



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA DO SÉCULO XIX: adaptações para
crianças em *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel**

CRISTINA ROTHIER DUARTE

JOÃO PESSOA
FEVEREIRO DE 2019

CRISTINA ROTHIER DUARTE

**A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA DO SÉCULO XIX: adaptações para
crianças em *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da UFPB como requisito necessário para obtenção do grau
de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Leituras Literárias

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA
FEVEREIRO DE 2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D8121 Duarte, Cristina Rothier.

A literatura infantil brasileira do século XIX:
adaptações para crianças em Contos da Carochinha, de
Figueiredo Pimentel / Cristina Rothier Duarte. - João
Pessoa, 2019.

267 f. : il.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura infantil brasileira. 2. Século XIX. 3.
Adaptação. 4. Figueiredo Pimentel. I. Segabinazi,
Daniela Maria. II. Título.

UFPB/CCHLA



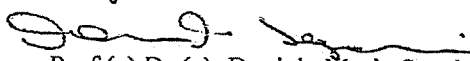
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO(A) DO ALUNO(A)
CRISTINA ROTHIER DUARTE


Aos treze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, às quatorze horas e trinta minutos, realizou-se na Sala 504, do CCHLA, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "A literatura infantil brasileira do século XIX: reescritas para crianças em *Contos da Carochinha, de Figueiredo Pimentel*", apresentada pelo(a) aluno(a) Cristina Rothier Duarte, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA, segundo encaminhamento da Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) Prof.(a) Dr.(a) Daniela Maria Segabinazi (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(as) Professores(as) Doutores(as) Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UESPI), Girlene Marques Formiga (IEPB) e Maria Clairênia Abreu de Andrade Silveira (UFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Prof.(a) Dr.(a) Daniela Maria Segabinazi convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação e foi atribuído o seguinte conceito: Aprovada. Proclamados os resultados pelo(a) Prof.(a) Dr.(a) Daniela Maria Segabinazi, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Prof.(a) Dr.(a) Daniela Maria Segabinazi, (Secretário(a) ad hoc), lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 13 de fevereiro de 2019.

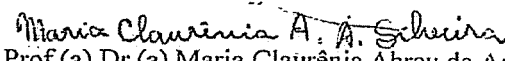
Parecer:

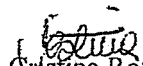
A banca recomenda a publicação da
pequena obra de qualidade do trabalho e sua
marcar de ineditimne que deverão mover
as referências acadêmicas.


Prof.(a) Dr.(a) Daniela Maria Segabinazi
(Presidente da Banca)

Prof.(a) Dr.(a) Diógenes Buenos Aires de Carvalhoes
(Examinador)


Prof.(a) Dr.(a) Girlene Marques Formiga
(Examinadora)


Prof.(a) Dr.(a) Maria Clairênia Abreu de Andrade
Silveira
(Suplente)


Cristina Rothier Duarte
(Mestranda)

Aos meus Lucas e Vinícius.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e por todas as graças.

Aos meus pais, Maria José e Nathanael (em memória) pelo cuidado, amor e exemplo.

Ao meu padrasto, Alvino (em memória) também pelo cuidado, amor e exemplo.

Ao meu companheiro, Ranieri, e aos meus filhos, Lucas e Vinícius, por compartilharem comigo os obstáculos e as vitórias.

À minha amada irmã, Christiane, por me ensinar tanto sobre o amor.

Às minhas amigas, Marcela e Adri, que, por vezes, compreenderam minha falta de tempo.

Às minhas amigas que a distância não tirou do meu coração, Geslani e Emanuele (e sei que estou aí dentro dos seus).

Aos meus amigos que dividem comigo as angústias acadêmicas e os sorrisos (estes em número muito maior): Betânia, Jaine, Joás, Morgana, Raquel, Siomara e Valnikson.

Às minhas amigas Ana Paula, Irany e Jhennefer, por todo amor e carinho (sim, pelos socorros em número infinito).

Aos membros da banca, professores Claurênia, Diógenes e Girlene, pela generosidade e pela disponibilidade.

À minha orientadora, professora Daniela... por tanto aprendizado acadêmico e para a vida em tão pouco tempo... gratidão!

Aos meus professores da minha graduação no IFPB, pelos primeiros passos nas Letras.

À professora Girlene, por tudo, tudo, tudo... faltam as palavras!

Aos professores e colegas dos grupos de pesquisa do IFPB e do GEEF pelas descobertas.

Aos professores, servidores e colegas do PPGL-UEPB por todo suporte.

A todos que contribuíram de alguma forma para a realização desta pesquisa.

À CAPES pelo financiamento da bolsa de Mestrado.

RESUMO

Neste trabalho, investigamos a literatura infantil do século XIX, a partir de narrativas reunidas por Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha* ([1894]/1958), obra que inaugurou, cronologicamente, a literatura infantil brasileira, configurando um divisor de águas na história desta, por apresentar os primeiros sinais que a fazem caminhar para uma literatura autônoma e dotada de características estéticas próprias. Assim, partimos de um estado de lacuna sobre o processo de reescrita desse autor, para empreendermos uma jornada acerca de uma investigação que busca conhecer alguns de seus textos sob determinados aspectos: texto de partida, características e tipo de reescritura realizada. Desse modo, a pesquisa apresenta como objetivo geral estudar os primórdios da literatura infantil brasileira com base na escrita de Figueiredo Pimentel direcionada a esse público, e como objetivos específicos: traçar um panorama da literatura infantil, partindo do estudo dos principais expoentes europeus e outros contistas pertinentes para esta dissertação, até chegarmos às obras que, aqui, circulavam e estavam disponíveis como literatura para crianças no período correspondente ao final do século XIX e início do XX; conhecer a produção de Figueiredo Pimentel, abordando a sua atuação como jornalista e literato; e compreender o processo de reescritura dos contos infantis empreendido por esse autor, mediante o cotejamento dos contos “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira”, retirados da 25ª edição de *Contos da Carochinha* (1958), com clássicos europeus da literatura infantil reunidos por Xavier Marmier, em *L’Arbre de Noël et légendes recueillies par Xavier Marmier* (1873), com os propósitos de: identificar uma possível fonte imediata utilizada na obra que inaugurou a *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma; definir qual a modalidade de reescrita dos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa foi eleita pelo autor brasileiro; e conhecer os traços estéticos que caracterizam sua obra como abasileirada, adequando a literatura ao gosto de nossas crianças naquele período. A bibliografia básica consultada para o estudo histórico-literário foi Arroyo (2011), Coelho (2000; 2010), Bravo-Villasante (1977), Mendes (2017), Duarte (1995), El Far (2006; 2010), Hallewell (1985) e Leão (2003; 2007a; 2007b), e para o estudo sobre adaptação, Carvalho (2014), Hutcheon (2013), Feijó (2010), Formiga (2009) e Amorim (2005). A pesquisa é classificada, quanto aos fins, como exploratória, quanto aos meios, como bibliográfica (GIL, 2002), e, quanto à abordagem, como qualitativa (JACOBSEN, 2009). Como resultados da pesquisa, concluímos que Figueiredo Pimentel partiu da obra de Xavier Marmier (1873), para a reescrita dos contos de origem europeia analisados nesta pesquisa, empregando como procedimento de adaptação a indigenização (HUTCHEON, 2013) e construções linguísticas mais próximas da oralidade, com o fim de suprir uma necessidade urgente daquele tempo decorrente da carência de obras infantis próximas da realidade do leitor mirim brasileiro.

Palavras-chave: Literatura infantil brasileira; Século XIX; Adaptação; Figueiredo Pimentel.

ABSTRACT

In the present work, we aimed at investigating the nineteenth century children's literature, basing on some narratives which were collected by Figueiredo Pimentel, in *Contos da Carochinha* ([1894]/1958). They were, chronologically, the starting point concerning Brazilian children's literature, being also considered as a watershed, once it presented the first signs regarding a movement towards an autonomous literature, endowed with its own aesthetic characteristics. We started, thus, by considering this author's rewriting process so as to undertake a journey and some investigation towards some texts' aspects such as source, characteristics and rewriting type. This research presents, as its main aim, a study on the beginnings of Brazilian children's literature, focusing on Figueiredo Pimentel's writing, and being directed to this particular audience. As to its specific objectives it aimed at drawing the children's literature panorama, starting from the study of the main European representatives up to the available works related to children's literature, both in the nineteenth and in the beginning of the twentieth century. Besides, we also aimed at getting acquainted with Figueiredo Pimentel's production, both as a journalist and as a writer. In addition to the previously mentioned specific objectives, we aimed at understanding Figueiredo Pimentel's rewriting process as regarding to children's tales, through a comparison among the short stories "O Chapéu Vermelho", "Branca de neve" and "A Gata Borracheira", taken from the 25th edition of *Contos da Carochinha* (1958) with European children's literature gathered classics, by Xavier Marmier in *L'Arbre de Noël et légendes recueillis* by Xavier Marmier (1873), with the purpose of identifying a possible immediate source used in the work that inaugurated the Children's Library of Quaresma Bookstore; defining which rewriting short stories modality was chosen by the Brazilian author; and getting to know the aesthetic features that characterize his work as Brazilian, adapting literature to our children's taste in that period. As to the basic bibliography concerning the historical-literary study, we can point out Arroyo (2011), Bravo-Villasante (1977), Mendes (2017), Duarte (1995), El Far (2006; 2010), Hallewell (2006), and as to the study on adaptation, we can point out Carvalho (2014), Hutcheon (2013), Feijó (2010), Formiga (2009) and Amorim (2005). The research is classified as exploratory and bibliographic (GIL, 2002). Regarding the approach, it is qualitative (JACOBSEN, 2009), and the results show that Figueiredo Pimentel, considering the rewriting of European tales (1873) had, as a starting point, Xavier Marmier's literary Works, using both the indigenization process (HUTCHEON, 2013), as an adaptation procedure, and linguistic constructions closer to orality, in order to meet an urgent need for that time due to the lack of children's works which were closer to the Brazilian reader reality.

Keywords: Brazilian children's literature; nineteenth century; adaptation; Figueiredo Pimentel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ERA UMA VEZ A LITERATURA PARA CRIANÇAS	16
1.1. Um passeio pela aurora da literatura infantil europeia: França, Alemanha, Dinamarca e Portugal	20
1.1.1. Charles Perrault	21
1.1.2. Xavier Marmier	29
1.1.3. Jacob Ludwig Grimm e Wilhelm Grimm	31
1.1.4. Hans Christian Andersen.....	37
1.1.5. Guerra Junqueiro	41
1.2. O que as crianças brasileiras liam no entresséculos (XIX-XX): principais livreiros, circulação de obras e sua recepção	44
1.3. Traduções e adaptações nacionais: aproximação com o leitor infantil brasileiro do século XIX	61
2. FIGUEIREDO PIMENTEL: do escândalo ao encantamento.....	72
2.1. Figueiredo Pimentel nos periódicos	76
2.2. A literatura naturalista de Figueiredo Pimentel	80
2.3. A produção lírica e dramática de Figueiredo Pimentel	87
2.4. Figueiredo Pimentel para as crianças: <i>Biblioteca Infantil</i> da Livraria Quaresma .	92
3. A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA EM FIGUEIREDO PIMENTEL: uma possível fonte imediata e o processo de reescrita	121
3.1. <i>L'Arbre de Noël</i> : indícios de uma fonte imediata para narrativas reunidas em <i>Contos da Carochinha</i>	122
3.1.1. A <i>Morfologia do conto maravilhoso</i> como método de análise da pesquisa.....	128
3.1.2. A fonte em que Figueiredo Pimentel bebeu: análise comparativa de três narrativas em <i>Contos da Carochinha</i> e em <i>L'Arbre de Noël</i>	133
3.2. A reescrita de Figueiredo Pimentel em <i>Contos da Carochinha</i>	165
3.2.1. A adaptação em <i>Contos da Carochinha</i> como trabalho autônomo.....	167
3.2.2. “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borralheira” para as crianças brasileiras	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	191
REFERÊNCIAS	195

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frontispício da edição de 1697	23
Figura 2 – Ilustração da edição de 1697	28
Figura 3 - Capa de <i>Contos dos Irmãos Grimm</i>	32
Figura 4 – Folha de rosto.....	32
Figura 7 – Conto <i>O Chapelinho encarnado</i> , de Guerra Junqueiro (Anexo B.1).....	57
Figura 8 – Conto <i>A criança, o anjo e a flor</i> , de Guerra Junqueiro (Anexo B.2).....	58
Figura 9 – Conto <i>Os pecegos</i> , de Guerra Junqueiro (Anexo B.3).....	59
Figura 10 – <i>Jornal do Brasil</i> (1895).....	65
Figura 11 – Anúncio de <i>O Tico-tico – O Jornal das Crianças</i> (1906)	69
Figura 12 – Anúncio de <i>O Tico-tico – O Jornal das Crianças</i> (1918)	70
Figura 13 – <i>A Noticia</i> , do Rio de Janeiro (1914).....	74
Figura 14 – <i>A Noticia</i> , do Rio de Janeiro (1914).....	76
Figura 15 – <i>Gazeta de Noticias</i> , do Rio de Janeiro (1894)	93
Figura 16 – <i>Gazeta de Noticias</i> , do Rio de Janeiro (1894)	96
Figura 17 – <i>A Noticia</i> , do Rio de Janeiro (1903).....	100
Figura 18 – <i>Gazeta da Tarde</i> , do Rio de Janeiro (1896)	102
Figura 19 - Folha de rosto	105
Figura 20 – <i>O Paiz</i> , do Rio de Janeiro (1896).....	107
Figura 21 – Ilustração de “A mão direita”, em <i>Os meus brinquedos</i> (n.d.)	111
Figura 22 – <i>A Noticia</i> , do Rio de Janeiro (1898).....	119
Figura 23 – Ilustração de “L’histoire du petit chaperon rouge”	124
Figura 24 – Ilustração de “O Chapèuzinho Vermelho”.....	125

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Contos correspondentes em Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel 126

Quadro 2 – Contos em comum em Guerra Junqueiro e Figueiredo Pimentel..... 144

INTRODUÇÃO

Se, na contemporaneidade, o público infantil brasileiro dispõe de uma gama de títulos com grande diversidade temática, visando a atender os mais variados gostos, a literatura para crianças, no Brasil, nem sempre foi assim. Afora o período em que predominavam as narrativas de tradição oral não destinadas diretamente às crianças – mas, apesar disso, apontadas como a base da literatura infantil, por “[...] a antecede[r] historicamente e a fundamenta[r] tematicamente.” (ARROYO, 2011, p. 29) –, tivemos uma fase caracterizada por escassas produções – principalmente se compararmos com o que temos hoje no mercado editorial para a infância –, em que preponderavam traduções e adaptações de contos populares recolhidos e publicados em obras de origem europeia.

A esse período histórico de nossa literatura infantil – o qual se estende dos anos finais do século XIX até 1920, quando Monteiro Lobato (1882-1948) publicou *A menina do narizinho arrebitado* – que nos dedicamos nesta dissertação. Mais especificamente, debruçamo-nos sobre alguns dos contos reunidos pelo macaense Figueiredo Pimentel (1869-1914), em *Contos da Carochinha* (1894), uma das obras da *Biblioteca Infantil* publicadas pela Livraria Quaresma, na última década dos Oitocentos, com o fim de identificar: uma possível fonte imediata de sua escrita; a espécie de reescrita que adotou; e características estéticas responsáveis por sua boa recepção.

Como observamos, no decorrer deste estudo, pesquisadores especialistas em estudos sobre a história da literatura infantil brasileira (ARROYO, 2011; ZILBERMAN, 2016), em consonância com prefácios das obras de Figueiredo Pimentel, a exemplo de *Contos da Carochinha* (1894), apontam, de forma genérica, os clássicos¹ europeus e os contos da tradição oral como fontes imediatas das narrativas infantis reunidas por esse autor.

Nessa conjuntura, são escassos os trabalhos que buscam conhecer verticalmente a produção de Figueiredo Pimentel para crianças.² Embora tenha sido um escritor bastante atuante e conhecido pela sociedade carioca, inclusive, entre literatos de seu tempo, pouco se

¹ Adotamos, nesta pesquisa, como conceito de clássicos uma das definições formuladas por Calvino (1993, p. 11): “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas de leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”. Nesse sentido, amparados em Machado (2009), consideramos os contos que compõem o *corpus* deste estudo como clássicos.

² Ao consultarmos o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, usando como termo de busca “Figueiredo Pimentel”, obtivemos 11 (onze) resultados (Anexo A), sendo que, entre eles, apenas 01 (um) traz como objeto de pesquisa uma produção literária desse autor, contudo, endereçada a adultos. Os resultados que se remetem a trabalhos, cuja pesquisa se dedica ao estudo de contos e/ou obras infantis, não apresentam no título nome ou qualquer obra de Figueiredo Pimentel, de modo que não as consideramos como investigações sobre a produção infantil desse autor.

sabe acerca de sua obra, especialmente, a dedicada à infância. Muito citado em estudos que tratam da história da literatura infantil, as informações, porém, ou se limitam a falar da sua contribuição como precursor cronológico da literatura infantil brasileira, citando os títulos publicados pela Livraria Quaresma, ou, enveredando para o campo da estética desse autor, abordam o caráter inovador no que diz respeito ao prazer de ler visado pela coleção que organizou, indo além do caráter pedagógico e moralizante da literatura para crianças e jovens, retrato da literatura infantil e juvenil que existia até Figueiredo Pimentel. Inclusive, não encontramos investigações que se preocupassem em apontar algum texto de partida das narrativas do autor brasileiro. De acordo com Zilberman (2016) e Arroyo (2011), Figueiredo Pimentel, na organização da coleção *Biblioteca Infantil*, publicada pela Livraria Quaresma, dedicou-se à tradução, adaptação e à recolha de contos orais diretamente na fonte,³ contudo tais informações ainda não foram devidamente comprovadas. Desse modo, entendemos necessária, para os estudos da literatura infantil brasileira, a identificação de uma fonte imediata para as adaptações infantis do escritor em tela, como também conhecer qual tipo de reescrita foi adotada e suas características que qualificaram a sua estética como abasileirada.

Diante desse panorama, a presente pesquisa mostra-se pertinente, por trazer um conhecimento ainda não revelado acerca da história da literatura infantil brasileira, mais precisamente, o relacionado ao período de transição, que se situa entre a fase de importação de obras europeias, traduzidas ou não, e a fase considerada como a do nascimento da literatura brasileira com Monteiro Lobato.

Esta pesquisa, assim, tem como objetivo geral estudar os primórdios da literatura infantil brasileira a partir da escrita de Figueiredo Pimentel direcionada a este público, contribuindo com informações inéditas sobre um período de transição literária pouco conhecido no que diz respeito à produção para o público infantil. Como objetivo específico, visamos, inicialmente, a traçar um panorama da literatura infantil, partindo do estudo dos principais expoentes europeus da literatura infantil – Charles Perrault (1628-1703), Jacob Ludwig Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) e Hans Christian Andersen (1805-1875), tendo em vista a influência desses nomes na literatura infantil ocidental, traduzidos e adaptados ainda na atualidade, alcançando também o francês Xavier Marmier (1808-1892) e o português Guerra

³ Acerca da recolha dos contos orais, tal informação consta no prefácio de *Contos da Carochinha* ([1894]/1958), todavia Arroyo (2011) informa, em seu detalhado trabalho sobre a história da literatura infantil publicado na obra *Literatura infantil brasileira* (2011), que, de acordo com Câmara Cascudo, Figueiredo Pimentel se utilizou de fontes indiretas, não tendo, portanto, procedido com a recolha diretamente de fontes orais.

Junqueiro (1850-1923)⁴ –, até chegarmos às obras que, aqui, circulavam e estavam disponíveis, como literatura para crianças no período correspondente ao final do século XIX e início do XX, incluindo, nesse acervo, obras estrangeiras e obras traduzidas e adaptadas no Brasil.

O objetivo específico seguinte consiste em conhecer a produção de Figueiredo Pimentel, abordando a sua atuação como jornalista e literato em periódicos fluminenses, meio em que publicou vários folhetins, fazendo-se conhecer como escritor polêmico, por sua fama de possuir uma escrita despudorada frente aos costumes da sociedade da época; passando por sua prosa naturalista, seus poemas e textos dramáticos direcionados aos público adulto, até chegarmos às obras infantis, cuja criação iniciou-se, em 1894, quando publicou, pela Livraria Quaresma, *Contos da Carochinha*, primeiro livro da coleção *Biblioteca Infantil*.

E o último objetivo específico desta pesquisa trata-se de compreender o processo de reescritura dos contos infantis empreendido por Figueiredo Pimentel, a fim de identificar uma possível fonte imediata utilizada, em *Contos da Carochinha*, como texto de partida; definir qual a modalidade de reescrita dos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa foi eleita pelo autor brasileiro; e conhecer os traços estéticos que caracterizam sua obra como abasileirada, satisfazendo uma necessidade ainda não atendida, qual seja: a produção de uma literatura infantil cuja linguagem e aspectos culturais fossem mais próximos do jovem leitor brasileiro. Nesse intuito, selecionamos os contos “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira”, reescrituras de Figueiredo Pimentel, em *Contos da Carochinha* (1958), para cotejarmos com clássicos europeus da literatura infantil reunidos por Xavier Marmier, em *L’Arbre de Noël, contes et légendes recueillis par X. Marmier* (1873) – doravante *L’Arbre de Noël*.

Com o escopo de atender os objetivos delineados, adotamos como aporte teórico, para a abordagem sobre a literatura infantil europeia que influenciou e ainda influencia o mundo literário infantil ocidental, e sobre a que circulava, no final do século XIX, no Brasil: Leonardo Arroyo (2011), Nelly Novaes Coelho (2000; 2010), Carmen Bravo-Villasante (1977), Franciele Lima de Oliveira Mendes (2017), João José Pereira da Silva Duarte (1995), Alessandra El Far (2006; 2010), Laurence Hallewell (1985), Andréa Borges Leão (2003; 2007a; 2007b) e outros. Para o estudo da produção literária de Figueiredo Pimentel, consultamos: periódicos fluminenses – *A Notícia*, *Gazeta de Notícias*, *Diário de Notícias*, *O Fluminense*, *O Paiz*, *Provincia do Rio*, entre outros –, que circularam no entresséculos XIX-XX, disponíveis no

⁴ Apesar de Xavier Marmier e Guerra Junqueiro não assumirem a mesma importância que aqueles autores, eles tiveram certa presença na imprensa escrita fluminense no período que ora estudamos, inclusive, no que se diz respeito ao escritor português, com publicações também destinadas ao público infantil.

acervo da Hemeroteca Digital Brasileira; prefácio de obras de Figueiredo Pimentel ([1894]/1958a; [1896]/1955; [1896]/1956; 2015); Renata Ferreira Vieira (2015), Leonardo Mendes (2016), ora em estudos individuais, ora em pesquisas realizadas em conjunto (VIEIRA; MENDES, 2014; 2017), e Paola Oliveira Leite, em parceria com aquele último (MENDES; LEITE, 2015). E, para a análise e cotejamento dos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa, consultamos estudiosos da teoria da adaptação, como Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2014), Linda Hutcheon (2013), Mário Feijó (2010), Girlene Marques Formiga (2009) e Lauro Maia Amorim (2005).

O *corpus* – “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira” – selecionado para a análise, nesta pesquisa, justifica-se por sua permanência como leitura entre adultos e crianças durante séculos, apesar das alterações sofridas no decorrer do tempo, e, de acordo com Machado (2009), por sua consagração como clássicos. Assim, mediante esses contos, buscamos identificar uma das procedências das obras infantis de Figueiredo Pimentel. Nesse sentido, fortes são os indícios de alguns deles terem como textos-fontes narrativas de Xavier Marmier reunidas em *L’Arbre de Noël*, conforme demonstramos no decurso desta pesquisa. Para tanto, nosso percurso metodológico parte de uma revisão bibliográfica acerca da história da literatura europeia destinada à infância, delimitada nos principais autores clássicos, como já expusemos, bem como sobre o panorama da leitura infantil no Brasil existente até o final do século XIX. Em seguida, tomando como base dados extraídos de periódicos presentes na Hemeroteca Digital Brasileira, investigamos a produção literária de Figueiredo Pimentel e sua contribuição para o nascimento da literatura infantil brasileira. Por fim, mediante uma análise comparativa, examinamos o *corpus* da pesquisa: “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira”, 03 (três) contos infantis de Figueiredo Pimentel, publicados em *Contos da Carochinha* (1958), no mister de: demonstrar que o autor se inspirou em narrativas recolhidas por Xavier Marmier, para a reescrita de contos clássicos de origem europeia; compreender esse processo de reescritura, determinando-o enquanto adaptação, e identificando suas características na qualidade de *abrasileiramento*, compreendido este como a presença de elementos empregados por Figueiredo Pimentel em sua reescrita, implicando uma estética que atendesse ao gosto dos leitores infantis brasileiros, considerada como dotada de indigenização (HUTCHEON, 2013) e de aspectos mais próximos da oralidade, quando comparada com a escrita de livros de leitura para crianças que circulavam no Brasil naquela época.⁵

⁵ Retomamos esses elementos no terceiro capítulo desta dissertação.

Esta pesquisa é classificada, quanto aos fins, como exploratória (GIL, 2002), uma vez que buscamos desenvolver um conhecimento sobre a literatura infantil brasileira ainda não versado: o estudo do processo de reescrita empreendido por Figueiredo Pimentel, fazendo-se conhecer um de seus prováveis textos-fontes, sua classificação e suas características. Quanto aos meios, trata-se de uma pesquisa bibliográfica (GIL, 2002), uma vez que, a partir das considerações de teóricos especializados em literatura infantil, tratamos da história dessa literatura na cultura ocidental, mediante o estudo de nomes de destaque como Perrault, os irmãos Grimm e Andersen, como também Figueiredo Pimentel, no Brasil; além do estudo da teoria da adaptação. Acerca da investigação sobre as produções de Figueiredo Pimentel, especialmente, no que diz respeito à estética e à recepção de sua obra, esta dissertação apresenta como fonte principal de dados os periódicos encontrados no repositório da Hemeroteca Digital Brasileira. Quanto à abordagem, este trabalho é considerado como qualitativo (JACOBSEN, 2009), pois, do cotejamento dos contos – *corpus* da pesquisa – com possíveis textos-fontes, podemos observar se a reescrita de Figueiredo Pimentel apresenta-se, de fato, diferenciada diante das demais obras disponíveis para crianças no Brasil, no final do século XIX e início do XX, como afirmam estudiosos da área (ZILBERMAN, 2016; LEÃO, 2007a). E quanto ao método adotado, este é classificado como indutivo (MARCONI; LAKATOS, 2009), visto que, partindo da observação dos contos selecionados, iremos apontar aspectos característicos do processo de reescrita do autor em estudo.

Posto isso, organizamos esta pesquisa em três capítulos: no primeiro, *Era uma vez a literatura para crianças*, tratamos: i. da literatura infantil europeia, mediante seus principais expoentes – Perrault, os irmãos Grimm e Andersen – e outros não tão conhecidos, mas pertinentes para este estudo – Guerra Junqueiro e Xavier Marmier; ii. da produção literária para a infância que circulava, no final do século XIX, e dos principais autores que se destacaram durante esse período em nosso país; e da recepção do público infantil nacional no que diz respeito a essas obras estrangeiras.

