

UM CONTO POPULAR: DA ORALIDADE À MÍDIA

Plínio Rogenes França Dias¹(UFPB)

RESUMO: *Quando a microssérie Hoje é Dia de Maria (ABREU e CARVALHO, 2005) foi ao ar, pela Rede Globo de televisão, trazia para nós um infindável baú de contos populares que, cena a cena, preenchia nossos olhares com um verdadeiro espetáculo semiótico de resgate da cultura e da memória popular. Uma história despertou minha atenção em especial por já tê-la ouvido em diferentes versões. Trata-se do conto “Os figos da figueira”. O presente trabalho percorre diferentes versões dessa história, desde a forma tradicional, narrada por uma contadora popular até a sua apropriação na referida série, investigando comparativamente as suas variantes e os elementos que permanecem na tradição. Em seguida, observo determinações culturais das variações em cada versão, com destaque para a midiática, em que identifico uma forte tendência ao resgate do fantástico nessa modalidade discursiva.*

PALAVRAS-CHAVE: literatura popular; adaptações; tradição e modernidade.

1. Quem conta um conto aumenta um ponto?

Para ilustrar o universo da literatura oral, Bráulio do Nascimento (2004) recorre à imagem de uma árvore que sobrevive à passagem interminável do tempo não porque seus galhos, suas folhas e seus frutos são vastos e inumeráveis. A grandeza dessa permanência se deve às raízes e ao tronco, que se mantêm sob adversidades. Com relação às narrativas orais, suas raízes dizem respeito a invariantes que se perpetuam nos mais diferentes povos, o que gera, portanto, um forte sentido de reconhecimento cultural.

A contribuição deste trabalho visa à identificação dessas invariantes em um conto popular de ampla performance por parte de contadores tradicionais, bem como de escritores urbanos e da mídia. Por conseguinte, é natural que observemos os contextos determinantes da variação do *corpus* adotado, interpretando elementos e intencionalidades distintos. Por fim, desejaremos apontar questões para o debate sobre a manutenção das tradições no contexto da contrastante sociedade brasileira.

Abordaremos, para tanto, o conto “Os Figos da Figueira” tendo como natural ponto de partida um registro oral recente, narrado em dezembro de 2005 por Dona Maria, moradora do distrito de Curimatã, município de Pacajus, a 65 quilômetros de Fortaleza (CE). Então faremos um comparativo entre essa forma, atual e abramileirada (doravante também chamaremos T1), e um dos primeiros registros feitos do referido conto em Portugal (T2). Na segunda parte do trabalho, observaremos o aproveitamento do conto analisado em duas formas atuais e urbanas, numa tentativa de mapeamento de possibilidades de atualização da tradição.

Temos, naturalmente, consciência de que falar em “atualização da tradição” traz sérias questões para a cultura brasileira. Ou ainda, temos, com Silveira (2004), a percepção do que está em

¹ Mestre em Letras – Linguagem e ensino – pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), tendo sido orientado por José Hélder Pinheiro Alves. Defendeu dissertação sobre o texto poético na sala de aula em maio de 2007. E-mail: pliniorogenes@terra.com.br.

jogo quando se fala em narrativa oral em tempos de globalização. É a identidade que está “ameaçada”, assim como as representações do cotidiano, já que as vivências de grupo se tornam cada vez mais rarefeitas. Porém, como afirma a estudiosa:

O conto é atualizado em função dos ouvintes que, como o contador, fazem parte da história contada no que ela tem de atual, no que ela exhibe como inerente ao saber conjunto da comunidade e do contador em particular. O contador nutre a sua narrativa com a matéria coletada no cotidiano da sua experiência. Uma viagem, uma história ouvida de alguém, um fato divulgado, um folheto lido, em tudo pode morar uma boa história. Pela velocidade com que voa a informação nos meios de comunicação, pela facilidade de transportes das coisas e das pessoas, as narrativas, de certa forma, vêm aos contadores e eles as percebem e transformam, possibilitando a continuidade dessa corrente de recriação das narrativas, de atualização do ato de contar (...) Narrando, o contador atualiza a história ao mesmo tempo em que mantém a tradição. A atividade de contar histórias muda de lugar, sofre retração, mas mostra-se forte o suficiente para não desaparecer (SILVEIRA, 2004, p. 456-7).

