

## ANÁLISE SEMIÓTICA DAS FUNÇÕES DAS PERSONAGENS DO CONTO “HANSEL E GRETEL”, COMPILADO PELOS IRMÃOS GRIMM

### SEMIOTIC ANALYSIS OF CHARACTERS' FUNCTIONS IN THE SHORT STORY “HANSEL AND GRETEL”, COMPILED BY THE GRIMM BROTHERS

Brenda Lima dos Santos Lopes<sup>1</sup>  
Antonia de Jesus Sales<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo, analisamos o conto “Hansel e Gretel”<sup>3</sup>, como compilado pelos Irmãos Grimm, aplicando a teoria de Propp (2001) para os contos de fadas, conforme estudada nas aulas de Literatura e Semiótica do curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Ceará (Uece). Objetivamos, assim, identificar e exemplificar as funções narrativas propostas por esse teórico no conto, discutindo o papel e a evolução das personagens. Utilizamos também estudos como os de Greimas (1987) e Tatar (2002) para fundamentar nossas considerações. A análise revelou a presença das funções narrativas proppianas neste conto, identificando as dinâmicas entre as personagens principais. A abordagem integrada permitiu explorar as dinâmicas psicológicas e sociais presentes nele, considerando aspectos como gênero, poder e responsabilidade parental. Concluímos que as adaptações culturais e temporais dos contos de fadas destacam a relevância contínua dessas narrativas na sociedade contemporânea e que, apesar de a teoria de Propp (2001) fornecer embasamento para a análise de contos maravilhosos, a análise crítica das dinâmicas familiares e sociais demanda que tenhamos modelos mais precisos para descrever personagens em contextos atuais, contemporâneos.

**Palavras-chave:** Semiótica; Funções Narrativas; Funções das Personagens de Vladimir Propp; Contos de Fadas; “Hansel e Gretel”.

**Abstract:** In this article, we analyze the tale “Hansel and Gretel”, as it was compiled by the Grimm Brothers, applying Propp’s theory (2001) to fairy tales, as studied in the Literature and Semiotics classes of the Bachelor’s Degree in Portuguese Language and Literature at the Universidade Estadual do Ceará (Uece). We thus aim to identify and exemplify the narrative functions proposed by this theorist in the tale, discussing the role and evolution of the characters. We also use studies such as those by Greimas (1987) and Tatar (2002) to support our considerations. The analysis revealed the presence of Propp’s narrative functions in this tale, identifying the dynamics between the main characters. The integrated approach allowed us to explore the psychological and social dynamics present in it, considering aspects such as gender, power and parental responsibility. We conclude that the cultural and temporal adaptations of fairy tales highlight the continued relevance of those narratives in contemporary society and that, although Propp’s theory (2001) provides a basis for the analysis of fairy tales, the critical analysis of family and social dynamics demands that we have more precise models to describe characters in current, contemporary contexts.

**Keywords:** Semiotics; Narrative Functions; Functions of Vladimir Propp’s Characters; Fairy Tales; “Hansel and Gretel”.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Compartilha Igual 4.0 Internacional

<sup>1</sup> Especialista em Teoria da Literatura e Produção Textual (Faculdade Focus); Especialista em Neuroeducação e Ensino e Práticas em Língua Portuguesa – ambos os cursos realizados na UniAmérica. Professora Efetiva de Área Específica da Rede Municipal de Ensino de Fortaleza. *E-mail:* brendalimass@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). *E-mail:* inglestraducao@gmail.com.

<sup>3</sup> Aqui no Brasil, o conto é mais conhecido com a tradução do título sendo “João e Maria” (Nota da Autora).

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para aplicar a teoria estudada nas aulas de Literatura e Semiótica do Curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa, na Universidade Estadual do Ceará (Uece), no sexto semestre, ministradas pela Profa. Dra. Laísa Marra de Paula Cunha Bastos, escolhemos analisar o conto “Joãozinho e Margarida” (do original “Hansel e Gretel”), escrito pelos renomados irmãos e escritores alemães de contos infantis Jacob Grimm e Wilhelm Grimm. Esse conto, em específico, pode ser encontrado no livro *Contos de Grimm* (2018).

Optamos por fazê-lo sob a perspectiva de Vladimir Propp. Amparar-nos-emos, para isso, no capítulo três do seu livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001), intitulado “Funções das Personagens”, e assim identificaremos e exemplificaremos, através de trechos do conto, a presença e o desempenho das funções das duas personagens fulcrais nele. Nosso objetivo com isso é identificar como cada função proposta por Propp (2001) se manifesta no conto em tela e o faremos por meio de passagens do mesmo que ilustram sua teoria, discutindo o papel e a evolução das personagens dentro da estrutura do conto.

Este estudo pretende também oferecer uma nova perspectiva sobre “Joãozinho e Margarida”, destacando a riqueza e a complexidade da narrativa dos irmãos Grimm. Através dessa análise, esperamos contribuir para um entendimento mais profundo das funções narrativas e do papel das personagens em contos de fadas clássicos.

## 1 PERCURSO METODOLÓGICO

Esta revisão de bibliografia é, primordialmente, um estudo de abordagem qualitativa, uma pesquisa básica em sua natureza e cujo objetivo é fundamentalmente exploratório. Portanto, primeiramente, definimos o que são os contos de fadas, traçando sua origem e transformações ao longo do tempo – de histórias para adultos, na Idade Média, em histórias para crianças a partir da Era Vitoriana – e como subjazem tramas subliminares perversas por trás deles, que espelham a alma humana. Para fazê-lo, nos baseamos em Bruno Bettelheim (2002), em sua obra clássica, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*.

Para realizar a análise do conto “Hansel and Gretel”, tal como compilado pelos Irmãos Grimm, sob a perspectiva da teoria de Vladimir Propp (2001), adotamos um percurso metodológico fundamentado em referências bibliográficas que fornecem bases

sólidas para a análise estrutural e semântica da narrativa. Inicialmente, utilizamos a teoria de Propp (2001), conforme exposta em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, para identificar e categorizar as funções narrativas presentes na história. O teórico delinea funções como antagonistas, heróis-vítimas e doadores, entre outras, que são essenciais para que se possa compreender a dinâmica das personagens e a progressão da trama.

Além disso, recorreremos aos estudos de Greimas (1987) sobre a semântica estrutural, que nos auxiliaram na análise dos papéis e das relações entre as personagens, como a madrasta e a bruxa, sob uma ótica semiótica. A abordagem desse linguista lituano enfatiza a análise das relações narrativas e das transformações que ocorrem ao longo da história, o que complementa a análise proposta por Propp (2001).

Adicionalmente, consideramos estudos contemporâneos sobre adaptações de contos de fadas e suas interpretações culturais, como os de Tatar (2002), que exploram as variações e significados atribuídos às histórias conforme são reinterpretadas ao longo do tempo e em diferentes contextos culturais.

Por fim, o percurso metodológico adotado não somente se baseia nessas referências teóricas consolidadas, pois busca integrar uma análise crítica das dinâmicas familiares e sociais representadas no conto, levando em consideração questões de gênero e de poder e responsabilidade parental que emergem da narrativa.

## 2 MARCO TEÓRICO

A análise do conto “Hansel and Gretel”, sob a perspectiva da teoria de Vladimir Propp (2001) e das abordagens semânticas da Semiótica, oferece um marco teórico robusto para compreender as narrativas folclóricas e seus significados profundos. Propp (2001), em sua obra seminal – *Morphology of the Folktale* –, estabelece um conjunto de 31 funções narrativas universais que estruturam os contos de fadas. Essas funções – como a busca, o antagonismo e a interação com doadores de presentes mágicos, entre outras –, não apenas delinham os papéis das personagens principais – como Hansel, Gretel, a madrasta e a bruxa –, mas também revelam a dinâmica das interações entre elas ao longo do enredo.

A abordagem semântica, influenciada pelos estudos de Greimas (1987) sobre a estrutura narrativa e as relações semânticas, complementa a análise de Propp (2001) ao examinar como esses papéis e relações são construídos e transformados ao longo do conto. Greimas (1987) propõe uma análise estrutural que vai além dos eventos narrativos superficiais, explorando os significados subjacentes e as relações simbólicas entre as

personagens e os elementos da narrativa. Essa perspectiva permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas psicológicas e sociais representadas nas histórias folclóricas.

