confirmação que o sapato pertencia a Borracheira. Entretanto, antes disso, o próprio pai da moça duvida da possibilidade da filha ser a dama desconhecida, alegando que ela era tosca. Esse conto traz um próprio pai que praticamente renega sua única filha, tratando-a mal, preferindo suas enteadas. Serve até para mostrar conflitos familiares, algo recorrente na sociedade e que por isso também são retratados nas narrativas, sejam elas orais ou escritas.

As duas meia-irmãs tiveram um final infeliz, já que no dia do casamento de Borracheira, ambas tentaram se mostrar boas moças, mas as pombas arrancaram os dois olhos de cada uma, isso por causa da maldade e inveja que sentiam de Borracheira. A todo tempo podemos perceber os cuidados da pomba para com a jovem, o que mais confirma a possibilidade de ser a representação da mãe que prometeu sempre cuidar dela.

Para Silva (2011), essa narrativa dos Grimm traz elementos muito importantes para a compreensão do conto "Cinderela". O autor relata aquilo que foi abordado anteriormente sobre ser através do pássaro branco que Borracheira consegue o que precisa, ainda apresenta uma informação importante dizendo que "no texto original, publicado na primeira edição dos Contos da Infância e do Lar, a mãe promete tomar conta da filha através de uma árvore desde que a moça plante a mesma" (Silva, 2011: 57), então nessa atual variante dos Grimm essa informação não é mencionada, mas mesmo assim seu sentido não deixa de estar presente, já que a personagem planta a árvore e recebe dessa a ajuda prometida pela mãe em forma de pássaro. O autor diz mais

o duplo paradeiro da mãe morta – a alma está no Céu, o corpo está enterrado – é sintetizado pela árvore que cresce na campa: as raízes desta firmam-se no corpo da mãe, enquanto nos ramos reside um pássaro reminiscente da crença popular de que as almas dos mortos assumem a forma de pássaros (Silva, 2011: 57).

Silva (2011) explana ainda mais essa relação de mãe e filha sendo simbolizada pelas aves. Já se sabe que a pomba ajudante poderia estar representando a mãe morta de Borracheira, os pássaros também cumprem o papel de ajudar a moça a separar as lentilhas das ervilhas, são pombas que revelam quem era a verdadeira dona do sapato perdido e ainda cega as irmãs más. O autor acrescenta que "a própria heroína é assimilada a uma gansa tola, tem o poder de chamar todos os pássaros do céu e, ao regressar do baile, refugia-se no pombal (tal como os pássaros na árvore materna são pombas)" (Silva, 2011: 58). Isto serve ainda mais para firmar que sendo a mãe representada pela pomba, nada mais do que a própria filha também dispor de algumas características próprias (nem que seja simbolicamente, e não fisicamente) do pássaro.

- **“A história de uma caranguejinha”, por Lélia Dantas**

Os contos orais baianos servem como registros de contextos sociais que vão passando por modificações no decorrer do processo histórico. Sobre isso, Edil Costa (1998) aborda que os/as narradores/as podem alterar as mensagens do texto, consolidando assim novas significações que podem fazer melhor sentido naquele contexto ao qual o/a narrador/a está inserido.

Nesse cenário surge a versão de Lélia Dantas (Costa, 1998) através da qual podemos perceber um maior distanciamento do conto de Perrault (1967). O enredo mesmo que diferente pode trazer à memória do leitor semelhanças que o façam perceber que se trata de uma variante do conto "Cinderela", mas são nos elementos e símbolos narrativos que se encontram as maiores diferenças. Primeiramente, nessa variante de Lélia Dantas (1998) o título do conto já se distancia dos demais anteriormente analisados, sendo a expressão "A história de uma caranguejinha". O leitor só passa a entender esse título no decorrer da narrativa. O nome de Borracheira é substituído por Maria, certamente por ser um nome comum na região em que a narradora vive. Outro ponto de distanciamento pode ser observado quando

a madrasta e o pai da personagem principal não são mencionados. Mas quem faz o papel de vilã é a mãe de Maria, que possui uma irmã chamada Rosa, sendo essa a preferida de sua mãe. Como nos contos anteriores, nesse Maria também era responsável por cuidar dos afazeres da casa. Uma dessas responsabilidades era lavar as roupas, tanto as dela quanto as de sua mãe e de sua irmã. No momento de repassar essa informação, a narradora demonstra ser bem detalhista, expressando exatamente a quantidade de roupas (sessenta) e a quantidade de sabão (duzentos e cinquenta, que certamente tratava-se de gramas), para deixar claro que a quantidade de roupas era muita, comparada à quantidade de sabão que era disponibilizado para a moça.