No segundo capítulo, *Figueiredo Pimentel: do escândalo ao encantamento*, discorreremos sobre sua produção literária, em variados gêneros, destinada a adultos – conto, romance, textos dramáticos e poemas –, e sobre a endereçada ao público infantil, destacadamente, as obras da *Biblioteca Infantil* publicadas pela Livraria Quaresma, procurando conhecer melhor seus títulos para a infância, visto que não encontramos fontes bibliográficas que tenham se detido no assunto.

E, no terceiro capítulo, *A literatura infantil brasileira em Figueiredo Pimentel: conhecendo uma possível fonte imediata e o processo de reescrita*, cuidamos da identificação

de textos de partidas utilizados pelo autor para a reescritura dos contos selecionados para estudo mediante análise comparativa; trazemos alguns conceitos teóricos pertinentes ao estudo da adaptação necessários para a compreensão do trabalho realizado pelo autor; assim como versamos sobre recursos e estratégias adotados por Figueiredo Pimentel, para o atendimento do fim que pretendia com suas publicações infantis, o de conferir “cores locais” (LEÃO, 2007b, p. 18) às narrativas tão conhecidas, mas distantes, cultural e linguisticamente, dos pequenos leitores brasileiros, que, então, tinham acesso apenas a obras em língua estrangeira ou traduzidas para o português europeu.

1. ERA UMA VEZ A LITERATURA PARA CRIANÇAS

A produção literária infantil brasileira não nasceu no vazio. Até que, em 1920, fosse publicada *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato (1882-1948), obra considerada marco inicial de uma literatura genuinamente brasileira destinada às crianças, essa literatura passou por um longo processo de transformação, cuja fonte histórica primária é a literatura de tradição oral constituída por narrativas, segundo Traça (1992, p. 31)^{6 7}, “[...] anônimas, de origem longínqua e difícil de precisar.”, mas que, não obstante essa longividude, compôs culturalmente a vida de homens organizados em sociedade por vários séculos, eternizando-se graças à sua transmissão oral de geração para geração, o que se deu devido à sua grande importância, ao assumir “[...] um papel regulador de tensões num espaço de ficção em que se exprimiam conflitos, pulsões, o não dito da realidade social.” (TRAÇA, 1992, p. 37).

Embora seja, como dito, fonte primária da literatura infantil, o conto popular, de acordo com Coelho (2000), originariamente, era destinado ao público adulto, e com o tempo, transformou-se em literatura para as crianças. Nesse contexto, discorrendo sobre o conteúdo dessas histórias, a fim de compreender o processo de transformação até que se tornassem em um elemento culturalmente destinado à infância, como temos hoje, a autora aponta a existência de uma identidade entre o popular e o infantil propiciadora de tal transformação. Para Coelho (2000, p. 41), havia naqueles contos “[...] a intenção de passar determinados *valores* ou *padrões* a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo indivíduo em seu comportamento.” (grifos da autora), desse modo, para além do surgimento de uma nova concepção sobre o espaço social destinado à criança,⁸ a qual começou a emergir somente do final do século XVII, o fator intrínseco à narrativa popular que passou a atrair também o público infantil estava relacionado, segundo Coelho (2000), à percepção do real de forma mais afastada do racionalismo:

[...] no povo (ou homem primitivo) e na criança, o conhecimento da realidade se dá através do *sensível*, do *emotivo*, da *intuição*... e não através do racional ou da inteligência intelectual, como acontece com a mente adulta e culta. Em ambos predomina o *pensamento mágico*, com sua lógica própria. Daí o popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades. (2000, p. 41, grifos da autora).

⁶ Em todas as citações de base teórica utilizadas nesta dissertação, optamos por seguir as normas do Novo Acordo Ortográfico do Brasil.

⁷ Não obstante a indefinição de sua origem, Carvalho (1989) assevera que o conto “[c]ertamente nasceu, concomitantemente, em lugares diferentes, uma vez que é produto do homem, surgindo onde quer que ele estivesse em comunidade, e não privilégio de um determinado grupo primitivo.” (1989, p. 55).

⁸ Ver nota de rodapé 9.

Partindo para o contexto brasileiro, os contos populares de tradição oral contados às crianças predominaram até o século XIX, diante da ausência de uma literatura própria para elas. De origem variada, representada por narrativas de povos indígenas, africanos e, sobretudo, da civilização europeia, chegou-nos mediante o processo de colonização, permitindo o contato cultural com outros continentes (no caso a África e a Europa), e em virtude da influência dos nativos que aqui habitavam.

Acerca das práticas de leitura que se deram desse período até a passagem da literatura predominantemente ágrafa para a escrita, Arroyo (2011, p. 43-44) argumenta que

[o]s leitores se limitavam aos livros religiosos, e, quanto ao plano profano, à literatura oral, que veio naturalmente com os primeiros marinheiros portugueses e, aqui, foi acrescida da mitologia e das tradições indígenas, tendo sido, mais tarde, ambas as correntes enriquecidas pela contribuição africana.

Percebemos, por trás desse contexto, uma delonga na produção editorial brasileira, mas essa situação não se deu gratuitamente. Ainda no século XVIII, faltavam-nos material e maquinário para uma produção tipográfica ainda que artesanal, em razão da proibição da Corte portuguesa e do seu controle sobre a nossa leitura. Não obstante a instalação da primeira tipografia, em 1747, em São Sebastião do Rio de Janeiro, de acordo com Almeida (2004, p. 9), o estabelecimento teve suas portas fechadas e seu material apreendido e levado para Lisboa em atenção à ordem vinda de Portugal e dirigida ao governador da capitania. Depois dessa primeira tentativa,

[...] não houve mais tipografia no Brasil até 1808, quando foi instalada a Impressão Régia. O governo português controlava com rigor a leitura dos brasileiros, proibindo terminantemente a publicação e censurando a comercialização e o consumo: em 1814, publica-se o *Catálogo de livros defesos neste reino*; despacho do Desembargo do Paço, de 23 de março do mesmo ano, proíbe a posse e a leitura das *Fábulas* de La Fontaine, traduzidas em Portugal por Francisco Manuel do Nascimento. (ALMEIDA, 2004, p. 9).

Dessa forma, por muito tempo, não tivemos uma literatura escrita. As que raramente chegavam às mãos brasileiras – muitas vezes, como produtos escusos – eram estrangeiras e estranhas aos nossos olhos. Para alimentar a imaginação infantil, geralmente por meio de amas de leite ou negras velhas, vinham às crianças os contos populares, para embalar o seu sono e povoar os seus devaneios. Essa fase da nossa literatura infantil⁹ se estendeu para além do

⁹ Adotamos, nesta dissertação, a acepção ampla de literatura infantil, a qual compreende “[...] tudo que se lhe [à criança] dê a ler, e, mais todas as formas literárias da tradição oral, ou do folclore, tenham elas formas recreativa

período de controle de impressão e da leitura, logo, ainda durante muitas décadas do século XIX, em face da ausência de livros para a infância, as narrativas orais predominaram nos lares brasileiros.

Esse período foi testemunhado por alguns memorialistas – como denomina Arroyo (2011) –, que descreveram, em suas obras, momentos mágicos de aproximação com essa literatura marcante e singular em suas vidas, como José Lins do Rego (1901-1957), um desses espectadores, que compartilhou os instantes extraordinários e de puro prazer que vivenciou ao lado da velha Totônia:

Quando a velha Totônia aparecia para contar as suas histórias de princesas encantadas, a sua princesa teria aqueles cabelos anelados e aqueles olhos negros e aquela periquita que era o segredo do mundo. A voz da velha Totônia enchia o quarto, povoava a minha imaginação de tantos gestos, de tantas festas de rei, de tantas mouras-tortas perversas. Tinha a velha um poder mágico na voz. Era sogra do mestre Águeda, tanoeiro, um negro que mal abria a boca para falar. Tinha para mim um poder de maravilha tudo o que saía da boca murcha da velha Totônia. (REGO, 2012, *online*).

Tantas outras Totônias, como a de José Lins do Rego, foram responsáveis pelo preenchimento que o vazio dos livros poderia ter deixado. Sejam as histórias encantadoras, sejam as aterrorizadoras, as negras velhas coroaram a infância de “[...] meninos do século XIX, não só os dos campos, mas os das cidades também, [que] viviam com estórias dramáticas na cabeça. Dormiam embalados com a estória do bicho-carrapatu, com a cabra-cabriola, com o caipora, com a burra do padre...” (ARROYO, 2011, p. 63), bem como sonhavam com príncipes, princesas e aventuras detalhadas nas narrativas sem fim dessas contadoras.

A vinda da família real para o Brasil, apesar de todo o controle de impressão tipográfica que se concentrava nas mãos do rei, amenizou o atraso literário, mas a impressão de documentos, de leis, entre outros destinados ao serviço do governo português ainda era muito superior. A presença da censura, o controle dos portos para supervisão do que aqui chegava, todavia, não impediram uma “[...] crescente valorização da cultura impressa, [de modo que] não tardou em atrair a atenção de livreiros e tipógrafos estrangeiros.” (EL FAR, 2006, p. 18). Predominantemente, franceses e portugueses instalaram-se no Brasil já a partir da segunda

ou didática, ou ambas [...]” (ARROYO, 2011, p. 6). Muito embora, em nossos dias, a orientação do ensino da literatura esteja desvinculada de qualquer emprego utilitarista, nosso posicionamento, para este trabalho, justifica-se em razão do cunho histórico do qual partimos. Por anos e anos, ambas – literatura e estudo da língua – caminharam lado a lado, servindo aquela de suporte para o ensino desta, restando apagado o seu papel como elemento para a fruição e o para o entretenimento. Apesar de superado, esse é o contexto em que se insere nossa pesquisa, de modo que, para não macularmos a análise com anacronias, compreendemos que nos filiar a essa concepção é o melhor caminho.

década dos Oitocentos e trouxeram, com o fim do monitoramento de cargas livrescas, toda uma sorte de obras. Portanto, a aquisição de conhecimento e de fontes de leitura, naquele momento, estava à disposição dos leitores brasileiros e poderia chegar até eles de forma menos dificultosa.

No que diz respeito ao público infantil, a partir da transferência da corte portuguesa para o Brasil, deu-se o surgimento de livros destinados às crianças, graças a um incremento – ainda que precário – da educação com a abertura de escolas e formação de professores. Nesse contexto, considerando os laços estreitos que a antiga colônia tinha com sua metrópole, bem como levando em conta a vinculação das obras para o ensino escolar, essas eram estrangeiras – na maioria, portuguesas ou francesas – e tinham, sobretudo, cunhos pedagógico e moralizante. Cenário que somente será alterado mais tarde: no que diz respeito ao intuito didático, com Figueiredo Pimentel (1896-1914), que, ao publicar *Contos da Carochinha* (1894) e suas obras subsequentes, trouxe o explícito interesse de entreter seus pequenos leitores; e no tocante ao efeito edificante, com Monteiro Lobato, que, com o lançamento de *A menina do narizinho arrebitado* (1920), rompeu com os cânones moralizantes da literatura infantil.¹⁰

Antes disso, porém, as bibliotecas brasileiras passaram por um longo período, como discorreremos mais adiante, sem que os leitores infantis pudessem saborear uma leitura com as cores nacionais. Lia-se em inglês, francês e alemão, bem como traduções para o português europeu. Muitas vezes, de leitura excessivamente rebuscada, senão truncada, as obras eram dotadas de personagens, de enredos e de paisagens culturais totalmente diversos dos nossos e, não raramente, posto isso, representavam um abismo entre o destinatário e o mundo da imaginação.

Conquanto todos esses embaraços, as fontes estrangeiras contribuíram significativamente para o surgimento de uma literatura infantil brasileira. Seja por meio da tradução, da inspiração ou mesmo da imitação, clássicos originados da tradição oral europeia, cujos contos populares foram recolhidos e reunidos por nomes de destaque como Charles Perrault, Jacob Ludwig Grimm e Wilhelm Grimm e Andersen, repercutiram em nossa literatura para a infância, abrindo caminho para os seus primórdios, momento em que se situa nosso

¹⁰ Coelho explica sobre a natureza da literatura infantil, enquanto meio de fruição ou de didatismo, que “[...] como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor, a literatura infantil é arte. Sob outro aspecto, como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na pedagogia.”, contudo, continua a autora, “[e]ntre os dois extremos há uma variedade enorme de tipos de literatura, em que as duas intenções (divertir e ensinar) estão sempre presentes. [...] Por via de regra, a eventual opção do escritor em relação a uma dessas atitudes básicas não depende exclusivamente de sua decisão pessoal, mas de tendência predominante em sua época.” (2000, p. 46-47, grifo da autora). No que tange à obra para a infância de Figueiredo Pimentel, o autor apresentou a intenção de entreter, contudo não se afastou completamente das lições morais. Por sua literatura estar situada em um momento de transformação, os princípios edificantes ainda exerciam forte influência sobre sua escrita.

objeto de estudo. Antes, porém, de abordarmos esse período da nossa história literária para a infância, propomos uma visita à aurora dos clássicos europeus, notadamente, os que apareceram na França, na Alemanha e na Dinamarca, com Perrault, com os irmãos Grimm e com Andersen, respectivamente, e se mostraram como fontes escritas lidas, traduzidas e adaptadas para o público mirim brasileiro. Acrescentamos, ainda, à essa lista Guerra Junqueiro, contista português, cujas narrativas chegaram às crianças brasileiras por meio da obra *Contos para a Infância* (1877), e Xavier Marmier, escritor francês, autor de diversas obras, entre elas *L'Arbre de Noël* (1873), que apresenta vestígios de influência sobre a produção de Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha*, como demonstramos mais detidamente no último capítulo desta dissertação.

1.1. Um passeio pela aurora da literatura infantil europeia: França, Alemanha, Dinamarca e Portugal

Ao tratarmos do surgimento da literatura infantil europeia, além do fato de derivar do conto popular de tradição oral, sua fonte primária, devemos ter em mente que só é possível falar dessa expressão literária, a partir da existência da concepção de infância.¹¹ Decorrente da ascensão da família burguesa, somente no século XVII, conferiu-se uma compreensão particularizada dessa fase da vida humana, diferenciando-a da adulta, e a escola ganhou uma forma de organização voltada para a educação das crianças. Em outros termos, expõem Zilberman e Magalhães (1987, p. 4):

¹¹ Maisons-Laffitte (1973) explica, no prefácio de *História social da criança e da família*, de Philippe Ariès (2017), que a velha sociedade tradicional compreendia a duração da infância de forma reduzida, assim, “[...] a criança mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava dos seus trabalhos e jogos.”. Nesse período, “[...] a educação foi garantida pela aprendizagem, graças à convivência da criança ou do jovem com os adultos.” (p. IX). De acordo com o estudioso, somente nas sociedades industriais que foi sentida a nova percepção sobre a criança, quando, no final do século XVII, ocorreram modificações consideráveis como consequência desse novo pensamento: a escolarização e a afeição no seio familiar. “Não se tratava mais apenas de estabelecer os filhos em função dos bens e da honra. Tratava-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida.” (p. XI).

E Ariès (2017), na citada obra de sua autoria, esclarece: “A descoberta da infância começou sem dúvida no século XII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII.” (p. 28). Essa mudança de concepção a respeito do conceito de infância, decorrente de toda uma transformação na esfera do pensamento, da economia e da sociedade, refletiu diretamente na literatura para criança, que, ao longo dos séculos, apresentou alterações temáticas, a partir de critérios etários, buscando respeitar cada fase dessa etapa da vida do homem, bem como proteger o que podemos genericamente considerar como da ingenuidade infantil.

A conceituação da literatura infantil supõe uma consideração de ordem histórica, uma vez que não apenas o gênero tem uma origem determinável cronologicamente, como também seu aparecimento decorreu de exigências próprias de seu tempo. Outrossim, há um vínculo estreito entre seu surgimento e um processo social que marca indelevelmente a civilização europeia moderna e, por extensão, ocidental. Trata-se da emergência da família burguesa, a que se associam, em decorrência, a formulação do conceito atual de infância, modificando o *status* da criança na sociedade e no âmbito doméstico, e o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão a preservar a unidade do lar e, especialmente, o lugar do jovem no meio social.

Nesse momento, passou-se a escrever para elas, inicialmente, por meio de novas roupagens dadas aos contos populares recolhidos e compilados, e, anos mais tarde, mediante adaptações dessas coletâneas e narrativas inéditas. Antes disso, porém, as crianças, no contexto europeu, não eram separadas dos adultos, viviam como estes, assumindo funções sociais, partilhando tradições culturais, sem qualquer tratamento privilegiado como ocorre na sociedade contemporânea. É, portanto, inserido nesse cenário social que nasceram, na Europa, o conceito de infância e a literatura infantil, cujo panorama passamos a abordar a partir de alguns nomes de destaque.

1.1.1. Charles Perrault

Segundo Bravo-Villasante (1977, p. 65), na França do Rei Luís XIV – o Rei Sol –, o intelectual e advogado Charles Perrault, partindo da recolha de “[...] narrativas tradicionais que corriam de boca em boca, ou que circulavam sob a forma de literatura de cordel.”, compilou-as, imprimindo-lhes um estilo literário próprio. Então, em 1697, época em que não havia literatura infantil, fez nascer não a sua primeira produção literária,¹² mas a obra que o eternizou entre as crianças e na memória dos adultos por diversas partes do mundo, as *Histoires ou contes du temps passé avec les moralités* (*Histórias Contos do passado com moralidades*), cujo subtítulo é *Contes de ma mère l’Oye* (*Contos de mamãe Ganso*), em que são recontados, de forma simples, 11 (onze) contos: “La Belle au bois dormant” (“A bela adormecida”), “Les Fées” (“As fadas”), “Cendrillon” ou “La Petite Pantoufle de verre” (“Cinderela” ou “A gata borralheira”), “Le Petit Chaperon rouge” (“Chapeuzinho vermelho”), “La Barbe bleue” (“Barba azul”), “Le Maître Chat” ou “Le Chat botté” (“O gato de botas”), “Le Petit Poucet” (“O pequeno

¹² Antes de *Histoires ou contes du temps passé avec les moralités* (1697), Perrault publicou com seu irmão Claude Perrault (1613-1688) *Recueil de Poésie* (1675) – tradução do 6º livro de Eneida; *Saint-Paulin* (1686); recitou *Le Siècle de Louis le Grand*, produção poética de sua autoria; e escreveu *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697).

polegar”), “Riquet à la houppe” (“Henrique, o topetudo”), “Griselidis” (“Grisélis”), “Les Souhais ridicules” (“Sonhos ridículos”) e “Peau-d’Âne” (“Pele de Asno”).¹³

De acordo com Carvalho (1989), a obra que consagrou Perrault como autor de clássicos da literatura infantil é dotada de teor existencial, por tratar de problemáticas vividas na sociedade em que estava inserido. Dessa forma, não podemos olvidar a abordagem crítica realizada por sua obra ao elencar como personagens-tipo reveladores de fraquezas humanas e de questões sociais viciosas: “[a]s intrigas das classes elevadas, dos nobres, das princesas despeitadas por não serem convidadas para os grandes acontecimentos da nobreza, dos palácios. O desenfreado despotismo dos reis, que nada respeitavam ou admitiam além de seus desejos. [...]” (1989, p. 77).

Franco (2011) apresenta como introdução de Perrault no mundo literário seu convívio com mulheres da aristocracia burguesa, as Preciosas. Em 1657, após a morte de sua mãe, o escritor e seu irmão mais velho, Pierre Perrault (1611-1680), investiram em uma propriedade, com o propósito de criarem um espaço elegante destinado a reuniões de pessoas influentes da sociedade para discussão de diversos assuntos, entre eles política e literatura. O salão dos irmãos permitiu uma maior aproximação com aquelas senhoras frequentadoras de tais locais, o que “[...] contribuiria mais tarde para o envolvimento de Charles Perrault com os contos populares [...]” (FRANCO, 2011, p. 48).

Segundo os estudos de Franco (2011), impulsionado pela *Querelle des anciens et des modernes* – Querela dos Antigos e dos Modernos, movimento político e literário em que se questionava a supremacia da estética greco-latina, portanto, de disputa entre o Clássico e o Moderno¹⁴ –, apoiado pelo membro da *Academie Française*, Bernard de Fontenelle (1657-1757), e pelas Preciosas, bem como alavancado por sua fé católica, Perrault motivou-se a inserir nos contos populares, gênero narrativo repleto de mitologia pagã, elementos do cristianismo, criando o maravilhoso cristão. Além disso, “[...] retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos [...]” (DARNTON, 2017, p. 24). Conquanto Perrault tenha realizado modificações nos contos para o atendimento dessa clientela, Darnton (2017, p. 90) ressalta que o contista

¹³ Notemos que, de acordo com Nelly Novaes Coelho (2012), os três últimos contos citados (*Griselidis*, *Les Souhais ridicules* e *Peau-d’Âne*) somente foram acrescentados na segunda publicação da obra.

¹⁴ Em uma seção da Academia Francesa, em 27 de janeiro de 1687, Charles Perrault, em um discurso em homenagem ao rei Luís XIV que convalescia de uma intervenção cirúrgica – o poema *Le siècle de Louis le Grand* –, em que se posicionava em favor da superioridade do Moderno sobre o Clássico, ganhou destaque frente grandes personalidades da literatura da época e ocasionou o movimento *Querelle des anciens et des modernes*. De acordo com informações de Franco, “Mariza Mendes (2000) apoiou-se nos estudos do filósofo Marc Soriano, para quem o movimento ultrapassava a esfera literária e alcançava a da religião; antes, significava um confronto entre o politeísmo greco-latino e o monoteísmo judaico-cristão.” (2011, p. 49).

[...] não se desviou da linha original da história e não estragou a autenticidade e a simplicidade da versão oral com detalhes embelezados. Agiu como *conteur doué* para o seu próprio meio, como se fosse o equivalente luís-quatorziano dos contadores de histórias que se acoravam em torno das fogueiras, na Amazônia e na Nova Guiné.

Ainda no que diz respeito ao caráter cristão defendido por Perrault, o frontispício da obra (Figura 1), apresentava *la conteuse*, a contadora de histórias para crianças, como uma mulher idosa situada, na ilustração, logo abaixo de uma vinheta contendo o subtítulo da obra, *Contes de ma mère l'Oye*. Tal associação – a de *la conteuse* à gansa –, de acordo com Franco (2011), era comum na época, não apenas para remeter o leitor à origem da narrativa como sendo popular,¹⁵ mas, principalmente, para atender os preceitos católicos. “Numa época em que a Igreja Católica desconfiava de figuras indefinidas pela literatura – como as fadas –, no zelo de dar exclusividade de aparência sobrenatural às figuras divinas, as narrativas populares que traziam seres sobrenaturais exigiam um disfarce de seu narrador.” (FRANCO, 2011, p. 84).

Figura 1 – Frontispício da edição de 1697



Fonte: Velay-Vallantin (2010, p. 96).

¹⁵ Coelho explica que a “mãe gansa” era personagem de um antigo *fabliau*, e sua função era a de contar estórias para seus filhotes fascinados. Entretanto, uma vinheta que ilustra a edição original moderniza a antiga tradição: apresenta *mère l'oye* como uma velha fiandeira. É sob esse aspecto, uma velha que conta estórias, que *mère l'oye* se universalizou, adquirindo em cada região um nome diferente. (2010, p. 91).

Acerca da não gratuidade do interesse de Perrault pelos contos populares, como expõe Coelho (2010), o contista teve como motivos: seu posicionamento de combate à estética clássica na *Querelle*; seus princípios católicos que o impulsionaram a realizar modificações em elementos de contos populares de origem mitológica clássico-pagã; o intuito de sobrepor a língua francesa em face do latim; a influência do gosto literário das Preciosas dos salões que frequentava; proximidade com as causas relacionadas ao direito à intelectualidade da mulher por influência de sua sobrinha, *Mademoiselle L’Héritier*.¹⁶ Nesse tocante, impulsionado pelo ideal das mulheres, Perrault criou o seu primeiro conto, *Griselidis*, como uma resposta à *Satire contre les femmes* (*Sátira contra as mulheres*), que Boileau ainda estava escrevendo:

Sabedor de que Boileau (seu mais sério opositor na “Querela”) estava escrevendo sua *Sátira x Contra as Mulheres*, Perrault se revolta e, escolhendo um dos mais antigos “fabliaux” do folclore francês, escreve *A Marquesa de Salusses ou A Paciência de Grisélidis*. Antes mesmo de Boileau apresentar sua *Sátira* ao público, Perrault lê, na Academia Francesa, esse conto em versos onde faz o elogio da fidelidade e da paciência das mulheres. (COELHO, 2010, p. 88).

Importante notar, dessa forma, que havia uma série de motivos reveladores da intenção de Perrault ao reunir contos populares, os quais, no entanto, não estavam relacionados, a princípio, a qualquer fato ligado à infância ou à criação de uma literatura inédita voltada a atender um público até aquele momento não visado pelos literatos. Somente em 1694, quando escreveu o seu terceiro conto, “Peau-d’Âne”, que Perrault mostrou o seu intuito de produzir para as crianças.

Outro ponto a que também devemos nos atentar diz respeito ao processo de criação de *Histoires ou contes du temps passé avec les moralités, contes de ma mère l’Oye*. Perrault escreveu, inicialmente, 03 (três) contos em versos burlescos, “Griselidis”, “Les Souhairs ridicules”, “Peau-d’Âne”, no ínterim de 1691 a 1694. Reuniu-os e publicou-os na obra *Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d’Asne et celuy des Souhairs Ridicules*, em 1695.

¹⁶ Impõe-se esclarecer que a matéria é controversa, quanto a essa motivação de Perrault. Medeiros (2010) esclarece que Mariza Mendes (2001), “[e]m *Em busca dos contos perdidos*, [...] justifica o seu estudo lembrando o poder das mulheres, sacerdotisas ou deusas, no seio das comunidades primitivas de cujos ritos se originaram os mitos e, destes, os contos de fada. A partir da divulgação deste gênero, a autora destaca também os primeiros espaços de divulgação desses contos transportados para a escrita por Charles Perrault: os salões denominados de ‘As preciosas’. Para Mendes (2001) pode-se conjecturar sobre uma possível profecia contida nos contos de fada que anteciparia o advento do feminismo. Esse aspecto remete diretamente, neste estudo, ao artigo *Perrault féministe?* Escrito por Béatrice Didier, na *Revista Europe* (1990), uma publicação que dedica vários artigos a Charles Perrault. Béatrice Didier, entretanto, não acredita na defesa feminista de Perrault senão com o intuito principal de investir contra Boileau que, na sua *Satire X*, de 1694, ataca as mulheres em resposta ao *l’Apologie des femmes*, escrito por Perrault. Apesar de inúmeros os personagens femininos nos contos de Perrault, eles são, às vezes, escarnejados.” (MEDEIROS, 2010, p. 35)

Somente dois anos mais tarde, em 1697, publicou, homenageando a neta do Rei Luís XIV, sua grande obra, ainda com 08 (oito) contos em prosa, todos contendo, após o desfecho da narrativa, versos com normas de comportamento de fundo moral. A tais contos, para uma segunda publicação, foram acrescentadas as 03 (três) primeiras produções, perfazendo o total de 11 (onze) histórias para a infância.

