

ADRIANE HAUSCHILD

“OCÊ QUER GUIÁ SEUS PASSO LÁ PRAS FRANJA DO MAR?”

**De como a literatura oral inspirou o teatro televisivo Hoje é dia de Maria –
jornada um**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Porto Alegre

2007

ADRIANE HAUSCHILD

“OCÊ QUER GUIÁ SEUS PASSO LÁ PRAS FRANJA DO MAR?”

**De como a literatura oral inspirou o teatro televisivo Hoje é dia de Maria –
jornada um**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Prof^a Dr. Rosane Maria Cardoso

Prof^a Dr. Cristiane Freitas Gutfreind

AGRADECIMENTOS

À *CAPES*, pela bolsa de estudos recebida ao longo do curso;
aos *Professores do Programa*, pelo empenho e compromisso;
à professora *Maria Tereza Amodeo*, pela dica de trabalho com “Hoje é dia de Maria”;
às secretárias *Isabel* e *Mara*, pela atenção, paciência e recados;
às amigas *Beatriz* e *Rosane*, pelas palavras de incentivo;
à amiga *Aline*, pela atenção e momentos de terapia;
à amiga *Veranice*, pelas correções lingüísticas e pelos diálogos;
aos meus *pais*, pela força;
ao meu marido *Maurício*, pela paciência, incentivo e dedicação.

Um especial agradecimento à Prof^a. Dr. *Alice Therezinha Campos Moreira*, a quem dedico um trecho da música do Roupas Nova (A viagem): *Na escuridão o teu olhar me iluminava e minha estrela guia era o teu riso*. Muito obrigada pelos momentos de orientação e contação de histórias.

A função da arte/1

*Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff,
levou-o para que descobrisse o mar.*

Viajaram para o Sul.

*Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas,
esperando.*

*Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas
alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava
na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e
tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.*

*E quando finalmente conseguiu falar, tremendo,
gaguejando, pediu ao pai:*

- Me ajuda a olhar!

Eduardo Galeano

RESUMO

O tema da dissertação é o estudo e análise da adaptação de histórias da literatura oral brasileira para a televisão. Para tal considera-se a microssérie *Hoje é dia de Maria* - jornada um (2005) e quatro contos da literatura oral que serviram de fonte de inspiração: *A menina enterrada viva*; *Como a noite apareceu*; *Maria Borradeira* e o *Papagaio do Limo Verde*.

Os contos tradicionais da literatura oral do Brasil são elementos essenciais na construção de uma identidade. O resgate da tradição oral e a sua transformação em texto televisivo para a microssérie *Hoje é dia de Maria* mostram a tentativa de desvelar a cultura presente no imaginário coletivo brasileiro, identificada também nas danças dramáticas utilizadas, nas festas tradicionais e folguedos, entre outros elementos folclóricos da microssérie.

Para verificar as transformações sofridas pelo texto literário ao ser adaptado para um texto televisivo, foram utilizadas as teorias de Propp (1984), na análise dos contos, e de Roland Barthes (1973), na análise da microssérie. A constituição do aporte teórico que embasou o estudo contou com os estudos e investigações dos autores e pesquisadores do folclore Luis da Câmara Cascudo (1978) e Sílvio Romero (1954), com os conceitos sobre a adaptação do autor Doc Comparato (1995), com os apontamentos teóricos sobre o discurso cinematográfico de Ismail Xavier (2005), sobre a narrativa de Jean Lefebvre (1975), e sobre o conto popular de Michèle Simonsen (1987).

A descrição e a análise do *corpus* permitiram concluir que a microssérie é uma adaptação “inspirado em” e que em relação à história, a adaptação valeu-se de recursos que pudessem dar conta de um universo maravilhoso dos contos de magia. A opacidade do discurso literário dos contos foi mantido na microssérie sob forma de símbolos. Concluiu-se também que as principais funções que se salientaram na análise dos contos, embora sendo executadas por personagens diferentes em contextos distintos, permaneceram as mesmas na adaptação dos contos para o texto televisivo.

Os contos trazem, na sua essência, as carências, os danos, as provações pelas quais cada indivíduo precisa passar. Dessa forma, a microssérie resgata e desperta um contingente de memórias do inconsciente de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, do inconsciente coletivo do povo brasileiro e sugere que essas memórias sejam ressignificadas.

Palavras-chave: literatura infantil, literatura oral, contos de magia e microssérie televisiva.

ABSTRACT

The present dissertation is the study and analysis of oral Brazilian literature story adaptation for television usage. The study contemplates the microfilm *Hoje é dia de Maria – jornada um* (2005) and four oral literature stories that were used as inspiration: *A menina enterrada viva*, *Como a noite apareceu*, *Maria Borradeira*, and *O Papagaio do Limo Verde*.

Traditional stories of oral Brazilian literature are important elements for the development of an identity. Recalling the oral tradition and its transformation into television speech for the microfilm *Hoje é dia de Maria* shows the attempt to expose the culture which is present in the collective Brazilian imaginary which may also be identified in the dramatic dancing developed in the playful and traditional stories, besides other folk elements of the microfilm.

In order to verify the transformations on the literary text adapted for the television speech, the theory of Propp (1984) was used in the analysis of stories and the theory of Roland Barthes (1973) was used in the analysis of microfilms. The theory was based on the studies and investigations of the folk authors and researchers Luis da Câmara Cascudo (1978) and Sílvio Romero (1954), the adaptation concepts of Doc Comparato (1995), the theoretical annotations on cinematographic speech of Ismail Xavier (2005), the narrative of Jean Lefebvre (1975), and the popular story of Michèle Simonsen (1987).

Based on the description and analysis of the corpus it was concluded that microfilm is an adaptation "inspired in" and, regarding the speech, the adaptations used resources that face the marvelous universe of stories of magic. The obscurity of the literary speech of the stories was maintained in the microfilms in the form of symbols. It was also concluded that the main functions highlighted in the analysis of the stories, although being performed by different characters in different contexts, remained the same in the adaptation of the stories for the television narrative.

The stories, in their essence, show the needs, misfortunes, and difficulties each individual has to go through during life time. Therefore, the microfilm recalls and retrieves memories which are in the unconsciousness of each individual and, at the same time, in the Brazilian people's consciousness suggesting that those memories may be meaningful indeed.

Key-words: oral literature, stories of magic, microfilms.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	7
1 PRÓLOGO.....	11
2 DO UNIVERSO DO TEXTO TELEVISIVO.....	17
2.1 A adaptação de textos literários para a televisão.....	17
2.2 O discurso televisivo e cinematográfico.....	23
3 DO UNIVERSO DA LITERATURA ORAL.....	31
3.1 Oralidade.....	34
4 DO CONTO POPULAR.....	38
4.1 O conto no âmbito da narrativa.....	45
5 DA DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA MICROSSÉRIE.....	61
5.1 Seqüência 1 – No Sol Levante.....	61
5.2 Seqüência 2 – No País do Sol a Pino.....	66
5.3 Seqüência 3 – Em Busca da Sombra.....	71
5.4 Seqüência 4 – Maria Perde a Infância.....	74
5.5 Seqüência 5 – O Pássaro Incomum.....	79

	10
5.6 Seqüência 6 – Os Saltimbancos.....	82
5.7 Seqüência 7 – Onde o Fim Nunca Termina.....	87
6 DA DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA FONTE ORAL.....	93
6.1 A menina enterrada viva.....	93
6.1.1 Leitura do conto.....	94
6.2 Como a noite apareceu.....	103
6.2.1 Leitura do conto.....	104
6.3 Maria Borracheira.....	112
6.3.1 Leitura do conto.....	116
6.4 O Papagaio do Limo Verde.....	125
6.4.1 Leitura do conto.....	128
7 ÊXODO.....	138
REFERÊNCIAS.....	157
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	161
ANEXOS.....	162
ANEXO A – Fluxograma da microssérie Hoje é dia de Maria – jornada um.....	162
ANEXO B – Ficha técnica da microssérie Hoje é dia de Maria – jornada um.....	162

1 PRÓLOGO

Cabe à literatura o espaço de representação e transformação dos discursos de um mundo supostamente real, propondo uma visão, uma perspectiva necessariamente incompleta, lacunar, anamorfoseada de um certo real. À televisão pertence o espaço de transmissão de sons, imagens e movimentos que remetem à existência de um plano real, no entanto, também imaginário, tendo, neste último, o elemento que une os discursos literário e televisivo, pela capacidade que tem de representar o real. Tanto a realidade do discurso da narrativa como o imaginário televisivo são ficcionais, uma representação da realidade.

Ao oferecer uma certa realidade, que pode ser ficcional, como realidade verdadeira, a televisão passa intencionalidade através das imagens: ao expressar o imaginário da sociedade, ela veicula os valores da cultura em que está inserida, assim como fazem as outras formas de representação do mundo que se expressam pelas imagens: a pintura, a fotografia, o cinema.

Tendo em vista a capacidade que possui a literatura de representar realidades supostamente reais e de a televisão veicular tais representações, vem se observando a expansão, cada vez maior, de uma forma cultural particular - as adaptações¹ de textos literários para a televisão – pois, ao mesmo tempo em que são facilitadas em virtude das inovações tecnológicas, vão beber nas fontes literárias o seu conteúdo de constituição.

A série de oito capítulos *Hoje é Dia de Maria* - jornada um (2005)² é exemplo de uma experiência de transformar um conteúdo literário em texto televisivo. O roteiro da microssérie foi elaborado por Carlos Alberto Soffredini³ a partir de um conjunto de contos tradicionais da literatura oral do Brasil que suscita histórias antigas de encantamento (em que intervém o maravilhoso), de exemplo (com intenção moral ou intervenção divina), de natureza denunciante (em que o crime

1 Na acepção de Doc Comparato (1995).

2 *Hoje é Dia de Maria*, jornada um é uma microssérie brasileira exibida em oito capítulos pela Rede Globo de TV, em janeiro de 2005. O roteiro da narrativa televisiva foi escrito pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, por encomenda, em 1995.

3 Vide notas.

oculto é tornado público pela denúncia da natureza) e de demônio logrado (em que o diabo é vencido pela astúcia do homem). Tais contos foram agrupados em uma seqüência linear de extraordinária criatividade para resultar no texto da microssérie.

A trama poética propõe ao telespectador recuperar as tradições mais antigas da miscigenação cultural, valorizando a diversidade de manifestações artísticas populares, nas quais se unem as contribuições culturais indígenas, ibéricas e africanas na apresentação de diferentes gêneros musicais, cantorias populares, teatro mambembe e contos populares. A narrativa não se enquadra numa identificação nacionalista ou regionalista, uma vez que faz alusão a contos populares brasileiros; ou seja, *Hoje é dia de Maria* reúne, visualmente e acusticamente, o universal e o local da cultura em sua multiplicidade. O conteúdo narrativo da microssérie é inspirado em contos populares compilados pelos autores Sílvio Romero (1851 – 1914)⁴ e Luis da Câmara Cascudo (1898 – 1986)⁵, na pintura criada por Portinari⁶ e no roteiro acústico e musical desenvolvido por Villa-Lobos⁷.

Para transformar o roteiro num texto televisivo, os diretores Luiz Alberto de Abreu⁸ e Luiz Fernando Carvalho⁹ organizaram o discurso narrativo com base em elementos oriundos do teatro, do cinema, da televisão e de textos literários. A linguagem, permeada de metáforas e extremamente poética, lembra a modalidade da fala teatral. A presença desses elementos configura a utilização na microssérie de dimensões que se encontram em relação de combinação e confrontação: linguagem verbal (literária) e imagem, som e movimento (televisiva).

Hoje é dia de Maria – jornada um (2005) é um texto televisivo que se vale de uma linguagem que não se revela por inteiro numa primeira exibição, uma vez que é pontuada de expressões e dialetos que definem a especificidade do campo semântico dos sertões do interior do Brasil. A microssérie utiliza uma organização

4 Vide notas.

5 Vide notas.

6 Candido Portinari (1903 -1962), importante artista brasileiro. Tem sua arte marcada pela temática social.

7 Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), músico e compositor brasileiro.

8 Vide notas.

9 Vide notas.

sintática que vai além do código normativo das narrativas ficcionais, articulando o erudito e o popular, numa reunião das artes tecnológicas com as artes literárias.

A produção televisiva da microssérie obedeceu a uma lógica que se assemelha à do teatro. Para gravá-la, a Rede Globo alugou um domo de 54 metros de diâmetro por 26 metros de altura, o qual foi reciclado após o festival “Rock in Rio”. Os diretores pensaram num cenário/espço que fosse uma representação emocional da realidade, como num sonho, que encontrou abrigo e inspiração nas pinturas de Portinari. A estrutura foi montada sobre o solo natural, de terra, sem base de concreto. Internamente, seu cenário é composto por um ciclorama - todo pintado à mão - de 170 m por 10 m de altura, que circunda toda a extensão da cúpula, permitindo liberdade para trabalhar com vários elementos naturais, como o fogo e a água - o que seria impossível em estúdio. Do lado de fora, foram instaladas oficinas para os diversos profissionais e artistas. O cenário artificial assemelha-se à imagem televisiva/cinematográfica, isso porque as peças, embora fixas, recebem vida pelo movimento da câmera. Os diretores utilizaram também vários recursos técnicos produzidos artesanalmente - desde as roupas e o cenário às personagens de brinquedo – que se apresentam na microssérie.

Os contos tradicionais da literatura oral do Brasil, fontes da microssérie, são elementos importantes na construção da identidade nacional, pois permitem ao povo compreender e assimilar as diferentes influências recebidas das culturas portuguesa, indígena e africana na formação cultural do País. Tais contos sobrevivem no imaginário das pessoas porque divulgados de forma oral, e, conservando o tom maravilhoso, permanecem sempre atuais. A microssérie é encarada pelos diretores como um mergulho no universo folclórico e mítico presente nos contos populares brasileiros.

De acordo com Hall (2002), um povo constrói-se e identifica-se por meio de seus símbolos e representações – pela forma como expressa esse imaginário. A identidade nacional realiza-se como discurso, que constitui sentidos e interfere na organização das nações e na concepção que os homens têm de si mesmos. Uma narrativa de cultura nacional é a do mito fundacional: uma história que localiza a

origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado distante que se perde nas brumas do tempo, por isso a identidade nacional ser representada como primordial. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre as nações, sentidos com os quais o povo se identifica, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.

O tema desta dissertação é o estudo da adaptação de histórias da literatura oral brasileira para a televisão. Nesse sentido, considera-se a microssérie *Hoje é dia de Maria* - jornada um (2005) e quatro contos da literatura oral: *A menina enterrada viva*; *Como a noite apareceu*; *Maria Borracheira* e o *Papagaio do Limo Verde*.

Com o intuito de verificar as transformações sofridas pelo texto literário ao ser adaptado para um texto televisivo e identificar quais os mecanismos utilizados para a realização da interligação de tais contos da literatura oral para originar a história de Maria, o estudo tem por base a pesquisa bibliográfica que conta com o apoio teórico de Luis da Câmara Cascudo (s.d, 1967, 1972, 1978); Sílvio Romero (1954); Vladimir Propp (1984, 2002)¹⁰; Roland Barthes (1973)¹¹ e Doc Comparato (1995)¹². A dissertação almeja responder como as funções dos contos e as motivações das personagens foram transformadas, tendo em vista a sua adaptação para um texto televisivo. Para a constituição do aporte teórico, utilizaram-se os estudos sobre as formas simples de André Jolles (1976), os apontamentos teóricos sobre o discurso cinematográfico de Ismail Xavier (2005), os conceitos sobre a narrativa de Jean Lefebve (1975), e os conceitos sobre o conto popular de Michèle Simonsen (1987). Consultou-se também o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gueerbrant (1999).

Os estudos de Luis da Câmara Cascudo (s.d, 1967, 1972, 1978) e Sílvio Romero (1954) contribuíram significativamente para a fundamentação teórica, uma vez que são folcloristas brasileiros com extensos estudos sobre a literatura oral. A teoria de Doc Comparato (1995) sobre roteiro e adaptação foi utilizada para

10 Vide notas.

11 Vide notas.

12 Vide notas.

proceder a identificação de qual adaptação foi realizada na microssérie. Os estudos de Roland Barthes (1973) sobre a análise estrutural da narrativa em nível de funções foram aplicados na microssérie *Hoje é dia de Maria* - jornada um (2005). Desmembrou-se a série em sete seqüências maiores, não seguindo o que propõe o roteiro original que possui oito episódios nomeados 1 – No Sol Levante; 2 – No País do Sol a Pino; 3 – Em Busca da Sombra; 4 – Maria Perde a Infância; 5 – Os Saltimbancos; 6 – O Reencontro; 7 – Neva no Coração; e 8 – Onde o fim nunca termina. No estudo da presente dissertação os episódios seis e sete transformaram-se na seqüência seis, nomeada O Pássaro Incomum. O restante das seqüências conservou o nome original dos episódios da microssérie.

Cada uma das sete seqüências foi descrita e analisada tomando cada personagem como herói da sua própria seqüência. Após a organização das seqüências, analisou-se cada uma em nível das funções, ou seja, identificaram-se as funções núcleo, catálises, índices e informantes consideradas mais importantes para o desenrolar da história. A partir da divisão das seqüências, voltou-se para a seleção dos contos. As investigações de Vladimir Propp (1984, 2002) sobre a morfologia do conto maravilhoso foram aplicadas na descrição e análise dos quatro contos selecionados. Dividiu-se cada conto em seqüências e identificaram-se as funções. Descreveram-se também a motivação das personagens e sua esfera de ações.

A dissertação é constituída por um capítulo introdutório, um capítulo de fundamentação teórica, dois capítulos de descrição e análise e um capítulo de conclusão. A fundamentação teórica foi dividida em três subcapítulos: o primeiro compreende um levantamento de conceitos e teorias sobre a adaptação de textos literários para a televisão e sobre o discurso televisivo; o segundo traz contribuições sobre a literatura oral, e o terceiro aponta para estudos sobre o conto popular. Os capítulos de descrição e análise são constituídos pelo estudo da microssérie e dos contos selecionados. E, o capítulo de conclusão, integra a fundamentação teórica com a análise resultante dos contos e da microssérie, resultando na interpretação da pesquisa.

O estudo ora apresentado resulta, nesta dissertação, incompleto e parcial, pois é vasto o campo de estudos sobre a adaptação de textos literários para o cinema ou para a televisão. Julgou-se, dessa forma, importante o recorte relacionado à adaptação de contos da literatura oral para a televisão. O presente estudo pretende contribuir com a feitura de novos roteiros que tenham sua adaptação inspirada em contos do folclore brasileiro, pois considera-se de suma importância representar o imaginário coletivo da mestiçagem cultural do país e mostrá-lo por meio de um veículo abrangente que chegue a todos.

2 DO UNIVERSO DO TEXTO TELEVISIVO

2.1 A adaptação de textos literários para a televisão

A microssérie *Hoje é dia de Maria* – jornada um (2005) é uma organização de contos da literatura oral adaptados para uma outra realidade, isto é, uma narrativa que remete a um mundo ficcional, transposto de uma realidade que existiu num tempo antigo de cultura oral para uma narrativa dramática televisiva.

Segundo Comparato (1995), a televisão como veículo de comunicação de massa tem duas funções: ser uma janela para o mundo e fixar a identidade cultural como espelho de uma cultura. Com base nessa definição a microssérie apresentada pela Rede Globo em janeiro de 2005 representa uma tentativa de apresentar a diversidade cultural brasileira presente nos contos populares, danças, música e pintura, recuperando valores e os disseminando para um número grande de pessoas, por meio da representação televisiva.

De uma maneira particular e automática, a televisão disponibiliza um mundo de imagens que remete à existência de um plano imaginário, mas que, no entanto, também é mecânico, repleto de condicionamentos, repetitivo e contínuo. Há sempre uma intencionalidade nas imagens, pois, quando expressa tal imaginário, fá-lo de acordo com o meio no qual está inserido.

Ao transformar a palavra escrita em imagem e som, os roteiristas não elaboram uma transposição literal da obra literária, porque esse processo pode comprometer o ritmo da produção, que deve buscar a dinamicidade das imagens. Para garantir a fluidez, a narrativa ficcional televisiva apresenta-se de forma fragmentada, articulada em vários planos, cenas e seqüências. Os processos utilizados pela televisão como procedimentos discursivos, portanto, devem ser examinados em relação com o texto literário – procedimento que não deve ser entendido como uma adaptação fiel dos originais, mas como possibilidade de reelaboração daquelas identidades construídas e consagradas pela literatura.

A adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Na terminologia de Comparato (1995, p. 330), “adaptar significa transsubstanciar, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem”.

Como uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, quando se realiza uma adaptação está se recriando; e recriar pode implicar o risco de que o produto reelaborado perca ou ganhe em relação ao original. Segundo Antonio Hohlfeldt (1984), ao adaptar um texto literário, o filme dele resultante pode ficar aquém aos olhos do espectador. De maneira geral, o público, ao ver projetado na tela um filme cuja história já tenha lido em forma de um texto literário, tem certa frustração, pois naquela transposição não há o reconhecimento esperado na imagem apresentada.

Para David Howard e Edward Mabley (2002), num filme ou minissérie, a história pode ser adaptada de várias fontes. Assim que o escritor começa a adaptar uma história há o questionamento: até onde se pode e se deve ser fiel àquela fonte? Às vezes a mais fiel das adaptações faz o pior dos filmes, porque o material não se adapta a uma história filmada e, na forma como está escrito, não se realiza na tela. Quem escreve uma adaptação tem de pensar constantemente nestes dois lados: a fidelidade à fonte original e a necessidade dramática de intensidade e compressão.

Ao adaptar-se contos tradicionais para a televisão, ou para o cinema, pense-se que, em relação ao universo representado, deve haver a preocupação de preservar o maravilhoso, pois é este o elemento que torna o conto especial, chamativo aos olhos do telespectador. O título da microssérie em estudo, o elenco, o figurino, a fala, o cenário estão voltados intensamente para conseguir conservar o tom maravilhoso dos contos populares, danças e cantorias folclóricas.

Tendo por exemplo a emissora Rede Globo, vem sendo recorrente o aproveitamento de obras literárias como base para as narrativas ficcionais televisivas. A tendência ganha significativo impulso a partir da década de 70, quando muitas obras literárias foram adaptadas pela emissora, tais como: *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1975); *Helena*, de Machado de Assis

(1975); *Gabriela*, de Jorge Amado (1975); *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1976); *O tempo e o vento*, de Érico Verissimo (1985); *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1985); *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz (1988); *Agosto*, de Rubem Fonseca (1993); *O Alienista*, de Machado de Assis (1993); *Memorial de Maria Moura*, de Raquel de Queiroz (1994); *Engraçadinha*, de Nelson Rodrigues (1995); *Comédias da Vida Privada*, de Luis Fernando Verissimo (1996); *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1999); *Os Maias*, de Eça de Queiroz (2001); *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski (2003); e *Hoje é dia de Maria*, de Carlos Alberto Soffredini (2005).

Percebe-se que a emissora faz sucesso de audiência reproduzindo representações de época, uma vez que tem dirigido as opções mais recentes nesse campo. A reconstituição de épocas passadas pode ser entendida como uma tentativa de construção de um quadro mais convincente ou até uma tentativa de resgate de valores que estão sendo aos poucos esquecidos e substituídos por outros dominados pela revolução tecnológica.

Segundo Doc Comparato (1995), na adaptação existem níveis ou graus de adaptação, dependendo do maior ou menor aproveitamento do conteúdo da obra original. Existe a *adaptação propriamente dita*, a qual permanece o mais fiel possível à obra, não havendo alterações na história, no tempo, na localização e nas personagens. A adaptação *baseado em*, em que a história mantém-se íntegra embora se altere o final. A obra original deve ser reconhecida, mesmo o grau de fidelidade sendo menor. A adaptação *inspirado em*, que toma a obra original como ponto de partida, selecionando-se uma personagem, uma situação dramática, e o desenvolvimento da história constrói-se com uma nova estrutura. A *recriação*, na qual o roteirista usa o *plot*¹³ principal, mas muda as personagens, muda o tempo e o espaço da narrativa, criando uma nova estrutura. E a *adaptação livre*, em que não há alteração da história, do tempo, da localização e da personagem, que consiste em dar mais ênfase a um dos aspectos dramáticos da obra.

13 *Plot*, na acepção de Comparato (1995), significa a espinha dorsal da história, a história principal, a *story line* desenvolvida.

Segundo Antonio Hohlfeldt (1984), existem algumas aproximações bastante evidentes entre o texto literário e sua adaptação para um discurso televisivo: ambos são fruídos com os olhos, seja os do leitor, seja os do espectador, e ambos desenrolam-se e constroem-se no tempo, criando certas continuidades e expectativas. A literatura constitui-se numa linguagem simples, que se transmite pela palavra, enquanto que o cinema é uma linguagem complexa, compreendendo códigos superpostos. A literatura é seqüência, sucessão de fatos; e o cinema caracteriza-se pelo simultaneísmo, tanto espacial quanto temporal.

Para Fábio Lucas (2001), no entanto, os códigos literário e cinematográfico não se confundem: o prazer da leitura é diferente daquele obtido diante de um filme. A experiência tem provado haver uma correlação positiva entre o êxito da película e o consumo da obra que a inspirou. O autor observa que os processos narrativos desenvolvidos pelo cinema inspiram novas técnicas do romance. A dinâmica das montagens e recursos como o *flash-back* incentivam os ficcionistas a procurar novos meios de expressão e a renovar a técnica narrativa.

Conforme Lucas (2001), o tempo da produção literária nem sempre combina com a velocidade de acesso às matrizes do saber. O vagar da reflexão e da elaboração artesanal da obra choca-se com a fugacidade das impressões do tempo da imagem. Para o autor, uma coisa é o prazer da demorada leitura de um texto literário, sua fruição estética; outra coisa é o deleite de um filme ou de uma minissérie. A literatura necessita de pausas, enquanto a linguagem televisiva vive do bombardeio de mensagens sobre o telespectador.

Para Doc Comparato (1995), há diferentes formas de se adaptar e há diferenças quando a história é adaptada para ser apresentada na televisão ou no cinema. Tais diferenças são explicadas pelo autor a partir de quatro ordens: a) tecnológicas; b) sócio-político-econômicas por parte do emissor; c) sócio-psicológicas e afetivo-perceptivas na recepção; e d) na programação do veículo e gêneros. Há diferenças também ao optar-se por uma série ou um filme. Para o autor, na série, uma mesma personagem, ou grupo de personagens, vive uma história ou aventura que se encerra em cada episódio. A minissérie é uma história

fechada, veiculada num determinado número de capítulos, com um aprofundamento mais intenso do assunto. Não necessariamente deve acabar na última parte. Normalmente procura-se uma situação dramática ou uma revelação que antecipa algo para o episódio seguinte. Chama-se isso episódio com resolução incompleta. No cinema o discurso é contínuo.

No que se refere à linguagem, a diferença entre cinema e televisão instala-se no discurso: na televisão é entrecortado e no cinema é contínuo. O discurso entrecortado, ou interrompido, deve manter a atenção do telespectador antes e depois da interrupção. No discurso contínuo isso não é necessário. No caso de uma microssérie produzida especificamente para a televisão, percebe-se que já lhe são estudadas antecipadamente as pausas para a publicidade. Assim, a ação e o ritmo ocorrem em função dessas pausas.

Segundo Hohlfeldt (1984), a arte cinematográfica resgatou, de certa forma, a origem oral da literatura. O cinema soube herdar duas importantes aquisições de outra arte que o antecedeu, o teatro. Trata-se da fala e do gesto do ator, sendo que no cinema, em grau superior que no teatro, uma fala pode ser dispensada ou substituída pelo movimento que a câmara – o olho do espectador – realizar. Um dos elementos essenciais de um texto cinematográfico é a percepção do campo visual (plano geral).

David Howard e Edward Mabley (2002), ao estabelecerem a diferença entre palco e tela, salientam que, embora a dramaturgia da roteirização (arte e prática de escrever narrativas dramáticas para cinema e televisão) deva à história e ao desenvolvimento do teatro, as duas formas diferem. Numa peça, muito do que está no papel vem a ser a fala das personagens; num roteiro, há mais enfoque na descrição das cenas, nas ações das personagens e nos elementos visuais. Os autores chamam a atenção para o fato de existirem maneiras de concentrar a atenção da platéia num teatro, mas nenhuma tão poderosa quanto o enquadramento de um filme.

Kowzan (1988), ao identificar os signos no teatro, informa que é na arte do espetáculo que o signo se manifesta com maior riqueza, variedade e densidade. Existem os signos da entonação, mímico, movimento, cenário, vestuário, maquiagem, os ruídos, que atuam simultaneamente sobre o espectador, na qualidade de combinações de signos que se completam, se reforçam ou, então, que se contradizem. Uma das principais diferenças entre o palco no teatro e a tela no cinema ou na televisão é o cenário, que possui a função de representar o lugar: lugar geográfico, lugar social, ou os dois ao mesmo tempo. O cenário pode também significar o tempo: época histórica, estações do ano, certa hora do dia. Enquanto no teatro as peças são fixas, na tela elas adquirem movimento pelo direcionamento da câmera.

A comunicação televisiva, segundo Edwin Emery, Phillip Ault H. e Warren K. Agee (1973), consiste em estimular os vários sentidos do receptor: visão, audição, tato, olfato e paladar. A comunicação de massa serve justamente para transmitir informações e idéias a um grande número de pessoas, por meio da utilização de veículos adequados aos objetivos propostos.

O cinema e a televisão têm características próprias sob o ponto de vista do emissor, do receptor e das especificidades da mensagem. Tanto a televisão como o cinema são indústrias que veiculam a cultura de massa. A facilidade de chegar a um grande número de pessoas ao mesmo tempo é o que caracteriza tal cultura. Portanto, ao veicular pela televisão um trabalho como *Hoje é dia de Maria* - jornada um (2005), mostra-se como a recuperação cultural pode chegar a milhares de pessoas ao mesmo tempo.

Assim recupera-se o imaginário da nação, por meio de “eventos históricos, cenários, enfim, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas”. (HALL, 2002, p. 52). O caráter diferencial da cultura nacional revela-se de várias maneiras, na ênfase às origens, à tradição, no relato do mito de fundação, na idéia de um povo original, nas histórias contadas oralmente, na mídia, na cultura propriamente popular e na literatura nacional.

2.2 O discurso televisivo e cinematográfico

Ismail Xavier (2005), ao escrever *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, contempla questões da opacidade e transparência do discurso narrativo num discurso cinematográfico. Para o autor, o cinema como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.

Na introdução de sua obra, Xavier (2005) escreve que é comum dizer-se da imagem fotográfica que ela é ao mesmo tempo um ícone e um índice em relação àquilo que representa. O termo imagem significa algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real; no próprio ato de especificar a semelhança, tal termo distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real. Nesse sentido, a fotografia de um gato não é o próprio gato, mas uma imagem. O critério da semelhança compreende o que, de acordo com a classificação de Pierce, define um tipo de signo: o ícone (a imagem denota alguma coisa pelo fato de, ao ser percebida visualmente, apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada).

Ismail Xavier (2005) informa que o cinema é marcado pelo realismo da imagem, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza, o movimento.

A partir dos anos 60 surgiu uma série de discussões sobre os mecanismos presentes no funcionamento da imagem fotográfica como signo, e atribuindo a ela o realismo da imagem. As discussões intensificaram-se no cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir o movimento. Quando Xavier (2005) fala sobre a reprodução do movimento, reflete sobre várias discussões acerca do modo como devem ser encaradas as possibilidades oferecidas pelo processo cinematográfico. O conjunto de imagens impresso na

película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua.

Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas. Em primeiro lugar, consideremos uma hipótese elementar: a câmara só é posta em funcionamento uma vez e um registro contínuo de imagem é efetuado, captando um certo campo de visão; entre o registro e a projeção da imagem nada ocorre senão a revelação e copiagem do material. Neste caso, temos na projeção uma imagem que é percebida como um continuum. Uma primeira constatação é que, mesmo neste caso, o retângulo da tela não define apenas o campo de visão efetivamente presente diante da câmera e impresso na película de modo a fornecer a ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva. (XAVIER, 2005, p. 13).

Conforme o autor, o espaço cinematográfico é constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento. Uma relação freqüente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que, via de regra, acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou de corpos.

Os limites da tela (cinematográfica) não são o quadro da imagem, mas um recorte que não pode senão mostrar uma parte da realidade. O quadro (da pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela centrífuga. (XAVIER, 2005, p. 14).

Segundo Xavier (2005), o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Essa noção de janela, aplicada ao retângulo cinematográfico, marca a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real.

Christian Metz (1971) retoma essas reflexões em torno da segregação dos espaços (o espaço irreal da tela em oposição ao espaço real da sala de projeção) e da experiência do espectador, marcada pela impressão de realidade. Edgar Morin (s.d) também discute a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. Morin (s.d) faz uma vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social, ou seja, daquilo que é mais do que cinematográfico, sendo a materialização daquilo que a vida prática não pode satisfazer.

Tanto na narrativa escrita como na narrativa cinematográfica há um mundo supostamente real. Na narrativa, esse mundo só é acessível pelo discurso. Ao invés do da experiência quotidiana, nunca dele se conhecerá senão o que o autor quer efetivamente dizer. Há pois distinção e ligação estreita entre a narração (o discurso verbal) e a diegese (lugares, tempo, espaço, personagens, ações). A narrativa cinematográfica recria, transforma, representa, portanto, uma dada realidade.

Um teórico cuja teoria de análise estrutural da narrativa vem contribuindo significativamente aos estudos semiológicos é Roland Barthes (1973). De acordo com o autor, diante da infinidade de narrativas, presentes em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, desde as mais arcaicas às mais atuais e da multiplicidade dos pontos de vista pelos quais se podem abordá-las, o analista necessita de um norte, um princípio classificador e um foco de descrição. Nesse sentido propõe na sua introdução à análise estrutural da narrativa, uma teoria que pretende fundamentar, distinguir, reconhecer, classificar e descrever a narrativa estabelecendo para ela um modelo de análise. Como já preconizavam os Formalistas Russos (Propp, Lévi-Strauss):

Ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas formas míticas do acaso - , ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la. (FORMALISTAS RUSSOS *apud* ROLAND BARTHES, 1973, p. 20-21).

A análise da narrativa pressupõe um procedimento dedutivo. Dessa forma, concebe, a princípio, um modelo hipotético de descrição e, a partir desse modelo, alcança as espécies que se afastam e que participam dele. No nível dessas conformidades e diferenças é que a análise da narrativa poderá estar diante da multiplicidade das narrativas.

Para descrever e classificar a infinidade das narrativas, Roland Barthes (1973) propõe uma teoria que tem como modelo fundador a lingüística. Postula que entre a frase e o discurso há uma relação secundária, homológica. Ou seja, “estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases: a narrativa é uma grande frase, como toda frase constativa, é de certa maneira o esboço de uma pequena narrativa”. (BARTHES, 1973, p. 24).

Segundo Barthes (1973), a lingüística fornece à análise estrutural da narrativa o conceito de nível de descrição: como se sabe, a lingüística, ao descrever uma frase, usa diversos níveis organizados hierarquicamente (fonético, fonológico, gramatical, contextual), porém cada nível descrito isoladamente não fornece um significado; toda unidade pertencente a um certo nível só tomará significado se integrada a outros níveis. A teoria dos níveis (Benveniste) propõe dois tipos de relações: as distribucionais e as integrativas.

A narrativa, segundo Roland Barthes (1973), é uma hierarquia de instâncias.

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical, ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro. (BARTHES, 1973, p. 26).

Roland Barthes (1973) em sua análise estrutural da narrativa aponta para o caráter provisório quando define três níveis de descrição para a narrativa: a) o nível das funções; b) o nível das ações; e c) o nível da narração.

De acordo com Roland Barthes (1973), a análise não pode apenas basear-se numa definição distribucional das unidades, é necessário que a significação seja o

critério de unidade. A definição de unidade é proveniente dos estudos dos Formalistas Russos que postulavam o conceito de que a unidade constitui-se de todo segmento da história que se apresenta como o termo de uma correlação.

A narrativa, então, segundo Roland Barthes (1973), é composta por funções enquanto unidades de conteúdo. Há duas grandes classes de funções, uma distribucional, outra integrativa. A primeira classe corresponde às funções de Propp (1984) e a segunda compreende os índices. Os índices implicam relata metafóricos, correspondendo a uma funcionalidade do ser, e as funções, relata metonímicos, correspondendo a uma funcionalidade do fazer.

No interior dessas duas classes há subclasses de unidades narrativas. Na classe das funções, as unidades narrativas podem ser articulações ou simplesmente ter o papel de preencher o espaço narrativo que separa as funções articulações. As unidades narrativas que possuem o papel de articular a narrativa são chamadas de funções cardinais (núcleos) e as que possuem o papel de preencher o espaço completando de alguma forma o significado são as catálises. De acordo com Barthes (1973, p. 32) “Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história”.

As funções cardinais ou núcleos são os momentos de risco da narrativa. Já as catálises dispõem de níveis de segurança, de repousos. Elas podem acelerar, retardar, avançar o discurso, antecipar ou ainda resumi-lo.

Os índices pertencem à classe integrativa e suas unidades narrativas não podem ser completadas. Os índices possuem significados implícitos e geralmente apontam para um ponto psicológico, remetendo a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera. Os informantes são dados puros, imediatamente significantes. Servem para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real. Eles são necessárias na identificação do tempo e do espaço. As catálises, os índices e os informantes são expansões em relação aos núcleos.

Roland Barthes (1973), ao descrever como essas diferentes unidades encadeiam-se ao longo do sintagma narrativo, aponta aspectos sobre a sintaxe funcional, abordando questões entre a consecução (que vem depois de) e a consequência (por causa de), o tempo e a lógica, na estrutura da narrativa.

Segundo o autor, a cobertura funcional da narrativa é dada por uma seqüência, ou seja, uma série lógica de núcleos unidos entre si por uma relação de solidariedade. Sendo composta de um pequeno número de núcleos, a seqüência comporta sempre momentos de risco, é uma unidade lógica ameaçada, pois os termos de uma seqüência podem imbricar-se em outra seqüência.

O nível das funções fornece a maior parte do sintagma narrativo, é coroado pelo nível das ações, do qual as unidades do primeiro nível retiram sua significação.

Na poética aristotélica, a noção de personagem é subordinada à noção de ação. Apenas com o passar do tempo é que foi atribuída à personagem uma consciência psicológica, que ela passou a ser considerada um indivíduo, uma pessoa.

Vladimir Propp (1984) reduziu as personagens a uma tipologia simples, alicerçada não sobre a psicologia, mas sobre a unidade das ações (doador, ajuda, mau). Desde os postulados de Propp, a personagem torna-se um plano de descrição necessário, pois as “pequenas ações” narradas deixam de ser intelegíveis.

A análise estrutural tenta definir a personagem não como um ser, mas como um participante. Para Claude Bremond, cada personagem pode ser o agente de seqüências de ações que lhe são próprias. T. Todorov toma, a partir de um romance psicológico, a personagem nas três grandes relações nas quais se podem engajar e que ele chama de predicados de base (amor, comunicação, ajuda). A. J. Greimás descreve e classifica as personagens da narrativa não de acordo com o que são, mas pelo que fazem, denominando-as de actantes, pois participam de três eixos semânticos que se encontram na frase: sujeito, objeto, complemento de atribuição,

complemento circunstancial, que são a comunicação, o desejo e a prova (sujeito, objeto, doador, destinatário, adjuvante/oponente).

Quando Roland Barthes (1973) apresenta o estudo das ações apontando para o que diziam os teóricos acima, ele define a personagem pela sua participação em uma esfera de ações. Porém, a classificação das personagens da narrativa ainda traz questões consideradas problemáticas para o autor, como o lugar do sujeito na matriz actancial. Barthes (1973) então toma como hipótese as teorias gramaticais de pessoa que darão a resposta no nível acional. Tais categorias irão se definir na instância do discurso, no nível da narração. As personagens como unidades do nível acional encontrarão sua significação no nível da narração.

Roland Barthes (1973) descreve nesse nível da narração como o código pelo qual narrador e leitor são significados na narrativa. Segundo o autor, narrador e personagens são essencialmente “seres de papel”, e que não se deve confundir o narrador com o autor (físico) da narrativa.

Os signos do narrador são imanentes à narrativa, e por conseguinte perfeitamente acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir que o próprio autor (que se mostre, se esconda ou se apague) disponha de signos com os quais salpicaria sua obra, é necessário supor entre a pessoa e sua linguagem uma relação signalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não se pode resolver: quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é. (BARTHES, 1973, p. 48-49).

A narrativa propriamente dita só conhece, de acordo com Roland Barthes (1973), dois sistemas de signos: o pessoal e o apessoal. Eles não beneficiam marcas lingüísticas ligadas à pessoa (eu) e a não-pessoa (ele). Podem haver narrativas escritas na terceira pessoa cuja instância verdadeira é a primeira pessoa. O apessoal é o modo tradicional da narrativa, a língua tendo elaborado todo um sistema temporal próprio da narrativa destinado a afastar o presente daquele que fala. Percebe-se atualmente muitas narrativas misturando, num ritmo rápido, nos limites de uma mesma frase, o pessoal e o apessoal.

