



A PRINCESA PERNETA E O PROCESSO DE ATUALIZAÇÃO DA MEMÓRIA DISCURSIVA¹

THE LAME PRINCESS AND THE DISCURSIVE MEMORY UPDATING PROCESS

Thaís RibeiroALENCAR²

Greciely Cristina da COSTA³

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do Projeto de Pesquisa “Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento”, este artigo se insere num conjunto de produções resultantes deste projeto que é financiado pela FAPESP – Processo: 18/26073-8.

² Mestranda no Programa de Pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural da Universidade Estadual de Campinas. Integrante do Projeto de Pesquisa Fapesp “Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento”. E-mail:thais.alencar2013@gmail.com.

³ Pesquisadora do Laboratório de Estudos Urbanos da Universidade Estadual de Campinas (LAEURB/UNICAMP). Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Imagens da Cidade: Discurso e Produção do Conhecimento” – FAPESP – Processo: 18/26073-8.E-mail:greciely@unicamp.br.





RESUMO

Neste artigo, apresentamos uma análise de cenas da telenovela *Haja Coração*, cujo discurso “faz lembrar” o conto da Cinderela. Observamos que os sentidos e sujeitos produzidos pelo conto e pela telenovela, embora mantenham uma relação de similaridade, em *Haja Coração* acontece a atualização da memória discursiva, que faz vir à tona um outro discurso, cujos efeitos de sentido são analisados em relação ao processo discursivo de construção da personagem principal mais especificamente. Desse modo, nos debruçamos sobre um processo discursivo que coloca dois objetos simbólicos em relação, a saber: o conto de fadas e a telenovela. Dois discursos. Essa relação de significação se estabelece pela via da memória discursiva, pois um já-dito (do conto de fadas) retorna sobre o dito (da telenovela). No entanto, não sem provocar uma mexida na rede de filiações ao sentido.

PALAVRAS-CHAVE

discurso; conto de fadas; telenovela; memória discursiva.

ABSTRACT

In this article, we present an analysis of scenes of the soap opera *Haja Coração*, whose discourse “reminds” the Cinderella tale. We observe that the meanings and subjects produced by the short story and the soap opera, although maintaining a similarity relationship, in *Haja Coração* occurs an update of the discursive memory, which brings up another discourse, whose effects of meaning are analyzed in relation to the discursive process of building the main character more specifically. In this way, we focus on





a discursive process that places two symbolic objects in relation, namely: the fairy tale and the soap opera. Two discourses. This relation of meaning is established through the discursive memory, since an already-said (from the fairy tale) returns over the said (from the soap opera). However, not without causing a stir in the sense affiliation network.

KEY-WORDS

discourse; fairy tale; soap opera; discursive memory.

INTRODUÇÃO

A relação entre a linguagem e sua exterioridade pode ser concebida e trabalhada a partir de diferentes teorias e áreas conhecimento. Todavia, neste artigo, exploramos essa relação com base no dispositivo teórico da Análise de Discurso, para a qual a “linguagem é um tecido da memória, isto é, sua modalidade de existência essencial”, que se situa no interior de práticas discursivas reguladas pelos aparelhos ideológicos (COURTINE, 1994, p. 10).

Duas considerações teóricas, portanto, devem ser observadas. A primeira é a de que a linguagem e sua exterioridade não se separam no campo teórico dos estudos da Análise de Discurso, sendo a memória discursiva e as condições de produção discursivas corpo desta exterioridade.

E a segunda observação refere-se à compreensão de memória. O modo pelo qual compreendemos a memória discursiva é distinto de toda e qualquer memorização psicológica, no sentido psicologista do termo memória individual ou lembrança. Tal como Pêcheux (1999: p. 56),





concebemos a memória discursiva como “um espaço móvel de disjunção, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização, um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”.

É neste “espaço móvel” que um conto de fadas, tomado como objeto simbólico, pode inscrever sentidos e sujeitos e, a partir de então, por um processo sócio-histórico de determinação da significação, seu discurso tanto pode ser retomado, ressignificado, deslocado quanto pode deflagrar rupturas, conflitos e contra-discursos. Um processo que incide sobre o modo como pode se dar a atualização da memória discursiva, entre a (re) formulação, a circulação e a constituição dos discursos.

Neste artigo, apresentamos uma análise de cenas da telenovela *Haja Coração*, cujo discurso “faz lembrar” o conto da Cinderela, muito fortemente, no plano do visível da imagem, pela formulação da cena. Observamos, porém, que os sentidos e sujeitos produzidos, embora mantenham uma relação de similaridade com os produzidos pelo conto, fazem vir à tona um outro discurso, cujos efeitos de sentido são analisados em relação ao processo discursivo de construção, mais especificamente, da personagem principal.

Desse modo, nos debruçamos sobre um processo discursivo que coloca dois objetos simbólicos em relação, a saber: o conto de fadas e a telenovela. Dois discursos. Essa relação de significação somente se estabelece pela via da memória discursiva, pois um já-dito (do conto de fadas) retorna sobre o dito (da telenovela). No entanto, não sem provocar uma mexida na rede de filiações ao sentido, tal como tentamos explicitar a seguir.





O CONTO DE FADAS E SUAS VERSÕES: MATÉRIA DE MEMÓRIA EM FUNCIONAMENTO

Os contos de fadas constituem um conjunto de narrativas, envolvendo um mundo mágico e fantasioso, transmitidas de geração a geração. Antes de fazerem parte do universo da literatura infantil do modo como os conhecemos hoje, eram outras as versões de suas estórias que nem sempre foram destinadas às crianças e não tinham o apelo moral que aparece nos contos de Perrault, por exemplo. Compartilhadas, coletivamente, suas primeiras versões eram sombrias e não visavam a alguma “lição moral”.