Os contos de Perrault, caracterizados como de uma escrita reconhecida como simples, direta e clara, com mister de instruir moralmente e divertir, são classificados como manifestação do Maravilhoso – gênero de narrativas marcado pela presença de elementos mágicos que, embora estejam fora da realidade, no interior da narrativa não provocam o espanto de quem se depara com tais ingredientes, isso, porque, conforme explica Marçal (2009, p. 2),

[o] Maravilhoso compreende, segundo Irleamar Chiampi (1980, p. 47), uma ausência do princípio de causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, aos personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade a priori. Admite-se, por antecedência, a existência de leis e regras que fogem à opinião corrente do que deva ser a "normalidade" à qual a natureza e o mundo se submetem.

Os elementos maravilhosos, como aponta Coelho (2010), são materializados nas narrativas de Perrault por meio do lobo que fala (“Chapeuzinho Vermelho”), pela chave que, manchada de sangue, não pode ser limpa (“Barba azul”), pelo gato com comportamento humano e do Ogro que se transforma em outras formas (“O gato de botas”), pela bota de sete léguas (“O pequeno polegar”) e pela presença das fadas (“A bela adormecida”; “As fadas”; “Cinderela” ou “A gata borralheira”; “Henrique, o topetudo”; “Grisélis”; “Sonhos ridículos” e “Pele de Asno”).

Se, por um lado, os elementos maravilhosos encantam e entretêm o leitor e/ou o ouvinte, o fulcro moralizante cristão é bastante forte nos contos de Perrault. Sempre encerrados por um conjunto de versos, a intenção de levar ao seu público um conteúdo que visava a moldar o caráter do destinatário era evidente e se dava mediante a construção de advertências, quando não, também, de consequências em caso de sua inobservância. É o que vemos, por exemplo, em “La belle au bois dormant” (“A bela adormecida”):

Attendre quelque temps pour avoir un époux
Riche, bien fait, galant et doux,
La chose est assez naturelle;
Mais l’attendre cent ans, et j’oujours en dormant,
[...]
La fable semble encor vouloir nous faire entendre

Que souvent de l’hymen les agréables nœuds,
 Pour être différés, n’en sont pas moins heureux,
 Et qu’on ne perd rien pour attendre.
 Mais le sexe, avec tant d’ardeur,
 Aspire à la foi conjugale,
 [...].¹⁷ (PERRAULT, [1697]/1994, p. 29).

A análise semântica dos versos contidos no final da narrativa, faz-nos observar o caráter normativo e moralizante de seu conteúdo. Perrault, em tais versos, relaciona diretamente o comportamento feminino ao matrimônio e adverte as mulheres acerca da necessidade de esperar pelo casamento para, somente então, ter uma vida sexualmente ativa. Tal abordagem, própria para a época, já que a mulher era compreendida como um ser frágil e vulnerável em relação aos homens, deveria seguir uma norma social, considerada condição para a felicidade. Os termos dos quais se utilizou o contista, para explicitar tal norma, são: o verbo esperar, mencionado 02 (duas) vezes no imperativo – “espere” – e 01 (uma) no infinitivo – “esperar”; além dos vocábulos que adjetivam o marido, “rico”, “bem feito”, “galante” e “doce”; e “felizes”, “não perdemos”, que expressam a recompensa por uma espera tranquila.

Coelho (2010), ao abordar a dimensão simbólica dos contos perraultianos, explica que, não obstante existam variadas interpretações da simbologia dessas narrativas, essa diversidade se dá em razão da perspectiva adotada pelo pesquisador, todavia, adverte que

[...] o leitor não pode perder de vista que uma matéria literária simbólica é ‘obra aberta’ e, como tal, passível de múltiplas e diferentes ‘decodificações’. Tudo dependendo do ponto de partida escolhido pelo estudioso e as correlações que ele possa estabelecer, de maneira coerente, entre o *universo literário em questão* e o *elenco de valores aferidos*. (2010, p. 94, grifos da autora).

Desse modo, seja a abordagem simbólica de viés mitológico, seja sociológica, psicanalítica ou consuetudinária, não há espaço para compreensões estanques, fechadas em si mesmas. Todavia, como esse não é o enfoque que pretendemos dar aos contos dos autores que lançamos mão nesta pesquisa, limitamo-nos a apresentar o que Coelho mostra, amparada em Saintyves, sobre a simbologia dos contos em face dos “costumes e liturgias populares arcaicas.” (2010, p. 94). Segundo a autora, Saintyves classifica as 11 (onze) narrativas perraultianas em duas áreas: a) Contos que se referem a rituais sazonais – cada conto identificado como dotado

¹⁷ “Espere um tempo para ter um marido/Rico, bem feito, galante e doce,/A coisa é bastante natural;/Mas espere cem anos, e sempre dormindo,/[...] A fábula parece ainda querer nos fazer ouvir/ Que, muitas vezes, os nós agradáveis do hímen,/Por serem diferidos, não são menos felizes./E não perdemos nada por esperar./Mas o sexo, com tanto ardor,/Aspira à fê conjugal [...]”. (PERRAULT, [1697]/1994, p. 29, tradução nossa).

de elementos que o enquadre a essa área se refere a um ritual popular antigo e esquecido, associado a uma estação do ano; b) Contos que tratam de iniciações – o conto classificado como tal apresenta personagens que passam por um processo de formação (provas, tentações etc.) para a aquisição de determinado ensinamento socialmente relevante. No primeiro bloco, estão: “As fadas”, “A bela adormecida”, “Cinderela”, “Pele de asno” e “Chapeuzinho Vermelho”, enquanto que no segundo: “O pequeno polegar”, “Barba Azul”, “Henrique, o topetudo” e “O gato de botas”.

Como já mencionamos, Perrault, inicialmente, não visava o público infantil, de maneira que, em um primeiro momento, motivações de ordem ideológica, quanto à sua oposição às concepções do Classicismo e quanto à sua fé cristã, impulsionaram-no para a elaboração de *Histoires ou contes du temps passé avec les moralités, contes de ma mère l’Oye*. No entanto, posteriormente, as crianças foram incluídas em seu projeto, o que não significa que a criação das ilustrações contidas na obra fosse dirigida a elas. Martin (2005, p. 121), nesse sentido, informa que, na verdade,

[l]es illustrations accompagnent les contes dans leur quête d'une dimension archaïque: tout se passe comme si le travail de l'artiste, vraisemblablement guidé par Perrault lui-même, avait consisté à retrouver cette sorte de “culture inconsciente de l'enfance” évoquée par Louis Marin à propos du frontispice de 1697. Non pas des images pour l'enfance (celles-ci ne datent que du XIXe siècle), mais des images qui auraient quelque chose à voir avec une humanité en son enfance, aussi bien sur le plan de l'ontogenèse que de la phylogénèse. Car c'est bien l'enfance de la raison que les auteurs de contes de fées à la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle se donnent pour mission d'explorer. Et l'illustration semble souvent avoir une fonction d'incitation pour le lecteur à adopter une attitude mentale susceptible de lui faire retrouver des sentiments liés à l'enfance par le biais d'images convoquant des représentations plus ou moins archaïques.¹⁸

O conto “La belle au bois dormant”, da edição de *Histoires ou contes du temps passé avec les moralités, contes de ma mère l’Oye*, datada de 1697, por exemplo, apresenta uma ilustração (Figura 2) que retrata a despretensão de se ilustrar para crianças, mas que é capaz de fazer o leitor criar todo um universo imaginário. O corvo e o gato de costas para quem abre o

¹⁸ “As ilustrações acompanham os contos em busca de uma dimensão arcaica: tudo acontece como se o trabalho do artista, presumivelmente guiado pelo próprio Perrault, consistisse em encontrar esse tipo de ‘cultura inconsciente da infância’ mencionada por Louis Marin sobre o frontispício de 1697. Não são imagens para a infância (aquelas datam apenas do século XIX), mas imagens que teriam qualquer coisa a ver com uma humanidade na criança, tanto no plano da ontogênese quanto da filogênese. Pois a infância é bem a razão que os autores de contos de fadas, no final do século XVII e no século XVIII, se dão por missão de explorar. E a ilustração muitas vezes parece ter uma função de incitação para que o leitor adote uma atitude mental suscetível de fazê-lo encontrar sentimentos relacionados à infância pelo viés de imagens que convocam representações mais ou menos arcaicas.” (MARTIN, 2005, p. 21, tradução nossa).

livro tornam a cena, já suficientemente sóbria para qualquer criança, tétrica; o que é endossado pela caracterização dos personagens, cujos semblantes pouco expressivos contribuem para o clímax que a imagem representa – o momento em que a protagonista irá se ferir com o fuso e desencadear todo conflito.

Figura 2 – Ilustração da edição de 1697



Fonte: Jacques (2001, *online*).

Quando comparamos o desfecho das narrativas de Perrault ao de outros contistas que também se dedicaram à compilação de contos populares, como os irmãos Grimm e Andersen, percebemos essa “dimensão arcaica” mencionada por Martin (2005), no que se refere à concepção do conceito de criança. “Le petit chaperon rouge”, por exemplo, ilustra um final que não é feliz para a protagonista. O conto perraultiano é finalizado com a menina sendo devorada pelo lobo mau: “Et, en disant ces mots, ce méchant loup se jeta sur le petit Chaperon rouge et la mangea” (PERRAULT, [1697]/1994, p. 12).¹⁹ Já no conto dos irmãos Grimm, em razão da consolidação do conceito de infância e de fatores contemporâneos à sua época, o desfecho é mais ameno quanto à violência e à crueldade, podendo ser considerado feliz para a protagonista e sua avó, embora a violência ainda persista: há a presença do caçador que salva as personagens,

¹⁹ “E dizendo essas palavras, esse lobo mau se lança sobre Chapeuzinho Vermelho e a come” (PERRAULT, 1994/[1697], p. 12), tradução nossa).

ao perceber que o lobo mau as devorara. Vemos, portanto, que o conto de Perrault contempla os efeitos de uma violência – mais tarde, afastada dos pequenos – que retratava a sociedade de seu tempo, quando o conceito de infância não tinha ainda assumido uma perspectiva completa de valorização dos filhos da família burguesa como ocorre no contexto em que Jacob Ludwig Grimm e Wilhelm Grimm estavam inseridos para a sua produção infantil, conforme abordamos mais à frente. Antes, porém, tratamos, brevemente, de outro escritor francês, necessário ao nosso estudo.

1.1.2. Xavier Marmier

Ainda no cenário francês, temos Xavier Marmier, de acordo com a Academie Française,²⁰ romancista, poeta, viajante e tradutor de literaturas do norte europeu, que, nesta pesquisa revela-se de suma importância, por acreditarmos ser uma de suas obras a fonte em que Figueiredo Pimentel bebeu para a reescrita de várias das narrativas reunidas em *Contos da Carochinha* ([1894]/1958).

Ainda segundo a Academie Française, Xavier Marmier se destacou entre os intelectuais de seu tempo, em razão da contribuição para o intercâmbio cultural entre a França e outros países do norte europeu (Islândia, Ilhas Faroas, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, Holanda, Alemanha). Seu primeiro livro, publicado em 1830, foi “Esboços poéticos”. Conhecido pela numerosa quantidade de publicações frutos de suas viagens, foi, em 1831, que embarcou para incursão com destino para Leipzig, na Alemanha.

O site da Academie Française elenca 39 (trinta e nove) obras de sua autoria, entre elas: *Pierre, ou les suites de l'ignorance* (1833); *Lettres sur l'Islande* (1837); *Langue et littérature islandaises. Histoire de l'Islande depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1838); *Histoire de la littérature en Danemark et en Suède* (1839); *Lettres sur le Nord* - 2 vol. (1840); *Souvenirs de voyages et traditions populaires* (1841); *Chants populaires du Nord. Lettres sur la Hollande* (1842) ; *Du Rhin au Nil Lettres sur l'Algérie* - 2 vol. (1847); *Voyage pittoresque en Allemagne* - 2 vol (1858); *En Amérique et en Europe* (1859); *De l'Est à l'Ouest, voyages et littérature* (1867); *Les États-Unis et le Canada. Récits américains. Trois jours de la vie d'une reine* (1874); *Au Sud et au Nord. Prose et vers* (1890).

Consultando o site da Hemeroteca Digital Brasileira, localizamos alguns anúncios de obras de Xavier Marmier: *Les voyages de Nils à la recherche de l'ideal*; *Littérature islandaise*;

²⁰ Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/xavier-marmier>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

Nouveaux Récites de Voyage,²¹ o que comprova que esse francês estava disponível para leitura no Brasil Oitocentista. Aqui, Xavier Marmier também foi traduzido e publicado em folhetim, no periódico fluminense *O Verdoense*,²² com a novela sueca *O destino d'uma andorinha*. Na crônica *Ver, ouvir e contar*, assinada por Iriel e publicada no *Jornal do Commercio*, o colaborador mencionou a importância desse escritor, porém esquecido por seus contemporâneos:

[...] Esse escriptor, tão profundamente ignorado da nossa geração, possui bastante bagagem litteraria, onde se encontram romances intitolados [ilegível] ou os *Perigos da Ignorância*, mas onde tambem existe uma serie de *Impressões de Viagem*, absolutamente interessantes e que ainda hoje poderão ser lidas com prazer. Era, além disto, um fino espirito, um excellente character, um conversador incomparavel e um bibliômano sem rival. (JORNAL DO COMMERCIO, ANO 70, n. 324, 20 nov, 1892, p. 1).

Sua morte também teve repercussão em nosso país, inclusive, foi noticiada com uma breve biografia, em que se destacou a sua atividade como tradutor:

Dotado de uma aptidão verdadeiramente extraordinaria para o estudo das linguas, aprendeu a da maior parte dos paizes que visitou. Por meio de traducções de obras primas estrangeiras, estudos litterarios e descripções de viagens contribuiu para tornar conhecidas em França a litteratura, os costumes e a historia de varios paizes. (JORNAL DO BRASIL, ANO II, n. 287, 14 out., 1892, p. 1).

Podemos perceber, diante do que circulava nos periódicos brasileiros, que, embora suas obras não fossem muito divulgadas aqui, Xavier Marmier não era um completo desconhecido nosso. Ademais, como mencionamos, Figueiredo Pimentel, em *Contos da Carochinha* ([1894]/1958), segundo nosso entendimento, teve como possível texto de partida *L'Arbre de Noël* (1873), obra em que o escritor francês reuniu 44 (quarenta e quatro) contos e lendas de origens diversas, que, segundo Cortez (2001), algumas foram traduzidas das obras: *Deutsches Märchenbuch* (1845), de Ludwig Bechstein (1801-1860), e *Parabeln* (1839), de Friedrich Adolf Krummacher (1767-1845).²³

Não somente Figueiredo Pimentel se utilizou da obra de Xavier Marmier para a composição de seu trabalho, Guerra Junqueiro também partiu de contos de *L'Arbre de Noël*

²¹ Os anúncios das obras mencionadas circularam no *Jornal do Commercio*: ANO 63, n. 30, 29 out. 1885, p. 6; ANO 64, n. 16, 16 jan. 1886, p. 5; e ANO 69, n. 172, 22 jun. 1891, p. 7, respectivamente.

²² ANO IV, n. 20, 17 mai. 1885, p. 1-2.

²³ Conforme Cortez (2001, p. 204), “[...] Marmier omite por completo o nome dos autores dos textos que integrou no seu volume, assim como os títulos das obras de onde foram retirados.”

para a realização de *Contos para a Infância*, obra publicada pela primeira vez em 1877. Assim, uma vez apresentados os escritores franceses de interesse para a nossa pesquisa, a seguir, enveredamos no contexto alemão, em que discorreremos sobre os irmãos Grimm.

1.1.3. Jacob Ludwig Grimm e Wilhelm Grimm

Na Alemanha do século XIX, quando ainda não era uma nação unificada, devido à ocupação Napoleônica, pairava um espírito nacionalista popular que tomou conta dos alemães e inspirou os Grimm a estudarem elementos comuns a todos os germânicos e imprescindíveis para a identidade desse povo, a língua e a cultura alemãs. Era o Romantismo – sua segunda fase,²⁴ mais especificamente – a força motriz inicial que fez com que os irmãos Jacob Ludwig Grimm e Wilhelm Grimm investigassem as origens folclóricas do povo alemão. Com efeito, motivados pela essência romântica da literatura popular oriundas desse espírito nacionalista, os irmãos deram início a um estudo folclorista que, mais tarde, resultou em um dos clássicos infantis que permanecem até a atualidade, *Kinder und Hausmärchen (Contos de crianças e do lar)*. “A literatura popular espanhola, o estudo dos romances – pequenas narrações populares da tradição oral –, e o estudo das sagas nórdicas, colocam os irmãos no caminho dos contos populares.” (BRAVO-VILLASANTE, 1977, p. 27).

Além da influência popular espanhola, o contato com escritores como Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Bretano (1778-1842), estudiosos de canções alemãs, este pesquisador de contos do Reno e italianos, e aquele romancista e poeta, e com Bettina Brentano (1785-1859), na época, futura esposa de Arnim, gerou um “[...] ambiente de excitação poética, de criação literária em que mutuamente se consulta[vam], conta[vam] contos e os recolh[iam] da tradição oral [...]” (BRAVO-VILLASANTE, 1977, p. 28), propício para que o trabalho dos irmãos frutificasse como se deu. A recolha de fontes materiais dos contos, todavia, teve a importante participação de Dorothea Viehmann (1755-1815), que contou inúmeras narrativas aos irmãos – mais da metade, de acordo com Bravo-Villasante (1977). A senhora alemã “[c]ontava-os duas vezes: a primeira de uma assentada para dar o ar natural da narrativa, e a seguir lentamente para dar tempo a que os recolhessem por escrito.” (1977, p. 28). Também contribuíram de forma relevante para a catalogação dos Grimm, Werner von Haxthausen (1780-

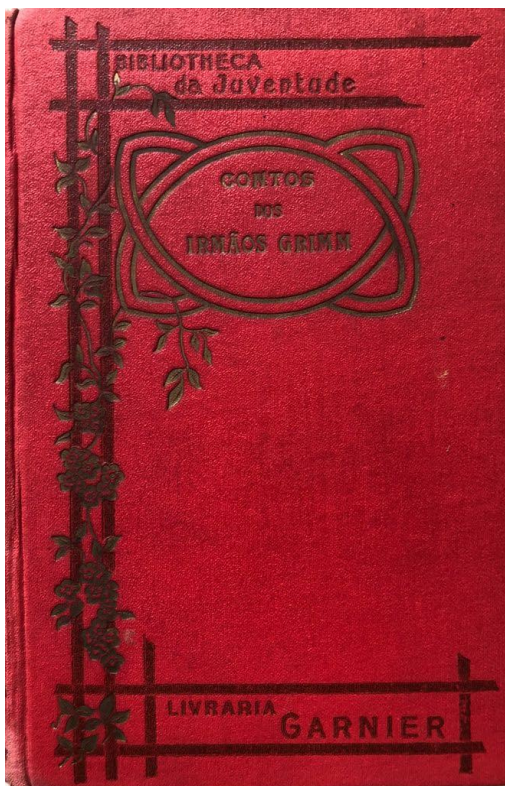
²⁴ De acordo com Mendes (2017, p. 46), “[a] segunda fase romântica almejava uma revolução política e os intelectuais perceberam que a construção de uma nação só poderia partir do próprio povo, o qual deveria sentir-se como tal, como nação, como um grupo que pertencia a um território e a uma cultura comuns. Essa movimentação política intensificou-se durante os embates contra Napoleão, principalmente após a derrota da Prússia, no início do século XIX.”

1842), a poetisa Annette von Dröste Hülshoff (1797-1848), além de figuras anônimas encontradas no coração do povo – camponeses, pastores e entre outros.

A edição de *Contos dos irmãos Grimm*²⁵ (1926), da *Biblioteca da Juventude*, produzida pela livraria Garnier (Figuras 3 e 4), em que há reunidos 28 (vinte e oito) contos, traduzidos para o português por Ernesto Grégoire e Luiz Moland, em seu prefácio, informa sobre as fontes dos folcloristas alemães:

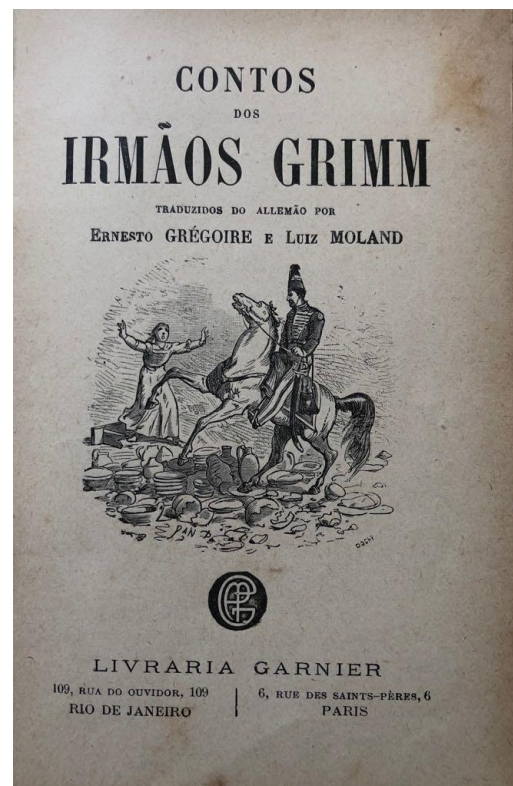
Destituídos ou suspensos das suas funções em consequencia d'um facto politico, os dois irmãos armaram-se do bordão do viajante e percorreram a Allemanha, procurando as tradições, lendas, anedotas populares, que de preferência recolhiam da boca dos analphabetos: comadres da aldeia; velhos campônios; procuravam-os nos serões rusticos, dos albergues em volta da grande chaminé, enquanto a roda das fiandeiras fazia ouvir o seu ruído monotono; interrogavam os pastores, barqueiros, musicos e cantores ambulantes que encontravam pelas estradas. O momento era ainda favoravel: isto passava-se nos primeiros annos d'este seculo, os velhos costumes pouco tinham mudado; as antigas tradições conservavam, ainda toda a sua força. ([EDITOR], ([1897]/1926, p. V-VI).²⁶

Figura 3 - Capa de *Contos dos Irmãos Grimm*



Fonte: Acervo particular.

Figura 4 – Folha de rosto



Fonte: Acervo particular.

²⁵ Temos notícia de que esta obra já circulava em 1897, a partir do artigo *Contos de Grimm e novos contos de Grimm*: tradução e adaptação em Monteiro Lobato (2016), de Sylvia Maria Trusen (2016).

²⁶ Todas as citações de obras literárias seguem a ortografia original.

Revelando a sua natureza encerrada na tradição popular,

[o] prólogo a estes contos, escrito por Wilhelm, é um manifesto romântico, uma exaltação do popular e da fantasia. O que de mais importante é dito é o seguinte: “Encerra-se nestes contos tudo o que há no mundo. Aparecem reis, príncipes, servos fiéis e artífices honrados, pescadores, moleiros, carvoeiros e pastores, todos muito próximos da natureza. [...]. Tudo o que é belo é dourado e enfeitado com pérolas, e existem inclusive seres de ouro nestes contos. O que não impede que existam também o infortúnio e o seu poder, um gigante monstruoso devorador de homens, que no fim é vencido por uma boa mulher que com ele vive e o sabe dominar; na verdade todas as narrativas acabam bem e transformam-se em uma alegria infinita.” (BRAVO-VILLASANTE, 1977, p. 29).

Além da tradição popular alemã, a fonte de pesquisa dos irmãos Grimm também alcançou contos de origem europeia absorvidos pelos germânicos. Coelho destaca que na compilação dos Grimm, “[...] há também matéria literária de outras procedências e já assimiladas pelo povo alemão, que evidentemente faz parte do fundo original comum, europeu. Tanto assim que algumas delas constam também da recolha feita por Perrault, no século XVII, na França.” (2010, p. 150). Contudo, como adverte Guerreiro (2013), materiais manuscritos medievais, folhetos populares e textos religiosos contemporâneos de Lutero (1483-1546) também se constituíram como fonte para os Grimm. A obra dos irmãos, desse modo, se originou de um árduo trabalho de pesquisa da tradição oral que circulava na Alemanha e da poeticidade acrescida por Wilhelm, resultando em um estilo simples, mas particular e extremamente expressivo.²⁷

Os contos dos irmãos Grimm, publicados entre 1812 e 1822, e posteriormente reunidos em *Kinder und Hausmärchen*, somaram 03 (três) volumes: 02 (dois) contendo a compilação de contos, e 01 (um) – o último – apresentando notas dos folcloristas, em que tratam do processo de coletas das narrativas populares e do trabalho de elaboração da obra, e também informações sobre suas fontes de coleta, sobre as variações dos contos, além de dados referentes a como, onde e quando se deram as recolhas. “O objetivo dos Grimm com todo esse conteúdo cultural germânico era registrá-lo e preservá-lo, de modo que a escrita não permitisse que a “essência”

²⁷ No entanto, de acordo com Guerreiro (2013, p. 2-3), “Os *Contos da Infância e do Lar* constituem apenas uma pequena parte de uma obra extremamente prolífera. Para além dos oito livros que escreveram em conjunto, Jacob Grimm é autor individual de vinte e um livros e seu irmão Wilhelm de catorze, sem contar com um espólio enorme que inclui doze volumes de ensaios e notas e uma correspondência de milhares de cartas. Os seus estudos e recolhas de literatura tradicional inserem-se numa linha mais vasta de interesses que abrangem a literatura alemã antiga e comparada, a lexicografia, a linguística histórica e comparada, a mitologia germânica e europeia, a jurisprudência, a etnografia e a religião.”.

dos povos germânicos, presente até então apenas na oralidade, se perdesse em algum momento futuro.” (MENDES, 2017, p. 49).

Malgrado a obra não ter sido escrita para as crianças, como o próprio prólogo apresenta,²⁸ grande sucesso fez entre esse público, de maneira que logo foram editados para elas. No entanto, como apontamos anteriormente, a violência e a crueldade fazem parte das narrativas dos irmãos alemães, embora o desfecho seja feliz para o personagem protagonista. Em “Rotkäppchen” (“Chapeuzinho vermelho”), exemplificando, o lobo tem sua barriga aberta pelo caçador ainda em vida e, em seguida, é enchida de pedras e costurada, terminando o antagonista morto ao cair em um poço, onde se debruçou para beber água. Esse novo estilo, em que a crueldade convive com o espírito de esperança que o *happy end* faz nascer, é fruto da concepção humanista da Era Romântica.

Quanto ao método adotado, os Grimm “[...] trabalhavam nos relatos com precisão e o método característicos do seu povo, colhendo uma frase aqui, uma palavra ali, como testemunhos de lenda e mitos esquecidos.” (GUERREIRO, 2013, p. 3). Havia, inicialmente, uma grande preocupação com a fidelidade e com a origem nacional dos contos, tanto “[...] que ao longo das sucessivas reedições da coleção foram eliminando contos que concluíram serem importações de material estrangeiro ou de origem germânica incerta, tal como faziam notar nas suas notas aos contos.” (GUERREIRO, 2013, p. 4).

