



A intertextualidade e a interdiscursividade em variantes populares nordestinas

Ana Cristina de Sousa Aldrigue

UFPB

O presente trabalho aborda o princípio dialógico de Bakhtin, que permeia sua concepção de linguagem. O dialogismo, por ser um elemento constitutivo da linguagem, pode ser observado nas relações que o discurso mantém com a enunciação, com o contexto sócio-histórico e com o *outro*. Essas relações, para Bakhtin, ocorrem entre discursos-enunciados, interações entre interlocutores. Outro processo de dialogismo, para Bakhtin, é o de diálogo entre discursos. Este num mesmo segmento discursivo, ou textual, pode aparecer no texto através da interdiscursividade ou da intertextualidade.

Segundo Fiorin (apud BARROS & FIORIN, 1994), o conceito de intertextualidade, introduzido por Bakhtin, reporta-se ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido, que a teoria semiótica de Greimas denomina como processo de geração de sentido.

O processo de geração, ou de produção de sentido é um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Nele se distingue a imanência que é a união do plano de conteúdo com um ou vários processos de expressão. Os três patamares do percurso gerativo de sentido – o fundamental, o narrativo e o discursivo – ocorrem ao nível da imanência. O enunciado é produto do percurso gerador de sentido.

A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. A interdiscursividade é uma condição da linguagem; pode-se ter um texto sem a presença da intertextualidade, um texto monofônico, mas não há texto sem a interdiscursividade. Estes outros temas: a intertextualidade implica a interdiscursividade, embora a relação contrária não seja verdadeira, pois o enunciador, ao enunciar

um texto, enuncia também o discurso que ele manifesta. Enfim, a intertextualidade não é constitutiva do discurso.

Dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce, como em geral pretende-se, ou seja, de algum retorno às mesmas coisas, (...) mas de um trabalho sobre outros discursos. (Maingueneau, apud BARROS & FIORIN, 1994:35).

Por serem organizados socialmente, o eu constitui-se obrigatoriamente em função do *outro*. É essa dependência que determina tanto a natureza social do discurso como as pressões sociais que ele sofre. O discurso é, portanto, um interdiscurso.

A interdiscursividade faz parte da heterogeneidade constitutiva, enquanto a intertextualidade na mostrada e não-marcada. Segundo Fiorin (apud BRAIT, 1997), a análise do discurso de linha francesa, que objetiva precisar, teoricamente, o conceito de dialogismo de Bakhtin, propõe o princípio da heterogeneidade na linguagem; ou seja, a idéia de que é sobre o discurso do *outro*, que é o *exterior constitutivo*, o *já dito*, que qualquer discurso se constrói.

AUTHIER (1984) estuda as formas metaenunciativas que dimensionam o discurso entre o sistema, a ideologia, o imaginário e o inconsciente. O seu trabalho nasceu da articulação entre as abordagens de Bakhtin, Benveniste, Pêcheux e Lacan. Fundamentada na concepção de sujeito da psicanálise lacaniana, o sujeito eu como efeito de linguagem, dividido entre o consciente e o inconsciente, o sujeito não centrado, Authier apresenta a heterogeneidade sob dois aspectos: a heterogeneidade constitutiva e a heterogeneidade mostrada, que pode ser marcada ou não-marcada.

A heterogeneidade mostrada, marcada ou não-marcada no discurso, articula-se com a heterogeneidade constitutiva da linguagem, possível de ser definida pela interdiscursividade, na relação que todo discurso mantém com outros discursos.

A heterogeneidade mostrada não-marcada, que compõe a intertextualidade, constrói-se de maneira solidária com a heterogeneidade constitutiva.

Assim, neste campo da enunciação, interagem de maneira solidária estes dois planos distintos - mas não disjuntos - das condições reais da existência de um discurso e da representação que lhe é dada. (AUTHIER, 1984:108).