Nessa variante quem ajuda a garota não é uma fada madrinha e nem uma pomba, mas sim uma caranguejinha que aparece quando Maria vai lavar as roupas na fonte. Esse animalzinho ver a moça chorando por serem tantas roupas para lavar e pouco sabão dado pela mãe, então manda Maria ir descansar enquanto ela faz o trabalho. Essa ajuda é descoberta quando a mãe percebe que as roupas estão lavadas melhores do que anteriormente, então manda a filha Rosa ver o que está acontecendo. Rosa vai atrás da irmã sem que essa a veja e se aproximando vê a caranguejinha fazendo todo trabalho, então volta para casa e relata tudo para sua mãe. Essa quando Maria regressou para casa, falou-lhe que tinha descoberto quem lavava as roupas e disse que no dia seguinte a jovem ia matar, tratar e levar a caranguejinha para que elas comessem numa moqueca. Assim a moça fez, mas antes disso, a caranguejinha disse para Maria mata-la, trata-la, fazer a moqueca, mas não comer dela, e de noite juntasse suas cascas e as enterrasse em frente da janela do rei, a moça seguiu tudo aquilo que sua ajudante tinha recomendado.

No dia seguinte, das cascas da caranguejinha tinha surgido uma linda roseira, quando o rei se aproximou para colhê-la, simplesmente desaparecia, e assim foi com todos do reino que tentasse corta-la. Até que o rei perguntou se todos do reino estavam ali, e responderam-lhe que só faltava a filha de uma senhora, sendo a mãe de Maria. Essa logo respondeu que a garota não podia ir porque não tinha roupa, ficava em casa toda suja, mas como foi dito que todos deveriam estar ali, tiveram que trazer Maria do jeito que ela estava. Ao chegar lá, Maria conseguiu colher um cacho de rosa muito bonito e como o rei tinha prometido que se fosse uma moça quem conseguisse fazer isso, faria com que essa casasse com o príncipe,

assim o fez, Maria então se tornou uma princesa e tanto Rosa como a mãe ficaram cuidando da casa, o que antes era trabalho apenas de Maria.

A ajudante também é bem diferente das versões apresentadas anteriormente, tratando-se de uma caranguejinha. Isso pode ser justificado pelo contexto ao qual a narradora está inserida, já que em sua região existem rios e lagoas, além de mangues que são os ambientes em que os caranguejos vivem, por isso ao invés de ser uma fada ou um pombo, a narradora coloca uma caranguejinha para fazer o papel daquela que ajuda a moça.

Outro elemento de distanciamento é o fato dessa caranguejinha concordar com sua própria morte por saber que isso ajudará Maria, ou seja, ela se entrega para que a moça possa mudar de vida, não existe assim diretamente uma transformação mágica para que a personagem tenha uma ascensão, mas sim um auto sacrifício para que essa ascensão aconteça. Dessa forma, é possível perceber que a magia não está na transformação das roupas e do sapato como na versão de Perrault (1697), mas a magia se faz presente através da roseira que só permanece num lugar quando é a própria Maria quem se aproxima dela, quando outro alguém faz isso, ela simplesmente desaparece. Podemos ir ainda mais além, ao imaginarmos que essa roseira, que tinha como semente as cascas da caranguejinha, só permitia que Maria chegasse perto porque era a moça quem mantinha uma relação de amizade ainda quando essa roseira tinha a forma de caranguejinha, e também por isso deseja a mudança de vida da garota.

Nessa variante também não existe um sapato perdido, o significado desse para a trama é substituído pela roseira que só consegue ser cortada por Maria. Esse elemento da roseira também pode ser justificado pelo contexto da narradora, já que sua região também é caracterizada pela produção de flores. Ou seja, a todo o momento podemos perceber como o contexto influencia a narrativa. A questão também do nome ser Maria, comum para personagens desse e de outros contos, tanto em as regiões brasileiras quanto em outros países, como por exemplo, em Portugal.