Todo esse cuidado de registro dos contos de forma pura se justificava pela intenção de impedir o esquecimento, conservando-os no tempo da maneira mais fidedigna possível à tradição alemã. No entanto, esse zelo com a fidelidade fez da primeira edição de *Kinder und Hausmärchen* (1812) alvo de severas críticas. Albert Ludwig Grimm (1786–1872),²⁹ de acordo com Mendes (2017), tachou a obra de apresentar uma linguagem inapropriada, de modo que não poderia satisfazer nem o público acadêmico nem as crianças.

Como já expusemos, esses folcloristas, inicialmente, não escreveram para as crianças, posto isso, conservaram todos os elementos levantados em suas recolhas, inclusive, os violentos e cruéis. Todavia, houve uma grande popularidade da obra entre elas, e expostos a críticas como as feitas por seu amigo Arnim, quanto à presença de elementos já considerados não adequados para aquele público, como o forte comparecimento de cenas brutais nas narrativas, os Grimm

²⁸ Willhem Grimm, no prólogo *Kinder und Hausmärchen*, revelou que não havia uma intenção direta de escrever para as crianças: “O livro não foi escrito para as crianças, mas tanto melhor se lhes agrada; não teria tido tanto entusiasmo ao fazê-lo se não acreditasse que as pessoas mais velhas e amadurecidas o poderiam considerar importante do ponto de vista da poesia, da mitologia e da história.” (apud BRAVO-VILLASANTE, 1977, p. 27-28).

²⁹ Albert Ludwig Grimm, assim como os irmãos, também se dedicou à recolha de contos populares alemães.

operaram modificações, reduzindo a preocupação com o rigor acerca da fidelidade, adequando ao público burguês e, conseqüentemente, à mentalidade das crianças.

Efetivamente, o humanismo romântico que se fez prevalecer para o final feliz das narrativas, somado ao estilo poético dos Grimm e à moderação acerca da fidelidade, em relação ao original popular, adotada, após as apreciações severas de seus pares na literatura, fez resultar em uma fórmula de sucesso, eternizando contos que, ao longo da história, poderiam ter-se apagado da memória humana:

[...] a violência presente nos contos de Charles Perrault, cede lugar a um humanismo, onde se destaca o sentido do maravilhoso da vida. Perpassam pelas histórias dos Grimm, de forma suave, duas temáticas em especial: a solidariedade e o amor ao próximo. Apesar dos aspectos negativos que continuam presentes nessas histórias, o que predomina, sempre são a esperança e a confiança na vida. (GUERREIRO, 2013, p. 6).

Diante de tantas alterações que os contos sofreram para atender os apelos da crítica e se enquadrar ao que, naquele momento, compreendia-se como adequado para as crianças, os contos que, inicialmente, eram objeto de interesse para resgate nacional, mediante estudos das raízes populares germânicas, passaram a ser objeto de um projeto de criação com preocupação literária e estética.

Tatar (1987), didaticamente, categoriza da seguinte forma as etapas pelas quais passaram as histórias coletadas pelos irmãos antes de alcançarem a forma definitiva que conhecemos:

The stories collected by the Grimms passed through three separate phases before reaching the definitive, printed form of the final edition. The first phase did not involve active intervention by the brothers but resulted in substantial changes in the tales they heard. The Grimms' physical presence alone, with eyes alert and pens poised, could not but affect the utterances of the tale's tellers. The second involved vigorous editing, the translating of a spoken idiom into readable, literary language. Only the third phase witnessed the kind of wholesale rewriting that altered the shape and substance of the tales' plots. As the stories moved from oral performance to written text, they became more readable but less transparent. What was stated directly in oral versions became veiled by the time the tale found its place between the covers of the *Nursery and Household Tales*. What appeared too crude or offensive for children's ears was eliminated. Coarse, inelegant phrasing was polished and refined. What seemed unmotivated was given a cause (TATAR, 1987, p. 37-38).³⁰

³⁰ As histórias recolhidas pelo Grimms passaram por três fases distintas antes de chegarem à forma definitiva e impressa da edição final. A primeira fase não envolveu uma intervenção ativa dos irmãos, mas resultou em mudanças substanciais nos contos que ouviram. A presença física dos Grimm somente, com os olhos alertas e as canetas posicionadas, não podia deixar de afetar os enunciados dos contadores de histórias. A segunda envolveu uma vigorosa edição, a tradução de uma linguagem falada em linguagem literária legível. Apenas a terceira fase

Todas as transformações ensejadas pelos retoques dos Grimm, ao contrário do que possa parecer, não tornaram os contos necessariamente inocentes. “Ever since oral folk narratives were translated into stable written texts intended to entertain children, their original meaning has become masked, or at least obscured. Yet it is not impossible to recover that meaning and its implications.”³¹ (TATAR, 1987, p. 38).

Por outro lado, apesar das modificações, a obra somente alcançou realmente o sucesso após a sua tradução, em 1825, para a língua inglesa. Essa edição limitou-se à publicação de 50 (cinquenta) contos – “[...] aqueles elencados por Wilhelm Grimm como os melhores –, justamente aqueles que acabaram por se tornar canônicos depois. Também foi esta edição britânica a primeira a trazer as ilustrações feitas pelo outro irmão, Ludwig Grimm.” (MENDES, 2017, p. 53).

Quanto à natureza dos contos dos irmãos Grimm, Coelho (2010) entende que a obra apresenta: *contos de encantamento*, entendidos como aqueles em que estão presentes metamorfoses por efeito de feitiço ou encantamento, como o conto “O príncipe e a princesa”; *contos maravilhosos*, aqueles que apresentam elementos fora da realidade sem causar estranhamentos entre os personagens da narrativa, como “O ganso de ouro”; *fábulas*, narrativas simbólicas vividas por animais, como “O lobo e as sete cabras”; *lendas*, narrativas retiradas da tradição, como “O irmão folgazão”; *contos de enigma ou de mistérios*, que apresentam algo a ser desvendado, como “O enigma”; e *contos jocosos*, aqueles que têm a intenção de divertir, provocando o riso, como “As três fiandeiras”. Quanto à estrutura narrativa, os contos de *Kinder und Hausmärchen* apresentam duas características fundamentais: a simplicidade, presente na maciça maioria dos contos,³² e a reiteração. Entende-se por estrutura simples aquela que tem:

[...] *um só núcleo dramático*, do qual dependem todos os episódios que compõem a *intriga*. [...]. É em função desse núcleo que os demais episódios se justificam [...]. A característica básica de tais narrativas (qualquer que seja a espécie literária) é a de apresentar uma problemática simples e bem

testemunhou o tipo de reescrita em grande escala que alterou a forma e a substância das tramas dos contos. À medida que as histórias passaram da apresentação oral para o texto escrito, elas se tornaram mais legíveis e menos transparentes. O que foi declarado diretamente nas versões orais tornou-se velado pelo tempo que o conto encontrou seu lugar entre as capas do *Kinder und Hausmärchen*. O que também parecia grosseiro ou ofensivo para os ouvidos das crianças foi eliminado. Frases grosseiras e deselegantes foram polidas e refinadas. (TATAR, 1987, p. 37-38, tradução nossa).

³¹ Desde que as narrativas folclóricas orais foram traduzidas em textos escritos estáveis destinados a entreter crianças, seu significado original tornou-se mascarado ou, pelo menos, obscurecido. No entanto, não é impossível recuperar esse significado e suas implicações (TATAR, 1987, p. 38, tradução nossa).

³² Coelho (2010) entende que apenas o conto *O príncipe e a princesa* apresenta uma estrutura complexa. Tal complexidade não seria proposital, mas resultado, segundo a impressão da autora, de encaixe de narrativas diferentes não muito bem executado.

configurada, desenvolvida em *unidades narrativas* que se sucedem praticamente iguais entre si [...]. (COELHO, 2010, p. 153, grifos da autora).

A reiteração, consoante Coelho (2010), é representada na narrativa pela constante repetição de esquemas básicos, de maneira que os tipos constantemente se parecem, a protagonista feminina é sempre frágil, meiga, bela e ingênua; a antagonista apresenta, em muitos contos, o ciúme ou a inveja como motivo da crise entre ambas e origem do conflito. Para a autora, a repetição de esquemas básicos na literatura popular-infantil contribui para a leitura do pequeno leitor, facilitando-a e atendendo às suas antecipações.

Situada a conjuntura literária para crianças na Alemanha, com base nos irmãos Grimm, o próximo expoente da literatura infantil também considerado como um clássico é Hans Christian Andersen.

1.1.4. Hans Christian Andersen

O dinamarquês Hans Christian Andersen foi outro contista de origem europeia que influenciou a literatura infantil brasileira. Nascido, em 1805, sob o eco do espírito nacionalista germânico e de outros países europeus, alvos das invasões napoleônicas, buscou, assim como os irmãos Grimm fizeram na Alemanha, registrar os contos populares de origem dinamarquesa, de maneira que reconstruiu com poeticidade as narrativas que ouvira ao realizar a sua compilação. Os contos de Andersen, dessa forma, não se tratam de simples repetição do que recolheu da tradição popular, mais que isso, são dotados de uma elaboração baseada “[...] em manifestação da sua própria inspiração e das influências dos poetas preferidos. A fantasia de Hoffmann, a poesia de Heine, o encanto imaginativo de Walter Scott estão na base das narrações de Andersen.” (BRAVO-VILLASANTE, 1977, p. 56).

Sua obra, porém, não teve apenas como fonte de inspiração a tradição literária de origem oral, isso porque também a vida do próprio autor e as dificuldades que enfrentou em sua trajetória contribuíram, consideravelmente, como força criativa, não devendo, contudo, ser sua obra interpretada como de caráter biográfico. Menin (2005, p. 6), estudando a vida e a obra do autor dinamarquês, assevera que:

De Mylius (1997) aponta dois aspectos importantes a serem considerados quando se pretende analisar a obra de H. C. Andersen, especialmente, *Den grimme Aelling*. O primeiro aspecto refere-se às distorções ou más interpretações resultantes do fato de se atribuir a *Den grimme Aelling* caráter autobiográfico; o segundo, é relativo ao movimento da literatura

dinamarquesa em que se insere a produção artística de H. C. Andersen. Certamente, H. C. Andersen subverte os padrões culturais e sociais de sua época.

Sua primeira obra, *Improvisatoren* (O improvisador), um romance de 1853, não foi destinada às crianças, no entanto Andersen escreveu 156 (cento e cinquenta e seis) contos para esse público, no íterim de 1835 a 1872, sendo “Reisekammeraten” (“Companheiros de viagem”) o primeiro, escrito ainda em 1835. De acordo com Menin (2005), a primeira coletânea de Andersen dedicada à infância, *Eventyr, fortalte for Boern* (Contos narrados para crianças), reuniu, além do conto já citado, “Fyrtøiet” (“O isqueiro mágico”), “Lille Claus og store Claus” (“O pequeno Claus e o grande Claus”), “Prindsessen paa Aerten” (“A princesa e o grão de ervilha”), “Den lille Idas Blomster” (“As flores da pequena Ida”), “Tommelise” (“A Polegarzinha”) e “Den uartige Dreng” (“O menino malcriado”). *Nye Eventyr* (Novos contos), de 1844, foi a sua segunda coletânea.

Duarte (1995), estudioso português que se dedicou a investigar as obras de Andersen em seu país, explica que pouco mais de um mês após completar 30 anos, Andersen publicou o seu primeiro caderno de contos para crianças:

Com 30 anos completado a 2 de Abril de 1835, veio a publicar a 8 de maio o primeiro caderno de “contos contados para crianças” que inclui “O fuzil”, “O Pequeno Claus e o Grande Claus”, “A princesa e a Ervilha”, “As Flores da Indinha”. Seguiram-se outros cadernos, com a colaboração de contos também em calendários, revistas mensais e jornais. Os cadernos de 1835-1842 mantiveram o subtítulo de “contados para crianças” que foi retirado nos seguintes. Andersen irritou-se por ver os seus contos tomados, como então, por bagatelas literárias. 156 contos vieram a constituir a sua obra de contista. (DUARTE, 1995, p. 58).

O autor expõe também que Andersen não se limitou à influência estrutural e conteudista dos contos que circularam antes de iniciar a escrever a sua coletânea, sejam eles populares, sejam de ama ou primários, sejam jocosos ou secundários, pois, segundo o autor, Andersen trabalhou motivos e temas bíblicos, principalmente, em razão da fascinação que a poesia dessa temática exerceu sobre ele. Ainda, aponta Duarte (1995, p. 60),

[d]eixou-se também influenciar pela filosofia de Locke e sobretudo muito beneficiou do contato com o cientista dinamarquês Ørsted, a quem ficou a dever proteção e incitamento bem como uma filosofia da natureza que o levaria à inovação do conto. Por ele se libertou de conceitos românticos, adotando a sua filosofia da natureza que em grande parte veio a substituir o sobrenatural dos contos populares, descobrindo a realidade maravilhosa, com a mesma grande admiração pela Criação.

Sua obra reuniu narrativas de natureza *tradicional popular*, como “O companheiro de viagem”; *satírica*, como “O soldadinho de chumbo”; *humanista*, como “A pequena vendedora de fósforos”. Todas, porém, dotadas de valores ideológicos que o influenciaram, tais como aponta Coelho (2010): a) a defesa da igualdade de direitos, anulando a diferença entre classes sociais; b) a valorização dos indivíduos em razão das suas virtudes; c) a ânsia pelo desenvolvimento intelectual e por experiências novas; d) a consciência da precariedade e das contingências da vida; e) a crença na superioridade das coisas naturais em face das artificiais; f) princípios cristãos, como a fraternidade e a caridade; g) o espírito satírico tendo como alvo fraudes e engodos dos homens que buscam se locupletar às custas dos outros; h) a condenação de vícios humanos como a arrogância, o orgulho e a maldade contra os mais indefesos; i) a valorização de qualidades como a obediência, a pureza etc. Como podemos notar, a maioria dos contos de Andersen é marcada, portanto, por valores ideológicos de fundo cristão, sendo, entre eles, a resignação diante das dificuldades da vida, uma das características mais presentes nos seus personagens.

Apesar de inspirar-se nos contos populares, segundo Duarte (1995, p. 61), Andersen libertou-se deles de modo significativo, “[...] renovando o burlesco (*fabliau*) que, sendo contado para crianças, ainda conserva o tempo rápido, o tom divertido e a moral ligeira. F[ez] variar os elementos constantes dos contos populares para depois abandonar os motivos clichés e a sua formulação para criar outros próprios.”.

Outro aspecto da obra de Andersen, que nos chama a atenção, diz respeito à moralidade. Em seus contos há

[...] uma doce e leve mensagem. Não há lições doutrinárias e enfadonhas de moral; ele não a sobrepõe à sua obra de livre imaginação. Entretanto, ninguém mais moralista, por que a moralidade forma, com sua obra de arte, uma só unidade, absolutamente indivisível. Não a imprimiu de modo direto, mas através de sua arte magistral; não corrigiu o vício, nem premiou a virtude, mas apenas mostrou que o maior prêmio à virtude é o privilégio e a beleza de tê-la na alma. (CARVALHO, 1989, p. 110).

Não obstante a delicadeza abundasse em sua estética, a violência não foi omitida de sua obra. Ao falar do cotidiano, Andersen retratou a realidade com as adversidades que lhes são próprias, e, muitas vezes, testemunhadas pessoalmente em seu passado, assim, “[...] veremos que as histórias com fim negativo são em número superior às de desenlace feliz (muito embora essa felicidade tenha sido conseguida após muitos sofrimentos e provações).” (COELHO, 2010, p. 165). No entanto, ao contrário do que se pode imaginar, o tratamento que dava a esses

aspectos da vida, em seus contos, não tinha o poder de desencantar o leitor mirim, mas possibilitava à criança o convívio com o real e o imaginário. Isso, porque suas histórias apresentavam “[...] personagens, espaço e problemática retirados da realidade comum, conhecida por todos nós. Entretanto, o elemento mágico está em tudo, e tão naturalmente presente, que as coisas passam a acontecer em um espaço onde não existem fronteiras entre o Real e a Fantasia.” (COELHO, 2010, p. 163).

Duarte (1995) classifica sua obra em três períodos: o primeiro, quando ainda não era consagrado, o contista, nos 10 (dez) anos iniciais de sua carreira como escritor, não apresentava um gênero que o representasse, tendo em vista que escreveu dramas, contos e poemas. Porém, em 1835, deu início, sistematicamente, à escrita de contos. Nesse período, Andersen inovou, apresentando um protagonista que não seguia a estrutura maniqueísta, reunindo características próprias do que seria um anti-herói. O segundo período – muito embora já se tenha consolidado a concepção de infância, e a literatura infantil já estivesse se moldando a esse conceito – é caracterizado por narrativas com final infeliz. Nos contos desse período, a resignação como característica dos personagens ganhou força, dando ênfase ao caráter moral dos contos andersenianos, sem, contudo, ser direto nesse ponto. No terceiro período, Andersen manifestou maturidade pessoal e uma estética consolidada.

Acerca dessa última fase, demonstrando o reflexo desse amadurecimento e de seu robustecimento como contista, Duarte (1995, p. 62) pondera o seguinte:

Se começou por narrar os contos que ouvira em criança, inovando depois o gênero sob a sugestão do conto popular, terminou em plena liberdade criadora, que se assinala distintamente se compararmos os seus contos com a produção contística anterior e contemporânea. Aquilo que era no conto popular apenas um esboço tomou forma e ambiência distintas, trabalhadas plasticamente pela fantasia. [...] Partindo da inspiração do conto popular e da narrativa tradicional, cujos modelos humorísticos mantém, evolui para plena liberdade e independência, numa visão mística, com requisitos mágicos, tornando as figuras mais e mais fantásticas e animando os elementos naturais. [...].

Andersen, portanto, partiu dos contos populares, mas renovou-os com seu talento, conferindo-lhes “uma forma e ambiência” (DUARTE, 1995, p. 62) inéditas, até então, e capazes de consagrar o seu nome entre os grandes escritores dos clássicos da literatura.

Deixando a Noruega e indo para Portugal, a seguir, trazemos à baila o escritor Guerra Junqueiro, que, embora não seja um representante de destaque da literatura infantil, em nosso trabalho merece certa atenção por ter, assim como Figueiredo Pimentel, partido de textos de Xavier Marmier para a sua reescrita para crianças.

1.1.5. Guerra Junqueiro

A origem de uma literatura diretamente intencionada à infância surge, em Portugal, conforme Patriarca (2012), na segunda metade do século XIX, como fruto de debates sobre a necessidade de se produzir obras literárias destinadas às crianças:

A discussão sobre a necessidade de publicar, em Portugal, obras literárias intencionalmente dirigidas às crianças tem início na década de 70 do século XIX, promovida pelo grupo cultural, comumente denominado por Geração de 70, profundamente interventor e empenhado na vida pública.³³ Agrega os contributos de homens como Eça de Queiroz, Jaime Batalha Reis, Manuel de Arriaga, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Adolfo Coelho, Guerra Junqueiro e Antero de Quental. (PATRIARCA, 2012, p. 47).

Antes disso, nos séculos XVII e XVIII, não havia o que se falar em obras para crianças, porque o tratamento conferido a esse público não existia nos moldes como temos hoje – bem distinto e separado do adulto –, dessa forma, naquela época, “[...] o que se encontra é um público constituído por adultos de reduzida cultura e crianças, numa ambiguidade que se prolongará pelos séculos, evidenciando-se nos períodos de expansão de ideias de promoção das classes menos cultas, designadamente no século XIX.” (ROCHA, 2001, p. 37).

No contexto de interesse de se escrever para as crianças, fundado, conforme explica a pesquisadora, em uma “[...] profunda renovação pedagógica que marca o século XIX, a procura de uma educação acessível e alargada às camadas populares e entendida como via de regeneração do país bem como a visão demopédica de desenvolvimento preconizada pelo movimento republicano [...]” (PATRIARCA, 2012, p. 48), portugueses e portuguesas se iniciaram na dedicação de traduzir, adaptar, reunir contos populares nacionais, bem como produzir obras inéditas, tanto para ensinar, quanto para entreter. Além dessa atenção que se deu a esse público como destinatário de uma literatura específica, outro fator, apontado por Patriarca (2012, p. 48) como favorecedor desse contexto, diz respeito à tecnologia relacionada à indústria do livro:

Nos anos que se seguem, fatores de natureza tecnológica serão igualmente importantes, como o desenvolvimento da indústria tipográfica, livreira e editorial, na vertente de divulgação de conhecimento e democratização do

³³ O grupo denominado Geração de 70 se apresenta como opositor de uma literatura produzida por escritores favorecidos pelo Estado em troca de uma escrita controlada. “Esta Geração de Setenta, como viria a ser conhecida, é constituída por um conjunto de jovens que, influenciados pela cultura francesa, irão opor-se a um governo monárquico, cada vez mais contestado no final do século, insurgindo-se a nível literário contra uma prática ultrarromântica ligada a António Feliciano de Castilho e seus pares.” (GUERREIRO, 2002, p. 45).

saber, mas também nos campos tecnológico e artístico, com recurso a novas técnicas, novos materiais e, sobretudo, com a evolução do grafismo.

Assim, na primeira metade do século XIX, embora predominassem obras oriundas de adaptações para crianças a partir da literatura institucionalizada ou para adultos, como denomina Patriarca (2012), e de traduções dos clássicos infantis de outros países europeus, houve a publicação de obras inéditas portuguesas como o *Romanceiro* (1843), de Almeida Garrett (1799-1854); e *Lendas e narrativas* (1851), de Alexandre Herculano (1810-1877). Mas foi, na segunda metade do século XIX, que essa literatura floresceu. “Várias coleções difundem contos e poemas: Biblioteca Rosa Ilustrada, Biblioteca de Educação e Ensino, Biblioteca Ilustrada de Instrução e Recreio. As publicações periódicas fazem também a sua aparição: o jornal *Amigo da Infância*, o *Jornal da Infância*.” (ROCHA, 2001, p. 46). No que diz respeito aos contos populares portugueses, seguindo o mesmo norte que Perrault, os irmãos Grimm e, em parte, Andersen, destacaram-se nomes como os de Pinheiro Chagas (1842-1895), Adolfo Coelho (1847-1919) e Guerra Junqueiro.

[...] [S]imultaneamente esboçam-se novas perspectivas pedagógicas que defendem um alargamento dos espaços para o elemento lúdico nas obras destinadas às crianças, agora que estas se vão libertando da primitiva amálgama, criança/povo inculto. Não se pressupõe, contudo, o abandono das intenções didático-moralizantes até então soberanas deste setor da literatura. (ROCHA, 2001, 48).

Para Rocha (2001), juntamente com Maria Rita Cadet (1836-1885) e Pinheiro Chagas, foi Guerra Junqueiro que deu início ao período de efetiva participação de autores portugueses na produção de obras para crianças. Junqueiro, “[...] um dos nomes de maior vulto neste período [...]” (PATRIARCA, 2012, p. 89), publicou, em 1877, *Contos para a Infância*, e, em 1887, *Tragédia Infantil*. “Embora incluída na coleção ‘Contos para as Crianças’, esta obra, como anota Henrique Marques Júnior, é uma ‘produção poética especialmente dedicada a cérebros já formados porque as lições filosóficas são grandes e nem todas as crianças compreendem’.” (ROCHA, 2001, p. 52).

Nascido na vila de Freixo de Espada-à-Cinta, Abílio Manuel Guerra Junqueiro, pertencente a uma família de ricos agricultores e pequenos vendedores, começou seus estudos onde nasceu, indo depois para o Colégio Instituto Portuense continuá-los. Satisfazendo a vontade do pai, desejoso que seu primogênito fosse padre, em 1866, matriculou-se em Teologia, abandonando o curso 02 (dois) anos depois. Antes, porém, de iniciar os seus estudos teológicos, escreveu *Duas páginas dos catorze anos* (1864). Mesmo sem fazer parte do grupo de escritores

da Geração de 70, Guerra Junqueiro apresentava simpatia pela posição ideológica e política de seus membros.

Por temperamento e educação, por solicitação intrínseca, reforçada pelas influências ambientes, Guerra Junqueiro vai ser grande parte da sua vida um poeta social e político, atento aos acontecimentos históricos que se desenrolavam em Portugal e no mundo e inclinado a considerá-los sempre com visão liberal, democrática ou revolucionária. (GUERREIRO, 2002, p. 49).

De acordo com Carvalho (1945), a obra de Guerra Junqueiro pode ser dividida em três fases: a) a mística: referente ao período em que o autor ainda era estudante de Teologia, sua produção foi marcada pelo romantismo, mas já apresentava uma vertente filosófico-política. São obras desse momento: *Misticae nuptiae* (1886), *Batismo de amor* (1868), entre outras; b) a político-social: iniciada no período em que Junqueiro cursava Direito, apresentou como produções representativas: *A morte de D. João* (1874), *A musa em férias* (1879), *A velhice do padre eterno* (1887), *Finis patriae* (1891) e *Pátria* (1896); c) a filosófica: fase final de sua carreira, em que versou sobre temas mais contemplativos da natureza, embora, marcadamente, de tratamento filosófico. São desse período: *Os simples* (1892), *Oração ao pão* (1902), *Oração à luz* (1904) e, entre outras, *A unidade do ser*, não editada.

Não obstante a profícua produção literária para adultos, é a sua obra para a infância que nos apresenta maior interesse. *Contos para a Infância* (1877), representando o caráter das obras infantis de sua época, apresenta um caráter pedagógico já em seu prefácio, em que Guerra Junqueiro elucidava: “O leite é o alimento do berço, o livro o alimento da escola. Entre ambos deverá existir analogia: pureza, fecundidade, simplicidade.” (JUNQUEIRO, [1877]/1978, p. 5-6).

O contexto em que se inseria Guerra Junqueiro, quando da produção de *Contos para a Infância*, era propício para que as obras destinadas às crianças trouxessem como uma maior intenção a de educar, já que, na época, últimas décadas do século XIX, o analfabetismo e o atraso português, frente às demais nações europeias, faziam-se notáveis.

No alargado leque da sua intervenção poética, cultural, social e política, seria impensável que Junqueiro não se tivesse debruçado sobre questões de pedagogia. Conhecedor das ideias e dos métodos do suíço Pestalozzi sobre a educação elementar baseado na tríade cabeça coração e mão (perfeitamente revolucionário para a mentalidade da época!) e nas formulações teóricas do mesmo ideal rousseauista trabalhadas pelo seu discípulo Froebel, célebre pedagogo alemão, Guerra Junqueiro, informado sobre a política educacional

dos países mais desenvolvidos da Europa, foi inclemente com o estado da educação da infância do seu país. (BRITO, 2002, p. 249).

Assim, em *Contos para a Infância* (1877), Guerra Junqueiro construiu uma coletânea de 40 (quarenta) contos clássicos, como os de Perrault, os de Andersen, além de contos tradicionais portugueses e de origem alemã. Sua obra traz temáticas “[...] onde são realçadas as virtudes da bondade e da caridade; do contentamento humilde e resignado perante a vida que cada um é fadado a viver; do respeito a Deus e à natureza que é a sua mais perfeita criação; da vida no campo e do amor maternal.” (PATRIARCA, 2012, p. 90).

Em *Tragédia infantil* (1887), Guerra Junqueiro, de acordo com Patriarca (2012), por meio de uma narrativa em verso, trouxe a história de Bebé, uma menina que sofre diante da destruição de sua adorada bonequinha. “Dividida em sete partes; *Ela, Ele, Os dois, O crime, O remorso, A doença de Bebé, O sonho de Bebé*, a história serve de mote para abordar as questões do zelo e do respeito pelas coisas alheias, bem como a própria ideia de infância, amplamente identificada pelo ato de brincar.” (PATRIARCA, 2012, p. 107).