Oliveira (2010), referindo-se a Coelho (2003), afirma que a necessidade de contar histórias surgiu quando o homem sentiu que precisava entender o mundo de forma racional. Nas palavras da autora: “a necessidade de se contar histórias surgiu quando o homem sentiu a precisão de obter explicações racionais para o mundo. Sendo assim, ele começou a buscar no mito e nas narrativas fantásticas a explicação para algumas coisas” (p. 13).

Com base nisso, Oliveira (2010, p. 13) pressupõe que os contos de fada “nada mais eram do que o relato da vida de pessoas simples recheadas de conflitos, aventuras e muitas vezes não eram indicadas a serem contados para crianças”.

Para Patrini (2005), o conto de fadas, de tradição oral e caráter popular, atravessa o tempo e os espaços. A autora explica que

O conto é uma das mais antigas formas de expressão. E a voz constitui o mais antigo meio de transmissão. Graças à voz, o conto é difundido no mundo inteiro, preenche diferentes funções, dando conselho, estabelecendo normas e valores, atentando aos desejos sonhados e imaginados, levando as regiões mais longínquas a sabedoria dos homens experimentados. (PATRINI, 2005, p.118)





Vários autores afirmam que não é possível definir com exatidão a origem dessas narrativas, mas enfatizam que seu surgimento, certamente, antecede a sua forma escrita e desde então exercem um papel na vida em sociedade. Pode-se dizer que os contos de fada constituem nosso imaginário social.

Coelho (2012) escreve sobre o lugar do conto de fadas na nossa sociedade. A definição dada pela autora para tais estórias pode ser a primeira pista para entendermos como se dá a inscrição dessas narrativas na memória discursiva, ou ainda, como podemos tratar do funcionamento do interdiscurso pela via da narratividade. Fazendo a distinção entre narrativa e narratividade, Orlandi (2013) não aborda a primeira pela linha da tipologia clássica que trabalha com narração como sinônimo, mas propõe pensar sua narratividade, definindo-a como sendo “a maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando seu pertencimento a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas” (ORLANDI, 2013, p. 28).

Neste sentido, se para Coelho (2012) os contos de fadas são “livros eternos que os séculos não conseguem destruir e, que a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades” (COELHO, 2012, p.11), da perspectiva discursiva, é decisivo pensar nisso a partir de sua narratividade, isto é, de seu processo de significação que dá a ver, a cada “redescoberta”, a maneira pela qual a memória se diz.

Embora não seja possível situar cronologicamente a origem dos contos, tampouco este seria um de nossos objetivos, Coelho (2012) apresenta em seu livro um pouco do processo histórico de como esses contos foram reunidos até chegarem a ser considerados literatura. A primeira vez que algumas dessas narrativas foram reunidas em coletânea data do século XVII, na





França. Na obra “Histórias da Mãe Gansa”(PERRAULT, 1697), o poeta e advogado de prestígio da corte Charles Perrault reuniu oito contos que teriam sido recolhidos da “memória do povo” e entre estes está “Cinderela” ou “A gata borralheira”. Ou seja, ocorre um processo de sedimentação do conto pela escrita, que já resulta em uma outra versão, na medida em que há a transferência do oral para o escrito, isto é, de um modo de formular para outro também em relação à maneira de circular, mas não só isso, há também outras condições de produção em questão, a conjuntura sócio-política-histórica das versões não são as mesmas. Isto aponta para o fato de que não só a formulação e circulação do conto não são as mesmas, como os efeitos de sentido produzidos por ele não são os mesmos.

Em Perrault (1697), “Cinderela” é a estória de uma jovem, filha de um mercador rico, que fica órfã de mãe e, após perder o seu pai, testemunha a sua madrasta assumir a casa, transformando-a em criada. Cinderela tem de então suportar as maldades da mulher e de suas duas filhas até ser resgatada pelo príncipe para viver “feliz para sempre”. A construção dessa personagem é discursiva. Toda uma série de características atribuídas a ela já configuram e dirigem os sentidos. A personagem já resulta de um processo de significação que projeta a imagem de uma jovem vitimada pela perda dos pais e maldades da madrasta e filhas, que se encontra em uma situação de subjugada da qual não consegue sair sozinha. Não fosse a fada madrinha e o príncipe, ela jamais teria se livrado da subjugação da madrasta para se tornar a princesa do reino.

O conto da Cinderela já foi contado, repetido inúmeras vezes num intenso movimento de retomada e reformulação, pois, de acordo com Henry (1992, p. 173), a “repetição propriamente dita é o retorno do mesmo





sob uma diferença, não a simples repetição do idêntico”. Esse movimento afeta sua narratividade.

A forma de linguagem em suas diferentes versões também varia. Isso porque o conto tem retornado ao longo da história em musicais, peças de teatro, espetáculo de dança, cinema e, conforme Orlandi (1995, p. 40), “a significação é um movimento, um trabalho na história e as diferentes linguagens com suas matérias significantes são partes constitutivas dessa história”. Um trabalho simbólico de formulação, circulação e constituição de discursos.

Estabelecendo a formulação, enquanto corpo de sentidos, lugar de atualização da memória discursiva, Orlandi (2001) a relaciona com a noção de versão, que significa “direção, espaço significante, recorte do processo discursivo, gesto de interpretação, identificação e reconhecimento do sujeito e do sentido” (ORLANDI, 2001, p. 13). A autora explica que a formulação se configura como “uma cesura no continuum da discursividade”, dando lugar a uma versão dentre tantas possíveis. Ou seja, cada versão constitui uma direção para o sentido, marca um recorte do processo discursivo, instala um gesto de interpretação e coloca em jogo a identificação dos sujeitos.