O desfecho é diferente da versão de Perrault (1697), nessa variante a personagem principal consegue cortar a roseira, ao invés de calçar o sapato. Além disso, a mãe e a irmã não são levadas ao palácio, mas ficam com os afazeres que antes era responsabilidade de Maria. Isso mostra que como a moça era praticamente trata-

da como uma empregada, com sua mudança de vida, quem fica com a responsabilidade de cuidar da casa é a mãe junto com sua filha, que antes tanto exploravam a personagem principal. Esse ponto também merece destaque, porque muitos imaginam que uma mãe nunca pode ser capaz de fazer o mal para sua filha. Assim como nesse conto, na vida real a própria família pode sim interferir negativamente na vida dos filhos, muitas das vezes, causando-lhes traumas.

Já sobre a caraguejinha, há o detalhe de sua cor ser dourada. No que diz respeito a isso, Costa (1998: 51) diz que "o fato de ser o caranguejo – e os outros objetos – dourado logo o tira de sua condição cotidiana, transforma-o num ser especial, fora deste mundo, cabível no espaço do conto instalado pela fantasia, que vai além das realizações normais do dia-a-dia", quando ela apresenta "e os outros objetos" se refere aos sapatos, aos vestidos e demais objetos de ouro que os personagens do conto de encantamento podem possuir, já que a cor dourada é bem presente nesses tipos de conto.

- **“Maria Borracheira”, por dona Sônia**

Partindo então para a variante de dona Sônia (Costa, 2009), quando comparada à de Perrault (1697), nota-se também algumas semelhanças e diferenças, como temos tratado, algumas aproximações e distanciamentos. Quando ouvida ou lida, também dá para perceber que se trata de uma variante do conto "Cinderela", possuindo semelhanças como o título ser "Maria Borracheira", por relatar a história de uma garota que vive no borralho, sofre com os maus tratos da madrasta, possui uma irmã, não é autorizada a ir ao baile, mesmo assim vai, por conta de um sapato é encontrada pelo príncipe, casa-se com ele e muda de vida. Os distanciamentos são percebidos nos elementos significativos serem diferentes da versão de Perrault (1697) e serão elencados no decorrer dessa análise.

Como já mencionado, a personagem principal, chamada Maria, sofre com a madrasta, até aqui é uma semelhança com o conto de Perrault (1697), a diferença surge quando aparece na narrativa uma vaca deixada de herança pela mãe da moça, e quando sua madrasta fica grávida deseja comer o fígado do animal. A jovem, movida por íntima compaixão, pede para lavar o fato (órgão animal) da vaca. E assim faz. Porém, no caminho para o rio, Maria passa pela casa de três moças muito misteriosas, o conto diz que elas eram fadas, andavam muito ocupadas,

tanto que nem tinham tempo de arrumarem a própria casa. Quando Maria viu que estava tudo bagunçado, começou a organizar essa casa para só depois prosseguir seu caminho. Ao chegar no rio, quando já estava escorrendo o fato, apareceu uma mulher que disse à Maria que dali iria aparecer uma varinha mágica através da qual tudo que a moça pedisse ela lhe concederia. Quando Maria escorreu o fato, deu conta da varinha, então pegou e escondeu para que sua madrasta não visse.

No regresso para casa, a garota passa novamente pela casa das três fadas e se esconde delas, ao chegarem em casa, percebem que está tudo arrumado e cada uma começa a desejar que boas coisas aconteçam para aquela que fez tanto bem a elas. Os desejos foram: que quando a pessoa falasse saísse ouro pela boca, que nascesse uma estrela de ouro na testa, e que ficasse a mais bonita das mais bonitas. Todos os desejos recaíram sob Maria que ficou mais bela do que já era.

Quando chegou em casa, por mais que a garota tentasse esconder, sua beleza não passou despercebida pela madrasta que fez com que ela confessasse o que tinha acontecido para que ela ficasse daquele jeito. Maria mente dizendo que fez tudo o contrário daquilo que realmente tinha feito na casa das três fadas, disse que tinha bagunçado tudo. De imediato a madrasta quis que o mesmo acontecesse com sua filha, matou outra vaca, mandou a garota ir ao rio lavar o fato, passando pela casa das três fadas fez tudo de ruim. Quando as fadas chegaram que viram a bagunça, diferente de Maria, dessa vez desejaram somente coisas ruins para a pessoa que tinha feito aquilo: que nascesse um rabo de cavalo na testa, que quando falasse saísse fezes de cavalo pela boca e que ficasse a feia das mais feias. Tudo isso recaiu sobre a irmã de Maria.