Deste modo, para Authier, existe uma negociação entre a heterogeneidade mostrada na linguagem e a heterogeneidade constitutiva da linguagem, onde o sujeito localiza o *outro* e delimita o seu lugar movido pela ilusão do centro, de ser a fonte do discurso. O discurso subjetiva-se, tornando-se heterogêneo, bloqueando a tendência a homogeneização, ao ser afetado por um sujeito que tem que dividir seu espaço discursivo com o *outro*. Para BRAIT (1994), o sujeito deixa-se entrever como uma unidade cuja característica é a cisão, a heterogeneidade. Afirma Fiorin,

Apreende-se a heterogeneidade constitutiva pela memória discursiva de uma dada formação social. É a apreensão dos diferentes discursos que circulam numa dada formação social dividida em classes, subclasses, grupos de interesses divergentes, pontos de vistas múltiplos sobre uma dada realidade, que permite ver as relações polêmicas entre eles. (...) a heterogeneidade mostrada refere-se à voz do outro inscrita no discurso. (Fiorin, apud BRAIT, 1997:231).

Authier trabalha com o conceito de heterogeneidade constitutiva como a pluralidade inquestionável do sujeito e do seu discurso, e a possibilidade que essa heterogeneidade tem de se mostrar, de forma marcada ou não-marcada, pela intertextualidade.

Eu distingo neste conjunto (de heterogeneidade mostrada) as formas marcadas, que chamam a atenção sobre o lugar do outro por uma marca unívoca (discurso direto, aspas, itálico, incisos explícitos) e as formas não-marcadas do mostrado, em que o outro se deixa reconhecer sem marcação unívoca (discurso indireto livre, ironia, pastiche, imitação...). (AUTHIER, 1984:98).

Vale ressaltarmos que as marcas explícitas que evidenciam a heterogeneidade mostrada correspondem a forma do discurso citado, na

teoria dialógica de Bakhtin, com exceção do discurso indireto livre que Authier considera um processo da heterogeneidade não-marcada, isto é, da intertextualidade.

A heterogeneidade constitutiva, inerente a todo e qualquer discurso, é *natural* e *real*. A heterogeneidade mostrada, marcada ou não-marcada, é *provocada* e, apesar de ser *não menos real*, representa os processos de constituição da primeira.

A heterogeneidade constitutiva do discurso e a heterogeneidade mostrada no discurso representam duas ordens de realidade diferentes: aquela dos processos reais da constituição de um discurso e estas dos processos não menos reais, de representação em um discurso, de sua constituição. (Authier, apud. BRAIT, 1997:106).

De modo que, enquanto a interdiscursividade é constitutiva de qualquer discurso e está no inconsciente do sujeito, a intertextualidade é a retomada consciente e intencional da palavra do *outro* pelo sujeito, é a presença do outro de forma explícita, embora não-marcada, no discurso da variante intertextual.

O intertexto, um texto que fala de outro texto, entra como condição de construção de sentido do discurso das variantes intertextuais. Todas elas assimilam o intertexto. Portanto, este pode ser reconhecido nas variantes intertextuais; elas fazem a assimilação ao confirmar o intertexto ou ao se confrontar com ele.

O intertexto é a concretização do que GREIMAS (1986) denomina instância da produção intertextual, segundo o fazer emissor; as variantes intertextuais são os textos concretizadores que Greimas denomina de estruturas interpretantes da intertextualidade, de acordo com o fazer do receptor.

O interdiscurso é o dialógico, é o discurso em memória, que se dá no plano da expressão e no plano do conteúdo. Assim como a interdiscursividade está presente a qualquer discurso e a intertextualidade pode ou não fazer parte do discurso, o mesmo ocorre, obviamente, com o interdiscurso, sendo este o texto gerador do primeiro processo, e o intertexto, como o texto gerador do segundo. O primeiro está ligado diretamente ao dialogismo, enquanto o segundo, à polifonia, como um processo também dialógico.