Além das contribuições de Greimas (1987), outras abordagens semânticas da Semiótica têm enriquecido a análise de contos de fadas. Estudos contemporâneos, como os de Paul Ricoeur (1975), em *La Métaphore vive*, exploram como metáforas e símbolos dentro dos contos – como a casa de doces da bruxa em “Hansel and Gretel” – são carregados de significados que transcendem a superfície narrativa, revelando questões mais profundas sobre desejo, perigo e identidade.

Ademais, considerações sobre adaptações de contos de fadas, como as investigadas por Tatar (2002) em *The Classic Fairy Tales*, permitem contextualizar “Hansel and Gretel” em diferentes interpretações culturais e temporais. Tais adaptações revelam como as narrativas folclóricas podem ser reinterpretadas para refletir valores sociais e mudanças culturais ao longo do tempo, mantendo sua ressonância e relevância na contemporaneidade.

Portanto, o marco teórico estabelecido neste artigo integra não apenas a estrutura narrativa e semântica das histórias folclóricas, mas igualmente suas ramificações culturais e sociais, proporcionando uma compreensão ampla e profunda do impacto e da relevância dessas narrativas na sociedade contemporânea.

Antes de adentrarmos no que aqui nos propomos apresentar, é preciso fazer um adendo para que expliquemos o gênero conto de fadas em breves linhas, e, especialmente, o seu sentido original. É o que expomos a seguir.

## **2.1 Contos de fadas – origem, significados e ressignificações**

O conceito de maravilhoso, segundo Volobuef (1993), surge com o estudo de Todorov (1969), que se refere a um gênero literário que inclui obras onde a presença do sobrenatural é aceita de maneira imediata e natural, tanto pelas personagens quanto pelo leitor. Isso significa que, desde o início da narrativa, os elementos sobrenaturais não são questionados, enfrentados com surpresa ou com incredulidade. A aceitação incondicional dessas ocorrências extraordinárias é uma característica fundamental do gênero maravilhoso.

Dentro deste contexto, o sobrenatural engloba uma ampla variedade de seres, objetos e acontecimentos que desafiam as leis naturais e físicas estabelecidas. Exemplos de seres sobrenaturais incluem vampiros e homens invisíveis, enquanto objetos mágicos podem ser varinhas encantadas, poções diabólicas ou dispositivos que permitem a viagem no tempo. Além disso, acontecimentos como a transformação de príncipes em sapos, aparições de fantasmas e

expedições ao centro da Terra são eventos que também se enquadram nessa categoria. Esses elementos, por sua natureza extraordinária, violam as normas e expectativas do mundo real, mas são aceitos como plausíveis e normais dentro da narrativa do maravilhoso.

Todorov (1969) também distingue o gênero maravilhoso do gênero estranho. No estranho, as histórias apresentam motivos, ações e personagens que, à primeira vista, parecem comuns e realistas. Contudo, à medida que a trama se desenvolve, essas ocorrências extraordinárias são racionalizadas e alinhadas com as leis naturais conhecidas pelo leitor, eliminando a necessidade de uma explicação sobrenatural. Por exemplo, uma aparição que inicialmente parece um fantasma pode ser explicada como uma ilusão ou um truque ao final da história, reafirmando a lógica do mundo real.

Por fim, Todorov (1975) introduz o gênero fantástico como a zona limítrofe entre o maravilhoso e o estranho. O fantástico é caracterizado pela incerteza e ambiguidade, onde tanto as personagens quanto o leitor permanecem em dúvida quanto à verdadeira natureza dos acontecimentos. A narrativa fantástica sustenta essa ambiguidade sem oferecer uma explicação definitiva, permitindo que o sobrenatural e o real coexistam em um estado de suspensão. Essa indeterminação é o que diferencia o fantástico dos outros dois gêneros, mantendo a tensão entre o possível e o impossível ao longo da trama.

Entre as diferentes formas do gênero maravilhoso, encontramos o conto de fadas, a literatura de horror e a ficção científica. Aprofundar-nos-emos na primeira dessas formas literárias: o conto de fadas, ou *Märchen*, como é conhecido em alemão.

Os contos de fadas, muitas vezes chamados de “contos da carochinha”, são histórias que fazem parte do legado da tradição oral popular. Essas narrativas foram passadas de geração em geração, oralmente, por um longo período antes de serem finalmente coletadas e registradas em livros. Esse processo de transmissão oral fez com que os autores originais desses contos populares (ou *Volksmärchen*) e a época exata de sua criação se perdessem no tempo, tornando-se desconhecidos e irrecuperáveis. A disseminação dessas histórias entre as camadas mais simples da população transformou esses contos em um patrimônio coletivo, pertencente a todos.

Embora hoje em dia os contos de fadas sejam amplamente vistos como literatura infantil, no passado, eles eram principalmente uma forma de entretenimento para adultos. Essas histórias eram narradas à noite, ao redor do fogo, nas cabanas dos camponeses, ou durante atividades manuais realizadas em grupo, como a fiação e o reparo de ferramentas (Volobuef, 1993, p. 100 *apud* Luthi, 1968, p. 42; Scherf, 1984, p. 19; Darnton, 1986, p. 32). Esse contexto de narração em grupo ajudava a criar um senso de comunidade e o compartilhamento de experiências culturais, com a reprodução de valores morais.

Narrativas do tipo *Volksmärchen* foram encontradas em todo o território europeu, inclusive na Rússia. Embora cada história possa aparecer em diferentes versões, dependendo da região e da cultura local, apresentam características estruturais comuns. Teóricos como Tzvetan Todorov, Vladimir Propp e Max Lüthi identificaram essas semelhanças e ajudaram a definir o que constitui um conto de fadas.

Via de regra, os contos de fadas populares têm em comum vários elementos narrativos e estruturais que os tornam facilmente reconhecíveis. Entre esses elementos, encontramos padrões de personagens – como heróis corajosos e vilões malvados –, além de motivos recorrentes, como jornadas épicas e transformações mágicas. Esses contos também costumam incluir ensinamentos morais e valores culturais que são transmitidos de uma geração para outra, ajudando a moldar a visão de mundo e os comportamentos das pessoas.

O conto de fadas partiu do gênero maravilhoso e surgiu na França, no fim do século XVII, por iniciativa de Charles Perrault (1628-1703). Contrariando a crença de que Perrault criou essas narrativas, ele, na verdade, editou histórias populares para adequá-las à audiência da corte do rei Luís XIV (1638-1715). As narrativas folclóricas, contadas por camponeses, governantas e serventes, forneceram a matéria-prima para seus contos. Ele eliminou passagens obscenas ou socialmente desaprovadas – como incesto, canibalismo e sexo grupal –, para manter o apelo literário nos salões parisienses.

Os franceses cunharam o termo *Conte de Fée*, que se tornou *Fairy Tale* em inglês, e no Brasil, esses contos começaram a surgir apenas no século XIX. Segundo Bettelheim (2002, p. 14), “[...] a maioria dos contos de fadas se originou em períodos em que a religião era parte muito importante da vida; assim, eles lidam, diretamente ou por inferência, com temas religiosos”. Esses contos refletiam a vida dos camponeses, recheados de conflitos, aventuras e pornografias, sendo inicialmente inapropriados para crianças – até porque não se tinha para com estas, até o advento da Modernidade, o cuidado para com suas fragilidades e o respeito por suas singularidades. Até a Revolução Industrial, as crianças eram apenas adultos em miniatura.

No entanto, com a idealização das fadas – mulheres perfeitas, belas e com poderes sobrenaturais –, as histórias passaram a ser usadas na Educação, pois as crianças gostavam desses contos e a fantasia presente neles ajudava na formação de sua personalidade. As fadas, etimologicamente derivadas do latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo), aparecem nas mitologias de inúmeros povos, cristalizadas em várias línguas modernas: fada (português), *fata* (italiano), *fée* (francês), *fairy* (inglês), *feen* (alemão) e *hada* (espanhol), *verbi gratia*.

Tornaram-se conhecidas como seres fantásticos, apresentando-se sob forma de mulher e dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais. Elas interferem na vida dos seres humanos,

auxiliando-os em situações-limite. Nas histórias irlandesas (de origem celta), a heroína sobrenatural frequentemente aparece como mensageira de Outro Mundo ou surge como um pássaro, ligado ao mistério da morte. As fadas também podem encarnar o Mal e se apresentar como bruxas, representando a dualidade da condição feminina – tal como Morgana das Fadas<sup>4</sup>.