Surgindo o boato que o rei da fazenda vizinha iria dar uma festa e que a moça mais bonita seria a esposa do príncipe, logo a madrasta comprou joias e belas roupas para sua filha, no intuito de fazer com que o príncipe se encantasse por ela. No primeiro dia de festa, quando todos já tinham saído, Maria vai ao quarto e pede à varinha de condão que lhe mande um vestido e uma carruagem para que ela também pudesse ir ao baile. A varinha, de imediato, concede seu desejo e a moça vai à festa. Chegando lá, chama a atenção de todos, inclusive do príncipe, que até para de observar a missa para observar a beleza de Maria. Antes da missa acabar, ela corre de volta para casa, deita-se no borralho para não levantar suspeitas. A madrasta comenta que na festa tinha uma pessoa bem parecida com ela, e Maria

nega. No segundo dia de festa, a varinha novamente ajuda Maria para que essa fosse lindamente ao baile.

O príncipe mandou que os guardas ficassem atentos para verem de onde saía ou para onde ia a carruagem da moça, mas ninguém via quando essa chegava e nem quando saía. Novamente, antes que a missa terminasse, Maria volta para casa. A madrasta comenta a mesma coisa do dia anterior e Maria reage da mesma forma, negando. Tudo se repetiu no terceiro e último dia de festa, só que neste dia, no regresso para casa, Maria deixa para trás uma de suas sandálias de ouro. Essa foi apanhada pelo policial e o príncipe anunciou que se casaria com aquela em quem a sandália ficasse perfeita no pé. Quando chegaram até a casa de Maria para que as moças daquela casa experimentasse a sandália, logo a madrasta trouxe a filha para que esta fizesse o teste, só que pra tristeza dela, a sandália não coube. Perguntaram então se ali não tinha outra moça, ao que a madrasta disse que não, que só tinha mais uma, mas que ela não servia para essas coisas, mandaram que a trouxesse e depois de muita insistência, a madrasta chamou Maria. Quando a jovem saiu do quarto toda arrumada, foi só colocar o pé na sandália que lhe coube perfeitamente, então foi e casou com o príncipe. A madrasta ficou em casa, a filha se jogou prédio abaixo e morreu.

Através dessa narrativa podemos perceber vários elementos distintos do conto de Perrault (1697), a mãe de Maria não é mencionada diretamente, mas deixa para a filha uma vaca de estimação, sendo que dentro dessa é onde se encontra a varinha que ajuda a garota a ir ao baile. No de Perrault (1697) o ajudante mágico era a fada madrinha, nos irmãos Grimm (1812), a pomba branca, no de Lélia Dantas (1998) é uma caranguejinha, já nesse de dona Sônia (2009) uma vaca quem assume esse papel de ajudar a moça a ter uma ascensão de vida. Isso pode ser justificado pelo fato de nos arredores da cidade em que a narradora vive (Alagoinhas-BA/BR), é comum terem sítios ou fazendas, onde a criação de gados é recorrente, disso pode resultar ser uma vaca o ajudante mágico, tendo mais sentido esse elemento simbólico tanto para a narradora quanto para o contexto em que ela está inserida.

As três fadas têm papéis importantes na narrativa por serem elas as responsáveis por desejar coisas boas para Maria. Alguns pontos merecem também certa atenção: diferente das variantes anteriores, nessa de dona Sônia (2009) a persona-



gem principal, Maria Borracheira, é mais astuta e esperta. Quando se vê pressionada pela madrasta para que diga como ficou mais bonita, a garota oculta a verdade e diz o contrário daquilo que realmente tinha feito na casa das três fadas. Age com astúcia também quando deixa cair a sandália de seu pé, fazendo isso de propósito, como se imaginasse que poderiam encontra-la através desse objeto.

No fim da narrativa, a madrasta é representada com a expressão "fica apaixonada" como se tivesse dizendo que ela ficou triste/melancólica e com inveja do que aconteceu com a enteada Maria. A irmã da moça acaba se atirando do prédio, morrendo, o que muito se difere do conto de Perrault (1697) na qual as duas irmãs tiveram um final feliz. Esse desfecho da irmã de Maria nessa variante de dona Sônia (2009), ajuda-nos a pensar em como a aparência pode afetar a autoestima de alguém, isso porque um dos motivos pelo qual a garota tira a própria vida pode ser em acreditar que sendo feia daquele jeito não poderia ser feliz ou até mesmo casar-se com alguém, e o outro motivo, pode ser também que a irmã preferiu tirar a própria vida a ser obrigada a ver Maria sendo feliz, na medida em que ela tinha uma vida triste e solitária.