1- A Interdiscursividade no conto popular

A interdiscursividade preenche os espaços que formam o campo discursivo, o que, por sua vez, forma o universo discursivo. Noutras palavras: o universo discursivo é constituído de vários campos - o político, o religioso, o filosófico etc. São esses campos discursivos preenchidos por interdiscursos diferentes, que buscaremos nos contos populares. Antes, porém, vejamos quais são os processos interdiscursivos.

Segundo BARROS (1994), o interdiscurso constitui o texto através de dois processos: a citação e a alusão. Ocorre a citação quando um discurso repete *idéias*, percursos temáticos e/ou figurativos de *outros*. A alusão é o processo em que os temas e/ou figuras de um discurso são incorporados, servindo de contexto para a compreensão do próprio discurso incorporado.

Nos contos populares que formam o *corpus* deste trabalho, *Maria Borralheira* (T1), *Maria da Vaquinha* (T2), *João Cinza* (T3) e *O Cavalo da Estrela de Ouro na Testa* (T4), o interdiscurso é construído com base nas oposições tímicas, que, por sua vez, possuem valores axiológicos.

T1 e T2

OPRESSÃO vs. LIBERDADE
BONDADE vs. MALDADE

T3 e T4

POBREZA vs. RIQUEZA
BONDADE vs. MALDADE

No decorrer de todas as narrativas-enunciadas estudadas estes valores estão em oposição. Os termos *opressão* (T1 e T2), *pobreza* (T3 e T4) e *maldade*, presentes aos quatro textos, são sobredeterminados pela disforia; os valores *liberdade* (T1 e T2), *riqueza* (T3 e T4) e *bondade*, que também aparecem nas enunciações de todos os enunciados, têm as sobre determinações tímicas da euforia.

As enunciações disfóricas, que se opõem e se delimitam a partir dos eufóricos, são veiculadas pelos enunciados das madrastras, em T1 e T2, e pelos dos irmãos em T3 e T4. Os enunciados eufóricos são veiculados pelos animais antropomorfizados, sobre estes discutiremos

no próximo capítulo: as vacas (T1 e Te), a rã (T3) e o cavalos (T4) e, posteriormente, pelas Marias e Joões após obterem a competência.

Confrontam-se dois discursos nos textos T1, T2, T3 e T4: um que valoriza a moral com a *bondade*; e outro a desvaloriza; por isso não obtém uma sanção positiva: o *castigo* para a *maldade*.

A citação é o processo interdiscursivo utilizado na construção e reconstrução no interdiscurso dos textos T1, T2 e T4. Todos os discursos repetem os mesmos percursos temáticos e/ou figurativos, pertencendo, portanto, à mesma formação discursiva por manterem relações contratuais entre eles. O tema *moça casadoira* em T1 e T2, e, conseqüentemente, *moço casadoiro* em T4, por ser uma versão masculina da *Cinderela*, como vimos anteriormente, está fundado em dois eixos, em dois percursos temáticos: a questão feminina e a liberdade. Esses dois percursos temáticos trazem ainda muitas marcas do mito de origem, relacionado com a sociedade de caça e coleta, onde a posição *homem vs. mulher* já era bem definida e do rito iniciático, por ser a partir da iniciação que o homem (ou a mulher) adquire a liberdade. Este, por sua vez, está ligada ao casamento, cuja função é a de finalizar, segundo Propp, os contos maravilhosos. Mioletinski (apud SCHNAIDERMAN, 1979), em seu artigo *Tipologia Estrutural e Folclore*, ao afirmar que o casamento do herói é o momento-chave da semântica, na sintagmática e na axiologia do conto maravilhoso, ressalta no casamento uma das diferenças entre o conto maravilhoso e o mito.