Realizada nossa incursão pela origem das principais fontes literárias infantis em que Figueiredo Pimentel, direta ou indiretamente, bebeu na fonte³⁴ para a realização da compilação dos contos que reúne na *Biblioteca Infantil* idealizada pela Livraria Quaresma, seguimos com a investigação da circulação dos livros para infância no Brasil e sua recepção.

1.2. O que as crianças brasileiras liam no entresséculos (XIX-XX): principais livreiros, circulação de obras e sua recepção

Ao tratarmos das primícias do desenvolvimento cultural brasileiro, por volta do século XIX, tema que envolve entre outros aspectos o acesso a livros como fonte de conhecimento, é preciso destacar a grande relação que havia entre a literatura infantil e o ensino (ARROYO, 2011).³⁵ Diante da estreita vinculação, senão dependência, existente entre esses dois braços da cultura brasileira, optamos por iniciar o estudo desta seção, apresentando um panorama da nossa educação durante o período que compreende o final do Regime Imperial e a instauração da República – fase da nossa história em que a preocupação com a leitura infantil começou a

³⁴ Com exceção de Guerra Junqueiro.

³⁵ Arroyo evidencia que “[o] estudo de desenvolvimento da educação entre nós mostra que somente com a fundação de escolas, formação de professores e advento de livros de texto se possibilitou o aparecimento de uma literatura, a escolar, intimamente ligada à literatura infantil propriamente dita. Ou melhor, aquela é a gênese desta na perspectiva do nosso processo de formação.” (2011, p. 75).

despertar um interesse maior do Estado bem como dos editores –, para, posteriormente, tratarmos da circulação de obras para leitura infantil no Brasil e da sua recepção.

Antes mesmo da instauração do Período Monárquico (1822-1889), a preocupação do governo, acerca do sistema educacional brasileiro, era a formação das elites. Com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, houve a inauguração de cursos profissionalizantes em diversas áreas, a criação da Imprensa Régia (1808), do Museu Real (1818) e da Real Biblioteca (1810) – hoje, Biblioteca Nacional –, houve também a criação de escolas e de cursos superiores, no entanto, essas mudanças, na educação, não estavam voltadas para a formação indiscriminada do povo. Segundo Aranha (2006), o atendimento das necessidades imediatas existentes, no que tange à formação da elite dirigente, era o objetivo educacional desse período. “De modo geral, podemos dizer que no século XIX ainda não havia uma política de educação sistemática e planejada. As mudanças tendiam a resolver problemas imediatos, sem encará-los como um todo.” (ARANHA, 2006, p. 221).

Mesmo após a outorga da Constituição brasileira de 1824, na época, o mais importante documento legal mantenedor do princípio de liberdade de ensino sem restrições e da gratuidade da educação primária, e a edição da Lei de 15 de outubro de 1827, que visava à criação de escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império,³⁶ a ideia de ensino público, em todos os níveis e para todos, não foi consolidada. Eram poucas as escolas para atender os estratos sociais mais carentes. Além de insuficiente para dar conta da educação da população, o ensino era elementar, de maneira que o aprendizado se resumia a ler, a escrever e a realizar operações matemáticas básicas. Para a elite, por outro lado, a situação era outra. As famílias, como tinham recursos financeiros, contratavam preceptores para aulas particulares, ou professores que ensinavam para um grupo de alunos.

Ainda,

[é] lamentável notar que, no texto da nossa primeira lei sobre instrução pública de 1827, havia a seguinte explicitação: “Para as escolas de ensino mútuo se aplicarão os edifícios, que houverem com suficiência nos lugares delas, arranjando-se com utensílios necessários à custa da Fazenda Pública. Os professores que não tiveram a necessária instrução deste Ensino *irão instruir-se em curto prazo e à custa dos seus ordenados nas escolas das capitais*. Como consequência, os resultados da experiência foram medíocres e artificiais, principalmente porque, além de tudo, esse método se ancorava na atividade de monitores, os próprios colegas de 10 ou 12 anos, incumbidos de repassar o aprendido aos demais. (ARANHA, 2006, p. 223, grifo da autora).

³⁶ Em todos os dispositivos legais citados, optamos por seguir as normas do Novo Acordo Ortográfico do Brasil. Lei disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38398-15-outubro-1827-566692-publicacaooriginal-90222-pl.html>. Acesso: 10 out. 2017.

Como se vê, o panorama da educação brasileira era problemático e assim continuou durante o período do Brasil Império, e até mesmo após proclamada a República, em 1889, quando vários ideais foram frustrados. A centralização do poder decorrente do sistema oligárquico da Primeira República apresentou-se como um entrave para a constituição de uma federação democrática, e entre os problemas existentes estava o número exorbitante de analfabetos, herança do período do Império. Não obstante as reformas realizadas, sobretudo, no tocante a construções de prédios de grupos escolares e à formação de professores, elas

[...] não se implantaram, de fato, devido à ausência de infraestrutura adequada [...]. Além disso, a Igreja Católica reagia de forma negativa às novidades positivistas atribuídas ao governo republicano, que na Constituição estabelecera a separação da Igreja e do Estado e a laicização do ensino nos estabelecimentos públicos. (ARANHA, 2006, p. 299).

Assim, salvo casos isolados, como ocorreu em São Paulo – em que se deu uma reorganização da educação em todos os níveis e abriu a possibilidade de acesso à escola para “todas”³⁷ as classes sociais –, em âmbito nacional, a antiga forma de estabelecer prioridades para a educação da elite permanecia, pois, à medida que o acesso à educação destinada ao povo limitava-se ao ensino elementar e profissional; às classes abastadas, em via oposta, eram destinadas a educação secundária e o ensino superior. E, para agravar a situação, a educação primária era problemática. Havia um

[...] enorme atraso em sua sistemática, impedindo assim a existência de uma literatura infantil plenamente desenvolvida. Enquanto nos perdíamos, por exemplo, em bizarrices constitucionais ou legais, ou seja, o direito ou não de a União intervir ou desenvolver o ensino primário nos Estados, este sofria um processo profundo de deterioração, sem perspectivas para o futuro. (ARROYO, 2011, p. 99).

Esse desengano era óbvio, uma vez que sem educação não há leitores, e sem leitura dificilmente uma produção livresca iria se desenvolver de fato, e vice-versa. Nesse norte, embora a Imprensa Régia tenha sido inaugurada com a chegada da família Real ao Brasil, nossa realidade cultural era ainda marcada por uma “[...] permanente falta de livros [...] durante largos e largos anos [...]” (ARROYO, 2011, p. 85). Nessas circunstâncias, segundo apontam Lajolo e Zilberman (1999), discorrendo sobre a leitura no Brasil, mais especificamente sobre o livro

³⁷ De acordo com Aranha (2006), mesmo nesse caso isolado, não se deu a democratização do ensino, pois, além do escasso número de vagas, elas eram disputadas por aqueles pertencentes à classe média, e não pelas pessoas da classe baixa.

didático – grande formador de leitores durante muito tempo da nossa história do livro –, o fato de o século XIX terminar de forma não muito diferente da que começou, no que diz respeito à limitada produção de livros, devia-se à permanência do sistema editorial nas mãos do Estado.

[O] aparelho estatal ainda sustentava o funcionamento do sistema editorial, que se proclamava nacionalista e empenhado na educação da mocidade brasileira, **quando via aí um mercado a alimentar ou quando percebia a presença de concorrentes estrangeiros se mostrava ameaçadora.** (1999, p. 154, grifo nosso).

Nesse contexto de um país sem livros, inseriu-se a contribuição livresca estrangeira. El Far (2006), nessa perspectiva, aponta que no início do século XIX, entre 1820 e 1830, dado um refinado gosto pela leitura da corte portuguesa e dos nobres que vieram transferidos de Portugal para o Rio de Janeiro, e, de acordo com Hallewell (1985, p. 126), devido a “[...] uma receptividade excepcional a todos os adornos da cultura francesa [...]”, muitos comerciantes europeus, notadamente os franceses, tiveram interesse de se instalar na nova capital do reino, com o fim de vender obras já reconhecidas na Europa, bem como o de explorar o ramo de impressões e publicações, como Pierre Plancher (1779-1844), Baptiste-Louis Garnier (1823-1893) e Eduardo Laemmert (1806-1880), editores de cujas informações colaboram com a nossa pesquisa, na medida em que, investigando suas atividades – o que imprimiam e editavam ou o que divulgavam em periódicos, como no caso daquele primeiro editor –, pudemos conhecer um pouco mais sobre o que circulava para as crianças no Brasil, durante o século XIX.

Pierre René François Plancher, francês de ascendência nobre, porém bonapartista, nascido em Le Mans, iniciou sua atividade como editor em Paris, durante o período da Restauração do comércio dos livros – época em que a atividade com esse artigo, na França, tornara a ganhar importância, após uma fase, por volta de 1790, de decadência, em virtude da ascensão de “panfletos efêmeros” (HALLEWELL, 1985, p. 66), reflexo do grande interesse dos leitores por temas políticos do momento –, produzindo, pelos anos de 1815, um número vultoso, capaz de demonstrar o seu potencial financeiro.

Além das obras completas de Voltaire (42 volumes), Plancher publicou as de Dante, de Milton e de Schelling. E, segundo Hallewell (1985, p. 67), “[p]arece que também foi o primeiro editor de Sir Walter Scott em francês, publicando em março de 1816 uma tradução de *Guy Mannering* feita por J. Martin.” A partir dos títulos citados, podemos notar a contribuição literária de Plancher como editor, no entanto, predominavam entre suas impressões obras de pensamento político, ramo, declaradamente, de sua preferência. Destarte, continuou com sua

atividade editorial em Paris até que, em 1824, teve de se exilar no Rio de Janeiro, posteriormente, a suspensão de obras por ele editadas.

Uma vez em terras brasileiras, instalou a primeira editora após a criação da Imprensa Régia. A princípio, situou-se na Rua do Ourives, nº 60, mudando-se, após três meses, para a Rua do Ouvidor, local onde passou a vender o acervo que trouxera da França, para, pouco tempo depois, enveredar pelo ramo da edição e da comercialização de obras também em português. Embora grande parte de sua produção fosse administrativa ou política, Plancher contribuiu, ainda, com impressões de obras de ficção e de periódicos, como o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro – fundado por ele, em 1º de outubro de 1827, recebeu o título de folha de circulação diária mais antiga da América Latina e foi considerado um importante órgão da imprensa brasileira.

Apesar de, durante esta pesquisa, não termos tido acesso a fontes bibliográficas que fornecessem informações acerca da contribuição de Plancher com edições ou impressões de obras para a infância, localizamos, no *Jornal do Commercio*, seus contributos no sentido de divulgar anúncios de venda de livros de leitura para meninos e estudos sobre a instrução pública no Brasil-Império. O exemplar que circulou no dia 18 de novembro de 1842, por exemplo, anunciava várias obras para esse público, dando-nos sinais do que estava à disposição, no mercado livreiro, para as crianças:

Livro para meninos – Henriquinho ou o menino roubado, historia moral e divertida composta para os meninos, 1 vol.; o Robinson de doze annos, historia d’um joven grumete abandonado n’uma ilha deserta, 2 vols.; Contos a meus meninos, 1 vol.; Contos das Fadas, 1 vol.; os Accidentes da infancia, 1 vol.; Modelos para os meninos, 1 vol.; os Recreios d’Eugenia, 1 vol.; Primeiros conhecimentos, 1 vol.; Paulo e Virginia, 1 vol.; Maximas e sentenças moraes, 1 vol.; Fabulista da mocidade, 1 vol.; Galeria pitoresca da historia portuguesa, 1 vol.; todas estas obras tem estampas e vendem-se na rua do Ouvidor n. 87, loja de E. Mongie. (JORNAL DO COMMERCIO, ANO XVII, n. 308, 18 nov. 1842, p. 4).

Logo, por meio de seus anúncios, pudemos verificar alguns títulos voltados à leitura das crianças brasileiras, bem como observar quais temáticas já estavam ao alcance desses pequenos leitores: histórias de aventura, contos maravilhosos, fábulas, que se misturavam às narrativas de fundo moral e às leituras pedagógicas. Mas, os subsídios que o estudo sobre Plancher nos oferece não se limitam aos anúncios. Outros vestígios acerca do que circulava são-nos fornecidos pelo conteúdo de estudos divulgados também pelo *Jornal do Commercio*, os quais nos permitem compreender o que se lia e a forma como se concebia a literatura para crianças naquela época. Tecendo críticas ao sistema educacional, os “Estudos administrativos. Da

instrução publica no Imperio do Brazil”, publicados, em 15 de dezembro de 1851, no periódico mencionado, em certa passagem, trazia o seguinte ponto de vista sobre o que era lido pelas crianças durante esse período:

A falta de jornaes de instrucção popular e de livros elementares para os meninos e para os pobres é um mal que eu já quiz remediar um pouco na minha provincia instituindo uma gazeta semanal. As intelligencias precoces são excepções: convém que os meninos não tenham entre mãos livros escriptos para homens entendidos e que podem raciocinar livremente. Em Inglaterra, de Goldsnith para cá, escrever e publicar livros para meninos (children-books) tem sido um manancial de grandes lucros, e em França não sómente se ha cultivado este ramo de litteratura, mas ainda o próprio governo tem protegido a creação de revistas, gazetas, e livros tendentes á illustração dos mestres e dos escolares.

Este assumpto mercê toda a atenção. Tenho visto livros dedicados á instrucção da infancia, cujo contexto é de um excessivo pedantismo; outros, vicioso no methodo, ou de estylo fastidioso, narcotisa o leitor em vez de provocar-lhe a curiosidade. [...].

Era geral em 1830 nas escolas da corte a leitura da *Fábulas de Esopo*, que forão substituídas pelo *Thesouro de Meninos*, e finalmente pelo *Simão de Nantua* de Jussiau. Concordo em que qualquer destes dous últimos livros contém lições de moral a mais pura; mas não sei se é um apego ás reminiscencias da infancia, se é a fidelidade ás primeiras emoções, ou uma convicção bem formulada, que me faz dar preferencia ao livro do escravo philosopho. O que é verdade é que as boas fabulas são muito recomendáveis: enquanto os outros livros se esforçam por demonstrar um facto, as fabulas ensinão um principio, e tanto mais seguramente quanto o menino é doutrinado, sem o perceber, por meio de uma conclusão, que vem a ser uma maxima para vida. (JORNAL DO COMMERCIO, ANO XXVI, n. 344, 15 dez. 1851, p. 2).

Tratava a discussão, como podemos perceber, de observações sobre a literatura que “se ensinava” para as crianças – considerada pelo articulista inadequada, entediante e de método vicioso – e mesmo sobre a falta dela, o que as obrigava à leitura de obras destinadas aos adultos. A partir do ponto de vista apresentado no estudo publicado no periódico, constatamos o que era considerado boa literatura para crianças, ou seja, aquela de conteúdo moralista bem formulado como as *Fábulas de Esopo*, bem como concluimos que a literatura disponível, em geral, não era considerada compatível à maturidade intelectual infantil.

Outro editor que se destacou nesse período, como enunciado por El Far (2006), foi Baptiste-Louis Garnier. A Garnier Frères fixou-se no Brasil por noventa anos, de 1844 a 1934. Sua história aqui, porém, foi antecedida pela criação de uma livraria francesa de propriedade dos irmãos mais velhos, Auguste Désiré Garnier (1812-1887) e François Hippolyte Garnier (1815-1911), em 1833, situada no Palais Royal, em Paris. Baptiste Louis, o caçula dos quatro

irmãos,³⁸ durante esse período, trabalhava para os dois primeiros até que se transferiu para o Rio de Janeiro, em 1844. Fixado na Rua do Ouvidor, comerciou usando o nome Garnier Frères até 1852, quando passou a ter independência financeira, assumindo a própria livraria, a B. L. Garnier. Em seu estabelecimento carioca, Baptiste Louis Garnier, inicialmente, não imprimia os livros por ele editados.

Suas impressões, feitas em Paris, eram luxuosamente encadernadas, conferindo aos livros aparência de sobriedade e elegância. Somente no ano de 1873, quando Garnier abriu com seu amigo Charles Berry a Tipografia Franco-Americana, suas publicações ganharam nova dinâmica. Não precisando mais pagar os elevados custos do transporte marítimo nem mesmo esperar meses seguidos pela impressão de um romance, Garnier pôde aumentar suas atividades editoriais, apostando em um número de traduções e no lançamento de coleções de capa brochada, com preços mais em conta. (EL FAR, 2006, p. 21-22).

É importante notar que, em relação às obras para infância, “[o]s irmãos Garnier sabiam o que oferecer ao seu público. Para as crianças e jovens brasileiros, [...], apostaram na longevidade dos clássicos da literatura francesa e europeia, grande parte reedição de obras do século XVIII e da primeira metade do século XIX [...]” (LEÃO, 2007a, p. 174).

Ao lado de outras obras, figuraram no catálogo da B. L. Garnier, os livros escolares, importante fonte de leitura para as crianças, durante grande parte do século XIX, e, de acordo com Arroyo (2011), a gênese da nossa literatura infantil. Denominados como “compêndios para a instrução publica” (HALLEWELL, 1985, p. 143), esses livros foram, temporariamente, impressos pela Imprensa Régia em uma tentativa de suprir a interrupção do envio europeu ocasionado pelas guerras napoleônicas. Passado esse período das invasões, e retomado o fornecimento vindo da Europa, “[...] durante muitos anos pouco mais ouvimos falar de livros escolares brasileiros. Não apenas o mercado era muito pequeno para interessar qualquer editora nacional como também os métodos primitivos de ensino usados por muitas escolas dispensavam inteiramente o uso de livros.” (HALLEWELL, 1985, p. 143-144).

Mesmo encontrando à sua frente tal situação, não podemos olvidar da participação da livraria Garnier com a publicação de edições brasileiras. Baptiste Garnier investiu nesse mercado, “[...] e se tornou o primeiro editor a fazer um esforço real para atender às necessidades de livros escolares brasileiros como um risco comercial por sua própria iniciativa.” (HALLEWELL, 1985, p. 144). Assim, publicou, entre outros, *Curso elementar de litteratura*

³⁸ Pierre, o terceiro irmão, de acordo com Hallewell (1985), não trabalhou no ramo dos livros.

nacional (1862), de Fernandes Pinheiro; *Selecta dos autores modernos* (1881), *Primeiro e Segundo livro de leitura* (1892?), de Felisberto Rodrigues Pereira de Carvalho (1850-1898).

Envolvida na reação nacional, já na segunda metade do século XIX, diante do excessivo número de livros estrangeiros, também, a B. L. Garnier imprimiu, em terras brasileiras, segundo Arroyo (2011), obras como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1660-1731), editada em 1868, porém sem indicação do tradutor.³⁹

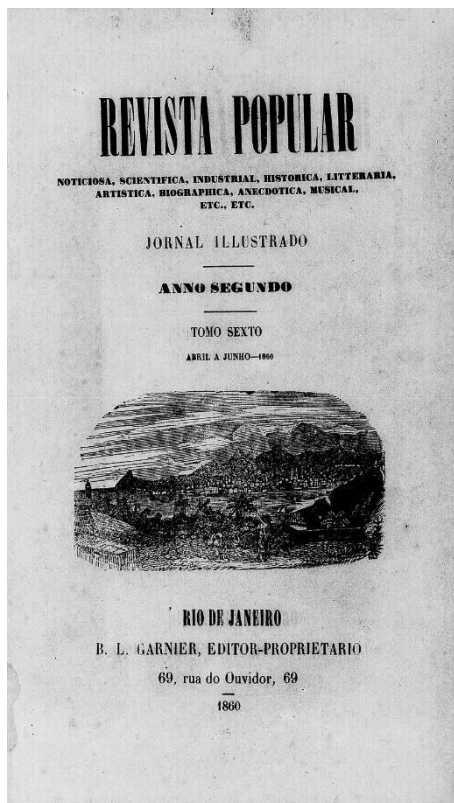
Ainda no contexto de nacionalização, outras obras impressas pela Garnier para instruir ou destinados à leitura, citadas por Arroyo (2011), foram: *Biblioteca juvenil* ou *Fragmentos morais, históricos, políticos, literários e dogmáticos extraídos de diversos autores e oferecidos à mocidade brasileira*, *Enciclopédia da infância*, *Episódios da história pátria*, *História sagrada ilustrada*, *Poesias seletas* etc. Como destaca o autor, no período de nacionalização da literatura infantil, a Garnier permitiu o aparecimento de numerosos precursores que se enveredaram pela escrita para crianças, mas ela não se restringiu às publicações livrescas, “[t]ambém dessa editora foi o lançamento da *Revista Popular* [Figura 5]⁴⁰ e do *Jornal das Famílias* [Figura 6],⁴¹ com leitura e colaboração muitas vezes fazendo a delícia dos meninos da época.” (ARROYO, 2011, p. 232).

³⁹ O fato de as obras não apresentarem o nome do profissional que fazia a tradução não era incomum, isso porque “[...] os tradutores, mal pagos, recusavam-se não poucas vezes a figurar na autoria da tradução, surgindo assim muitos livros sem os nomes de seus tradutores.” (ARROYO, 2011, p. 232).

⁴⁰ ANO II, n. 6, abr.- jun. 1860, p. 3.

⁴¹ ANO VIII, n. 8, ago. 1870, p. 1.

Figura 5 – *Revista Popular* (1860)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 6 – *Jornal das Famílias* (1870)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Teve, ainda, importância no cenário nacional, como editor, o alemão Eduard Laemmert (1806-1880), um dos representantes da maior concorrente da Garnier. Tendo chegado no Rio de Janeiro, em 1828, dominou o mercado livreiro do Brasil durante o interregno que se deu entre a morte de Baptiste-Louis Garnier, em 1893, e a sua sucessão por seu irmão Hippolyte, em 1898, quando enviou para o Brasil um novo gerente, Julien Lansac.

A vinda de Eduard Laemmert para o Brasil se deu graças a Bossange (1765-1865), editor e livreiro francês que decidiu abrir uma filial brasileira, enviando-o, para representá-lo em uma sociedade que criou com o também francês J. P. Aillaud – este representado pelo português Francisco Luiz Caldas e Souza. A Souza Laemmert, nome dado à livraria, estabeleceu-se, assim, na Rua dos Latoeiros, até 1833, quando o contrato de sociedade expirou.

Decidido a permanecer no Brasil, abriu a Livraria Universal e, em, 1838, fundou a E. & H. Laemmert, após ter convencido seu irmão Heinrich a mudar-se para o Rio de Janeiro e a juntar-se a ele nos negócios de vendas de livros. Em 1839, os irmãos Laemmert também começaram a imprimir. “Sua principal linha editorial era constituída por guias de bolso e outras publicações semelhantes, produzidas rapidamente para atender à demanda do mercado.” (HALLEWELL, 1985, p. 162). Isso foi apenas no começo, porque, com o tempo, ampliaram o

alcance de sua atividade, como ocorreu ao editarem um dos mais completos guias da época, o *Almanack Laemmert*. “Em pouco tempo ele [o almanaque] se ampliou de forma a abranger informações sobre todo o império, até que, em 1875, cada edição anual chegava a ter cerca de 1.700 páginas.” (HALLEWELL, 1985, p. 162), o que demonstra o prestígio e o poder de mercado que a editora gozava naquele período.

O principal interesse comercial da E. & H. Laemmert, conforme Hallewell (1985), eram os livros de história e ciência, além disso produziam dicionários, literatura, manuais técnicos, livros de medicina etc. Estavam incluídos em sua produção a *História geral do Brasil*, de Varnhagen (1816-1878); *Corografia brasílica*, de Ayres de Casal (1754-1821), edição de 1845; *Tratado descritivo do Brasil em 1857*, de Gabriel Soares de Souza (1540-1591?); *Flor de sangue*, de Valentim Magalhães (1859-1903), entre outros.

E. & H. Laemmert se dedicou ainda a traduções, de maneira que publicou, tendo como tradutor Eduard Laemmert, *Amorosas paixões do jovem Werther* (18--), de Goethe (1749-1832), e, após, também como tradutor Carl Jansen Müller (1829-1889), do qual tratamos mais adiante. Tal foi a sua importância no que diz respeito a obras traduzidas que suas realizações “[...] fizeram de Laemmert o pioneiro da literatura infantil no Brasil.” (HALLEWELL, 1985, p. 170).

Isso posto, tais editores podem exemplificar a literatura estrangeira que circulava em nosso país, tanto para o público infantil, quanto para o adulto, pelos idos da segunda metade do século XIX. Além dos títulos citados, outros ainda são inventariados por Arroyo (2011), sem tanta atenção voltada para os livreiros, mas com o intuito maior de mostrar o que estava no mercado editorial para o leitor. Em se tratando dos grandes clássicos da literatura, vieram traduzidos de Portugal: *Viagens de Gulliver*, de Swift (1667-1745); *Os caçadores de cabeleiras*, Fenimore Cooper (1789-1851); *Os puritanos da Escócia*, de Walter Scott (1771-1832); *Simão de Nântua*, de Laurent de Jussieu (1792-1866); *À roda da lua, Uma cidade flutuante, A descoberta da Terra, A casa a vapor, O caminho da França e Róbur, o conquistador*, de Júlio Verne (1828-1905). Ainda, sem a intenção de enumerar exaustivamente, também vieram traduzidas da antiga metrópole duas edições “[...] [d]as primeiras coletâneas de H. C. Andersen em língua portuguesa. A primeira, pela Livraria Editora de Mattos Moreira, Lisboa, em 1879, com o título *Contos de Andersen*. A segunda, pela D. Corazzi, Lisboa, publicada em 1888, com o título *O javali de bronze*.” (MENIN, 2005, p. 3).

É necessário observarmos que, na fase de importação precedente às traduções, os livros literários de um modo geral, ou eram escritos predominantemente em francês, ou vinham de Portugal. “A grande maioria dos livros era traduzida em Portugal e adotada nas escolas

brasileiras. Por esse sistema também veio a literatura infantil, os livros infantis e as revistas infanto-juvenis, as traduções dos grandes autores clássicos da literatura infantil.” (ARROYO, 2011, p. 104). Além desse material para leitura, como dissemos há pouco, havia também os destinados a uma leitura escolar,⁴² isso, porque, como também já explicamos, “[e]ssa experiência literária vai-se dar, inicialmente, no âmbito do ensino escolar [, pois] Literatura e Pedagogia desenvolvem-se fortemente unidas.” (COELHO, 2010, p. 220). Tratavam-se, no entanto, quando traduzidas, de obras no português europeu que, não obstante a sua contribuição para a leitura de nossas crianças, careciam de uma tradução que fosse mais aproximada da linguagem brasileira. Ainda assim, por muito tempo, foi esse tipo de livro de leitura que supriu a lacuna apresentada no que se refere a uma literatura infantil fronteira à realidade cultural e linguística das crianças brasileiras. Nesse sentido, Arroyo destaca que

[a]s traduções vindas de Portugal, se a curto prazo podem ser condenadas, o mesmo não ocorre em uma perspectiva histórica mais larga. Toda essa enorme massa de traduções, lida durante o século XIX no Brasil, criou condições, sem dúvida, para o próprio aparecimento da literatura infantil brasileira em suas mais fortes e definidas características. (2011, p. 135).