## 2.2 Os contos de fadas e o impacto que causam nas crianças

Essas narrativas têm o poder mágico de prender a atenção das crianças, exercendo uma relação de causa e efeito, estimulando a memória e o raciocínio. Consoante Bettelheim (2002, p. 17), “[...] a forma simbólica sob a qual são apresentadas as situações permite ao ouvinte, ou ao leitor, sentir-se implicado, não deixando por isso de manter as suas distâncias”. As histórias que contêm esses seres mágicos, além de desenvolver a atenção e o senso crítico no/do leitor em geral, estimulam, principalmente, a imaginação e a criatividade pueris. Essas histórias permitem, portanto, que as crianças se projetem em diferentes personagens e situações, contribuindo para a sua formação afetiva e moral. De acordo com Dohme (2003, p. 21), “[...] uma das maiores preocupações dos professores e pais é formar um homem e uma mulher críticos, capazes de analisar e avaliar o que está à sua volta”.

Por exemplo, crianças pequenas ficam encantadas com o romance de Cinderela, enquanto as mais velhas podem questionar se apenas beleza, riqueza e poder são suficientes para o amor. Uma boa história leva a criança a explorar diferentes mundos, tempos e realidades. Em outras palavras: a depender do amadurecimento individual, os sujeitos tendem a reler e ressignificar o que releem à luz de sua própria imagem, projetando-se sobre as personagens e acontecimentos narrados nas tramas, em um espelhamento esperado e tido como normal. A fantasia, característica inerente à infância, é muito bem trabalhada nos contos infantis e é uma porta de fácil acesso à psique do público leitor pueril.

---

<sup>4</sup> De acordo com Câmara (2016), Morgana surgiu na Literatura por meio de Geoffrey de Monmouth, no século XII. Naquele momento, Morgana foi apresentada como uma fada bela, gentil, amorosa e generosa, a mais importante das nove irmãs que habitavam a Ilha de Avalon junto com outras mulheres. Com o tempo e com a misoginia marcante da lenda arturiana, à qual ela foi fundida, fundamentalmente cristã e falocêntrica em seu cerne, Morgana das Fadas ou Morgana de Avalon foi sendo ofuscada pela presença masculina preponderante dessa trama e foi sendo desconfigurada e dilapidada no intervalo de 800 anos. De Fada Morgana, passou a ser a Bruxa Morgana; linda e carinhosa a princípio, tornou-se horrenda e pérfida ao final; tendo como *habitat* originalmente a Ilha de Avalon, foi aos poucos sendo transladada para o infra mundo. Marion Zimmer Bradley, com sua obra-prima – *As Brumas de Avalon*, (1979, Estados Unidos) –, pinçou-a do ostracismo literário onde se encontrava há oito séculos e catapultou-a para o prosclênio ao colocá-la como sua protagonista no enredo feminista desse romance, onde as mulheres católicas são as verdadeiras antagonistas e onde Lancelot e o Rei Arthur mantêm uma atração física mútua que extrapola sua relação de primos. Depois de Bradley e de sua ousadia ao inverter a ordem e desafiar o patriarcado impregnado nesta lenda fundamentalmente falocêntrica e intolerante para com os elementos pagãos pré-cristãos, a história do Rei Arthur e seus cavaleiros passou a ser contada pela ótica feminina e feminista, quebrando grilhões e padrões, reinventando uma nova forma de contar essa mesma história, mas com polaridades revistas à luz dos tempos atuais.

A importância dos contos de fadas na cultura popular e sua evolução ao longo do tempo refletem a riqueza e a diversidade da tradição oral. Estudar essas histórias permite, conforme Farias e Rubio (2012), apreciar a Literatura e entender melhor os contextos sociais e históricos em que foram criadas e perpetuadas. Dessa forma, a análise dos contos de fadas oferece uma visão valiosa sobre as crenças, valores e o imaginário coletivo das sociedades que os produziram e mantiveram vivos através dos séculos.

A bem da verdade, e fazendo um recuo no tempo a partir de nossas próprias memórias afetivas, podemos afirmar que as histórias infantis se entrelaçam profundamente com a nossa cultura, chegando até nós pela doce voz materna, pelas babás e pelos livros coloridos que pertencem ao universo da infância. Pedagogos, sempre em busca de técnicas eficazes para a Educação Infantil, descobriram nessa “mina de ouro” um recurso valioso. Desde a mais tenra idade, a Literatura serve como um alimento precioso para a alma das crianças – Cecília Meireles que o diga. Compreender o mundo singular dos nossos primeiros anos de vida, repletos de sonhos e fantasias, nos permite avaliar plenamente o valor da Literatura em nossa formação.

As crianças vivem em um mundo próprio, cheio de imaginação, autenticidade e energia. Ouvir histórias, por certo, é um acontecimento prazeroso que atrai pessoas de todas as idades. Mas se os adultos apreciam uma boa história, as crianças demonstram um interesse ainda maior em fazê-lo, pois sua capacidade de criar imagens a partir do que escutam e veem é mais intensa. Desde bebês, as crianças são introduzidas no mundo das narrativas através da voz carinhosa de quem as cuida – seja através de acalantos, canções de ninar, ou, mais tarde, cantigas de roda, parlendas e pequenas histórias sobre crianças, animais ou sobre a natureza (Bettelheim, 2002).

Independentemente do quão pequenas sejam, as crianças mostram interesse pelos contos orais, reagindo com palmas, sorrisos, medo ou imitando personagens. Assim, é fundamental que elas ouçam muitas histórias desde cedo. Destarte, o primeiro contato delas com um texto geralmente acontece de forma oral, quando pais, avós ou outras pessoas próximas lhes contam os mais diversos tipos de histórias. As favoritas são, geralmente, sobre suas próprias vidas – elas adoram saber sobre como nasceram ou sobre eventos envolvendo sua família. Essas histórias reais são fundamentais para que as crianças estabeleçam as suas identidades e compreendam melhor as relações familiares. Além disso, o ato de contar histórias cria um vínculo afetivo importante entre elas o contador ou a contadora. Escutar uma história enquanto se está aconchegado a alguém que se ama é uma experiência agradável e importante na descoberta do mundo das histórias e dos livros.

À medida que crescem, começam a escolher as histórias que querem ouvir ou as partes que mais lhes agradam. É nessa fase que as narrativas se tornam mais extensas e detalhadas. As

crianças começam a interagir com as tramas, acrescentando detalhes, personagens ou lembrando de fatos que o contador pode ter esquecido – em um exercício contínuo de aplicação imaginativa. Com o tempo, passam a se interessar por histórias inventadas e pelos livros, como contos de fadas, poemas e ficções, mergulhando na possibilidade de combinar o real e o imaginário. Pelo supra posto, atesta-se que a narrativa é uma ferramenta poderosa na vida da criança. Ela não apenas alimenta sua imaginação, mas também desenvolve seu intelecto, ajudando-a a compreender o mundo ao seu redor, entender e expressar suas emoções.

No Brasil, inicialmente os contos de fadas foram adaptados do modelo europeu e integrados ao projeto educativo e ideológico, utilizados para formar cidadãos, bem ao estilo positivista anterior à Escola Nova do início do século passado. Esses textos, principalmente na Era Vargas, em livros como *Crestomatia* ou *Nova Seleta*, aconselhavam o patriotismo, o amor e o respeito à família e aos mais velhos, a dedicação aos mestres e à escola e a piedade pelos pobres e fracos. Segundo Abramovich (2006, p. 17), “[...] é através de uma história que se pode descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outras regras, outra ética, outra ótica [...]”.

Um exemplo clássico que ilustra a importância das histórias na formação das crianças é o conto “Hansel e Gretel”, tal como aqui foi compilado pelos irmãos Grimm e que re(visitamos) na próxima seção.

### **2.3 “Hansel e Gretel” brevemente contado**

A história começa com Hansel e Gretel vivendo com seu pai lenhador e sua madrasta em um período de grande fome e escassez. Desesperada com a falta de comida, a madrasta convence o esposo, o pai das crianças, a abandoná-las na floresta, na esperança de se livrar delas para ter menos preocupações com a alimentação. Relutante, ele concorda com o plano e as leva para o meio da floresta no dia seguinte.

Hansel, porém, tendo ouvido a conversa, tem a ideia de coletar pedras brancas (seixos) cedinho da manhã para deixá-las cair pelo caminho mais tarde, enquanto fossem levados, para que pudessem encontrar o caminho de volta. Após serem deixados sozinhos na selva, eles conseguem retornar para casa seguindo o rastro de pedras. No entanto, a madrasta não desiste e, desta vez, leva-os ainda mais fundo na floresta. Hansel tenta usar migalhas de pão para marcar o caminho, mas os pássaros as comem, deixando-os sem pistas para seguir e conseguir retornar.