### **As variantes orais**

Cabe destacar que as variantes de Lélia Dantas (1998), bem como a de dona Sônia (2009), são narrativas orais não tão conhecidas como a de Perrault (1697), e nem por isso merecem receber algum tipo de descrédito, muito pelo contrário, a partir da narrativa dessas variantes do conto "Cinderela", torna-se possível perceber as riquezas de detalhes que as narradoras colocam na trama e ainda como esse conto foi capaz de atravessar barreiras regionais e temporais, prevalecendo na memória de inúmeras narradoras, dentre elas, essas que são apresentadas nesse trabalho. Elas mantiveram toda a essência da trama "Cinderela", seus personagens, os objetos como as roupas e os sapatinhos, e deu um toque particular em sua narrativa, possibilitando que aquele que a ouve possa fazer uma relação com o conto que já conhece e permita ser levado pela imaginação através dessa nova variante que as narradoras trazem.

Além disso, duas características mais marcantes nos contos orais precisam ser destacadas, que são: o encantamento e a magia. Essa última tem uma historiogra-

fia positiva e negativa em alguns países, segundo Bâ (2010), na Europa a palavra "magia" é interpretada sempre no mau sentido, enquanto na África pode ser benéfica ou não, a depender do uso que se faz dela. No conto da "Cinderela" a magia era utilizada de boa forma para conceder aquilo que a moça precisava para ir ao baile. Além disso, até fins do século XVII, os temas relacionados às fadas ou seres mágicos perpassavam no imaginário da massa popular e também dos intelectuais da época, fazendo com que o assunto fosse apresentado nas obras literárias impressas, tendo, é claro, a influência do conto popular, que desde tempos atrás sempre trouxe a magia em suas narrativas.

A magia, ainda segundo Bâ (2010), busca colocar as forças do universo em ordem e nesse momento precisa da fala para que cumpra seus propósitos. Isso se refere às variantes analisadas do conto já que Cinderela precisa dizer o porquê está triste, assumindo querer ir ao baile e pedindo que lhe fosse concedido roupas e carruagens, após o pedido ser oralizado, a magia ocorre, ou seja, até para que a magia seja concretizada, a oralidade precisa entrar em ação.

Salienta-se que os contos orais analisados nesse estudo foram transcritos e publicados. Não foi possível ter acesso às narrativas em áudio, portanto, algumas particularidades típicas do momento da performance acabaram sendo perdidas. No momento da transcrição, os/as responsáveis colocam na escrita aquilo que foi repassado no momento da contação de história, ou seja, os movimentos feitos pelos/as narradores/as, os risos, silêncios, barulhos externos, etc. Tais elementos contam como detalhes adicionais que permitem que o/a leitor/a imagine a cena na qual a narrativa era transmitida, porém, destaca-se que nada substitui a própria eficácia de ouvir a voz de quem narra, pois tal coisa possibilita uma nova perspectiva daquilo que está sendo dito, por quem e o contexto de interação entre as pessoas envolvidas. Nesse sentido, o foco desse trabalho foi demonstrar como os elementos significativos se mantêm e sofrem alterações nas diversas modalidades que podem assumir, principalmente na oralidade, onde os/as narradores/as usam a voz como potência de criação.

Em suma, apresentamos que essas versões analisadas seguem uma linha tradicional ao evidenciar os mesmos aspectos presentes no conto utilizado como matriz, que foi o de Charles Perrault (1697). Mas, também rompe essa tradição ao inserir novos símbolos que dão outro sentido a mais na obra. Dessa forma, en-

tende-se que permanece aquilo que faz sentido para determinado grupo social e o que precisa de atualização sofre mudanças. Em outras palavras: o que ainda faz sentido para a sociedade dentro desses contos orais é mantido, mas se existe algum aspecto encarado como antiquado, passa pela atualização que é feita através de símbolos significativos.