E não desaparece porque é a própria experiência humana se manifestando há séculos na boca do povo. Resistindo ao tempo e às leis da própria língua que as veicula, essas representações do cotidiano perfazem um variado caminho entre o documento e a ficção, entre a realidade e o mito, entre o sagrado e o profano, entre a didática e a estética. Essas dualidades concentradas na literatura oral levam estudiosos como Cidmar Teodoro Pais (2004) a caracterizar a literatura popular como um **discurso etno-literário**, pela sua dimensão de registro, portanto *documento*, mas também fortemente marcado pela dimensão estética, ficcional.

Essa percepção justifica a dificuldade acadêmica de se estudar a literatura popular pela ótica da literatura chamada “erudita”. O caráter muitas vezes denotativo da linguagem no discurso etno-literário se evidencia e dificulta o estudo do seu foco analítico. A análise intrínseca do texto torna-se, portanto, insuficiente para quem deseja entender a importância de tais representações literárias na formação de uma sociedade.

Dessa forma, os aportes interdisciplinares da antropologia, etnografia, semiótica, lingüística, teoria literária e psicanálise revelam-se essenciais ao pesquisador da cultura popular. Seu *corpus* é constantemente atualizado e requer que não seja observado como objeto, mas sim como conjunto de sujeitos que manipulam sua própria visão da realidade. Silveira (op cit.) comenta que do século XIX para cá, a forma de registro das narrativas demandou uma mudança de concepção teórica. Antes, apagava-se o relato, a dinâmica que o gerou e o sujeito-enunciador para privilegiar na escrita uma atenção para com o enredo do conto. Martin (2003) também discute essa concepção e a caracteriza como “folclorista”. Destaca, ainda, que uma tendência mais atual de estudos sobre o conto popular parte de fortes contribuições da antropologia. Por suas próprias palavras:

O conto é desta vez concebido como uma espécie de cristalização da linguagem de representações simbólicas que têm fluxo em todos os espaços da vida quotidiana; ele não é mais, então, considerado tanto como objeto próprio quanto como interpretação, entre outras, de leitura e decifração das representações. A obra, ela mesma, não existe praticamente mais, em proveito de uma multidão de ressonâncias desordenadas (p. 13).

Nosso ponto de partida, portanto, é o conjunto de representações simbólicas manipulado por uma narradora tradicional. Porém, o destino aqui é identificar as marcas que se fixaram nos discursos modernos, como a literatura infantil e, mais especificamente o discurso midiático, a microssérie *Hoje é dia de Maria*. Para tanto, o método que adotamos enfoca os constituintes invariantes da narrativa, de acordo com proposições de Bráulio do Nascimento (2004a op cit.,

2004b, 2005) e aproveitando contribuições oportunas de José Luiz Fiorin (2000). Segundo estes, um conto popular varia de fato quando sofre alterações em sua estrutura profunda, ou seja, quando seu plano de conteúdo é manipulado de acordo com as circunstâncias enunciativas e a formação ideológica dos perlocucionários. Daí que, por mais que os registros apresentem elementos formais bem díspares do original já conhecido, só podemos afirmar que trata-se de uma variante quando houver uma alteração de sentido, ou seja, quando tivermos uma mudança em suas estruturas fundamental e narrativa (FIORIN, op cit.).

É preciso, então, construir, através de um delicado método, um modelo de base metalingüística que sirva de “**invariante de partida**”. Esse texto, hipotético porque apenas é uma “representação do que funcionaria”, é, ao mesmo tempo, formal e abstrato porque deve apresentar todo o “conteúdo informativo”. É desse constructo artificial que se perceberá como se orientaram os vários registros. Estes se utilizaram primariamente do recurso da paráfrase (NASCIMENTO, 2004b).

O conto “Os Figos da Figueira” constitui-se a partir de uma estrutura fundamental pautada pela dialética *bondade X maldade*. Em seu nível narrativo, estabelecemos uma mudança mínima de estados, de acordo com operações de *manipulação, competência, performance* e *sanção* de/para as personagens (FIORIN, op cit.). Dessa forma:

Uma madrasta manda sua enteada cuidar de uma árvore frutífera quando o pai desta está viajando.

A menina não evita que os pássaros invistam contra os frutos e os destruam.

A madrasta se vinga da menina, enterrando-a.