Perdidos e famintos, Hansel e Gretel vagam pela floresta até encontrar uma casa feita de pão, bolos e doces. Encantados, começam a comer a casa, sem saber que pertencem a uma bruxa malvada que atrai crianças para lá com o fito de devorá-las. A bruxa captura os irmãos,

aprisionando Hansel em uma gaiola para engordá-lo e forçando Gretel a fazer as tarefas domésticas. No entanto, os irmãos não perdem a esperança e começam a planejar uma maneira de escapar. Gretel, com sua astúcia, aproveita a falta de visão da bruxa para enganá-la diversas vezes, fingindo que Hansel não está engordando ao mostrar um osso em vez de seu dedo quando ela tenta verificar se o está cevando bem.

Quando a bruxa finalmente decide comer Hansel, ela pede a Gretel que acenda o forno. Fingindo não saber como fazê-lo, Gretel convence a bruxa a ensinar-lhe e, com um movimento brusco e preciso, empurra a bruxa para dentro do forno, trancando-a lá dentro e salvando a si mesma e ao seu irmão. Livres da bruxa, Hansel e Gretel exploram a casa e encontram tesouros que a bruxa havia escondido. Carregados de joias, os irmãos encontram o caminho de volta para casa, ajudados por um cisne<sup>5</sup> que os ajuda a atravessar um rio.

De volta ao lar, descobrem que a madrasta havia morrido e seu pai, arrependido e feliz por vê-los, os recebe com autêntico entusiasmo. Com os tesouros da bruxa, a família nunca mais passaria fome, e Hansel e Gretel viveram felizes para sempre.

Essa versão do conto, em sua essência, será analisada na sequência, pelo prisma de um teórico renomado: Vladimir Propp (2001).

## **2.4 Análise dos contos de fadas sob a perspectiva de Vladimir Propp**

Histórias como “Hansel e Gretel” entretêm as crianças e lhes oferecem importantes lições de vida; ajudam-nas a desenvolverem suas habilidades de imaginação e raciocínio enquanto fortalecem seus laços familiares, promovendo uma compreensão mais profunda do mundo, como mencionamos acima. Através dessas narrativas, as crianças podem vivenciar diferentes realidades, aprender a lidar com suas emoções e, acima de tudo, encontrar conforto e alegria no universo mágico das histórias contadas.

Dessa maneira, para que possamos entender como essas histórias se manifestam socialmente e quais ensinamentos podemos identificar, precisamos realizar uma leitura analítica do conto em tela respeitando uma teoria de análise. Assim, para compreender melhor o conto maravilhoso, Vladimir Propp, em 1970, desenvolveu uma morfologia detalhada, descrevendo suas partes e as personagens que o constituem. Ele identificou sete tipos de personagens, cada uma com sua esfera de ação específica: a antagonista ou agressora, a doadora, a auxiliar, a

---

<sup>5</sup> Em grande parte dos mitos e das culturas espalhadas por todo o mundo, o cisne branco é um animal associado à pureza e à luz, enquanto que o cisne negro se associa ao oculto e ao misterioso. O cisne é ainda um animal que simboliza a fidelidade, a origem da vida e dos seres humanos, alternando entre o elemento feminino fecundado ou o elemento masculino fecundador. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/artigos/\\$cisne-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/artigos/$cisne-(simbologia)). Acesso em: 24 jul. 2024.

princesa e seu pai, a mandatária, a personagem heroína e a falsa heroína. Através da análise das ações dessas personagens, Propp identificou ações recorrentes, que chamou de “funções”. Ele encontrou 31 funções cuja sucessão é comum a vários contos. Os processos ou transições de uma função para outra são os movimentos do conto, e analisá-lo do ponto de vista morfológico significa determinar esses movimentos.

Conforme Machado (1994), a função é o papel desempenhado pela personagem no desenrolar da ação. De acordo com as ações e reações das personagens, a história evolui, acumulando conflitos, até chegar à solução. Para Propp (2001), a função é a ação de uma personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenrolar da trama. Ele enfatiza a importância de se estudar o que as personagens fazem.

Esse teórico também estabeleceu quatro princípios fundamentais em sua análise dos contos: (1) os elementos constantes e permanentes, que são as funções das personagens, independentemente de quem elas sejam e como essas funções são preenchidas; as funções são o elemento fundamental do conto; (2) o número de funções presentes é limitado, embora o número de contos seja ilimitado; as funções não são todas encontradas em um determinado conto, mas a ausência de uma função não altera a estrutura do conto, pois as outras funções mantêm suas posições; (3) a sucessão das funções é sempre idêntica, repetindo-se em diferentes obras; e (4) todos os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo no que concerne à sua estrutura (Koche, 2014). A sequência de funções determinadas por Propp (2001) é a seguinte<sup>6</sup>:

1. Situação inicial: um dos membros da família afasta-se de casa (afastamento);
2. Impõe-se uma interdição ao herói (interdição);
3. A interdição é transgredida (transgressão);
4. O agressor tenta obter informações (interrogação);
5. O agressor recebe informações sobre sua vítima (informação);
6. O agressor tenta enganar a vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (engano);
7. A vítima deixa-se enganar e ajuda o inimigo sem o saber (cumplicidade);
8. O agressor faz mal a um membro da família (malfeitoria).
  - 8-a. Falta algo a um membro da família; um membro da família deseja possuir algo (falta);
9. A notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada; dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; ele é enviado em uma expedição ou parte por vontade própria (mediação,

---

<sup>6</sup> Cada função possui um símbolo específico. No momento de análise, iremos apresentar os símbolos respectivos às funções encontradas no conto em questão.

- momento da transição);
10. O herói aceita ou decide agir (início da ação contrária);
  11. O herói deixa a casa (partida);
  12. O herói passa por uma prova ou ataque que o prepara para receber um objeto mágico (primeira função do doador);
  13. O herói reage às ações do futuro doador (reação do herói);
  14. O objeto mágico é posto à disposição do herói (recepção do objeto mágico);
  15. O herói é transportado para perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda (deslocação no espaço entre dois reinos, viagem com um guia);
  16. O herói e seu agressor defrontam-se em combate (combate);
  17. O herói recebe uma marca (marca);
  18. O agressor é vencido (vitória);
  19. A malfeitoria inicial ou a falta são reparadas (reparação);
  20. O herói volta (volta);
  21. O herói é perseguido (perseguição);
  22. O herói é socorrido (socorro);
  23. O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país (chegada incógnito);
  24. Um falso herói faz valer pretensões falsas (pretensões falsas);
  25. Propõe-se ao herói uma tarefa difícil (tarefa difícil);
  26. A tarefa é cumprida (tarefa cumprida);
  27. O herói é reconhecido (reconhecimento);
  28. O falso herói ou agressor é desmascarado (descoberta);
  29. O herói recebe uma nova aparência (transfiguração);
  30. O falso herói ou agressor é punido (punição);
  31. O herói casa-se e sobe ao trono (casamento).

Pelo que apresentamos acima, a análise de Propp (2001) sobre a estrutura dos contos de fadas demonstra como essas histórias têm uma base universal e atemporal, permitindo que gerações de crianças e adultos encontrem significado e valor em suas lições e aventuras.

Antes de que partamos para a análise proppiana deste conto, é mister (re)visitar quem foram os Irmãos Grimm, que o compilaram, juntamente com outros que há séculos pertenciam ao campo da oralidade e que eles transpuseram para o papel, preservando-os e eternizando-os.

## 2.5 As contribuições dos Irmãos Grimm para a continuação dos contos de fadas

A literatura culta, essencialmente baseada na escrita, e a literatura popular, ancorada na oralidade, sempre mantiveram um diálogo contínuo. Ambas frequentemente se influenciaram mutuamente, com essa troca ocorrendo por meio de declamações ou apresentações teatrais em espaços públicos como missas, banquetes em castelos, feiras e mercados abertos. Além disso, clérigos e estudiosos, como *Saxo Grammaticus*, cujas lendas anotadas no século XII inspiraram Shakespeare, contribuíram para essa interação através de diversas anotações. Viagens e peregrinações também desempenharam um papel significativo nesse intercâmbio cultural. (Garcia; Oliveira; Michelli, 2011).