Desse modo, Orlandi (2017) afirma que o conto não tem estabilidade bem como a lenda, o relato e o boato. “E isto pela particularidade destas formas discursivas textualizarem-se pela não coincidência com o dito, por serem formulações que circulam, ou melhor, cujo funcionamento discursivo mais relevante está em sua circulação” (ORLANDI, 2017, p. 32). A autora enfatiza, neste caso, a maneira pela qual o discurso é colocado em circulação e a especificidade de como formulação e circulação estabelecem entre si uma ligação que afeta a constituição dos sentidos na medida que a incidência da memória discursiva também faz parte de processo. De acordo com a autora,



há “um movimento, fluidez, entre a constituição de sentidos, sua formulação e sua circulação”, no qual o “conto, a lenda ou causo, portanto, se constituem para circularem em suas diferentes formulações. Matéria de memória em funcionamento em seus trajetos e deslocamentos” (ORLANDI, 2017, p. 32).

É, portanto, enquanto “matéria de memória em funcionamento” que buscamos analisar a narratividade de “Cinderela” em cenas da telenovela *Haja Coração* relativas ao núcleo de Shirlei e Felipe, ou, em outros termos, analisar que discursos são produzidos em uma versão deste conto levando-se em conta seus deslocamentos e ancoragens interdiscursivas.

DA REPETIÇÃO: ENTRE O MESMO E O DIFERENTE

O interdiscurso faz parte da constituição dos discursos, tendo em vista que pode se definir como “corpo de traços que formam memória” (PÊCHEUX, 2011, p. 147). Pêcheux (1988, p. 162) explica que “a formação discursiva é o lugar de constituição do sentido”, é a sua matriz, enquanto o interdiscurso nomeia todo complexo com dominante das formações discursivas, determinando-as sob o funcionamento do efeito de pré-construído e do efeito de articulação e/ou sustentação.

Orlandi (2001) acentua que o interdiscurso, como eixo vertical, “é o conjunto dos dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos, sustentando a possibilidade mesma do dizer”. Ele é acionado, ainda que seja da ordem do irrepresentável, em cada formulação, eixo horizontal ou intradiscurso, naquilo “que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas” (ORLANDI, 1999, p. 30, 31).

É na dimensão vertical que a autora situa a constituição dos discursos e a memória discursiva, estruturada pelo esquecimento, como saber discursivo



que organiza a repetição. Nas palavras de Orlandi (1999, p. 31) este é “o que chamamos de memória discursiva, o que torna possível todo o dizer e que retoma, sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”.

Debatendo a noção de memória com outros autores, Pêcheux (1999) ainda trabalha a questão sobre como se daria a construção, se podemos assim chamar do implícito, o pré-construído. Referindo-se à hipótese de Achard e fazendo menção ao termo “regularização” proposto por este último, Pêcheux (1999) assevera que “haveria sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual uma ‘regularização’ se iniciaria e seria nessa própria regularização que residiriam os implícitos sob a forma de remissões, retomadas e de efeitos de paráfrase” (p. 52).

Para os objetivos dessa reflexão, que toma então o conto como matéria de memória em funcionamento, o trabalho com a memória discursiva, seja observando a narratividade, isto é, a maneira como ela se diz em diferentes discursos, seja pela análise da relação entre formulação e sua atualização, encontro do interdiscurso com o intradiscorso, é fundamental tanto o efeito de pré-construído quanto o de série, pois parecem estar ligados na produção de diferentes versões, entre o mesmo e o diferente, dos contos de fadas.

A repetição pode produzir diferentes efeitos. Ela tanto pode congelar como pode ser a possibilidade mesma do sentido vir a ser outro. Sendo assim, acrescentamos a esta reflexão mais dois conceitos, o de paráfrase e polissemia para explicitar a relação entre o mesmo sentido e o sentido diferente, pois “o que funciona no jogo entre o mesmo e o diferente é o imaginário na constituição dos sentidos, é a historicidade na formação





da memória” (ORLANDI, 1999, p. 15). Dito de outra forma, através do movimento entre o mesmo e o diferente, outros sujeitos e sentidos vão povoando a memória discursiva.

Para este trabalho, escolhemos analisar o conto de fadas “Cinderela”, em sua versão no filme de mesmo nome, produzido pela Disney em 2015 e hoje disponível na plataforma de *streaming* Amazon Prime, contrapondo-o ao discurso produzido em *Haja Coração*.

Observamos como o discurso desse conto se atualiza na estória do casal Shirlei e Felipe, personagens da telenovela *Haja Coração*, exibida pela Rede Globo, no ano de 2016.

Que traços discursivos colocam em funcionamento uma região da memória discursiva, a ponto de ser possível dizer que o que há é uma atualização do discurso do conto na telenovela? Quais são os efeitos de sentido produzidos pelo deslocamento de colocar no lugar da Cinderela do conto uma personagem com deficiência? Como funcionam e paráfrase e polissemia na repetição do conto de fadas? Esses são os principais questionamentos que pretendemos problematizar a partir de agora.

CINDERELA OUTRA VEZ

As versões do conto “Cinderela” produzidas pela Disney são as mais conhecidas no Brasil e foram baseadas na versão de Perrault. Em 1950, foi lançado o desenho animado e, em 2015, uma das versões em formato longa-metragem. Escolhemos o filme lançado em 2015 para a análise, por conseguir através dele olhar para o funcionamento discursivo das imagens, tomando-as como especificidade tanto da formulação quanto da circulação do conto e da telenovela.

Embora filme e telenovela sejam objetos simbólicos de natureza material similar, há diferenças nas suas condições de produção, dado inclusive o alcance e manutenção da memória operado pela televisão como meio de circulação quase exclusivo das telenovelas, conforme destaca Orlandi (2001). Mas não trataremos dessa questão neste artigo.