O pai da menina volta de viagem, ouve a notícia da morte acidental da menina e conhece que uma planta cresce vistosamente, sem saber que era ali que estava enterrada sua filha.

Quando fustigada, a planta canta e denuncia a madrasta.

A menina é retirada viva da terra e a madrasta sofre seu castigo.

Traçada, pois, a invariante de partida, vejamos a seguir como as narrativas orais tradicionais manifestam as variações do conto nos níveis da manifestação lingüística dos registros.

2. De Portugal ao Brasil:

O exercício de estabelecimento da invariante de partida sobre o conto em questão revela-nos um problema em torno da atribuição de um título para ele. É que não se manifesta aí um elemento central da narrativa que se mantenha em todas as ocorrências, de maneira a tipificá-las. Recorremos novamente a Nascimento (2005, p. 10) para uma tentativa de sistematização das variantes a partir das categorias **tipo** e **motivo**:

Incorporamos as definições de Thompson para tipo: “o tipo é um conto tradicional que tem existência independente. Pode ser contado como uma narrativa completa e não depende para seu significado de qualquer outro conto. Na verdade, pode ocorrer que seja narrado com outro conto, mas o fato de aparecer isolado atesta sua independência” (1946: 415). Por exemplo, constituem tipo os contos de João e Maria (*Hansel and Gratel*) AT327A; *Gata Borralheira* (*Cinderella*) AT510A; *Branca de Neve* (*Snow-White*) AT709. E para motivo: “Um motivo é o menor elemento no conto com poder de persistir na tradição” (1946: 415).

Tais definições foram utilizadas para catalogar os contos tradicionais no Brasil. Se observarmos certos elementos, o conto que estamos estudando guarda semelhanças com o da Gata Borralheira, pelo caráter de exploração de uma menina pela sua madrasta. Por isso, estabelecer a expressão *A Madrasta* como tipo para essa narrativa não diferencia-o necessariamente da Gata

Borrallheira, sendo mais necessário especificar o conto pelos seus motivos. Assim, a primeira versão portuguesa, registrada por Coelho (1879 in 1985, p.198-9), intitulada *A Menina e o Figo*, pode ter como motivo em comum com nossa versão coletada a expressão *A Menina enterrada viva pela madrasta*.

Somente a menina, a madrasta, o enterramento e a denúncia sobrenatural são elementos constantes nas versões em análise. No caso de T1, não há um motivo explícito para a atitude da madrasta, o que em T2 se justificaria pela displicência da menina em não saber cuidar do figo de uma figueira:

(T1) *Tinha a história do homem viúvo, o homem que era viúvo e voltou a se casar, tinha duas filhas, as filhas era maltratada pela madrasta, aconteceu que o pai das coitadas precisou fazer uma viagem e ia ficar um tempo de noite e um dia. – Que bom, disse a madrasta, agora eu vou ficar livre das duas meninas. Aí na saída do pai, ela mandou enterrar as duas meninas vivas.*

(T2) *Uma madrasta tinha uma enteada muito linda e com uns cabelos muito loiros; e costumava mandá-la para o quintal guardar um figo que tinha na figueira, recomendando-lhe que não o deixasse comer pelos pássaros, pois, se tal sucedesse, a matava. Um dia que a menina estava descuidada, veio um passarinho e levou o figo no bico. A menina chorou e tornou a chorar, mas a madrasta não se comoveu e enterrou a menina no quintal.*

A representação de uma possível moral – dado documental do conto popular, que o aproxima da fábula e o caracteriza como discurso etno-literário – desloca-se, assim, da madrasta para o pai de acordo com essa motivação do enredo. Se na versão portuguesa pode-se desfechar uma crítica a castigos extremamente punitivos, à exploração e à falta de paciência de uma adulta para com as crianças, na história de Dona Maria, o responsável primário pelo drama da menina é seu próprio pai, que não soube perceber a maldade natural da madrasta.

Se T1 apaga um motivo para o enterramento, T2 não chega a registrar o elemento *pai*. Porém, substitui-lhe por uma professora, não necessariamente havendo, por isso, variação.