Os irmãos Grimm defendiam que o material coletado deveria ser preservado em sua forma original, sem adaptações, rearranjos ou servir como base para novas criações poéticas. No Prefácio da segunda edição do livro de onde retiramos nosso *corpus*, datada de 1819, eles enfatizaram a importância da fidelidade ao que é original:

No que se refere ao modo pelo qual realizamos a coleta, nosso primeiro objetivo foi a fidelidade e a verdade. Assim, não acrescentamos nada originário de nós mesmos, não tornamos mais belos quaisquer incidentes ou características da narrativa em si, mas reproduzimos seu conteúdo tal como chegou a nós. É óbvio que a forma de expressar e a elaboração dos detalhes em grande parte são de nossa autoria, mas procuramos preservar todas e quaisquer peculiaridades percebidas, a fim de, também nesse sentido, conservar na antologia as multiplicidades da Natureza. Narrativas diferentes que se completam e que poderiam ser unidas sem a necessidade de cortes de incongruências foram apresentadas como uma só. Quando, porém, elas divergiam, ostentando cada qual os seus traços característicos, foi dada preferência à melhor, ficando as demais reservadas para as notas<sup>7</sup> (Grimm, 2008, p. 34, tradução nossa).

É bem verdade que o grau de fidelidade dos Grimm hoje pode nos parecer questionável, uma vez que eles promoveram alterações como a substituição do discurso indireto pelo direto, a diminuição de orações subordinadas e a ampliação de descrições. A despeito disso, é preciso enfatizar que, ao contrário de seus antecessores (dentre os quais, Charles Perrault e Mme. d'Aulnoy, na França, e Johann Karl August Musäus, na Alemanha), os Irmãos Grimm não

---

<sup>7</sup> Regarding the manner in which we conducted the collection, our first objective was fidelity and truth. Thus, we did not add anything originating from ourselves, nor did we embellish any incidents or characteristics of the narrative itself, but reproduced its content exactly as it reached us. It is obvious that the form of expression and the elaboration of details are largely our own, but we sought to preserve any and all perceived peculiarities, so as to also maintain in the anthology the multiplicities of Nature. Different narratives that complement each other and could be united without the need to cut out incongruities were presented as one. However, when they diverged, each displaying its own characteristic traits, preference was given to the better one, leaving the others reserved for the notes (Grimm, 1978, p. 34).

introduziram nenhuma criação própria em sua antologia, ou seja, nenhum conto por eles inventado, episódio inédito ou nova personagem (Garcia; Oliveira; Michelli, 2011).

Enquanto bibliotecários e filólogos, nortearam-se pela busca do saber no que se refere às raízes da língua alemã; utilizaram-se dos mitos e das lendas remanescentes do passado, das narrativas e histórias impregnadas do espírito e da identidade nacionais – aspecto que merece ser ressaltado em vista das invasões napoleônicas e da derrota da Alemanha pelo exército francês em 1806 (Volobuef, 2009).

Com o tempo, as anotações dos Grimm alcançaram tamanha extensão que, em 1822, passaram a ocupar um volume inteiro, publicado à parte da antologia dos contos propriamente ditos, apoiando-se nos estudos em voga desde o final do século XVIII (que pesquisavam as línguas indo-europeias, buscavam a reconstrução do sânscrito e viam as variações e repetições perceptíveis entre os contos de fadas como resultado de seu surgimento e veiculação).

É importante que aqui abramos parênteses para explicar que mesmo filtrados pelas plumas cuidadosas dos Irmãos Grimm, esses contos tiveram que ser enxugados e redimensionados pela severa censura vitoriana. Com a Revolução Industrial em marcha, cada vez mais crianças eram alfabetizadas no Reino Unido e nas colônias britânicas, e com a ascensão da burguesia, os livros tornavam-se mais acessíveis aos leitores, que formavam um público novo para o mercado. Nesse contexto, surgiram os *chapbooks* (livrinhos baratos que, entre os séculos XVI e XIX, foram vendidos pelos *chapmen* de porta em porta ou nas feiras livres e nos eventos populares). Foi a partir dessas adaptações que os Irmãos Disney, especialmente Walt Disney, que haviam tido acesso a esses materiais de leitura quando crianças, se inspiraram para criar os seus desenhos animados, mas cobrindo-os com mais uma capa de fantasia, coando-os ainda mais quanto ao teor tétrico que haviam contido originalmente. Mesmo assim, alguns vícios humanos e falhas de caráter ainda podem ser percebidos em várias personagens reconfiguradas pelos Irmãos Disney – muito provavelmente com intuito pedagógico.

Feita a contextualização do gênero contos de fadas, sua origem e continuação, suas aplicações práticas na Educação Infantil e no imaginário popular, passemos, na próxima seção, à análise semiótica do conto “Hansel e Gretel” – como compilado pelos Irmãos Grimm e aqui já exposto –, à luz da teoria de Propp (2001).

### 3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

#### 3.1 Análise semiótica do conto “Joãozinho e Margarida” (“Hansel e Gretel”)

Conforme Propp (2001) afirma no capítulo três de *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, essa narrativa começa com uma situação inicial ( $\alpha$ ) na qual são apresentados os membros da família, permitindo a identificação dos futuros heróis, da vítima e da antagonista principal. No caso de “Joãozinho e Margarida” (“Hansel e Gretel”), essa situação inicial é estabelecida com a seguinte passagem: “Em frente a uma grande floresta morava um pobre lenhador com a mulher e dois filhinhos; o menino chamava-se Joãozinho e a menina Margarida.” (*ibidem*, p. 114). Neste ponto, as personagens principais são introduzidas: Joãozinho (Hansel) e Margarida (Gretel) como protagonistas; a madrasta (identificada mais adiante como antagonista); e o pai (que é o menos destacado dos quatro).

À medida que a narrativa avança, as funções das personagens tornam-se mais claras. A função seguinte identificada é a do afastamento ( $\beta$ ), que ocorre quando um dos membros da família sai de casa. Em “Joãozinho e Margarida”, este afastamento não é apenas de um membro, mas de todos – tanto da geração mais velha quanto da mais nova –, em um interessante caso de duplo afastamento.

O primeiro afastamento ( $\beta^3$ ) é protagonizado por Joãozinho (Hansel), que ao ouvir os planos da madrasta de abandonar as crianças na floresta, sai de casa cedinho da manhã, antes que o abandono se dê, para pegar seixos, garantindo o caminho de volta mais tarde: “Joãozinho, que ouvira tudo, levantou-se bem cedinho e, antes de todos, correu até o riacho, onde encheu os bolsos com seixos brancos e brilhantes.” (*ibidem*, p. 116). Esse ato o estabelece como o herói proativo, que tenta proteger a si e à sua irmã dos planos malévolos da madrasta.

Sobre essa figura materna postiça, não somente para os Irmãos Grimm, mas para outros sistematizadores de contos de fadas também – que há séculos eram contados não apenas nos campos de cultivos, mas de igual maneira nos salões dos palácios nobres e reais –, a figura da madrasta era sempre tida como maléfica. Em um momento da História quando as mulheres eram enxergadas apenas por seus papéis domésticos como agentes matriciais e nutrícios, cujas funções reprodutivas e de manutenção de uma grande prole consumia-lhes a vida não raras vezes, era extremamente comum constatar a morte dessas mulheres em decorrência de partos mal sucedidos, complicações puerperais e abortos inesperados, que matavam as gestantes devido a hemorragias severas. Sendo assim, para ajudar os viúvos a criar seus filhos órfãos de mãe, um segundo casamento normalmente acontecia, mas as novas esposas nem sempre se afeiçoavam aos enteados – ou eles a elas. Neste ponto, algumas observações são necessárias. O

conto possui heróis vítimas – Joãozinho e Margarida – que são implicitamente expulsos de casa pela madrasta, a antagonista da história, que é também quem implanta no esposo a ideia de se desfazer dos filhos deste, tornando-o uma vítima junto às crianças.

Era comum também que as pessoas, no tempo em que o conto emergiu, morassem perto de florestas e bosques porque com o elemento aquático ali presente, junto à fauna e à flora desses ambientes naturais – que igualmente proveem lenha –, tornassem menos difícil a preservação da vida, especialmente em tempos de peste e fome. A Europa passou, ao longo de sua história, por momentos de total penúria, e quando isso acontecia, os pais abandonavam seus filhos menores nas florestas e nos bosques perto de suas casas, a fim de que a sorte tomasse conta deles. Eram as chamadas “crianças expostas”. Muitas foram devoradas por animais ou adotadas por eles ou por transeuntes; muitas foram também as que morreram de fome e sede, doentes e apavoradas, sem colo nem consolo. Outro detalhe que não podemos deixar de registrar aqui é que, psicanaliticamente falando, a floresta/o bosque representa a psique humana, com todas as suas complexidades.