Em relação ao filme produzido pela Disney, ele apresenta uma linha narrativa bem similar à do desenho animado, remetendo-o ao já-dito do conto presentificado em livros e lembranças de infância. Trata-se, pode se dizer, de duas versões do mesmo, cujo efeito produzido é o de “trazer de volta” o mesmo discurso do conto. São paráfrases, como se pode observar por meio dos recortes abaixo:



Imagem 1 – Recorte 1: fotograma do filme *Cinderela*
Fonte: Disney Studios.



Imagem 2 – Recorte 2: fotograma do desenho animado *Cinderela*
Fonte: Disney Studios.



Imagem 3 – Recorte 3: fotograma do filme *Cinderela*



Imagem 4 – Recorte 4: fotograma do desenho animado *Cinderela*

Os recortes acima apresentados visibilizam um modo de estabelecimento do funcionamento parafrástico entre o conto em sua versão fílmica e o conto em sua versão animada. O enquadramento, a posição dos objetos e corpos, além da presença dos elementos como o sapatinho de cristal, a escada e o momento que o príncipe calça o sapatinho em Cinderela, explicitam “o retorno aos mesmos espaços do dizer”(ORLANDI, 1999, p.36) pela maneira como a cena foi formulada. Espécie de efeito de série, no qual algo que se repete e a “repetição é antes de tudo um efeito material que funda comutações e variações, e assegura [...] o espaço de estabilidade de umavulgata parafrástica produzida por recorrência, quer dizer, por repetição literal dessa identidade material”(PÊCHEUX, 1999, p.53).

Em uma outra instância da repetição, Bettelheim (2002) aponta que há alguns elementos que se repetem nos contos de fadas e passaram a ter o papel de “ensinar” principalmente os pequenos leitores, por exemplo, no caso de bem e mal, questões bem marcadas, deixando “claro” o que é ser bom e o que ser mal e as consequências que cada um colhe de acordo com suas atitudes. De maneira que os maus são sempre punidos e os mocinhos vivem “felizes para sempre”. Ainda segundo o autor, no conto de fadas, o foco se dá no fato de que o mal sempre perde. Em termos discursivos, podemos dizer que, neste caso, a repetição se dá pelo funcionamento do pré-construído



operado pela reiteração de dicotomias que opõem os sentidos de bem aos de mal, assim, agindo no ordenamento social.

Essa reiteração de dicotomias recai sobre a construção discursiva dos personagens, pois há uma especificidade no tocante à produção de imagens de mulher nos contos. Como analisa Abramowicz (1998), a partir do século XVII, Perrault constrói com seus contos imagens de mulheres,

Tais imagens variam entre mulheres más e boas. Quando más, as habitam a inveja, o ressentimento, a feiura, a velhice, a perversão, e, obviamente, a maldade, e são aquelas retratadas nas bruxas e nas madrastas, já que as imagens de mães também são construídas como contraste. Tais mulheres são castigadas no final, morrem, mas não só isso. Ou morrem exemplarmente ou ocorre uma inversão nos papéis, em que elas, de alguma maneira, acabam sendo submetidas às mesmas maldades que cometeram. (ABRAMOWICZ, 1998, n. p).

Assim, os discursos a respeito do que é ser bom ou mal são bem delineados no conto “Cinderela”. Na versão da Disney, por exemplo, no momento em que se dá a despedida de Cinderela e sua mãe, a mãe diz à filha: “Tenha coragem e seja gentil”. Esse dizer vai ser sempre lembrado por Cinderela ao longo do conto, fazendo ecoar princípios que ela deve seguir e que a constitui como personagem. Assim, ele se presentifica como um dizer que atravessa e constitui a discursividade em torno dessa personagem.

A partir disso é possível apontar traços de sentidos na narrativa constituída em Cinderela. A personagem vai encarnar, ao longo de todo o conto, a posição discursiva do bem a partir de coragem e gentileza, tendo em vista, principalmente as reações da personagem diante das maldades de suas irmãs e madrasta. Nas cenas finais, depois de já ter sido reconhecida a dona do sapatinho de cristal e aceitado o pedido de casamento do príncipe,





a moça, antes de deixar a casa da madrasta, se dirige às vilãs e diz: “Eu perdoo vocês”. Assim, o ato de perdoar sedimenta essa posição discursiva.

Em *Haja Coração*, esse discurso é retomado, quando Shirlei, a filha mais nova da feirante Francesca e irmã de Tancinha e Carmela, após sofrer com as armações das vilãs do enredo, grupo do qual sua irmã Carmela fazia parte, decide não denunciar a irmã à polícia, evitando assim a prisão dela, mesmo após a participação ativa de Carmela em um plano para incriminar Shirlei injustamente.

Quando questionada sobre o porquê de tal atitude, a personagem responde à irmã: “Amor, Carmela. Por amor. Eu te amo!” Em cena, num processo parafrástico, o discurso inscrito em “Eu perdoo” desliza para “Eu te amo!”, produzindo uma atualização do sentido de bem. Seria do bem aquele que é capaz de perdoar quem lhe fez mal, como acontece com a Cinderela, mas a memória se atualiza em *Haja Coração* através do sentimento do amor evocado.

É possível observar o funcionamento da atualização da memória pela maneira como o enunciado foi formulado e incide o interdiscurso. Sobre isso, Orlandi (2001, p. 9) afirma que é “na formulação que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde)”. A formulação é o lugar onde o já-dito ou o já-visto do conto vai ser evocado e, ao mesmo tempo, atualizado.