Note-se também a descritividade em T2: a menina é bela e possui cabelos loiros. A descrição concentra-se no cabelo porque ele se transforma em planta, brotando da terra para chamar atenção de algum terceiro sujeito. Exerce aí o papel de objeto mágico, concretização no nível superficial de um objeto-modal (FIORIN, op cit.) com o qual a menina realiza sua performance. Essa mutação do cabelo não é variante, apesar de em T1 haver transformação em capim e em T2 numa roseira. Trata-se de paráfrases. No dizer de Nascimento (2004b), aplicável em nosso contexto:

Semanticamente têm o mesmo significado: sob o aspecto lingüístico representam a mesma distribuição e, portanto, podem ser consideradas equivalências sinonímicas, pois ocorrem no mesmo ponto do percurso narrativo, nas diversas versões. Constituem, portanto, invariantes (p. 162).

Como também é invariante o canto de denúncia vindo da terra. Mesmo que, entre uma versão e outra, ocorram diversas alterações no nível do enunciado:

(T1) *Campineiro de papai,
Não corte nossos cabelos
Estão crescendo na terra
Graças ao nosso dever
Ainda vive vossa filha
Cantando dessa maneira:
Madrasta que nos enterrou
Com o figo da figueira.*

(T2) *Não me arranques o meu cabelo,*

*Que minha mãe mo criou,
Meu pai mo penteou,
Minha madrasta me enterrou,
Pelo figo da figueira,
Que o passarinho levou.*

T1 apresenta uma oitava com ausência de rimas, registrando esse recurso apenas no sexto e no último verso; possui uma quase total regularidade métrica (sete sílabas) e ritmo marcado na última sílaba, porém distribuído irregularmente em outras sílabas dos versos. T2 registra uma sextilha com irregularidade métrica e rimas em *abbbcb*. Enquanto em T1 a voz se dirige a um “campineiro do pai”, T2 se dirige (fora da cantiga) a uma menina aluna da mestra que ensinou a menina a ler. Apesar de diversos em seus contextos, os elementos são correspondentes.

Dessa forma, mesmo tendo cantigas de estrutura diversa, podemos atestar correspondências semânticas entre uma versão e outra. O que nos chama atenção em T1 é a referência ao “figo da figueira”, que não é exposto em nenhum outro momento da narrativa. Demonstra com isso a importância da memória no momento de contação da história. No dia da coleta, Dona Maria afirmava que há muito “não tinha para quem contar os ‘romanzo’”.

Essa falta de oportunidades de que fala Dona Maria apenas confirma as dificuldades de manter viva a tradição em um meio social em que a comunicação de massa já chegou e veio pra ficar. Com relação ao universo temático do conto podemos observar um dos motivos desse desinteresse dos ouvintes. No Catálogo do Conto Popular Brasileiro (NASCIMENTO, op cit., 2005), “Os Figos da Figueira” é classificado como um conto **religioso**. Tal religiosidade se manifesta fortemente na performance de Dona Maria. A contadora explica três vezes os fatos maravilhosos da narrativa pela “proteção de Nossa Senhora”:

(T1) Mas como as menina era afilhada de Nossa Senhora, Nossa Senhora protegeu: naonde ela enterrou as menina nasceu uma bonita toiceira de capim.(...) Ai ele de repente mandou cavar ao redor, cavaram ainda de dia... o homem arrancou as duas meninas. Aquele tinha sido um milagre de Nossa Senhora.

Chama-nos a atenção esse gesto explicativo. Ele demonstra uma dimensão do inconsciente coletivo que talvez se revele como a maior diferença entre todas as versões. Se nos interessa o mapeamento cultural através do conto popular, a resolução sobre o fantástico que cada enunciador de cada comunidade narrativa apresenta revela fortes possibilidades de compreensão dessas culturas, ainda que as narrativas persistam na tradição, ou seja, não apresentem variação de fato. Nesse sentido, Paul Delarue comenta:

Pode-se falar em um conto popular francês? (...) O que se pode reconhecer com certeza é que as características adquiridas pelo nosso conto no processo de evolução, correspondem a um traço dominante no espírito do país que foi o de Descartes (...) O bom povo da França obedece a uma tendência que lhe é bem própria: o gosto pelo racional (...) Em Branca de Neve: os objetos mágicos são menos numerosos entre nós e intervêm com menos frequência. O espelho mágico, que informa a madrasta na versão alemã da Branca de Neve desaparece nas versões francesas; a mãe torna-se invejosa da beleza da filha porque a comprova pessoalmente ou por meio de outras pessoas. (*apud* NASCIMENTO, op cit. 2005, p. 22)

O “gosto pelo racional” parece ser mais um traço geral da cultura européia do que somente francesa. Se observarmos o registro português do nosso conto em questão pela perspectiva do fantástico, perceberemos uma elaboração pouco dada ao ficcional, ao mítico, ao que desde o

renascimento vem sendo classificado como subjetivista. Sobretudo o desfecho da narrativa, que recorre ao jurídico (bastante exótico para um conto popular) e acaba, de forma indireta, pregando um meio mais humano e “civilizado” de resolver os problemas.