O segundo afastamento ( $\beta^1$ ) envolve todas as personagens se dirigindo à floresta: “Em seguida, encaminharam-se todos rumo à floresta.” (*ibidem*, p. 115). Atrelada a esta função, podemos encontrar a proibição ( $\gamma$ ), que ocorre antes do afastamento para a mata. A madrasta adverte as crianças sobre a comida: “Eis aqui para o vosso almoço; mas não deveis comê-lo antes do meio-dia, se não nada mais tereis que comer depois.” ( $\gamma^1$ ) (*idem*). Joãozinho e Margarida transgridem essa proibição ao comerem o pão ao meio-dia: “Joãozinho e Margarida sentaram-se perto do fogo e, ao meio-dia, cada qual comeu o seu pedaço de pão.” (*ibidem*, p. 116). Lembrando que o pão é a comida básica dos europeus até hoje, assim como as batatas, depois de um certo momento histórico, e principalmente ali, na Alemanha, onde o conto foi colhido pela oralidade.

Há também uma segunda proibição, classificada por Propp (2001, p. 116) como ( $\gamma^2$ ), manifestada através de uma ordem: “Deitai-vos juntos do fogo, meninos, enquanto nós vamos rachar lenha; uma vez terminado o nosso trabalho, viremos buscar-vos.” ( $\gamma^2$ ). Essa segunda proibição é também transgredida quando as crianças, após acordarem quase à noite, percebem que os pais ainda não haviam chegado. Joãozinho toma a irmã pela mão e segue os seixos para voltar para casa:

Joãozinho tomou a irmãzinha pela mão e juntos foram seguindo as pedrinhas, que brilhavam como moedas novas e lhes indicavam o caminho. Andaram a noite toda; ao despontar da aurora, chegaram à casa paterna. Bateram à porta e, quando a mulher abriu, vendo os dois na sua frente, disse, muito zangada: – Crianças malvadas, por que dormistes tanto na floresta? Até pensamos que não quereríeis mais voltar para casa (Grimm, 2008, p. 116).

Nesse momento, a personagem agressora, que é a madrasta, manifesta seu papel, destruindo a paz da família, provocando a desavença e atraindo a desgraça:

Depois a miséria tornou a invadir a casa e, uma noite, quando estavam deitados, os meninos ouviram a madrasta dizer ao pai:  
– Já comemos tudo o que havia em casa, só nos resta meio pão, e com ele acaba a ração. É necessário que as crianças se vão embora; desta vez, porém, os conduzimos mais para o emaranhado da floresta, a fim de que não encontrem o caminho para voltar. Não nos resta outra solução (Grimm, 2008, p. 117).

A madrasta persuade o marido a abandonar novamente as crianças, caracterizando a função arдил ( $\eta^1$ ) e, posteriormente, a função de cumplicidade ( $\theta$ ):

O homem sentiu confranger-se-lhe o coração e ia pensando: “Seria melhor que repartissem teu último bocado com teus filhos”; e relutava em concordar. A mulher, porém, não queria dar-lhe ouvido e censurava-o asperamente. Ora, quem diz A deve também dizer B e desde que havia cedido da primeira vez, viu-se forçado a ceder da segunda (Grimm, 2008, p. 117).

O conto apresenta novamente as funções de interrogatório e proibição disfarçada. O pai questiona Joãozinho, que responde olhando para trás, e a madrasta dá um conselho disfarçado:

Que tanto olhas para trás, Joãozinho, e por que te demoras? – perguntou o pai.  
– Estou olhando para o meu pombinho que está a dizer-me adeus de cima do telhado.  
– És um tolo, – disse a mulher – não vês então que não é o teu pombinho, mas sim o sol nascente, que brilha na chaminé?  
– Ficai aqui, quietinhos, meninos [...] (Grimm, 2008, p. 117-118).

Ao longo da narrativa, outras funções de Propp (2001) podem ser identificadas nas personagens, como a função de prova (D) e a de reação (E), quando Joãozinho e Margarida enfrentam desafios na floresta. É relevante destacar a função do interrogatório ( $\xi$ ), que nesse conto aparece de forma sub reptícia e é realizada por uma das vítimas (o pai) e pela antagonista (a madrasta). Esse momento ocorre entre o afastamento para a mata e o abandono das crianças na clareira. Propp (2001) classifica essa função como a quarta, mas no conto, ela ocorre antecipadamente e é realizada pelo pai, influenciado pela esposa, concordando com o plano de abandonar as crianças de maneira conivente ( $\xi^3$ ).

A madrasta desempenha o papel de antagonista principal, introduzindo sofrimento e manipulação na história. Embora Propp (2001) não mencione explicitamente antagonistas secundários, consideramos a bruxa que aparece mais tarde na narrativa como segunda antagonista, desempenhando um papel crucial na continuidade dos desafios enfrentados pelas

crianças.

A função que vem a seguir é a do dano (A). Para Propp (2001), ela representa o clímax do conto, porém, diferentemente da função antagonista, que aqui é representada por duas personagens, o clímax não pode ocorrer duas vezes. No momento em que as crianças são realmente expulsas, caracterizado por Propp (2001) como A9, ainda não estamos no clímax da narrativa:

Ao meio-dia, Margarida repartiu seu pedaço de pão com Joãozinho, que havia espalhado o dele pelo caminho. Depois adormeceram e anoiteceu; mas ninguém foi buscá-los. Acordaram quando a noite já ia alta e a menina pôs-se a chorar. Joãozinho consolou-a, dizendo:

– Espera até surgir a lua, aí então veremos as migalhas de pão que espalhei e por elas encontraremos o caminho de casa.

Quando surgiu a lua, levantaram-se, mas não encontraram mais nenhuma migalha; os passarinhos, que andam por toda parte, tinham comido todas.

Joãozinho então disse a Margarida:

– Não tem importância, havemos de encontrar o caminho de qualquer maneira. No entanto, caminharam toda a noite e mais um dia inteiro sem conseguir sair da floresta (Grimm, 2008, p. 118).

A próxima função que Propp (2001) define é a da carência (a). Nesse conto, a fome se faz presente constantemente, configurando-se como uma carência racionalizada (a5) – falta de meios para sobreviver. A fome é lembrada novamente na cena seguinte à expulsão:

Estavam com uma fome tremenda, pois só tinham comido algumas amoras, e tão cansados que as pernas não se aguentavam mais; então, deitaram-se debaixo de uma árvore e adormeceram. Era já a terceira manhã desde que haviam saído da casa do pai; retomaram novamente o caminho, mas cada vez se embrenharam mais pela floresta e, se ninguém viesse em seu socorro, certamente acabariam morrendo de fome (Grimm, 2008, p.118).

A função que introduz o herói é chamada por Propp (2001) de mediação (B). Nesse caso, os heróis são vítimas, sendo expulsos e levados para longe; essa função é designada como B5. A partida dos heróis não tem uma finalidade de busca; eles são expulsos e começam sua jornada sem um objetivo claro, enfrentando aventuras por coincidência. Essa partida é designada pelo símbolo ↑. À luz de Propp (2001, p. 25), “Os elementos ABC representam o ‘nó da intriga’ do conto. Em seguida, desenvolve-se a ação”. A função C só aparece em contos com heróis-buscadores e não se aplica a esta análise.

Após o nó da intriga, surge uma nova personagem, que pode ser chamada de doadora ou provedora. A primeira função doadora (D), neste conto, é melhor representada como provedora. As crianças, famintas, avistam um lindo pássaro que canta em uma árvore. Elas o seguem e encontram uma casa feita de pão de ló, que sacia sua fome. Assim, o pássaro provê

comida para as crianças, suprindo sua carência:

Ao meio-dia, avistaram um lindo passarinho, alvo como a neve, pousado num galho; cantava tão maviosamente que os meninos pararam para ouvi-lo. Quando acabou de cantar, saiu a voar na frente deles, que o foram acompanhando, e assim chegaram a uma casinha onde o passarinho foi pousar no telhado. Chegando bem perto, viram que a casinha era feita de pão-de-ló e coberta de torta, com janelinhas de açúcar-cândi.