Se formos considerar essa estrutura discursivamente, seria possível observar o funcionamento de alguns discursos que se materializam quando essas questões são abordadas, mas esse não é um de nossos objetivos principais. Vamos nos deter em olhar para a construção de personagens que encarnam esse par dicotômico pelo modo como são discursivamente construídas. Estamos, com isso, pressupondo a construção dos personagens como uma das vias pelas quais o sentido pode se produzir.





No caso do conto proposto aqui para análise, temos a construção discursiva do personagem príncipe. Ele é um homem bonito, rico, corajoso e bondoso. Ou seja, a imagem do príncipe é construída em torno desses traços (de sentidos). Aquele que vai em busca da sua amada, utilizando a única pista que guardou dela: o sapatinho de cristal, abandonado na noite do baile real. Quando ele finalmente a encontra, leva-a para viver uma vida longe das maldades da madrasta má, a liberta da exploração e maus-tratos. Assim, ela deixa de ser a criada de sua madrasta para ser a princesa do reino.

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DE CINDERELA EM HAJA CORAÇÃO

A construção discursiva de Shirlei, enquanto personagem, “faz lembrar” Cinderela. Ela é uma jovem pobre, filha da feirante que cresceu apenas com a mãe e as irmãs, após serem abandonadas pelo pai, é enganada pela irmã e vai trabalhar como doméstica. A construção da personagem também evoca a imagem de vitimada.

A personagem Shirlei “faz lembrar” a Cinderela do conto, porém a imagem vitimada é ressignificada, pois a Cinderela retorna na pele de uma mulher com deficiência, com baixa autoestima, tentando aprender a lidar com o preconceito social de modo geral e também com o preconceito das pessoas que convivem com ela. A maneira como essa personagem foi construída discursivamente atualiza a memória discursiva no tocante à imagem da mulher que encara com coragem e gentileza todas as adversidades e humilhações, antes de ser resgatada por um príncipe para ser a princesa do reino, mas também mexe com a rede de sentidos atribuídos à mulher com deficiência na relação com o preconceito. A narratividade, neste caso, recai sobre um processo identitário outro, acionando espaços de interpretação determinados.



No recorte da cena que vamos considerar em seguida, não há baile para ser lembrado, antes uma noite para ser esquecida, porque em vez de um baile memorável, Shirlei estava em uma festa, na qual flagra o homem por quem estava apaixonada com outra mulher. Não há vestido luxuoso, não há fada nem magia. Apenas uma jovem com uma deficiência na perna, desiludida, tentando recuperar o seu valioso calçado, antes de tomar o último ônibus que a levaria para casa.

Como qualquer outra forma de linguagem, a imagem também não é transparente, tem seus modos de funcionar e de se articular com a memória discursiva no processo de produção dos sentidos (COSTA, 2018). Em virtude da matéria significante da telenovela e do filme, é possível analisar o funcionamento da memória discursiva também no plano da imagem, tal como o fizemos acima. Consideremos o recorte da cena abaixo, momento em que Shirlei abandona a sua bota ortopédica, confrontando-o com o recorte do filme *Cinderela* já referido.



Imagem 5 – Recorte 5: fotograma da telenovela *Haja Coração*

Fonte: Rede Globo.



Imagem 6 – Recorte 6: fotograma do filme *Cinderela*

Fonte: Disney Studios.



Na cena, a urgência de Shirlei em deixar a festa também evoca o já-visto do conto. Na pressa, ela abandona o sapato, só que não se trata de um sapatinho de cristal, mas de uma bota ortopédica.

No Recorte 5, temos o momento em que Shirlei, ao perceber que seu calçado ficou preso no bueiro, decide tirá-lo do pé. É noite e o volume de água no asfalto dá a perceber a chuva intensa. A câmera foca nas pernas e nos pés da personagem sentada no meio fio, enquanto remove a bota do pé esquerdo, que ficou preso no bueiro. Pela maneira como a câmera captura a imagem, é possível observar parte do vestido molhado, bem como um pedaço de sua jaqueta jeans.

No Recorte 6, também é possível ver um pedaço do vestido da princesa. O que se dá a ver nas duas imagens, explicita a tensão característica ao funcionamento discursivo, tal como formula Orlandi (2004), entre o mesmo e o diferente. A imagem de Shirlei com seu vestido simples sob a jaqueta jeans tentando recuperar sua bota ortopédica “traz de volta” a imagem da princesa do conto, pela maneira que a formulação da imagem aciona a memória discursiva, repetindo-a.

A atualização da memória se dá especificamente pela relação com a imagem com a exterioridade. O sapatinho de cristal é ressignificado na novela da Globo pela bota ortopédica e a Cinderela na imagem de uma mulher com deficiência. Esse processo discursivo atualiza o discurso sobre a mulher com deficiência produzindo efeitos de sentido. É interessante perceber, porém o que se dá a ver na ressignificação do sapatinho de cristal. A bota não é de cristal, porém, o preço de um calçado desses no mercado ortopédico é tão alto a ponto de atualizar o sapatinho de cristal em relação ao quão valiosa é a bota ortopédica.





Essa relação com o valor não só monetário, mas, também, afetivo do calçado vai se repetir pelo menos duas vezes. Uma através do enunciado de Carmela, no dia seguinte ao ocorrido e outra pelo dizer de Felipe, personagem, cuja construção discursiva remete a de príncipe, conforme veremos logo à frente. Alguns membros da família de Shirlei estão reunidos na sala pela manhã. A personagem está sentada no sofá e cabisbaixa. O seu sofrimento não passa despercebido por sua mãe, que questiona o porquê da tristeza da personagem. Ao que Carmela responde: “Ela está triste assim porque perdeu um pé daquele sapato caríssimo que você deu pra ela”. O enunciado da personagem e a maneira como ela diz materializa o discurso do valor do calçado de outra forma, principalmente pelo vestígio deixado no adjetivo no superlativo “caríssimo”.