Nesse panorama de predomínio de importação de obras europeias traduzidas, ou até mesmo sem tradução, “[...] o livro francês mantinha um prestígio indisfarçável, particularmente no caso da literatura infantil.” (ARROYO, 2011, p. 147). Tal conjuntura não se dava ao completo arrepio do gosto do leitor, contudo, é importante notar que a presença de filiais de editores europeus no Brasil, como Baptiste-Louis Garnier, colaborou para a difusão de tais obras em nosso país, tendo em vista que, entre outras funções, como atesta Leão (2007a, p. 161), cabia, como ainda acontece, aos editores “[...] o controle das publicações a fim de guiar os leitores na maneira de ler; a construção de uma ordem de textos reunindo-os em coleções e bibliotecas; a organização de um patrimônio de obras que permita a invenção da história do gênero.”.

Aproximados dos editores e do que era, aqui, veiculado como livro de leitura para jovens e crianças, no século XIX, voltamo-nos, agora, brevemente, para a circulação dos clássicos da literatura infantil em nosso país, especialmente, da obra de Perrault, dos irmãos Grimm, de

⁴² Arroyo destaca que, apesar do relevante papel que a leitura escolar exerceu para o desenvolvimento do hábito de leitura entre as crianças brasileiras, “[n]em sempre será possível estabelecer-se uma separação nítida entre os livros de entretenimento puro e os de leitura para aquisição de conhecimentos e estudo nas escolas, durante o século XIX. Percebe-se que a literatura infantil propriamente dita partiu do livro escolar, do livro útil e funcional, de objetivo eminentemente didático.” (ARROYO, 2011, p. 123-124).

Andersen, e ainda Guerra Junqueiro,⁴³ com o propósito de verificar como se dava a sua presença no âmbito editorial nacional.

No que diz respeito à Garnier, ela desempenhou, também, o seu papel na difusão das obras clássicas europeias já consagradas nos países onde nasceram, tendo em vista que, ao fixar sua filial, no Rio de Janeiro, em 1844, vendeu, editou e reeditou inúmeros clássicos, levando esse mundo mágico não apenas às crianças, mas àqueles que beberam na sua fonte, graças às impressões da Garnier e de outros livreiros. É o que podemos extrair do seguinte fragmento do estudo de Leão:

Figueiredo Pimentel, Olavo Bilac, Coelho Neto e Júlia Lopes de Almeida, pioneiros na escrita, tradução e adaptação de texto de ficção para crianças, certamente demandavam em seus trabalhos o acesso às histórias do patrimônio universal constituído nos séculos precedentes, como os famosos contos de Perrault, as Aventuras de Robinson Crusóé, de Daniel Defoe, o célebre Télémaque, de Fenelon, ou romances fontes tal Paulo e Virgínia, de Bernardin de Saint-Pierre, todas obras importadas e vendidas pelos livreiros franceses radicados no Rio de Janeiro. (2007a, p. 162).

Ainda sobre a participação da Garnier na difusão dos clássicos, consta dos estudos de Leão (2007a), a partir dos catálogos dos anos de 1858-1920 dessa editora, que os contos de Perrault importados pela livraria situavam-se no catálogo número 11 – *Romans illustrées*, separando-os das obras consideradas pelo critério do editor como didáticas. Tal informação permite-nos perceber a categorização dessa obra aos olhos do comércio livreiro e, conseqüentemente, a acepção com que passa a compreender o leitor ao adquiri-lo.⁴⁴ Necessário notarmos que,

[m]esmo que essa divisão não venha assinalada, nota-se a iniciativa em categorizar gêneros textuais, já tentando separar o que é considerado didático do que é literário, e, assim, esses livreiros franceses dão início ao longo processo de acumulação do patrimônio necessário à formação de um campo literário produtor destinado ao público infantil e juvenil. (LEÃO, 2007a, p. 176).

⁴³ Tratamos dos três primeiros em razão da influência que possam ter exercido sobre a produção de Figueiredo Pimentel para crianças, de um modo geral, e não especificamente sobre os contos analisados nesta dissertação; e do último, por ter sido divulgado em nossa imprensa com contos reunidos por Xavier Marmier e Andersen.

⁴⁴ Detalhando o sistema de classificação da Garnier, Leão (2007a) informa as categorias que compunham o catálogo de vendas número 14. Reunindo aproximadamente 200 (duzentos) títulos, entre obras de deleite e de instrução destinadas ao público infantil, o catálogo, por meio de seu título, segundo a estudiosa, faz supor o seguinte agrupamento temático: 1. Episódios históricos; 2. Clássicos da literatura; 3. Tratados literários de educação; 4. Narrativas de viagem; 5. Literatura edificante; 5. Biblioteca de contos cristãos; 7. Imitação dos clássicos, releituras e versões adaptadas; 8. Narrativas exemplares; 9. Fábulas; 10. Álbuns ilustrados ou livros para crianças. (LEÃO, 2007a, p. 177-178).

Endossando os dados levantados por Leão (2007a), os quais apresentam obras para leitura não diretamente associadas à instrução escolar, o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro fez circular, em 29 de outubro de 1897, a seguinte nota informando a publicação dos contos dos irmãos Grimm pela Garnier:

São de notória celebridade os *Contos dos irmãos Grimm*, que publicados em allemão pela primeira vez em 1812, depressa correram mundo, sendo trasladados para todas as línguas.

Constituem leitura de primeira ordem para a infancia e por isso a casa Garnier acaba de publical-os em portuguez em elegante volume, que nos remetteram. A meninada via ter com esse presente um regalo. (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XXIII, n. 302, 29 out. 1897, p. 1).⁴⁵

Voltando nosso olhar para a circulação dos contos clássicos em periódico, encontramos, junto ao arquivo da Hemeroteca Digital Brasileira, a presença indireta de um dos contos de Perrault. A adaptação de *Le Petit Chaperon rouge* (*Chapeuzinho vermelho*), por Guerra Junqueiro, foi publicada no jornal *Pharol*, do Rio de Janeiro, em 25 de fevereiro de 1886, sob o título de *Chapelinho encarnado* (Figura 7),⁴⁶ um dos contos de sua obra *Contos para a Infância* (1877).

⁴⁵ Todas as citações de periódico seguem a ortografia original.

⁴⁶ Conto publicado em *Pharol*, ANO XX, n. 45, 25 fev. 1886, p. 2

Figura 5 – Conto *O Chapelinho encarnado*, de Guerra Junqueiro (Anexo B.1)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Importante observamos também que, de acordo com uma nota do jornal *O Paiz*, de 02 de novembro de 1897, a obra dos irmãos Grimm já circulava em nosso país, antes mesmo da publicação realizada pela Garnier. A nota se remete a publicações anteriores dos contos dos irmãos alemães sem indicação de autoria e de forma esparsa em periódicos:

[...] Os contos dos irmãos Grimm têm esse inestimável valor. Não são uma novidade, pois grande parte deles anda esparsa pelas columnas de jornaes e até alguns têm sido publicados sem se lhes dar a paternidade. Reunindo-os, porém, em volume, o Sr. H. Garnier prestou relevante serviço á mocidade e pena é que a revisão do livro tenha sido tão descuidada; quando se procura ensinar a adolescentes é preciso dar-se-lhes o que é certo. (O PAIZ, ANO IV, n. 4778, 02 nov. 1897, p. 2, grifo nosso).

Contos de Hans Christian Andersen, conforme Cortez (2001), foram reunidos por Guerra Junqueiro, em *Contos para a Infância*, publicada em 1877. A obra apresenta uma compilação de contos populares de origens diversas, e entre eles estão 07 (sete) contos andersenianos: “A criança, o anjo e flor”; “O malmequer”; “O fato novo do sultão”; “A mãe”; “O valente soldado de chumbo”; “O linho”; “A rapariguinha e os fósforos”.

Em relação ao Brasil, não encontramos fontes bibliográficas com informações sobre as primeiras traduções ou adaptações do contista dinamarquês no país. No entanto, compulsando

o arquivo da Hemeroteca Digital Brasileira, verificamos a presença de um de seus contos, ainda no século XIX. O jornal *Commercio do Amazonas*, em 06 de julho de 1898, publicou o conto *A criança, o anjo e a flor*, sem indicação da autoria de Andersen, contendo apenas, ao final, o nome de Guerra Junqueiro (Figura 8).⁴⁷

Figura 6 – Conto *A criança, o anjo e a flor*, de Guerra Junqueiro (Anexo B.2)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Guerra Junqueiro também se fez presente nos periódicos por meio de contos de outras origens como “Os pecegos”,⁴⁸ publicado em 12 de novembro de 1889, no *O Pharol*, do Rio de Janeiro (Figura 9).⁴⁹ Não sabemos se sua obra para crianças circulou em outro meio que não os periódicos, mas, dada a importância dos seus escritos, sua obra *Contos para a Infância* aparece Biblioteca para a infância no Brasil, “[...] relação de livros mínimos que se deveria dar aos meninos para lerem.” (ARROYO, 2011, p. 257), elaborada por Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921).

⁴⁷ Conto publicado no *Commercio do Amazonas*, ANO XXX, n. 225, 06 jul. 1898, p. 1.

⁴⁸ A versão de “Os pecegos” [sic] que inspirou Guerra Junqueiro, segundo Cortez (2001), está na obra *L’Arbre de Noël*, publicada pela Paris, Hachette, em 1873.

⁴⁹ Conto publicado em *Pharol*, ANO XXIII, n. 264, 12 nov. 1889, p. 2.

Figura 7 – Conto *Os pecegos*, de Guerra Junqueiro (Anexo B.3)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Como podemos ver, os clássicos infantis já estavam ao alcance das crianças. Muitas obras traduzidas circulavam por força do empenho editorial de livreiros como os irmãos Garnier, contudo a recepção desse público não era tão satisfatória. “A criança não apenas se confundia com as palavras e o estilo grotesco desses livros, como, frequentemente, tinha dificuldade até mesmo de compreendê-los.” (HALLEWELL, 2012, p. 306). Essa situação clamava por uma nacionalização das obras para melhor fruição e, sobretudo, aprendido, uma vez que a literatura circulava, predominantemente, devido ao seu valor pedagógico preconizado naquele período, conforme já apontamos.

Ilustrando o cenário da recepção, Arroyo (2011) se remete a um relatório de 1906 elaborado por José Veríssimo (1857-1916) – a partir das impressões deste sobre livros a que teve acesso quando criança – e endereçado ao Presidente da República, anunciando a necessidade de abasileiramento da literatura para melhor satisfação do leitor. Segundo Arroyo (2011, p. 102), Veríssimo clamava por reformas do livro de leitura, “[...] acrescentando cumprir que ‘ele seja brasileiro, não só feito por brasileiro, que não é o mais importante, mas brasileiro pelos assuntos, pelo espírito, pelos autores trasladados, pelos poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que o anime’.”.

Nos jornais que circulavam nos idos oitocentistas, também muitos colunistas explicitavam sua insatisfação com a leitura truncada trazida de fora. Certo colunista que assinava como *Eliot, o heróe*, depôs acerca do que lera na infância, ao elogiar a obra *Contos infantis*, de Adelina Lopes Vieira (1850-1923) e Julia Lopes de Almeida (1862-1934), publicada em Lisboa, em 1886:

Os *Contos infantis* substituem com vantagem essa livraria rococó, mal traduzida ou mal adaptada de velhos alfarrabios didáticos, e consistindo apenas na dynamisação literaria de coisas que se não escrevem para crianças, como os famosos contos de Perrault, que considero nocivos, pois naturalmente exaltam os cerebros infantis. O *Thesouro de meninos*, por exemplo, é um horror, quer pela escolha dos assumptos que alli se confundem com pouco engenho, quer pelo vasconço em que está escripto.

Esses livros, hoje felizmente condenados *in limine* nasceram da ganancia de uns tantos editores que durante muitos annos abarrotaram as nossas escolas, com grande applauso de pedagogos de má morte. A casa Ailland, de Pariz, enriqueceu á custa da infancia de Portugal e do Brazil. Lembra-me que eram editados por essa famosa livraria todos ou quase todos os livros que me metteram nas mãos, quando aprendi primeiras letras, e ainda hoje me horroriso, recordando-me das solemnes estopadas que pregava Jacinto Freire de Andrade com o seu *D. João de Castro*. **Ora façam favor de me dizer como ha de uma criança aprender a escrever a lingua que se fala no seculo XIX, lendo a lingua que se escrevia no seculo XVII. Hoje adoro os classicos, e os leio com muito prazer, mas tenho por maligna impertinencia impingil-os ás criancinhas.** (DIÁRIO DE NOTICIAS, ANO II, n. 550, 10 dez. 1886, p. 1, grifo nosso).

Em conformidade com o colunista *Eliot, o heróe*, Arroyo (2011) descreve a obra das escritoras como dotada de qualidades que poderiam, perfeitamente, considerá-la como umas das que são hábeis para representar uma reação à marcante presença da literatura estrangeira no Brasil. “Com efeito, ‘os livros de contos até hoje publicados, entre eles, nenhum reúne como este os requisitos necessários para ser entregue com proveito nas mãos das crianças brasileiras’”, assinala a nota do Catálogo da Livraria Laemmert, dando notícia da quarta edição dos *Contos infantis*.” (ARROYO, 2011, p. 230-231).

Ainda sobre a recepção de obras estrangeiras ou traduzidas em Portugal, reiterando a carência de uma literatura brasileira, pelo fato de ser, sobretudo, desprovida de uma adequação para a linguagem infantil brasileira, Lajolo e Zilberman (1984) informam que

[o]s textos que justificam as queixas de falta de material brasileiro são representados pela tradução e adaptação de várias histórias europeias que, circulando muitas vezes em edições portuguesas, não tinham, com os pequenos leitores brasileiros, sequer a cumplicidade do idioma. Editadas em

Portugal, eram escritas num português que se distanciava bastante da língua materna dos leitores brasileiros. (1984, p. 31).

Esse cenário perdurou durante muitos anos. Foi somente no final do século XIX que se deu a “[...] nacionalização da produção livresca dirigida às crianças, fosse quanto à produção, fosse quanto aos conteúdos.” (HOHLFELDT, 2010, p. 365). Esse novo panorama de abasileiramento dos livros de leitura para crianças é o objeto da seção seguinte, em que contextualizamos o surgimento de uma literatura para infância que, mesmo inspirada, muitas vezes, em obras estrangeiras já conhecidas do nosso público infantil, passou por um processo de nacionalização, trazendo traços mais próximos da realidade da criança brasileira.

1.3. Traduções e adaptações nacionais: aproximação com o leitor infantil brasileiro do século XIX

Conforme apresentamos na seção anterior, o processo de modernização pelo qual o país passava, durante o século XIX, provocou, no âmbito educacional, a preocupação acerca da formação de cidadãos críticos e civilizados. Levando em consideração o interesse público na instrução da população, predominantemente analfabeta, o ponto de partida para essa nova demanda seria, naturalmente, a educação infantil. Esse foi, como vimos, um dos principais fatores que contribuíram para que, no cenário brasileiro, a produção literária infantil se iniciasse, juntamente com as publicações didáticas, mas não foi somente isso que provocou essa vinculação. Como em Portugal, a literatura infantil também apareceu em um contexto escolar, tal circunstância afetou-nos diretamente, porque fazia parte da nossa cultura replicar o que lá ocorria. Nesse sentido, explica Magnani (2001, p. 86) que

[n]os moldes de nossa tradição de transplante cultural, também aqui [seguindo a matriz lusitana], como não poderia deixar de ser, o desenvolvimento da literatura infanto-juvenil se liga às necessidades crescentes de escolarização, decorrentes da industrialização/urbanização e do aumento populacional [...].

Diante dessa urgência, outra surgiu, a de livros de leitura à disposição dessas crianças que se desejava educar. Com efeito, os livros importados eram muitos, e livrarias como a Garnier e a Laemmert expandiram o mercado editorial nos idos do século XIX, como expõe Luís Edmundo ([1938]/2003), cada uma com a sua especialidade, sendo a da Livraria Garnier, a edição dos melhores escritos literários do país, e a da Laemmert, a edição de obras científicas ou não-ficcionais – embora, acrescentamos, não tenha deixado de investir também em obras

ficcionais. Contudo, de acordo com o que já expusemos, os destinatários de obras infantis ainda se ressentiam da deficiência de fontes de leitura mais próximas de sua realidade. “Gilberto Freire assinalava, em um pequeno artigo, que ‘o brasileiro passa pela meninice sem ser menino. Faltam-lhe brinquedos. Faltam-lhe livros’, frisando a insuficiência da literatura brasileira e mesmo a do idioma português.” (ARROYO, 2011, p. 149).

Para além da preocupação em educar, civilizar e oferecer obras que atendessem às expectativas dos leitores mirins brasileiros, Leão (2003) apresenta uma justificativa ideológica para a atenção em se investir em edição de obras nacionais para o público infantil:

Ora, por causa dos esforços de consolidação da ordem social burguesa, que tinham como princípio civilizar a população inculta. Nada melhor do que começar pelas novas gerações, formando um público de leitores capaz de acompanhar o crescimento do Brasil. Daí, a criação de livros infantis que tivessem uma identidade brasileira e pudessem antecipar o futuro da civilização sonhada. (2003, n.p.).

Como podemos ver, desejava-se também exortar um nacionalismo na infância brasileira, e a educação – nela incluída os livros – era um caminho para se alcançar a mencionada “civilização sonhada”, pois, segundo Leão (2007b, p. 18), a leitura seria “[...] um momento de construção de categorias de percepção e organização conceitual do mundo, unificando as crianças numa comunidade de imaginação nacional. Ora, com o novo regime republicano, urgia a formação de leitores capazes de acompanhar o crescimento do Brasil.”

Nessas circunstâncias, em que se dava a premência de adaptações de obras infantis para o português do Brasil, Figueiredo Pimentel apresenta-se, nos dizeres de Arroyo (2011), como o precursor da literatura infantil sob uma orientação distinta das demais obras, que circulavam até o momento, cujo objetivo era o pedagógico, além de serem linguística e culturalmente distantes das crianças brasileiras. “Cronologicamente, Figueiredo Pimentel instaura na literatura infantil brasileira – que até então em sua forte maioria se manifestava por meio de livros presos e interessados ao sistema educacional do País – uma nova orientação: a popular.” (ARROYO, 2011, p. 249), contribuindo, por conseguinte, com o projeto nacionalista pelo qual o Brasil passava.⁵⁰ Uma vez no mercado,

⁵⁰ Com a instauração da Primeira República, havia por parte do Estado a preocupação de formar cidadãos, para que se pudesse construir uma nova nação. “A nação, pensada e organizada pelos intelectuais era carente de significados que conseguissem formar um povo que correspondesse às suas expectativas. Por sua vez, a “massa” do povo brasileiro era carente de um Estado que lhe fosse representativo. [...] [Assim, o] povo deveria mudar os hábitos e a mentalidade, e “arregaçar as mangas” para ajudar na reconstrução da Nação. Era necessário convocar e preparar o povo a exercer o seu “verdadeiro serviço patriótico” e isto seria feito através da Escola pública.” (SOUZA, 2011, p. 6-7). Nesse contexto, os livros de leitura também acompanharam esse projeto nacionalista,

[s]eus livros “começaram a fazer um sucesso espantoso. Os que se importam, em linguagem diferente da que se dava no país, vão ficando sob a poeira das estantes”, assevera Luís Edmundo. Ao mesmo tempo, os livros de Figueiredo Pimentel subvertiam inteiramente como leitura os cânones da época, sobre serem escritos em **linguagem solta, livre, espontânea e bem brasileira para o tempo**. Foram livros que atravessaram os anos. (ARROYO, 2011, p. 251, grifo nosso).

Para tanto, houve um singular papel desempenhado por Pedro da Silva Quaresma para a ascensão dessa fase inaugural da nossa literatura infantil. Embora Pedro Quaresma fosse português, “[...] parecia ser um editor inteiramente voltado para as demandas do público leitor, especialmente do chamado leitor comum.” (ALMEIDA, 2004, p. 32). Tendo fundado a Livraria do Povo, em 1879, posteriormente, transformada na Livraria Quaresma, usava como estratégia de venda a edição de livros de encadernação simples e papel mais barato, de leitura fácil e de autores desconhecidos, portanto, com a possibilidade de serem vendidos a preços baixos, tornando-os mais acessíveis a um maior número de pessoas. Para Brito Broca (1975, p. 143), Pedro Quaresma compreendeu que o meio de modificar o cenário de pouca cultura do povo brasileiro seria aproximá-lo por meio do livro, dando-lhe uma “[...] leitura fácil, amena ou de interesse prático, mas de cunho essencialmente popular, ao alcance de qualquer um e em brochuras de preço módico.”

Pedro Quaresma, “[a]lém de vender livros usados e algumas raridades bibliográficas, editou inúmeros romances, livros de trovas e cantigas e até mesmo os chamados ‘romances para homens’, de teor picante e proibidos às moçoilas de boa família.” (EL FAR, 2010, p. 95). Nessas circunstâncias, consoante Almeida (2004), a Quaresma, no contexto de sua produção, evidenciou-se como a editora que mais publicou contos da tradição oral e mais reeditou e reimprimiu esse gênero.

Toda sua popularidade fez com que a Quaresma se tornasse uma forte concorrente da Livraria Garnier e da Laemmert, uma vez que estes livreiros produziam obras de autores já consagrados e de encadernação mais luxuosa, o que, conseqüentemente, elevava o valor dos livros.

Como diziam os anúncios, os livros à venda eram, de fato, baratos. Enquanto uma edição bem cuidada da Garnier ou dos irmãos Laemmert custava entre 3 e 5 mil réis,⁵¹ dependendo, é claro, do número de páginas e do gênero em questão, as obras da Livraria do Povo, em formato brochura, variavam de 100

tendo a Livraria Quaresma, mediante as publicações da *Biblioteca Infantil* organizada por Figueiredo Pimentel, saído na frente, como também se destacou.

⁵¹ Valor atualizado aproximado correspondente a R\$ 369,00 e R\$615,00.

a 2 mil réis.⁵² Nessa época, um trabalhador especializado, como um ferreiro, ganhava por uma diária de serviço 3.333 réis, ao passo que um trabalhador sem nenhuma especialização recebia em torno de 1.400 réis. [...] Quer dizer, um trabalhador pobre tinha de gastar em média um terço do que ganhava em um dia de serviço para comprar um romance de sucesso para “o povo” ou então algumas moedas de 100 ou 200 réis para obter um enredo de menor repercussão. O profissional mais bem qualificado possuía uma margem maior de gastos, podendo adquirir ao longo do mês bem mais do que um exemplar. (EL FAR, 2010, p. 96).

À vista disso, constatamos que, se antes o livro estava fora do alcance de grande parte da população, uma vez que poderia ultrapassar o valor do seu ganho diário, com esse novo formato, mais simplificado e a preços acessíveis, já era possível sua aquisição sem sacrifício significativo do rendimento do trabalhador assalariado. Assim, “[a] pesar das diferenças, as publicações impressas de baixo custo já se mostravam acessíveis a setores sociais bastante distintos.” (EL FAR, 2010, p. 96). Esse perfil, portanto, muito atraente, delineado por Pedro Quaresma para os livros por ele impressos, provocou uma reação no mercado editorial: “[o]utros livreiros, em busca de destaque semelhante, seguiram a linha editorial traçada por Quaresma. Em conjunto, esses comerciantes contribuíram para diversificar o mercado livreiro brasileiro [...]” (EL FAR, 2006, p. 26).

Diante da popularização do livro, para atender a demanda e o gosto do leitor, a variedade de gêneros e o número de escritores aumentaram. Al Far (2010) aponta que esse fenômeno incitou jornalistas, críticos literários e ensaístas a enveredarem pela escrita ficcional, inclusive, mulheres escritoras, em periódicos de circulação diária, aproveitaram esse momento para lançarem suas narrativas também no mercado editorial. É importante notar que “[a]o lado de escritores de talento, ainda consagrados nos dias de hoje, uma variedade de autores menos rigorosos com seus trabalhos aderiu às fórmulas de sucesso, sedimentando, assim, seu lugar na concorrida vida literária carioca do fim do século XIX.” (EL FAR, 2010, p. 96).

Quanto ao tema tratado por essas obras, as editoras buscavam métodos que provocassem sensações nos leitores, assim, eram comuns tramas recheadas de violência, morte e escândalos. Outra estratégia foram as narrativas de conteúdo considerado, na época, pornográfico dirigidas para o público masculino, os “romances para homens”. Com tendência para temas considerados imorais ou indecentes e sob a influência do Naturalismo, Figueiredo Pimentel publicou pela Livraria Quaresma, entre outros romances, *O aborto*, em 1893. Considerado uma celeuma para a sociedade carioca, não deixou de ser um sucesso de vendagem em curto espaço de tempo.

⁵² Valor atualizado aproximado correspondente a R\$ 12,30 e R\$246,00.

A literatura infantil também foi impulsionada pela força do caráter popular. Por exemplo, obras infantis como *Contos da Carochinha* (1894), *Contos da Avòzinha* (1896), *Histórias da Baratinha* (1896), *Os meus brinquedos* (1896?), *Teatrinho infantil* (1896?), *Álbum de crianças* (1897) e *O Castigo de um anjo*⁵³ (1897), de Figueiredo Pimentel, publicadas pela Livraria Quaresma, tiveram grande aceitação da crítica e do público leitor, fazendo com que a editora ganhasse maior notoriedade no mercado editorial. A fim de ilustrar o fenômeno de vendas, reflexo direto da aclamação pública, O *Jornal do Brasil*, em 1º de janeiro de 1895, ao anunciar, em lugar estratégico de sua página, a terceira edição de *Contos da Carochinha*, apresentou a opinião da imprensa publicada em vários periódicos (Figura 10):

Figura 8 – *Jornal do Brasil* (1895)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Os conhecidos editores Quaresma & C. que merecem o maior aplauzo pelos esforços que tem feito para engrandecer e divulgar a nossa litteratura dignaram-se offerecer-nos um exemplar dos *Contos da Carochinha*, de que é autor o talentoso sr. Figueiredo Pimentel, já bastante conhecido nas terras. Já em tempo nos referimos a este excelente trabalho de grande utilidade para as escolas, porque ao mesmo tempo que deleita as crianças, interessando-as com a narração dos contos moraes muito bêm traçados, desperta lhes os bons sentimentos do bem, da religião e da caridade, principaes elementos da educação da infancia. A aceitação que tem tido o livro patentea-se na sua segunda edição, que se nos apresenta muito augmentada e que promete ir a muitas mais, tanto elle vale por anos. (Diário de Noticias). [...]. (JORNAL DO BRASIL, ANO V, n. 1, 01 jan. 1895, p. 6).

⁵³ De acordo com Leão (2007b), a obra foi impressa na Tipografia Montenegro.

Nascia, dessa maneira, um novo cenário no ramo editorial brasileiro em que os livros deixavam de ser um artigo suntuoso, para estar ao alcance de todos. Contudo, a importância da Livraria Quaresma não se restringiu à popularização do livro em razão do seu preço; seu papel, no âmbito editorial da literatura para crianças, foi fundamental também para o que se chama de *abrasileiramento* das obras aqui impressas – o que, ao lado da modicidade do valor, colaboram para a popularização de seus livros –, propiciando o início de um processo de nacionalização de obras literárias para a infância, em uma conjuntura maior, o projeto nacionalista pelo qual o país passava.