De acordo com Roland Barthes (1973), o nível narracional é ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário.

A narrativa pode ainda ser definida por dois processos fundamentais que, segundo Barthes (1973), são a articulação (forma) e a integração (sentido). A articulação é marcada pelo poder de distender os signos ao longo da história, e o de inserir essas distorções nas expansões imprevisíveis. A integração pressupõe uma leitura vertical; há uma espécie de encaixamento estrutural.

Para a análise da microssérie será considerado apenas o nível das funções conceituado por Roland Barthes.

3 DO UNIVERSO DA LITERATURA ORAL

Na construção da microssérie *Hoje é dia de Maria* – jornada um (2005), os contos da literatura oral *A menina enterrada viva*, *Maria Borracheira*, *O Papagaio do Limo Verde* e *Como a noite apareceu* foram reunidos numa adaptação cuidada e criativa da qual resultou o enredo do texto televisivo.

Tais contos da literatura oral foram compilados e editados por alguns estudiosos da literatura brasileira a partir do século XIX, entre eles Silvio Romero (1851 – 1914) e Luis da Câmara Cascudo (1898 – 1986), que, além de organizá-los e identificá-los, teorizaram sobre esse gênero literário.

Para Cascudo (1978), a literatura oral tem como característica principal a persistência pela oralidade. Isso porque todos os autos populares, as danças dramáticas, as jornadas dos pastoris, as louvações das lapinhas, as cheganças, o bumba-meu-boi, o fandango, o mundo sonoro e policor dos reisados, agrupando saldos de outras representações apagadas na memória coletiva, que resistem em uma figura, em um verso, em um desenho coreográfico, são os elementos vivos que constituem a literatura oral.

Todas as organizações sociais, segundo Cascudo (1978), possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente. Esse patrimônio é o folclore, termo que designa: povo, nação, família (*folk*) e instrução, conhecimento, sabedoria (*lore*). Conforme Cascudo (1972), uma produção é folclórica quando apresenta indecisão cronológica e um espaço que dificulte a localização no tempo. Ela deve tornar-se anônima, antiga, resistindo ao esquecimento. O folclórico depende de uma memória coletiva e contínua e não deve apresentar as circunstâncias da época da sua criação. Diz o autor:

Folclore é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade, móbil e plástica, torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui nos objetivos e fórmulas

populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões imperturbáveis do entendimento e ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas seqüências ou presença grupal. (CASCUDO, 1972, p. 382).

Entende-se que, para o autor, folclore é uma denominação relativa ao início dos estudos sobre a literatura oral, o qual, aos poucos, foi sendo substituído pelo termo específico - literatura oral – criado por Paul Sébillot (1846-1918) em seu *Littérature orale de la haute Bretagne*, 1881, e reúne o conto, a lenda, o mito, enfim, todas as manifestações culturais de fundo literário, transmitidos oralmente.

Em relação à literatura oral brasileira, aponta as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição. Aqui, tradição - de *traditio, tradere*; entregar - significa transmitir, passar adiante o processo do conhecimento popular; e recreação popular, além do sentido do divertimento, inclui em seu conceito as expressões do culto religioso exterior.

No Brasil, a literatura oral compõe-se de elementos oriundos das culturas indígena, africana e portuguesa que permaneceram na memória do povo. O indígena tudo explicava naturalmente dentro do espaço em que vivia: estrelas, manchas negras no céu, época de enchentes, chuvas, escuro da noite. Nisso percebe-se a imaginação da história fantástica, transmitida pelas gerações, como uma herança miraculosa, na tentativa de explicar a origem, o princípio.

Muitas dessas histórias permaneceram na memória brasileira sem que o missionário fosse o intérprete. Tais histórias sobreviveram por meio do contato entre índios e brancos - nas plantações, nas bandeiras de mineração ou caça - por intermédio do mameluco, filho do português e da indígena. O mameluco que se orgulhava do pai, empenhava-se em apagar da memória a mãe. Porém, preservava as histórias ouvidas, desde a infância, transmitindo-as para as gerações seguintes.

Segundo Cascudo (1978), no Brasil, depressa a velha indígena foi substituída pela velha negra que fazia deitar as crianças, aproximando-as do sono com as histórias simples modificadas pelo seu pavor e ampliadas pela admiração dos heróis

míticos da terra negra, que não veria mais. Os portugueses, por sua vez, no período da colonização, trouxeram da cultura europeia para o Brasil contos populares de conteúdo religioso e de encantamento.

Quem reforça o uso do termo literatura oral e o circunscreve num âmbito de criação e recriação eternas é Mouralis (1982). Para ele, no interior das sociedades pode-se identificar textos produzidos e transmitidos oralmente, tais como: mitos e narrativas mitológicas, provérbios, adivinhas, contos, cantigas, histórias humorísticas e facécias, lengalengas, narrativas inspiradas pela atualidade entre outros. Os contos, adivinhas e lengalengas entre as crianças, provérbios e cantigas entre os adultos são as formas que mais permanecem vivas, ocupando lugar importante e sendo consideradas como modo de expressão literária. Para Mouralis (1982, p. 44), é aqui que se encontra uma das características essenciais da literatura oral, pois “esta não é uma transmissão de uma herança antiga e estática, mas uma criação e uma recriação perpétuas, por contaminação, transferência e invenção”.

Mouralis (1982) insere a literatura oral, a literatura de cordel, o melodrama e o romance policial, a banda desenhada, os títulos de jornais, os catálogos, a literatura dos países coloniais no âmbito das contraliteraturas, pois fazem parte de uma diversidade da qual a literatura se recusa a tomar a responsabilidade. Existem então, de acordo com o autor, dois espaços que se opõem: o da palavra e o da escrita. Uns incidem sobre a qualidade moral e estética das obras consideradas literatura, outros sobre a forma e o público. A repartição do campo literário em dois espaços distintos não se justifica nem pelas características inerentes às obras, nem pelo público ao qual se dirigem, mas pelo estatuto que a sociedade lhe confere. Mouralis (1982) aponta que é apenas o poder conferido pelo conhecimento e prática de uma obra que permite determinar o estatuto desta.

3.1 Oralidade

Os contos que constituem a microssérie *Hoje é dia de Maria* – jornada um (2005) fazem parte de uma herança cultural que sugere uma lembrança subjetiva de imagens e conteúdos arcaicos que estão presentes no imaginário coletivo do povo, no seu inconsciente, que se tornam realidade mediante a repetição de arquétipos. Conforme Mircea Eliade (1969, p. 49), “o homem das culturas tradicionais só se reconhece como real na medida em que deixa de ser ele próprio e se contenta em imitar e repetir os gestos de um outro”.

Segundo Eliade (1969), um objeto ou uma ação só tornam-se reais, na medida em que imitam ou repetem um arquétipo. Ou seja, tudo o que não possui um modelo exemplar é desprovido de sentido, não possui realidade. Por meio de tal imitação, o homem é projetado numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados.

Antes da descoberta da escrita, todo o saber e conhecimento eram transmitidos oralmente. A memória humana (essencialmente a auditiva e a visual) era o único recurso de que dispunham as culturas ágrafas para o armazenamento e a transmissão do conhecimento às futuras gerações. A inteligência, portanto, estava intimamente relacionada à memória. Os homens e mulheres mais velhos eram reconhecidos como os mais sábios, já que detinham o conhecimento acumulado de toda a sua geração e das passadas. A figura do mestre, aquele que transmite seu ofício, também exerce papel importante nessas sociedades de cultura oral primária.

O pensamento mágico desempenhava, então, uma função mnemotécnica nas sociedades sem escrita. O mito encarnava, através dos deuses e dos feitos de seus heróis e ancestrais, as principais representações de uma comunidade. Está aqui representado o efeito da oralidade sobre os espectadores da microssérie. A seleção de contos da literatura oral de que *Hoje é dia de Maria* constitui-se, pressupõe e sugere um passado oral que faz parte da cultura do povo, da memória coletiva, produzindo a impressão de familiaridade.

Alguns autores também denominam sociedades tradicionais as sociedades que antecedem a escrita, já que o conhecimento é passado de geração a geração por meio da tradição oral. Para que determinado saber ou fazer perpetue-se é necessário que seja escutado, observado, imitado, repetido e reiterado. A noção de tempo está mais ligada à idéia de ciclos que se repetem do que a de acontecimentos que se sucedem. A temporalidade nessas sociedades é, portanto, marcada por um movimento circular de "eterno retorno".

As representações que têm mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase que unicamente por memórias humanas são aquelas que estão codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga emotiva e acompanhadas de música e rituais diversos.

Segundo Eric Havelock (1995), até o século V na Grécia, as regras oralistas de composição ainda eram exigidas ao elaborar-se o pensamento filosófico e também parte do pensamento científico. A prosa platônica marcou um decisivo afastamento dessas regras. Havelock (1995) concluiu que, pela época do nascimento de Platão, houve a separação entre uma sociedade oralista, que dependia de uma literatura recitada e metrificada para registrar seu conhecimento, e uma sociedade de cultura escrita, que no futuro se utilizaria da prosa como veículo de suas reflexões.

Segundo Havelock (1995), isso significava que a língua grega antes de Platão, mesmo escrita, era composta segundo as regras da composição oral. Voltando a Homero, a sua epopéia expressava-se por meio da narração de situações típicas do dia-a-dia da sociedade. Era então vista como um imenso repositório de informação cultural. Um dos objetivos do épico era o armazenamento de informações e o entretenimento. Dessa forma, os segredos da oralidade não estão no comportamento da língua, mas na língua empregada para o armazenamento de informações na memória.

Segundo Eric Havelock (1995), há vinte anos expressões como "forma oral" e "composição oral", associadas à Homero, já em discussão em Harvard com os

estudos de Milman Parry e Albert Lord, ainda encontravam forte resistência por parte de estudiosos conservadores. Atualmente as expressões *oralidade* e *oralismo* já incorporam conceitos diferentes dos que tinham em Homero:

Caracterizam sociedades inteiras que têm se valido da comunicação oral, dispensando o uso da escrita. E, por fim, são usadas para identificar um certo tipo de consciência, que se supõe ser criada pela oralidade ou que pode se expressar por meio dela. (HAVELOCK, 1995, p. 17).

Tais conceitos definiram-se, à medida que se opuseram à cultura escrita, considerada também como um estágio mental e condição social, com seus próprios níveis de linguagem e de conhecimentos expressos por meio da grafia. Tanto a oralidade como a cultura escrita individualizaram-se ao serem contrapostas. Permanecem unidas, no entanto, pois as sociedades com cultura escrita surgiram a partir dos grupos sociais com cultura oral.

Segundo o autor, há 33 anos surgiram quatro publicações sobre a oralidade e a importância de colocá-la em evidência. Os autores dessas obras são McLuhan (1962) – *The Gutenberg galaxy* (A galáxia de Gutemberg); Lévi-Strauss (1962) – *La pensée sauvage* (O pensamento selvagem); Jack Goody e Ian Watt (1963) – *The consequences of literacy* (As conseqüências da cultura escrita); e Eric Havelock (1963) – *Preface of Plato* (Prefácio para Platão).

Anos mais tarde Walter Ong (1988), no livro *Orality and Literacy*, com o intuito de observar as diferenças fundamentais nos processos de pensamento de dois tipos de cultura, estabeleceu a diferença entre culturas orais primárias (as quais não possuem um sistema de escrita) e as culturas escritas. Ong (1982) incorporou elementos das duas culturas analisadas, quando denominou de segunda oralidade aquela dominada pelos meios eletrônicos de comunicação (televisão, telefone). Seu estudo é sincrônico quando observa as culturas que coexistem em um certo momento no tempo, e diacrônico quando discute a mudança das sociedades baseadas na cultura oral para a escrita, aproximadamente seis mil anos atrás.

Segundo Eric Havelock (1995), a palavra oral está sendo buscada por trás de sua representação escrita, embora, no âmbito da lingüística, haja uma tentativa de transformar em signos escritos os signos orais.

As raízes da oralidade como identificadora de uma condição de comunicação social e talvez de conhecimento social são tão óbvias em nosso presente quanto em nosso passado. A dimensão histórica é básica, embora se possam destacar, até os dias de hoje, a contínua presença e a validade daquilo que está sendo chamado, em nosso meio, de consciência oral. (HAVELOCK, 1995, p. 23).

Havelock (1995) também informa em seu texto a maneira pela qual os modernos filósofos opuseram-se à questão de os oralistas admitirem a presença da oralidade na mentalidade humana. Por outro lado, os filósofos da hermenêutica, buscando significados ocultos por trás dos textos, quase sugeriram que, nas entrelinhas do texto, talvez estejam realidades que podem ser expressas mais pela linguagem oral que pela escrita, embora a realidade oculta seja descrita em termos metafísicos e não orais. Na visão de Wittgenstein, a linguagem é mentora da comunicação humana comum e do conhecimento humano, formada à medida que responde às convenções observadas em qualquer grupo lingüístico. Essas convenções só podem ser orais, de acordo com o filósofo.

Na acepção de Havelock (1995), o ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte. Nessa afirmação, o autor aponta que bons leitores surgem a partir de bons falantes, capazes de recitar. A recitação, que as crianças desempenham da maneira mais natural, preenche as condições orais: ela é a narrativa. A proposição do autor é que o desenvolvimento da criança, de alguma forma, deveria reviver as condições de nosso legado oral, ou seja, o ensino da cultura escrita deveria ser desenvolvido com base na suposição de que seja precedido por um currículo que inclua canções, danças e recitação, além das instruções da arte oral.

4 DO CONTO POPULAR

Do legado oral das sociedades arcaicas sobreviveram os contos populares transmitidos de geração a geração. Em tais contos ainda perpetuam-se pensamentos mágicos, de heróis que vencem seus inimigos, dos poderes de entidades sobrenaturais, ou seja, os conceitos, as crenças, as representações e os anseios de uma comunidade.

Muitas são as versões de onde teriam surgido as narrativas orais. O conto tem suas origens em tempos longínquos e foi criado para falar aos adultos. A partir do século XIX, quando se iniciam os estudos de literatura folclórica e popular de cada nação, várias controvérsias são levantadas por filólogos, antropólogos, psicólogos e sociólogos, que tentavam detectar as fontes da natureza da literatura maravilhosa, de produção anônima e coletiva.

Ao investigar-se as origens das narrativas maravilhosas, seria necessário realizar uma viagem através dos textos (muitos dos quais nasceram séculos antes de Cristo), passando pelas esotéricas regiões da Índia ou do enigmático Egito; a bíblica Palestina do Velho Testamento e a Grécia Clássica; adentrar o Império Romano, descobrindo-o como o responsável por divulgar, no Ocidente, a sabedoria mágica oriunda do Oriente. Simultaneamente, passar pelas narrativas da Pérsia, Irã, Turquia e principalmente da Arábia, cuja ênfase na materialidade sensorial contrapõe-se ao espiritualismo gerado pela imaginação sonhadora dos celtas e bretões.

A viagem também deveria passar pela Idade Média, na qual todo lastro pagão é absorvido pela nova visão de mundo gerada pelo espiritualismo cristão, e transformado, chegar ao Renascimento. Até que, finalmente, na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em literatura para crianças. É em tal ocasião que se perde o significado primitivo dos contos maravilhosos, intimamente relacionados com a verdade dos mitos arcaicos. Os vestígios mais antigos, localizados por esses estudiosos, remontam a séculos

antes de Cristo e provêm de fontes orientais e célticas que, a partir da Idade Média, foram assimiladas por textos de fontes européias.

Conforme Cascudo (1978), o conto popular é um documento vivo, que, ao mostrar costumes, idéias, mentalidades e julgamentos, revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica e social. Para um povo, é o primeiro “leite intelectual”. Os primeiros heróis, as primeiras perguntas e dúvidas, os primeiros sonhos, amores, ódios surgem a partir de histórias fantásticas ouvidas na infância. O autor acrescenta que, pela literatura oral, as histórias difundidas constituem uma iniciação à cultura geral. Conforme Cascudo (1967, p. 59):

Esses contos, tão variados e complexos, desde a inclusão do aspecto maravilhoso ao cômico, pertencem, de modo geral, ao patrimônio de todos os povos da terra e são formas convergentes de soluções encontradas nas culturas mais distantes.

As características do conto popular, para o autor, são: antigüidade, anonimato, divulgação e persistência, pois é necessário que o conto seja antigo na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais, bem como que não cite nomes próprios, localizações geográficas e datas no tempo. Tanto Luis da Câmara Cascudo (s.d) como Sílvio Romero (1954) classificaram os contos atendendo aos motivos, na tentativa de uma sistematização.

Luis da Câmara Cascudo (s.d), no prefácio da obra *Contos tradicionais do Brasil*, classifica os contos de acordo com os motivos, os elementos típicos dos contos, indicando por letras e algarismos que correspondem às constantes de cada conto popular. Dividiu os contos em doze seções: os contos de encantamento, de exemplo, de animais, facécias, religiosos, etiológicos, demônio logrado, de adivinhação, natureza denunciante, acumulativos, ciclo da morte e tradição. Sílvio Romero (1954), no prefácio de *Contos Populares do Brasil*, divide os contos em oito seções, todas presentes em Câmara Cascudo: contos de encantamento, facécias, etiológicos, acumulativos, adivinhação, natureza denunciante, exemplo e fábulas.

Sublinha-se, em especial, os contos de natureza denunciante, de encantamento e de demônio logrado, por estarem presentes na seleção dos contos que constituem a microssérie *Hoje é dia de Maria*. De acordo com Cascudo (1978), nos contos de natureza denunciante, o crime oculto é tornado público pela denúncia da natureza. Os contos de encantamento em que intervêm o maravilhoso são caracterizados pela presença do elemento sobrenatural, o encantamento, dons, amuletos, varinha de condão, virtudes acima da medida humana e natural. Os auxílios são sempre extraterrenos, os objetos mágicos ajudam o herói. E, nos contos do demônio logrado, a figura do diabo é sempre vencida pela astúcia do homem. Tal diabo não corresponde ao satanás dos teólogos, e sim corresponde ao demônio, que não precisa ser necessariamente mau, podendo aparecer como inimigo ou rival do herói.

A denominação da palavra diabo tem sua origem etimológica no latim *diabolus*, derivado do grego *diabolos*, entendido como aquele que desune e mente. É usado também com o sentido de encarnação singular do princípio do mal, maligno, e a melhor maneira de entendê-lo não é a partir da análise de suas características ou crenças sobre a sua natureza, mas sim inserindo-o nos contextos narrativos. No significado da palavra diabo tem-se também a idéia daquele que pode estar em qualquer lugar. Tal unipresença e mobilidade conferem ao diabo um nomadismo atópico, função específica do vaivém entre os espaços heterogêneos, o domínio dos passos e lugares indefinidos.

Outros sinônimos podem encontrar-se nas palavras *lucifer*, *satã*, *satanás*, nomes próprios do diabo que o identificam como o príncipe dos demônios ou demônio caído. Assim *satanás* ou *satã* seria o termo hebreu cujo significado remete à idéia de adversário. *Lúcifer* é palavra de origem latina, que significa *aquele que porta luz*.

As poucas referências encontradas no folclore contemplam um diabo que se choca com os ideais da ideologia dominante, aparecendo o maligno mais como pobre diabo, derrotado e enganado do que aquele transcendente e terrível da mensagem eclesíastica.

Segundo François Delpech (2004), no folclore o demônio não possui estatuto metafísico e não se interessa pela condenação da alma de sua vítima. Seus ganhos são materiais e seus êxitos cômicos. Em tais contos o diabo não possui nenhum poder que seja realmente nocivo, ou qualquer tipo de clarividência infernal, já que usando sua esperteza o homem pode derrotá-lo. Diferente do que ocorre nos contos do cristianismo, o diabo não é vencido pela virtude ou o poder espiritual de um santo, nem pela penitência ou intervenção divina, senão pela sua superior astúcia.

O diabo folclórico aparece como uma versão atenuada ou prosaica daquele diabo dos clérigos, desprovido do seu potencial dramático e terrorista que remete às associações de um mundo mental cristão. Outro indício da natureza folclórica do diabo é aquele que ele estabelece uma relação de auxílio ao homem. O pacto que o homem faz com o diabo é um contrato de ajuda mútua e honrada colaboração, ou no qual há uma troca, opostamente ao pacto fáustico, que estimula o engano, intenções malévolas e a conclusão fatal.

Outro elemento de sua natureza e procedência folclórica é o seu corpo. Os traços físicos monstruosos, muitas vezes associados à parte do corpo de um animal, lembram que ele tem uma existência física, e que, apesar dos seus poderes mágicos, é um ser deste mundo mais do que do outro e, como trasgos, diabos com mãos furadas e outros duendes da mitologia, pertence a uma categoria de entes concretos.

Segundo Michèle Simonsen (1987), a expressão “conto” deriva de contar, do latim *computare*, e corresponde a “enumerar” os episódios de um relato, sentido bastante amplo e repleto de imprecisão, no que se refere a seu campo de abrangência. O significado da palavra conto sofre várias modificações ao longo da história. Significa, antes da Renascença, o relato de coisas verdadeiras. Depois passa a incorporar, além do primeiro significado, um segundo, relato de coisas inventadas. De acordo com a autora, o *Dictionnaire de l'Académie*, de 1794, define o conto como “narração, relato de alguma aventura, quer seja verdadeira, fabulosa, séria ou engraçada”, indicando a acepção contemporânea relato de fatos, de acontecimentos imaginários, destinados a distrair.

Há, portanto, uma evolução do sentido original da palavra conto que se fundamenta em uma situação de comunicação concreta, típica da linguagem oral, para a tendência à afirmação do elemento de relato de acontecimentos. Simonsen (1987) reforça que um conto popular é dito e transmitido oralmente, fazendo parte do folclore verbal. É um relato em prosa de acontecimentos fictícios e dados como tais, feito com finalidade de divertimento.

Conto, portanto, relaciona-se a dois sentidos, à oralidade e à ficcionalidade, ou seja, é um relato não verdadeiro que se propõe a divertir. Podem ser classificados, segundo Simonsen (1987), em contos maravilhosos (de estrutura complexa, comportam elementos sobrenaturais), realistas ou novelas (semelhante à estrutura dos contos maravilhosos, porém com a ausência do elemento sobrenatural), religiosos (de conteúdo cristão), de ogros estúpidos (histórias do diabo enganado), além dos contos de animais (os papéis principais de herói e adversário são representados por animais) e humorísticos (são relatos que mentem). Dessa classificação, destacam-se os contos maravilhosos, uma vez que deles se originam os contos de fadas infantis.

Investindo na ficcionalidade, os contos maravilhosos populares criam uma supra-realidade, atendendo à natural necessidade do homem de verbalizar acerca dos acontecimentos que o envolvem. Para tanto, utiliza-se do maravilhoso como expediente compensatório de uma realidade de difícil reversão. O ato de relatar tais histórias segue as normas estabelecidas por cada comunidade, por isso variam na sua forma de contar. O que se pode, entretanto, considerar como regra geral é que todos os membros das comunidades são consumidores dessas narrativas transmitidas oralmente.

Avaliar a literatura oral como manifestação espontânea do povo, além de conotar ingenuidade romântica está longe de refletir a realidade dos povos que, por meio de encontros, estabelecidos por regras propostas pelas próprias comunidades, veiculam narrativas reveladoras das relações existenciais. Pesquisas desenvolvidas acerca daqueles contos evidenciam estruturas e, principalmente, temáticas recorrentes nas mais variadas partes do mundo, o que leva os folcloristas do século

XIX a privilegiarem o estudo relativo às origens desses contos. Nessas pesquisas, as origens absolutas são perseguidas, emergindo várias teorias convergentes. De acordo com a autora:

Alguns consideram os contos como tendo nascido em local único, a partir do qual se teriam difundido progressivamente; outros consideram-nos como tendo surgido em vários pontos do globo, independentemente um dos outros. Alguns vêem os motivos dos contos como símbolo, outros os interpretam literalmente, como a lembrança de práticas e instituições reais. (SIMONSEN, 1987, p. 35).

Várias são as teorias desenvolvidas com o fim de esclarecer tais questões. Das diferentes abordagens possíveis sobre o conto popular conclui-se que alguns emergem de determinados ritos primitivos, outros correspondem a ritos imaginados, inexistentes, que são alterados tardiamente. Ainda são relacionados os motivos dos contos às etapas da estrutura básica dos ritos de passagem iniciáticos.

De acordo com Michèle Simonsen (1987), o conto popular também é um relato cuja estrutura rígida pode ser considerada como arquetípica: daí a dupla impressão, à leitura dos contos, de alguma coisa sempre diferente, mas também muito familiar.

Segundo Mielietinski (1987), tendo em vista que cada indivíduo passa por ritos “de passagem” nas sociedades arcaicas, no conto maravilhoso, cujo interesse está voltado para o destino do indivíduo, utilizam-se motivos mitológicos conjugados com os ritos de tipo iniciatório. Tais motivos marcam etapas no caminho do herói e tornam-se símbolos do heroísmo. De acordo com o autor, o conto maravilhoso deve aos ritos de iniciação alguns dos seus mais importantes símbolos, motivos e temas e, em parte, a sua estrutura geral. Não se deve, portanto, concluir que a gênese do conto maravilhoso é ritualística, tendo em vista que princípios do pensamento mitológico, bem como concepções totêmicas, animísticas, mágicas, também determinam a originalidade do maravilhoso no conto. O processo de transformação do mito em conto maravilhoso passa por determinadas fases, de acordo com o autor:

A desritualização e a dessacralização, o debilitamento da fé rigorosa na autenticidade dos acontecimentos míticos, o desenvolvimento da invenção consciente, a perda da concretude etnográfica, a substituição dos heróis míticos por homens comuns, do tempo mítico pelo tempo fabular indefinido, o enfraquecimento ou a perda do etiologismo, o deslocamento da atenção dos destinos coletivos para os individuais e dos cósmicos para os sociais, fato ao qual está relacionado o surgimento de novos temas e algumas limitações estruturais. (MIELITINSKI, 1987, p. 309-10).

Trata-se da dessacralização, o mais importante estímulo para a transformação do mito em conto maravilhoso. A revogação das limitações específicas ao relato dos mitos e a aceitação de não “iniciados” (mulheres e crianças) entre os ouvintes acarretaram o surgimento da orientação do narrador centrada na invenção e no desenvolvimento do momento entretenedor.

Na medida em que o movimento vai do mito ao conto maravilhoso, restringe-se a “amplitude”, o interesse transfere-se para o destino pessoal do herói. No conto maravilhoso, os objetos a serem adquiridos e os fins a serem atingidos não são os elementos da natureza e da cultura, mas a alimentação, a mulher, os objetos mágicos, que constituem o bem-estar do herói, ao invés do surgimento primordial.

O herói maravilhoso não tem aquelas forças mágicas que por natureza possui o herói mítico. Ele deve adquirir tais forças como resultado da iniciação, da provação. Nos dois tipos de narrativa – no mito, com a busca de valor cósmico, e no conto maravilhoso, com a busca de um valor social – a estrutura morfológica é semelhante. As provações do herói do conto maravilhoso podem ser associadas às provações iniciatórias ou matrimoniais.

Mircea Eliade (1989) discute também a relação existente entre mito e contos maravilhosos. O mito narra histórias de um tempo primordial, o fabuloso começo, mostrando pelas ações de seres sobrenaturais a realidade dentro da existência em sua totalidade ou como fragmento. O conto popular encarna a grande aventura humana pelo seu caráter iniciático: a luta contra os obstáculos, enigmas, tarefas difíceis, a morte, o casamento.

4.1 O conto no âmbito da narrativa

Com o surgimento do interesse da lingüística em tentar detectar a origem das várias línguas e os seus dialetos no século XVIII, fez-se necessária uma coleta de material para tais estudos e descobriu-se, na tradição oral da literatura popular, uma fonte muito vasta e rica. É nesse momento que, em todas as nações européias, nórdicas e eslavas, as narrativas maravilhosas, os contos exemplares, as cantigas de roda, as lendas começaram a ser recolhidas da memória do povo e transcritas com todo o rigor exigido pelas pesquisas científicas.

O núcleo europeu mais importante desses estudos surge na Alemanha com os autores Jacob e Wilhelm Grimm (filólogos e grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da história do Direito Alemão) que recolhem da memória popular, entre 1812 e 1815, as narrativas, lendas e sagas germânicas, com o intuito principal de fundamentar os estudos filológicos da língua. As histórias organizadas por eles apresentam diferenças com relação às de Perrault. Os contos acontecem na floresta com a presença de muitos seres fantásticos.

Na imensa massa de textos que lhes serve para os estudos lingüísticos, os Grimm selecionam uma centena deles e começam a publicá-los com o título de *Contos de fadas para crianças e famílias (kinder und Hausmaerchen – 1812)*, obra fundamental para a verificação das formas simples do conto, ou seja, como diz Jolles (1976): Jacob Grimm percebeu no conto um fundo que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras.

Mais de um século separa os contos alemães dos Grimm daqueles descobertos na França por Perrault (1697). Entretanto, as inúmeras semelhanças de motivos, episódios e personagens que todos eles apresentam revelam com evidência o fundo comum das fontes orientais, célticas e européias, de onde surgiram.

Charles Perrault eterniza os contos maravilhosos por meio das narrativas moralizantes, condizentes com a preocupação de educar os filhos da classe social em pleno processo ascensional, a burguesia. Apesar de fazer uso da mesma fonte de seus predecessores, refina-a, eliminando a obscenidade, o paganismo e o sangue que possa assustar as crianças e ofender aos pais preocupados com a educação dos filhos. O autor oferece modelos sociais de comportamento e de elevação social, ao contrário de Hans Christian Andersen, mais de um século depois.

Hans Christian Andersen, vinte anos após a recolha dos irmãos Grimm, vai buscar na literatura popular nórdica a mesma equivalência dos contos da Alemanha. Andersen revela-se o grande criador da literatura infantil romântica, pois conseguiu a fusão entre o pensamento mágico das origens arcaicas e o pensamento racionalista dos novos tempos. Como índices do lastro romântico aponta-se para duas atitudes nas narrativas infantis: a do espírito cristão e a do espírito liberal-burguês. O autor nascido na Dinamarca publica seus primeiros contos em 1835 com o título de *Aventuras contadas às crianças*, coletânea de tradição oral. Ele acrescenta um toque pessoal aos contos, especialmente nas histórias sobre animais.

No fim do século XIX, um seguidor do formalismo russo, Vladimir Propp (1895 – 1970), valeu-se do material recolhido durante décadas, para elaborar uma morfologia do conto maravilhoso russo. Em 1928, seria lançada então a primeira edição da obra *A morfologia do conto maravilhoso*. Durante muitos anos essa obra ficou desconhecida do ocidente, porém, em 1958, apareceu uma tradução inglesa do livro e foi o ponto de partida para uma retomada nos estudos ocidentais. O impacto dessa obra foi relevante inclusive nos estudos sobre a teoria da narrativa, sobre o romance e o conto. Propp prossegue seus estudos e conclusões a respeito da narrativa maravilhosa em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, no qual defende que os contos populares constituem a memória dos ritos de iniciação totêmicos.

No Brasil, os estudos sobre o folclore e a literatura oral recebem intensa atenção do escritor, pesquisador bibliográfico e crítico literário Sílvio Romero (1851 – 1914), que contribuiu significativamente com a historiografia literária brasileira. Preocupou-se sobretudo com o levantamento sociológico em torno de autor e obra. Sua força estava nas idéias de âmbito geral e no profundo sentido de brasilidade que imprimia em tudo que escrevia. A sua contribuição à historiografia literária brasileira é uma das mais importantes de seu tempo. Em 1883 viajou para Lisboa (Portugal), para fazer a publicidade de seu livro *Contos Populares do Brasil*; - considerado o primeiro documentário da literatura oral brasileira.

Após Sílvio Romero, Luis da Câmara Cascudo (1898 – 1986) prossegue com os estudos e compilações, dedicando-se às pesquisas de campo sobre o folclore. Câmara Cascudo foi o fundador da Sociedade Brasileira de Folclore, que marcou o estudo dos costumes e do imaginário popular brasileiro desde a publicação de *Vaqueiros e Cantadores*, em 1939. Os seus livros não são apenas documentos eruditos da cultura oral brasileira e de suas raízes indígenas, africanas e européias, mas eles próprios também clássicos da literatura brasileira.

Os contos inserem-se no âmbito da narrativa. Entre suas principais características estão a concisão, a precisão, a densidade. De acordo com a escritora Nádya Gotlib (2000), uma característica básica na construção do conto é a economia dos meios narrativos. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. O conto termina num clímax, enquanto no romance ele deve encontrar-se em algum lugar antes do final e terminar por epílogo ou falsa conclusão.

Segundo Nádya Gotlib (2000), para Julio Casares há três acepções da palavra conto: a) relato de um acontecimento; b) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; e c) fábula que se conta às crianças para diverti-las. Tais acepções, de acordo com Gotlib (2000), apresentam uma questão comum: são modos de se contar alguma coisa, são narrativas. A autora cita o teórico Claude Brémont ao definir narrativa como sendo aquela em que consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de

uma mesma ação. Portanto, toda narrativa apresenta: a) uma sucessão de acontecimentos: há sempre alguma coisa a se narrar; b) de interesse humano; e c) tudo na unidade de uma mesma ação.

Na acepção de Maurice-Jean Lefebvre (1975), narrativa é todo o discurso que evoca um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, num tempo determinado, refletido a maioria das vezes num espírito determinado que, ao invés da poesia, pode ser o de uma ou de várias personagens, tanto quanto o do narrador. A narração, como todo o discurso, é produtora de denotações e conotações. As denotações enunciam os elementos da diegese, mas podem igualmente instruir-nos sobre o que o autor pensa desses elementos ou da sua própria narrativa.

Para o autor, enquanto o discurso cotidiano é adequado e mais transparente (isto é, o significante apaga-se totalmente face ao significado), o discurso literário é sempre, numa certa medida, inadequado, gratuito, dotado de uma espécie de opacidade. Ou seja, a obra literária seria o espaço no qual se daria uma dupla intenção ou movimento que é solidário: um primeiro centrífugo, pelo qual a obra se abre ao mundo exterior e aos seus problemas (presentificação do significado) e o visa pondo-lhe a questão da sua realidade; e um outro centrípeto, que fecha a obra sobre si mesma (materialização do significante).

Na narrativa os objetos evocados, as coisas descritas, a atitude das personagens ou as situações nas quais elas são implicadas formam um nível supra-lingüístico, que pode ser chamado de nível referencial ou diegético. A linguagem literária dispõe de uma certa obscuridade/opacidade, cuja intenção é reenviar o leitor a um significante material, por meio do qual os significados só confusamente se distinguem.

De acordo com o autor, a narrativa parece repousar sobre um paradoxo: quer-se realista por essência, aspirando ao papel de espelho do mundo, restituindo-nos o seu tempo e o seu espaço, os seus problemas morais, sociais e políticos. Mesmo a narrativa de caráter fantástico baseia-se neste postulado implícito da

crença na realidade do mundo representado. Contudo, sabe-se também que esse mundo é fictício, e que é nessa diferença que se implanta o seu poder literário e poético.

Lefebve (1975) pensa como Propp (1984) quando afirma que toda a história compõe-se de uma seqüência de situações e de ações, implantando-se num certo lugar e desenrolando-se durante uma certa duração. Esses fatos podem ser relatados inteiramente ou só em parte. As suas situações e as ações ficariam vazias de conteúdo se não se fizessem intervir as personagens, as suas intenções, as suas reações, as suas idéias. Novamente pensa como Propp (1984) ao apontar que toda narrativa aparece a partir de uma carência ou de um desejo inicial, como uma busca, busca que pode finalmente preencher a carência ou satisfazer o desejo ou ainda não o conseguir.

De acordo com Lefebve (1975), a obra desliga-se do mundo percebido e conceptualizado para tornar-se um mundo autônomo, cujos elementos irá buscar no que se convencionou chamar o imaginário e depois na própria linguagem.

O conto, portanto, como pertence ao âmbito da narrativa, não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites definidos. O que existe é a ficção, a arte de inventar um modo de representar-se algo.

Segundo Nádía Gotlib (2000), o contar uma história oralmente evolui para o registrar as histórias por escrito. Mas o contar não é puramente um relatar acontecimentos ou ações. Relatar implica em trazer o acontecido outra vez, isto é: re (outra vez). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido.

Segundo a autora, o conto, de acordo com a terceira acepção de Julio Casares, é entendido como “fábula que se conta às crianças para diverti-las” e narra como as coisas deveriam acontecer, satisfazendo assim uma expectativa do leitor e contrariando o universo real, em que nem sempre as coisas acontecem da forma almejada.

Esse é o sentido que lhe atribui André Jolles (1976), outro teórico que se dedica aos estudos do conto. Analisando as formas simples, salienta que o conto torna-se incompreensível sem o maravilhoso. A ação do conto encontra-se sempre num país distante e passa-se há muito tempo, condição fundamental pois datas e localizações conhecidas aproximam o conto da realidade, perdendo-se o fascínio do tom maravilhoso.

De acordo com Jolles (1976), o conto é uma forma simples pois permanece através dos tempos, recontado por vários, sem perder sua forma e opondo-se à forma artística, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade.

Conforme o autor, no conto a linguagem permanece aberta, ela flui porque é dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante pelo ato da expressão verbal. Quem conta relata com as suas próprias palavras, e por isso a forma apresenta realizações sempre renovadas. A atualização do conto apóia-se, portanto, na mobilidade, na generalidade e na pluralidade da forma. Mas é o gesto verbal do conto que é encarado como seu verdadeiro conteúdo. Ele está sempre impregnado de um poder que acaba com a realidade imoral e significa sempre o maravilhoso.

Jolles (1976) explica que as personagens e as aventuras do conto proporcionam satisfação antes de permitirem uma visão moral. Os contos satisfazem o pendor do leitor para o maravilhoso e o amor ao natural e ao verdadeiro, pois as histórias dos contos refletem aquilo que se gostaria que ocorresse no universo. Elas despertam o sentimento de justiça que foi perturbado por um estado de coisas ou por incidentes e que, por uma outra série de incidentes, retornará ao equilíbrio. A natureza específica do conto é, pois, a idéia de que tudo se deve passar no universo de acordo com a expectativa do leitor. Nesse universo as situações obedecem a um juízo orientado para o acontecimento e não para o ajuste de contas. A esse julgamento ético Jolles (1976) denomina moral ingênua, isso porque o conto opõe-se ao universo da realidade.

O universo real contrário à moralidade ingênua recebe o nome de trágico. Situações e sentimentos do real, como: desprezo, calúnia, arbitrariedades, só aparecem no conto para que possam ser eliminados e, assim, ter um desfecho em concordância com a moral ingênua. Quando a realidade, numa disposição mental, é contrária à moralidade ingênua, nenhuma aventura poderá assemelhar-se à realidade, o que constitui a base do conto: nesta forma simples, o maravilhoso é natural.

A permanência das formas simples do conto maravilhoso para a qual Grimm alertou (1812) e que André Jolles desenvolveu (1929), foi minuciosamente examinada por Vladimir Propp, em a *Morfologia do Conto*, cuja primeira edição foi publicada em 1928, segundo os moldes do formalismo russo: estudou as formas para determinar as constantes e variantes dos contos, comparando suas estruturas e sistemas. Propp (1984) fez uma descrição de tais contos segundo as partes que os constituem e as relações dessas partes entre si e com o conjunto. Analisou os componentes básicos do enredo dos contos populares russos visando a identificar os seus elementos narrativos mais simples e indivisíveis.

Sabendo da variedade dos contos, Propp (1984) classificou-os e descreveu-os, pois de uma classificação prévia dependeriam a análise e os estudos posteriores, o que tornaria possível também o estudo histórico dos contos maravilhosos. A partir de tais estudos no âmbito do conto maravilhoso, Propp (1984) sugere como classificação prévia a que distingue os de conteúdo miraculoso, os de costume e os de animais. A forma da classificação está baseada na construção do conto; e a forma da descrição está baseada nas funções das personagens. O objetivo desse trabalho é descrever os contos de magia estabelecendo uma comparação entre os seus enredos. Para isso, o autor isola as partes constituintes dos contos de magia e, após compará-las, obteve como resultado, uma morfologia.

Segundo o autor, o conto maravilhoso é uma totalidade em que todos os assuntos estão interligados e associados entre si. Por isso, nenhum assunto relacionado a esse tipo de conto pode ser estudado sozinho e nenhum motivo pode ser analisado sem ser relacionado com o conjunto do conto. Analisando e

comparando a distribuição dos motivos dos contos, Propp (1984) descobriu que, muitas vezes, os relatos conferem as mesmas ações a personagens diferentes. Muitas são as situações, quando se compara narrativas diferentes, que se resumem numa mesma ação, na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não suas funções. Assim, ele propõe um estudo dos contos a partir das funções das personagens. “No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias” (Propp, 1984, p. 59), dando ênfase, portanto, à ação. Propp (1984) enumera poucas funções, comparando-se com o número ilimitado de personagens que as histórias comportam. Isso explicaria o duplo aspecto do conto maravilhoso: sua diversidade e sua uniformidade.