Portanto, como demonstrado na breve análise feita neste trabalho é possível perceber através da análise comparativa dos contos, que a trama da narrativa de todos eles é a mesma, as intenções dos personagens também, mas os elementos significativos que são mudados, como por exemplo, a substituição de uma fada madrinha por um peixe. Esses elementos podem ser infinitamente diferentes, o que serve para demonstrar as singularidades de cada variante. Além disso, a importância das variantes pode ser notada por elas possibilitarem a construção de um novo final para cada narrativa.

### **Representação feminina nos contos Cinderela**

É de conhecimento que para saber o conteúdo implícito presente nos contos, faz-se necessário entender o que significa os elementos simbólicos apresentados no decorrer da narrativa. Com isso, pode-se afirmar que o encantamento presente no mundo dos contos permite que a ficção e realidade sejam unidas para explicarem como os seres encantados femininos (princesas, bruxas e fadas) podem aparecer para criar uma representação da mulher, desde a Idade Moderna, ainda quando feminismo estava sendo descoberto. É o pensamento exposto por Mariza Mendes (2000) em seu trabalho intitulado *Em busca dos contos perdidos*, através do qual a autora apresenta um pouco sobre os aspectos dos contos de Perrault, destacando a representação feminina nessas obras. Segundo ela, as francesas da época do século XVII, foram as primeiras que reivindicaram a emancipação de seu grupo, por isso, os seres mágicos presentes nos contos representariam o poder feminino em foco.

Para Mendes (2000), se pensarmos nas sociedades matriarcais, as fadas retratadas nos contos e que detêm o poder de transformação, podem representar tanto alguma antiga divindade feminina quanto estar representando ou simbolizando a imagem da mãe que pode assumir o papel de boa, sendo caracterizada como

fada, e também de má, sendo nesse caso caracterizado como bruxa. Segundo a mesma autora, a jovem pobre que acaba se tornando princesa está sendo uma representação do que a mulher enfrenta na sociedade, que sua realização só se dará com o casamento e nisso encontra-se representado "tanto o poder quanto a fragilidade da mulher" (Mendes, 2000: 36).

No conto "Cinderela", em todas as variantes analisadas percebe-se uma disputa pelo poder feminino, sendo esse um dos temas centrais apontados pela narrativa. Em todas elas, viu-se a concorrência que as irmãs de Cinderela tinham para com ela, concorrência gerada pela inveja que sentiam da beleza e bondade da moça. Havia esse poder até por parte das madrastas, que por estarem na posição de "mãe", achavam-se no direito de dar ordens para que a jovem executassem as tarefas domésticas e até mesmo impedi-la de sair de casa, como a negação do pedido para ir ao baile. Diante disso, a personagem principal não tinha liberdade e nem o poder de tomar suas próprias decisões, essas eram sempre ditadas por outra pessoa.

Pode-se fazer uma analogia do conto "Cinderela" com o mito de "Psiquê", abordado por Mendes (2000). Isso porque a autora ressalta o fato de Psiquê ser frágil e passiva por nunca ter tomado uma decisão sozinha, só seguindo as orientações que os outros lhe davam. O mesmo ocorre com as variantes analisadas anteriormente, a de Perrault (1697), dos irmãos Grimm (1812), Lélia Dantas (1998), dona Sônia (2009), nas quais Cinderela consegue superar os obstáculos que surgem graças à ajuda dos ajudantes mágicos, seja a fada madrinha, a pomba, a caranguejinha ou a vaca. Nesse sentido, Mendes (2000: 42) indaga "onde está a vitória da mulher pelas suas próprias forças?" e acrescenta "assim como a maioria das heroínas dos contos de fada, ela nada fez para mudar seu destino, apenas esperou passivamente que algum poder mágico a salvasse da situação de penúria" (2000: 45). Para a autora, Cinderela constitui-se num modelo de comportamento feminino esperado das jovens de atualmente. Por isso, a narrativa continua sendo contada e transmitida pela oralidade, escrita, audiovisual e digital.