Nos mitos primitivos, o membro final da sintagmática do enredo pode ser tanto positivo (aquisição) quanto negativo (perda), o último sendo mais raro, enquanto nos contos maravilhosos clássicos, ele é sempre positivo (final típico: casamento com a princesa).(...) A semântica característica do mito do 'próprio' e do 'alheio' completa-se no conto maravilhoso por meio da oposição importante "inferior-superior", em relação à qual é justamente o casamento que realiza a mediação. E no que se refere ao caráter da mediação em si, o conto maravilhoso é essencialmente diferente do mito. (Mioletinski, apud SCHNAIDERMAN, 1979:54).

O discurso tem, portanto, o compromisso de aconselhar o enunciatário, função da enunciação do autor-narrador oral, a negar a

liberdade e a desejar *submissão* como meta de vida, segundo BENJAMIN (1978). Nos contos *Maria Borralheira* (T1) e *Maria da Vaquinha* (T2), a *submissão* e, conseqüentemente, a tematização da *opressão* estão revestidos pelo percurso figurativizado da vida *não-familiar* com a maldade das madrastas das Marias, pois esta tem sempre uma carga semântica negativa: a família ideal é composta por pai, mãe e filhos; Nos contos *João Cinza* (T3) e *O Cavalo da Estrela de Ouro na Testa* (T4), a *opressão* é figurativizada pelos irmãos dos Joões.

O autor-narrador dos contos populares esconde-se em percursos figurativos do maravilhoso, a antropomorfização dos animais: as vacas (T1, T2), o cavalo (T4), a rã (T3), num tempo perdido no passado, num espaço indeterminado, em actantes não individualizados (só as Marias e os Joões foram nominados). Isto acontece como se o discurso narrasse a si próprio. E assim é que se esconde o *conselho* e a *manipulação à submissão* dos valores ideológicos. Na verdade, o autor-narrador é manipulado por valores ideológicos cristalizados no actante *sociedade* para dever reproduzir tais valores.

A enunciação dos contos populares T 1 e T2 têm como temática, produzida pelo enunciador - o narrador oral, a assimilação de valores religiosos, morais etc., os quais estão ancorados nas oposições *liberdade vs. opressão*, sendo este, na realidade, a *submissão*.

As narrativas populares têm, através dos seus enunciados, difundido valores *verdadeiros* e *inquestionáveis* sobre a posição da mulher na sociedade. A mulher, por ser o elemento que tem o poder de dar a vida, deve ser, obrigatoriamente, a educadora moral e religiosa do indivíduo. O destino da humanidade está em suas mãos. No entanto, para assumir a sua posição na sociedade, lhe deve provar os próprios valores, há um paradigma de *via-crucis*, com sofrimentos e tarefas a serem cumpridos. São os ritos de iniciação, que estão ligados ao mito original da sociedade primitiva.

A narrativa utiliza-se da fantasia, do símbolo, da metáfora e da alegoria, para transmitir os valores morais e religiosos que fazem parte da sua enunciação, a fim de convencer o interlocutor, ora para restabelecer a ordem transgredida, na família e/ou com o divino, ora para difundir ou reproduzir valores.

O tema da Cinderela está ligado à liberdade e à ascensão social da mulher, as quais ela obtém pela união institucionalizada do homem

com a mulher. É no casamento, que a mulher impõe sua posição de *dona* da vida e *responsável* pelo destino da humanidade. Todavia, como podemos observar, a *liberdade* institucionalizada adquirida pela mulher leva-a a uma nova *submissão* ao homem - o marido - ou seja, a uma nova *opressão*. É interessante mostrarmos que, nos contos T1 e T2, os futuros maridos das Marias são príncipes, o que nos leva a entender o poder que eles detêm, além da posição social numa hierarquia superior à das suas futuras esposas, poder este, que mostra claramente a posição de comando que o homem assume no casamento.

Dentro desta visão de uma nova *submissão*, resta-nos indagar se a sanção positiva, como vimos no capítulo anterior, que finaliza os contos estudados: o casamento das Marias com os príncipes, final típico dos contos maravilhosos e que, segundo PROPP (1984), funciona como um operador de transformação sócio-econômica, dá ao termo *liberdade* um valor axiológico realmente eufórico ou se, na realidade, não dá um valor axiológico disfórico. Pois, o que a *liberdade* representa mesmo é uma nova *submissão* (opressão).