– Mãos à obra! – exclamou satisfeito Joãozinho – podemos fazer uma excelente refeição. Eu comerei um pedaço do telhado e tu, Margarida, podes comer um pedaço da janela; é doce (Grimm, 2008, p. 118-119).

É quando surge a antagonista secundária, a bruxa, que é introduzida na narrativa através de uma combinação de três funções: interrogatório ( $\xi$ ), informação ( $\zeta$ ) e ardil ( $\eta$ ). Para descobrir onde as crianças estão, ela pergunta ( $\xi^1$ ):

– RAPA, rapa, rapinha, quem rapa a minha casinha?

Os meninos responderam:

– O VENTO, sou eu. O filho do céu.

Em seguida, a bruxa pergunta para as crianças:

– Ah, meus queridos meninos, quem vos trouxe aqui? Entrai e ficai comigo, aqui nenhum mal vos acontecerá (Grimm, 2008, p. 119).

Dentro dessa fala, percebemos a função de informação ( $\zeta^1$ ). O ardil surge quando a bruxa assume a feição de uma velhinha agradável, mas, na verdade, é uma bruxa má:

A velha fingia ser muito boa, mas na verdade era uma bruxa muito má, que atraía as crianças; para isso havia construído a casinha de pão-de-ló. E, quando caía em suas mãos alguma criança, ela a matava, cozinhava e comia, e esse dia era para a bruxa um dia de festa (Grimm, 2008, p. 120).

Outra forma de ardil é que a bruxa sabe que as crianças estão com fome, logo, oferece um banquete delicioso para ganhar sua confiança e fazê-las entrar em sua casa, onde estarão condenadas. Esse tipo de ardil é designado como ( $\eta^1$ ), através da persuasão:

Pegou-os pela mão e levou-os para dentro da casinha. Aí, serviu-lhes uma deliciosa refeição, composta de leite e bolinhos, maçãs e nozes; depois foram preparadas para eles duas lindas caminhas, muito limpas e alvas; Joãozinho e Margarida, muito cansados, deitaram-se, julgando estar no céu (Grimm, 2008, p. 119-120).

Quando as crianças entram na casa, dá-se a função da cumplicidade ( $\theta$ ), do tipo  $\theta^1$ , em que o herói se deixa persuadir pelo antagonista. Neste momento, retomamos as observações feitas anteriormente sobre o clímax. Durante a leitura do conto, o momento seguinte se encaixa perfeitamente como clímax, diferentemente do momento da expulsão.

Chegamos novamente ao dano (A). A próxima cena é classificada como A16, pois a

bruxa ameaça os heróis com atos de canibalismo. Pela manhã, bem cedo, antes que os meninos acordassem, a bruxa levantou-se e foi espiá-los. Vendo-os bochechudos e coradinhos, a dormir tranquilamente, murmurou:

“Que petisco delicioso vou ter!”. E, agarrando Joãozinho com seus dedos aduncos, levou-o para um chiqueirinho, trancando-o dentro das grades de ferro; de nada adiantou gritar e espernear. Depois foi ter com Margarida. Com um safanão, despertou-a e gritou:

– Levanta-te, preguiçosa! Vai buscar água e preparar uma boa comidinha para teu irmão, que está preso no chiqueirinho e deve engordar. Pois, assim que estiver bem gordinho, quero comê-lo (Grimm, 2008, p. 120).

Os heróis são submetidos a um ataque (D8) por um ser hostil, a bruxa, que tenta aniquilá-los:

– Vamos, Margarida, – ordenou à menina – traz água depressa; gordo ou magro não importa, matarei assim mesmo Joãozinho e amanhã o comerei. Como chorou a pobre irmãzinha ao ter de trazer a água! Como lhe corriam abundantes as lágrimas pelas faces!

– Ah, Deus bondoso, ajuda-nos! – implorava ela. – Antes nos tivessem devorado as feras no meio da floresta! Pelo menos teríamos morrido juntos!

– Deixa de lamentações, – gritou-lhe a velha –, elas de nada adiantam.

Pela manhã, bem cedo, Margarida teve de ir buscar água, encher o caldeirão e acender o fogo.

– Primeiro vamos assar o pão, já preparei a massa, – disse a bruxa – e já acendi o forno. Empurrou a pobre Margarida para perto do forno do qual saíam grandes labaredas.

– Entra lá dentro, – disse a velha – e vê se já está bem quente para poder assar o pão. Assim, pensava a bruxa, quando Margarida estivesse lá dentro, fecharia a boca do forno e a deixaria assar para comê-la também. A menina, porém, adivinhando sua intenção, disse:

– Eu não sei como se faz! Como é que se entra?

– Tonta, estúpida, – disse a velha – a abertura é bastante grande, olha, até eu poderia entrar! (Grimm, 2008, p. 121).

Em seguida, temos a reação do herói – no caso aqui, da heroína, Margarida, designada como (E). O plano da bruxa é fechar Margarida dentro do forno, mas a menina consegue fazer com que a bruxa entre nele em seu lugar e a tranca lá dentro, caracterizando um E9, pois “O herói se salva dos ataques que lhe são dirigidos, fazendo com que os meios empregados pelo personagem hostil se voltem contra o próprio.” (Propp, 2001, p. 27). No conto em análise, a cena tem esta descrição:

Assim dizendo, abeirou-se da boca do forno, aproximando a cabeça. Margarida, então, com um forte empurrão fê-la entrar dentro e fechou rapidamente a porta de ferro com o cadeado. Uh! Que berros horríveis soltava a bruxa! Margarida, porém, saiu correndo e a velha acabou morrendo, miseravelmente queimada (Grimm, 2008, p. 121).

Considerando que Joãozinho estava preso e Margarida venceu a bruxa, temos também um E4, pois embora Joãozinho também seja um herói, ele estava preso e Margarida o libertou, caracterizando a libertação de um prisioneiro:

Chegando ao chiqueirinho, a menina abriu a portinhola, dizendo ao irmão:  
– Joãozinho, corre, estamos livres; a velha bruxa morreu.  
Joãozinho então saiu pulando, alegre como um passarinho ao lhe abrirem a gaiola. Com que felicidade se abraçaram e beijaram, rindo e dançando!  
(Grimm, 2008, p. 121-122).

Em seguida, temos a função do fornecimento – recepção do meio mágico (F). As crianças, sem mais temer a bruxa, voltam para a casa dela e descobrem arcas com pedras preciosas, caracterizando um F8, o roubo do objeto:

Como nada mais tinham a temer, percorreram a casinha da bruxa e viram espalhadas pelos cantos grandes arcas cheias de pérolas e pedrarias preciosas.  
– Estas são bem melhores do que os seixinhos! – disse Joãozinho enquanto ia enchendo os bolsos até não poder mais.  
– Também eu, – disse Margarida – quero levar um pouco disso para casa. E foi enchendo o avental.  
– Agora vamos embora daqui, – disse Joãozinho – temos que sair da floresta da bruxa (Grimm, 2008, p. 122).

Na sequência da trama, saem da casa da bruxa e tentam achar o caminho de casa, o que se configura como um deslocamento no espaço ou uma viagem com um guia. Eles utilizam um cisne para atravessar o rio, configurando este deslocamento como G<sup>2</sup>:

Após andarem algumas horas, chegaram à margem de um rio muito largo.  
– Não é possível atravessá-lo, – disse Joãozinho – pois não vejo ponte alguma.  
– Nem mesmo um barquinho, – disse Margarida, – mas olha, aí vem vindo um cisne branca; se lhe pedirmos, ele certamente nos ajudará a atravessar.  
Pôs-se a chamá-lo:  
– Cisne, cisne. Cá estão João e Guidinha. Não podemos passar, queres nos levar?  
O CISNE ACERCOU-SE da margem e Joãozinho sentou-se-lhe nas costas, dizendo à irmãzinha que também sentasse, bem juntinho dele (Grimm, 2008, p. 122).

Após a travessia, os irmãos reconhecem algumas partes da mata e encontram o caminho de volta para casa. Ao chegarem, ocorre a vitória (J), pois encontram apenas o pai e recebem a notícia de que a madrasta, a antagonista principal, estava morta. A morte da antagonista sem combate prévio caracteriza um J5: “O pobre homem nunca mais tivera uma hora feliz desde que abandonara as crianças no meio da floresta. A mulher (para felicidade de todos) havia morrido.” (Grimm, 2008, p. 123).