Para Propp (1984), as funções das personagens representariam, então, os fundamentos do conto maravilhoso. Por função entende-se aqui o procedimento de uma personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação. Para identificar as funções, o autor destaca quatro pontos fundamentais em relação ao contexto do conto: 1. os elementos constantes e permanentes do conto maravilhoso são as funções das personagens, independente da maneira pela qual elas as executam; 2. o número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado; 3. a seqüência das funções é sempre idêntica; 4. todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção.

Dessa forma, o autor chega à descrição das *funções das personagens*. Tais funções não estão presentes quando tomado um conto em particular, mas a ordem em que surgem no desenrolar da ação é sempre a mesma. Segundo Propp (1984), as funções resumem-se a trinta e uma, das quais as sete primeiras constituem a parte preparatória da história. De acordo com o autor, o conto começa com uma situação inicial, assim descrita:

Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplo, um soldado) é apresentado simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de sua situação. Embora esta situação não constitua uma função, nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante. (PROPP, 1984, p. 31).

Em seguida principiam as funções. I - Um dos membros da família afasta-se de casa. II - Ao herói impõe-se uma proibição. III - A proibição é transgredida. IV - O agressor tenta obter informações. V - O agressor recebe informações sobre a sua vítima. VI - O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens. VII - A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber. VIII - O agressor causa dano a um dos membros da família ou prejudica-o. VIII - (a) Carência: falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa. X - O herói aceita ou decide agir. XI - O herói deixa a casa. XII - O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico. XIII - O herói reage às ações do futuro doador. XIV - O objeto mágico é posto à disposição do herói. XV - O herói é transportado, conduzido ou levado ao local onde se encontra o objetivo de sua busca. XVI - O herói e seu agressor confrontam-se em combate. XVII - O herói é marcado. XVIII - O agressor é vencido. XIX - O dano inicial ou a carência é reparado. XX - O herói volta. XXI - O herói é perseguido. XXII - O herói é socorrido. XXIII - O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país. XXIV - Um falso herói faz valer pretensões falsas. XXV - Propõe-se ao herói uma tarefa difícil. XXVI - A tarefa é cumprida. XXVII - O herói é reconhecido. XXVIII - O falso herói ou o agressor, o mau é desmascarado. XXIX - O herói recebe uma nova aparência. XXX - O falso herói ou o agressor é punido. XXXI - O herói casa-se e sobe ao trono.

Pode-se observar que as funções nem sempre se seguem imediatamente umas às outras. Se duas funções consecutivas são desempenhadas por diferentes personagens, o segundo personagem deve estar a par do que se passou antes. Por isso, dentro do conto maravilhosos se desenvolve todo um sistema de informações. O conto pode também omitir essa informação e então as personagens são oniscientes. (PROPP, 1984, p. 65).

Segundo Propp (1984), uma personagem toma conhecimento de alguma coisa por intermédio de outra personagem, o que liga a função precedente à função que vem a seguir. Além das funções, existem outras partes constituintes do conto que, apesar de não determinarem o desenvolvimento da trama, são também elementos de grande importância. Tais componentes constituem: a) os elementos

de ligação (seqüências); b) as motivações; e c) as formas de entrada em cena das personagens.

As funções apresentadas acima são organizadas entre as personagens segundo sete esferas de ação. Para Propp (1984), há a esfera de ação do antagonista: o dano, o combate contra o herói e a perseguição; do doador: a preparação da transmissão do objeto mágico e o seu fornecimento ao herói; do auxiliar: o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou da carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução de tarefas difíceis, a transfiguração do herói; da personagem procurada: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de uma marca, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do 2º vilão e o casamento; do mandante: que somente envia o herói; do herói: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento; e do falso herói: partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, sempre negativa, pretensões enganosas.

Do ponto de vista morfológico, os contos maravilhosos são aqueles que partem de um dano ou prejuízo causado a alguém, ou então do desejo de possuir algo. O desenvolvimento das seqüências narrativas envolve, segundo Propp (2002, p. 04):

Partida do herói, encontro com o doador que lhe dá um recurso mágico ou com um auxiliar mágico munido do qual poderá encontrar o objeto procurado. Seguem-se: o duelo com o adversário, o retorno, o reconhecimento e a recompensa.

Esse esquema simplificado do eixo de composição serve de base a numerosos e variados enredos. Aqui, seqüência é entendida como o desenvolvimento narrativo do conto maravilhoso, a cada novo dano ou carência dá-se o início de uma nova seqüência.

Propp (1984) informa que um conto pode compreender várias seqüências, que devem ser identificadas ao se analisar um texto. Uma seqüência pode vir imediatamente após a outra, mas também pode aparecer entrelaçada, dando

espaço para outra se intercalar. A ligação das seqüências pode realizar-se da seguinte maneira: 1 – uma seqüência segue imediatamente a outra; 2 – uma nova seqüência começa antes que a precedente tenha acabado. A ação interrompe-se com uma seqüência episódica; 3 – o episódio, por sua vez, também pode ser interrompido e podem-se obter, então, esquemas bastante complexos; 4 – o conto pode começar com dois danos cometidos ao mesmo tempo, um dos quais pode ser totalmente reparado em seguida, e outro mais tarde. Se o herói é morto e roubam-lhe o objeto mágico, primeiro é reparada a morte e depois o roubo; 5 – duas seqüências podem ter o final comum; 6 – às vezes, há no conto dois buscadores. Na metade da primeira seqüência os heróis se separam. Separando-se, os heróis trocam entre si um objeto de reconhecimento.

Para o autor, motivações são as razões e os objetivos das personagens - aquilo que as conduz a realizar esta ou aquela ação. O desenvolvimento da ação motiva, na maioria dos casos, o comportamento das personagens.

As ações dos agressores não são motivadas no conto. É claro que o dragão rapta a princesa por motivos óbvios, mas o conto nada diz a esse respeito. É legítimo supor que, de uma maneira geral, as motivações formuladas verbalmente são estranhas ao conto, e, em alto grau de probabilidade, podemos considerar as motivações em geral como funções recentes. (PROPP, 1984, p. 69).

No entender de Vladimir Propp (1984), cada categoria de personagem possui uma forma própria de entrar em cena: a) o antagonista aparece duas vezes no decorrer da ação. A primeira vez surge de repente e de fora e logo desaparece. A segunda vez apresenta-se como uma personagem a quem se procurava; b) o doador é encontrado casualmente num bosque, no caminho; c) o auxiliar mágico é introduzido como um presente; d) o mandante, o herói, o falso herói, a princesa pertencem à situação inicial.

A abordagem funcional dos elementos do conto é de grande importância. Isso porque o fato de poder-se trabalhar com funções permite a reconstrução da estrutura do conto. Assim, Propp (1984) é o primeiro a chamar a atenção para a forma estrutural do enunciado narrativo, tornando-se um precursor do estruturalismo.

NOTAS

3 - Carlos Alberto Soffredini:

Quando morreu, em outubro de 2001, Carlos Alberto Soffredini completou 40 anos de carreira. Foi autor de mais de 22 textos dramáticos, com pelo menos cinco deles vencedores de prêmios, além de várias montagens bem sucedidas, sob responsabilidade de importantes diretores. Estreou em 1962, no Teatro Escola da Faculdade de Filosofia de Santos, o TEFFI, e em 1967 ganhou o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Dramaturgia do Serviço Nacional do Teatro com a peça *O Caso Dessa Tal de Mafalda, Que Deu Muito O Que Falar e Que Acabou Como Acabou, Num Dia de Carnaval*.

A produção criadora de Soffredini envolve roteiros para rádio, cinema e televisão, além de sua prática como diretor. De modo geral, os textos construídos por ele embasam-se principalmente numa pesquisa prévia, e sofrem uma adaptação de uma obra anterior, de outro autor, que se localiza tanto no campo do teatro ou da literatura, como no da música ou até mesmo da sociologia.

Soffredini inovou a linguagem, mostrando a pluralidade de vozes da cultura da qual o Brasil faz parte. Seus roteiros não se tratam simplesmente de uma adaptação, mas de um exercício de efetiva criação dramática em que uma obra primeira pode funcionar como estopim e também como elemento aglutinador de outros que serão incorporados a ela em seu processo criativo.

Tendo como base alguns contos populares registrados por Luis da Camara Cascudo na obra *Contos Populares do Brasil* e por Silvio Romero em *Contos Tradicionais do Brasil*, Soffredini escreveu *Hoje é dia de Maria*, em 1995, por encomenda de Luiz Fernando Carvalho, para um especial de uma hora e meia de duração a ser levada ao ar pela TV Globo. Nesse texto encontra-se um intenso estudo dialetal, formado por vocabulário bastante específico, o que reafirma o seu caminho na busca da oralidade na dramaturgia. (Fonte: *Hoje é dia de Maria, jornada um*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 2005. Disponível em <<http://hojeediademariajornada1.globo.com>>. Acesso em 25 nov. 2006, 14:30:25.)

4 - Sílvio Romero:

Sílvio Romero foi crítico, ensaísta, folclorista, professor e historiador da literatura brasileira. Nasceu aos 21 dias do mês de abril de 1851, na cidade de Lagarto, SE, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 18 de julho de 1914. Convidado a comparecer à sessão de instalação da Academia Brasileira de Letras, em 28 de janeiro de 1897, fundou a Cadeira nº. 17, escolhendo como patrono Hipólito da Costa.

No Sergipe iniciou seus estudos primários cursando a escola mista do professor Badu. Em 1863, partiu para a corte, a fim de fazer os preparatórios no Ateneu Fluminense. Em 68, regressou ao Norte e matriculou-se na Faculdade de Direito do Recife. Criou, ao lado de Tobias Barreto e junto com outros moços de então, a Escola do Recife, que buscava renovação da mentalidade brasileira.

Sílvio Romero teve vários cargos políticos e atingiu o grau de Doutor. Nas suas atividades como professor fez parte do corpo docente da Faculdade Livre de Direito e da Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro.

No governo de Campos Sales, foi deputado provincial e depois federal pelo Estado de Sergipe. Neste último mandato, foi escolhido relator da Comissão dos 21 do Código Civil e defendeu, então, muitas de suas idéias filosóficas.

Sílvio Romero foi um pesquisador bibliográfico sério e minucioso. Preocupou-se, sobretudo, com o levantamento sociológico em torno de autor e obra. Sua força estava nas idéias de âmbito geral e no profundo sentido de brasilidade que imprimia em tudo que escrevia. A sua contribuição à historiografia literária brasileira é uma das mais importantes de seu tempo. (Fonte: *Hoje é dia de Maria, jornada um*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 2005. Disponível em <<http://hojeediademariajornada1.globo.com>>. Acesso em 25 nov. 2006, 14:30:25.)

5 - Luis da Câmara Cascudo:

Luis da Câmara Cascudo foi escritor e folclorista além de um dos mais importantes pesquisadores das raízes étnicas do Brasil. Nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, em 1898 e faleceu na mesma cidade, em 1986.

Quando tinha seis anos já sabia ler. Estudou Latim durante três anos com o mestre João Tibúrcio. Para acompanhar os viajantes pela África e Ásia, em 1922 aprendeu a ler em inglês. É de Cascudo a tradução comentada do livro *Travels in Brazil*, de Henry Koster, viajante inglês, obra das mais valiosas para o conhecimento e interpretação do Brasil, no início do século XIX.

Formou-se em Direito em 1928, pela Faculdade do Recife, e, no mesmo ano, concluiu o curso de Etnografia, na Faculdade de Filosofia, do Rio Grande do Norte.

Cascudo publicou seu primeiro livro, *Alma Patrícia* (1921), aos vinte e três anos de idade. A publicação tratou-se de um estudo crítico e biobibliográfico de 18 escritores e poetas norte-rio-grandenses.

Lecionou as disciplinas de Direito Internacional Público, na Faculdade de Direito do Recife, e de Etnologia Geral, na Faculdade de Filosofia, em Natal.

Luis da Câmara Cascudo escreveu e publicou intensos estudos sobre o folclore brasileiro. Sua especialização foi na etnografia e no folclore, mas sua predileção era pelas áreas de história,

geografia e biografia, especialmente do Rio Grande do Norte. Foi considerado o Papa do Folclore pela importância dos seus documentos. (Fonte: *Hoje é dia de Maria, jornada um*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 2005. Disponível em <<http://hojeediademariajornada1.globo.com>>. Acesso em 25 nov. 2006, 14:30:25.)

8 - Luis Alberto de Abreu:

É autor de mais de quarenta peças teatrais encenadas, entre as quais *Bella Ciao*, *Cala a boca já morreu*, *A guerra santa*, *O livro de Jó* e *Projeto Comédia Popular Brasileira*, com dez peças encenadas. Foi mencionado como um dos mais importantes dramaturgos da atualidade na América Latina pela publicação espanhola *Escenários de dos mundos* - inventário teatral de Iberoamérica, preparado pelo Centro de documentação teatral do Ministério de Cultura da Espanha. No ano de 2005 dirigiu, juntamente com Luiz Fernando Carvalho, a microssérie *Hoje é dia de Maria*, escrita por Carlos Alberto Soffredini, por encomenda em 1995. (Fonte: *Hoje é dia de Maria, jornada um*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 2005. Disponível em <<http://hojeediademariajornada1.globo.com>>. Acesso em 25 nov. 2006, 14:30:25.)

9 - Luiz Fernando Carvalho:

Cineasta e diretor de televisão com formação em Letras e Arquitetura, Luiz Fernando Carvalho é responsável pelo desenvolvimento de grandes projetos no meio audiovisual. Muitos dos seus trabalhos são adaptações de obras literárias de autores consagrados no Brasil e no mundo. Para a televisão, dirigiu duas minisséries baseadas em peças de Ariano Suassuna – *A farsa da boa preguiça* e *Uma mulher vestida de sol* – e outra baseada no célebre romance de Eça de Queirós – *Os Maias*.

Dirigiu também novelas de muito sucesso de crítica e público, sendo considerado um inovador na linguagem televisiva. Em cinema, escreveu e dirigiu o documentário *A espera*, baseado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. *Lavoura Arcaica* foi seu primeiro longa-metragem, o qual lhe rendeu o 52 prêmio nacionais e internacionais. No ano de 2005 dirigiu, juntamente com Luis Alberto de Abreu, a microssérie *Hoje é dia de Maria*, escrita por Carlos Alberto Soffredini, por encomenda em 1995. (Fonte: *Hoje é dia de Maria, jornada um*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 2005. Disponível em <<http://hojeediademariajornada1.globo.com>>. Acesso em 25 nov. 2006, 14:30:25.)

10 - Vladimir Propp:

Vladimir Propp (1895-1970) foi um acadêmico estruturalista russo que analisou os componentes básicos do enredo dos contos populares russos visando a identificar os seus elementos narrativos mais simples e indivisíveis. (Fonte: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.)

11 - Roland Barthes:

Foi um crítico literário francês cujos estudos remontam ao estruturalismo. Na sua vida Barthes (1915-1980) publicou dezessete livros e numerosos artigos. Suas idéias ofereceram alternativas para os métodos da educação literária tradicional. Os estudos e investigações do autor tiveram seguidores entre estudantes e professores por toda a Europa.

Roland Barthes nasceu em Cherbourg, Manche. Após a morte do seu pai num navio naval em 1916, a mãe de Barthes mudou-se para Bayonne, onde ele passou sua infância. Em 1924 mudaram-se para Paris, onde Barthes frequentou o Liceu de Montaigne e o Liceu de Louis-le-Grand. De 1934 a 1946 Barthes viveu em sanatórios. Barthes começou a integrar a cúpula intelectual francesa em 1950. A obra que o trouxe para a literatura moderna foi: *Sartre's What is Literature?*, em 1947. (Fonte: BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Pinto, Maria Zelia Barbosa – Trad. et all. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1973.)

12 - Doc Comparato:

Doc Comparato é autor de vários êxitos televisivos, como: *Plantão de Polícia*, *Malu Mulher*, *Lampião e Maria Bonita* e *O tempo e o vento*; e cinematográficos, como: *O beijo no asfalto* e *O bom burguês*. Nasceu no Rio de Janeiro em 1942 e formou-se em medicina. Começou na TV em 1978 com o *Caso Especial E Agora Marco?*

Em 1982 lançou o seu já clássico livro *Roteiro*, pioneiro na América Latina sobre a arte e a técnica de escrever para cinema e televisão e em 1995 editou seu livro teórico *Da criação ao roteiro*. Em 1985 foi um dos fundadores do Centro de Criação da Rede Globo. Realizou trabalhos em vários países, inclusive uma minissérie com Gabriel Garcia Marquez. Foi professor de roteiro e dramaturgia do Master da Universidad Autónoma de Barcelona e consultor do European Script Found, de Londres, além de assessor criativo das Emissoras SIC e TVI, em Portugal. Depois de sete anos na Europa, retornou ao Brasil em 1996. Atualmente é contratado da Rede Globo, na qual foi responsável pela criação e desenvolvimento da série *A justiceira* (1997). (Fonte: COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.)

5 DA DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA MICROSSÉRIE

Para a realização da análise estrutural da narrativa, dividiu-se a história da microssérie em sete grandes seqüências que serão denominadas Sq1, Sq2, etc. Em cada uma delas identificaram-se as principais funções núcleo, catálises, informantes e índices. Nas seqüências, as grandes divisões da narrativa, dar-se-á ênfase à trajetória de Maria, na qual se encaixam as ações das demais personagens. Tal processo foi representado por meio de um fluxograma (em anexo), organizado a partir das ações das principais personagens, como heróis de suas próprias seqüências, as quais se imbricam na seqüência da protagonista, Maria. Isto é, tais personagens são representadas, no fluxograma, em sua própria linha de ações dentro da narrativa, com apontamentos em forma de linhas contínuas e tracejadas¹⁴ indicando onde as histórias se conjugam. É com base nesse desdobramento das ações representadas no espaço-tempo do texto televisivo que se desenvolveu a descrição e análise do processo de produção dessa narrativa.

5.1 Seqüência 1 – No Sol Levante

A Sq1, denominada No sol levante, é introdutória de *Hoje é dia de Maria – jornada um* (2005), na qual se apresentam as principais personagens da microssérie. A expressão de abertura do texto televisivo “Longe, num lugar ainda sem nome, havia uma pobre família desfeita e era uma vez uma menina chamada Maria” é um informante que remete o espectador para um tempo e espaço indefinidos. Não há indicativo de ano ou nome do local onde se passa a história da menina. A indefinição cronológica e espacial sugere um *illo tempore*, pode ter acontecido, ou estar acontecendo em qualquer lugar do Brasil. A expressão é proferida por uma voz feminina, uma narradora que não aparece fisicamente na imagem televisiva, e que configurará um importante índice ao longo da história.

¹⁴ As linhas contínuas estabelecem as relações entre as vertentes de ação das personagens e as linhas tracejadas demonstram a abertura e o fechamento de microsseqüências.

A narrativa inicia com a imagem de Maria, menina prendada, que vive com seu Pai, dono de um sítio em decadência, pois, com a morte da esposa e a partida dos filhos, o Pai entrega-se à bebida, descuida da plantação e maltrata a filha. Numa dessas bebedeiras, o Pai sonha com a volta da esposa, dos filhos e do tempo de fartura. Chama por Maria, que obedece ao seu chamado. Ele agarra a menina tentando beijá-la na boca. Maria chora, debatendo-se para livrar-se dos braços do Pai. Uma vizinha viúva e sua filha Joaninha, uma menina gorducha que comia o tempo todo, passavam pelo sítio e ficam espiando a cena. Um Pássaro Incomum que também observava Maria, com o bater de suas asas em seu vôo rasante, assusta o Pai, e a menina escapa e refugia-se num mato próximo. A viúva segue Maria e dá-lhe um favo de mel. Tal acontecimento resulta no casamento do pai da menina com a viúva. Depois do enlace, na ausência do Pai, a Madrasta passa a perseguir Maria conferindo-lhe tarefas árduas da lida doméstica e da roça, que culminam com a morte da menina. O Pai encontra Maria, que revive. Enquanto, indignado, o Pai briga com a Madrasta, Maria foge de casa rumo às franjas do mar, levando sua chavinha.

Na Sq1, acima reproduzida, aparecem três linhas ou vertentes narrativas: a de Maria, a do Pai e a da Madrasta e Joaninha. A evolução discursiva das personagens processa-se por meio de microsseqüências (msq) constituídas por funções núcleo, catálises, índices e informantes (ou informações) que compõem a história. Tais linhas estruturam-se na sucessão dessas unidades narrativas que organizam as ações a partir de núcleos solidários, complementados pelas demais funções. A sucessão das ações da Sq1 articulam as funções núcleo em quatro episódios: a agressão do Pai, o casamento do Pai com a viúva, a morte de Maria e sua volta à vida. Quanto às funções: catálises, índices e informantes – serão analisadas a partir dos seguintes tópicos: Maria pede proteção à Nossa Senhora e acende uma vela, o Pássaro Incomum salva Maria, uma borboleta amarela pousa sobre o corpo da menina.

A primeira função núcleo a ser descrita e analisada apresenta a figura do Pai que, bêbado, agride sua filha. Em volta desse núcleo giram catálises, índices e informações. Pelos informantes sabe-se que o Pai é dono de um sítio, onde vivia

feliz com a mulher e os filhos. Mas algo perturbou essa ordem, como refere o Pai: “o mundo sartô fora dos eixo”. Perde a esposa e os filhos partem para trabalhar nas plantações dos japoneses. O Pai torna-se bêbado e descuida da plantação. Tais informações apresentam-se sob a forma de analepses, nas cenas iniciais da microssérie e é por meio de um monólogo do Pai que se toma conhecimento das causas da decadência da propriedade e da transformação da personagem.

Cadê vancês, meu fio?! Vorta já! Vorta cuidá do nosso sitiozinho mó dele vortá pra queles tempo de fartura ... quando tristeza era coisa rara de vê e o mal inté que campeava por permissão de Deus, mai num regia o viver nosso Vorta, meus fio, e tudo ... Vorta, minha ... Vorta, minha muié ... O que foi feito d'ocê, meus óio d'água. (Hoje é dia de Maria, 2005)

À agressão à Maria, núcleo que abre a primeira msq, segue-se o imbricamento de um índice e uma catálise: Maria acende uma vela para Nossa Senhora da Conceição e pede proteção para ela e para o pai. Enquanto reza, Maria segura a chavinha que ganhara da Mãe (objeto mágico), e que vai abrir um tesouro que se esconde no caminho das franjas do mar. A oração é um índice do caráter bom da menina, que entende a agressão do Pai e pede proteção para ambos à santa de sua devoção. Essa catálise estabelece o espaço de tempo necessário para a próxima ação – repete-se a agressão do Pai à Maria, mais grave pois tenta violentá-la – função núcleo que vai encaminhar a tentativa de solução do conflito entre pai e filha, o casamento do Pai com a viúva. Antes, porém, distendendo a narrativa, surge um Pássaro Incomum que ataca o Pai, livrando Maria do perigo. A ação do Pássaro configura o imbricamento de duas funções: uma catálise, pois representa uma solução provisória, e um índice da natureza misteriosa do Pássaro que, desse momento em diante, torna-se companheiro de Maria.

Quando Maria foge do Pai, seguem-se dois novos núcleos que, sem intercurso de outras funções, aceleram o ritmo da narrativa, um dos núcleos abre e outro logo fecha essa msq: Maria pede que seu pai case com a viúva e eles se casam. A cena da agressão fora assistida pela viúva que se aproximou de Maria e lhe ofereceu mel. Tal catálise é também índice, pois está revelando intenções por parte da viúva, que oferece mel para a menina com o intuito de acalmá-la e mostrar que quem oferece mel não tem desejo de agredir. Maria aceita a oferta e,

deliciando-se com um pedaço de favo, escuta atenta o que a viúva lhe diz: que o pai deve arrumar uma companheira para sossegá-lo e para ajudar na lida da casa. De tal argumentação resulta o casamento do Pai com a viúva.

Puis é isso ... Um home feito o nhor seu pai ... ainda tão moço ... num haverá de ficá viúvo nesses tanto de tempo ... Haverá de arrumá uma cumpanhera mó de acarmá o facho ... E adespoi vancê, uma crilinha ainda tão fracotinha, pra dá conta suzinha de cuidá dos arranjos dum sitião que nem esse, tá certo? (Hoje é dia de Maria, 2005).

Realizado o casamento, Maria novamente pede a proteção de Nossa Senhora, para a qual acende uma vela que diz ser sua alminha (índice). A Madrasta escuta esse segredo escondida (índice). A ação de acender a vela, que passa a significar a alma de Maria, é outro índice importante que se torna catálise no desenrolar da história. O Pássaro, a vela e a chavinha remetem a narrativa ao universo maravilhoso dos contos de fadas.

Abre-se, então, outra microssequência com a função núcleo da partida do Pai para contratar um empréstimo visando a recuperar o sítio. Na ausência do Pai, Maria é quem realiza todas as tarefas domésticas – ações catalíticas intermediárias que apresentam também a característica de informantes. Essas ações catalíticas estabelecem relações com a linha de ações da Madrasta, revelando, sob forma de índices, aspectos sombrios do seu comportamento e caráter. Tal msq permanece aberta até o retorno do Pai. Nesse meio tempo outros núcleos marcam a abertura de nova msq: Maria não realiza uma tarefa difícil imposta pela Madrasta (Maria adormece e os passarinhos bicam todas as frutas); seu desenvolvimento: (a Madrasta agride Maria, ocasionando-lhe a morte); e seu fechamento: (a menina volta à vida quando o Pai a encontra com a ajuda dos meios mágicos, o capim, e a canção entoada por Maria).

As catálises interpostas referem que Maria deveria cuidar das jabuticabas e espantar os passarinhos para não comerem as frutas maduras, pois, segundo a Madrasta, sua filha Joaninha não gostava de fruta bicada (informação). O ato de acender a vela, com valor de índice (unidade integrativa), representa uma catálise, (unidade distributiva), ao se inverter a ação – apagar a vela – concorrendo para o

desenvolvimento da narrativa. Ao se apagar a chama, a alma da menina morre, ela desfalece no lugar onde caiu e uma borboleta pousa em seu peito. Nesse lugar cresce um lindo e verde capinzal que vai sinalizar onde se encontra o corpo de Maria.

O Pai volta e não encontra Maria – função núcleo que se caracteriza pelo fechamento de msq aberta no momento da partida e por abrir uma nova msq cujo correlato é o encontro com Maria - a Madrasta mente, dizendo que a filha havia fugido (catálise e informante). O Pai sai com uma garrafa de cachaça (catálise e índice); enxerga uma borboleta amarela que dança na sua frente e resolve segui-la; o Pai aproxima-se do local onde Maria está e escuta uma cantiga reconhecendo a voz da filha: “Meu querido, nhor pai, não me cortes os cabelos, minha mãe me penteou, minha madrasta me enterrou, pelo figo da figueira que o pássaro bicou, Chô! Passarinho!” (catálise e índice); o Pai arranca os capins e encontra Maria (núcleo de fechamento da msq - Pai volta). A chama da vela junto à imagem de Nossa Senhora volta a brilhar e Maria revive. Tal acontecimento traz imbricadas duas funções: catálise pois diz que Maria vive depois que a chama se acende, e índice porque aproxima a microssérie da realidade dos contos de magia. A função núcleo que relata a morte de Maria encontra seu correlato quando o Pai a encontra e ela vive.

O Pai leva Maria para casa e discute com a Madrasta. Essa catálise e informante estabelece a relação da função núcleo que abre a msq final desta parte (que fica em aberto até o fim da narrativa) com todas as ações anteriores: Maria então resolve partir e ir procurar seu tesouro. Seguem-se várias informações: Joanhinha escuta Maria dizer que vai em busca do tesouro; o Pai percebe que Maria fugiu; a Madrasta diz que o sol vai matá-la pois nessas estradas nunca faz noite e amaldiçoa Maria: “ocê vai morrê esturricada”. Maria foge rumo às franjas do mar com sua chavinha. A função núcleo que abre a msq – fuga de Maria – e o que dela decorre, serão tema das seqüências subseqüentes.

Na Sq1 as personagens secundárias Pai, Madrasta e Joanhinha executam ações que só poderão ser consideradas funções núcleo, na medida em que

interferem na história de Maria e nas principais ações dessas personagens secundários que culminam no encontro com ela. Quanto ao Pai, o núcleo que abre a narrativa – a agressão à Maria – tem sua função correlata de fechamento na sexta seqüência, pois sua atitude provocará um sentimento de culpa e ele partirá em busca da filha, para pedir perdão.

5.2 Seqüência 2 – No País do Sol a Pino

A Sq2, nomeada No País de Sol a Pino, marca o início da jornada individual de Maria. Talvez por isso, ela seja caracterizada por um ritmo mais lento, que põe em foco a descrição da personalidade e do caráter de Maria. Os encontros com o Maltrapilho, com o Homem de Olhar Triste e o Mendigo revelam traços de bondade, perspicácia e coragem da menina. Maria age, não espera que outros tomem a decisão por ela. É uma menina de iniciativa. Nesta seqüência ela receberá objetos mágicos e informações que serão essenciais para o prosseguimento da caminhada. Além de receber objetos mágicos, os amigos que faz pelo caminho sempre lhe falam coisas da vida em linguagem poética. Nessa seqüência Maria também auxilia, provando, por meio de suas boas ações, ser uma heroína.

Para a realização da análise estrutural da Sq2, seguiram-se as três vertentes narrativas: a de Maria, a do Pai e a da Madrasta e Joanhina. Na Sq2 não aparecem os traços contínuos que marcam as relações entre as linhas de ação das personagens, isto porque as ações não apresentam pontos de convergência, pois Maria está no País de Sol a Pino e o Pai e a Madrasta estão no sítio. A partir da linha narrativa de Maria analisar-se-ão as msq dos encontros com: o Maltrapilho, o Homem de Olhar Triste, os Retirantes, o Mendigo, os Índios, os Meninos Carvoeiros e Asmodeu. Tais encontros não configuram linhas de ação particulares, uma vez que tais personagens, nesta seqüência, fazem parte da seqüência narrativa de Maria. Serão analisadas também as funções núcleo dos presentes e informações mágicas. Quanto às catálises, índices e informantes, só serão analisados os que dizem respeito às boas ações de Maria, que configura-la-ão como heroína na microssérie.

Ao iniciar a Sq2, a narradora introduz o espectador num universo hostil, falando do local onde Maria se encontra, alertando para as dificuldades do caminho. Maria foi procurar seu tesouro, tendo como única companhia o Pássaro, ave que a protege em sua jornada. Segue a estrada cantando: “constança, meu bem constança, constante sempre serei, constante até a morte, constante eu morrerei”. Carrega pendurada no peito sua chavinha que a levará ao tesouro que está no caminho das franjas do mar. Pela canção entoada por Maria, percebe-se a esperança que flui nos seus pensamentos. É uma menina, mas que já está pronta para empreender a sua viagem mítica. Quer enfatizar-se que se entende por “pronta” o fato de a primeira morte de Maria, na Sq1, ter sido simbólica, uma vez que a ingenuidade que nela reside é o que morre.

Maria entra numa região onde o verde começa a rarear e os rios, a ficar magrinhos: é o País do Sol a Pino. Os informantes que introduzem a Sq2 relatam como é o espaço onde Maria se encontra, sem fazerem alusão ao tempo ou nomeação desse espaço. Sabe-se que é o tempo e o espaço fantástico dos contos populares, cuja indefinição é necessária para garantir o tom maravilhoso do mítico.

Nas andanças pela estrada, Maria encontra o Maltrapilho, função núcleo que abre a primeira msq. Enquanto a menina ajuda a limpar o ferimento que ele traz na perna, o Maltrapilho fala-lhe em linguagem poética sobre o ser humano:

E ocê tome tento, menina, que esse é um mundo que tá pra ser feito e, no fundo de tudo, um defeito é degrau importante na escada do perfeito. Torto, pobre ou malfeito, todo vivente pode andar reto, porque humano não é ruim nem bom, humano é ser incompleto. (Hoje é dia de Maria, 2005).

Quando ela termina a tarefa, tem uma surpresa: o Maltrapilho sumiu, deixando em seu lugar um pedaço de corda muito lindo, feito com trapos de pano de muitas cores e brilho (objeto mágico), que Maria coloca em sua trouxinha. Ao sumir deixando esse objeto para Maria, a msq permanece aberta, pois o presente mágico configura uma extensão da personagem Maltrapilho. Tal função, além de representar uma ação, pois abre uma alternativa conseqüente para o

prosseguimento do fluxo narrativo, é também um índice, remetendo a um significado, pois faz referência ao caráter bom de Maria.

Encaixado na primeira msq, uma função núcleo – outro encontro de Maria – consolida a abertura de nova msq: Maria conhece o Homem de Olhar Triste que está sentado ao lado de um defunto. A narrativa é estendida por meio de catálises que mostram por qual motivo há um morto insepulto. Surgem dois Executivos para cobrar a conta do morto e passam a espancá-lo. Esses homens vestem roupas pretas, usam celulares e carregam malas com dinheiro. Nesse momento, Maria arremessa contra eles o pedaço de corda que pertencia ao Maltrapilho, a qual se agiganta como uma jibóia colorida assustando os cobradores. Tal ação marca o fechamento da primeira msq – encontro com o Maltrapilho – enquanto a segunda msq encontrará seu correlato quando o morto for enterrado. A dupla desmaia e Maria astuciosamente recolhe o dinheiro (catálise). Quando eles acordam, Maria paga a conta do morto (outra catálise). Os Executivos então permitem que o morto seja enterrado. O Pássaro Incomum pousa na cruz de gravetos que o Homem do Olhar Triste coloca na sepultura, finalizando o episódio. Pelo fato de a corda ter se transformado em jibóia, tem-se a confirmação de que o presente recebido do Maltrapilho era mágico. O ato de enterrar o morto, além de ser o núcleo de fechamento, é um índice muito significativo, que revela a bondade de Maria e seu respeito pelo transcendente, pois nenhuma cultura permite que seus mortos permaneçam insepultos.

Enquanto isso, no sítio, o Pai sofre com a ausência de Maria e resolve partir para pedir perdão a sua filha por todas as coisas ruins que aconteceram. Essa ação ocorre na vertente narrativa do Pai e configura a abertura de uma msq que encontrará seu correlato na Sq6, na qual ocorre o reencontro do Pai com a filha já adulta. A história do Pai seguirá agora um percurso paralelo, que será preenchido com catálises, informantes e índices.

Os informantes também trazem notícias sobre a Madrasta e a filha. As duas tentam colocar fogo na rosa de Maria, mas é o sítio que acaba pegando fogo. Além de ser informação, o acontecimento é também índice, pois revela as más intenções

da Madrasta ao destruir algo de que Maria gosta. Esse informante prepara a abertura de uma função núcleo que terá seu correlato na Sq5, quando a Madrasta encontra Maria antes do Pai. Após o incêndio, Joaquina conta para a mãe que Maria já deveria ter encontrado seu tesouro. Tal revelação deixa a Madrasta muito desconfiada, instigando-a a fazer sua trouxinha e partir com Joaquina a procura de Maria e do tesouro. A história da Madrasta seguirá paralela à de Maria e será preenchida com catálises, informantes e índices.

Tanto a abertura da função núcleo da partida do Pai como a função núcleo da partida da Madrasta e de Joaquina colaboram para impulsionar a narrativa. Eles estão no caminho, ambos com objetivos iguais – encontrar Maria – mas com propósitos diferentes, o Pai para pedir perdão e a Madrasta para se apropriar do tesouro que pensa que Maria encontrará.

Maria continua caminhando, o sol está muito quente e ela está muito fraquinha. Tal informante direciona a atenção do espectador para a abertura das próximas funções núcleo. Para poder sobreviver e passar pelo País de Sol a Pino, Maria precisa de água e da noite. É com esse objetivo, encontrar a noite, que Maria prossegue sua jornada. No caminho Maria observa um grupo de Retirantes que se aproxima e cujo encontro configurará a abertura do núcleo que terá seu correlato na Sq7. Esse grupo de pessoas fala da pouca chuva (água) e da falta que faz à terra sedenta que não produz. Maria pergunta sobre a noite e os Retirantes dizem que ela foi roubada e que ninguém consegue atravessar o sertão sem noite (informantes). O encontro com os Retirantes reforça a questão de que sem água e sem noite é impossível atravessar o País de Sol a Pino.

Segue-se outro encontro de Maria que abrirá nova msq, sem intercurso de outras funções, acelerando a história. Maria, muito cansada, tira da sua trouxinha uma cabaça d'água. Quando vai beber, ouve o pedido de um Mendigo, que surge na beira da estrada. O Mendigo pede água. Maria dá sua água, e ele a bebe toda, não restando nadinha. Maria fica desanimada. Em troca da boa ação de Maria, o Mendigo diz a ela onde deve ir buscar a noite: “Vou lhe dar coisa mais preciosa que a água. Vou lhe dar o rumo: segue o sol e sol até encontrar os Índios ... É eles que

têm a noite!” A função núcleo que foi aberta no encontro com o Mendigo, no qual Maria dá sua água, fecha-se logo em seguida, pois ele lhe dá a informação de que precisa – a direção para encontrar a noite. O encontro com o Mendigo e o ato de Maria dar-lhe toda água que trazia, além de configurar um núcleo, é também um índice que reitera a bondade de Maria e, ao mesmo tempo, sugere o pior, será que Maria aguentará caminhar debaixo do sol quente sem água?

Ações catalíticas seguem apresentando Maria assustada e ainda muito fraquinha. Ela levanta-se e parte na direção apontada pelo Mendigo, sempre acompanhada do Pássaro. Após o fechamento da msq anterior – a informação mágica sobre a noite -, seguem-se várias catálises das quais resultará o encontro com os Índios, como já apontavam os prenúncios da narrativa: Maria estava sem água e por esse motivo ela cai no chão, desacordada por causa do calor e da sede. Voando em círculos em volta dela, o Pássaro grasna em desespero e tristeza. Os pios do Pássaro ganham o céu e nisso os passarinhos ajudam Maria, envolvendo-a num vestido de palha. Tais catálises aliviam de certa forma a tensão gerada pela procura desesperada pela água e pela noite, ao mesmo tempo que reforçam ter Maria um Pássaro protetor que zela por sua vida e que não deixará que ela desista.

As catálises descritas preparam a abertura de nova msq, cuja função núcleo é o encontro com os Índios. Quando Maria acorda do desmaio, ela vê os Índios dançando. Nesse encontro a menina recebe o coco que contém a noite. A msq abre e fecha sem a necessidade de retardamento da narrativa, uma vez que a tensão que provocou o desmaio de Maria, precisava ser recompensada rapidamente. Maria põe-se de pé no fim da fila, onde o último Índio traz um coco nas mãos. Maria pergunta sobre a noite, e o Índio mostra o coco dizendo que a noite estava ali dentro. O Índio joga o coco para Maria, ela arremessa-o para cima, e faz-se a noite, função núcleo que fecha a msq – encontro com os Índios. Então, ela retoma sua caminhada, debaixo daquele céu que vai se enchendo de estrelas. A vegetação muda por completo, flores vermelhas exóticas colorem o ambiente e Maria resolve dormir um pouco. Os informantes comentam que o Pássaro que a acompanha, vela pelo seu sono.

Ainda é noite quando Maria acorda e ouve a voz de crianças, informação que desencadeia a última msq, o encontro de Maria com os Meninos Carvoeiros, cujas sombras foram compradas por Asmodeu. É nesse momento que surge a primeira visão do diabo Asmodeu, como o patrão das crianças. Este diabo roubou-lhes a sombra, a infância e a liberdade, forçando-as a trabalhar sem descanso. O núcleo do encontro com os Meninos Carvoeiros e Asmodeu encontra seu correlato na Sq7. Tal encontro configura também uma informação, proporciona um conhecimento a Maria que será necessário na Sq3.

5.3 Seqüência 3 – Em Busca da Sombra

É a figura do diabo que liga a seqüência anterior à Sq3 - nomeada Em busca da sombra. Na Sq2 Maria tem a primeira visão de Asmodeu, um homem da cintura para cima e um carneiro da cintura para baixo, feio e manco. Maria o vê na frente de uma fornalha, para onde são levados os feixes de madeira para virar carvão. É para esse demônio que os Meninos Carvoeiros trabalham e para ele que eles venderam sua sombra. Na Sq3 Maria descobrirá que o diabo, “carfute mardito”, não tem apenas aquela primeira feição de metade homem e metade animal, ele também pode ser um lindo lorde cigano com trajes sensuais e caminhar dançante. Ainda nessa seqüência, Maria aprenderá o valor de uma verdadeira amizade ao conhecer a personagem de Zé Cangaia e novamente provará sua coragem ao desafiar Asmodeu.

A Sq3 é importante para o segmento narrativo de Maria. Depois de ter fugido de casa e enfrentado o calor e a sede no País de Sol a Pino, Maria conhecerá duas personagens Zé Cangaia e Asmodeu. Nessa seqüência, aparentemente a personagem de Zé Cangaia não terá muita importância. Sua história será retomada na Sq7 na qual Maria e ele se reencontrarão. Já Asmodeu será um antagonista muito especial que a acompanhará até o final. A Sq3 expõe a razão ou o motivo pelo qual Asmodeu começa a perseguir Maria e não sossegará enquanto não a destruir. Asmodeu desdobrar-se-á em sete personalidades – Asmodeu bonito, Asmodeu sátiro, Asmodeu brincante, Asmodeu mágico, Asmodeu velho, Asmodeu

poeta e Asmodeu original – cada uma com uma aparência diferente para acabar com a felicidade de Maria.