A *submissão* da mulher ao homem, pela *opressão*, vem de muito antes de o Cristianismo se impor como a grande ordem no mundo ocidental. A Igreja, porém, é considerada como a instituição que teve grande influência na situação da mulher, com relação a sua *submissão* ao homem. Segundo Ana Maria Bidegaim, em seus estudos *A mulher Pobre na História da Igreja Latino-Americana*,

Desde o século XVI, a moral sexual passou de uma posição periférica e secundária (como era considerada na Idade Média) para uma posição central, isto é, o pecado foi quase que identificado como realidade sexual, enquanto a exploração do homem pelo homem considerado um pecado menor. (...) Enquanto o homem deveria dedicar-se apenas um tempo parcial às relações intrafamiliares, à mulher caberia ser mais religiosa, mais familiar e menos politizada, menos profissional. Isto não é devido à natureza feminina, nem ao acaso, mas à opressão histórica social suportada pelas mulheres e reforçada pela visão de sexualidade difundida pelo Cristianismo puritano do século XVI, do qual o Catolicismo não esteve excluído.” (Bidegaim, apud CASTAÑEDA, 1995:129).

Resgatados por Perrault e, posteriormente, pelos irmãos Grimm, as narrativas maravilhosas foram absorvidas e transformadas em narrativas populares folclóricas pelo povo, principalmente na França, no final do século XVII. As narrativas populares, transmitidas a adultos e crianças, cumprem-se como contos exemplares e de advertência. As Marias (T1 e T2), figurativizadas pelas jovens *bondosas*, *dóceis*, *exemplares*, ganham, como recompensas por seus valores morais, objetos mágicos (a varinha de condão e o cordãozinho de ouro) que lhes dão a competência necessária para obterem a performance, (o casamento com os príncipes). As irmãs das jovens exemplares, figurativizadas pelo *egoísmo*, *maldade*, *não-exemplares*, recebem os castigos. Portanto, os contos *Maria Borracheira* e *Maria da Vaquinha* cumprem-se como contos de advertência e como contos exemplares.

A enunciação cumpre o seu alerta. Ela aproveita-se dos valores *bondade vs. Maldade*, para transmitir os valores sociais através dos enunciados dos contos analisados. O conto-enunciado passa ao enunciatário o *saber-viver*, pois o *querer* e o *poder* ele os têm pressupostos. O enunciatário assume, nessa seqüência, um modo de vida, que é definido pela conjugação da *submissão* aos valores sociais e ao medo de transgredi-los.

A princípio, as Marias, em *Maria Borracheira* e *Maria da Vaquinha*, enquadram-se, perfeitamente, nas normas de moralidade feminina impostas às jovens pela Igreja: ser modesta, trabalhadora, leal, amorosa. Tais valores estão ancorados na posição da *Virgem Maria* na história da salvação, mulher pura, mãe compassiva e universal. A mãe de Jesus é o ideal perfeito da mulher.

As Marias, porém, também são sedutoras e ardilosas. Elas seduzem os príncipes e utilizam-se de ardis, mentiras, para afastarem as rivais, no caso, as suas irmãs. Daí a identificação com Eva, mito original da impureza e do pecado da luxúria. As jovens deixam de ser exemplares e, figurativizadas pela sedução, dotadas de poderes mágicos, sobrenaturais (a varinha de condão e o cordãozinho de ouro) e estéticos (a formosura), fazem lembrar a face de Eva, que seduziu Adão com a maçã, também doado por um animal antropomorfizado, a cobra.

Segundo o Velho Testamento, Eva tornou-se responsável pela perda de Adão e da humanidade, da qual é símbolo. Daí a necessidade das

peregrinações. Ao compartilhar delas, o homem estaria reconstruindo a realidade, imitando de certa forma, o paradigma do via-crucis, um ritual iniciático. (Agostinho, apud CASTAÑEDA, 1995:127).