Além disso, há o fato de que a bota ortopédica estabelece uma relação de sentido fundamental para a composição da personagem. Ela precisa da bota para andar melhor e com mais conforto. Assim, a ideia de perda do objeto também ‘faz lembrar’ o conto.

Na noite anterior, enquanto Shirlei tentava salvar o seu sapato, Felipe estava dentro do carro com sua noiva, Jéssica. Após quase atropelar Shirlei, o publicitário tem um diálogo com sua, até então, futura esposa, antes de decidir guardar a bota abandonada no bueiro. A maneira como se textualiza a conversa dos dois vai evocar a imagem de príncipe e madrasta má, respectivamente, pelo funcionamento do interdiscurso. No caso de Jéssica, projeta-se sobre ela o papel de vilã, seguindo uma estrutura típica dos contos de fada de acordo com Coelho (2012), que é o da mulher ciumenta, possessiva, amarga que não aceita ser trocada.





Na cena em análise, Jéssica fica indignada com o comportamento de Shirlei, que enquanto tenta tirar a sua bota do bueiro, quase é atropelada por Felipe. Neste momento da novela, a personagem esbraveja: “O que essa tonta está fazendo no meio da rua? Sai daí oh lesada!” Ao que Felipe responde: “Ela deve estar precisando de ajuda”. E é imediatamente repreendido pela noiva: “Felipe, você não me inventa de sair desse carro. Isso pode ser uma armadilha, um assalto, sei lá!”

Lesada é um dos muitos adjetivos que Jéssica vai dar a Shirlei ao longo da trama. Este, ao mesmo tempo que significa Shirlei, também marca a posição discursiva cujo dizer de Jéssica ocupa. Porém, aqui antes mesmo de atualizar a memória da madrasta má de forma mais explícita, podemos dizer que na construção da personagem atualiza-se a imagem da bruxa. Se nos contos de fada, a bruxa era uma mulher má, disposta a qualquer coisa para prejudicar seu alvo e dotada de poderes sobrenaturais, o discurso da novela atualiza essa memória ao trazer uma mulher mesquinha, preconceituosa e orgulhosa, além de ser uma mulher que não suporta ser contrariada e está disposta a tudo para prejudicar a rival. A continuação desse diálogo deixa rastros disso.

De dentro do carro, o rapaz observava a moça seguir o seu caminho, enunciando: “Eu vou lá ver o que está acontecendo. Ela parece estar mancando”. Felipe desce e vai em direção ao bueiro. Enquanto isso, Shirlei consegue entrar no ônibus. O rapaz consegue retirar o calçado do buraco e ainda tenta devolver à dona, porém em vão. Felipe entra no carro e passa a ouvir as recriminações de sua noiva: “Você pirou, Felipe?! Sair feito louco assim atrás de uma desconhecida?” Ao que Felipe retruca: “Jéssica, a menina tinha um problema na perna. Olha aqui o sapato dela, é ortopédico!” E Jéssica pergunta: “E daí?” Felipe responde: “e daí que não custa nada tentar devolver, né?”.





Ele ainda cogita voltar na casa de show para deixar o calçado, mas sua noiva impede e diz: “Me dá isso daqui. Eu vou jogar essa droga no meio da rua”. Felipe a impede, dizendo: “Não vai jogar nada, Jéssica! Sapato ortopédico é caro, Jéssica. Você não viu a menina entrando no ônibus? Deve ser humilde”. Ele insiste em ficar com o sapato para tentar devolver. E ouve de sua noiva: “você ainda vai se ferrar com esse coração mole! Fica querendo ajudar todo mundo!”

Nesta cena, pelo mecanismo imaginário de antecipação (PÊCHEUX, 2018 [1969]), observamos a construção da imagem de príncipe da novela. Ele é um jovem bonito, um publicitário bem-sucedido financeiramente, um homem bom e preocupado com a necessidade dos outros. A atualização da memória discursiva que remete à imagem do príncipe passa a se desenhar. Se antes, o príncipe era forte, bonito, corajoso, rico, esses atributos não deixaram de ser importantes, mas, a personagem de Felipe é livre de preconceitos, atento as necessidades dos menos afortunados, como é o caso da Shirlei.

O dizer de Jéssica a respeito de Felipe, “esse cara de coração mole que fica querendo ajudar todo mundo”, tanto aponta na direção da bondade como um dos atributos de Felipe quanto para a indiferença como traço (de sentido) da personagem Jéssica. Poderíamos dizer, ainda que rapidamente, que o discurso da telenovela reproduz assim a dicotomia bem e mal.

Além do mais, Felipe decide guardar o sapato da moça para tentar devolver depois. Tal qual o príncipe do conto, que decide manter o sapatinho de cristal, única pista capaz de levá-lo à sua amada, de quem ele não sabia nem o nome.

Motivada pelo prejuízo causado à mãe, Shirlei decide sair em busca de faxinas para contribuir com o aumento da renda da família. Por





indicação de uma amiga, ela vai fazer uma entrevista de emprego para trabalhar na casa de Felipe.

No momento da entrevista de emprego com Shirleifeita pela irmã de Felipe, as duas estão sentadas no sofá da sala e um dizer de Shirlei explicita um dos dizeres sobre deficiência presentes na novela. Na conversa, a mocinha faz a seguinte observação: “Já sei o que a senhora deve estar pensando. Eu tenho um problema na perna, por isso eu ando desse jeito, mas isso não me atrapalha em nada de trabalhar não, eu garanto”. “Problema” se inscreve neste dizer no lugar, por exemplo, de deficiência, estabelecendo uma relação de sentidos. Além disso, é possível observar mais uma vez o funcionamento do mecanismo imaginário de antecipação, pois, projetando-se no lugar de sua empregadora, Shirlei se preocupa em afirmar que a sua deficiência não a impede de trabalhar, sentido presente no imaginário a respeito das pessoas com deficiência. Shirlei acaba sendo contratada e vai trabalhar sob os comandos de Jéssica.