Para a realização da análise estrutural da Sq3 examinou-se o segmento temporal da seqüência a partir de três vertentes narrativas: a de Zé Cangaia, a de Asmodeu e a de Maria, deixando as linhas narrativas do Pai e da Madrasta suspensas, pois seguem por caminhos paralelos - ambos estão na estrada a procura de Maria. O conteúdo narrativo desses caminhos paralelos é preenchido por catálises e informantes, até essas personagens secundárias atingirem seu objetivo, o encontro com Maria. As msqs analisadas serão, portanto, as que relatam o encontro de Maria com Zé Cangaia, em que ela tenta impedir que ele venda a sombra para Asmodeu; a invocação desse diabo; o desafio e a esperteza de Maria ao negociar com Asmodeu, o que configurará um índice importante na luta do bem contra o mal; a recuperação da sombra do amigo; e a partida de Maria.

Maria caminha numa estradinha que vai dar num vilarejo, no dia da Festa de São José, de onde, ao chegar, ela já ouve a cantoria. Nesse povoado ocorre a primeira transformação de Asmodeu, que aparece disfarçado num belo lorde cigano, com jeito de conquistador, que caminha dançando ao som de uma música. Tais informantes descrevem o local e justificam porque há tantas pessoas reunidas. Abre-se, então, uma função catálise combinada com informantes, no ponto em que a linha narrativa de Maria encontra a de Zé Cangaia: a menina acompanha com o olhar os passos do cigano, que se aproxima de Zé Cangaia, um simplório camelô que vende os “apitos de chamar pomba”. Asmodeu bonito está tentando convencer o camelô a trocar a própria sombra por um sanduíche. Maria fica estupefata ao entender o que estão negociando e reconhece o diabo que roubou a sombra dos Meninos Carvoeiros (informação obtida na Sq2). Zé Cangaia conhece Maria quando ela interfere tentando convencê-lo a não aceitar a troca. Essa ação inicia a primeira msq: “Mai num fai uma desgraça dessa, moço!” O diabo retruca: “menina que num fecha o bico num casa com moço rico!” Maria enfrenta Asmodeu bonito: “fecha o bico já morreu, quem manda no que digo sou eu”. Maria não convence Zé e fica apenas observando o diabo roubar-lhe a sombra. A ação de Maria - tentar impedir

que um desconhecido caia em desgraça - revela índices de sua índole. Maria preocupa-se com as pessoas, zelando pela instauração do bem.

Após a abertura da primeira mqs, seguem-se catálises que estabelecem ações menores dentro do percurso narrativo, produzindo o tempo necessário para a abertura do próximo núcleo. Asmodeu bonito que ficara muito irritado com a menina, desaparece e vai tentar atormentar o Pai, que estava à procura de Maria, descontando nele a raiva que já sentia pela filha. O diabo materializa-se agora como Asmodeu sátiro. Ele sorri malévolamente ao avistar o Pai, com quem dialoga oferecendo-se para acompanhá-lo e procurando convencê-lo a desistir da busca, enquanto tenta roubar-lhe a sombra. O encontro de Asmodeu com o Pai configura uma intersecção, sob a forma de catálise, entre as linhas narrativas dessas duas personagens, o que não interfere na linha de ações de Maria.

Novas ações catalíticas seguem: Zé Cangaia arrepende-se do negócio e Maria resolve ajudar a recuperar a sombra roubada. A ação desenvolve-se com uma catálise: encontram uma camponesa, que ensina a menina a fazer, na encruzilhada, uma invocação que obrigará o diabo a aparecer. Antes do encontro, porém, retardando a narrativa, a imagem apresenta Maria de cócoras, segurando um chapéu no chão. Os informantes alertam para o fato de ter cocô embaixo do chapéu e não um passarinho como Maria falará ao diabo. Tais ações menores preparam a função núcleo que objetiva recuperar a sombra de Zé. Maria percebera que Asmodeu é curioso. Quando ele aparece, fala-lhe do encanto do passarinho até que o demônio aceita disputar com Maria a sombra de Zé Cangaia, sob a seguinte condição:

A sombra de Zé Cangaia já tá fígada. É só um prazo pra começá a puxá o corpo e a arma dele na minha linhada. Mai ocê me interessa muito, menina! Premero vô lhe fazê treis pergunta. Depois ocê me fai um desafio. Se ocê ganhá, devorvo a sombra dele. Se perdê, sua sombra é minha. (Hoje é dia de Maria, 2005)

A estratégia usada por Maria – dizer que tem um passarinho embaixo do chapéu - reforça o índice de esperteza da menina. Maria vence o desafio e recupera a sombra de Zé. Os dois se afastam, e Asmodeu, que quer pegar o “passarinho”

debaixo do chapéu, fica furioso quando percebe que foi enganado. Por esse motivo, a heroína ganha um inimigo implacável, Asmodeu, o “coisa ruim”. Então, a função núcleo de fechamento de duas msqs – Maria recuperar a sombra de Zé Cangaia – colabora para o desenvolvimento de outra função núcleo e informante. A informação que segue é de que o diabo ficara extremamente irritado ao ser enganado por Maria e deseja vingança, ou seja, ela acaba de ganhar um inimigo que não medirá esforços para acabar com sua felicidade, uma vez que o venceu por sua esperteza: “Essa ocê levô, mai num perde por esperá. De hoje em diante eu vô tá no seu rasto. Vô ficá de tocaia no seu carreiro, menina!” E, função núcleo – partida de Maria sem Zé – na qual ela retoma sozinha sua jornada rumo às franjas do mar. A abertura dessa função núcleo encontrará seu correlato na Sq7. Maria e Zé Cangaia seguem viagem, mas este deixa Maria na metade do caminho alegando que o lugar dele é ali e que cada um tem sua sina. Na despedida falam sobre a amizade que um sente pelo outro: “Daquelas que já num tem muito uso hoje em dia... é pedra que num gasta ... e é tomém delicado de flor, amizade nossa é palavra que não sei nem dizê, sei senti só”. Tais ações de Zé Cangaia interferirão diretamente no percurso narrativo de Maria: o fato de ele vender sua sombra, recuperá-la com a astúcia de Maria e, principalmente, a decisão de ficar naquele lugar e deixar Maria partir. Essa última ação possibilitará a Maria seguir sua jornada sozinha e, assim, merecer e ter seu ritual de passagem – da infância à idade adulta. Asmodeu observa-os de longe com muita inveja, deseja que Maria sofra. Maria segue o caminho cantando: “alecrim, alecrim dourado...”.

5.4 Seqüência 4 – Maria Perde a Infância

Maria desconhece a ruindade do inimigo que conquistou. É ainda Asmodeu que liga a seqüência anterior à nova, nomeada Maria perde a infância. Na Sq4 Maria perde muito, perde sua chave e perde sua infância. A chave (objeto mágico), recebida por Maria de sua mãe, configura o ponto de intersecção das linhas narrativas das personagens ao percurso narrativo da protagonista. É por causa da chave que Maria foge, na esperança de encontrar seu tesouro no caminho das franjas do mar; é pela chave que a Madrasta parte com Joaninha na esperança de

ganhar dinheiro; é por meio da chave que o Pai tem certeza de que a filha morreu; é para obter a chave que Asmodeu luta com o Pássaro. A chave será objeto de segredo até a Sq6, quando finalmente saber-se-á que tesouro ela abrirá.

Para a realização da análise estrutural da Sq4, reitera-se o conceito de Roland Barthes (1973), segundo o qual cada personagem é herói de sua própria seqüência (linha ou vertente narrativa). Tais linhas, construídas pela sucessão de msqs, organizam as ações a partir de relações de solidariedade, e as informações e os índices, a partir de relações de integração. Serão analisadas as duas msqs que se referem às perdas de Maria: a da chave e a da infância, bem como um informante valioso para a história de Maria, a origem da chave e o que ela representa.

A Sq4 inicia apresentando a informação de que o dia não amanhecera completamente. Maria desperta ouvindo, ao longe, algo parecido com música de viola. Ergue-se e vai em direção ao som que escuta. Vê um violeiro, uma espécie de brincante, com roupas coloridas, que canta e dança em volta de uma fogueira à beira da estrada. É o Asmodeu brincante. Maria deixa-se envolver pela música, mas percebe logo que não é uma festa, pois o local está vazio e ela descobre que o músico é o diabo: “Se esse fandango é tão bão, quedé o povo mó de brincá nele? Vô proveitá e tomá a estrada, que festa assim num é dos conforme nem das lei!”

O segmento narrativo da Sq4 inicia com o núcleo de abertura de uma msq: Maria encontra Asmodeu brincante e deixa-se encantar pelo espetáculo de música e dança. Sem a interposição de catálises, a msq se fecha, pois ao perceber quem é o músico dançarino que a tenta seduzir, Maria corre. A ação que marca o fechamento dessa msq – fugir de Asmodeu – é agravada pelo fato de Maria perder a chave que trazia junto ao peito. A função núcleo – fuga de Maria – que fecha a msq serve também de abertura para a segunda msq – Maria perde sua chave –, acelerando a narrativa em direção a seu clímax. Este núcleo encontrará seu correlato na Sq6.

O desenvolvimento da narrativa segue por meio de funções núcleo, catálises e informações que ocorrem na confluência das linhas de ação das personagens Pai,

Asmodeu e Madrasta, refletindo-se no percurso narrativo de Maria. Com a descoberta de que Asmodeu brincante era o diabo transformado, e a conseqüente fuga de Maria que se nega a participar do jogo proposto por ele, Asmodeu brincante transforma-se em Asmodeu mágico e vai novamente atormentar o Pai de quem se aproxima, contando-lhe que uma menina com as características de Maria fora carregada por uma enchente (catálise). O Pai pergunta ao demo se essa menina trazia uma chavinha pendurada ao peito e o diabo afirma que sim (catálise e informante). O Pai dá um urro de dor e se afasta (catálise). Tomando conhecimento de que Maria possuía uma chave, Asmodeu fica extremamente curioso, o que o transforma em Asmodeu bonito.

As ações catalíticas que seguem trazem referências subsidiárias em torno dos núcleos, contribuindo para provocar o suspense e despertar o interesse pelo destino das personagens. Assim, mesmo não acontecendo na linha narrativa de Maria, serão essenciais para a continuação de sua história. Tais ações ocorrerão primeiramente no segmento narrativo da Madrasta que caminha pela estrada juntamente com Joanhina. Elas estão perto de uma árvore com os galhos altos e secos (informante). Joanhina vê o cordão com a chave de Maria dentro de uma poça d'água que o sol ainda não secou. Mas a mãe não a deixa parar para pegar o objeto (catálise). Depois de muito andarem, a Madrasta decide parar para descansar e é aí que Joanhina fala que viu a chave de Maria na estrada (catálise). Mancando na direção do povoado vem um moço bonito que passa pela Madrasta. Ela fica encantada com a beleza do rapaz e pergunta se ele viu a enteada Maria. Tendo passado pela Madrasta sem prestar atenção, ao ouvir o nome da menina, volta-se e, com gestos galantes, a toma pela mão e começa a dançar (catálise). Conversam sobre Maria, e a Madrasta fala da chave. Asmodeu bonito promete a ela o que quiser se lhe der a informação. Esse encontro e suas conseqüências marcam a intersecção de duas vertentes narrativas, a de Asmodeu e a da Madrasta, que vão confluir para a vertente de Maria. As ações decorrentes da informação concedida convergem para novo encontro de linhas de ação: a de Asmodeu e a do Pássaro.

O percurso de Maria, que ficara em suspenso enquanto se apresentava o desenvolvimento discursivo das demais personagens, agora é retomado no

momento em que Maria percebe que perdeu sua chavinha. O Pássaro Incomum que acompanha Maria fica angustiado também ao perceber o que aconteceu (catálise), e tenta ajudar na busca da chavinha perdida. Voando alto o Pássaro Incomum vê um brilho ao longe na estrada (catálise). No mesmo instante, Asmodeu avista a chave e corre na direção dela. Os dois chegam juntos à chave, mas Asmodeu tem mais sorte e consegue apanhá-la. Tal ação – Asmodeu pegar a chave de Maria – configura na linha de ações do diabo função núcleo de fechamento de uma msq, aberta no momento em que procurou pela chave. As conseqüências da intersecção das linhas de ação de Asmodeu e do Pássaro refletem-se negativamente no percurso narrativo de Maria. O Pássaro luta com Asmodeu, riscando as costas do demônio com as garras, na tentativa de resgatar a chave (catálise). É um momento de risco da narrativa, pois a função núcleo que se abriu ao Maria perder a chave sofre um acréscimo de degradação, isso porque quem encontra a chave e dela apossa-se é Asmodeu.

A chave (objeto mágico) foi recebida por Maria da mãe antes de ela morrer. Assim como a corda deixada pelo Maltrapilho configurou uma extensão da personagem, a chave (objeto mágico) representa, em seu significado, a extensão do amor de sua Mãe morta. Por isso Maria fica tão desesperada ao perder a chave. Além de a chave ter pertencido à mãe, ela é o (objeto mágico) que abrirá seu tesouro. A perda da chave é uma função núcleo que gera tensão e expectativa.

Novas ações catalíticas compõem o segmento narrativo das personagens e representam o espaço/tempo necessário para a abertura de nova msq, gerando mais tensão pela sucessão de expectativas negativas. Agora são as linhas narrativas do Pai e de Asmodeu que se encontram. O Pai acha-se à beira de um desfiladeiro. O diabo está definitivamente decidido a induzir o Pai à morte, fazendo com que ele se atire num precipício, afinal sua filha está morta e ele não tem mais por quem viver e para quem pedir perdão, único objetivo que o mantém vivo. Abre-se msq quando o Pai tenta suicídio, que logo se fecha, pois ele escuta no vento uma cantiga (objeto mágico) entoada pela voz de Maria – “Meu querido, nhor pai não me cortes os cabelos, minha mãe me penteou, minha madrasta me enterrou, pelo figo da figueira que o pássaro bicou, Chô! Passarinho!” –, e desiste de se matar. A

cantiga é o elemento de reconhecimento que diz que Maria está viva. O Pai afasta-se definitivamente da beira do precipício, e o demônio bufa de raiva e desaparece (catálise). A função núcleo de fechamento de msq – desistência do suicídio – tem ligação direta com a função de reconhecimento na Sq1, na qual o Pai soube que Maria estava viva por meio da cantiga.

A intensidade dramática das catálises, apontadas acima, preparam função núcleo de abertura da msq - Asmodeu rouba a infância de Maria – cujo correlato será encontrado na Sq6. Quando o Pai desiste de se matar, Asmodeu fica furioso pelo fato de a menina sempre estragar seus planos, mesmo sem estar presente, que ele, no centro de uma encruzilhada, conclama os elementos influenciando na aceleração do tempo, roubando a infância de Maria, que vira uma linda moça:

Ano vai corrê como dia, hora como segundo, porque rapidez de futuro num se empata nem se adia! Maria, Maria! Agora ocê não tem mais seguro. Vida doravante num é mai brinquedo de criança! Avança, tempo, corre, voa, que a hora já soa. (Hoje é dia de Maria, 2005).

A perda traumática da infância deixa Maria muito apreensiva. Ela, então, recebe a aparição de Nossa Senhora da Conceição, que lhe explica o sentido da mudança. Tal informante catalítico indica o papel da santa de devoção de Maria. Ela é um auxiliar mágico que aparece para encorajar Maria a prosseguir sua jornada, neutralizando a ação do diabo.

O roubo da infância de Maria configura a abertura de uma msq extensa, pois tem início uma nova fase, Maria agora é uma moça, pronta para conhecer “os amor”. O núcleo de abertura dessa msq configura também um índice que aponta para a segunda morte simbólica de Maria que morre como criança, transforma-se fisicamente, mas a criança ainda está dentro dela. Tal índice tem seu par na primeira morte de Maria, na qual perde sua ingenuidade.

5.5 Seqüência 5 – O Pássaro Incomum

A Sq5 nomeada O Pássaro Incomum marca uma virada na narrativa. Maria perde a infância e é transformada numa linda moça, em idade de conhecer o amor. O amor será tema da Sq5, e é em nome dele que Maria terá de escolher entre o casamento com o príncipe ou obedecer a seu coração que palpita pelo Pássaro que está em perigo. Para entender esse novo ciclo que inicia, Maria escuta as palavras da santa de sua devoção:

É o mando da vida e as força do tempo. No córgo, corre sem desalento as águas do mundo. Em ocê, começô corrê as águas da vida. Ocê agora é parte do grande ciclo da vida! Ocê num sente como, dentro de ocê, o coração bate e retumba, diferente, querendo sartá da prisão do peito? O que vem não se adia e chegô: ri e celebra, purque o mundo pode se refazê em ocê! A menina morreu pro zóio do mundo mai mora dentro de ocê. Vai está le acompanhando. (Hoje é dia de Maria, 2005)

A análise estrutural da Sq5 será realizada a partir da observância de quatro vertentes narrativas: a do Pai, a de Asmodeu, a da Madrasta e a de Maria. As principais microsseqüências a serem analisadas são: o reencontro de Maria com a Madrasta e Joanhina, o encontro com o mascate Salim, a aceitação do casamento com o príncipe, a desistência do casamento e o encontro com o Pássaro Incomum. Serão analisadas, também, as catálises, os índices e os informantes relacionados à linha narrativa da Madrasta, uma vez que é nesta seqüência que ocorrerá o fechamento da msq aberta na Sq2, na qual a Madrasta parte juntamente com Joanhina com o intuito de tomar parte no tesouro de Maria.

Os informantes que aparecem no início da Sq5 apresentam um novo cenário, no qual atuam os trabalhadores da terra, os bóia-fria, ocupados na colheita do trigo¹⁵. A imagem abre para uma casa grande, toda fechada, e para as pessoas que ali moram, vestidas de preto. Neste ambiente Maria encontra uma bóia-fria (catálise) que lhe explica o motivo do luto. A moça conta-lhe que ali não anoitece nem amanhece, é sempre entardecer desde que o príncipe desapareceu. É como se o tempo tivesse parado. As ações catalíticas e as informações apresentadas na

¹⁵ No roteiro da microssérie a colheita é da cana, mas, na transposição para a televisão, aparece trigo.

introdução do segmento narrativo da Sq5 marcam o espaço/tempo até a abertura da primeira msq – decisão de Maria em permanecer e trabalhar na fazenda.

A função núcleo – reencontro com a Madrasta – fecha a msq da Sq2 – Madrasta parte e apresenta-se sem ocorrência de funções catálises. Após um dia fatigante na colheita, Maria segue para a sua casinha, onde encontra a Madrasta e Joanelha já crescida. Após o fechamento do núcleo do reencontro, seguem informações e índices. A informação – Maria cozinha para a Madrasta e para Joanelha – tem significação imediata, é um dado concreto que identifica e situa o espectador. E índice: o fato de Maria continuar aceitando as ordens da Madrasta e brincar como uma criança com o Pássaro, o que revela traços da infantilidade de Maria. Enquanto ela brinca com o Pássaro, vê um homem jovem, seminu, dançando na floresta. Tal visão traz implícita a informação de que ele é o príncipe que retorna para casa.

Seguem-se ações menores (catálises) que preparam a situação para a abertura de nova msq – encontro com Salim -, está intercalada na que já está aberta – Maria decide ficar e trabalhar na fazenda. Quando Maria volta para casa, vê a Madrasta e Joanelha preparando-se para uma festa, na qual se comemorará a volta do príncipe. A Madrasta tenta impedir Maria de ir à festa, alegando que a enteada não tinha vestimenta de baile. Essa catálise aponta para uma carência: Maria só poderá ir ao baile se conseguir uma roupa e sapatos adequados, necessidade que prepara a abertura da nova msq - Maria encontra o mascate Salim (auxiliar mágico) que a presenteia com um lindo vestido e sapatos encarnados. Salim avisa Maria que deverá estar em casa antes de soar meia-noite. Tal condição imposta por Salim traz imbricadas duas funções: um informante que aproxima os contos de fadas da atualidade da microssérie – o encanto quebra-se ao soar meia-noite -, e uma catálise, pois a ação de Maria – sair correndo quando for a hora prenunciada – ocasionará a abertura de nova msq.

Chegando ao baile, o príncipe escolhe Maria entre outras meninas e estende o braço chamando-a para dançar (núcleo de fechamento da primeira msq – Maria decide ficar e trabalhar na fazenda). As palavras do Mascate se tornam realidade no

momento em que Maria baila com o Príncipe. Ao ouvir as badaladas, a mocinha misteriosa corre e perde um dos sapatinhos encarnados (função núcleo de fechamento parcial da segunda msq). Após a perda do sapato, segue o imbricamento de duas funções na linha narrativa da Madrasta: uma catálise e um índice. O índice aponta para as intenções da Madrasta, ao apresentar sua filha Joanhina como sendo a dona do sapato perdido e tentar colocar o sapato na filha; e a catálise, a mentira da Madrasta impulsiona Maria a tomar a decisão de revelar quem é a dona do sapato encarnado. É pelo sapato encarnado que o Príncipe reencontra Maria e os dois preparam-se para o casamento (núcleo de fechamento total da segunda msq).

Outras ações catalíticas importantes para a história de Maria são as conseqüências das ações do Pai, cuja linha narrativa, que segue paralela à da filha, tem relações com a linha narrativa de Asmodeu. O Pai chega ao mesmo local onde se encontra Maria, no dia da festa, mas Asmodeu transforma-se em Asmodeu velho e convence o Pai a continuar a caminhada e a procura. Tal catálise traz implícito o indicativo de que está cada vez mais próximo o encontro do Pai com a filha.

A mesma função núcleo que fecha a msq de encontro de Maria com o Mascate – Maria é encontrada por meio do sapato e prepara-se para o casamento - abre nova msq, pois Maria aceita casar-se com o príncipe. Ações menores que decorrem da abertura da msq desaceleram o ritmo da narrativa e detêm-se no significado das provas pelas quais Maria deve passar. Na casa grande, uma mucama informa sobre as três provas: as provas da mesa, da cama e do banho. Tais ações catalíticas preenchem espaço/tempo até o dia do casamento com o príncipe. Nesse dia, Maria está tensa e triste. Seu coração palpita pois seu Pássaro protetor está lá fora piando e batendo suas asas contra as janelas da casa para chamar sua atenção. O Pássaro Incomum é atingido pelas flechas disparadas pelos empregados do príncipe. Maria desiste do casamento e corre para casa, desfazendo-se do vestido e dos sapatos e entregando o traje nupcial para a Madrasta. Coloca sua roupa simples e corre em direção ao Pássaro. Tais ações fecham a msq – aceitação do casamento.

Seguem-se ações na linha narrativa da Madrasta que constituirão funções núcleo para a história de Maria. Enquanto ela vai ao encontro do Pássaro, a Madrasta trata logo de colocar a roupa de Maria em Joaninha e enfiar os sapatinhos em seus pés. Mas ao ajustar o vestido que está rasgando, espeta Joaninha com um alfinete, a qual parece um balão que se esvazia e sai voando por aí. O reencontro de Maria com a Madrasta fecha a msq iniciada na Sq2. O núcleo do castigo da Madrasta marca o fechamento do núcleo do reencontro, ações que até então se desenvolviam em linhas narrativas paralelas.

A desistência do casamento (fechamento de msq) provoca ações catalíticas que precedem a abertura de novo núcleo na história de Maria: ela corre em direção ao bosque e tenta arrancar a flecha do corpo do Pássaro. Inicia a msq, Maria assiste à metamorfose do Pássaro em homem, a quem chamará de Amado. Maria chora ao sentir que o Amado é a parte que lhe falta e os dois se abraçam, até surgirem os primeiros raios do dia, quando ele volta a ser Pássaro. A sina de Maria passa a ser ansiar pelas estrelas, quando a ave se torna homem novamente. Da mesma forma, o Pássaro ama Maria:

Sou aquele que velei seu sono e segui seus passos. E não vi encanto em voar livre no espaço, nem em estar perto do manto das estrelas, nem no canto dos pássaros nas manhãs. Quis andar pela terra (Hoje é dia de Maria, 2005).

5.6 Seqüência 6 – Os Saltimbancos

O amor de Maria e do Pássaro Incomum liga a Sq5 à Sq6, nomeada Os saltimbancos. Quando cai a noite, Amado e Maria encontram-se para se amarem, e só durante as poucas horas da noite esse amor é possível de concretização. Durante o dia Amado é Pássaro que sobrevoa o céu e anseia pelo anoitecer. Enquanto a noite não chega, Maria perambula e numa dessas andanças encontra uma dupla de saltimbancos do teatro mambembe no qual ingressa. Nesta seqüência Maria continua sofrendo as perseguições de Asmodeu, que encontrará novas formas de atormentar Maria. No entanto, a menina grande é corajosa e esperta e

usará todas essas qualidades para viver seu grande amor e fugir das maldades de Asmodeu.

Na Sq6 a análise estrutural será efetuada mediante a descrição de cinco vertentes narrativas: a de Maria, a do Amado, a de Asmodeu, a do Pai e a dos Saltimbancos. Serão analisadas as msqs de ingresso de Maria no teatro mambembe, do reencontro com o Pai, da morte do Pai, da recuperação da chave, do encontro com o Amado e a função núcleo na qual Maria volta a ser criança. Analisar-se-á também a seqüência narrativa dos saltimbancos Rosa e Quirino, cujas ações determinarão conseqüências irreversíveis na linha narrativa de Maria.

O segmento narrativo que é contemplado pela Sq6 inicia assim: neste ir e vir de noite e dia, Maria conhece uma dupla de saltimbancos, Quirino e sua irmã Rosa, e é convidada a ingressar no teatro mambembe. Maria faz sua escolha, aceita participar do pequeno grupo, ação que abre a primeira msq da Sq6. Seguem informações sobre o que esse grupo faz e como é a sua vida. Quirino e Rosa percorrem os vilarejos em uma carroça, levando alegria para o povo em troca de algumas moedas.

A convivência de Maria com o grupo mostra um índice de que o coração de Quirino bate forte por Maria, que só o olha com os mesmos olhos fraternais de Rosa. Além das informações, seguem catálises que descrevem a continuação dos encontros noturnos de Maria e do Amado. Na noite que começa a cair, Maria ouve o pio do Pássaro. Maria não consegue conter a alegria, no entanto só a noite é capaz de possibilitar o encontro dos dois. O Amado sofre de uma maldição, é Pássaro durante o dia e homem à noite. Enquanto os primeiros raios de sol não atingirem sua pele, ele desfruta da companhia de Maria. Durante a noite ele a tem nos braços e durante o dia a tem sob o domínio do olhar, observando seus passos como um anjo protetor.

As catálises apontam para as habilidades de Rosa que, além de boa acordeonista, era também especialista na arte da cartomancia. Rosa, atendendo pedido de Maria, revela que o Pai está vivo. Essa catálise remete à outra catálise na

linha narrativa do Pai que continua caminhando, já envelhecido, de barba e cabelos longos e brancos, trôpego, apoiado num cajado. Sua pele já está queimada de sol, e suas roupas são quase farrapos. Exausto cai de joelhos e implora a Deus que poupe a sua vida para poder ver mais uma vez o rosto de Maria. Tais informações sobre o Pai trazem implícito um índice de culpa. O Pai não quer morrer antes de pedir perdão para a filha, mas sabe que seu fim está próximo. Revigorado pela prece, continua a busca, mas sua caminhada é interrompida pela chegada de um vendedor ambulante, um português com forte acento lusitano (informante). O vendedor oferece ao Pai um espelho. O Pai sente-se atraído pelo objeto e vê sua imagem refletida nele, mas a imagem não está límpida (índice), o Pai percebe que sua vida está próxima do fim. Tal encontro reafirma por intermédio do espelho, que não resta muito tempo e traz implícito o significado do espelho – ele revela a verdade – mesma significação atribuída ao espelho da Madrasta da Branca de Neve.

Enquanto isso, os encontros de Maria com Amado continuam, informação que será descoberta por Quirino. O moço quer conquistar Maria e numa das noites que ela sai para encontrar-se com Amado, ele a segue e assiste à transformação do Pássaro em Amado. A paixão não correspondida de Quirino por Maria e o amor ferido do palhaço darão uma idéia a Asmodeu, que instiga o rapaz a separar os amantes. Essas ações catalíticas precedem a abertura de msq - Quirino rouba um lenço de Maria. Após essa função núcleo, seguem catálises: Quirino usa o lenço como isca para atrair o Pássaro que cai na armadilha arquitetada por ele. Tais catálises acontecem na confluência das linhas narrativas do Amado, de Quirino e Asmodeu, com reflexos na história de Maria sob forma de índices: Maria tem um pressentimento ruim.

Novas catálises continuam intensificando a tensão narrativa. Rosa e Maria aprontam-se para a apresentação de mais uma noite no teatro. Maria está triste, tem pressentimento que algo ruim aconteceu ao seu Amado. Maria conta seu segredo para Rosa, falando do Amado, de sua triste sina e do amor que une os dois. Durante a apresentação Maria declama com emoção a própria história: “E assim fui caminhando pelos anos, no mundo peregrinando, buscando as franja do

mar, mai ante disso curo o coração ferido. Reencontro o amor perdido e meu pai hei de encontrá”.

Um homem que vinha pelo caminho pára para ver o ajuntamento de gente em volta da carroça. É o Pai. Os dois reconhecem-se. Maria, parada, desata num choro mudo ao reconhecer o Pai, que no centro do palco também chora e pede perdão por seus erros – função núcleo que marca o fechamento de msq aberta na Sq2 – partida do Pai. Ao mesmo tempo em que tal função é considerada encerramento de uma msq, ela abre uma nova, na qual se encontra o percurso narrativo do Pai com o de Maria, pois ele passa a integrar o grupo do teatro mambembe.

O informante que aponta para os dons de Rosa, prepara o ambiente para nova interferência de Asmodeu, pois é por esse meio que Rosa desconfiará do irmão, cego de amor, descobrindo que Quirino prendeu o Pássaro, o Amado de Maria (função núcleo). O Amado pede a Rosa que lhe traga Maria, ou que o ajude a se libertar daquela gaiola (catálise). Rosa aceita ajudar o Pássaro e entrega ao Amado um preparado. O Amado se liberta. Na linha narrativa do Pássaro a função núcleo do aprisionamento abre msq que encontra seu correlato na função de soltura que fecha a msq – o Pássaro é solto – função núcleo que, por sua vez, traz imbricadas as linhas narrativas do Amado e dos Saltimbancos.

Enquanto isso, novas funções catalíticas interferem no ritmo da narrativa e marcam a intersecção de duas vertentes narrativas – a de Quirino e a de Asmodeu. Quirino, que caminha trôpego e apressado pela estrada é tentado novamente por Asmodeu, quando este diz: amor é como guerra: “tem de sitiá, enfraquecê o inimigo e depois tomá de assarto o coração que se preza!”

Segue uma série de catálises que se refletirão imediatamente no percurso narrativo de Maria. Rosa diz a Maria que seu Amado logo vem, e Maria corre na direção apontada por Rosa. Asmodeu original, que assiste a tudo muito irritado, inicia uma invocação. Correm lágrimas do rosto do diabo as quais se transformam no mais puro gelo. O diabo então deseja que suas lágrimas congelem o mundo e

seus amantes (catálise). Nisso começam a cair os primeiros flocos de neve. Muito afastada do grupo, Maria caminha com dificuldade pela estrada. O Pássaro Incomum sente suas forças diminuírem por causa da neve congelante. Seu caminhar torna-se lento, até que ele pára e fica estático sob a neve que cai (catálise). Quando a tempestade acaba, Asmodeu original aproxima-se do Pássaro e ri ironicamente pois o Pássaro está congelado (catálise). A ação de Asmodeu tem conseqüências na linha narrativa de todas as demais personagens da Sq6, o que impulsionará o desenvolvimento dos acontecimentos na microssérie.

Para a linha narrativa do Pai, as conseqüências da ação de Asmodeu serão o ápice de algo que os índices já vinham apontando – a morte. O grupo de saltimbancos continua suas apresentações agora com a ajuda do pai de Maria, que faz o papel de um palhaço com uma vela acesa na cabeça. Numa das noites de neve mais intensa o Pai sai da carroça e tem um encontro com a mãe de Maria (catálise). O Pai morre, função núcleo que fecha a msq aberta – o reencontro de Maria com o pai.

Após a morte do Pai, Quirino revela à Maria que foi ele quem prendeu o Pássaro, ação considerada núcleo de fechamento de msq - encontro de Maria com os saltimbancos – e ação que será responsável pela abertura de nova msq – Maria decide abandonar o grupo de teatro mambembe e partir em sua jornada a procura do seu Amado. A ação de Quirino motiva a decisão de Maria. E, como é a linha narrativa de Maria que é foco da microssérie e da presente análise, o papel narrativo dos saltimbancos termina nesta seqüência.

Após a função núcleo de abandono do teatro mambembe e sem intersecção de catálises, informantes ou índices, ocorre ao mesmo tempo fechamento e abertura de msq. Prosseguindo a jornada, Maria encontra Asmodeu poeta. Ele tenta seduzi-la, mas Maria vê pendurada no peito do homem sua chavinha e percebe que é Asmodeu. Rapidamente Maria arranca a chave do diabo. Asmodeu fica muito irritado. A ação de recuperação da chave fecha a função núcleo aberta na Sq4 – roubo da chave – e a recuperação da chave permitirá Maria alcançar seu tesouro.

Maria caminha até encontrar o Amado sob a forma de Pássaro congelado – ação considerada função núcleo por trazer uma funcionalidade dupla, ao mesmo tempo consecutiva e conseqüente. Após Maria recuperar a chave – função núcleo de fechamento de perder a chave, e com a conseqüente abertura de nova msq a partir do achado da chave – encontrar seu tesouro – faz com que Maria encontre seu Amado no andar dos acontecimentos e, com o seu calor Maria derrete o gelo que aprisiona o Pássaro e com a chave abre a fechadura que encarcera o coração do Amado. Faz-se então a última transformação do homem-pássaro. Nessa msq que abre com a recuperação da chave e fecha com o reencontro de Maria com o Amado, é revelada a função da chave de Maria e fica-se sabendo qual é seu maior tesouro – o amor. A chave é o objeto mágico que possibilita trazer de volta à vida o seu verdadeiro amor.

A ação de Maria reencontrando o Amado deixa Asmodeu tão furioso que desencadeia o fechamento da msq – roubo da infância. Transformada de novo em criança, Maria cai na estrada, no mesmo local onde ela foi transformada em adulta.

5.7 Seqüência 7 – Onde o Fim Nunca Termina

A última seqüência denominada Onde o fim nunca termina mostra Maria criança novamente fazendo o caminho de volta. Mas mesmo trilhando o mesmo caminho, Maria traz na bagagem todo o conhecimento adquirido em sua vivência na jornada. Ela está voltando, mas não é mais a mesma e verá que os amigos que fez na jornada de ida, apesar de serem as mesmas personagens, também mudaram. E seguindo nessa romaria, Maria retornará para casa, reencontrando toda sua família. É nesse momento que Maria destruirá Asmodeu e suas personalidades e poderá viver feliz para sempre com seu Amado.

Para a realização da análise estrutural da Sq7, serão analisadas as principais msqs, uma série de encontros e reencontros correlatos à Sq2, marcando a volta ao começo de sua peregrinação infantil, a fuga de seu lar: encontro com um Mascate, recuperação da chave, reencontro com Zé Cangaia, reencontro com os Meninos

Carvoeiros, reencontro com o Maltrapilho, reencontro com os Retirantes, reencontro com a família, destruição de Asmodeu e encontro com o Ciganinho. Dentre as catálises, índices e informantes, serão analisados aqueles que possuem maior interferência nos principais acontecimentos da história de Maria. A Sq7 é marcada por um ritmo acelerado, pois há o predomínio dos incidentes da ação, apresentados em sucessividade, isto porque as linhas narrativas secundárias perdem as motivações individuais para se integrarem na linha da protagonista, as personagens com as quais Maria reencontra-se já são conhecidas, fator que proporciona um caráter recorrente da leitura; a tensão narrativa que assim diminui, ao tender para o desenlace que, ao recuperar, no fim, o começo, anula todos os conflitos e prepara a segunda parte da série.

O segmento narrativo da Sq7 traz o espectador de volta à região conhecida, à cena onde Maria perdeu a chavinha. Maria cai na estrada, olha em volta, meio desorientada, tentando reconhecer onde está. Apalpa-se e percebe que voltou a ser menina e está sem sua chavinha, são informantes que localizam a história no mesmo espaço onde Maria foi transformada em adulta. Essas informações sinalizam para uma ruptura na seqüência temporal, com apagamento do espaço-tempo e dos acontecimentos relativos à Maria adulta, de tal forma que ela fica em dúvida se tudo não passou de um sonho. No momento em que Asmodeu conclamou os elementos e tirou a infância de Maria, ou seja, acelerou o tempo, Maria é transportada/abduzida pela ruptura dessa dimensão, perdendo subitamente a infância e conhecendo o amor. Desde então ela vive num tempo futuro e lá, resolve os problemas que vão surgindo. Lá encontra o Pai e a Madrasta cujas linhas de ação são encerradas nesse tempo futuro.

Depois dessa visão dos acontecimentos e informações, abre-se a primeira msq – encontro de Maria com um Mascate – ele oferece um presente a Maria, de livre escolha. Maria escolhe um embrulho, um pequeno saquinho de pano. O presente (objeto mágico) é dado sob a condição de que só fosse desembulhado quando o coração de Maria mandasse. Nessa msq, sem o intercurso de catálises, há o fechamento de outra msq, aberta na Sq4 – Maria perde a chave - antes de ser transformada em adulta.

Maria continua sua caminhada, observada por Asmodeu. Maria sente falta do Pássaro que sempre a acompanhava. Tal informação traz a certeza de que a projeção temporal no futuro não foi um sonho e não foi esquecida. De repente Maria começa a correr, pois avistou de longe algo brilhando no chão. Asmodeu tenta correr também para apossar-se da chave sem conseguir e Maria acaba recuperando-a. A história que ficara suspensa no momento presente em que Maria perdera sua chave e Asmodeu a encontrara, retorna no momento num tempo anterior ao achado da chave por Asmodeu. Essa diferença temporal muda a história: Maria recupera sua chave que a encaminha de volta ao lar.

No retorno, Maria reencontra com o amigo Zé Cangaia, que representa o fechamento da função núcleo – Maria parte sem Zé – na Sq3. O amigo a conduz a um cenário deserto, mas que lhe parece o parque de diversão mais animado do planeta (catálise). Zé Cangaia e Maria brincam no castelo de espelhos e o amigo deseja a Maria que a roda da fortuna comece a girar a seu favor: “Que o mundo vire às avessa, e que depressa toda tristeza se vá. Que o mundo gire, giramundo!” Então Maria despede-se do seu amigo e penetra na luminosidade intensa do País do Sol a Pino.

O reencontro com o amigo Zé Cangaia, ao mesmo tempo que representa o núcleo de fechamento de uma msq, abre outra que interferirá no fechamento de outra função núcleo. A ação de Maria e Zé de girar o mundo terá conseqüências no próximo reencontro de Maria, desta vez com os Meninos Carvoeiros, agora em liberdade. Maria pergunta o que aconteceu e a Menina Carvoeira diz que num minuto o mundo girou ao contrário - Giramundo! – e o que estava em cima girou para baixo, os que estavam acorrentados se libertaram e estavam com suas sombras novamente. Maria feliz lembra das palavras de Zé Cangaia e percebe que são mágicas. A msq aberta no reencontro com o amigo Zé Cangaia fecha-se pela ação de girar o mundo e devolver a liberdade aos Meninos Carvoeiros.

Os índices apontam para a tristeza de Maria ao desconfiar que trilha o caminho de volta. Tal índice já traz implícita a abertura de função núcleo – o

reencontro com o Maltrapilho. O amigo fala-lhe que, se se volta pelos caminhos que já foram trilhados, a volta é diferente:

Se o sór nasce toda manhã num qué dizê que ele traz sempre o mesmo dia!
E se ocê vorta pelos caminhos já trilhado ocê vorta diferente. E nem os
caminho num são mais os mesmo. Arrepare bem. (Hoje é dia de Maria,
2005).

Maria vira-se para o Maltrapilho, mas ele já desapareceu, deixando onde estava sentado uma cabaça de água (objeto mágico). Maria pega a cabaça, toma um gole e segue adiante (catálise). O reencontro com o Maltrapilho abre uma msq que será fechada quando o presente mágico for utilizado. Na continuação da caminhada, Maria reencontra os Retirantes, para quem dá a água da moringa. Um dos Retirantes derrama a água sobre o solo, saciando a sede da terra (catálise) e, de repente chove trazendo alegria e esperança aos Retirantes, que lhe retribuem entregando um coco, a esfera cósmica, que contém a noite. Algo mudou na história já trilhada na ida. Agora é o Maltrapilho quem dá a água à Maria e são os Retirantes que lhe dão o coco – função núcleo que fecha a msq de reencontro com o Maltrapilho.