Porém, há uma ressalva apresentada na análise feita anteriormente e que nesse momento merece destaque: no conto de dona Sônia (2009), a personagem principal tem sim a ajuda mágica, entretanto, ela também consegue ter seus cré-

ditos naquilo que conseguiu, isso porque diferente das demais variantes, nessa em questão, Cinderela age com astúcia e esperteza quando se vê pressionada pela madrasta para que diga como ficou mais bonita, ocultando a verdade, dizendo o contrário daquilo que realmente tinha feito na casa das três fadas. Age com astúcia também quando deixa cair a sandália de seu pé, fazendo isso de propósito, como se imaginasse que poderiam encontra-la através desse objeto. Dessa forma, existe uma quebra da tradição de colocar a mulher como aquela que só consegue algo quando alguém a ajuda, mas mostra que a própria, enquanto ser pensante, possui seus meios para conseguir o que deseja.

Mas, seria errôneo não destacar o fato de ser através dos ajudantes mágicos que as personagens principais podem ter a recompensa pelos seus atos de bondade ou o castigo pela maldade praticada. No conto de Perrault (1697), podemos dizer que a fada recompensa Borracheira pela sua obediência de ficar na festa até o horário recomendado. Na variante dos Grimm (1812), a pomba recompensa Borracheira por ser sempre boa e piedosa e castiga as irmãs da moça pelas maldades que cometiam contra Borracheira. Na variante de Lélia Dantas (1998) é a caranguejinha quem ajuda a jovem. E na variante de dona Sônia as fadas recompensam a protagonista por tudo que fez a favor delas, na medida em que castigam a irmã de Borracheira pela maldade que fez contra elas. Diante disso, o poder de recompensa estava detido nas mãos de seres do gênero feminino ao mesmo tempo em que só recompensavam positivamente quando o "certo" era seguido, mostrando com isso que até mesmo as próprias mulheres devem reforçar as representações que a sociedade costuma ter a respeito do feminino. Haveria certa sororidade pelo fato das personagens conseguirem mudar de vida, mas não por completo, já que reforçava também a permanência da fragilidade e da obediência frente às regras sociais de como a mulher deveria agir e se comportar.

Os aspectos sociais da época em que o conto "Cinderela" começou a se destacar entre narradores e escritores também precisam ser destacados. Como citado por Mendes (2000: 34) "nas histórias de origem popular está o esquema básico da vida humana". A autora coloca que um dos motivos da grande existência de madrastas nos contos é pelo fato de na época a morte no parto ser algo bem comum, e os viúvos se viam na necessidade de se casar novamente, "embora soubessem que as madrastas maltratariam suas crianças" (Mendes, 2000: 54). Com exceção

da variante de Lélia Dantas (1998), todas as demais analisadas apresentam as madrastas da personagem principal. Mendes (2000) coloca que os pais das moças sabiam que suas segundas esposas poderiam maltratar sua filha, isso é notório no conto de dona Sônia, quando a narradora fala "o marido concordava com tudo que ela fazia com a filha" (Costa, 2009: 20), ou seja, o pai concordava com tudo que era feito contra Cinderela, que no conto recebe por nome Maria Borracheira.

Por Perrault mostrar em seus contos como viviam as pessoas do povo, pode-se dizer que suas narrativas representam aspectos da realidade, incluindo a imagem e o papel da mulher, como sendo aquela fragilizada e que só conseguiria a verdadeira felicidade e realização através do matrimônio. Essa era a representação demonstrada e defendida por Perrault em seus contos e essa ideologia foi se perdurando no decorrer do tempo, salvo algumas rupturas, graças aos/as narradores/as e escritores/as que conseguiram mudar esse cenário da narrativa, mas ainda percebe-se que são poucos os casos em que esse elemento é mudado. Nos contos escolhidos, o casamento sempre aparece como final feliz e realização da mulher, isso acaba mostrando como esse pensamento ainda permanece na sociedade nos dias atuais.

Normalmente, as narrativas dos contos apresentam como personagem principal uma pessoa que sofre, por exemplo, com o relacionamento familiar que é o caso de Cinderela, passa a enfrentar alguns obstáculos, até que com a ajuda de um ser mágico, consegue ter uma ascensão de vida, geralmente por meio do casamento, para só a partir de então alcançar a felicidade plena. Ainda existiam as situações de proibição, desobediência e castigo que sempre estiveram predominando nas narrativas do conto popular, como apresentado por Mendes (2000). Segundo a autora, isso revela o símbolo cultural existente nos contos no que diz respeito aos personagens femininos sofrerem alguma consequência caso desobedeçam às regras e convenções sociais.