A vilã decide fazer de tudo para que a nova empregada peça demissão e é em uma dessas investidas que seu dizer e o modo como seu personagem é construído “fazem lembrar” a madrasta má. Jéssica inveja Shirlei. Ela não aceita que, mesmo com a deficiência física, a moça seja tão bondosa e bonita, a ponto de despertar o interesse de Felipe. A madrasta de Cinderela a humilha a fim de diminuí-la, assim como Jéssica faz com Shirlei. Além de preconceituosa, Jéssica não respeita o ser humano e faz com Shirlei algo que ressoa no discurso da telenovela a relação entre madrasta e afilhada, agora ressignificada na relação patroa e empregada.

Abramowicz (1998, n. p) analisa que a “pobreza é sempre uma referência negativa, que faz parte de um certo clima triste, amargurado, de uma





temporalidade sem tempo, em que o trabalho é sempre o mesmo, opressivo e repetitivo”. Para a autora, o conto da Cinderela

descreve esses trabalhos, nos quais os de casa são exemplos que Perrault qualifica como os mais grosseiros - em geral, os que hoje em dia são realizados pelas empregadas domésticas. Ali o trabalho doméstico é retratado como negatividade, opressão, submetimento, e ficar rica é uma das recompensas oferecidas. Quando há pobreza, há um trabalho incessante e doméstico que é sempre abandonado pela mulher quando lhe é concedido um final feliz. Como mágica, desaparecem o trabalho doméstico e quem os realiza.(ABRAMOWICZ, 1998, n. p)

Sobre isso, em uma das cenas, enquanto a vilã está sozinha no quarto e, após ser deixada por seu então noivo por um momento, ela enuncia: “Eu preciso me livrar da doméstica pernetá”. Entendendo o ato de nomear no interior da política da palavra, conforme propõe Orlandi (1989), é preciso considerar que ele significa, dirigindo os sentidos como ressalta Costa (2014), como mecanismo ideológico no processo de significação.

Pelo já-dito evocado por essa forma de nomear, é possível ver funcionando o discurso preconceituoso, excludente, classista em relação à deficiência e ao trabalho doméstico. No dizer, uma parte do corpo e uma atividade profissionais são evocadas para significar Shirlei. Não se trata de um traço físico qualquer, mas de uma deficiência já tão significada sócio-historicamente na relação com imperfeição e anormalidade. Não se trata de qualquer profissão, mas de uma profissão depreciada sócio-historicamente na relação com outras de prestígio. Enunciar “doméstica pernetá” dá a ver o funcionamento do ideológico instaurado nas relações sociais.

Uma das coisas que Jéssica faz para que Shirlei vá embora é passar tarefas abusivas para a moça realizar. Ela a humilha tal como a madrastra





humilha Cinderela, o que ativa a memória em relação ao conto pelo interdiscurso da exploração e da humilhação, como é possível observar nos recortes abaixo.



Imagem 7 – Recorte 7: fotograma da telenovela *Haja Coração*
Fonte: Rede Globo.



Imagem 8 – Recorte 8:
fotograma do filme Cinderela
Fonte: Disney Studios.

No Recorte 7, vemos Shirlei com uniforme de funcionária da casa, de joelho limpando o chão com as mãos a mando de sua patroa. Embora a cena estabeleça uma relação parafrástica com a situação da jovem Cinderela, que na imagem da esquerda aparece com roupa simples e avental, é decisivo para pensar o processo de ressignificação pelo movimento de deslocamento em relação à forma como a mulher com deficiência é significada, pois Shirlei é mostrada como uma mulher forte, capaz de trabalhar, indo contra um certo discurso sobre pessoas com deficiência que as significam muitas vezes como incapazes de executar qualquer tarefa.



FELIZES PARA SEMPRE?

Depois de muito trabalhar, Shirlei acaba desmaiando e conta com a boa vontade de Felipe em ajudá-la. A estória de amor dos dois, semelhante ao modo como vai se dar no conto, só vai ter início após o momento em que Felipe, por sua bondade, decide devolver o sapato ortopédico, o que em termos de narratividade aciona a memória do príncipe de Cinderela, atualizando-a. Novamente, o sapatinho de cristal aparece como um elemento central, pois ele marca a presença do já-dito que é atualizado no sapato ortopédico bem como significa a transformação de uma situação operada pelo encontro de amor, ou pela relação amorosa, como se pode observarmos recortes.



Imagem 9 – Recorte
9: fotograma da
telenovela Haja Coração
Fonte: Rede Globo.



Imagem 10 – Recorte 10:
fotograma do filme Cinderela
Fonte: Disney Studios.

A construção discursiva da personagem Shirlei “faz lembrar” Cinderela, pois ambas encarnam as “qualidades consagradas por Perrault às mulheres exemplares” tais como “bondade, submissão e obediência, paciência, aceitação



de uma situação dada, compaixão, generosidade, graça. Esses atributos femininos estão ‘à disposição’ de um homem que os reconheça e se case com aquela que os porte” (ABRAMOWICZ, 1998, n.p). Além disso, são personagens que projetam a imagem de mulheres que sofrem com a maldade humana.

Por outro lado, a personagem Shirlei é significada como uma mulher forte e determinada. Esse traço a diferencia em certa medida. No entanto, ao mesmo tempo, não consegue romper com os limites de sua baixa autoestima, sofre com o preconceito.