Continuando a caminhada, Maria reencontra o Homem de Olhar Triste, que lhe aponta uma árvore nascida na cova do morto, um sinal de Deus agradecendo a sua boa ação. Reencontra também os Executivos. Tais ações catalíticas decorrem da msq – recebimento do coco que contém a noite –, desacelerando o ritmo da narrativa após sucessivas aberturas e fechamentos de funções núcleo.

No limiar do País do Sol a Pino, uma nova vegetação já se mostra mais à frente. Maria atira o coco – função núcleo de fechamento da msq de recebimento do coco - e uma noitinha fresca, de pouca brisa, de repente toma conta do céu, cheio de estrelas. O lugar que Maria escolheu para descansar é justamente perto do laguinho, onde o Pássaro tomou banho no início da saga de Maria. Maria vasculha o lugar, mas não o encontra (catálise). Então vê Nossa Senhora ensinando que “a vida tem duas épocas de ouro: a primeira a gente ganha, a segunda a gente tem de buscar”(índice).

Sabe-se que Asmodeu atrapalhou-se ao manobrar o tempo e trouxe Maria de volta para antes do que tinha planejado. Tais informantes são também índice de que se houve um erro na manobra do tempo, a história poderá ser diferente. As ações catalíticas sobre o que acontece no caminho de volta, uma surpresa, encontra a Madrasta, ainda vizinha e com o marido vivo. Tais catálises preparam uma sucessão rápida de núcleo: volta ao sítio, onde ocorre o reencontro com os irmãos e os pais. Entra em cena, o Ciganinho, o primeiro amor de Maria, que teria sido - num outro tempo - enfeitado por Asmodeu e transformado em Pássaro. Aqui inicia a última msq em que aparece Asmodeu. Vendo o diabo que seus planos de fazer a infelicidade de Maria não estavam dando certo, zangado, evoca suas outras seis corporeidades e um a um, os seis diabos emergem de um buraco na terra: Asmodeu fala:

Esse é o momento. Como fiz da otra veiz, premero vô le transformá num pássaro de lata, Ciganinho! E ocê há de cumpri a sina de morrê enferrujado debaixo de tanto gelo pra nunca mais encontrá Maria. Depois, lanço a desgraça sobre essa casa. A lavoura vai secá! A água vai secá! Os irmãos vão se perdê pelos caminho da vida! E a mãe, o sór quente vai levá! E nesse dia, antão, Maria, vô coiê, pra mim, a sua esperança e seus sonho! (Hoje é dia de Maria, 2005)

Mas agora a história é diferente, pois Maria possui, ainda, um objeto mágico que poderá usar. Abre o saquinho e tira de dentro um espelho, o presente do Mascate – núcleo que fecha msq de recebimento do presente. Maria volta o espelho para Asmodeu e para os outros demônios mandando-os, um a um, de volta ao inferno. A harmonia inicial foi restabelecida. Novamente o espelho é tomado como o símbolo, ele é capaz de destruir Asmodeu e suas corporeidades.

O jovem Ciganinho chega à casa de Maria e se junta à menina numa brincadeira e os dois vão se afastando do sítio e seus passos os levam para a colina. Lá em cima, ainda brincando, eles se voltam, surpresos, na direção do horizonte. As franjas do mar! Juntos contemplam a imensidade do oceano.

A microssérie termina com o dizer: “Antonce de maneira que foi anssim que tudo assucedeu. Eta que lá no fundo todo mundo sabe que não é a espada, é a inocência que renova o mundo”. Estão implícitas nas palavras da narradora, as

questões básicas do conto de magia. Maria é a heroína da microssérie, mas para isso, precisa de um antagonista que a configure como tal. Asmodeu, o principal antagonista de Maria, pode assumir sete corporeidades diferentes, pode controlar o tempo e o espaço, qualidades que intensificam o heroísmo de Maria, pois quanto melhor o antagonista, melhor o herói. Mesmo com todas essas habilidades, Asmodeu é vencido pela esperteza da menina, pela inocência da criança. Fato que é reforçado pelas palavras da santa de devoção de Maria, que diz que mesmo estando adulta, a menina está dentro dela e vai estar a acompanhando.

Além de ser o grande antagonista da história, Asmodeu, a partir da Sq2, passa a ter um papel ainda mais interessante. Ele liga as seqüências maiores por meio de ações que refletem ou diretamente na linha narrativa de Maria ou indiretamente, pois suas ações encontram intersecção na linha narrativa das demais personagens, cujas conseqüências aparecerão na vertente narrativa de Maria. Asmodeu é um recurso literário que traz integração para a história. Integra as seqüências maiores umas nas outras e liga as linhas de ação das personagens de forma a sempre convergirem para a linha de Maria. Assim como Asmodeu, o Pássaro Incomum também possui o papel de interligar as seqüências maiores, mas em menor proporção que Asmodeu.

A seqüência é uma série lógica de núcleos, os quais juntamente com as catálises, índices e informantes constituem o nível das funções na estrutura de uma narrativa. No entanto, este nível retira sua significação em um nível superior, no das ações. Por isso dividiu-se cada seqüência maior por linhas narrativas, nas quais as personagens são descritas não segundo o que são, mas segundo o que fazem. Tal divisão permite identificar os pontos de intersecção e o ponto onde cada conto da literatura oral passa a integrar a narrativa televisiva.

A partir da descrição e análise da microssérie verifica-se que sua apresentação contemplou as manifestações da literatura oral, reunindo os contos populares, cantigas, cirandas de forma harmoniosa. As imagens despertaram um universo folclórico que foi ressignificado por meio dos objetos e brinquedos utilizados, por meio do figurino, da fala teatral e pela simplicidade do cenário.

6 DA DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA FONTE ORAL

6.1 A menina enterrada viva

O CONTO	FUNÇÕES
<p>Era uma dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má.</p>	<p>Situação Inicial</p> <p>I – afastamento: morte da mãe (carência)</p>
<p>A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolos de mel. A menina ia simpatizando com a viúva, embora não se esquecesse de sua defunta mãe que a acariciava e penteava carinhosamente.</p> <p>A viúva tanto adulou, tanto adulou a menina que esta acabou pedindo que seu pai casasse com ela.</p> <p>— Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel!</p> <p>— Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel, respondia o viúvo.</p> <p>A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha.</p>	<p>Seqüência 1</p> <p>VI – ardil</p> <p>VII – cumplicidade</p> <p>VIII – carência</p> <p>II – proibição (conselho)</p> <p>III – transgressão (surge o antagonista)</p>
<p>Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse a um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a madrasta não deixava a menina brincar.</p> <p>Mandava que fosse vigiar um pé de figos que estava carregadinho, para os passarinhos não bicarem as frutas. A pobre menina passava horas guardando os figos e gritando — chô! passarinho! quando algum voava por perto.</p> <p>Uma tarde estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham picado todos os figos.</p> <p>A madrasta veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e no ímpeto de gênio matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal.</p>	<p>Seqüência 2</p> <p>I – afastamento</p> <p>XXI – o herói sofre perseguição</p> <p>XII – o herói é submetido a provas</p> <p>II – proibição</p> <p>III – transgressão</p> <p>VIII - dano</p>

O CONTO	FUNÇÕES
<p>Quando o pai voltou de viagem a madrasta disse que a menina fugira da casa e andava pelo mundo, sem razão. O pai ficou muito triste.</p> <p>Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando.</p> <p>Capineiro de meu pai! Não me cortes os cabelos ... Minha mãe me penteou, Minha madrasta me enterrou, Pelo figo da fiqueira Que o passarinho picou ... Chô! Passarinho!</p> <p>O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. Cavou a terra e encontrou uma laje.</p> <p>Por baixo estava vivinha a menina. O pai chorando de alegria abraçou-a e levou-a para casa.</p> <p>Quando a madrasta avistou de longe a enteada, saiu pela porta afora, e nunca mais deu notícias se era viva ou morta. O pai ficou vivendo muito bem com sua filhinha.</p>	<p>Seqüência 3</p> <p>IX – mediação</p> <p>XIV – fornecimento do objeto mágico pela natureza</p> <p>XXVII – o herói é reconhecido</p> <p>XXVIII – desmascaramento</p> <p>XVIII – o antagonista é vencido</p> <p>XX – regresso do herói</p>

6.1.1 Leitura do conto

O conto *A menina enterrada viva* pertence a uma compilação de histórias de Luis da Câmara Cascudo (s.d), reunidas na obra intitulada *Contos tradicionais do Brasil*.

Trata-se de um pequena órfã de mãe que viu seu pai casado, a seu pedido, com uma mulher muito ruim. No início a menina recebia atenção, mas foi só o pai ausentar-se de casa que os maus tratos começaram. A menina precisava fazer todas as tarefas domésticas, não sobrando tempo para brincar. Um dia a Madrasta, para judiá-la, mandou que ela fosse vigiar um pé de figos carregadinho, para os passarinhos não comerem as frutinhas. Mas a menina cansou de cuidar e caiu no sono. Quando acordou, os passarinhos haviam bicado todos os frutos. A Madrasta ficou tão furiosa que acabou matando a menina e enterrando-a no fundo do quintal. Quando o Pai retornou de sua viagem, sentiu falta da menina que, segundo a Madrasta, havia fugido. O Capineiro veio chamar o Pai pois estavam saindo vozes

de um capinzal muito bonito. O Pai percebeu que era a voz de sua filha e a desenterrou vivinha. Quando voltaram prá casa, a Madrasta havia fugido.

Funções

O conto constitui-se de três seqüências interligadas pelo efeito de causa e conseqüência das funções. É necessário informar que nesse conto identificam-se 17 funções das 31 indicadas por Propp (1984) que constituem a estrutura do conto de magia. Na situação inicial a função de afastamento (I) é considerada também a carência, ou seja, com a morte da mãe na equação (morte = afastamento) que não teve causa, deu-se a carência inicial. A menina queria uma mãe que poderia lhe dar o carinho necessário.

Na seqüência um identificam-se cinco funções: de proibição (II), transgressão (III), ardil (VI), cumplicidade (VII), e a carência (VIII). A função de carência, nesta seqüência, explica a carência implícita na situação inicial. Na seqüência dois há seis funções: afastamento (I), proibição (II), transgressão (III), dano (VIII) e a perseguição (XXI). E, na seqüência três, foram identificadas seis funções: mediação (IX), o fornecimento do objeto mágico pela natureza (XIV), o herói é reconhecido (XXVII), desmascaramento (XXVIII), o antagonista é vencido (XVIII) e o herói retorna ao lar (XX).

Após a situação inicial, a primeira seqüência inicia com a função de ardil (VI), a viúva tenta enredar a menina para que ela convença seu pai a casar com ela. Para isso, a viúva usa de artifícios de adulação, carinhos, pequenos mimos. Assim a menina deixa-se enganar, ajudando de maneira involuntária seu inimigo (VII). O Pai tenta alertar sua filha para o perigo de quem primeiro oferece mel para depois castigar com fel. No conselho do Pai está implícita a proibição (II), no entanto, a carência (VIII) inicial, a perda da mãe, faz com que a menina não retroceda na sua solicitação ao pai, ou seja, ocorre a transgressão (III), pois o Pai acaba casando-se com a viúva.

Na segunda seqüência ocorre o afastamento (I) do Pai, que viaja por causa dos negócios, deixando o campo livre para as maldades da Madrasta. É no momento da transgressão, que se deu na seqüência anterior, que o antagonista se manifesta, segundo Propp (1984). Ao ter a Madrasta atingido seu objetivo, que era o casamento, com a ausência do Pai, a menina passa a realizar todas as tarefas difíceis da casa (XII), sofrendo perseguição (XXI). Ainda, nesta seqüência, a Madrasta impõe à menina a tarefa de cuidar de um pé de figos carregadinho, alertando para a necessidade de espantar os passarinhos (II). No entanto, a menina adormece (III), os pássaros bicam os figos e a Madrasta castiga-a com a morte (VIII).

Na seqüência três há a mediação (IX): a Madrasta dá a notícia para o Pai de que a menina fugiu. O Pai fica muito chateado com a situação. Depois de algum tempo, cresce um capim muito vistoso em cima do túmulo da menina. O Pai ordena que o Capineiro corte aquele capim, mas no momento do corte sai uma voz do chão. O capim é o meio mágico (XIV) fornecido pela natureza, pelo qual o herói será reconhecido (XXVII). Quando o Capineiro ouve a voz, chama o Pai que reconhece a voz da filha e a leva de volta para casa (XX). Então se dá o desmascaramento (XXVIII) da Madrasta que foge, deixando tudo para trás; ela é vencida (XVIII).

Esferas de ação

Essas funções são repartidas entre sete personagens que, de acordo com Propp (1984), estão organizadas segundo certas esferas de ação:

a) do antagonista: na primeira seqüência a Madrasta ainda não é identificada como a antagonista. Ela adula a menina e dá-lhe mel. Na segunda seqüência, depois de alcançar seu objetivo, que era o casamento, a Madrasta surge como antagonista, perseguindo a menina, impondo a esta uma série de tarefas difíceis. Nesta seqüência a antagonista mata e enterra a menina no fundo do quintal. Na terceira seqüência a Madrasta é desmascarada quando o Pai recupera a filha;

b) do doador: nesse conto o doador, aquele que repassa o objeto mágico ao herói, é a natureza. Ela faz crescer em cima da sepultura da menina um capim muito bonito;

c) do auxiliar: aquele que permite o deslocamento do herói no espaço, executa a reparação do dano... é o capim, elemento/presente da natureza que, por meio do Capineiro, ajuda a descobrir e salvar a menina. A natureza denuncia que algo está errado;

d) da personagem procurada: a personagem procurada é a menina;

e) do mandante: que envia o herói. No conto a menina é a heroína e não aparece a personagem do mandante;

f) do herói: a heroína é a menina, que também é a personagem procurada. A ela são impostas tarefas difíceis/provas; ela sofre o dano e é reconhecida. Essa heroína salva-se a si mesma quando canta e autodenuncia sua vida por baixo da terra;

g) do falso herói: não há falso herói neste conto.

Entrada em cena das personagens

Na análise do conto, segue-se a questão da forma de entrada das sete personagens em cena:

a) o antagonista: aparece nas três seqüências. Na primeira apenas fala-se da Madrasta; na segunda ela impõe ordens à heroína e, na terceira, ela causa o dano. No momento seguinte é desmascarada;

b) o doador: é a natureza e apenas manifesta-se no conto uma vez;

c) o auxiliar mágico: o capim é uma espécie de objeto mágico, é um elemento neutro, é um auxiliar da natureza, e, por meio do Capineiro, ajuda a menina a voltar para casa;

d) o mandante, o herói, o falso herói e a princesa: pertencem à situação inicial.

Motivações

Além das formas de entrada das personagens em cena, das suas esferas de ação e das funções, existem as motivações de cada um. As motivações seriam as razões e os objetivos das personagens:

a) a menina (heroína): quer o amor de uma mãe;

b) Madrasta (antagonista): pretende-se casar de forma a conceder um pai para a sua filha órfã e garantir o seu sustento;

c) Pai: quer ver a filha feliz.

Variantes

Na versão do escritor Silvio Romero (1954) *Madrasta*, o viúvo tem duas filhas, e, quando o marido sai de casa para trabalhar, a Madrasta enterra as duas meninas vivas pelo mesmo motivo do conto de Luis da Câmara Cascudo (s.d). Essa versão tem mais lógica tendo em vista que a menina ainda está viva quando é retirada debaixo da terra, enquanto na versão de Luis da Câmara Cascudo a menina vive depois de ter sido morta pela Madrasta.

A principal diferença em tal variante está na função de dano. No conto de Luis da Câmara Cascudo a Madrasta mata a menina e a enterra e no conto de Silvio Romero, a Madrasta não mata, simplesmente enterra as meninas.

Integração dos níveis: funções, esferas de ação, forma de entrada em cena e motivações

A primeira expressão do conto: “Era um dia ...” já introduz o ouvinte em uma atmosfera especial, que se caracteriza pela tranquilidade épica. Porém, não tardarão a desenvolver-se acontecimentos tensos e vibrantes. Tal tranquilidade é um recurso artístico que contrasta com a dinâmica interna do conto, geralmente vibrante e trágica, às vezes cômica e realista. Os elementos do conto acham-se tão estreitamente entrelaçados que a característica de cada família apresentada em seu início só pode ser descoberta pouco a pouco, à medida que os acontecimentos vão se sucedendo.

Na situação inicial é apresentada a situação de uma menina, uma órfã muito boa e bonita que vive com o pai viúvo. É apresentada também a situação da vizinha viúva que também tinha uma filha, que, no entanto, era feia e má. As motivações daí decorrentes são traduzidas pela função de carência, em que a menina deseja uma mãe que lhe restitua os carinhos e afagos e a viúva deseja um marido que lhe possa dar segurança e garantir o sustento de sua pequena menina.

Na primeira seqüência, a motivação da viúva estimulará a sua entrada em cena: tentará agradar a menina com presentes e bolos de mel para atingir seu objetivo, que é o casamento com o pai da menina. A órfã, por sua vez, tem sua entrada em cena marcada quando estimula o casamento do pai com a viúva. A menina, ao pedir para o pai que se case com a viúva, é advertida (entendida aqui como função de proibição) sobre os riscos de acreditar numa pessoa que lhe dá mel e depois fel. Mas o Pai acaba transgredindo a própria proibição alertada, ao casar com a viúva. Observa-se que a motivação do Pai é satisfazer a vontade de sua filha, o que justifica sua atitude. O Pai é um auxiliar, que permite à menina realizar seus desejos.

A Madrasta alcança seu objetivo, e a menina também. Aparentemente a situação está resolvida, não há mais carência, pois a menina conseguiu uma mãe e a viúva um marido. Até este momento as personagens ainda não foram identificadas

na sua esfera de ação; as ações evoluem de forma paralela, sem enfrentarem obstáculos.

A partir da seqüência dois, o que motiva o desenrolar dos acontecimentos é uma ruptura no comportamento da Madrasta com o afastamento do Pai, que precisou viajar a negócios. Quando há o afastamento do Pai, a filha fica sozinha, sem defesa. Está criado o terreno propício para a irrupção da desgraça. Uma desgraça qualquer constitui a forma básica do enredo. A ocorrência da desgraça e a reação que ela provoca determinam o assunto. Não satisfeita apenas com o casamento, a Madrasta deseja a menina como sua serviçal, atribuindo-lhe tarefas difíceis e perseguindo-a com admoestações de toda ordem. Tudo isso com o intuito de reservar para a sua filha verdadeira o espaço destinado à filha de seu segundo marido, o de filha única do Pai. A seqüência dos acontecimentos, o afastamento do Pai, motivou as atitudes ruins da Madrasta. Percebendo que com a ausência do pai a menina estaria desprotegida, aproveitou para tirar, de uma vez, a pequena órfã do seu caminho.

Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse a um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a Madrasta não deixava a menina brincar. (CASCUDO, s.d, p. 422).

Já se percebeu, a essa altura, que a Madrasta encaixa-se na esfera de ação da antagonista: cabe a ela as funções de perseguição, combate contra o herói e o dano. A menina, por sua vez, encaixa-se na esfera de ação da heroína a quem cabem as funções de serem impostas tarefas difíceis, as marcas, o desmascaramento, o reconhecimento e o casamento. As funções pertinentes à esfera de ação da pequena órfã e da Madrasta são opostas. Isso explica as direções contrárias a serem tomadas pelo desenrolar dos acontecimentos.

A Madrasta não sossegará enquanto não atingir seu novo objetivo, o que estimulará uma segunda entrada em cena. Ela impõe uma proibição à menina: vigiar um pé de figos para que os passarinhos não biquem as frutinhas, no entanto, a menina adormece, o que faz com que as aves estraguem todos os figos,

configurando, dessa forma, a transgressão da proibição da Madrasta. Com a função de transgressão estabelecida eis que acontece o dano. A menina é castigada com a morte, sendo enterrada no fundo do quintal. A Madrasta, com essa ação, consegue com que sua filha verdadeira assuma o lugar de sua enteada. As funções de cada esfera de ação estão bem delimitadas nas ações opostas entre antagonista e heroína.

A ação da Madrasta desencadeará a entrada em cena do Pai, que retorna de sua viagem e procura pela filha. É nesse momento que o doador, cuja personagem representante é a natureza, irá realizar as funções que cabem à sua esfera de ação: a preparação da transmissão do objeto mágico e seu fornecimento ao herói. A entrada em cena do doador - a natureza – permite que o objeto mágico seja passado às mãos do herói. A natureza faz nascer um capim muito formoso no local onde a menina está enterrada, o que estimula a entrada do auxiliar em cena. É o Capineiro que irá identificar, nesse capim, vozes saindo da terra e irá avisar o Pai. As vozes que saem do chão são uma cantiga entoada pela menina que canta assim:

Capineiro de meu pai!
Não me cortes os cabelos ...
Minha mãe me penteou,
Minha madrasta me enterrou,
Pelo figo da figueira
Que o passarinho picou ...
Chô! Passarinho! (CASCUDO, s.d, p. 423).

O Pai salva sua filha ainda viva depois de enterrada. É uma morte temporária: consiste na morte e renascimento da menina, que, após a morte temporária, adquire uma força mágica. A heroína é reconhecida pela cantiga entoada e facilitada pela natureza, o que incita a entrada final em cena da antagonista, que é o momento do desmascaramento. A Madrasta foge não dando mais notícias sobre seu paradeiro. Nesta última seqüência, há a função de vitória, o antagonista é derrubado, configurando novamente o heroísmo da menina.

No entanto, a história tem seu fechamento construído sobre o final feliz da menina junto ao seu pai, retornando à situação inicial. A menina continua sem ter suprida sua carência de ter uma mãe.

As funções são, portanto, as unidades de base, que aplicadas às ações e aos acontecimentos e agrupadas em seqüências, engendram uma narrativa. No conto, as funções estão agrupadas em torno de esferas de ação, cabendo então à antagonista – a Madrasta – a responsabilidade de perseguir a menina, tentar tirá-la do seu caminho e causar o dano. Ao doador, que no conto tem a natureza como seu representante, pertence à função da transmissão do objeto mágico ao herói. Ao auxiliar, cujas personagens representantes são o Pai e o Capineiro, cabe a função de permitir o deslocamento do herói no espaço.

No conto, a menina desenvolve o papel de duas personagens: tanto o da heroína como o da personagem procurada. Em torno da esfera de ação da personagem procurada giram as funções de imposições de tarefas difíceis, imposição de marcas, o reconhecimento e, em torno da heroína, as funções dizem respeito à partida para realizar a procura. A menina enquadra-se nas duas esferas de ação, sendo a heroína dos acontecimentos desenvolvidos por ela mesma. De acordo com Vladimir Propp (1984) a personagem pode estar em mais esferas de ação ao mesmo tempo, fazendo com que acumule funções.

6.2 Como a noite apareceu

O CONTO	FUNÇÕES
<p>No princípio não havia noite — dia somente havia em todo tempo. A noite estava adormecida no fundo das águas. Não havia animais; todas as cousas falavam.</p>	<p>Situação Inicial</p>
<p>A filha da Cobra Grande, contam, casara-se com um moço. Este moço tinha três fâmulos fiéis. Um dia ele chamou os três fâmulos e lhes disse: ide passear porque minha mulher não quer dormir comigo. Os fâmulos foram-se, e então ele chamou sua mulher para dormir com ele. A filha da Cobra Grande respondeu-lhe: — Ainda não é noite.</p> <p>O moço disse-lhe: Não há noite; somente há dia.</p> <p>A moça falou: Meu pai tem noite. Se queres dormir comigo manda buscá-la acolá, pelo grande rio. O moço chamou os três fâmulos; a moça mandou-os à casa de seu pai para trazerem um caroço de tucumã.</p>	<p>Seqüência 1</p> <p>VIII – carência</p> <p>IX – é divulgada a notícia da carência, faz-se um pedido ao herói (mediação)</p>
<p>Os fâmulos foram, chegaram em casa da Cobra Grande, esta lhes entregou um caroço de tucumã, muito bem fechado, e disse-lhes: Aqui está, levai-o. Eia! Não o abrais, senão todas as cousas se perderão.</p> <p>Os fâmulos foram-se, e estavam ouvindo barulho dentro do côco de tucumã, assim: ten, ten, ten ... era o barulho dos grilos, e dos sapinhos que cantam de noite. Quando já estavam longe, um dos fâmulos disse a seus companheiros: — Vamos ver que barulho será este?</p> <p>O piloto disse: Não; do contrário nos perderemos. Vamos embora, eia, rema!</p> <p>Eles foram-se e continuaram a ouvir aquele barulho dentro do côco de tucumã, e não sabiam que barulho era. Quando já estavam muito longe, ajuntaram-se no meio da canoa, acenderam fogo, derreteram o breu que fechava o côco e o abriram. De repente tudo escureceu.</p> <p>O piloto então disse: — Nós estamos perdidos; e a moça, em sua casa, já sabe que nós abrimos o coco de tucumã. Eles seguiram viagem.</p>	<p>Seqüência 2</p> <p>I – afastamento é dos servos</p> <p>II – proibição</p> <p>os auxiliares são transportados ao lugar onde se encontra o objeto que procura</p> <p>Os fâmulos são desdobramentos do protagonista, são espécies de auxiliares</p> <p>III – transgressão</p> <p>VIII - dano</p>
<p>A moça, em sua casa, disse então a seu marido: Eles soltaram a noite; vamos esperar a manhã. Então todas as cousas que estavam espalhadas pelo bosque se transformaram em animais e em pássaros. As cousas que estavam espalhadas pelo rio se transformaram em patos, e em peixes. Do paneiro gerou-se a onça; o pescador e sua canoa se transformaram em pato; de sua cabeça nasceram a cabeça e o bico do pato; da canoa o corpo do pato; do remos as pernas do pato.</p> <p>A filha da Cobra Grande, quando viu a estrela d'alva, disse a seu marido: — A madrugada vem rompendo. Vou dividir o dia da noite.</p> <p>Ela então enrolou um fio, e disse-lhe: Tu serás cujubim. Assim ela fez o cujubim; pintou a cabeça do cujubim de branco, com tabatinga; pintou-lhe as pernas de vermelho com urucú, e então disse-lhe: Cantarás para todo sempre quando a manhã vier raiando.</p> <p>Ela enrolou o fio, sacudiu cinza em riba dele, e disse: — tu serás inambú, para cantar nos diversos tempos da noite, e da madrugada.</p> <p>De então para cá todos os pássaros cantaram em seus tempos, e de madrugada para alegrar o princípio do dia.</p>	<p>Seqüência 3</p> <p>XIX – o dano é reparado</p>

O CONTO	FUNÇÕES
Quando os três fâmulos chegaram, o moço disse-lhes: Não fostes fiéis — abristes o caroço de tucumã, soltastes a noite e todas as cousas se perderam, e vós também, que vos metamorfoseastes em macacos, andareis para todo sempre pelos galhos dos paus. (A bica preta, e a risca amarela que eles tem no braço, dizem que é ainda o sinal do breu que fechava o caroço de tucumã, e que escorreu sobre eles quando o derreteram).	Seqüência 4 XXX - Há o castigo

6.2.1 Leitura do conto

O conto pertence a uma compilação de histórias de Luis da Câmara Cascudo (1943), reunidas na obra intitulada *Antologia do folclore brasileiro*. Em breves palavras, o conteúdo desse texto é sobre a origem da noite. O texto relata que a filha da Cobra Grande¹⁶ só dormiria com seu esposo se se fizesse noite. A moça pediu para seu esposo que localizasse junto ao seu pai, a Cobra Grande, um caroço de tucumã¹⁷, o qual continha a noite. O herói, ao invés de executar a tarefa, envia auxiliares, espécie de desdobramentos seu, para trazer a noite e realizar o desejo de ele poder dormir com sua mulher. Os fâmulos, ao conseguirem o caroço, transgrediram uma proibição da Cobra Grande, que advertiu sobre tudo o que aconteceria quando o coco fosse aberto. Ao ser transgredida a proibição, a noite se fez, e a filha da Cobra Grande separou o dia da noite, reparando o dano causado pela curiosidade dos fâmulos, que, a sua hora, foram castigados.

Funções

O conto constitui-se de quatro seqüências interligadas pelo efeito de causa e conseqüência das funções. No texto identificam-se 10 funções das 31 apontadas por Propp (1984) como sendo as constituintes da estrutura do conto de magia. Na situação inicial, há implícita uma função de carência (VIII), pois há uma explicação

16 Cobra Grande ou Boiúna. A lenda da Cobra Grande é oriunda da Amazônia. Sua origem é ultramarina, mas o réptil ganha inúmeras formas encantatórias que envolvem o visível e o invisível, nos inúmeros relatos recolhidos das populações ribeirinhas.

17 Fruto do tucumanzeiro, palmeira que chega a alcançar 10 m de altura. Produz cachos com numerosos frutos de formato ovóide, casca amarelo-esverdeada e polpa fibrosa amarela, comestível, de sabor característico e que reveste o caroço.

geral do estado do mundo: apenas dia havia, a noite estava adormecida no fundo das águas, todas as coisas falavam e não havia animais. É uma introdução que será desenvolvida passo a passo nas seqüências para mostrar como se fez a noite. Na situação inicial está a resposta da carência da seqüência um: é por causa da noite que o moço não pode dormir com sua esposa. A seqüência um é composta das funções: carência (VIII) e a mediação (IX), em que é divulgada a notícia da carência, fazendo-se um pedido para o herói. Na seqüência dois, há seis funções: afastamento (I), proibição (II), transgressão (III), dano (VIII), o meio mágico que passa às mãos do herói (XIV) e o herói que é transportado ao lugar onde se encontra o objeto que procura (XV). A seqüência três traz a função (XIX), que é a reparação do dano, e a seqüência quatro traz o castigo para a curiosidade dos fâmulos (XXX).

Após a situação inicial, a primeira seqüência inicia com a função de carência (VIII). O moço queria dormir com sua esposa, mas ela não, porque não era noite. Segundo Vladimir Propp (1984), toda nova seqüência inicia-se a partir de um dano ou de uma carência. No caso da função carência, não há um antecedente que cause essa carência, é uma situação. Ainda na primeira seqüência é observada a função de mediação (IX), aquela na qual é anunciado o motivo da carência e realizado um pedido ao herói. Neste conto, quem executa a tarefa que irá solucionar a carência são os fâmulos, auxiliares e até extensões do herói. São eles que viajam em busca do caroço de tucumã.

Na segunda seqüência, ocorre a função de afastamento dos adjuvantes (I), - os auxiliares do herói executam a função de serem transportados ao local onde se encontra o objeto que procuram (XV). Ao encontrarem o doador, ou seja, a Cobra Grande, recebem o caroço de tucumã, mas junto com ele também recebem uma proibição (II): não abrir o coco sob pena de todas as coisas se perderem. É dessa forma que o meio mágico passa às mãos dos fâmulos (XIV). Porém, os auxiliares do herói transgridem a proibição da Cobra Grande (III) e acabam provocando o dano (VIII), quando eles abriram o caroço todas as coisas se perderam.

Com o dano causado na segunda seqüência, inicia-se à terceira, na qual aparecem as conseqüências desse dano. Todas as coisas que estavam espalhadas pelo bosque perderam-se e transformaram-se em animais e em pássaros. É nesse momento que a heroína, a filha da Cobra Grande, faz a reparação do dano (XIX). Ela separa o dia da noite elegendo o cantar de dois pássaros para cantarem um ao nascer de um novo dia e outro ao anoitecer, que chamam o dia e a noite. Com a reparação do dano pode-se finalizar o conto.

A quarta e última seqüência é a continuação da segunda, pois fala do retorno dos fâmulos. Nesse episódio, os auxiliares são castigados (XXX) por terem transgredido a proibição. Essa função é de castigo ao antagonista. Os fâmulos executam a função de auxiliares e de antagonistas, recebem o castigo por terem desobedecido às ordens do herói. Nesse momento eles desempenham o papel de antagonistas por representarem forças antagônicas internas.

Esferas de ação

As funções descritas acima estão repartidas entre as personagens segundo esferas de ação:

a) do antagonista: os fâmulos são os representantes das forças antagônicas entre o bem e o mal;

b) do doador: o doador é a Cobra Grande que dá aos enviados do herói, o caroço de tucumã que contém a noite e a proibição: dá o bem e o limite do uso. Faz referência ao livre arbítrio, mérito para receber o bem. Eles podem escolher, mas devem escolher certo, senão serão castigados. Devem ter discernimento;

c) do auxiliar: a princesa/heroína executa as funções do auxiliar também. É ela quem repara o dano, quem divide o dia da noite. Os fâmulos também são auxiliares, na medida em que representam extensões do herói;

d) da personagem procurada: aqui, no conto, é um objeto procurado, o caroço de tucumã, que tem a noite no seu interior;

e) do mandante: ver letra f;

f) do herói: o herói também é o mandante. Ele envia seus auxiliares para realizarem a tarefa difícil por ele;

g) do falso herói: neste conto não há falso herói.

Entrada em cena das personagens

Há, também, na análise do conto, a questão da forma de entrada das personagens em cena:

a) o antagonista: o antagonista surge por meio das forças antagônicas que os fâmulos representam: a escolha entre o bem e o mal;

b) o doador: a Cobra Grande entra em cena no momento da doação, ou seja, quando passa o objeto mágico às mãos dos enviados do herói;

c) o auxiliar mágico: a filha da Cobra Grande exerce a função de heroína na primeira seqüência e a função do auxiliar, quem repara o dano, na seqüência três. Os fâmulos também são auxiliares;

d) o mandante, o herói, o falso herói e a princesa: pertencem à situação inicial.

Motivações

As motivações das personagens são as seguintes:

- a) o moço: deitar com a sua esposa;
- b) a filha da Cobra Grande: a noite para dormir com o marido;
- c) os três fâmulos: trazer o caroço de tucumã que continha a noite.

Variantes

Promovendo o estudo das variantes, é de grande importância ressaltar o poema *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo (1947), que aborda a origem da noite. O argumento dessa odisséia oferece material rico e pitoresco no qual o autor mostra a junção de duas culturas: a da terra da Uiara e a dos colonizadores, da cor do dia. No universo de uma terra que não tinha noite, nasce uma nova humanidade.

Alguns excertos retirados do poema mostram a riqueza do vocabulário e da história.

A terra era feita de sol!
E mesmo os homens que havia
tinham só a manhã no corpo
e eram filhos de uma raça
nua e bravia
de tanto sol que fazia. (p.21)

Pois de primeiro não havia
Noite, nem Dia. (p. 21)

Era só manhã que havia. (p. 21)

Mas havia,
no País das Palmeiras,
que era todo um rumor
de água clara

Chamava-se Uiára (p.22)

Então Aimberê
nascido e crescido
sem nunca chorar,
metido na sua tanga de jaguar,
viu ela no banho

... quero me casar (p. 23)

"A manhã é muito clara ...
Não há noite na terra ...

O sol espia a gente
pelos vãos do arvoredo ...
Sem noite, francamente,
não quero me casar. (p. 25)

Então o Rei do Mato
partiu lésto, levando
os povos da manhã
para os lados do Atlântico
à procura da noite ... (p. 28)

... o Rei do Mato encontra
a Cobra Grande que
se disse sua irmã.
Então a Cobra Grande
lhe fala: "eu tenho a Noite"
E dá-lhe um encantado
fruto de tucumã
"A noite mora ao centro
desta fruta do mato,
que é espinhenta por fora
mas divina por dentro ..." (p. 34)

"Vá por este caminho
mas não abra o segredo
antes da hora marcada,
pra seu amor não ser
simples palavra vã. (p. 34)

O poema comenta, num linguajar poético, a chegada dos portugueses e dos negros, vistos respectivamente como o dia e a noite. Neste poema a noite está dentro de um caroço de tucumã, como no conto de Luis da Câmara Cascudo. Quem fornece o coco de tucumã é a Cobra Grande, porém o papel do herói, antes designado aos fâmulos (representantes do herói) agora é desempenhado pelo próprio pretendente, aquele que deseja desposar a moça. No poema, é o Rei do Mato que enfrenta as tarefas difíceis, e não o seu representante. No poema é ele quem abre o caroço, sofrendo na pele o castigo pela proibição da Cobra Grande. No conto de Luis da Câmara Cascudo quem sofre com o castigo são os fâmulos.

Integração dos níveis: funções, esferas de ação, forma de entrada em cena e motivações

A primeira expressão do conto “No princípio ...” remete o leitor para uma narrativa mítica, sem tempo e espaço definidos, e o insere no discurso de uma criação. Relata esse mito de fundação como uma realidade passou a existir por meio da ação de seres sobrenaturais, revelando-se, assim, como manifestação do sagrado.

A situação inicial do conto *Como a noite apareceu* é semelhante àquela apresentada no capítulo do Gênesis, narrativa primeira da Bíblia. O mito é a palavra revelada, o dito. É uma representação coletiva que relata uma maneira de explicar o mundo e seus fenômenos numa lógica diferente da atual sociedade.

No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre as águas. E Deus disse: Exista a luz. E a luz existiu. E Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. E chamou à luz dia, e às trevas noite. E fez-se tarde e manhã: primeiro dia. (Bíblia Sagrada, 2004)

Apenas depois de ter separado o dia da noite, de ter criado o firmamento, a terra, as estrelas, o passar do tempo, o sol e a lua, os animais, Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. Na narrativa em análise, os homens já existiam, apenas não havia noite, dia somente existia; não havia animais e todas as coisas falavam.

É necessário que a situação inicial, a inexistência da noite, indique as coordenadas para o desenrolar dos principais acontecimentos. Em torno de tais acontecimentos giram as motivações das personagens, que estão agrupadas em esferas de ação, às quais se vinculam funções específicas.

Na primeira seqüência a motivação do moço estimulará a sua entrada em cena: deseja dormir com sua esposa, mas esta recusa. O moço possui três fâmulos fiéis, que são mandados passear pois acredita que é por causa deles que a filha da Cobra Grande não quer se deitar com ele. Os acontecimentos implicam a entrada em cena da esposa, que justifica que ainda não é noite, por isso não quer dormir com seu marido. Ao mesmo tempo em que há uma justificativa para a recusa, ela faz um pedido ao herói, que traga a noite para que possam dormir juntos. Percebe-se, portanto, que a motivação da moça, ao realizar o pedido, é o desejo que ela tem de dormir com o marido. A carência manifestada, portanto, é de ambos.

A moça impõe uma condição (tarefa difícil) ao marido: se ele quiser dormir com ela, deve mandar buscar um caroço de tucumã na casa de seu pai. O moço envia os três fâmulos à casa da Cobra Grande. Há um desejo mútuo do casal em dormir junto, e tal desejo será realizado com o auxílio dos fâmulos.

Seguindo a análise proposta por Propp, cabe à esfera de ação do herói a partida para realizar a procura, ou seja, caberia a ele encontrar o caroço de tucumã. No entanto, nesse conto de origem ameríndia, ele envia seus empregados para realizar a tarefa em seu lugar. Aqui, os fâmulos são vistos como auxiliares, realizam por ele o deslocamento no espaço e, assim, ajudam o moço a realizar seu desejo que é dormir com sua esposa.

A aceitação da tarefa desencadeia a entrada em cena dos fâmulos, na segunda seqüência. Os fâmulos são desdobramentos do herói, transformam-se em auxiliares neste momento da narrativa.

A viagem pelo grande rio remete à entrada em cena da doadora, a Cobra Grande, que dará aos fâmulos o caroço de tucumã. Junto com o coco, a doadora

faz uma proibição: o caroço não pode ser aberto sob o perigo de todas as coisas se perderem. O conto atinge seu ápice ao se manifestar o recurso mágico: o caroço de tucumã, o coco que aprisiona a noite.

Os fâmulos também pertencem à esfera de ação do antagonista, por representarem forças antagônicas entre o bem e o mal. Apesar da proibição, os fâmulos transgridem a ordem da doadora e abrem o caroço de tucumã. Ao libertarem a noite, todas as coisas que estavam espalhadas pelo bosque transformam-se em animais e pássaros. Esse efeito tem apoio em lendas e mitos sobre o poder de transformação da noite. Além desse poder, só a noite irá possibilitar que o casal durma junto. No poema de Cassiano Ricardo (1947, p. 25), apresentado como variante do conto, a noite também é necessária pois o dia é muito claro e espia os amantes.

A manhã é muito clara ...
Não há noite na terra ...
O sol espia a gente
pelos vãos do arvoredado ...
Sem noite, francamente,
não quero me casar.

Os fâmulos, portanto, estão presentes em duas esferas de ação. De acordo com Vladimir Propp (1984), é possível uma personagem enquadrar-se em mais esferas de ação. Eles desenvolvem as funções pertencentes ao antagonista, quando representam as forças antagônicas ao bem; e as funções pertencentes a esfera de ação do auxiliar, quando identificados como desdobramentos do herói, ao partirem em busca do caroço de tucumã.

O acontecimento solicita uma nova entrada em cena da filha da Cobra Grande, que agora vai desempenhar o papel de auxiliar mágica: ao perceber que os fâmulos desobedeceram às ordens de seu pai e que se fez noite, ela separa o dia da noite, elegendo o cantar de dois pássaros como anunciantes da aurora e do anoitecer. A filha da Cobra Grande desempenha, assim, os papéis tanto de heroína como de auxiliar mágica. Nessa seqüência do conto, manifesta-se interessante semelhança com a narrativa bíblica. A ação da filha da Cobra Grande, na divisão do

tempo em dia e noite, remete o leitor ao mito do princípio, ao poder criador do verbo. Tais expressões representam o mito da criação, da palavra proferida, do sagrado.