O fim que se dá ao mal – através da madrasta – é, enfim, o aspecto de maior diferenciação das culturas através das versões estudadas. Para o português do século XIX, o sujeito da maldade qualificada é punido com a expiação dos erros. Para a brasileira do século XX, o criminoso é punido com morte e só ela é desfecho suficiente para o mal cometido. Os dois registros, porém, apresentam pouca afeição ao fantástico. O enterramento vivo da menina não é explicado, mas há tentativas de sua explicação (*milagre de Nossa Senhora*), bem como explicação do desfecho da madrasta (morreu de susto – T1; é presa – T2).

Essa procura pela “explicação” pode revelar uma tendência dos contadores em fazerem o conto parecer real. **Verossimilhança** (semelhança com a realidade) confunde-se, então, com **veridicção** (quando o contador faz a narrativa ser aceita como real, mesmo sendo claramente imaginária). Essa relação se altera mais fortemente quando o conto é recontado nos meios urbanos e, em vários casos, marcados pela escolarização. Vejamos, a seguir, exemplos dessa retomada.

3. Da boca do povo à mídia, do campo à cidade

Observaremos aqui a obra *A Menina dos Cabelos de Capim*, de Ricardo Guilherme, e a adaptação do conto “Os Figos da Figueira” na microssérie de TV *Hoje é Dia de Maria*, dirigida por Luís Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu a partir da obra homônima de Carlos Alberto Soffredini. Ambas procuram resolver a questão de verossimilhança acima exposta por uma despreocupação para com os limites da fantasia.

Em *A Menina dos Cabelos de Capim*, temos a mesma progressão temática da invariante de partida, o que nos parece uma manutenção da tradição, sobretudo se percebemos seu autor vindo de um contexto urbano, letrado e de fortes relações artísticas. Sobressai, contudo, a variação no nível do enunciado, que garante a atração do receptor através de: exacerbado uso de aliterações e paronomásias; expressivo uso vocabular vinculado à norma não-padrão; reiteraões e ecos que enriquecem a compreensão; referências a brincadeiras e costumes da vida sertaneja. O trecho a seguir ilustra todas essas características simultaneamente:

Por que a menina não podia se entreter, se distrair? Não podia porque não podia. Porque a casa dessa menina tinha uma dona, uma doninha daninha, danada, que não deixava a menininha fazer nadinha do que fosse bom. E quem era essa peitica da velha Chica, essa que tem parte com o cão, essa parenta do capiroto, prima do coisa-ruim? Remã, remã quem me disser primeiro. Cadê a resposta que estava aqui? O gato comeu (GUILHERME, 2000, p. 5)

Percebe-se daí uma intencionalidade do contador em persistir na tradição, utilizando o máximo de recursos disponíveis na escrita. Não faz como muitos escritores que utilizam a fala sertaneja, estigmatizando-a. Pelo contrário, busca o que ela tem de mais expressiva. Não altera, portanto o plano do conteúdo, já que a base ideológica do conto (*BondadeX Maldade*) permanece, junto com a sequência narrativa. O que o contador experimenta alterar, na verdade, é a manifestação dos elementos de maneira a acrescentar interpretações à narrativa tradicional. O enterramento da menina, nesse caso, é seu ritual de passagem de um estado a outro da vida, representando o amadurecimento que é a adolescência. Passam-se sete anos para que ela seja descoberta e retirada da terra já

prontamente feminina, para espanto do pai e atração do capineiro que lhe descobre. Tais fatos se desvelam dos trechos a seguir:

A curuminha, encorujada, debaixo de sete palmos de terra, ia se aninhando, como se estivesse no colo, como se estivesse num ovo, em posição de menino novo aboletado na barriga da mãe (op cit. p. 24).