Esse panorama inédito, no contexto da nossa literatura infantil, configurando uma “[...] reação nacional ao enorme predomínio de literatura didática e literatura infantil que nos vinha de Portugal, em obras originais e traduzidas [...]” (ARROYO, 2011, p. 70), ocorreu, no entanto, territorialmente, de forma isolada, concentrando-se em algumas regiões do país consideradas mais letradas, e “[a] rigor, foi uma reação teórica, que se compreende facilmente em face dos profundos laços de identidade que nos ligavam a Portugal.” (ARROYO, 2011, p. 70). Assim, no tocante à literatura para entretenimento, esta, predominantemente, sofria o processo de tradução, enquanto a escolar passava a refletir melhor essa transformação. Arroyo (2011), nesse sentido, conta-nos sobre o professor João Vieira de Almeida (1888-1962) que, ao escrever o seu livro escolar, no prefácio, deixa claro o seu intuito de trazer as cores brasileiras para sua obra, aproximando o conteúdo da realidade do seu público destinatário.

Quanto aos tradutores de obras que aqui circulavam, como já evidenciamos, a princípio, sua maioria era de origem portuguesa, havia, no entanto, também brasileiros cujo trabalho, durante um determinado tempo, foi inspirado ou mesmo imitava o de escritores lançados por editoras lusitanas, de acordo com Arroyo (2011). Mal pagos pelo seu ofício, muitas vezes seus nomes não apareciam nas edições, o que nem sempre era considerado uma desvantagem, já que a desvalorização da atividade, não raramente, era motivo de demérito para os tradutores nacionais. No entanto, seu papel no processo de nacionalização de nossa literatura para crianças e jovens também deve ser considerado.

Entrementes, Carlos Jansen foi pioneiro nas traduções de obras para adolescentes, como bem destaca Machado de Assis (1839-1908), no prefácio da tradução de *Contos seletos das mil e uma noites* (1882). Dedicando-se à tradução de narrativas longas como a obra citada, além de *Robinson Crusóe* (1885); *D. Quixote de La Mancha* (1886?); *As viagens de Gulliver a terras desconhecidas* (1888); *Aventuras pasmosas do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891), Carlos Jansen tinha como objetivo uma proposta pedagógica preocupada em fornecer livros de leitura para a educação, até aquele momento estática, do público juvenil.

Inspirado nos princípios pedagógicos de Franz Hoffmann (1814-1882), que, segundo Faria (2017), consistia em levar os clássicos estrangeiros para o seu país, a Alemanha, Carlos Jansen traduziu e adaptou grandes obras para o “nível de compreensão literária” da mocidade brasileira. Sua contribuição se fazia premente, pois “[a]s traduções integrais até então existentes estavam muito distantes do universo cultural da maioria deles. Assim, a adaptação de obras ao gosto dos jovens seria a solução ideal para resolver o problema deles em relação à falta de interesse e preparo intelectual.” (FARIA, 2017, p. 38).

Não apenas essa urgência conferiu importância ao trabalho de Carlos Jansen, que também se destacou em razão de sua habilidade. Acerca das traduções dos clássicos para o nosso português, que ele realizou, escreveu Machado de Assis no prefácio de *Contos seletos das mil e uma noites* (1882):

E conhecer e escrever uma língua, como a nossa, não é tarefa de pouca monta, ainda para um homem de talento e aplicação. O Sr. Carlos Jansen maneja-a com muita precisão e facilidade, e dispõe de um vocabulário numeroso. Esse livro é uma prova disso, embora a crítica lhe possa notar uma ou outra locução substituível, uma ou outra frase melhorável. São minúcias que não diminuem o valor do todo. (ASSIS, [1883]/2013, p. 543-544).

Muito embora a sua singular participação para a tradução de obras infantis, o pedagogismo ainda se fazia bastante vivo em seus projetos. Nesse sentido, a Laemmert, ao anunciar, em jornais, como *A Semana*,⁵⁴ a publicação de *Contos seletos das mil e uma noites*, deixava bem claro qual o público destinatário e o fulcro utilitário da obra.

A maior contribuição de Jansen para a cultura brasileira[, assim] foi a incansável luta que travou para tornar agradável a leitura dos clássicos pelos estudantes do elitizado colégio imperial. Nesse aspecto, ele foi, sem dúvida, o pioneiro a adaptar, com finalidade didática, as obras clássicas para a apreciação dos adolescentes nas escolas secundárias brasileiras. (FARIA, 2017, p. 38).

Outros tradutores, segundo Sandrini (1987), também figuraram durante o século XIX: Caetano Lopes de Moura (1780-1860), com a tradução de *Fábulas*, de La Fontaine, *O piloto* (1838) e *O derradeiro dos moicanos* (1838), ambos de Fenimore Cooper, e ainda obras de Walter Scott; Jovita Cardoso da Silva, com a tradução de *Os filhos do Capitão Grant* (1875), *Viagem ao centro da Terra* (1873) e *Viagens e aventuras do Capitão Hatteras* (1874), todos de

⁵⁴ “Contos selectos extrahidos e redigidos para a mocidade brasileira, segundo o **plano do laureado educacionista** Franz Hoffmann, por Carlos Jansen, 1 rico volume ornado com 6 estampas coloridas.” (A SEMANA, ANO VI, TOMO VI, n. 71, 09 fev.1895, p. 16, grifo nosso).

Júlio Verner; Justiniano José da Rocha (1812-1862), com a tradução de *O conde de Monte Cristo* (1845) e *Coleção de fábulas* (1852);⁵⁵ Francisco de Paula Brito (1809-1861), com a primeira tradução das *Fábulas*, de Esopo, no Brasil, apenas para citar alguns nomes. No entanto, para o processo de nacionalização da nossa literatura infantil, no ramo das traduções e adaptações nenhum deles superou Carlos Jansen ou Figueiredo Pimentel, até o final do século XIX.

Conquanto a importância de Carlos Jansen para a tradução da literatura para jovens, foi Figueiredo Pimentel que inaugurou, ainda no século XIX, uma literatura de fruição – mais dedicada ao divertimento que à instrução – brasileira para criança, atendendo à intenção de Pedro Quaresma. A começar por *Contos da Carochinha* (1894), Figueiredo Pimentel empregou uma linguagem próxima da falada, com termos simples, facilitando a leitura de seu público, até aquele momento, destituído de fontes de leitura com as quais culturalmente se identificasse.

Figueiredo Pimentel tinha como única preocupação a fidelidade à transcrição direta da fala. Nem ele nem Quaresma se empenharam em oferecer esmeradas composições literárias. As narrativas fluentes na tradição oral – as crianças de todos os países sabiam de cor –, encontravam sua forma literária através de uma escrita solta, inteiramente fora das regras da gramática e das preocupações com o estilo. (LEÃO, 2007b, p. 19).

Os contos reunidos em obra por Figueiredo Pimentel foram tão bem recebidos pelos leitores que as edições se esgotavam em pouquíssimo tempo. Por exemplo, os *Contos da Carochinha*, cuja primeira edição foi lançada em abril de 1894, já estava em sua terceira edição em janeiro do ano seguinte à sua estreia. Expressando o grande sucesso, segue excerto do prefácio dessa edição que circulou, em 04 de janeiro de 1895, no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro:

Poucos livros no Brazil tem conseguido o exito assombroso dos *Contos da Carochinha*. Duas edições de 5.000 exemplares cada uma foram vendidas totalmente em pouco tempo. É a prova mais cabal da sua aceitação por parte do público. É o maior elogio que se póde fazer á obra. Dando hoje á luz da publicidade a 3ª edição, sentimo-nos orgulhoso por vermos recompensados os nossos esforços ([EDITOR] in DIÁRIO DE NOTÍCIAS, ANO 7, n 3445, 04 jan. 1895, p. 4).

Importante notarmos que, ainda na segunda metade do século seguinte (XX), *Contos da Carochinha* ainda tinha grande repercussão, de modo que a Livraria Quaresma continuava a

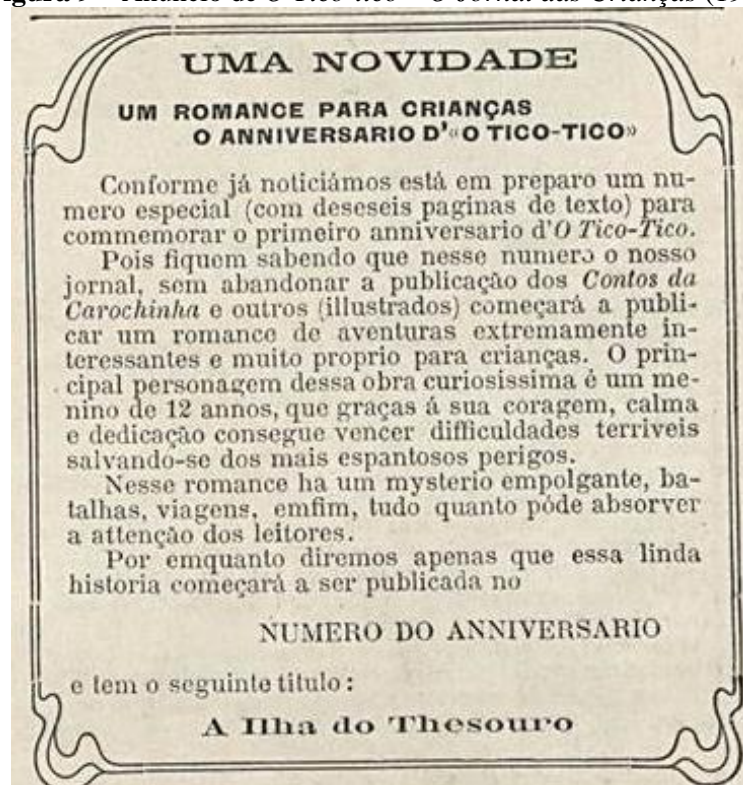
⁵⁵ A *Coleção de fábulas*, traduzida por Justiniano José da Rocha, trata-se de uma antologia de contos de Esopo e de La Fontaine, segundo Arroyo (2011, p. 247), “imitadas”.

editar a obra. O exemplar que constitui o *corpus* desta pesquisa é da 25ª edição e data do ano de 1958, fato que comprova a permanência dessa obra no mercado por muitos anos.⁵⁶

As publicações da Livraria Quaresma para crianças fizeram surtir como efeito a formação de um público leitor que antes não existia. Considerado artigo de luxo, os livros não chegavam à grande parte da população, mas a simplicidade estética e o barateamento do preço tornaram-no acessível, passando a fazer parte do cotidiano, inclusive, das crianças. Para Leão (2007b, p. 22), “[e]m razão do trabalho de difusão levado a cabo por Pedro Quaresma, os livros e revistas não eram objetos estranhos ao universo das crianças; ao contrário, tornaram-se mesmo familiares.”.

A partir dos livros infantis de Figueiredo Pimentel, o jornal *O Tico-tico – O Jornal das Crianças*, periódico de circulação no Rio de Janeiro, inaugurado na primeira década dos Novecentos – não teve dificuldade em popularizar-se. Utilizando-se da denominação *contos da carochinha* para as narrativas que trazia em seus números, conquistou os leitores mirins cariocas (Figura 11).

Figura 9 – Anúncio de *O Tico-tico – O Jornal das Crianças* (1906)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

⁵⁶ *Contos da Carochinha* continua no mercado editorial. Em 2005, a Editora Villa Rica relançou a obra com o mesmo número de contos da 25ª edição (1958), conservando a linguagem desta tiragem, porém corrigiu desvios linguísticos que ainda persistiam na antiga edição, renovou a capa e trouxe o nome do ilustrador, Julião Machado (1863-1930) que já havia ilustrado *Histórias da Avøzinha*.

A nota acima que circulou no *O Tico-tico – O Jornal das crianças*, em 26 de setembro de 1906,⁵⁷ a fim manter a fidelidade de seus leitores, ao anunciar uma novidade – a publicação de um romance de aventuras para crianças–, comprometeu-se a continuar trazendo os *Contos da Carochinha*. Como podemos observar, o título *Contos da Carochinha* ainda era uma fórmula estratégica para a recepção do periódico, o que demonstra a notoriedade do êxito da Livraria Quaresma.

A charge abaixo, publicada em 31 de julho de 1918, no mesmo periódico,⁵⁸ demonstra a competitividade que representava a Quaresma (Figura 12):

Figura 10 – Anúncio de *O Tico-tico – O Jornal das Crianças* (1918)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Malgrado a preocupação de superar a popularidade das publicações infantis da Livraria Quaresma, *O Tico-tico – O Jornal das Crianças* também desfrutou momentos de glória. Atendendo “[...] aos anseios de uma sociedade, ou parte dela, que se encontrava mais aberta à indústria cultural que então surgia [...]” (MENA, 2012, p. 172), ganhou espaço no mercado, sem, contudo, embaraçar o comércio livreiro da Quaresma. Pelo contrário, esta veio para

⁵⁷ *O Tico-tico – O Jornal das Crianças* (RJ), ANO II, n. 51, 26 set. 1906, p. 5.

⁵⁸ *O Tico-tico – O Jornal das Crianças* (RJ), ANO XIII, n. 669, 31 jul. 1918, p. 17.

consolidar o nicho infantil do mercado editorial para crianças. De acordo com Leão (2003, n.p.), a partir das publicações das obras infantis de Figueiredo Pimentel pela Quaresma, “[...] o mercado editorial passa a dar mostras de fôlego a ponto de começar um princípio de diferenciação entre uma produção literária para adultos e para crianças, indo além das demandas puras e simples do consumo.”, o que significa que a leitura já se constituía um hábito para esse público específico, que o ramo editorial estava, na medida de suas limitações, pronto para atender.

Conhecida a literatura infantil europeia que, aqui, circulava nos idos dos Oitocentos e inspirou as adaptações e as traduções de obras destinadas às crianças brasileiras, no próximo capítulo abordamos o percurso de Figueiredo Pimentel, autor que assumiu grande importância para a nossa literatura infantil em razão de ter sido um dos primeiros a se dedicar a uma escrita abasileirada de clássicos já consagrados.

2. FIGUEIREDO PIMENTEL: do escândalo ao encantamento

Nascido, em 11 de outubro de 1869, em Macaé – interior da Província do Rio de Janeiro, então Capital do Império –, Alberto de Figueiredo Pimentel foi um escritor muito ativo, destacando-se devido à sua abundante produção como jornalista e escritor nos anos finais dos Oitocentos e início dos Novecentos. Considerado por Vieira (2015, p. 10) um polígrafo, “[...] produziu uma extensa quantidade de obras, em variados gêneros textuais: conto, poesia, crônica, teatro, folhetim, romance e literatura infantil,⁵⁹ desempenhando várias facetas literárias em sua trajetória.”.

No jornalismo, ramo em que começou sua carreira profissional, atuou, concomitantemente, como colaborador nos jornais fluminenses *Gazeta de Notícia* e *A Notícia*,⁶⁰ assim como Olavo Bilac (1865-1918) e João do Rio (1881-1921). Porém, também escreveu para outros tantos periódicos, como por exemplo: *Província do Rio*, em que circulou *O artigo 200*; *O Paiz*; *Arcádia: revista d’arte* etc., como tratamos na próxima seção deste capítulo.

No âmbito literário livresco, Figueiredo Pimentel, como abordamos nas seções 2.1 e 2.2, foi uma figura bastante polêmica cuja escrita naturalista, para alguns estudiosos atuais, foi tachada de pornográfica, inclusive, tendo o folhetim *O artigo 200* censurado pelo público leitor, o que o obrigou a trazer antecipadamente um desfecho para a narrativa, de modo que o próprio escritor o considerou forçado e destoante do estilo literário que havia traçado.

Além de escritor de folhetins e romances, trabalhou como cronista, ditando moda e comportamentos parisienses no Rio de Janeiro, na coluna “Binóculo”, do jornal *Gazeta de Notícias*, bem como foi correspondente em periódicos franceses, conforme informa a seguinte nota publicada em *A Notícia*:

Uma nota jornalística que merece registro especial; Figueiredo Pimentel, o nosso distinto confrade da *Gazeta de Notícias*, o excelso príncipe da elegância nacional, o romancista vibrante o encantador *conteur* de historias infantis, será de ora em diante correspondente do bello magazine *Je sais tout* e do diário parisiense *Excelsior*. Já não é a primeira vez que Figueiredo Pimentel dá a sua collaboração a publicações francezas, pois já escreveu durante annos para a revista de letras *Mercure de France*. Mas seguramente agora a sua collaboração será mais appetecida, mais opportuna e mais valiosa, por estar o nosso paíz na ordem do dia em França. Pierre Laffitte, o grande editor parisiense, com essa delegação concedida ao nosso confrade dá mais

⁵⁹ Seguindo o pensamento de Andruetto (2012), no sentido de não se atribuir à denominação literatura infantil o *status* de categoria ou de gênero literário, empregamos o termo como uma expressão informativa para situar o leitor, por não haver outra melhor.

⁶⁰ Carvalho (2012, p. 63) explica que “[a]lguns historiadores da imprensa brasileira afirmam tratar-se de uma só empresa. Mas as atas de suas respectivas assembleias indicam serem duas organizações distintas, [...]”.

uma prova do seu grande espirito de industrial inteligente e activo. A Figueiredo Pimentel os nossos parabéns. (A NOTICIA, ANO XVIII, n. 14, 16-17 mai. 1911, p. 1).

Como se não lhe bastasse, Figueiredo Pimentel teve ainda um outro fazer não mencionado em estudos que investigam sua vida e obra (MENDES; LEITE, 2015; VIEIRA, 2015; MENDES, 2015), a atividade como conferencista. Compulsando os arquivos da Hemeroteca Digital Nacional, verificamos que, em 1892, ele realizou pelo menos duas conferências anunciadas em jornais do Rio de Janeiro, uma sobre a imigração chinesa e outra de cunho econômico:

A favor da immigração chinesa o nosso collega do *Paiz*, Figueiredo Pimentel, fará hoje uma conferencia publica ao meio-dia, no salão da Sociedade Aurora de S. domingos, em Nytheroy. (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XVIII, n. 247, 4 set. 1892, p. 2).

A tribuna das conferencias será ocupada, domingo proximo, ao meio-dia, no salão de honra da Sociedade Aurora de S. Domingos, pelo sr. Figueiredo Pimentel, que tratará da carestia dos generos alimentícios.

Esta conferência é realizada por convite do directorio do partido operário. (DIARIO DE NOTICIAS, ANO IX, n. 2455, 31 mar. 1892, p. 2).

Vemos, portanto, sua atuação em meio a gêneros jornalísticos e literários, mas, ele não parou por aí, pois, ainda como escritor, buscou outro público, dedicando-se também à produção para crianças. Nesse ramo, alcançou sucesso reconhecido, em seu tempo, com as publicações da coleção *Biblioteca Infantil*, da Livraria Quaresma. Como prova disso, as obras, assim que eram publicadas, esgotavam-se pouco tempo depois de postas à venda. Nesse sentido, abordando a transição da produção do autor destinada ao público adulto para a direcionada ao infantil, *O Fluminense* asseverou:

Figueiredo Pimentel conhecido já por lutas literárias em que por seu exagerado amor ao naturalismo solista se tem salientado, teve necessidade de se dirigir á infancia cuja respeitável candidez exige todas as ternuras, principalmente a da pureza de linguagem, e esqueceu por um dia o ferro em brasa com que tem procurado cauterizar as ulceras moraes que viciam o nosso ambiente. (O FLUMINENSE, ANO XIX, n. 3078, 3 jul. 1896, p. 1).

Como podemos perceber, a partir desse sucinto proêmio, Figueiredo Pimentel era um escritor imensamente produtivo, que não se acomodava em um gênero literário, a um público leitor, nem se dedicava a apenas uma atividade profissional, porém, após mais de duas décadas de uma vida atuante, o Rio de Janeiro amanheceu com a notícia de sua prematura morte

estampada na primeira página de *A Notícia*, do Rio de Janeiro, ocorrida em 5 de fevereiro de 1914 (Figura 13).⁶¹

Figura 11 – *A Notícia*, do Rio de Janeiro (1914)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Morreu hontem, ás ultimas horas da noite. Foi a noticia triste dos jornaes da manhã. Noticia que entristeceu a toda a cidade, porque se para nós, da imprensa, elle era o confrade illustre e amigo, era para a cidade o chronista querido, dos mais brilhantes que ella tem tido, o que maiores serviços lhe prestou com esse “Binoculo” da “Gazeta de Noticias”, que tanto fez pela nossa vida social e pelas conquistas civilizadoras do Rio Moderno.

Aqui, em casa, foi um companheiro excelente. Era um bom. Nesta hora em que elle desaparece, é que sentimos bem quanto lhe queríamos, pela magua que nos deu a sua morte...

Alberto de Figueiredo Pimentel nasceu em Macahé, no Estado do Rio, em outubro de 1869. A morte veio colhel-o com 45 annos incompletos.

Era filho do Sr. Antonio Mello Silva Pimentel, já fallecido, e D. Maria Bernardina Figueiredo Pimentel. Casou-se com D. Maria Augusta Pimentel, de quem teve os seguintes filhos: Alberto de Figueiredo Pimentel, 2º, com 21 annos de idade; Alberto de Figueiredo Pimentel, 3º, com 19 annos; Albertina de Figueiredo Pimentez, com 17 annos; Gilberto de Figueiredo Pimentel, com 11 annos e Dusta Figueiredo Pimentel com 6 annos.

Funcionário da Prefeitura, Figueiredo Pimentel iniciou a sua vida jornalística na “Provincia do Rio” em Nictheroy, onde appareceu com o seu romance “O artigo 200” publicado em folhetim, e que causou grande alarma no seio da nossa sociedade, chegando a ser suspensa a sua publicação.

O “Artigo 200” foi, ao depois, publicado em volume com o título “O Aborto”.

Em 1891 entrou para “O Paiz”, onde, como um dos seus redactores, publicou diversos trabalhos.

⁶¹ Publicado no *A Notícia*, ANO XXI, n. 32, ano 21, em 6-7 de fevereiro 1914 (transcrição da notícia no quadro logo a seguir).

Trabalhando sempre na imprensa, foi em 1906 convidado para dirigir o “Binoculo”, a elegantíssima secção mundana da *Gazeta de Noticias*, onde se tornou conhecidíssimo como o “Petronio carioca”, o arbitro das elegancias nesta capital, chronista brilhante e imaginoso.

Creou diversos usos e costumes elegantes da cidade, entre os quaes o Corso, na praia de Botafogo, durante o inverno. Neste jornal dirigio durante longo tempo os “Pequenos Echo”, e publicou, há annos, o romance *O suicida*, que causou grande successo.

Sua bagagem litteraria é composta dos seguintes volumes: o “Artigo 200”, o “Livro Mão”, *Phototypia*, “Terror dos Maridos”, “Um canalha”, “Memorias de um suicida”, “Contos da Carochinha”, (está na 18ª edição), “Historias da Avósinha”, “Historias da Baratinha”, “Historias do Arco da Velha”, “O castigo de um Anjo”, “Album das Crianças”, “Theatrinho Infantil” e “Os meus brinquedos”.

Figueiredo Pimentel foi ainda collaborador do “*Mercure de France*”, a grande revista parisiense, para onde enviava com o título de “*Lettres brésilienne*”, um estudo completo sobre o movimento litterario no Brazil.

Como poeta appareceu em diversos jornaes e revistas. Os seus versos destacavam-se por um lyrismo doce, sem prejuizo da fórma.

A “Associação de Imprensa” far-se-á representar no enterramento do nosso saudoso collega Figueiredo Pimentel, pelos seus directores Dr. Belizario Augusto Soares de Souza e Borja Reis.

O corpo de Figueiredo Pimentel, após ser vestido de preto, foi transportado para a capella do Hospicio, na praia da Saudade, de onde sahirá o cortejo funebre, hoje, ás 4 horas da tarde, para o cemiterio S. João Baptista.

A’ hora em que o nosso companheiro esteve na capella do Hospicio em visita ao corpo de Figueiredo Pimentel – meio dia – velavam n’o duas senhoras e alguns cavalheiros.

A’ cabeceira da eça em que repousava o corpo de Figueiredo Pimentel via-se um grande ramo de cravos e aos pés um ramallete de flores variadas.

Não obstante ter trabalhado, incessantemente, desde cedo, a partir de anúncios que circularam (Figura 14), na época, comunicando a realização de eventos beneficentes destinados a angariar fundos para ajudar a viúva e os filhos do autor, podemos entender que Figueiredo Pimentel morreu sem ter deixado recursos financeiros suficientes para a família se manter, fato que não era inédito no contexto literário daquele período, quando, da atividade como escritor, os artistas não obtinham grandes lucros, mas apenas razoáveis meios para se viver.

Figura 12 – A Noticia, do Rio de Janeiro (1914)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Realizada essa breve introdução sobre a trajetória de Figueiredo Pimentel, neste capítulo, versamos um pouco mais sobre sua atividade como colunista e colaborador em periódicos, como romancista naturalista e como escritor voltado para a infância. É importante ressaltar que não temos como objetivo esgotar todo o feito desse autor, mas elencar algumas das principais realizações que foram noticiadas pelos periódicos a que tivemos acesso mediante o arquivo da Hemeroteca Digital Brasileira.

2.1. Figueiredo Pimentel nos periódicos

Figueiredo Pimentel começou sua vida profissional no jornalismo carioca ainda bastante jovem. Segundo Vieira (2015, p. 15), no jornal *Província do Rio*, na década de 90 do século XIX, o escritor macaense assumiu alguns pseudônimos, por meio dos quais publicou vários textos: Albino Peixoto, autor do folhetim *O artigo 200*; Chico Botija, escritor da seção “Entre as X e as XI”;⁶² Abelhudo, como articulista dos artigos de “Para as moças”; Tesoura, autor na seção “Chá de garfo”, e Heitor Vasco, nas colunas sobre poesias.

⁶² Em nossas consultas junto à Hemeroteca Digital Brasileira, encontramos a coluna “Entre as X e as XI”, de Chico Botija, em *O Fluminense* (1892).

Após deixar o *Província do Rio*, foi para *O Paiz*, em 1891, onde trabalhou como jornalista e editor. Sua intensa atividade no jornalismo, somada à sua participação na vida literária local, tornou-o bastante conhecido da sociedade carioca, de modo que “[...] era quase impossível não se falar dele, pois parecia estar em todos os lugares ao mesmo tempo. [...] Estava presente nas conferências literárias mais badaladas, nas redações dos principais jornais, nos aniversários e enterros de escritores, quando proferia discursos.” (MENDES; LEITE, 2015, p. 118-119).

Nesse sentido, Vieira (2015, p. 15) relata que

[a]pós sua passagem pelo *Província do Rio*, Figueiredo Pimentel prosseguiu na carreira de escritor e jornalista em diversos jornais da capital federal. Na década de 1890, a profusão de seus trabalhos literários ganhou repercussão na opinião pública. Em 1891, no cargo de redator de *O País*, ao lado do colega de trabalho, o escritor e jornalista maranhense Coelho Neto, Figueiredo Pimentel ampliou suas relações sociais entre os homens de letras e efetuou negócios promissores num mercado editorial em expansão [...].