Contudo, diante da grande ocorrência de personagens femininos nos contos de Perrault, bem como nos da tradição oral, podemos afirmar que, nas palavras de Mendes (2000: 88) "as personagens femininas vem confirmar a tese de que as mulheres sempre tiveram um papel importante nas narrativas populares". A relevância disso pode consistir na possibilidade de estudos e análises do papel feminino nos contos e demais produções acadêmicas e artísticas.

## Considerações finais

Com base no que foi apresentado ao longo desse estudo, tornou-se possível discutir a respeito do que seja a tradição oral e qual o lugar que tem ocupado nos estudos culturais e literário. Além disso, foram apresentadas algumas características próprias das narrativas orais, como o ato de narrar, a performance durante a narração, a tradição de um conto, a recriação e atualização do mesmo, como o contexto pode influenciar naquilo que é narrado, entre outras particularidades. Diante disso, podem ser levantadas questões sobre como o ato de narrar e a performance, por exemplo, podem assumir novas formas na contemporaneidade e como essas podem colaborar para a permanência e manutenção da tradição oral em cada meio que é propagada.

Em se tratando do resultado da análise comparativa das versões do conto "Cinderela" tendo como matriz referencial a versão de Charles Perrault (1697), foram demonstradas muitas semelhanças e diferenças, aproximações e distanciamentos, ou ainda tradições e rupturas dos elementos significativos. Pôde-se notar que os desfechos dos contos são distintos entre si, isso é importante por possibilitar que o/a ouvinte e leitor/a possam tirar suas próprias conclusões. Um tópico foi levantado no estudo abordando sobre a representação feminina no conto "Cinderela", ressaltando como as formas de comportamento, sempre constantes em uma sociedade, podem interferir na maneira como a princesa se (re)configura nas narrativas orais contemporâneas, assumindo uma relação de ruptura ou permanência da tradição.

Tornou-se possível perceber também como o contexto interfere numa narrativa proporcionando que os elementos significativos possam ter a compreensão daqueles que leem ou ouvem o conto que está sendo narrado, como sinaliza Burke (1992: 339) "Muitos romances famosos estão vinculados a importantes mudanças estruturais em uma determinada sociedade, encarando-as em termos do seu impacto nas vidas de alguns indivíduos", dentro desses "famosos" encontra-se "Cinderela" e suas variantes, mostrando através de simbologias aquilo que pode representar os contextos aos quais os escritores e as narradoras estão incluídas.

Além disso, observou-se que o comportamento feminino presente nessas narrativas sempre estava mostrando a mulher como aquele ser frágil, que deveria ser

obediente em cumprir os preceitos morais estabelecidos socialmente, pensamento que seguiu uma tradição antiga de colocar o gênero feminino numa situação de subalternidade, sendo que essa tradição vem sendo rompida no decorrer dos anos, permitindo que mulheres tenham liberdade de ser e fazer aquilo que querem, tomando suas próprias decisões, tornando-se protagonista de sua própria história.

## **Bibliografia**

- Alcoforado, Doralice (2007). Oralidade e literatura. Em Frederico Fernandes (Ed.), *Oralidade e literatura: outras veredas da voz* (pp.1-17). EDUEL.
- (2008). *Belas e feras baianas: um estudo do conto popular*. Fundação Pedro Calmon.
- Bâ, A. Hampaté (2010). A tradição viva. Em A. Hampaté Bâ (Ed.), *Metodologia e pré-história da África* (pp.182-218). UNESCO.
- Burke, Peter (1992). A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. Em Peter Burke (Ed.), *A escrita da história: novas perspectivas* (pp. 327-348). Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Costa, Edil Silva (1998). *Cinderela nos entrelaces da tradição*. Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- (2009). *Contos de Dona Sônia*. EDUNEB.
- (2015). Narrativas orais na contemporaneidade: conexões e fissuras. *Revista sentidos da cultura v2 n. 2*; 5-20).
- Fernandes, Frederico Augusto Garcia (2003). *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*. [UNESP]. Repositório Institucional UNESP.
- Mendes, Mariza B.T (2000). *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas no conto de Perrault*. Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Silva, Francisco Vaz da (2011). *Gata Borracheira e Contos Similares*. Temas e Debates Círculo de Leitores.
- Zumthor, Paul (1997). Precisando. Em Paul Zumthor (Ed.), *Introdução à poesia oral* (pp.21-46). Editora Hucitec.
- (1993). *A letra e a voz*. Companhia das Letras.