Portanto, de acordo com ZUMTHOR (1988), os contos tematizam o domínio da tradição, no qual figura ora a mulher detentora do modelo de feminilidade ideal - Maria, a mãe de Jesus - ora a mulher transgressora da ordem social Eva, a sedutora. Vale observarmos que a denominação das jovens como *Marias* remete à marca sêmica da pureza, de uma beleza maior, celestial.

O papel temático da genitora, da protetora, daquela que transmite a vida, é figurativizado nos contos T1 e T2 pela vaca, elemento mítico com *status* de sagrado, que, como nos mitos de origem, morre para dar início à vida – as Marias renascem após o rito de iniciação, no qual a vaca funciona como o animal protetor. Ao conhecer a morte, o homem conhece a vida. Ou seja, a vaca é o animal mitológico que seduz as jovens para a *liberdade*, aparecendo o tema da transgressão, que é também um tema mitológico.

O tema do mito como texto baseia-se freqüentemente na transgressão por parte do herói da fronteira do espaço reduzido e fechado e a sua passagem a um mundo sem limites. (Lótman, apud LÓTMAN & USPENSKI, 1981:138).

A transgressão figurativiza - se na oposição espacial, *espaço interno vs. espaço externo*. Os Joões e as Marias deixam seus lares (espaço interno) e saem para o mundo (espaço externo) à busca dos elementos mágicos, que lhes vão proporcionar a performance para a sanção positiva. No texto T3, essa transgressão fica muito clara quando, no discurso direto, João Cinza, enuncia a sua saída do lar:

“-Eu vou andar pelo meio do mundo, procurar um canto longe, que eu nunca saí de casa, vivo por aqui...”

Ainda, no que tange ao conto *João Cinza*, este pode ser caracterizado como um processo interdiscursivo do tipo de alusão. O próprio título incorpora o tema da *Cinderela*, *Cendrillon* ou *Borracheira*,

de Perrault, que ancora sua denominação no *borralho*: braseiro coberto de cinzas, cinzas quentes, braseiro quase apagado, de onde deriva *Borralheira*, *Cendrillon*. Antropônimo francês de *Cinderela*, é formado de *endre* + o diminutivo *illon*. *Cendre*, que significa cinza, enuncia a figurativização de *resíduo*, *humilhação*. Assim como a *Cinderela*, João Cinza dorme no borralho e é responsável pelos trabalhos domésticos, porém, com a sanção positiva. *Cendre*, ou cinzas, passa a ter um valor virtual de elevação - renascer das cinzas. O recurso à figura cinza permite, a nível de lexema, acentuar a oposição na isotopia sócio-econômica entre João Cinza e a princesa.

2- A Intertextualidade no conto popular

A intertextualidade é o processo dialógico onde um texto incorpora outro texto, ou seja, é a presença mostrada e não-marcada do *outro*, a fim de produzir sentido incorporado, ou para transformá-lo. A intertextualidade pode dar-se mediante três processos: a citação, a alusão e a estilização. Vejamos como ocorre cada um deles.

A citação confirma ou altera o sentido do texto citado. Na alusão, as palavras (todas ou quase todas) que formam o enunciado não são citadas, mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas as construções mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema. Segundo FIORIN (1994), a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso do *outro*, isto é, do estilo de outrem. Por estilo deve ser entendido o conjunto das recorrências formais tanto no plano de expressão quanto no plano de conteúdo que produzem um efeito de sentido de individualização. Os textos estilizados podem manter relações polêmicas ou contratuais com o texto de base.

As variantes intertextuais *João Cinza* e *O Cavalo da Estrela de Ouro na Testa* são consideradas variações masculinas do tema *Cinderela*. A enunciação destas variantes, assim como na *Cinderela* de Perrault, é o casamento, figuratizando o poder através da riqueza, da elevação sócio-econômica. Em ambos os textos, os actantes Joões desempenham atividades domésticas, permitindo fixar os jovens no estado de *humilhação*; tendo em vista que tais atividades cozinhar, limpar etc.

dizem respeito, no contexto sociocultural, a tarefas tradicionalmente femininas.