Ela então enrolou um fio, e disse-lhe: Tu serás kujubim. Assim ela fez o kujubim; pintou a cabeça do kujubim de branco, com tabatinga; pintou-lhe as pernas de vermelho com urucú, e então disse-lhe: Cantarás para todo sempre quando a manhã vier raiando. Ela enrolou o fio, sacudiu cinza em riba dele, e disse: — tu serás inambú, para cantar nos diversos tempos da noite, e da madrugada. (CASCUDO, 1943, p. 149-150)

A última seqüência anuncia nova entrada em cena dos fâmulos que retornam da viagem. Por terem transgredido as ordens da doadora, abrindo o caroço de tucumã, são castigados, sendo transformados em macacos. Como na maioria das vezes, no fechamento do conto acontece a punição do antagonista, os fâmulos foram castigados pela transgressão da proibição.

O texto não informa se o herói dormiu com a filha da Cobra Grande, no entanto, infere-se que, como a noite se fez, há a possibilidade de o desejo ter-se realizado.

6.3 Maria Borracheira

O CONTO	FUNÇÕES
Havia um homem viúvo que tinha uma filha chamada Maria; a menina, quando ia para a escola, passava por casa de uma viúva, que tinha duas filhas.	Situação Inicial I – afastamento e VIII - carência
A viúva costumava sempre chamar a pequena e agradá-la muito. Depois de algum tempo começou a lhe dizer que falasse e rogasse a seu pai para casar com ela. A menina pegou e falou ao pai para casar com a viúva, porque, “ela era muito boa e agradável”. O pai respondeu: “Minha filha, ela hoje te dá papinhas de mel; amanhã te dará fel”. Mas a menina sempre vinha com os mesmos pedidos, até que o pai contratou o casamento com a viúva.	Seqüência 1 VI – ardil II – proibição/conselho III - transgressão
Nos primeiros tempos ainda ela agradava a pequena, e, ao depois, começou a maltratá-la. Tudo o que havia de mais aborrecido e trabalhoso no trato da casa, era a órfã que fazia. Depois de mocinha era ela que ia à fonte buscar água e ao mato buscar lenha; era quem acendia o fogo, e vivia muito suja no borralho. Daí lhe veio o nome de Maria Borracheira.	Seqüência 2 XXI – perseguição Aqui percebe-se o afastamento da figura do pai

O CONTO	FUNÇÕES
<p>Uma vez para judiá-la a madrasta lhe deu uma tarefa muito grande de algodão para fiar e lhe disse que naquele dia devia ficar pronta. Maria tinha uma vaquinha, que sua mãe lhe havia deixado; vendo-se assim tão atarefada, correu e foi ter com a vaquinha e lhe contou, chorando, os seus trabalhos. A vaquinha lhe disse: “Não tem nada; traga o algodão que eu engulo, e quando botar fora é fiado e pronto em novelos”. Assim foi. Enquanto a vaquinha engulia o algodão, Maria estava brincando. Quando foi de tarde, a vaquinha deitou para fora aquela porção de novelos tão alvos e bonitos! ... Maria, muito contente, botou-os no cesto e levou-os para casa. A madrasta ficou muito admirada, e no dia seguinte lhe deu uma tarefa ainda maior. Maria foi ter com a sua vaquinha, e ela fez o mesmo que da outra vez. No outro dia a madrasta deu à mocinha uma grande tarefa de renda para fazer; a vaquinha, como sempre, foi quem a salvou, engulindo as linhas e botando para fora a renda pronta e muito alva e bonita. A madrasta ainda mais admirada ficou.</p> <p>Doutra vez mandou ela buscar um cesto cheio d’água. Maria Borracheira saiu muito triste para a fonte, e foi ter com a vaquinha que lhe encheu o cesto, que ela levou para casa. Daí por diante a madrasta de Maria começou a desconfiar, e mandou as suas duas filhas espiarem a moça. Elas descobriram que era a vaquinha que fazia tudo para a Borracheira. Daí a tempos a mulher se fingiu pejada e com antojos e desejou comer a vaquinha de Maria. O marido não quis consentir; mas por fim teve de ceder à vontade da mulher, que era uma tarasca desesperada.</p> <p>Maria Borracheira foi e contou à vaca o que ia acontecer; ela disse que não tivesse medo; que, quando fosse o dia de a matarem, Maria se oferecesse para ir lavar o fato; que dentro dele havia de encontrar uma varinha, que lhe havia de dar tudo o que ela pedisse; e que, depois de lavado o fato, largasse a gamela pela corrente abaixo e a fosse acompanhando; que mais adiante havia de encontrar um velhinho muito chagado e com fome; lavasse-lhe as feridas e a roupa, e lhe desse de comer; que mais adiante havia de encontrar uma casinha com uns gatos e cachorrinhos muito magros e com fome, e a casinha muito suja, varresse o cisco e desse de comer aos bichos, e depois de tudo isso voltasse para casa. Assim mesmo foi. No dia que a madrasta de Maria quis que se matasse a vaquinha, a moça se ofereceu para ir lavar o fato no rio. A madrasta lhe disse com desprezo: “O’ chente! quem havia de ir senão tu, porca?”</p>	<p>Seqüência 3</p> <p>XII – o herói é submetido a provas e preparação para receber o auxiliar mágico</p> <p>VIII – carência (precisa realizar a tarefa e necessita de ajuda)</p> <p>Se dá a carência quando Maria não consegue realizar as tarefas</p> <p>A vaca é o auxiliar mágico</p> <p>IV – interrogatório</p> <p>A seqüência 3 poderia ser dividida em várias seqüências menores pois há uma carência toda vez que Maria não consegue realizar as tarefas.</p> <p>VIII - dano</p>

O CONTO	FUNÇÕES
<p>Morta a vaca, a Borrallheira seguiu com o fato para o rio, lá achou nas tripas a varinha de condão, e guardou-a. Depois de lavado o fato botou-o na gamela e largou-a pela correnteza abaixo, e a foi acompanhando. Adiante encontrou um velhinho muito chagado e morto de fome e sujo. Lavou-lhe as feridas e a roupa, e deu-lhe de comer. Este velhinho era Nosso Senhor. Seguiu com a gamela. Mais adiante encontrou uma casinha muito suja e desarrumada, e com os cachorros e gatos e galinhas muito magros e mortos de fome. Maria Borrallheira deu de comer aos bichos, varreu a casa, arrumou todos os trastes e escondeu-se atrás da porta. Daí a pouco chegaram as donas da casa, que eram três velhas <i>tatas</i>. Quando viram aquele benefício, a mais moça disse: "Manas, faiemos; faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez, lhe apareçam uns chapins de ouro nos pés". A do meio disse: "Manas, faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez, lhe nasça uma estrela de ouro na testa". A mais velha disse: "Faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez, quando falar lhe saiam faíscas de ouro da boca". Maria, que estava atrás da porta, apareceu já toda formosa com os chapins de ouro nos pés e estrela de ouro na testa, e quando falava saiam-lhe da boca faíscas de ouro. Amarrou um lenço na cabeça, fingindo doença, para esconder a estrela, e tirou os chapins dos pés, e foi-se embora para casa.</p>	<p>Seqüência 4</p> <p>XIV – o objeto mágico passa às mãos do herói</p> <p>XI – o herói deixa a casa</p> <p>XV – o herói é conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura</p> <p>XXVI – a tarefa é realizada</p> <p>Fadar: determinar um destino</p> <p>XIX – o dano é reparado (a morte da vaca)</p>
<p>Quando lá chegou, entregou o fato e foi para o seu borralho. Passados alguns dias, as filhas da madrasta lhe viram a estrela e perceberam as faíscas de ouro que lhe saiam da boca, e foram contar à mãe. Ela ficou com muita inveja, e disse às filhas que indagassem da Borrallheira, o que é que se devia fazer para se ficar assim. Elas perguntaram e Maria disse: "É muito fácil: vocês peçam para ir também por sua vez lavar o fato de uma vaca no rio; depois de lavado botem a gamela com ele pela correnteza abaixo e vão acompanhando; quando encontrarem um velhinho muito feridente, metam-lhe pau, e dêem muito; mais adiante, quando encontrarem uma casa com uns cachorros e gatos muito magros, emporcalhem a casa, desarrumando tudo, dêem nos bichos todos, e escondam-se atrás da porta e deixem estar que, quando vocês saírem não de vir com chapins e estrelas de ouro". Assim foi.</p>	<p>Seqüência 5</p> <p>XX – regresso do herói</p> <p>VIII – carência (é a descoberta do segredo)</p> <p>IV - interrogatório</p>
<p>As moças contaram à mãe, e ela lhes deu um fato para irem lavar no rio. As moças fizeram tudo como Maria Borrallheira lhes tinha ensinado. Deram muito no velhinho, emporcalharam a casa e deram muito nos bichos das velhas, e se esconderam atrás da porta. Quando as donas da casa chegaram e viram aquele destroço, a mais moça disse: "Manas, faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto mal nos fez lhe apareçam cascos de cavalo nos pés". A do meio disse: "Permita a Deus que quem tanto mal nos fez, lhe nasça um rabo de cavalo na testa". A terceira disse: "Permita a Deus que quem tanto mal nos fez, quando falar lhe saia <i>porqueira</i> de cavalo pela boca". As duas moças, quando saíram de detrás da porta já vinham preparadas com seus enfeites. Quando falaram, ainda mais sujaram a casa das velhinhas. Largaram-se para casa e quando a mãe as viu, ficou muito triste. — Passou-se.</p>	<p>Seqüência 6</p> <p>XVIII - castigo para as irmãs, ou seja, as antagonistas são vencidas</p> <p>VIII – dano para as irmãs invejosas</p>

O CONTO	FUNÇÕES
<p>Quando foi depois, houve três dias de festa na cidade, e todos de casa iam à igreja, menos a Borrallheira, que ficava na cinza. Mas, depois de todos saírem, ela logo no primeiro dia pegou na sua varinha de condão e disse: “Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, dai-me um vestido da cor do campo com todas as suas flores”. De repente apareceu o vestido. Maria pediu também uma linda carruagem. Aprontou-se e seguiu. Quando entrou na igreja todos ficaram pasmados, e sem saber quem seria aquela moça tão bonita e tão rica. Aí uma das filhas da madrasta disse à mãe: “Olhe, minha mãe, parece Maria”. A mãe botou-lhe o lenço na boca por causa da sujidade que estava saindo, mandando que ela se calasse, que as vizinhas já estavam percebendo. Acabada a festa, quando chegaram em casa, Maria <i>já estava lá velha</i>¹⁸, metida no borralho. A mãe lhes disse: “Olhem, minhas filhas, aquela porca ali está, não era ela, não; onde ia ela achar uma roupa tão rica?”</p>	<p>Seqüência 7</p> <p>Nesta seqüência novamente o dano é reparado pois a heroína utiliza a varinha de condão que estava dentro da vaca.</p> <p>VIII – carência: o príncipe não consegue falar com a heroína</p>
<p>No outro dia foram todas para a festa e Maria ficou; mas quando todas se ausentaram, ela pegou na varinha de condão e disse: “Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, daí-me um vestido da cor do mar com todos os seus peixes, e uma carruagem ainda mais rica e bela que a primeira”. Apareceu logo tudo, e ela se aprontou e seguiu. Quando lá chegou, o povo ficou <i>esbabacado</i> por tão linda e rica moça, e o filho do rei ficou morto por ela. Botou-se cerco para a pegar na volta, e nada de a poderem pegar. Quando as outras pessoas chegaram em casa, Maria já lá estava metida no seu borralho. Aí uma das moças lhe disse: “Hoje vi uma moça na igreja que se parecia contigo, Maria!” Ela respondeu: “Eu! ... quem sou eu para ir à festa? ... Uma pobre cozinheira!”</p>	<p>Seqüência 8</p> <p>VIII – carência: novamente o príncipe não consegue falar com a heroína</p>
<p>No terceiro dia a mesma cousa; Maria então pediu um vestido da cor do céu com todas as suas estrelas e uma carruagem ainda mais rica. Assim foi, e apresentou-se na festa. Na volta o rei tinha mandado por um cerco muito apertado para agarrá-la; porém ela escapuliu e na carreira lhe caiu um chapim do pé, que o príncipe apanhou.</p>	<p>Seqüência 9</p> <p>VIII – carência: novamente o príncipe não consegue falar com a heroína</p>
<p>Depois o rei mandou correr toda a cidade para ver se achava-se a dona daquele chapim e o outro seu companheiro. Experimentou-se o chapim nos pés de todas as moças e nada. Afinal só faltavam ir à casa de Maria Borrallheira. Lá foram. A dona da casa apresentou as filhas que tinha; elas, com seus cascos de cavalo, quase machucaram o chapim todo, e os guardas gritaram: “Virgem Nossa Senhora! Deixem, deixem ...” Perguntaram se não havia ali mais ninguém. A dona da casa respondeu: “Não, aí tem somente uma pobre cozinheira porca, que não vale a pena mandar chamar”. Os encarregados da ordem do rei responderam que a ordem era para todas as moças sem exceção, e chamaram pela Borrallheira. Ela veio lá de dentro toda pronta como no último dia da festa; vinha encantando tudo; foi metendo o pezinho no chapim e mostrando o outro. Houve muita alegria e festas; a madrasta teve um ataque e caiu para trás, e Maria foi para o palácio e casou com o filho do rei.</p>	<p>Seqüência 10</p> <p>XVIII – o inimigo é vencido novamente</p> <p>XXIX – a heroína recebe nova aparência</p> <p>XXVII – há o reconhecimento</p> <p>XXXI – a heroína casa-se e sobe ao trono</p>

18 Já estava há muito.

6.3.1 Leitura do conto

O conto pertence a uma compilação de histórias de Silvio Romero (1954), reunidas na obra intitulada *Folclore Brasileiro 2 – Contos Populares do Brasil*. Consta que Maria, órfã de mãe muito menininha, pediu que seu pai se casasse novamente. A menina sugeriu a vizinha, pois ela dava-lhe mel. O Pai, que queria ver a filha feliz, acabou concordando. Nos primeiros tempos, estava tudo muito bem, até que a Madrasta começou a revelar seu verdadeiro caráter. Maria era responsável por todas as tarefas domésticas e para judiá-la ainda mais a Madrasta impunha-lhe tarefas muito difíceis. Maria, nesses momentos difíceis em que não conseguia realizar a tarefa designada, pedia ajuda para a vaquinha, presente de sua mãe. A vaquinha realizava as tarefas para Maria, até o dia em que a Madrasta começou a desconfiar. Descobriu que era a vaquinha quem realizava as atividades e por isso resolveu matá-la. Maria, muito desesperada, falou para sua vaquinha o que lhe ia acontecer, e ela disse que no dia em que ela seria morta Maria devia oferecer-se para ir lavar o fato no rio, pois no fato ela encontraria uma varinha de condão que a auxiliaria. Pediu também a Maria que largasse o fato lavado numa gamela rio abaixo e fosse a seguindo, dando algumas instruções do que deveria ser feito. Chegado o dia, a menina fez o que a vaquinha havia lhe dito: seguindo a gamela com o fato lavado pelo rio, Maria fez bondades para algumas pessoas que encontrou no caminho e recebeu presentes mágicos. Quando Maria voltou para casa, as irmãs viram o que Maria tinha ganhado e queriam saber como poderiam obter aquilo também. Maria disse como havia conseguido, só que tudo ao contrário. As irmãs receberam só presentes ruins. Houve um dia de festa na cidade de Maria. A Madrasta e a filhas foram, e Maria ficou para aguardar até que estivesse sozinha para usar a varinha de condão. Nos três dias de festa Maria foi linda para dançar com o príncipe, sempre retornando à sua casa antes da Madrasta e das irmãs, para elas não desconfiarem. Porém, no último dia de festa, Maria perdeu um dos chapins de ouro no caminho. O príncipe ordenou procurar Maria por toda a cidade, em posse de um dos chapins. Quando a acharam, houve o casamento e festa na cidade.

Funções

O conto constitui-se de dez seqüências interligadas pelo efeito de causa e consequência das funções. No conto identificam-se 25 funções das 31 apontadas por Propp (1984) como sendo as constituintes da estrutura do conto de magia. Na situação inicial a morte da mãe é considerada um afastamento (I) e uma carência (VIII) ao mesmo tempo. Na seqüência um, são identificadas três funções: proibição (II), transgressão (III) e ardil (VI). Na seqüência dois, identifica-se a função de perseguição (XXI). Na seqüência três, estão as funções de interrogatório (IV), dano e carência (VIII) e o herói é submetido a provas de preparação para receber o auxiliar mágico (XII). A seqüência quatro é constituída pelas funções: o objeto mágico passa às mãos do herói (XIV), o herói deixa a casa (XI), o herói é conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (XV), a tarefa é realizada (XXVI), o dano é reparado (XIX). Na seqüência cinco, há três funções: carência (VIII), interrogatório (IV) e o retorno para a casa da heroína (XX). A seqüência seis também possui duas funções: o antagonista é vencido (XVIII) e o dano (VIII). Na seqüência sete, há função de carência (VIII). Na seqüência oito novamente a função carência (VIII). Na seqüência nove outra vez a função de carência (VIII) e, na seqüência dez, o inimigo é vencido novamente (XVIII), a heroína recebe uma nova aparência (XXIX), há o reconhecimento (XXVII) e a heroína casa-se e sobe ao trono (XXXI).

A situação inicial expõe um viúvo com a sua filha e uma viúva com suas duas filhas. A seqüência um elucida a carência (VIII) da menina Maria por ter perdido sua mãe. A viúva sabendo dessa carência ludibria, arma um ardil (VI) para a menina com o intuito de convencê-la de que ela seria uma excelente mãe, se casasse com o seu pai. Mesmo o Pai alertando sobre um segundo casamento (II), a menina tanto pediu que ele acabou casando com a viúva (III).

Na seqüência dois há um visível afastamento do Pai, embora não explicitado. É nesse momento que a Madrasta aproveita para mostrar quem realmente é. Passa a impor tarefas difíceis para Maria e a persegui-la (XXI).

As perseguições e as imposições de tarefas difíceis continuam na seqüência três, o herói é submetido a provas e há a preparação para o recebimento do auxiliar mágico (XII). Toda vez que Maria necessita realizar uma atividade complicada, imposta pela Madrasta, e não consegue (VIII), dada a sua dificuldade, a menina pede ajuda para sua vaquinha, que é seu auxiliar mágico. Há nesse pedido uma certa transgressão por parte de Maria ao desobedecer de certa forma uma proibição da Madrasta. As tarefas deveriam ser desenvolvidas por Maria. Lá pelas tantas, a Madrasta começa a desconfiar dos tão bem feitos trabalhos de Maria e procura obter informações (IV). Quando descobre que a vaquinha ajuda Maria a completar suas tarefas, ela decide matar o animal (VIII). Quando Maria fica sabendo dos planos da Madrasta, vai ter com a vaquinha e diz o que irá acontecer. A vaca novamente ajuda Maria, dizendo o que deve fazer quando chegar a hora de ela, a vaca, morrer.

Na seqüência quatro, com a morte da vaquinha, outro objeto mágico passa às mãos de Maria (XIV), como se fosse para substituir ou reparar o dano causado pela morte do animal. Quando Maria executa o que a vaquinha havia lhe dito para fazer antes de morrer, segue a gamela que colocou no rio, ela deixa a casa (XI) e é conduzida até o local onde irá receber os presentes mágicos (XV) das pessoas que ela ajuda (XIV). Portanto, a tarefa é realizada (XXVI) e o dano inicial, que é a morte da vaca, é reparado (XIX).

Quando Maria retorna para casa (XX), na seqüência cinco, passados alguns dias, ela sofre interrogatório (IV) por parte das irmãs que querem saber como ganhar os mesmos presentes que Maria ganhou. Maria diz para irmãs na seqüência seis o que devem fazer, só que diz tudo ao contrário. Dessa forma ocorre o castigo/dano para as irmãs invejosas (VIII) e, de certa forma, o antagonista (a Madrasta) é vencido (XVIII).

Na seqüência sete há um baile na cidade que dura três noites. Maria utiliza-se do objeto mágico (varinha) para conseguir um vestido e condução. No baile, Maria é a mais bela da noite atraindo as atenções do príncipe. Assim instala-se a função de carência (VIII), pois o príncipe não consegue encontrar-se com Maria. Na

seqüência oito, ocorre a segunda noite do baile, ao qual Maria comparece ainda mais bela que na noite anterior. Novamente acontece a carência (VIII), pois o príncipe ainda não sabe de quem se trata. E, na seqüência nove, na terceira noite do baile, Maria está estonteante, ainda mais bela que nas duas noites anteriores. Outra vez instaura-se a função de carência (VIII), pois o príncipe não consegue falar com ela, e, quando tenta, Maria foge e acaba perdendo um dos chapins de ouro. A perda do chapim é o que irá motivar o príncipe a encontrá-la na cidade.

Na seqüência dez o príncipe localiza Maria, ou seja, ocorre o reconhecimento da heroína (XXVII), Maria recebe nova aparência (XXIX), casa-se e sobe ao trono (XXXI), sendo o inimigo vencido novamente (XVIII).

Esferas de ação

Essas funções estão repartidas entre as personagens segundo certas esferas de ação:

a) do antagonista: as antagonistas são a Madrasta e suas duas filhas, que não são reconhecidas como más na situação inicial. Revelam-se como tal a partir da segunda seqüência;

b) do doador: a vaca que fornece a varinha mágica. Na história as três velhas tatas são doadoras também. Mediante a bondade dos trabalhos de Maria, as três velhas a presenteiam, cada uma por sua vez, com chapins de ouro, uma estrela de ouro na testa e faíscas de ouro na boca. Fornecimento do objeto mágico ao herói;

c) do auxiliar: os auxiliares são a vaca e a varinha de condão. A vaca supre a carência da mãe e a varinha supre a carência causada pela morte da vaquinha;

d) da personagem procurada: não há personagem procurada neste conto;

e) do mandante: a heroína é Maria, e não há mandante do herói neste conto;

f) do herói: é Maria. A ela são impostas tarefas difíceis e ela sofre perseguição por parte da Madrasta e das irmãs. Sofre vários danos e carências, mas que são reparados por doadores e auxiliares mágicos. Quando é reconhecida como a princesa que o príncipe ama, recebe nova aparência, casa e sobe ao trono;

g) do falso herói: as falsas heroínas podem ser as irmãs que tentam se passar por Maria, quando o príncipe tenta localizar sua amada por meio de um dos pés dos chapins de ouro.

Entrada em cena das personagens

Quanto à forma de entrada das personagens em cena:

a) o antagonista: a Madrasta e suas duas filhas interferem na vida da heroína, ou seja, entram em cena três vezes: maltrato e morte da vaca, quando recebem o castigo e na cena do chapim de ouro;

b) o doador: são as três velhas *tatas* e a vaca;

c) o auxiliar mágico: há dois auxiliares mágicos: a vaca e a varinha de condão. Os demais auxiliares mágicos são os presentes dados pelas três velhas. A vaca aparece em cena na seqüência três como um presente para Maria da falecida mãe. A vaca ajuda Maria a realizar as tarefas difíceis. Quando a vaquinha de Maria é morta, ela deixa um auxiliar mágico para substituí-la, que é a varinha, na quarta seqüência;

d) o mandante, o herói, o falso herói e a princesa: situação inicial.

Motivações

As motivações são as razões e os objetivos das personagens:

- a) Madrasta: quer uma família e conforto para si própria e as filhas;
- b) Maria: queria, de alguma forma, suprir a carência causada pela morte da mãe;
- c) Pai: queria ver Maria feliz, por isso casou-se novamente.

Integração dos níveis: funções, esferas de ação, forma de entrada em cena e motivações

O conto inicia com a expressão “Havia um homem viúvo ...” remetendo o leitor a um *illo tempore*, sugerindo uma narrativa mítica sem determinação de tempo e espaço. Aliás, conforme Cascudo (1972), os contos populares apresentam indecisão cronológica e um espaço que dificulta a localização no tempo, exatamente para incitar o tom maravilhoso.

O conto em questão apresenta, na sua situação inicial, uma órfã chamada Maria que vive com o pai viúvo. Quando a menina ia para a escola, passava na frente da casa de uma viúva que tinha duas filhas. Nessa breve apresentação, percebe-se que são recuperadas, embora implicitamente, lembranças da mãe de Maria, por meio das funções de afastamento e carência. A morte da mãe é encarada aqui como um afastamento, que causa carência e sofrimento. Os acontecimentos sugerem, então, que Maria objetive conseguir uma mãe que lhe possa restabelecer os carinhos. A função de carência permeia toda essa primeira seqüência, na qual se observa a primeira entrada em cena da viúva, na qual se percebe a sua motivação: contratar casamento com o pai de Maria e dar um pai para as suas duas filhas órfãs. Para alcançar seus objetivos, a Madrasta tenta ludibriar a pequena Maria com pequenos agrados. Tais carinhos incitam o desejo de Maria de voltar a ter uma mãe e provocam a entrada da menina em cena. Portanto, as carências apresentadas na primeira seqüência condizem tanto com a Madrasta quanto com Maria.

Para acelerar os acontecimentos, a viúva convence Maria a falar com seu pai para que se casasse com ela. Tal solicitação marca a entrada em cena do Pai, um doador na história. Ele faz à Maria uma advertência, que pode ser interpretada como uma proibição. Diz à filha que hoje a vizinha pode muito bem lhe agradar e depois? No entanto, o Pai desempenha também a função de auxiliar, ou seja, função de permitir que Maria satisfaça seus anseios, casa-se com a viúva, ocorrendo a transgressão da proibição.

Tanto Maria como a Madrasta têm suas carências satisfeitas. No entanto, a Madrasta apresenta uma ruptura em seu comportamento. Ela passa a maltratar e a perseguir Maria, impondo-lhe uma série de tarefas domésticas. É nesse momento que a Madrasta identifica-se na esfera de ação da antagonista, cujas funções são perseguir o herói, combatê-lo e causar-lhe o dano. Assim, na sucessão dos acontecimentos necessários à continuidade, estabelece-se uma nova carência que abre uma nova seqüência: a Madrasta impõe à Maria muitas tarefas difíceis, as quais a menina não consegue realizar. É nesse momento que entra em cena o auxiliar mágico, para interceder a favor de Maria. Toda vez que a menina recebe uma tarefa difícil pede ajuda para a vaquinha, a qual a heroína recebeu da mãe antes de esta morrer.

A Madrasta descobre que é a vaca de Maria que está realizando as tarefas pela menina e manda matar a vaca. Com essa ação a Madrasta comete a função de dano. Tal função, que abre uma nova seqüência, causa nova entrada em cena de Maria. Ela cumpre o que a vaquinha determinou antes de ser sacrificada, ou seja, oferece-se para ir lavar as vísceras no rio, para que pudesse encontrar uma varinha de condão, que haveria de dar-lhe tudo o que fosse solicitado.

O relato atinge seu clímax ao ver colocado nas mãos do herói o recurso mágico. Na seqüência dos acontecimentos, o herói desempenha um papel passivo. O herói transfere ao auxiliar a função de resolução das tarefas difíceis com o intuito de vencer o inimigo. Nem por isso deixa de ser herói, pois o auxiliar é a expressão de sua força, de seus talentos e de seu merecimento. O heroísmo consiste justamente no conhecimento mágico, na força desse conhecimento. É nesse

momento que se reconhece Maria como heroína do conto. Ela recebe os recursos mágicos e utilizar-los-á da melhor forma para combater o inimigo.

A varinha de condão encontrada por Maria no fato da vaquinha configura o poder de permanência do auxiliar mágico pela transformação e insere a sua vaquinha em duas esferas de ação: a dos doadores e a dos auxiliares mágicos. Segundo as tradições dos contos maravilhosos, a varinha teria o seu poder por ser tirada de uma árvore verde, e por isso pode ser mágica e transmitir suas propriedades de fecundidade, abundância e vitalidade a tudo o que toca.

Além de a vaca fornecer a varinha como doadora, instrui Maria como proceder, favorece, no papel de auxiliar, o deslocamento da heroína no espaço. Mesmo depois de morta, seus restos mortais, por serem mágicos, conduzem Maria até a casa de Nosso Senhor e à casa de três velhas *tatas*. A entrada em cena dessas personagens configuram novos doadores, dessa forma o dano pela morte da vaca é reparado. Na casa dos novos doadores Maria recebe novos auxiliares mágicos.

Daí a pouco chegaram as donas da casa, que eram três velhas *tatas*. Quando viram aquele benefício, a mais moça disse: “Manas, faiemos¹⁹; faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez, lhe apareçam uns chapins de ouro nos pés”. A do meio disse: “Manas, faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez, lhe nasça uma estrela de ouro na testa”. A mais velha disse: “Faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto bem nos fez, quando falar lhe saiam faíscas de ouro da boca”. Maria, que estava atrás da porta, apareceu já toda formosa com os chapins de ouro nos pés e estrela de ouro na testa, e quando falava saiam-lhe da boca faíscas de ouro. (ROMERO, 1954, p. 118).

Ocorre, no entanto, uma nova carência, o que estimula a abertura de uma nova seqüência. A carência é apresentada por Maria ao chegar em casa, depois de ter cumprido as determinações de sua vaquinha, pois precisava esconder, de alguma forma, das duas irmãs invejosas, os auxiliares mágicos recebidos. Maria passa pela função de interrogatório, mas consegue resolver tal problema sozinha, configurando novamente a esfera de ação da heroína. Ela incentiva as irmãs a fazerem o mesmo que ela, só que Maria dá as instruções ao contrário. Dessa forma,

19 Fadar no sentido de determinar um destino.

as irmãs recebem exatamente o contrário de Maria, configurando a função de castigo.

'Manas, faiemos, manas: permita a Deus que quem tanto mal nos fez lhe apareçam cascos de cavalo nos pés'. A do meio disse: 'Permita a Deus que quem tanto mal nos fez, lhe nasça um rabo de cavalo na testa'. A terceira disse: 'Permita a Deus que quem tanto mal nos fez, quando falar lhe saia *porqueira* de cavalo pela boca'. As duas moças, quando saíram de detrás da porta já vinham preparadas com seus enfeites. (ROMERO, 1954, p. 119).

A função de dano para as irmãs invejosas que permite a abertura de uma nova seqüência. Essa nova seqüência apresenta a notícia de um baile em que todas as moças do reino poderiam ir. Maria utiliza a varinha para conseguir um vestido e uma carruagem, pois os chapins ela já possui. Maria usa também os presentes recebidos das doadoras - das velhas *tatas*, de modo que, ao chegar no baile, o príncipe imediatamente apaixona-se por ela. O dano causado pela morte da vaquinha novamente é reparado por Maria poder utilizar os objetos mágicos, presentes recebidos por ter realizado as tarefas de acordo com as instruções da vaca. Nesta seqüência Maria vai ao baile e encanta o príncipe com a sua beleza. No entanto, o moço não consegue falar com ela nas três noites de baile, instalando-se novas carências e permitindo a continuação das seqüências. Maria esconde da Madrasta e das duas irmãs que ela é a moça pela qual o príncipe está enamorado.

Quando os três dias de baile acabam, um novo acontecimento remete à entrada em cena do rei, pai do príncipe, que manda encontrar a amada do filho. Depois de muito procurar, apenas de posse de um dos chapins que Maria perdeu, seus guardas a localizam, dando-se a função de reconhecimento. Após ser reconhecida como a pessoa pela qual o príncipe se apaixonara, Maria recebe nova aparência e sobe ao trono. A Madrasta antagonista foi castigada com a vitória de Maria, teve um ataque e caiu para trás.

6.4 O Papagaio do Limo Verde

O CONTO	FUNÇÕES
<p>Uma vez havia, num lugar retirado duma cidade, uma velha que tinha três filhas: uma de um só olho, outra de dois, e outra de três. Perto da casa da velha havia uma outra casa, onde morava uma moça muito bonita. Por esta moça namorou-se o príncipe real do reino do Limo Verde, que a visitava todas as noites, e lhe estava dando muitas riquezas.</p>	<p>Situação Inicial</p>
<p>A velha vizinha entrou a desconfiar daquelas riquezas, e, uma vez por outra, ia à casa da moça para ver se pilhava alguma cousa, e nada ...</p> <p>Uma vez sua filha mais velha, que tinha três olhos, lhe disse: “Minha mãe, me deixe ir passar a noite na casa da vizinha que eu descobri o segredo”. A velha concordou, e a moça dos três olhos foi. Chegando lá disfarçou: “O’ vizinha, há muito tempo que não lhe vejo; vim hoje passar a noite com você”. — “Pois não, vizinha! A casa está às ordens”, respondeu a bela namorada. Quando foi na hora de irem dormir, a dona da casa deu à sua companheira, em lugar de chá, uma dormideira. A moça dos três olhos ferrou no sono como uma pedra; roncou toda a noite e não viu nada.</p>	<p>Seqüência 1</p> <p>VIII – dano (curiosidade e a cobiça)</p> <p>VIII – carência é por parte das vizinhas – é descobrir o segredo</p> <p>IV – o antagonista procura obter informação</p> <p>VII - cumplieidade</p>
<p>O príncipe real do Limo Verde veio, como de costume, encantado num grande e lindo papagaio; foi chegando e batendo com as asas na janela do quarto; a namorada abriu-a, e ele foi dizendo: “Dai-me sangue, daí-me leite, ou daí-me água!” A moça apresentou-lhe um banho numa grande bacia; o papagaio caiu dentro da água a se arrufar e bater com as asas; cada pingo d’água que lhe caía das penas era um diamante, e assim é que a moça ia ficando cada vez mais rica. O papagaio, no banho, desencantou-se num lindo príncipe, que passou a noite com a sua namorada. De madrugada tornou a virar em papagaio, bateu asas e foi-se embora.</p>	<p>Seqüência 2</p> <p>A seqüência dois explica a situação inicial. É por causa disso que se dá o dano</p>
<p>A mulher dos três olhos não viu nada; voltou para casa e disse à mãe que tudo eram boatos falsos, e que na casa da vizinha não havia novidade.</p>	<p>Continuação da seqüência 1</p>
<p>Daí a tempos a irmã de dois olhos se ofereceu para ir passar também uma noite na casa da vizinha; foi e chupou da dormideira, pegou no sono, e veio o papagaio, e ela nada viu. Voltou para casa sem descobrir o segredo.</p>	<p>Seqüência 3</p> <p>VIII – carência: a vizinha não viu nada, vai voltar para descobrir o segredo</p>
<p>Passados dias, a moça de um só olho se ofereceu à mãe dizendo: “Agora, minha mãe, minhas irmãs já foram, e eu quero também ir descobrir o segredo”. As irmãs caçoaram muito dela: “Quando nós, temos mais olhos do que tu, não vimos nada, quanto mais tu, que tens um só! ...” Enfim a velha consentiu, e a sua filha de um só olho foi. Chegando lá, fez muita festa à rica vizinha, e, quando foi à hora da ceia, fingiu que bebia a dormideira, e derramou-a no seio. Deitou-se e fingiu que estava dormindo. Lá para alta noite chegou o grande e bonito papagaio, batendo com as asas na janela; a dona da casa abriu, e ele se desencantou num moço muito formoso, e, como das outras vezes, dentro da bacia do banho ficou muito ouro e muitos brilhantes, que a namorada guardou. A sujeitinha de um olho só via tudo caladinha. No outro dia bem cedinho largou-se para casa e contou tudo à mãe.</p>	<p>Seqüência 4</p> <p>VII - cumplieidade</p> <p>VIII – carência: precisa saber o que fazer com o que viu, por isso precisa falar com sua mãe</p>

O CONTO	FUNÇÕES
<p>No dia seguinte a velha foi quem veio passar a noite na casa da moça. Quando entrou para o quarto de dormir, disfarçou e colocou umas navalhas bem afiadas na janela por onde tinha de entrar o papagaio. Ele quando veio se cortou todo nas navalhas, e disse para a namorada: “Ah! Maria ingrata, nunca mais me verás; só se mandares fazer uma roupa toda de bronze e andares até ela se acabar ...” Bateu asas, e voou. A moça, que não esperava por aquilo, ficou muito desgostosa, e logo compreendeu a razão das visitas daquela gente à sua casa.</p>	<p>Seqüência 5</p> <p>VIII - dano</p>
<p>Mandou fazer uma roupa toda de bronze, e com chapéu, sapatos e bastão também de bronze, e largou-se pelo mundo a procurar o reino do Limo Verde. Depois de muito andar, sem ninguém lhe dar notícia, foi ter à casa do pai da Lua. Lá chegando disse ao que ia. O pai da Lua a recebeu muito bem, lhe disse que só sua filha lhe poderia dar notícia de tal terra, que ele não sabia; mas que ela, quando vinha para casa, era muito aborrecida e zangada com todos, que portanto a peregrina se escondesse bem escondida. Assim foi. Quando ela chegou, veio muito enjoada, dizendo: “Aqui me fede a sangue real!” O pai a enganou, dizendo: “Não, minha filha, aqui não veio ninguém, foi um frango que eu matei para nós cearmos”. A lua tomou banho e se desencantou numa princesa muito formosa e foi para a mesa ceiar. Aí o pai disse: “Minha filha, se aqui viesse uma peregrina indagar por uma terra, tu o que fazias?” — “Mandava entrar e tratava muito bem, e se está aí, apareça”. A moça apareceu e disse a sua história. A Lua lhe respondeu que andara muitas terras; mas que daquela nunca tinha ouvido nem falar; mas o Sol havia de saber. A moça se despediu, e, na saída, a Lua lhe deu de presente uma almofadinha de fazer rendas toda de ouro, com os bilros de ouro, alfinetes de ouro <i>et cetra</i> tudo de ouro. A moça seguiu.</p>	<p>Seqüência 6</p> <p>I – afastamento</p> <p>XI – o herói parte/deixa a casa</p> <p>XVII – o herói é marcado</p> <p>VIII – carência: procura algo mas não acha</p> <p>XIV – o meio mágico passa às mãos do herói</p>
<p>Ao depois de muito andar, e estando já com os vestidos de bronze quase acabados, chegou à casa da mãe do Sol. Entrou e disse ao que ia. A mãe do Sol a tratou muito bem; disse que não sabia onde era aquela terra; mas seu filho havia de saber, porque andava muito; o que tinha era quando vinha para casa era muito zangado, queimando tudo, e que ela se escondesse bem. Assim foi. Quando o Sol veio, foi aquele <i>quenturão</i> de acabar tudo, e dizendo: “Aqui me fede a sangue real, aqui me fede a sangue real”. A mãe o enganou dizendo que tinha sido uma galinha que tinha preparado para o jantar. O Sol tomou seu banho e se desencantou num belo príncipe. Na mesa a mãe lhe disse: “Meu filho, se aqui viesse uma peregrina, perguntando por uma terra, tu o que fazias?” — “Mandava entrar e tratava muito bem”. A moça apareceu e disse o que queria. O Sol lhe respondeu que nunca tinha ouvido falar em semelhante terra, que só o Vento Grande poderia saber dela, porque andava mais do que ele. — A moça se despediu, e, na saída, o Sol lhe deu uma galinha de ouro, com uma ninhada de pintos todos de ouro, e vivos e andando.</p>	<p>Seqüência 7</p> <p>VIII – carência: procura algo, mas não acha</p> <p>XIV – O meio mágico passa às mãos do herói</p>

O CONTO	FUNÇÕES
<p>A moça seguiu viagem e foi ter, depois de muito trabalho, à casa do pai do Vento Grande. Lá chegando disse ao que ia, e o velho pai do Vento Grande respondeu que não sabia; mas que seu filho havia de saber, o que tinha era que, quando vinha, era como doido, botando tudo abaixo, e que a moça se amarrasse bem num esteio da casa. Assim ela fez. O Vento Grande quando veio chegando era aquele <i>zoadão</i>, que fazia medo, botando muros e telhados abaixo, e dizendo: "Aqui me fede a sangue real!" — "Não é nada, meu filho, foi um capão para a nossa ceia". Assim o velho foi enganando até que ele tomou banho e se desencantou num moço muito belo. Na mesa o pai lhe disse: "Se aqui viesse uma peregrina, tu o que fazias?" — "Mandava entrar e tratava muito bem". A moça apareceu e disse o que queria. O Vento Grande respondeu: "O' chente! Ainda agora passei por lá; é perto. Monte-se amanhã na minha <i>cacunda</i>, e, onde avistar um pé de árvore muito grande e <i>copudo</i> na frente de um palácio muito rico, agarre-se nos galhos, deixe-me passar, que é aí". No dia seguinte, quando o Vento Grande partiu, a moça montou-lhe na <i>cocunda</i> e seguiram. Depois de muito voar por muitas terras e reinos, avistou o pé de árvore na frente dum grande palácio; o Vento logo de longe foi dizendo: "É ali; agarre-se nos galhos senão eu a levo para o fim do mundo". Assim a moça fez; agarrou-se num galho da árvore, e o Vento seguiu.</p>	<p>Seqüência 8</p> <p>XV – o herói é transportado, levado ao lugar onde se encontra o que ele procura</p>
<p>Ela desceu e pôs-se em baixo da árvore, <i>maginando</i> um meio de entrar no palácio para ver o príncipe, ou ter notícias dele. — Com poucas chegaram três rolinhas e se puseram a conversar nos galhos da árvore. Disse uma delas: "Manas, não sabem? O príncipe real do Limo Verde está muito mal; talvez não escape". Disse outra: "E o que será bom para ele?" Respondeu a terceira: "Ali não há mais remédio; as feridas que ele recebeu na guerra são três e não saram; só se pegarem a nós três, nos tirem os coraçõezinhos, torrarem e moerem, e deitarem o pó nas feridas". A moça ouviu toda a conversa das rolas; armou um laço e pegou todas três; matou-as, tirou os corações, torrou-os e fez um pozinho e guardou. Lá no reino tinha-se espalhado a notícia de que o príncipe estava à morte de umas feridas recebidas numas guerras. Não achando um meio de entrar no palácio, a peregrina tirou para fora a almofada de ouro, e se pôs a fazer renda. Veio passando uma criada do palácio, viu e foi dizer à rainha, mãe do príncipe: "Não sabe rainha minha senhora, ali fora está uma peregrina com uma almofada de ouro, com <i>birros</i> de ouro cousa mais linda que dar-se pode! Só <i>vosmecê</i> possuindo ..." A rainha mandou perguntar à peregrina quanto queria pela almofada. A moça respondeu: "Para ela não é nada; basta me deixar dormir uma noite no quarto do príncipe que está doente". A criada foi dar a resposta; mas a rainha ficou muito insultada e não quis. Mas a criada lhe disse: "O que tem, rainha minha senhora? O príncipe meu senhor está tão mal que nem conhece mais ninguém; que mal faz que aquela tola durma lá no quarto no chão?" A rainha concordou; foi a almofada de ouro para palácio, e a peregrina dormiu no quarto do doente. Logo nesta primeira noite ela lavou bem as feridas que o príncipe tinha no peito, e botou nelas o pó dos corações das rolinhas; mas o príncipe ainda não <i>deu cor de si</i>, e não a conheceu.</p>	<p>Seqüência 9</p> <p>VIII – carência: a moça não consegue curar o príncipe</p> <p>A rainha e a criada são auxiliares que permitem o deslocamento da heroína no espaço.</p>

O CONTO	FUNÇÕES
<p>No dia seguinte a moça foi outra vez para debaixo da árvore, e puxou para fora a galinha de ouro com os pintinhos, que se puseram a andar. A criada veio passando e viu. Correu logo para palácio e disse: “O rainha, minha senhora, a peregrina está com uma galinha de ouro com uma ninhada de pintos, tudo vivinho e andando ... Que coisa bonita! Só rainha, minha senhora, possuindo ...” A rainha mandou propor negócio. A moça disse que não era nada; bastava deixar ela dormir mais duas noites no quarto do príncipe. A rainha não queria; mas a criada arranhou tudo, e a moça foi dormir no quarto do príncipe, e deu a galinha e os pintos de ouro. Na segunda noite que ela dormiu em palácio, a moça continuou o tratamento, e aí o príncipe foi melhorando e já a ia conhecendo. Na terceira noite acabou o curativo e o príncipe ficou bom.</p>	<p>Seqüência 10</p> <p>XIX – o dano inicial é reparado</p> <p>XXVI – A tarefa é realizada</p> <p>XXVII – o herói é reconhecido</p>
<p>Depois que ficou de todo com saúde, saiu do quarto e apresentou à rainha e ao rei a peregrina como sua noiva, e assim se desmanchou o casamento que já lhe tinham arranjado com uma princesa vizinha. Houve muita festa na cidade e no palácio ... E eu (isto diz por sua conta o narrador popular) trouxe de lá uma panelinha de doce para lhe dar (referindo-se à pessoa a quem contou a história), mas a lama era tanta que alí na ladeira dos Quiabos escorreguei e caí e lá foi-se o doce.</p> <p>Entrou por uma porta, Saiu por um pé de pato; Manda o rei, meu senhor, Que me conte quatro.</p>	<p>Seqüência 11</p> <p>XXIX – o herói recebe nova aparência</p> <p>XXXI – a heroína casa-se e sobe ao trono</p> <p>Obs.: o inimigo não é castigado (XXX), no entanto, é vencido (XVIII)</p>

6.4.1 Leitura do conto

O conto pertence a uma compilação de histórias de Silvio Romero (1954), reunidas na obra intitulada *Folclore Brasileiro 2 – Contos Populares do Brasil*. A história é de uma moça que é visitada por um papagaio todas as noites. O papagaio, quando se banha numa bacia de água, desencanta-se num lindo rapaz. Todas as noites o príncipe visitava a moça em sua casa e ao banhar-se na bacia com água largava muito ouro e brilhantes. Tais riquezas despertaram muita curiosidade nas vizinhas, que resolveram tentar descobrir o que estava acontecendo. As vizinhas eram uma mulher com três filhas: uma de um só olho, outra com dois olhos e a terceira com três olhos. Cada uma das filhas passou uma noite na casa da vizinha para tentar descobrir o segredo de tamanha riqueza. Quando descobriram, a mãe colocou navalhas na janela por onde o papagaio entrava, ferindo o príncipe gravemente. Como provação a moça vestiu uma roupa

toda de bronze e partiu a procura de seu Amado. Esteve na casa da Lua que não pode ajudá-la, mas a presenteou com uma almofadinha de fazer rendas toda de ouro, com os bilros de ouro, alfinetes de ouro *et cetra* tudo de ouro. Esteve também na casa do Sol, que também não pode ajudá-la, mas a agraciou com uma galinha de ouro, com uma ninhada de pintos todos de ouro, e vivos e andando. A moça continuou sua caminhada e chegou na casa do Vento Grande. Este pode ajudá-la e a conduziu até o reino do Limo Verde. Chegando lá, a moça usou os presentes mágicos que havia recebido e curou o príncipe de suas feridas mortais. Quando o príncipe a reconheceu, eles casaram.