O rapaz revolia a terra com a enxada, escavando, escavando com cuidado, até encontrar e arrancar lá de dentro, das profundezas, das entranhas, vivinha da silva, a menina. No entanto, a menina já não era menina. Não era a mesma de antes. Sete anos tinham se passado no seu rosto, sete palmos tinham crescido nos seus cabelos. (...) A menina agora mocinha, a curuminha agora cunhã-cunhatã, mocetona grandona (...) (p. 33-4)

O moço também sorriu, mirando e admirando a boniteza da menina-moça. Depois com sua enxada e sua foice foi-se embora pra roça; mas de quando em vez, olhava pra trás (p. 35).

Acrescenta-se daí uma sugestão de possível relacionamento entre a menina e o capineiro, também referido como “herói” no conto. É ele que possui a performance principal da narrativa, espera-se, portanto que seja dele a sanção mais positiva. Como se espera, também, um castigo à altura da maldade da madrasta.

A madrasta, no entanto, aparece, no final da narrativa, sugestivamente transformada em gata, que dá à luz uma ninhada de filhotes. Aproxima-se (ou rebaixa-se) do seu verdadeiro companheiro, um gato, alvo de suas atenções e carinhos:

O homem queria porque queria se vingar da madrasta, embora a donzela perdoasse. Procura daqui, procura dali e nenhum sinal da mulher. No quarto de dormir, quem disse que estava? No corredor, também não. Também ninguém no pé do fogão. No quintal, nem um pé de pessoa. Apenas o bichano, o gato preto da madrasta, no seu amado sossego, tirando uma soneca, tranqüilo e calmo como se nada tivesse acontecido. (...) Os bichinhos, os chanchinhos, mamando e miando. E a gata parida, parada, pensando na vida, pensando no tempo, não no tempo de agora, mas no tempo do Ronca, no tempo do Bumba, no tempo de antigamente, no tempo que já faz muito tempo, no tempo que já era uma vez, tempo em que a gata, essa gata de sete fôlegos, tinha sido mulher. E madrasta (op cit. p. 36-7).

Esse desfecho para a madrasta, diverso em todos os contos aqui registrados, manifesta uma tendência à ênfase do fantástico. Como se para resolvê-lo seja preciso, portanto, reconhecer e expor ao máximo seu detalhamento, para que o receptor não pense em desconfiar do inverossímil, aceitando-o.

Mas é aí que não se pode construir uma comparação direta entre as versões, posto que as operações discursivas do conto popular se encontram na esfera etno-literária, com sua gama receptiva diversificada. *A Menina dos Cabelos de Capim*, por sua vez, configura-se como infantil, com receptor mais definido e propósito comunicativo mais propenso ao estético do que ao pedagógico.

Também é marcadamente infantil o público da microssérie *Hoje é Dia de Maria*. Apesar da audiência televisiva ser indeterminada e do horário de transmissão pela tv Globo ter ocorrido por volta das vinte e três horas (?!), o universo descrito e as locuções do imaginário popular são diretamente vinculados ao mundo infantil. Por isso, também seus autores optam conscientemente pelo fantástico.

Linguagem mais marcadamente oral, cantigas de roda e expressões populares dão a essa obra um tom de painel da cultura brasileira, reforçado de alegorias que ilustram a grande aventura humana – a odisséia. A protagonista Maria realiza uma saga de descobertas, ritos de passagem, encontros e perdas, procurando uma harmonia inicialmente projetada para o litoral, mas concretizada

dentro de si mesma. Bondade e maldade novamente compõem a base da narrativa, inclusive aqui manifestando-se através de Nossa Senhora e de um demônio chamado Asmodeu.

A inserção do conto “Os Figos da Figueira” no enredo da microssérie procura resumir os elementos na dinâmica das cenas de maneira a fazer com que uma parcela do público reconheça a sua recontagem. Porém, não há perdas para um público que não tenha necessariamente conhecimento da narrativa original. Também aqui podemos falar em manutenção da estrutura narrativa, alterando-se fortemente a manifestação dos elementos.