Figurativamente, a maldade, em T3 e T4, é narrativizada pelos irmãos que assumem papéis morais de *maus*. Os actantes João Cinza e os irmãos possuem os mesmos papéis temáticos do intertexto *Cinderela*, surgem, porém em T3 surgem novos actantes: a viúva, o dono da viola e o rei.

A variante T3, na classificação dos processos intertextuais, é uma alusão. O conto é construído com um conjunto de alusões ancoradas na tematização da *Cinderela*, através de figurativizações contratuais entre eles. O texto que alude não constrói um sentido oposto ao do texto aludido. Assim, além da adição do termo cinza na nominação do actante João e da sua relação com o borralho, espaço onde ele dorme, nos leva a perceber claramente a alusão ao intertexto. Essa variante intertextual possui, porém, um percurso gerador de sentido diferente da *Cinderela*: a modalização do ser João Cinza, pelas modalidades do querer, dever, poder e saber fazer, lhe é instaurada no seu contato com o objeto mágico, a viola.

Em *João Cinza*, não aparecem as vestimentas maravilhosas nem o sapato, utilizados pela *Cinderela* na sedução do príncipe. Neste conto, o actante João possui o poder de desencantar a princesa, transformada em rã, e o seu reino para obter a sanção positiva, o casamento, também presente à enunciação da *Cinderela*. O sujeito João não manipula a princesa com o mistério (a fuga da *Cinderela* da festa, recusando-se a se identificar) com a sedução, mas com o objeto mágico (a viola). João adquire a competência para lidar com o fantástico, com o sobrenatural. Ou seja: cria-se um novo percurso temático que destrói a manipulação pela sedução: o percurso temático da coragem, da honestidade, da bondade.

“No outro dia, pegou a viola, andou, andou, andou, chegou na porta de uma cadeia velha que não tinha mais presos, não tinha mais ninguém, começou a ouvir aquele povo chorando, gemendo, se maldizendo dentro daquela cadeia velha. (..) Ele pegou tocar a viola, tocou, tocou, tocou, o povo foi se alegrando, desapareceu o sofrimento. O povo estava triste, ficou alegre com o som da viola. Parou de gemer, de chorar, ficou tudo calmo.”

Porém, apesar destas diferenças entre a variante T3 e o intertexto, a isotopia figurativa assegura o reconhecimento do intertexto subjacente com a redundância de percursos figurativos: o jovem bondoso, dócil, que vive no borralho, desempenhando tarefas domésticas, humilhado e oprimido pelos irmãos, obtém o dom com o qual vai poder casar com a princesa.

Sobre o conceito de isotopia, Barros assim se expressa:

Isotopia é a reiteração de quaisquer unidades semânticas (repetição de temas ou recorrência de figuras) no discurso, o que assegura sua linha sintagmática e sua coerência semântica. Isotopia figurativa caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas e correlacionadas a um tema, o que atribui ao discurso uma imagem organizada da realidade. (BARROS, 1990:87).

Nas variantes *O Cavalo da Estrela de Ouro na Testa*, *Maria Borralheira* e *Maria da Vaquinha*, apesar de a primeira ser uma variante masculina, os percursos temáticos são os mesmos que formam a enunciação da *Cinderela* de Perrault: o casamento virtual como estratégia para a ascensão social, desejada pelos sujeitos Marias, e o poder pelo sujeito João.

Os actantes da variantes, que são semelhantes aos do intertexto, figurativizam a oposição maldade vs. bondade. Os jovens exemplares (Marias e João), a bondade; as madrastas (T1 e T2) e os irmãos (T4), a maldade. Podemos observar, porém, um estatuto depreciativo nos jovens causado por eles próprios e pelo meio: as Marias vivem nos borralhos, sendo obrigadas a fazer as tarefas domésticas; João prefere fazer os serviços domésticos, ajudando a mãe e, em consequência, não é reconhecido como *homem viril* no seu meio. João é nominado por *Borralheiro*.