Funções

O conto constitui-se de onze seqüências interligadas pelo efeito causa e conseqüência das funções. No conto identificam-se vinte e uma das trinta e uma funções apontadas por Propp (1984) como sendo as constituintes da estrutura do conto de magia. Na situação inicial fornece-se a situação panorâmica sobre as personagens e funções. Na seqüência um identificam-se três funções: o antagonista procura obter uma informação (IV), cumplicidade (VII) e carência (VIII). A seqüência dois explica a situação inicial. A seqüência três traz a função de carência (VIII). A seqüência quatro traz a função de cumplicidade (VII). A seqüência cinco possui a função de dano (VIII). A seqüência seis, as funções: o herói é marcado (XVII), afastamento (I), o herói parte/deixa a casa (XI), carência (VIII), o meio mágico passa às mãos do herói (XIV). Na seqüência sete, o meio mágico passa às mãos do herói (XIV) e há a carência (VIII). Na seqüência oito, o herói é transportado, levado ao lugar onde se encontra o que ele procura (XV). Na seqüência nove, acontece novamente a função de carência (VIII). Na seqüência dez o herói é reconhecido (XXVII), a tarefa é realizada (XXVI) e o dano inicial é reparado (XIX). Na seqüência onze o herói recebe nova aparência (XXIX) e se casa, subindo ao trono (XXXI). O inimigo não é castigado (XXX), porém é vencido (vitória – XVIII).

A situação inicial refere-se a uma moça que recebe a visita de seu amado, que é um papagaio que se banha numa bacia de água para transformar-se em homem. Ao se banhar solta uma imensa quantidade de brilhantes e ouro na água,

fazendo com que a moça enriqueça. Tais riquezas despertam a cobiça da vizinha e de suas três filhas. Na seqüência um, a curiosidade e a cobiça das vizinhas são interpretadas como a função carência (VIII), elas precisam descobrir como a moça está ficando tão rica. As antagonistas procuram obter informações (IV) indo, filha por filha, dormir uma noite cada na casa da moça. A moça acaba ajudando seu inimigo (VII) ao permitir que as vizinhas durmam em sua casa.

A seqüência dois explica a situação inicial e justifica o dano. A seqüência três é marcada pela função carência (VIII), em virtude de a curiosidade continuar, pois a irmã não consegue descobrir o segredo da moça em virtude de ter ingerido chá de dormideira. Na seqüência quatro, acontece a função de cumplicidade (VII), a moça continua ajudando as vizinhas, prejudicando-se. E, na seqüência cinco, ocorre o dano (VIII). As vizinhas conseguem descobrir de onde estão vindo as riquezas da moça e dão um jeito de acabar com isso, colocando navalhas na janela onde o príncipe irá passar.

A seqüência seis é marcada pela função (XVII), em que a heroína recebe uma marca, que é o uso da roupa feita toda de bronze, para ir à procura do príncipe. Ocorre o afastamento da moça (I), ou seja, ela parte (XI) para, de alguma forma, reparar o dano causado ao seu amado. Ainda na mesma seqüência, depois de muito andar, a moça chega na casa da Lua, procurando auxílio para procurar o reino do Limo Verde. A Lua não consegue a ajudar (VIII), instalando-se uma carência, precisa continuar procurando. A Lua indica o Sol e, antes de a moça partir, presenteia-a (XIV) com um objeto mágico.

Ao chegar na casa do Sol, na seqüência sete, a mesma coisa acontece. Ele não pode ajudá-la (VIII), mas a presenteia com um objeto mágico e sugere que ela vá à casa do Vento Grande.

Na seqüência oito, a moça chega à casa do Vento Grande que, enfim, transporta-a ao lugar onde se encontra o que ela procura (XV).

Na seqüência nove, já no reino do Limo Verde, a moça tenta chegar aos aposentos do príncipe. Para isso, vale-se do objeto mágico fornecido a ela pela Lua. A rainha e a criada são auxiliares, nessa etapa, pois facilitam o deslocamento da heroína pelo espaço. Nesta seqüência ocorre a função de carência (VIII), pois a moça não consegue curar o príncipe em apenas uma noite – seus ferimentos são muito graves.

Na seqüência dez, a moça vale-se do segundo objeto mágico presenteado a ela pelo Sol e convence a criada e a rainha a deixá-la ficar mais duas noites com o príncipe. Nesta seqüência, a heroína consegue realizar a sua tarefa (XXVI) que é curar o príncipe, e é reconhecida quando ele fica bom (XXVII). Dessa forma, o dano inicial é reparado (XIX).

E, na seqüência onze, a heroína recebe nova aparência (XXIX), pois casa-se e sobe ao trono (XXXI). O inimigo não é castigado (XXX), ou seja, esta função não é explícita no conto, porém é vencido (XVIII), pois a moça acaba casando com o príncipe.

Essas funções são repartidas entre as personagens segundo certas esferas de ação:

- a) do antagonista: a vizinha e suas três filhas são as antagonistas;
- b) doador: o sol, a lua e as rolinhas são os doadores dos objetos mágicos;
- c) do auxiliar: a rainha e a criada facilitam o deslocamento da heroína no espaço, bem como o Vento Grande que transporta a moça até o reino desejado;
- d) da personagem procurada: é o príncipe que adoece após ser vítima das maldades da vizinha. Como está muito machucado, recolhe-se aos aposentos do reino do Limo Verde, uma terra muito longínqua;
- e) do mandante: não há mandante neste conto;

f) do herói: a moça é a heroína. A ela são impostas tarefas difíceis; ela sofre carências, mas no final prova que merece o amor do príncipe;

g) do falso herói: não há falso herói neste conto.

Formas de entrada das personagens em cena

Há, também, na análise do conto, a questão da forma de entrada das personagens em cena:

a) o antagonista: as antagonistas aparecem já na situação inicial até a seqüência cinco;

b) o doador: são doadores o Sol, a Lua e as rolinhas. Na seqüência seis a Lua presenteia a moça e na seqüência sete o Sol a mimoseia. Na seqüência nove é a vez das rolinhas.

c) o auxiliar mágico: são os presentes do Sol e da Lua e o Vento Grande. O Sol presenteia-a com uma galinha de ouro com uma ninhada de pintos de ouro vivos e andando. A Lua brinda-a com uma almofadinha toda de ouro, com bilros de ouro, alfinetes de ouro. O Vento conduz-a ao local desejado: o reino do Limo Verde;

d) o mandante, o herói, o falso herói e a princesa: situação inicial.

Motivações

As motivações são as razões e os objetivos das personagens:

a) moça: queria namorar o príncipe;

b) vizinha: queria as riquezas que a moça estava recebendo do príncipe;

c) príncipe: queria namorar a moça.

Variantes

Na versão de Luis da Câmara Cascudo, a história *O papagaio real* é bem parecida com a versão de Sílvio Romero, que está se utilizando na presente análise. Só que ao invés de vizinhas é a irmã má que põe cacos de vidro para o papagaio se cortar. Muda também a forma como a moça viaja pelo mundo e a maneira como ela traz o príncipe à vida. E o nome do reino que era Limo Verde, neste conto é reino de Acelóis. Neste conto não tem objetos mágicos nem auxiliares. A moça escuta conversa de bichos sobre o príncipe embaixo de uma árvore, na qual ela dorme, e segue para lá. Traz-o de volta à vida dando de beber ao príncipe três gotas de sangue do seu dedo mindinho.

Integração dos níveis: funções, esferas de ação, forma de entrada em cena e motivações

A primeira expressão do conto: “Uma vez havia, num lugar retirado duma cidade ..” desloca o leitor para a narrativa mítica, sem tempo e espaço definidos.

Na situação inicial é apresentada uma velha que tinha três filhas: uma de um olho, outra de dois e uma terceira de três olhos. Apresenta também uma moça muito bonita que se tornou a amada do príncipe do reino do Limo Verde, situação que estava tornando-a muito rica.

Tal situação é retomada na seqüência dois para falar mais sobre o príncipe. Ele é um papagaio que se desencanta num lindo rapaz quando se banha na água de uma bacia oferecida pela moça. Para o moço, a água é um auxiliar mágico que permite que ele tome a forma humana, que apague o feitiço de ser Pássaro durante o dia. É na água que ele se desencanta num lindo rapaz, e onde deixa cair, com seus movimentos, diamantes e muitas outras riquezas para a sua amada. Tais riquezas podem ser identificadas como uma espécie de recompensa para a moça, pois só pode ficar junto do seu amado quando anoitece.

O príncipe real do Limo Verde veio, como de costume, encantado num grande e lindo papagaio; foi chegando e batendo com as asas na janela do quarto; a namorada abriu-a, e ele foi dizendo: "Dai-me sangue, daí-me leite, ou daí-me água!" A moça apresentou-lhe um banho numa grande bacia; o papagaio caiu dentro da água a se arrufar e bater com as asas; cada pingo d'água que lhe caía das penas era um diamante, e assim é que a moça ia ficando cada vez mais rica. O papagaio, no banho, desencantou-se num lindo príncipe, que passou a noite com a sua namorada. De madrugada tornou a virar em papagaio, bateu asas e foi-se embora. (ROMERO, 1954, p. 129).

A água tem o poder da purificação. O moço fica livre do feitiço quando se banha na bacia oferecida por sua amada. De acordo com o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999), nas tradições judaica e cristã a água simboliza a origem da criação. A água viva, da vida, apresenta-se como um símbolo cosmogônico. Ela cura, purifica e rejuvenesce e, por isso, conduz ao eterno. As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência.

A primeira seqüência é aberta tendo em vista a carência apresentada pela velha ao tentar descobrir o segredo de sua vizinha, e porque ela estava ficando tão rica. A motivação da velha é a descoberta do segredo da riqueza e isso faz com que ela tome providências, indo à casa da sua vizinha, nada descobrindo. Está instalada a função de carência. Enquanto a velha e as três filhas não descobrirem o segredo, continua estabelecida a função de carência.

Quando chegou a vez de a filha de um olho só pernoitar na casa da vizinha, ela fingiu tomar o chá de dormideira e viu o que aconteceu. Imediatamente contou à mãe, que preparou uma armadilha para o papagaio, colocando navalhas afiadas na janela. A velha causa o dano quando o papagaio fere-se com as navalhas colocadas na janela.

Tal função de dano caracteriza a esfera de ação à qual a velha pertence, a de antagonista. Juntamente com a mãe, as três filhas também pertencem a essa esfera, pois são consideradas extensões das maldades da mãe.

A heroína sai em busca da redenção. A maneira como o herói é informado da desgraça que ocorreu não importa. Basta dizer que ele ficou sabendo e que se põe a caminho. O mais importante é a partida do herói, ou seja, a composição do conto é armada sobre o deslocamento do herói no espaço. No caminho as mais diversas aventuras podem aguardar o herói. As aventuras poderiam ser extremamente variadas, mas são sempre idênticas. Os momentos do deslocamento do herói nunca são descritos em detalhes, apenas referido em duas ou três palavras. Há uma recusa em descrever o trajeto. O trajeto aparece apenas na composição do conto, não faz parte de seu conteúdo. O espaço desempenha no conto um papel duplo, por um lado, ele existe e é um elemento de composição indispensável, por outro lado, é como se não existisse. Todo o desenrolar da ação ocorre durante as paradas e estas são elaboradas em detalhes.

A moça cobre a pele com uma armadura toda de bronze para partir a procura do seu amado. O ato de cobrir-se é, para o herói, a possibilidade de realizar a caminhada em segurança. É uma espécie de capa mágica protetora, assim como Chapeuzinho Vermelho, Pele de Asno, Hoje é dia de Maria.

A moça inicia sua busca. Seu objetivo é encontrar informações sobre que direção tomar. A partida e as andanças da moça implicam a entrada de novas personagens em cena. Tais personagens são identificadas na esfera de ação dos doadores, pois são elas que presentearão a moça com auxiliares mágicos.

São doadores a Lua e o Sol. A moça chega na casa deles a procura de informações sobre o Reino do Limo Verde. Não recebe as informações desejadas, instalando-se a função de carência, porém, recebe como auxiliar mágico presentes muito especiais. Até que a moça chega na casa do Vento Grande, o qual pode lhe informar a direção do reino que tanto procura. A personagem Vento Grande é um auxiliar mágico, pois facilita o deslocamento da moça no espaço. Tal auxiliar transporta a heroína até o local procurado.

A árvore indicada pelo Vento Grande tem um remetente mítico. Tem o mesmo significado do totem das culturas arcaicas, faz a ligação entre o mundo superior e o mundo inferior.

No repertório do conto há muitas formas de o herói obter o recurso mágico. Via de regra isso provoca a introdução de uma nova personagem, e com isto a ação entra numa nova etapa. Tal personagem é o doador.

Quando finalmente a moça chega ao reino do Limo Verde, instala-se uma nova carência: fica sabendo que o príncipe está muito doente e que pode morrer por causa de umas feridas. A moça não sabe o que fazer, não sabe como chegar ao príncipe, nem como pode ajudar na sua cura. É nessa etapa da narrativa, com a função de carência instalada, que surgem novas personagens que se encontram na esfera de ação dos doadores. São três rolinhas, das quais será retirado o coração, com intuito de a moça fazer um pó para curar as feridas do príncipe.

Uma nova carência, no entanto, surge. Como a moça conseguirá entrar no castelo? A motivação da moça, que era conseguir entrar no quarto do príncipe para curá-lo, incentiva a entrada em cena de duas novas personagens, que também serão auxiliares da moça, pois irão facilitar seu deslocamento no espaço. A moça irá usar um dos auxiliares mágicos, aquele presenteado pela Lua, que será trocado por uma noite no quarto do príncipe. Tal barganha é realizada com a criada do reino, que incita a rainha a obter aquele objeto mágico.

Estabelece-se novamente a função de carência quando a moça não consegue curar o príncipe. Seriam necessárias mais duas noites para que ele pudesse reconhecê-la. Tal carência estimula a moça a barganhar o segundo auxiliar mágico, aquele presenteado pelo Sol. Novamente a criada e a rainha são as auxiliares, pois aceitam a oferta do objeto mágico em troca de a moça passar duas noites no quarto do príncipe. Ao término da segunda noite, o príncipe reconhece a moça, sendo o dano inicial reparado. A moça prova que é digna do seu amor pois realiza a tarefa difícil imposta pelo príncipe.

As antagonistas não são castigadas, no entanto, são vencidas, com a subida da moça ao trono. A moça insere-se na esfera de ação da heroína. No conto maravilhoso o interesse está voltado para o destino do indivíduo, do herói. Utilizam-se motivos mitológicos, que marcam etapas no caminho do herói e tornam-se símbolos do heroísmo conjugados com os ritos de tipo iniciatório. O herói necessita passar por provações, precisa ter seu rito de passagem para ser reconhecido como herói. No conto em questão, foi necessária a longa viagem da moça, a travessia, para ter o merecimento de casar com o príncipe e subir ao trono.

7 ÊXODO

Hoje é dia de Maria – jornada um (2005) é uma história constituída por várias outras histórias. É uma criação contemporânea, mas que carrega no corpo laivos de um passado remoto. Ela está no inconsciente, na memória da infância, que surge de vez em quando, como a ponta de um *iceberg*. Quando aponta, traz lembranças, sentimentos, dores e, principalmente, memórias. A microssérie é a ponta do *iceberg*; é o que se vê; é o que propõe o jogo com a imaginação. É apenas um convite para penetrar no obscuro mundo das águas que escondem o mais interessante – o sentimento, as lembranças e as memórias que podem ser acordadas.

As imagens da microssérie *Hoje é dia de Maria* representam uma cultura intrínseca ao ser, internalizada culturalmente através das gerações. Tais imagens conferem vida a um imaginário comum de uma coletividade, em que cirandas, contos e cantigas fazem parte da cultura popular brasileira, que sofreu influências das culturas indígena, africana e portuguesa. A partir dessas imagens e do que elas suscitam, passou a investigar-se o que conferiu à microssérie tamanha familiaridade e sentimento de que aquilo já tinha sido visto antes.

Dessa forma, desmembrou-se a série a partir da teoria estrutural da narrativa proposta por Roland Barthes (1973). Limitou-se a análise ao nível das funções, uma vez que o trabalho tornar-se-ia extenso e exaustivo se considerasse também os níveis das ações e da narração, e, por concluir-se que as principais alterações dos contos em sua adaptação para a televisão ocorrem no nível das funções. Ao realizar-se a análise estrutural, dividiu-se a microssérie em sete seqüências maiores denominadas Sq 1 - No sol levante; Sq 2 - No país de Sol a Pino; Sq 3 - Em busca da sombra; Sq 4 - Maria perde a infância; Sq 5 - O Pássaro Incomum; Sq 6 - Os saltimbancos; Sq 7 - Onde o fim nunca termina. Ela foi assim dividida observando-se os postulados de Roland Barthes (1973), que informa que a cobertura funcional da narrativa é dada por uma seqüência, uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade. Uma seqüência abre assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e fecha-se logo que um de seus termos não tenha mais conseqüente.

Após a divisão das seqüências maiores, organizou-se a linha ou vertente narrativa de cada personagem como herói de sua própria seqüência. Observou-se, nessa organização, que as seqüências da personagem Maria são sempre as mais complexas e para onde convergem as conseqüências das ações mais importantes das linhas narrativas das demais personagens que integram a seqüência maior. Constatou-se que há microsseqüências que abrem e fecham logo em seguida e aquelas que abrem e persistem abertas durante toda a história de Maria, até o seu final, no qual localizam seu fechamento. Tais microsseqüências permanecem abertas para permitirem a continuidade da narrativa e, ao mesmo tempo, conferem expectativa, pois o telespectador não sabe como e onde elas encontrarão seu desfecho.

Como exemplo, citam-se as funções núcleo de partida do Pai em busca do perdão da filha, de partida da Madrasta e de sua filha Joanhinha para tomar parte no tesouro que elas pensam que Maria encontrará, da perda da chave e da perda da infância de Maria, identificadas como funções núcleo de abertura de msq, cujo correlato será encontrado em seqüências posteriores. Em meio a essas funções núcleo, outras abrem-se e fecham-se, sempre rodeadas por catálises, índices e informações que, de uma forma ou de outra, preparam as situações que virão, localizam o telespectador no tempo e no espaço, indicam os sentimentos das personagens, conferindo coerência aos acontecimentos, à medida que a história se desenvolve.

A partir da análise da microssérie fez-se a seleção dos contos da literatura oral nos quais ela foi inspirada. Esse trabalho resultou na seleção de quatro contos que se julgou serem os principais que norteiam o texto televisivo: *A menina enterrada viva*; *Como a noite apareceu*; *O papagaio do Limo Verde* e *Maria Borradeira*, compilados pelos autores Luis da Câmara Cascudo (s.d) e Sílvio Romero (1954).

O texto original da série elaborado por Carlos Alberto Soffredini foi dirigido pelos diretores Luiz Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, que, diante da infinidade cultural da microssérie, estavam em perfeita sintonia, engajados e

embebidos da fonte do folclore popular, pois conseguiram passar para as imagens televisivas o fascínio do maravilhoso dos contos relatados oralmente. Os diretores não realizaram simplesmente mera adaptação de textos escritos, pois precisavam dar forma, som e movimento através da imagem a um universo cultural brasileiro. Eles recriaram pois, um mundo que, para muitos, está no inconsciente infantil, projetando na tela imagens que suscitaram lembranças de um passado cultural enriquecido pelas cantigas, danças e contos da literatura oral.

Toma-se, nesta dissertação, o conceito de adaptação como transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Na terminologia de Comparato (1995, p. 330), “adaptar significa transsubstanciar, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem”. A obra é uma unidade de conteúdo e forma e ao se realizar uma adaptação, está se recriando.

O roteiro da microssérie foi elaborado a partir de um aporte literário dos contos da literatura oral brasileira e qualquer adaptação não abarcaria o contexto do universo imaginário que só a literatura possui. Por isso, em relação à história, a adaptação valeu-se de recursos que pudessem contemplar o maravilhoso dos contos de magia. Pensa-se que o discurso literário, conforme aponta Lefebvre (1975), é sempre dotado de uma certa opacidade. O autor considera a obra de arte como o espaço no qual se daria uma dupla intenção ou movimento que é solidário: um que abre ao mundo exterior e outro que se fecha sobre si mesmo. Sendo opaco, o discurso da obra literária é ambíguo, o significado está descolado do seu significante. E essa opacidade do discurso literário dos contos foi mantida na microssérie, sob a forma de símbolos. Acredita-se que, ao adaptar para a televisão o efeito que a ambigüidade produz num texto literário, optou-se por elementos visuais complexos o bastante para despertar o efeito que a leitura dos contos desperta. Por esse motivo alguns autores apontam para a questão de que, quando se realiza uma adaptação, está se recriando; a obra que resultará dela já não será mais este ou aquele texto, e sim uma obra independente desta; e recriar pode implicar o risco de que o produto reelaborado perca ou ganhe em relação ao original.

A partir da teoria da adaptação de Doc Comparato (1995), conclui-se que *Hoje é dia de Maria – jornada um* (2005) é uma adaptação “inspirado em”, na qual se toma a obra original como ponto de partida, selecionando-se uma personagem, uma situação dramática e o desenvolvimento da história constrói-se com uma nova estrutura.

Considerando que *Hoje é dia de Maria – jornada um* (2005) é uma adaptação inspirada em contos da literatura oral, o estudo norteou-se por alguns objetivos que se propunham a analisar a seqüência narrativa da personagem Maria na microssérie, identificar, descrever e analisar os mecanismos utilizados para a realização da interligação das diferentes narrativas da literatura oral para originar a história de Maria e verificar as transformações sofridas pelos contos da literatura oral para a adaptação ao texto televisivo.

Para atender os objetivos, elaborou-se um fluxograma da microssérie (em anexo), o qual detalha as seqüências, funções núcleo, catálises, índices, informações, bem como a linha narrativa de cada personagem. De posse de um esquema das funções dos contos da literatura oral, conseguiu-se identificar na estrutura da microssérie, em que ponto cada conto passa a integrar o texto televisivo. A partir da comparação do fluxograma da microssérie com o esquema das funções dos contos, alcançaram-se os objetivos propostos.

A estrutura da microssérie confirma as manifestações da literatura oral, a partir da qual ela foi constituída. De acordo com Cascudo (1978), a literatura oral tem como característica principal a persistência da oralidade. Por isso constituem elementos vivos da literatura oral os autos populares, as danças dramáticas, as jornadas dos pastoris, as louvações das lapinhas, as cheganças, o bumba-meu-boi, o fandango, o mundo sonoro e policor dos reisados, agrupando saldos de outras representações apagadas na memória coletiva.

Hoje é dia de Maria tem a predominância no gênero dramático por ser uma representação que requer a mediação do espetáculo teatral, no entanto, não deve ser considerada rigidamente exclusiva, pois certas microseqüências assumem uma

entoação modal lírica, principalmente na fala dos atores, nas canções entoadas por Maria, nas declamações. A microssérie também é permeada por procedimentos de ressonância narrativa, quando se percebe que os núcleos narrativos das personagens são atualizados simultaneamente, lembrando a estrutura do romance. Parece claro que a condição modal não anula a possibilidade de interferências ou contaminações.

O texto televisivo possui laivos de um auto, sobretudo pela presença imperiosa do diabo e de Nossa Senhora, além da cantoria, das danças e folguedos. Não o conceito de auto para Gil Vicente (1982), que apresentava o homem em sociedade, criticando-lhes os costumes e tendo em vista reformá-los, mas o conceito de auto para Ariano Suassuna (1964), em seu *Auto da Compadecida*, no qual apresenta o homem com suas misérias, suas fraquezas, mas também com suas razões de consolo e esperança.

Assim como no *Auto da Compadecida*, em *Hoje é dia de Maria* há uma autêntica recriação, em termos brasileiros, tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características. O seu encanto está nesse ar de ingenuidade que caracteriza a microssérie, na singeleza dos recursos empregados, tudo dentro do espírito popular em que a obra se inspira e que quer manter. O diálogo é eminentemente teatral, vivo e saboroso, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar e paradoxalmente literário. Faz-se igualmente uma evocação de circo, em que a caracterização da caricatura é forte, evocado na microssérie pelas personagens dos saltimbancos.

De tudo isso, conclui-se que a microssérie é uma peça teatral filmada para a televisão, peça moderna, ela estende-se por oito episódios. Tal teatro traz uma contaminação da narrativa verbal, o narrador, que é uma entidade ausente no drama. Na microssérie, há uma voz responsável pela abertura e fechamento do texto televisivo a cada noite. A narradora possui o mesmo papel apontado por Luis da Câmara Cascudo (1978) em sua obra sobre o folclore brasileiro: a velha ama que fazia deitar as crianças ao som da contação de histórias. A microssérie tem uma narradora de quem só se conhece a voz, que é permeada por candura e carinho,

que parece a avó contando histórias para seus netos. A narradora potencializa sua importância na microssérie pois ela constrói as personagens e anuncia o norte da história. Entre o fechamento e a abertura de um novo episódio ela estrutura a narrativa com prenúncios do que ocorrerá de bem e de mal. Ao mesmo tempo em que emite um juízo de valor, a narradora influencia o telespectador que tem tendência a direcionar seu olhar para o que ela fala.

Exemplos de algumas seqüências reproduzem o efeito causado pela voz da narradora. Na Sq1 ela começa a história em tom de conto maravilhoso: “Longe, num lugar ainda sem nome, havia uma pobre família desfeita e era uma vez uma menina chamada Maria ... então ..” Na Sq2 a narradora finaliza o episódio:

E assim foi e assim sendo vai daí que Maria caminhô, caminhô, seu pai triste entortô rumo no seu rastro, mai como o mundo também é pasto do bem e do mau, o demo comprô a sombra de um moço, antonce Maria arriscando o pescoço, mais por hoje chega, já desceu a noite negra, o dia hoje foi luta e amanhã é outra desculpa ... inté ... (Hoje é dia de Maria, 2005).

Ela prenuncia acontecimentos na abertura da Sq 5, despertando a curiosidade no espectador, ao mesmo tempo que o convida para assistir mais um pouco:

Psiu, põe tensão no que digo e aperte o coração que é abrigo de todo sentimento, o amor de Maria tão esperado e tanta beleza vai se enredá com tristeza e mais não digo, nem da intriga do demo, cala-te-boca, que é melhor que a história siga então ... (Hoje é dia de Maria, 2005).

Na finalização da Sq6 a narradora faz uma ressalva e se despede do telespectador dizendo que é para ele continuar assistindo, pois amanhã haverá surpresas:

Se a gente chegô junto até aqui, agora a gente tem que ir até o final, que posso fazê se das veiz da vida, provação parece que não tem fim pá quem é vivo. Só dô um aviso: prepara o coração. Amanhã a sorte, a roda da fortuna viráinté ... (Hoje é dia de Maria, 2005).

No último episódio da microssérie a narradora prepara o telespectador para fortes emoções que o aguardam:

Antonce, coração pronto? Ovido e zóio atento e alma sem desalento. Maria tanto prucurô, tanto buscô que quase conseguiu. Quem seguiu passo a passo meu relato comeu u melhor do prato e viu, quem não viu, bentevi, sabiá, tisiu. Vai vê agora e não há de se asquecê .. antão ... (Hoje é dia de Maria, 2005).

Na adaptação, portanto, dos contos da literatura oral para o texto televisivo, foi conservado um elemento muito importante – a voz que conta a história. Além deste, outros aspectos relevantes também foram conservados, porém transubstanciados para uma outra linguagem, a do som, cor e movimento. Dessa forma, passa-se a descrever quais foram as principais alterações dos contos na sua adaptação e quais foram os mecanismos utilizados pelos diretores na conversão de um texto narrativo para um televisivo.

A Sq1 denominada No sol levante possui sua estrutura original no conto *A menina enterrada viva*, de Luis da Câmara Cascudo (s.d). A principal diferença do conto para a sua adaptação para a televisão é que a história não termina com o castigo da Madrasta e a conquista de uma vida feliz do Pai com sua filha. Na microssérie essa história tem continuação pela inserção de elementos muito importantes - a chave, a vela e o Pássaro Incomum.

Eis que se está diante de um dos símbolos que norteiam o texto televisivo – a chave –, que abre o maior tesouro de Maria, o qual ela acredita estar nas franjas do mar. Embora a chave não apareça em nenhum conto analisado, não é o objeto ou a palavra chave que interessa, e sim o que ela significa. O simbolismo da chave está relacionado com o seu duplo papel de abertura e fechamento. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1999), as chaves do Deus Romano Jano possuem o poder de abrir os solstícios e permitem o acesso às fases ascendente e descendente do ciclo anual. A chave está presente em diversos contos. Na fábula do Barba Azul, a chave abre a porta para a verdade sobre a índole do homem, um assassino de mulheres. Também simboliza a curiosidade feminina na figura da mulher que desobedece ao marido, e abre a porta do quarto onde se encontram as esposas anteriores assassinadas. Em *Hoje é Dia de Maria*, a chave abre o coração para o amor. É a possibilidade de concretização amorosa. Junto com outro símbolo – a noite –, a chave completa o círculo que permite que o amor de Maria pelo

Amado se efetive. A chave é um elemento simbólico usado para ligar os contos na microssérie. A chave também pode estar associada à liberdade. Associação que se efetiva quando se analisam as escolhas amorosas de Maria: o Pássaro e o Ciganinho.

Há ainda diferenças no que tange ao índice de Maria acender uma vela para a sua santa de devoção. Na microssérie a vela simboliza a alma de Maria e é por meio desse símbolo que a Madrasta matará a menina. Conclui-se, portanto, que a morte é simbólica, morre não o corpo físico, uma vez que ela é encontrada pelo Pai, mas morre sua ingenuidade perante o mundo. Maria, embora criança, está pronta para enfrentar as dificuldades do caminho que será empreendido por ela. No conto não há a informação sobre como a menina é morta pela Madrasta e enterrada no fundo do quintal.

Na adaptação, a aparição do Pássaro Incomum na ação de salvar Maria da agressão do Pai configura mistério sobre sua identidade. O ato do salvamento indica que ele protege Maria e seguir-la-á, com intuito ainda desconhecido na Sq1.

Na adaptação do conto da literatura oral para um texto televisivo observou-se que a figura do auxiliar mágico, o Capineiro, empregado que chama o Pai ao ouvir vozes saindo de um lindo capinzal, transformou-se, na microssérie, numa borboleta amarela. A personagem mudou, mas não a sua função, a de facilitar e permitir que o Pai achasse sua filha. No contexto da microssérie, tal recurso mostrou-se eficaz, na medida em que conserva a função de auxiliar mágico na figura de um elemento que simboliza transmutação, metamorfose, renunciando a transformação de Maria. Na credence popular, a borboleta é símbolo que está associado à metamorfose da crisálida em borboleta, é símbolo de ressurreição. Uns dizem que significa a saída do túmulo. Dada a informação da pobreza da família da menina e do pai, não seria lógico terem empregados, configurando a pertinência da substituição pela borboleta, na adaptação.

O conto, por sua vez, traz na figura do Pai apenas a informação de que era viúvo e de que tinha uma vizinha viúva também. Na adaptação a figura do Pai fica

mais complexa – passa de um sujeito passivo para um sujeito que age e se arrepende dos seus atos, na microssérie. No conto ele executa o papel de auxiliar, casando-se com a viúva a pedido da filha e depois achando esta por interferência de um outro auxiliar, o Capineiro. Na adaptação o Pai torna-se um sujeito mais próximo do real; não há uma idealização em torno de sua pessoa como havia no conto. Ele fica bêbado, descuida da roça e agride Maria. O Pai tem motivos para agir assim, dos quais se toma conhecimento por meio de analepses que ficam mais claras num monólogo pronunciado pelo Pai. A agressão paterna é o que permite a continuação da narrativa, o que o estimula a partir para pedir perdão a Maria.

As diferenças na adaptação do conto *A menina enterrada viva* para a microssérie foram, portanto, de ordem de dar continuidade à história. As alterações permitiram que a história continuasse e, principalmente, sugerem que a história não é a mesma, que é apenas o início de outra história, em que é necessário que ocorra o reencontro com o pai, o castigo da Madrasta, que Maria consiga achar seu tesouro.

Apona-se novamente para o significado da chave. Com o encerramento da primeira seqüência Maria parte só, com sua chavinha pendurada no peito. A chave é sua única certeza, é por meio dela que conseguirá abrir seu maior tesouro. A recriação do enredo para permitir a adaptação dos contos, integrando uma nova narrativa com Maria como protagonista, implica que a menina partisse em busca do seu tesouro, o Pai partisse para pedir perdão para a filha e a Madrasta partisse com o intuito de ficar com o tesouro da enteada. Estão todos a caminho, inclusive o espectador.

Já iniciada a segunda seqüência denominada No País de Sol a Pino surge uma dificuldade no caminho de Maria. Ela está no País de Sol a Pino, em meio a um espaço seco que é descrito pela narradora:

Antonce, de maneiras que foi anssim por essa forma, Maria ganhô estrada, envergô caminhada sem querer fim e o pai fingia que ela não sabia nem da terra do sol a pino, que secava bicho, homem e minino. (Hoje é dia de Maria, 2005).

É uma terra seca que não tem vegetação e o sol brilha quente sempre, pois não há noite. Maria então tem necessidades básicas a serem satisfeitas, precisa de água e da noite, para poder descansar e seguir viagem. No entanto, pelo caminho, Maria vai encontrando transeuntes que lhe dão objetos e informações mágicas. Uma dessas informações mágicas é ter indicado o rumo dos Índios que possuem o coco que contém a noite. É só com a noite que Maria conseguirá atravessar o País de Sol a Pino.

A temática do coco que mantém a noite prisioneira está representada no conto *Como a noite apareceu*, de Luis da Câmara Cascudo (s.d). Esse tema remonta para a necessidade da concretização amorosa. O coco que contém a noite deve ser encontrado para que o moço possa deitar com sua esposa. Não fica explícito o motivo pelo qual a moça só aceitará dormir com seu esposo quando for noite, mas pela poesia Martim Cererê sabe-se que a noite tem a função de facilitar e permitir o encontro amoroso. Segundo o excerto do poema de Cassiano Ricardo (1947, p. 25): “A manhã é muito clara ... Não há noite na terra ... O sol espia a gente pelos vãos do arvoredo ... Sem noite, francamente, não quero me casar”. Em Câmara Cascudo (s.d) e Cassiano Ricardo (1947), a função da noite é suprir uma carência: o moço deseja dormir com sua esposa. Na adaptação para a televisão, a noite conservou a mesma função e lhe foi acrescentada outra função muito importante: a de possibilitar que Maria atravessasse o País de Sol a Pino e viva outras aventuras.

A temática do conto *Como a noite apareceu* será retomada mais adiante, quando Maria encontra-se com o Amado sob a proteção da noite. Em volta dessa possibilidade de concretização amorosa está o fato de Maria ter-se tornado adulta e envolve também o mistério do Amado, que é Pássaro durante o dia, segmento narrativo que resulta da adaptação de outros dois contos *Maria Borracheira* e *O Papagaio do Limo Verde*, ambos compilados pelo pesquisador e escritor Silvio Romero (1954).