Aqui não ocorre diretamente o enterramento como castigo pela menina não ter cuidado dos figos. Ela morre depois da madrastra ter apagado intencionalmente a chama de uma vela acesa ao pé da imagem da Imaculada Conceição. Além disso, tem seu corpo recoberto pela ramagem do capim. Neste caso, o elemento que mais diversifica-se da tradição é uma borboleta que pousa no peito da menina para guardar sua vida enquanto ela está enterrada, devolvendo-a logo que é retirada da terra:

CENA 25 (capinzal / descampado / exterior / manhãzinha)

Absolutamente exaurida, com a respiração difícil, Maria chega ao meio do descampado e cai de joelhos:

Maria: *Num fai ansim cumigo...*

CENA 25A (casa do sítio / quarto de Maria / Interior / manhãzinha)

No quarto de Maria, a velinha ao pé da Imaculada Conceição tremula.

CENA 25B (capinzal / descampado / exterior / manhãzinha)

Maria cai de costas no chão, ainda dizendo:

Maria: *Num fai...*

E vai desfalecendo. Mas ainda vê uma lindo Borboleta Amarela pousada sobre seu peito, imóvel...

CENA 26 (casa do sítio / quarto de Maria / interior / manhãzinha)

Ainda arfante, a Madrastra entra furiosa e vê a velinha tremulando aos pés da gravura.

Madrasta: *A alminha dela, tá certo?*

Vai decidida até a vela e, com um sopro forte, a apaga.

(...)

CENA 30A (capinzal / exterior / manhãzinha)

(...)

De repente, desesperado, o Pai começa a arrancar tufos e tufos do capim... E vai aparecendo embaixo, deitada muito calma, num leito de relva salpicado de flores, Maria. Seu rosto se transtorna, e ele tenta balbuciar o nome da filha, mas não consegue. Seus olhos marejam... e uma lágrima grossa pinga no rosto pálido de Maria

Nisso, a Borboletinha Amarela vem dançando pelo ar e pousa bem no meio de Maria. E, no momento em que a Borboleta se imobiliza, Maria enche o corpo de ar num grande suspiro e abre os olhos.

CENA 31 (casa do sítio / quarto de Maria / interior / manhãzinha)

Da vela ao pé da gravura da Imaculada Conceição brota de novo uma chama brilhante e alegreinha.

(ABREU e CARVALHO, 2005, p. 40, 45)

Ocorre também a cantiga que chama o pai da menina, não tendo, necessariamente, o mesmo caráter de denúncia:

Xô, xô, passarinho

Aí não toques o biquinho

Vai-te embora pro teu ninho

Estranhando muito, o PAI aproxima o ouvido do capinzal... mas a canção pára. Ele então primeiro alisa o capinzal e depois arranca bruscamente um capim dele. Então ouve, vindo da terra:

Não puxes meus cabelos,

Com teu biquinho,

Vai de volta pro teu ninho... (op cit., p. 44).

Vemos então que, quando trabalhada conscientemente com o público infantil, a tradição literária dos contos populares ganha maior intencionalidade para a fantasia, expondo-a sem limitações. Ora adapta um psicologismo (enterramento como rito de passagem) como explicação do dado fantástico, ora aproveita a religiosidade que lhe é inerente, acrescentando elementos (a ligação metafísica da vida da menina com a borboleta e a chama da vela acesa para a Imaculada Conceição).

Temos, portanto, um caminho inverso ao evidenciado por Charles Perrault no século XVII, quando retoma a tradição popular e a encaminha para a recepção infantil. Como nos afirmam Socorro de Fátima Barbosa e Fabiana Sena da Silva:

Ao final do século XVII, quando Perrault recupera os contos de fadas, observa-se que a magia feérica havia deixado a esfera erudita e já estava restrita às narrativas populares orais, ao domínio do folclore. Esse dado é responsável pelo fato de o intelectual Charles Perrault ter atribuído a publicação dos contos ao seu filho de apenas dez anos, Perrault d'Amancourt. (2004, p. 645).

Mais de três séculos depois, a intenção de Perrault em *defender uma semelhança de valores entre as criações dos povos antigos – gregos e romanos –, julgados superiores por aqueles que defendiam os clássicos e as criações dos novos povos* (op cit., p. 645), se manifesta entre os eruditos como uma prioridade. Desde já, bastante diferente de muitos estudos chamados de “folcloristas” que predominaram até meados do século XX, pois estes viram a tradição popular como estática, olhada de fora para dentro.

Dessa forma, o aproveitamento do conto popular por parte de contadores urbanos e letrados, nos suportes midiático ou de literatura infantil, não vem, necessariamente, prejudicar a disseminação do conto popular. Pelo contrário, acrescentando elementos importantes na narrativa tradicional, está se revelando como uma forma valorosa de persistir na tradição. Persistência que se caracteriza sempre pelo acréscimo de um ponto.