Com o roubo das pedras preciosas, as crianças mostram-nas ao pai, reparando a carência

(K). Esta riqueza abrupta, adquirida através da astúcia, caracteriza um K<sup>1</sup>:

Então Margarida sacudi o avental, deixando rolar pelo chão as pérolas e as pedras preciosas; Joãozinho acrescentou todo o conteúdo de seus bolsos. Acabaram-se todos os sofrimentos e preocupações e, desde esse dia, viveram os três contentes e felizes pelo resto da vida (Grimm, 2008, p. 123).

Propp (2001) afirma que existem várias outras funções que caracterizam os contos maravilhosos. No entanto, o conto de “Joãozinho e Margarida” (“Hansel e Gretel”) se encerra com a volta das crianças para casa e o seu reencontro com o pai. Consequentemente, nem todos os contos maravilhosos possuem todas as funções criadas por Propp; tampouco as funções aparecem na mesma ordem ou apenas uma vez em um mesmo conto.

### **3.2 Aprofundando um pouco mais as discussões sobre nosso escopo nesse artigo**

Ademais do que expomos na seção anterior, é necessário levantar algumas questões que esse conto nos traz e, a primeira delas é a das antagonistas. Defendemos o ponto polêmico de que os contos podem ter mais de uma personagem antagonista, sendo uma principal e outra secundária. No conto que apresentamos, designamos o papel de antagonista principal para a madrasta, pois ela é a causadora da expulsão das crianças, o que as faz se perderem na floresta e, eventualmente, caírem na cilada armada pela bruxa, a antagonista secundária.

Determinamos isso porque ambas as personagens causam graves danos aos heróis e são determinantes para o desenrolar dos fatos. No entanto, devemos explicar a escolha dos termos “principal” e “secundária”. A madrasta é considerada a principal antagonista porque sua presença e influência pairam constantemente sobre os protagonistas – os dois irmãos. Desde o começo, ela incute no marido a ideia de que os filhos dele não devem ficar com eles. Outro motivo, baseado na teoria de Propp (2001), é que a vitória dos heróis só acontece quando as crianças descobrem que a madrasta morreu, e não quando Margarida empurra a bruxa para dentro do forno ou liberta seu irmão. A bruxa, portanto, desempenha o papel de antagonista secundária, uma ameaça que só surge devido às ações da antagonista principal.

Outro aspecto interessante a ser destacado é o amor do pai pelos filhos, que é ressaltado a todo momento durante o conto. Em uma época em que a noção de infância não existia como passou a existir a partir da Modernidade, esse pai se mostrar sempre preocupado com os filhos e, no final, a narrativa nos mostrar que ele estava triste pelo que fez e que por isso era infeliz, é um avanço. No entanto, é importante questionar esse amor. Nada o impediu de contradizer ou mesmo declinar da sugestão potencialmente mortal de sua esposa, ou lutar pelas crianças. Dito de outra maneira: ele era um homem manipulável, calado e passivo, que abdicou da presença

dos filhos para agradecer a esposa – vemos aí a clara vinculação dessa imagem com a de Adão e Eva edênicos, onde a perfídia pertence apenas ao feminino.

A madrasta é colocada como antagonista porque a narrativa a apresenta como a planejadora do abandono das crianças, de quem ela não gosta. Essa posição ainda carrega a ideia de que aquela que não compartilha laços sanguíneos com as crianças não tem nenhum amor ou apego por filhos que não são seus. Isso nos remete à demonização das madrastas, uma perspectiva comum na época em que os contos foram escritos. Os autores, refletindo suas visões de mundo, frequentemente satanizam a figura feminina, comparando-a, reiteramos, à Eva edênica ardilosa, que jamais poderia ser uma boa mãe.

Contudo, a inação do pai diante da decisão danosa de sua esposa contra a sua própria prole mostra que o amor paterno não é tão forte para ele quanto ele quer demonstrar, ou quanto os autores querem atribuir à personagem frente à falta de reações negativas à ideia e ao ato de abandonar os filhos pequenos à própria sorte. Podemos até mesmo afirmar que, como a madrasta, o pai não queria dividir a mínima porção de ração com os filhos. Arriscamo-nos a afirmar que a madrasta verbalizou o que estava na mente de ambos. Então, podemos levantar a seguinte questão, a ser respondida em outra pesquisa: será que as vítimas são realmente vítimas ou existem vítimas antagonistas?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluimos que a teoria de Propp (2001) proporciona uma base teórica sólida para a análise de contos maravilhosos, abrangendo tanto obras antigas quanto contemporâneas. No entanto, nem sempre encontramos as 31 funções que o teórico aponta em todos os contos que podemos analisar, e, frequentemente, essas funções são apresentadas em ordens diferentes das descritas por ele em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*.

Além disso, é fundamental reconhecermos que a evolução das narrativas pode impactar não apenas a sequência das funções narrativas, mas também os papéis desempenhados por cada personagem. Os contos atuais frequentemente introduzem novos temas e abordagens, influenciando naturalmente as interpretações que fazemos. Assim, a teoria de Propp (2001) não somente serve como uma ferramenta de análise, mas como um ponto de partida para o desenvolvimento de novas teorias ou para a integração de novos elementos narrativos.

As discussões contemporâneas e os cenários hodiernos muitas vezes demandam uma análise mais complexa dos papéis das personagens, como o retrato do amor paterno e a atribuição de culpa exclusiva à madrasta, deixando o pai como uma figura inocente e vítima das circunstâncias. Tais reflexões nos levam a questionar a necessidade de modelos mais

precisos para descrever as personagens em contextos similares.

Apesar dessas considerações, é inegável a importância de Propp (2001) para a Semiótica e para o estudo das narrativas. Sua teoria oferece uma estrutura profunda que permite a análise dos papéis e funções das personagens e a exploração da complexidade e da profundidade das histórias que estudamos. Sem ela, perderíamos uma ferramenta essencial para compreender a narrativa dos contos maravilhosos, tanto em suas formas clássicas quanto em suas adaptações contemporâneas.

## REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CÂMARA, Y. R. **Morgana versus Ginebra**: análisis de la dicotomía entre las representantes del paganismo y del cristianismo en el mundo celta de Las nieblas de Avalon. 2016. 427 f. Tese (Doctorado em Filología Inglesa – Tendencias Actuales em los Estudios Ingleses y sus Aplicaciones) – Departamento de Língua Inglesa e Alemã, Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2016. Disponível em: <https://minerva.usc.es/search?spc.page=1&query=Yls%20Rabelo%20C%3%A2mara>. Acesso em: 18 out. 2024.

FARIAS, F. R. A. de; RUBIO, J. de A. S. Literatura Infantil: A Contribuição dos Contos de Fadas para a Construção do Imaginário Infantil. **Saberes da Educação**, v. 3, n. 1, p. 45-62, 2012. Disponível em: <https://docs.uninove.br/arte/fac/publicacoes/pdf/v3-n1-2012/francy.pdf>. Acesso em: 15 out. 2024.

GARCIA, F.; OLIVEIRA, M. de P.; MICHELLI, R. S. Insólito, mitos, lendas, crenças – **Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional** – Conferências. Flávio Garcia, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Silva Michelli (orgs.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/insolito-mitos-lendas-crencas/>. Acesso em: 18 out. 2024.

GREIMAS, A. J. **On Meaning**: Selected Writings in Semiotic Theory. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**, Volume 2. Tradução de Christine Röhrig e Jonas Malmberg. São Paulo: Editora Zahar, 2008.

KÖCHE, V. S. O conto maravilhoso “A Guardadora de Gansos”: Função das personagens, segundo Propp. **Caderno Seminal**, v. 12, n. 12, p. 67-75, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/cadsem.2009.9849>. Acesso em: 17 jul. 2024.

PORTO EDITORA. **Cisne (simbologia) na Infopédia**. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/artigos/\\$cisne-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/artigos/$cisne-(simbologia)). Acesso em: 24 jul. 2024.

PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.



RICOEUR, P. **La Métaphore vive**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

TATAR, M. (Ed.). **The Classic Fairy Tales**. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

VOLOBUEF, K. **Os Irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa**.  
*In: Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, p. 1-1,  
2007. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao\\_simposios.asp](http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposios.asp). Acesso  
em: 18 jul. 2024.

VOLOBUEF, K. Um Estudo Do Conto de Fadas. **Revista de Letras**, v. 33, p. 99-114, 1993.  
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40542110>. Acesso em: 17 jul. 2024.