Como na *Cinderela*, as Marias (T1 e T2) e o João (T4), objetivando instaurar nos príncipes e na princesa a modalidade do *querer* (em relação ao fazer casamento), utilizam-se da sedução com belas vestimentas, que, por sua vez, figurativizam a elevação social e a riqueza. Negam-se as suas disjunções espaciais com os nobres.

É interessante vermos que, nos contos analisados, assim como nos contos populares em geral, os actantes animais (as vacas em T1 e

T2; o cavalo em T4) transformam os sujeitos Marias e João em sujeitos do fazer. O dom das vestimentas e da carruagem dado pelas vacas em T1 e T2, e pelo cavalo, em T4, equiivale à transferência de objeto de um sujeito destinador (os animais), a um sujeito destinatário (os jovens). Esses animais míticos, como veremos no próximo capítulo, substituem as fadas do intertexto, mas, o divino, o celestial, o mágico das fadas permanecem figurativizados nos animais.

A sedução, nas variantes intertextuais, também é figurativizada, além das vestimentas, pelo sapato que está presente a quase todas as variantes da *Cinderela* e tem a função de manipular os príncipes e a princesa a *querer fazer*. É surpreendente que os nobres manifestem as suas vontades de se casar com as Marias e o João, após a *perda* do sapato no último dia de festa.

Em relação à figurativização temporal, os enunciados das variantes mantêm o arcaísmo lexical, o que leva à construção do tempo longinquamente anterior ao tempo da enunciação: urca de cavalo (T4), biatamente (T4), chapim (T2) etc.

Com relação às variantes intertextuais T1 e T2, é necessário observarmos que, elas, além de manterem uma isotopia com o intertexto *Cinderela*, trazem um outro intertexto nos seus enunciados: *As Fadas* de Perrault, intertexto que tem como categoria fundamental a *bondade vs. maldade*.

Assim como no intertexto *As Fadas*, as beatas em T1 (que substituem, só nominalmente, as fadas) e as fadas em T2 recompensam, regiadamente, quem pratica a caridade e a bondade e castigam de modo exemplar, quem age ao contrário. Portanto, em *Maria Borracheira*, a bondade é figurativizada pela estrela de ouro na testa e pelo ouro saindo pela boca; em *Maria da Vaquinha*, também, uma estrela de ouro na testa e bolas de ouro saindo pela boca. Ao contrário, a maldade é figurativizada pelo chifre na testa e por esterco de animal saindo pela boca, em T1, e um mangará de banana na testa e esterco de cavalo saindo pela boca, em T2. Assim, tanto a figurativização da bondade quanto a da maldade ligam-se às oposições presentes à enunciação dos dois contos de Perrault: *riqueza vs. pobreza* - quem se submete às regras sociais obtém como prêmio a riqueza que leva à liberdade, à ascensão social e,

conseqüentemente , ao poder; quem, ao contrário, as infringe, recebe o castigo, uma sanção negativa.

Referências Bibliográficas

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Hétérogénéité Montrée et Hétérogénéité Constitutive: pour une approche de l'autre dans le discours**. DRLAV. Paris: Centre de Recherches de l'Université de Paris 11, 1982.
- _____. Hétérogénéité(s) énonciative(s). In: **Langages**. Paris: Larousse, n. 73, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Campinas: Pontes, 1992.
- BARROS, Diana Luz P. de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da USP, 1994.
- _____. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.
- HOLQUIST, Michael. **Dialogism: Bakhtin and his world**. London/New York: Routledge, 1990.
- MACHADO, Irene. **O Romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a "Literatura" Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Introduction à la Poésie Orale**. Paris: Seuil, 1983.