Ao conseguir atravessar o País de Sol a Pino, Maria encontra Zé Cangaia e, na tentativa de ajudá-lo, ela ganha um inimigo implacável – Asmodeu²⁰. Nesse momento da narrativa a personagem de Asmodeu e suas ações ligará os contos. Ele roubará a chave e a infância de Maria, tornando a menina em mulher na velocidade de um segundo. Na microssérie, Asmodeu e suas outras seis personalidades, consideradas diferentes facetas do demônio folclórico, são peças muito importantes na ligação das seqüências.

Asmodeu pertence a classe dos demônios folclóricos pois não possui o poder de machucar fisicamente o homem; pode sim influenciar pensamentos e dominar e interferir nos elementos da natureza, entretanto seus objetivos limitam-se em torno de ganhos materiais e suas ações são cômicas. De acordo com Carlos González Sanz (2004), este tipo de demônio tem sobrevivido nas tradições orais ao norte da Península Ibérica, onde ainda se encontram exemplos mais característicos deste ente mítico. O demônio folclórico pertence a uma demonologia atenuada, fato que se comprova nas suas características físicas: é feio e coxo. Sua aparência não inspira terror e sua relativa invalidez simboliza a limitação dos seus poderes. O demônio folclórico também é caracterizado por ter tendências ao rancor e vingança, atormentando os humanos, semeando discórdia, confusão e mentira.

Na microssérie, Asmodeu passa a integrar a história na Sq3, denominada Em busca da sombra, na qual se justifica o início da perseguição a Maria. Como o próprio título da Sq indica, Asmodeu deseja a sombra. A sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes. A sombra é considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas e está geralmente associada à morte. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), ela remonta à tradição pela qual o homem que vendeu sua alma ao diabo perde sua sombra.

²⁰ De acordo com RONECKER (1997), Asmodeu é um demônio destruidor, que se mostra cavalgando um dragão, tem cauda de serpente, pés com forma de patas de ganso, possui três cabeças: uma de touro, uma de homem de hálito inflamado e uma de carneiro. Na microssérie Asmodeu tem aparência de meio homem com chifres da cintura para cima e carneiro da cintura para baixo.

Asmodeu impulsiona a narrativa. Sem esse antagonista não há continuação da história. Ele traz elementos novos, perturba a ordem e atrapalha o caminho de Maria. E, para isso, usa as sete manifestações diferentes que possuem o fogo do inferno ardendo em seu interior. Maria só configura-se como heroína porque resiste às provações armadas pelo demônio e continua preservando a inocência, fator determinante para vencê-lo.

Adulta e sem sua chavinha, Maria reencontrará a Madrasta e a irmã. Esse reencontro traz implícitas as ações do conto *Maria Borradeira*. Na microssérie como no conto, Maria trabalha, cozinha, lava para a Madrasta e sua irmã até o dia em que é anunciado um baile no qual o príncipe escolherá sua futura esposa. Maria pode ir ao baile porque ganhara de presente de um Mascate o vestido para a festa e sapatos encarnados. Aqui, também o conto, ao ser adaptado, mantém as funções, mas com personagens diferentes. São auxiliares mágicos, no conto, as velhas *tatas* e a varinha de condão e, na microssérie, o Mascate. No dia do baile Maria perde um dos sapatos, pelo qual é encontrada e marca o casamento com o príncipe. A diferença do conto para a sua adaptação está na atitude de Maria em recusar o anel do casamento e entregar o seu traje nupcial para a Madrasta, que tenta colocá-lo em Joanhinha que eleva-se e perde-se no espaço como um balão furado. A adaptação conservou o tom maravilhoso no desfecho da história da Madrasta e de sua filha Joanhinha. A imagem da menina que comia o tempo todo remete para uma joanhinha, um cascudinho, pequenino e gordinho. Seu final – sair voando – aponta para outra característica do inseto reproduzida na adaptação. Embora de forma diferente na microssérie, a função do castigo é mantida, pois a Madrasta e Joanhinha têm aí concluída a sua necessidade narrativa.

O fato de Maria dizer não ao príncipe e escutar o que o coração lhe diz, é o que liga a adaptação do conto *Maria Borradeira* à adaptação do conto do *Papagaio do Limo Verde*. Maria, ao desistir do casamento com o príncipe, parte em busca do Pássaro que fora atingido por flechas ao tentar impedir seu casamento. Quando ela arranca a flecha do peito do Pássaro já é noite. Nesse momento se efetua a transformação do Pássaro em homem. Maria, então, descobre que ele é seu amor e que sempre estivera à sua espera. No entanto, o encontro amoroso só é possível

enquanto o céu estiver coberto de estrelas, pois à luz do sol o Amado volta a ser Pássaro. É aqui que a inspiração no conto *Como a noite apareceu* atinge seu ápice. A noite é necessária para a consumação do amor. Essa função que a noite tem no conto permanece na adaptação.

Tal transformação acontece, em *Papagaio do Limo Verde*, quando à noite a amada oferece uma bacia de água para o papagaio que chega voando, desencantar-se num lindo príncipe. Uma vizinha invejosa descobre o segredo e coloca cacos de vidro na janela pela qual ele entra, fazendo com que o papagaio-príncipe ficasse mortalmente ferido. Na adaptação para a microssérie a função permanece a mesma, mas novamente mudam as personagens. Quem descobre o segredo do Pássaro é Quirino, o saltimbanco que ficara apaixonado por Maria. Quirino influenciado pela maldade de Asmodeu, quer lutar pelo amor de Maria e, para isso, prende o Pássaro numa gaiola. Asmodeu e Quirino na microssérie, e a vizinha invejosa no conto, pertencem a mesma esfera de ação – a dos antagonistas.

No conto *O papagaio do Limo Verde*, há a peregrinação da moça que, vestida com uma roupa de bronze, para suportar a jornada, e ajudada pelo Sol e pela Lua, procura o reino real onde deve encontrar seu amor, embora mortalmente ferido. Na adaptação Maria cobre-se com um manto vermelho e é Rosa, irmã de Quirino, quem a ajuda a soltar o Amado, executando a mesma função do Sol e da Lua. Rosa e o manto são auxiliares mágicos que facilitam a trajetória de Maria na busca por seu Amado. No entanto, Asmodeu, com raiva porque o Amado foi solto, faz nevar sobre o Pássaro que é mortalmente congelado.

Pela tradição celta, o manto é símbolo das metamorfoses por efeito de artifícios humanos e das personalidades diversas que um homem pode assumir. O gesto de se cobrir com um manto, vestuário simbólico significa a retirada para dentro de si mesmo, a separação do mundo e de suas tentações, a renúncia aos instintos materiais. Significa assumir uma dignidade, uma função, um papel, de que a capa ou manto é o emblema. Na sua adaptação para a televisão, Maria ao cobrir-se com um manto todo vermelho para procurar o Amado, em vez de vestir uma

roupa de bronze, assume o papel de salvadora: cura o Amado e quebra o encantamento.

O relato oral termina em casamento mas, na microssérie, que ainda deve continuar, Maria é transformada em criança novamente pela intervenção de Asmodeu. É novamente a figura do diabo que opera a ligação das seqüências. Maria é sorvida pela voragem do tempo às avessas e cai no mesmo lugar onde virou adulta. Porém, por um erro do demônio, descobre-se que ela voltou antes no tempo, naquele em que sua mãe ainda vivia. A história de forma cíclica volta ao começo, mas com uma diferença: Maria, com o espelho recebido de um Mascate no caminho de volta, destrói Asmodeu.

O reencontro com o amigo Zé Cangaia permite que os dois girem o mundo, o que estava em cima foi para baixo, o que estava em baixo foi para cima, situação que prenuncia outra inversão; se o mal venceu até o momento, isso vai mudar. A descrição e a análise dos contos não mostra uma representação do tempo e do espaço, eles são indefinidos, remetendo o leitor a um *illo tempore*. O paradoxo do retorno no tempo e no espaço é uma brincadeira, um jogo com o espectador da microssérie que exerce a mesma função de anular a representação do tempo e espaço empíricos. O tempo, manipulado por Asmodeu, e o espaço, numa fração de segundos, manipulado por Zé Cangaia e Maria. O enredo da microssérie é marcado por acontecimentos que se ligam por um nexos causativo, isto é, uma coisa acontece porque outra aconteceu. O tempo determina o escoar do fluxo narrativo; na microssérie, o tempo representado é o psicológico, subjetivo, pessoal, sem padrões de medida.

O fato de Maria destruir Asmodeu e suas personalidades, fazendo com que eles vissem a própria imagem refletida no espelho, remete à astúcia de Maria, ao simbolismo do espelho e ao simbolismo do número sete. Conta a mitologia grega que Perseu venceu o monstro Medusa que ficou petrificado ao ver-se refletido no escudo do herói. É de fato intrigante a análise dos desdobramentos de Asmodeu em número de sete. Tal número também figura no lado do bem. Junto com Maria e o Amado, os auxiliares Maltrapilho, Mendigo, Mascate, Índios e Rosa também somam

o sete. O número sete traz implícito e potencializa a equivalência das forças do bem e do mal. Há duas forças contrárias que estão equilibradas, basta saber qual será o diferencial para vencer a batalha. De acordo com o *dicionário de símbolos* (1999, p. 826) o sete representa a “totalidade do espaço e a totalidade do tempo”. O sete está associado ao número quatro, que simboliza a terra com seus quatro pontos cardeais e o número três, que simboliza o céu. O sete representa a totalidade do universo em movimento.

Ao longo da microssérie, Maria prova ser a heroína, pois passa por diversas provas mesmo sofrendo a perseguição da Madrasta, de Quirino e de Asmodeu. Tem duas mortes simbólicas: na primeira perde a ingenuidade e está apta para desafiar o demônio, colocando-se como obstáculo para impedir suas maldades; na segunda perde a infância e conhece o amor. O fato de perder a infância não significa perder a inocência, fator que será o diferencial para perturbar o equilíbrio das forças e determinante para a destruição de Asmodeu. Ao passar pelos testes, superando os desafios impostos e também merecendo o auxílio das personagens e objetos mágicos, prova, por meio de suas boas ações, que é a heroína e vence as vicissitudes. Maria conta com auxiliares que se encontram em classes de personagens diferentes: há aqueles que apenas ajudam Maria (Índios, Mascate e Rosa) e os que Maria ajuda e sua boa ação é retribuída (Maltrapilho e Mendigo). As personagens Homem de Olhar Triste, Meninos Carvoeiros e os Retirantes são apenas ajudados por Maria, consolidando seu heroísmo e a personagem de Zé Cangaia faz conjunto com a de Maria, os dois agem em equipe, ambos ajudam-se.

A personagem chave da microssérie é Maria que representa o querer ser herói de cada criança ou indivíduo telespectador que vêem, na figura dela, a possibilidade de enfrentar os medos, as cismas, as angústias, operando-se, assim, a catarse das emoções, conseguindo enxergar, por meio de imagens que suscitam o real, os inimigos sendo castigados, as provas sendo cumpridas, e o final feliz. Está aí representada a concepção de Jolles (1976) quando diz que as histórias dos contos refletem o que se gostaria que acontecesse no universo, instigando o sentimento de justiça quando a ordem foi perturbada.

Maria, a personagem que incorpora os anseios do telespectador, é um nome comum da cultura popular brasileira, tão comum que faz do nome quase uma indefinição, pode ser Maria, Marlene, Cristina, Madalena. A indefinição do nome das personagens também aparece na obra consagrada de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, o nome dos meninos era “menino mais novo” e “menino mais velho” e na obra de Monteiro Lobato, *Negrinha*, a pequena mártir. A indefinição do nome configura a pluralidade – pode ser qualquer nome, o que confere ao título da microssérie *Hoje é dia de Maria*, a possibilidade de inferir-se que Maria pode ser qualquer menina ou mulher. A indefinição do nome não está apenas na palavra Maria, várias personagens da série não possuem nome, são chamados apenas por Pai, Madrasta, Pássaro, Mendigo, Maltrapilho, o que configura outro tipo de indefinição e permite que a diegese aproxime o telespectador da realidade. Ele pode ver nessas personagens pessoas que conhece na vida real.

Maria não é a princesa encantada dos contos de fadas, e aí está a primeira e mais significativa subversão da personalidade da protagonista pela adaptação, ela é a heroína que não fica à espera de que o príncipe salve sua vida. Maria escapa da Madrasta, enfrenta Asmodeu, diz não ao príncipe e se apaixona pelo Pássaro Incomum. Subvertendo a ordem geralmente proposta pelos contos de fadas é ela que salva seu amor, arrancando a flecha do seu peito.

Retomando os postulados de Roland Barthes (1973), a análise não pode apenas basear-se numa definição distribucional das unidades, é necessário que a significação seja critério de unidade. Portanto, após descrever por meio de uma análise estrutural os contos e a microssérie, realizou-se este capítulo de confrontação e permanência onde se conjugam os elementos e os significados fragmentados das seqüências narrativas, integrando-os num significado maior de que resultou a conclusão da presente dissertação.

Ao realizar-se uma retomada das funções apontadas por Vladimir Propp (1984) que mais salientaram-se na análise dos quatro contos selecionados dir-se-ia que as de carência e dano, recebimento de objetos mágicos por auxiliares mágicos e as provações foram as principais. Para Propp (1984) muitas vezes os contos

emprestam as mesmas ações a personagens diferentes, é então que se chega à resposta da primeira cisma do trabalho: o que confere o sentimento de familiaridade à microssérie é o fato de que as funções permaneceram as mesmas na adaptação dos contos para o texto televisivo, embora sendo executadas por personagens diferentes em contextos distintos.

O recebimento de objetos mágicos de auxiliares e as provações aproximam a realidade da microssérie a da apresentada nos contos. Já na primeira seqüência são apontados elementos mágicos que auxiliarão Maria na sua jornada. A cantiga e a chave, além de serem elementos mágicos, configurarão também elementos de reconhecimento. Pela cantiga, na Sq1 Maria revela-se ao pai, e é achada na Sq4, na qual o Pai reconhece Maria pela chave e desiste do suicídio ao escutar a cantiga. A corda que se transforma em jibóia permite que Maria execute uma boa ação que revela muito de sua personalidade e que lhe dará créditos a seu favor: ela e o Homem de Olhar Triste enterram um morto na Sq2. Em troca de água o Mendigo presenteia Maria com uma informação mágica, o rumo para encontrar a noite. O coco também é um presente mágico que permitirá Maria atravessar o País de Sol a Pino e a concretização amorosa. Na Sq5 Maria recebe de Salim as roupas para festa e na Sq7 Maria ganha de um Mascate um espelho com o qual destruirá Asmodeu.

É por meio das funções de dano e carência que se sabe em que ponto entram os contos no texto televisivo. E é por meio delas que se identificam os grandes momentos de risco da microssérie, quando a narrativa é impulsionada e ganha dramaticidade. Na primeira seqüência, a história já inicia com o dano maior que é a morte da mãe e a partida dos irmãos de Maria. No entanto, é a partir da carência causada pelo dano inicial ou afastamento, que se dá o dano maior e o ponto de intersecção do conto com a microssérie: Maria, sentindo falta da mãe, pede para o pai casar com a viúva que lhe dera mel. O casamento apresentará a mesma realidade do conto na microssérie: a Madrasta matará Maria. O dano é o que fará Maria agir; é o que a impulsionará a continuar sua jornada. Por meio do dano Maria é motivada a partir por causa de dois danos anteriores e de um objetivo maior, a agressão de quem esperava proteção e a morte de quem esperava os

afetos da mãe, e um sonho: encontrar seu tesouro que estava no caminho das franjas do mar.

Na Sq2, no País do Sol a Pino, a maior carência de Maria é encontrar a noite, porque sem ela a jornada será interrompida. O fato de encontrar a noite que está aprisionada dentro de um coco, está relacionado a outro aspecto importante, a presença na microssérie de elementos da poesia Martim Cererê. A noite possibilitará a concretização amorosa.

Na Sq3 e Sq4 Asmodeu torna-se inimigo implacável de Maria, rouba sua chave e sua infância. É por interferência dele que Maria sofre o dano que é perder a infância e tem uma nova carência, achar a chave. Em consequência dessas perdas, na Sq5 Maria, já adulta, reencontra a Madrasta e encontra o Príncipe, apresentando-se a convergência do conto Maria Borracheira.

É o amor que desencadeará novo dano. Maria descobrirá que o Pássaro se desencanta num lindo jovem quando cai a noite e descobre que ele é seu Amado. Tal metamorfose será descoberta por Quirino, pretendente de Maria, que prende o Pássaro. A prisão do Amado fará com que Maria procure por ele e recupere sua chave que vai abrir o coração para o amor. Voltando a ser criança, a devolução da infância, a princípio considerada um dano, pela ausência do amor, é superada pelo reencontro com toda a sua família e, inclusive, com o amor.

Os contos populares, matéria-prima de inspiração da microssérie, podem ser vistos como obras de arte. Eles causam estranhamento porque refletem em seu universo maravilhoso as experiências cotidianas. A história expressa a condição humana frente às provações da vida e, no processo de simbolizar o caminho pessoal de desenvolvimento, cada um depreende suas próprias lições, consoante seu momento na vida. A microssérie desperta a parte submersa das memórias – o que significa para cada um ser Maria.

Concluindo, o que passa o sentimento de familiaridade na microssérie é a reprodução das mesmas funções (arquétipos implícitos) dos contos de fada pela

adaptação. Eles trazem na sua essência as carências, os danos, as provações pelas quais cada indivíduo precisa passar. Na microssérie *Hoje é dia de Maria* as funções essenciais das narrativas maravilhosas foram adaptadas de forma primorosa para outra linguagem, a da palavra, som, cor e movimento. Embora para o leitor/espectador haja a consciência da irrealidade, efeito fascinante da ficção narrativa, passa admiti-la como real. A consciência da diegese leva o narratário a participar da intriga, que se consubstancia na exposição de um problema e na tentativa de conduzi-lo a uma solução, apresentando resposta prazerosa aos seus motivos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje é dia de Maria*. Roteiros da 1ª e 2ª jornadas. São Paulo: Globo, 2005.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Pinto, Maria Zelia Barbosa – Trad. et all. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada: o antigo e o novo testamento*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Martins, 1943.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A, s.d.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Instituto Nacional do Livro/MEC: Brasília, 1972.

_____. *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1967.

_____. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro:

José Olympio, 1999.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DELPECH, François. Em torno al diablo cojuelo: demonología y folklore. In: TAUSIET, María y AMELANG, James S. *El diablo en la edad moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: 70, 1989.

_____. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: 70, 1969.

EMERY, Edwin; AULT, Phillip H.; AGEE, Warren K. *Introdução à comunicação de massa*. São Paulo: Atlas, 1973.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: LP&M, 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, R. David, TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Lígia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p. 127-150.

HOJE é dia de Maria, jornada um. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: César Lino. Intérpretes: Carolina Oliveira, Fernanda Montenegro, Rodrigo Santoro, Letícia Sabatella, Stênio Garcia, Daniel de Oliveira, Osmar Prado e outros. Roteiro: Carlos Alberto Soffredini. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 2005. Microsérie de TV.

Hoje é dia de Maria, jornada um. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 2005. Disponível em <<http://hojeediademariajornada1.globo.com>>. Acesso em 25 nov. 2006, 14:30:25.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. 3 ed. São Paulo: Globo, 2002.

JOLLES, André. O conto. In: _____. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacob; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-124.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.

LUCAS, Fábio. *Literatura e comunicação: na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MIELITINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Editions de Minuit, s.d.

MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Portugal: Livraria Almedina, 1982.

ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. New Accents. Ed. Terence Hawkes. (New York: Methuen, 1988).

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê*. Poesias Completas – 2º vol. (O Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947.

ROMERO, Silvio. *Folclore Brasileiro 2 – Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. São Paulo: Paulus, 1997.

SANZ, Carlos González. El diablo em el cuento folklórico. In: TAUSIET, María y AMELANG, James S. *El diablo en la edad moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

VICENTE, Gil. *Os autos das barcas*. S.l. Europa América, 1982.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed.rev.amp. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: FCG, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994.

PAIVA, Cláudio Cardoso. *Epifanias do sublime, do trágico e do maravilhoso na minissérie Hoje é dia de Maria Mídia e cultura no tempo das artes tecnológicas (televisão, cinema e DVD)*. Disponível em <http://bocc.unisinos.br/pag/paiva-claudio-epifania-do-sublime.pdf>. Acesso em: 30 de nov. 2006.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1983.

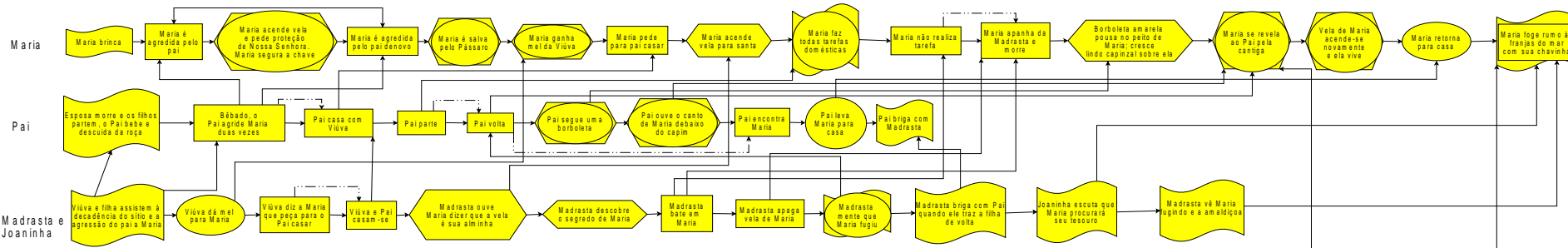
ANEXOS

ANEXO A – Fluxograma da microssérie *Hoje é dia de Maria* – jornada um

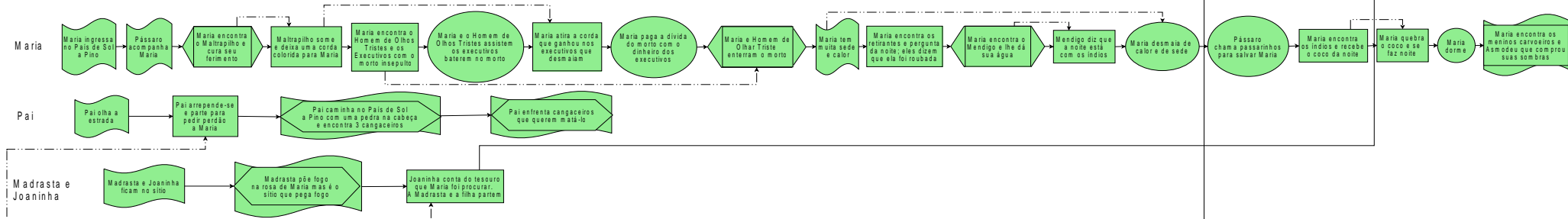
ANEXO B – Ficha técnica da microssérie *Hoje é dia de Maria* – jornada um

ANEXO A – Fluxograma da microssérie *Hoje é dia de Maria* – jornada um

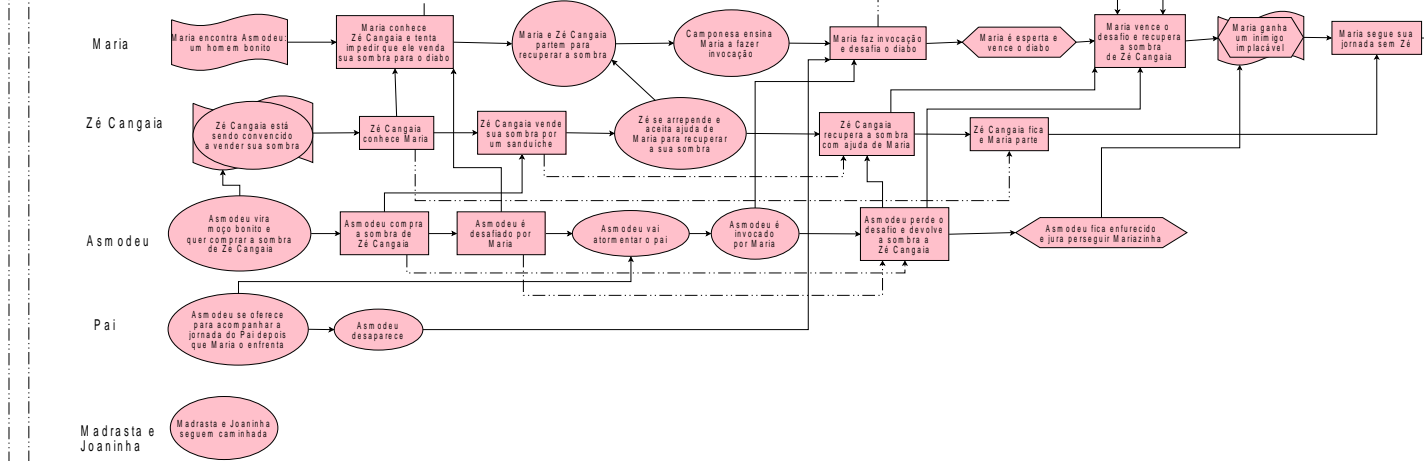
1a. Seq: NO SOL LEVANTE



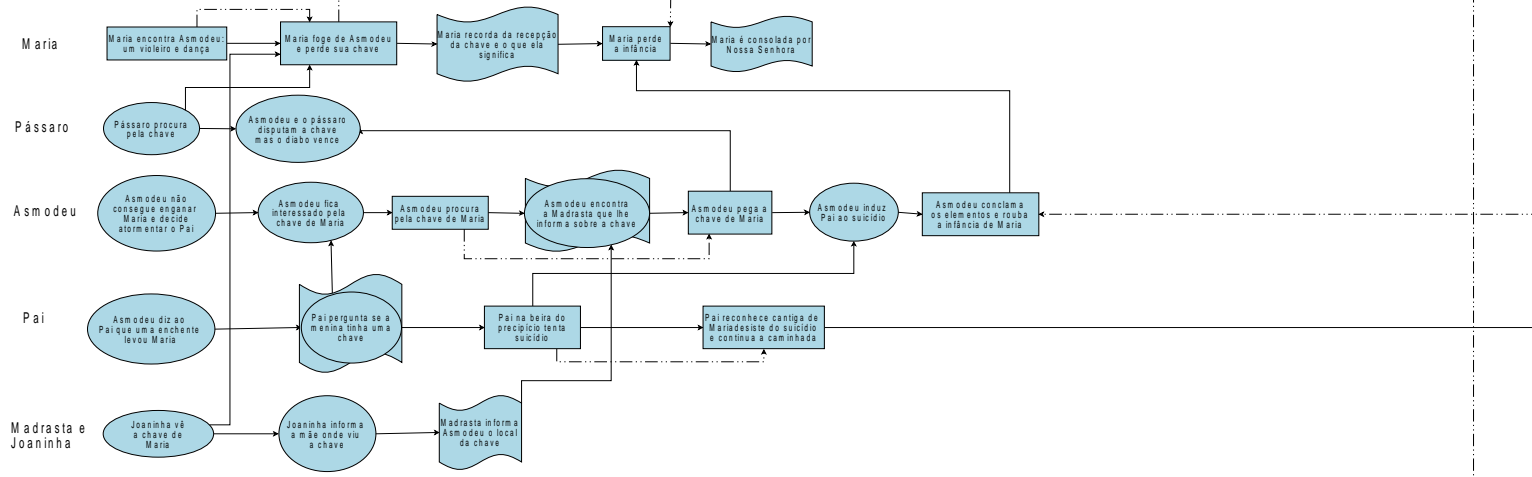
2a. Seq: NO PAIS DO SOL A PINO



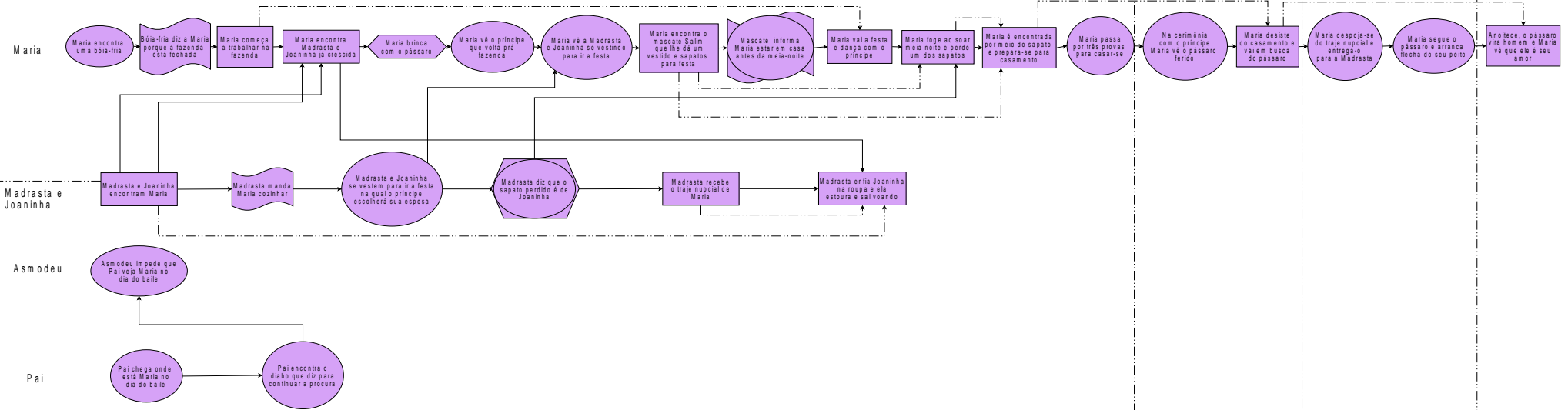
3a. Seq: EM BUSCA DA SOMBRA



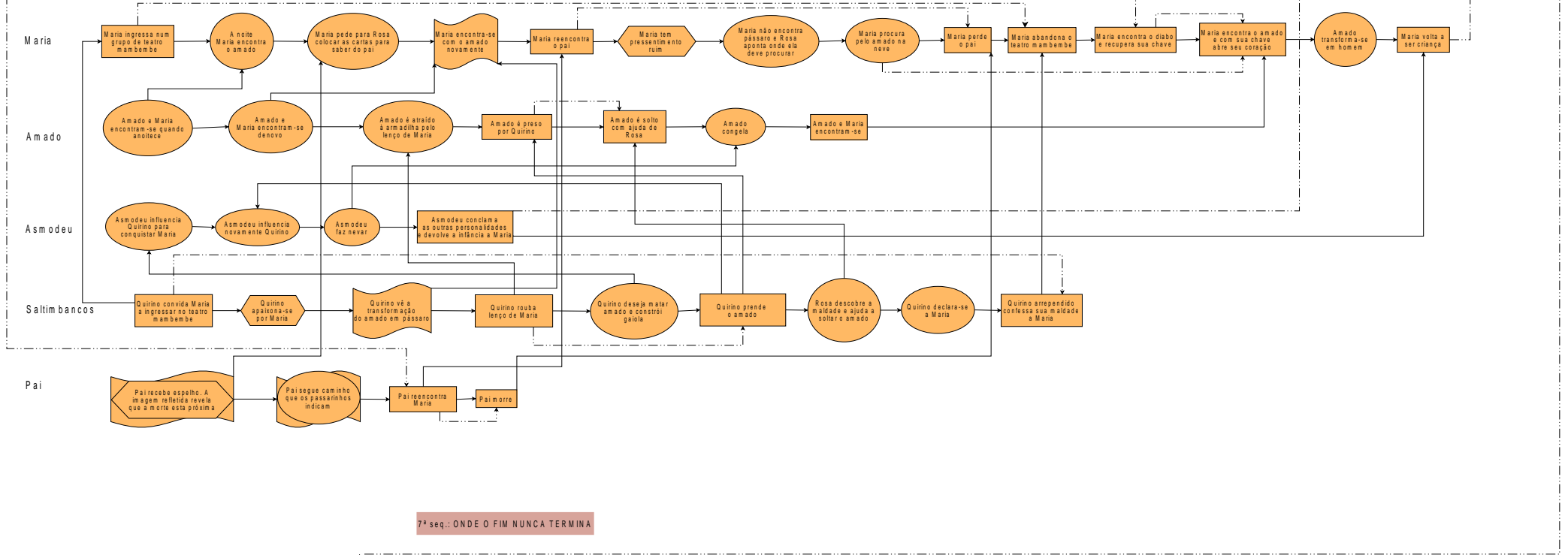
4a. Seq: MARIA PERDE A INFÂNCIA



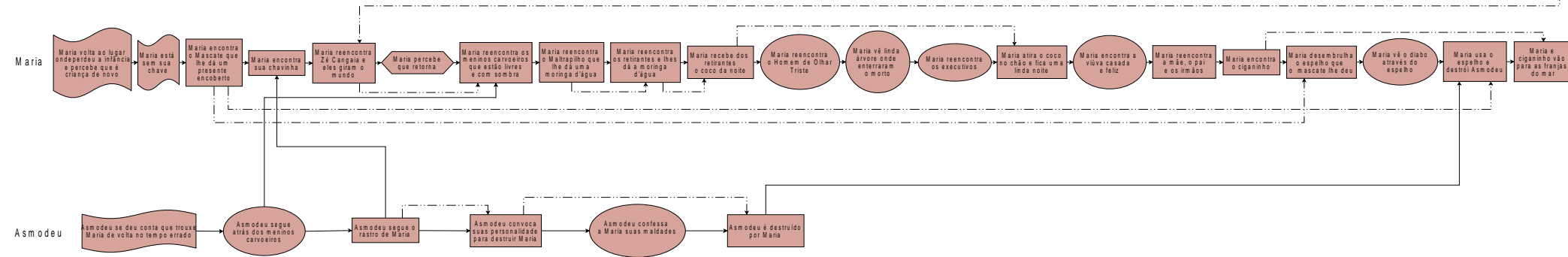
5ª seq.: O PÁSSARO INCOMUM



6ª seq.: OS SALTIBANCOS



7ª seq.: ONDE O FIM NUNCA TERMINA



LEGENDA

- Relações
- ⋯ abre e fecha núcleos
- Funções núcleo
- ◡ Índices
- Catalísas
- ◡ Informantes

ANEXO B - Ficha Técnica²¹

Hoje é dia de Maria – primeira jornada

Microssérie de TV exibida em janeiro de 2005, pela Rede Globo

Elenco

Letícia Sabatella (Maria adulta)
Rodrigo Santoro (Amado)
Osmar Prado (Pai)
Daniel de Oliveira (Quirino)

Apresentando

Carolina Oliveira (Maria)

Emiliano Queiroz (Asmodeu velho)
André Valli (Asmodeu mágico)
Ricardo Blat (Asmodeu sátiro)
Marco Ricca (Cangaceiro)
Charles Fricks (Executivo)
Leandro Castilho (Executivo)

Atores Especialmente Convidados

Juliana Carneiro da Cunha (mãe/Nossa Senhora da Conceição)
Gero Camilo (Zé Cangaia)
Stenio Garcia (Asmodeu original)
Rodolfo Vaz (Maltrapilho/Homem de Olhar Triste/Mendigo/Mascate/Vendedor)
Inês Peixoto (Rosa)
Mário César Camargo (Odorico)
Aramis Trindade (Cangaceiro)
Ilya São Paulo (Cangaceiro)
Antônio Edson (Asmodeu brincante)
Denise Assunção (Mucama)
João Sabiá (Asmodeu bonito)
Nanego Lira (Retirante)
Thayná Pina (Joaninha)
Laura Lobo (Carvoeira)
Phillipe Louis (Ciganinho)
Luiz Damasceno (Asmodeu poeta)
Suzana Faini (Velha Carpideira)
Rafaella de Oliveira (Joaninha adulta)
Tadeu Mello (Vendedor de apitos)

Fernanda Montenegro (Madrasta)

Autor

Carlos Alberto Soffredini

Adaptação

Luís Alberto de Abreu
Luiz Fernando Carvalho

Direção Geral

Luiz Fernando Carvalho

Elenco de Apoio

Grupo de Teatro “Tá na Rua”
Folia de Reis “Reisado Flor do Oriente”, Duque de Caxias – RJ
Índios Xavantes da Aldeia Pimentel Barbosa – MT
Cia. Circo Branco (As Pastorinhas)
Grupo de Umbigada Paulista
Banda Santa Cecília e Cirandeiros de Parati
Adilson Lacerda Neto
Carlos Machado Filho
Rodrigo Rubik

Meninos Carvoeiros

Allison Benício
Amanda Mariana
Ana Carolina Augusto
Caio Guaraná
Caio Polizzo
Catarina Viamonte
Daruan Góes
Gabriel Lira
Gabriela Peluso
Hayannah Moura
Henrique Tinoco
Jéferson Amaral
Kauã Santiago
Kemly Moura LISLoren Ferreira
Lucas do Valle
Lucas Ramos
Luiza Monteiro
Maria Nasser
Olívia Torres
Stéphany Faria
Taluya Góes
Cauã Waissmann
Gabriel Guilherme
Gabriel Lucas
Isabella da Cunha
Larissa Corrêa
Luisa Polizzo
Luiza Apolinário
Maria Gerk
Paulo Neviani
Sabrina Paraíso

²¹ ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje é dia de Maria*. Roteiros da 1ª e 2ª jornadas. São Paulo: Globo, 2005.

Retirantes

Ana Paula Secco
 Ana Paula Pardal
 Morena Cattoni
 Zé Rescala
 Nei Motta
 Pedro Salustiano
 Mestre Salustiano

Marionetes

Teatro de Bonecos Giramundo

Manipuladores

Marcos Malafaia
 Ulisses Tavares
 Eduardo Félix
 Sophia Felipe
 Guilherme Amarante
 Cássia Macieira
 Maria Fontes
 Giulianna Gamboji
 Louisa Lopez

Direção de Arte

Lia Renha

Cenografia

Lia Renha
 João Irênio

Cenógrafos Assistentes

Marcos Ranzani
 Milton di Biase

Figurino

Luciana Burque

Figuristas Assistentes

Aline Moreira
 Maribel Spinosa
 Maria Claudia Costa

Equipe de Apoio ao Figurino

Wagner Lousa
 Jaciara Grzybowski
 Nelson Barbosa
 Fátima de Paula
 Ilma Rosalina
 Lídia Maria
 Railda Marques Lima
 Sueli Barreto Castro

Figurinos de Papel

Jum Nakao
 Silvana Marcondes

Direção de Fotografia

José Tadeu

Direção de Iluminação

Paulo Roberto Miranda

Equipe de Iluminação

Orlando Vaz Pereira
 Alexandre Domingos Reigada
 Luciano Martiniano
 Paulo Roberto Miranda
 Eduardo de Freitas
 André Luis da Silva
 Alan Vargas
 José Luiz da Silva

Produção de Arte

Jussara Xavier

Produtor de Arte Assistente

Aline Esteves

Equipe de Apoio a Arte

Ricardo Cerqueira

Pintura do Pannel

Clécio Regis

Equipe Clécio Regis

Cleber Regis
 Cassio Murilo
 Bruno Costa
 Paulo Mauricio

Artista Plástico

Raimundo Rodrigues

Equipe do Ateliê

Orlando Brasileiro
 Tarcisio Ribeiro
 Ofeliano
 Mauricio Santos
 Helder Araújo
 Dida Nascimento

Produção de Elenco

Nelson Fonseca

Coreografia

Denise Stutz

Preparação Corporal

Tiche Vianna
 Ésio Magalhães

Preparação de Atores

Maria Clara Fernandez

Preparação Vocal

Agnes Moço

Produção Musical

Tim Rescala

Direção Musical

Mariozinho Rocha

Caracterização

Vavá Torres

Equipe de Apoio a Caracterização

Pina Junior

Glória Maria

Mário Crivelli (máscaras e perucas)

Jadilson Cruz

Susete Duarte

Edição

Carlos Thadeu

Pedro Durán

Paulo Leite

Sonoplastia

Iraumir Mendes

Irla Leite

Efeitos Visuais

Toni Cid

Eduardo Halfen

Carlos Gonçalves

Alexandre Areal

Rafael Ambrósio

Direção de Animação

Cesar Coelho

Animação

Pedro Iuá

Luciano do Amaral

Aída Queiroz

Alessandro Monnerat

Bruno Edde

Bernardo Mendes

Efeitos Especiais

Marcos Soares

Marcos Paula

Câmeras

Murilo Azevedo

Sebastião de Oliveira

Equipe de Apoio à Operação de Câmera

Luiz Bravo

Arismar Ferreira

Equipe de Vídeo

João Norton

Tiorbe de Souza

Equipe de Áudio

Carlos Roberto Moreira

Rogério Vasconcelos

Arione Nazário

Gerente de Projetos

Douglas Araújo

Equipe de Cenotécnica

Docacildo Viana

Edir Corrêa

Supervisão de Contra-Regra

Ronaldo Buiú

Pesquisa

Iris Gomes da Costa

Edna Palatnik

Continuidade

Lucia Fernanda

Assistente de Direção

Wanessa Machado

Mariana Pinheiro

Produção de Engenharia

Ilton Caruso

Equipe de Produção

Luciana Vinco

Margareth Azeredo

Aderson Diniz

Marcos Pereira

Bárbara Duffles

Coordenação de Produção

Guilherme Maia

Gerência de Produção

Maristela Velloso

Direção de Produção

César Lino

Direção de Núcleo

Luiz Fernando Carvalho