Assim como Cinderela, Shirlei se encontra com seu príncipe. Acerca disso, Abramowicz (1998, n.p) salienta que “durante anos e anos ouvimos os contos de fadas em que a mulher, depois de um longo percurso de submissão, é contemplada finalmente com um príncipe, que lhe é uma graça consentida, e um casamento, para que apenas dali em diante possa ser feliz”. Nessa direção, a personagem do príncipe constitui um lugar de significação neste discurso.

Em *Haja Coração*, Felipe, neste lugar de significação, não salva Shirlei do jugo da madrasta, mas tem papel decisivo no fortalecimento de sua autoestima. É Felipe, por exemplo, que dá condições a Shirlei de pensar a possibilidade de uma cirurgia de correção da perna, que ela opta por não realizar. Ao se casar com ele, ela deixa de ser a empregada da casa para ser a dona da casa. É Felipe que a protege do preconceito, defendendo-a e não a significando pela sua deficiência. É pelos olhos de Felipe, para quem ela é mulher amada, que ela passa a se ver não mais somente pelas lentes do preconceito.

Como se pode perceber, a maneira como foi construída a narrativa em torno desse casal atualiza a memória discursiva do conto de fadas. Marca o ponto de encontro da memória com a atualidade (PÊCHEUX, 2002). Pela via da formulação, há um duplo movimento em relação à memória discursiva.





Ao mesmo tempo em que ela é evocada por traços interdiscursivos marcados na construção dos personagens, ela vem à tona nos principais elementos que significam o conto e no modo como eles são enquadrados nas cenas.

Em relação aos deslocamentos, ao mesmo tempo em que nesse discurso atributos que não fazem parte do imaginário dominante sobre pessoas com deficiência são trazidos para compor a imagem de mulher com deficiência, como inteligente, forte, capaz de trabalhar e que tem alguma voz para se opor a ideias com as quais não concorda, o processo de constituição da personagem Shirlei, retoma sentidos já sedimentados na memória sobre esse grupo pela maneira como é ela significada pelo dizer, principalmente, encarnado na personagem Jéssica.

Um ponto que fica em aberto em nossa análise remete à metáfora do príncipe, pois ela aparece nos dois discursos como possibilidade de transformação de uma situação. Fica como pergunta se a metáfora seria a de amor entre duas pessoas como saída ou a de prevalência de uma relação social hierárquica entre o homem e a mulher, já que ambas as personagens parecem depender dele para terem seu final feliz.

REFERÊNCIAS

ABRAMOWICZ, A. Contos de Perrault, imagens de mulheres. **Cadernos CEDES**, v. 19, n. 45, n.p, 1998.

COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

_____. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012.





COSTA, G. C. Discursividades de inclusão e a manutenção da exclusão. In: FERREIRA, E. L.; ORLANDI, E. P. (Org.). **Discursos sobre inclusão**. Niterói: Intertexto, 2014.

_____. A imagem e suas discursividades. In: LOPES, M.; BATISTA JUNIOR, J. R. L.; MOURA, J. B. (Org.). **Linguagem, discurso e produção de sentidos**. São Paulo: Pá de Palavra, 2018.

COURTINE, J.-J. Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. **Langage**, n.114, p. 5, jun. 1994.

HENRY, P. **A ferramenta imperfeita**. Campinas: Unicamp, 1992.

ORLANDI, E. P. Silêncio e implícito (produzindo a monofonia). In: GUIMARÃES, E. (Org.). **História e sentido na linguagem**. Campinas, SP: Pontes, 1989.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **Rua**, v. 1, n. 1, 1995, p. 35-47.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Discurso e texto**. Campinas: Pontes, 2001.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

_____. A palavra dança e o mundo roda: Polícia!! In: GUIMARÃES, E. (Org.), **Cidade, linguagem e tecnologia: 20 anos de história**. Campinas, SP: LABEUB, 2013.

_____. Era uma vez corpos e lendas: versões, transformações, memória. In: **Eu, tu, ele: discurso e real da história**. Campinas, SP: Pontes, 2017.

OLIVEIRA, P. S. T. de. A construção dos contos de fadas no processo de aprendizagem das crianças. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso –



UNEB, Salvador, 2010. Disponível em: <http://www.uneb.br/salvador/dedc/files/2011/05/Monografia-PATRICIA->

SUELI-TELES-DE-OLIVEIRA.pdf. Acesso em: 7 abr. 2019.

PATRINI, M. L. **A renovação do conto**: emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Unicamp, 1988.

_____. O papel da memória. In: ACHARD, P. *et al.* **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. Leitura e Memória: projeto de pesquisa. In: ORLANDI, E. (Org.), **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux - textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011.

_____. **Análise Automática do Discurso**. Campinas, SP: Pontes, 2019 [1969].

PERRAULT, Charles. **Contos da mãe gansa ou histórias do tempo antigo**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: SESI-SP, 2018 [1697].

FILMOGRAFIA

CINDERELA. Direção de Kenneth Branagh. Produção de Walt Disney Studios Motion Picture USA. Roteiro de Aline Brosh McKenna e Chris Weitz. Interpretação de Lily James, Cate Blanchett, Richard Madden, Stellan Skarsgård, Holliday Grainger, Sophie McShera, Derek Jacobi,



Helena Bonham Carter. [Legendado]: Disney, 2015. Disponível na plataforma de streaming Amazon Prime Video. (1h45min), trilingue: inglês, espanhol e português.

HAJA CORAÇÃO. Novela de Daniel Ortiz. Direção: Teresa Lampreia
Elenco: Mariana Ximenes, Malvino Salvador, Sabrina Petraglia, Marcos Pitombo e outros. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2009. 138 episódios. Telenovela.