ANEXO

Transcrição do conto estudado, contado em dezembro de 2005 por Dona Maria, moradora do distrito de Curimatã, município de Pacajus, a 65 km de Fortaleza – CE.

Tinha a história do homem viúvo, o homem que era viúvo e voltou a se casar, tinha duas filhas, as filhas era maltratada pela madrasta, aconteceu que o pai das coitadas precisou fazer uma viagem e ia ficar um tempo de noite e um dia. – Que bom, disse a madrasta, agora eu vou ficar livre das duas meninas. Aí na saída do pai, ela mandou enterrar as duas meninas vivas. Mas como as meninas eram afilhadas de Nossa Senhora, Nossa Senhora protegeu: naonde ela enterrou as meninas nasceu uma bonita toiceira de capim. Aonde que o pai chegou, que perguntou pelas filhas, disse: – não sabe como tenho sofrido, já toda fingida né, não sabe como tenho sofrido, as meninas ficaram doentes e morreram, fiz tudo para salvá-las, mas foi impossível. Aí o pai das meninas, se chamava Pedro, toda vez que ele tocava na toiceira de capim, sentia saudade das filhas. Um dia ele resolveu, mandou um campineiro pegar uma foice, foi lá na toiceira de capim arrastar a toiceira de capim. Quando o campineiro chegou na toiceira de capim que deu primeira foçada, elas falaram de baixo da terra:

*Campineiro de papai,
Não corte nossos cabelos
Estão crescendo na terra
Graças ao nosso dever
Ainda vive vossa filha
Cantando dessa maneira:
Madrasta que nos enterrou
Com o figo da figueira.*

O campineiro ficou com medo, voltou pra casa na carreira, chegou lá e disse pro vói: – Olha, eu não vou cortar mais o capim, não. Tem uma voz falando em baixo da terra. – O quê? – Tem uma voz falando debaixo da terra. – Vamos! Aí chamou mais tralhador, levaram e foram cavar, levaram instrumento, levaram foça e foram foçar o capim. Quando chegou que ele deu a primeira foçada, ela falou foi o pai dela mesmo:

*É nosso pai
não corte nosso cabelo,
Que estão crescendo na terra
Graças ao nosso dever
Ainda vive vossa filha
cantando desta maneira:
a madrasta que nos enterrou
com o figo da figueira.*

Aí ele de repente mandou cavar ao redor, cavaram ainda de dia... o homem arrancou as duas meninas. Aquele tinha sido um milagre de Nossa Senhora. E quando ele chegou com as filhas em casa, que a madrasta viu as meninas, caiu pra trás e morreu.

...

*Atingindo nela que ela tinha feito uma maldade e as meninas vieram foi que.. mataram ela. Tá entendendo?
Ouvinte: do coração.*

Do coração. Ela sentia que fez a traição com elas, com as bichinhas né, mas Nossa Senhora, ela mandou um aliado, protegeu elas. Aí livrou elas da morte e quando elas chegaram em casa que o vói delas a madrasta...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é Dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.

COELHO, Adolfo. **Contos Populares Portugueses**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

GUILHERME, Ricardo. **A Menina dos Cabelos de Capim**. Ilustrações de Tarcísio García. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Estudos sobre o Romancero Tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2004.

_____. **Núcleos Invariantes na Literatura Oral.** In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Maesquita et al (orgs.) Estudos em Literatura Popular. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

_____. **Catálogo do Conto Popular Brasileiro.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: IBECC; Rio de Janeiro: UNESCO, 2005.

MARTIN, Jean-Baptiste (org.). **O Conto: tradição oral e identidade cultural.** Tradução de Rubens Alves Neto e Rosália Maria Netto Prados. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Literatura Oral, Literatura Popular e Discursos Etno-Literários.** In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita [et al.]. _____.

SILVEIRA, Maria Claurênia. **Contadores de Histórias: tradição e cotidiano.** In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita [et al.]. _____.

VILAR, Socorro de Fátima P.; SILVA, Fabiana Sena. **Sibilas e Santana: O Religioso, o Erudito e o Popular nos Contos de Fadas.** In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita [et al.]. _____.