De acordo com Mendes (2015), ao apresentar a primeira edição de *O aborto*, pela editora 7Letras, Figueiredo Pimentel, sob o pseudônimo de Albino Peixoto, publicou, em 1889, *O artigo 200*, em folhetim, no *Província do Rio*:

Fazendo referência ao artigo do Código Penal do Império que criminalizava o aborto, a obra contava a história de Maricota, uma jovem de dezessete anos de modestas posses, natural de Rio Bonito (RJ) e moradora do bairro de Icaraí, em Niterói. Maricota era uma moça avançada entre seu grupo de amigas, lia romances naturalistas franceses e sentia-se confortável com o próprio corpo e com a sexualidade. Ao final ela engravidava e morria ao tentar um aborto com a ajuda do primo, que era farmacêutico e pai da criança.

[...]

O folhetim causou tanto escândalo que o *Província do Rio* se viu obrigado a interromper a publicação antes do final da história. [...]. (2015, p. 10).

O encerramento da publicação de *O artigo 200*, entretanto, não frustrou a sua trajetória como escritor – pois, após 4 (quatro) anos, com esse folhetim transformado em livro, publicou *O aborto*, seu romance de estreia –, bem como não prejudicou sua carreira no jornalismo. Segundo Mendes (2015), além do *Província do Rio*, Figueiredo Pimentel foi assíduo como colaborador de diversos periódicos como: *Arcádia*, *Vera Cruz*, *Revista do Brasil*, *Brasil Moderno* e *Revista Contemporânea*, mas seu trabalho não se limitou ao Brasil. Na França, foi correspondente nas revistas *Je sais tout* e *Mercure de France*, e no jornal *Excelsior*, de Paris. Nos jornais cariocas, além de ter trabalhado, conforme já apresentamos, em *O Paiz*, também

escreveu para *O Diário de Notícias, Cidade do Rio, Correio da Tarde, O Século, Folha da Tarde* e *A Notícia*, assinando a coluna “Pequenos Ecos”, que versava sobre as novidades artísticas do Rio de Janeiro.

Ainda em periódico, Figueiredo Pimentel, sob o pseudônimo Albino Peixoto, publicou, em folhetim, *O clube da morte*, no jornal *Cidade do Rio*. A narrativa foi anunciada, em 12 de agosto de 1895, no referido jornal nos seguintes termos: “*O Club da Morte* é um romance a PONSON DU TERRAIL cheio de enredo, cheio de mortes, crimes, duelos, assassinatos, fuzilamentos, etc., no genero apreciado pelo publico.” (CIDADE DO RIO, ANO 10, n. 184, 12 de ago. 1895, p. 1). Como vemos, já se antecipava que a escrita de Figueiredo Pimentel permaneceria dotada dos apelos polêmicos, a qual contava com destinatários fiéis. Assim, em 15 de agosto do mesmo ano, foi lançado o primeiro capítulo, “Os embuçados”,⁶³ dando início a uma narrativa contada em 16 (dezesseis) capítulos publicados diariamente.

Com sua escrita sem autocensura, Figueiredo Pimentel provocava sentimentos variados na crítica. Ora amado, ora odiado, seu nome sempre aparecia, de alguma forma, nos periódicos de seu tempo. Por exemplo, na “Secção livre”, de *O Fluminense*, assinada por Moysés, há a expressão de verdadeira admiração pelo escritor:

Agora permitam-me que rapidamente cite alguns moços que são a nossa glória, o nosso orgulho.
Alberto Pimentel de sobre conheço, é o Chico Botija, é o literato distincto, é um typo desinquietao, espantado e tormento dos amigos.
Não sei explicar mesmo o que é o Alberto, sei que elle hoje está como redactor d’*O Paiz*.
É literato distincto, desinquietao e espantado, porque tem muito talento e é excessivamente nervoso.
É o tormento dos amigos porque anda sempre com os bolços cheios de papeis onde fulgura os centellinhos da sua imaginação... papeis estes que lê de fio a pavio ao pobre diabo que cae lhe nas unhas. [...] (O FLUMINENSE, ANO XIV, n. 2039, 27 mai. 1892, p. 2).

Por outro lado, também em *O Fluminense*, na seção “Inedictoriaes”, assinada por Manoel Benicio, Figueiredo Pimentel foi criticado em razão da simulação de suicídio, a fim de promover seu romance *O suicida* (1895): “Quanto a mim declaro, senhor redactor, que me chocando com a noticia do fingido suicídio por julgar a victima merecedora de piedade, revoltei-me ao saber que elle fora a encenação de um reclame espectacularo e improprio de homens de espirito, talento e bom senso.” (O FLUMINENSE, ANO XVIII, n. 2725, 03 mai.1895, p. 3).

⁶³ Publicado no *Cidade do Rio*, ANO 10, n. 187, em 15 de agosto de 1895.

Outro folhetim de Figueiredo Pimentel, publicado em periódicos, foi *O cadaver*. De acordo com uma nota que circulou no jornal fluminense *A Notícia*, a narrativa era assinada por Fernão Pinto, pseudônimo usado pelo romancista macaense:

Mais um excelente suplemento ilustrado dá amanhã a *Gazeta de Notícias*. Entre as muitas coisas interessantes, além de numerosas gravuras de palpitante actualidade, a *Gazeta* enceta amanhã a publicação da apavorante novella *O Cadaver*, historia da meia noite, contada por Fernão Pinto, pseudonymo que mal esconde o aplaudido autor do *Livro Mau* e do *Aborto*. Além disso, publica ainda o suplemento de amanhã: [...] “Maos costumes”, chronica de Figueiredo Pimentel [...]. (*A NOTICIA*, ANO XVIII, n. 42, 18-18 jan. 1911, p. 1).

Ainda na primeira década dos noventa, Figueiredo Pimentel, sob o pseudônimo de Petrônio Carioca, assinava o “Binóculo”, do jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, considerado, conforme Mendes (2015), o mais literário dos periódicos da época. Nessa coluna, “[...] o escritor capitalizou, com grande êxito, sobre as ideias de civilização e modernização desencadeadas pelas reformas urbanas do prefeito Pereira Passos.” (MENDES, 2015, p. 10-11).

A coluna, segundo Góes (2015), era estruturada em fragmentos diversos, mas, dependendo da importância do tema, assumia contornos de crônica: “[u]m recurso usado com regularidade para ambientar o leitor no dia focado era iniciar o texto com a descrição do tempo (*cronos*)” (GÓES, 2015, p. 24). “Binóculo” circulava aos domingos,⁶⁴ abordando assuntos da sociedade e atualizando seus leitores sobre os últimos acontecimentos. Ainda nessa coluna, tratava de literatura (BROCA, 1975), e, além disso,

[s]e dedicava excepcionalmente a aconselhar pessoas a seguir determinadas regras de comportamento e moda, ou seja, o que usar, onde usar, como usar, principalmente como agir em lugares públicos, em especial, nos ambientes da Avenida Central. A coluna fez tanto sucesso que os jornais adotaram em suas folhas sessões semelhantes, viviam a observar os comportamentos das pessoas e determinar regras de etiqueta na alta sociedade, como padrão a qualquer cidadão. (NUNES, 2009, p. 67).

Figueiredo Pimentel apresentava, assim, uma nova faceta, a de colunista social – “[...] tornou-se, a partir de 1907, o ‘oráculo da beleza’: ditava moda, fazia advertências, ministrava curso de como usar luvas... Todo carioca distinto, elegante e bem informado lia “Binóculo” (DIDIER, 2005 apud SANTOS, 2013, p. 135). Tal era a influência que o escritor exercia sobre a opinião da sociedade carioca, que um hábito tipicamente inglês passou a ser adotado no Rio de Janeiro, conforme reportagem “O chá, no Rio, está na sua idade de ouro...”, divulgada na

⁶⁴ Sobre a periodicidade da coluna, Carvalho (2012) informa ser diária. No mesmo sentido, Souza (2002).

seção “Os novos hábitos cariocas”, de *A Notícia*. A matéria é iniciada lembrando que o costume carioca era de se tomar café às 22 horas, porém “[a] raça inglesa enviou-nos o *five o'clock tea*, o saudoso Figueiredo Pimentel adoptou-o, ordenou pelo *Binoculo*, e a *hora do chá* passou a ser a hora quinta da tarde, para falarmos evangelicamente, tratando-se do evangelho da elegância.” (A NOTICIA, ANO XXI, n. 156, 3-4 jul. 1914, p. 1).

Apesar de ter ganhado destaque na sociedade carioca, inclusive, influenciando comportamentos, nem sempre fora considerado tão elegante. As obras naturalistas de sua autoria, muitas vezes, provocavam reações negativas, pelo fato de terem sido consideradas como pornográficas. Para o livreiro Pedro Quaresma, no entanto, a imagem polêmica de Figueiredo Pimentel era considerada como um fator positivo capaz de atrair leitores de suas publicações:

A má fama pregressa do escritor e a possibilidade de comercializar obras naturalistas na faixa do livro popular e pornográfico eram incentivos para se arriscar na empreitada. A partir de janeiro de 1893, o livreiro começou a anunciar em notas nos jornais da cidade o lançamento do “empolgante romance naturalista” de Figueiredo Pimentel. (MENDES, 2016, p. 183).

Registradas algumas aparições de Figueiredo Pimentel nos jornais, seja como colaborador, seja como objeto de crítica, na seção seguinte, tratamos da sua atividade como romancista, buscando conhecer sua produção bibliográfica destinada ao público adulto, mais especificamente, como era denominada, na época, “literatura para homens”, devido à sexualidade abordada em seu enredo considerado, assim, pela crítica, imprópria para as mulheres.

2.2. A literatura naturalista de Figueiredo Pimentel

De acordo com o que mencionamos no início desse capítulo, Figueiredo Pimentel foi um fértil escritor. De cronista e autor de folhetins para periódicos a contista infantil, ele transitou pelo gênero poético com: *Fototipias* (1893), *Livro mau* (1891), *Amor* (1896), entre outros. No entanto, o gênero em que teve maior repercussão, antes de escrever para as crianças, foi o romance naturalista.

Sucesso de vendagem, *O aborto* (1893), seu romance de estreia, foi esquecido pela historiografia literária, assim como suas demais obras naturalistas: *Um canalha* (1895), *Suicida!*

(1895) e *O terror dos maridos* (1897).⁶⁵ Segundo Vieira e Mendes, os intelectuais do final do século XIX concebiam o naturalismo como “[...] uma estética nada uniforme, compreendendo uma gama de significados que expandiam a concepção de ‘romance científico’ a partir do modelo do naturalismo de Zola.” (2017, p. 5173). De modo que à historiografia tradicional não interessavam obras subgêneros dessa estética considerados periféricos como o banal e o “pornográfico” de Figueiredo Pimentel.

Frente a essa concepção de naturalismo hegemônica e, conseqüentemente, a esse esquecimento, alguns pesquisadores como os retro citados, Vieira e Mendes, ora em estudos individuais, ora em conjunto, e Leite, em parceria com aquele último, interessaram-se pela estética naturalista de Figueiredo Pimentel. É, portanto, partindo da investigação desses estudiosos e de dados coletados diretamente nos periódicos fluminenses que circularam nos anos finais do século XIX, pertencentes ao acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, que reunimos, nesta seção, informações sobre a escrita naturalista do “Zola de Praia Grande”, como era conhecido.⁶⁶ Antes de partimos, porém, para os dados documentais e os estudos mencionados, retomaremos o contexto de surgimento desse romance, sumamente, apresentado na seção anterior.

O aborto nasceu em meio a uma atmosfera permeada pela polêmica. Originalmente, conforme Figueiredo Pimentel (2015, p. 23) apresentou no “Prefácio indispensável” da obra, a narrativa foi publicada em folhetim “[...] sob o título – *O artigo 200* – na *Província do Rio*, periódico trissemanal que houve em Niterói.” O impacto causado na sociedade carioca ensejou, de acordo com o romancista, reclamações do público assinante, de modo que a redação decidiu que ele deveria mudar tanto algumas palavras que usava, quanto cenas que descrevia, até que a publicação foi suspensa, logo após ter sido obrigado a antecipar o final da narrativa “[...] bruscamente, em vinte minutos, de um modo cômico, estapafúrdio, estúpido.” (PIMENTEL, 2015, p. 23).

Ainda no “Prefácio indispensável”, Figueiredo Pimentel reproduz um artigo que fizera publicar, sob o pseudônimo *Albino Peixoto* – usado nas publicações de *O artigo 200* –, no número seguinte ao que trouxe o desfecho de *O artigo 200*, na *Província do Rio*. Nesse artigo, ele expressou sua insatisfação com o término antecipado e completamente destoante do que

⁶⁵ Embora Mendes e Leite (2015) apontem o ano de 1896 como o de publicação do romance *O terror dos maridos*, os periódicos cariocas que consultamos (*A Notícia*, *O Paiz* e *Gazeta de Notícias*), junto à Hemeroteca Digital Brasileira, anunciam 1897 como o de lançamento da obra.

⁶⁶ Segundo Mendes (2015, p. 7): “Sua reputação de adepto da estética lhe trouxe fama (e infâmia), dando origem à expressão o “Zola da Praia Grande”, como era conhecido, em referência a Émile Zola (1840-1902), mestre do naturalismo na França, e ao antigo nome da cidade de Niterói, onde ele começou a carreira de escritor no final da década de 1880, embora fosse natural de Macaé (RJ).”

havia elaborado antes da intervenção sofrida, bem como aproveitou para anunciar o romance em livro.

Vieira e Mendes (2017), no trabalho *Os naturalismos de Figueiredo Pimentel em “O aborto” e “Um canalha”*, dedicaram-se ao estudo de Figueiredo Pimentel como autor de romances naturalistas, voltando seus olhares para as obras *O aborto* (1893) e *Um canalha* (1895). Em seu estudo, os pesquisadores partem de fontes primárias – acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional –, com o fim de traçar “[...] a trajetória de um escritor naturalista brasileiro esquecido e as primeiras recepções de *O aborto* e *Um canalha* pelos homens de letras – escritores, críticos, livreiros e editores – e pelo leitor comum.” (2017, p. 5174).

Adentrando no contexto de produção da obra, Vieira e Mendes (2017) expõem que, entre outros seguimentos editoriais, a Livraria do Povo – posteriormente denominada Quaresma, fazendo relação direta ao seu proprietário – editava romances naturalistas cujos enredos provocadores e escandalosos eram comumente associados à pornografia. Atento às produções que atendiam a esse caráter, já que eram muito procuradas pelo público masculino, e “[e]mpenhado em expandir as vendas dos romances naturalistas, em 24 de janeiro de 1893, Pedro Quaresma comprou os direitos de publicação de *O aborto*, do estreante Figueiredo Pimentel (na época com 23 anos), efetivando uma parceria bem sucedida [...]” (VIEIRA; MENDES, 2017, p. 5175).

Compulsando periódicos reunidos na Hemeroteca Digital Brasileira, verificamos que, antes mesmo da estreia, a obra já era noticiada pelo menos por um dos maiores periódicos cariocas. Em 30 de dezembro de 1892, a primeira página do número 364, da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, veiculava que um livro de Figueiredo Pimentel estava para ser lançado: “A Livraria do Povo vai editar um romance realista de Figueiredo Pimentel, nosso collega d’*O Paiz*.” (GAZETA DE NOTÍCIAS, ANO XVIII, n. 364, 30 dez. 1892, p. 1). E assim se deu. Em 20 de março do ano seguinte, o mesmo periódico apresentava à venda *O aborto*, cumprindo com o que informara anteriormente: “Está publicado e será posto á venda quinta-feira, este soberbo romance realista, do eminente escriptor Figueiredo Pimentel, redactor d’*O Paiz*, 1 bello volume [...]”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, ANO XIX, n. 78, 20 mar. 1893, p. 4).

A obra teve verdadeiro êxito, mas, não obstante a popularidade desse romance, Figueiredo Pimentel sofreu severas críticas. Em 19 de abril de 1893, no *Jornal do Brasil*, foi publicada uma apreciação de *O aborto*, subscrita por B., em que é tachado como livro erótico e afeito a banalidades de maneira que não se constitui como uma obra da estética naturalista.

De um modo geral, como apresentam Vieira e Mendes (2017, p. 5176), “[o]s críticos ficaram escandalizados com *O aborto*. Para eles [– a exemplo de Magalhães de Azeredo], o livro não representava uma obra autêntica da estética naturalista [...]”, mas o que verdadeiramente chocava era a exposição dos detalhes da vida sexual da protagonista, entendida como contraventora da boa moral e dos bons costumes da época. Como apresentado na seção anterior, o enredo trata da história de Maricota que, em razão de um romance não conjugal como um primo seu, farmacêutico, engravida e aborta com o auxílio deste, tendo como resultado um fim trágico, sua morte.

Em 1895, Figueiredo Pimentel lançou seu segundo romance naturalista, pela Laemmert, *Um canalha*. De acordo com Vieira e Mendes (2017), a editora possibilitou a Figueiredo Pimentel ampliar o seu público leitor, tendo em vista que, afora sua filial do Rio de Janeiro, estava fixada em duas outras grandes capitais: São Paulo e Recife. Desse modo, “[...] a Laemmert também divulgou a disponibilidade do livro em São Paulo, Recife, Santa Catarina e Maranhão, sugerindo a propagação da produção literária de Figueiredo Pimentel aos diversos centros culturais espalhados pelo país.” (VIEIRA; MENDES, 2017, p. 5175).

O romance de estética naturalista, entendido como um “estudo de temperamento”, segundo Vieira e Mendes (2017, p. 5178), é sumarizado como uma narrativa em que se conta a história do Dr. Guarani Cardoso, personagem protagonista marcado por sua mediocridade e pela corrupção, que, de bacharel em Direito, é nomeado a juiz de Macaé. “O romance, além de narrar as canalhices do protagonista com suas negociatas no tribunal, aborda as imoralidades de diversos tipos comuns que compõem a história, sem remeter ao naturalismo sensacionalista do *O aborto*.” (VIEIRA; MENDES, 2017, p. 5177-5178).

A crítica publicada na *Revista Brasileira*, em 1895, identificou, na obra de Figueiredo Pimentel, “[...] uma curiosa mistura de aptidão para o gênero que os francezes chamam *roman feuilleton* e da preocupação evidente de fazer psicologia segundo a maneira naturalista.” (1895, p. 60). E, ainda, imputou falta de originalidade ao romance e construções de tipos comuns e de uma narrativa superficial: “[...] parece-me [...] possuir excellentes disposições para aquelle gênero de literatura, em que as primeiras qualidades são saber interessar o leitor, prender-lhe a atenção e aparelhar com arte as situações e os efeitos que são o regalo dos leitores comuns desta casta de romances.” (REVISTA BRASILEIRA, ANO I, TOMO IV, n. 04, out.-dez. 1895, p. 60).

Diferentemente de *O aborto*, *Um canalha* não apresenta a natureza pornográfica que impressionou o público leitor. Embora tenha adotado como temática o caráter indigno de um personagem que exerce uma importante função pública, não foi somente a ausência do apelo

sexual que frustrou sua vendagem. Segundo o periódico *A Notícia*, do Rio de Janeiro, na seção “Sobre a mesa”, Figueiredo Pimentel, ao tratar da exposição de tipos e de quadros da vida real, o fez de forma realista, aproximando-se da banalidade ao retratar a tipicidade humana que encontramos ora aqui, ora ali.

De acordo com Vieira e Mendes (2017), críticos do romance de Figueiredo Pimentel como Valentim Magalhães e Arthur Azevedo (1855-1908) apontavam a falta de inventividade da obra de um modo tal que foi capaz de torná-la apática. Todavia, advertem, os pesquisadores, que “[o] naturalismo [...] não opera pela invenção ou pela imaginação e não busca o extraordinário, mas constrói o ficcional por meio da observação sobre os fatos da vida comum (como uma reportagem de jornal).” (VIEIRA; MENDES, 2017, p. 5179). José Veríssimo (1857-1916), por outro lado, não atribuía a falta de inventividade como defeito estético de Figueiredo Pimentel em *Um canalha*, segundo Vieira e Mendes (2017, p. 5179), para o crítico, o problema estava, em primeiro, na carência de um estudo científico e, em segundo, na ausência de “[...] elegância da forma com estilo sóbrio e uso de linguagem não provinciana.” Para os pesquisadores, a segunda crítica

[...] é dificilmente atendida pelo naturalismo literário. Parecendo-se mais a um estudo de caso, a notícias de jornal e a relatórios científicos, o romance naturalista rompe com a forma genérica do épico e do romance realista tradicional. O naturalismo impõe ficções fora dos padrões estéticos rígidos, que cedem a autoridade da voz narrativa a diversas fontes, como a linguagem dos subalternos, a gíria dos trabalhadores e as variações linguísticas regionais (BAGULEY, 1990). (VIEIRA; MENDES, 2017, p. 5179-5180).

Como podemos perceber, Vieira e Mendes (2017) buscam, em sua pesquisa, ilidir as críticas questionadoras da estética naturalista de *Um canalha* fundamentados, sobretudo, em uma das possibilidades do naturalismo do final do século XIX: a valorização do banal, do cotidiano da vida comum – via ampliadora da concepção dessa estética, que rompe com “[...] a versão hegemônica da historiografia tradicional sobre o naturalismo no Brasil, como ‘romance científico ou experimental’ segundo Zola, e legitimada nos manuais de ensino de literatura” (VIEIRA; MENDES, 2017, p. 5181). Para tanto, amparam-se teoricamente em David Baguley, que identifica essa vertente como “naturalismo da desilusão” cujo interesse consiste em “[...] retratar o banal, o anti-heroico e o que ‘não acontecia’ na vida dos personagens.” (MENDES; VIEIRA, 2014, p. 116).

Nesse sentido, ele não era naturalista por vocação, mas um escritor profissional que escrevia, entre outras coisas, romances naturalistas. É claro

que, em defesa dos livros, ele também reivindicava, como fizeram Émile Zola, Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro (1845-1890) e Adolfo Caminha, a seriedade do “escritor cientista”, que observava, estudava e condenava (os males da sociedade), mas ao chamar seus romances de “naturalistas”, Figueiredo Pimentel visava mais ao sensacionalismo do que ao cientificismo da estética (MENDES; LEITE, 2015, p. 120).

Não obstante a proposição de uma estética não hegemônica, mas legítima, defendida pelos pesquisadores que citamos, *Um canalha*, efetivamente, não foi bem recepcionado pela crítica, nem teve a repercussão alcançada por *O aborto* perante o público. Tais fatos, contudo, não fizeram com que Figueiredo Pimentel se abatesse como romancista, assim, após ter circulado em folhetins, no *A Notícia*, publicou seu terceiro romance naturalista *Suicida!*, editado por Fauchon & C., no final de 1895.

Em 23 de outubro daquele ano, o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, anunciava que a crítica já examinara a obra.⁶⁷ E, quatro dias depois, *O Paiz* publicava a apreciação de Artur Azevedo (1855-1908), subscritor da seção “Palestra”, cujas palavras iniciais já demonstram a boa recepção por parte do crítico, ao afirmar que Figueiredo Pimentel “[...] consegue, por meio dos processos mais simples, sensibilizar os que o leem. N’outras, revela incontestável talento de observação, como, por exemplo, descrevendo a festa de S. João n’uma fazenda patriarcal.” (O PAIZ, ANO XXII, n. 4043, 27 out. 1895, p. 1).

Para atrair o público leitor, Figueiredo Pimentel empregava estratégias sensacionalistas como títulos apelativos, antecipando o conteúdo polêmico para os costumes da época, o qual seria tratado no interior da obra; intensa propaganda em jornais; além de, no caso de *Suicida!*, simular o seu suicídio, meses antes de lançá-lo em folhetim. De acordo com El Far (2006), o romancista macaense deixou, em uma embarcação, que atravessa a Baía de Guanabara de Niterói para o Rio de Janeiro, seu chapéu, sua casaca e um bilhete em que anunciava que tiraria a própria vida, em um intuito de causar furor em torno de sua pessoa, uma vez que “[...] essa encenação não passava de um ‘sensacional reclame’ para o seu novo romance [...]” (EL FAR, 2006, p. 36).

Antes, contudo, de ser descoberta a sua estratégia para atrair a atenção, a notícia chegou a, pelo menos, mais um outro estado que não a Capital Federal. O *Correio Paulistano* publicou duas notas, na edição de 29 de abril de 1895, sobre o acontecimento. Em uma, tratava da questão do direito ao suicídio levantada na carta de Figueiredo Pimentel, e, em outra, apenas anunciando o fato.⁶⁸

⁶⁷ Anúncio publicado em *Gazeta de notícias*, ANO XXI, n. 297, em 23 out. 1895, p. 2.

⁶⁸ CORREIO PAULISTANO, ANO XLI, n. 115547, 29 abr. 1895, p. 3.

De acordo com a busca em periódicos realizada por Mendes e Leite (2015), a narrativa, que, antes de publicada como livro, saiu diariamente durante os meses de maio e junho de 1896, em *A Notícia*, foi um verdadeiro sucesso, de modo que as edições daquele periódico se esgotavam todos os dias durante a sua publicação. No novo suporte, Mendes e Leite (2015, p. 127) destacam que a obra não foi atacada, pelo contrário, “*Suicida!* foi o romance naturalista de Figueiredo Pimentel mais bem recebido pela imprensa e pelos homens de letras.”.

Artifícios também foram empregados antes da publicação do último romance de Figueiredo Pimentel, *Terror dos maridos*. A edição, de 9-10 de agosto de 1895, de *A notícia*, do Rio de Janeiro, na seção “Boletim do dia”, publicou uma nota que, além de apresentar a pergunta “– *Que quer dizer – O terror dos maridos?!...*” (A NOTICIA, ANO II, n. 205, 09 ago. 1895, p. 2), qualificava o anúncio como misterioso, pois, apesar de ter sido pago, não se sabia quem o fez, nem do que se tratava.

Pouco depois, em 29 de agosto de 1895, na seção “A pedidos”, do mesmo periódico (ANO II, n. 222, p. 3) divulgou-se: “O terror dos maridos em breve chegará a esta capital”. E, em 17 de julho de 1896, a *Cidade do Rio*, trouxe uma nota intitulada *O terror dos maridos* em que, além de relacionar o anúncio misterioso que havia chegado à redação do jornal à obra de Figueiredo Pimentel, esclarecia a sua natureza, quando afirmou que se trata de “[...] um romance de observação onde o autor estuda a sociedade elegante do Rio de Janeiro, mostrando o que é a vida burguesa na rua, no lar, nas *soirées*, nos theatros, em todas as suas faces, [...]” (CIDADE DO RIO, ANO XI, n. 197, 17 jul. 1896, p. 1).

Mais de um ano após aquele primeiro “reclame”, em que se levantava o mistério em torno do *Terror dos maridos*, enfim, a seção “A pedidos”, de *A Notícia*, do Rio de Janeiro, anunciou o lançamento do romance de Figueiredo Pimentel com a frase de efeito “grande escândalo!” (A NOTICIA, ANO IV, n. 80, 5-6 abr. 1897, p. 3), buscando atrair leitores pela curiosidade.

O “título atrevido” e “frontalmente antipatriarcal” – expressões empregadas por Mendes e Leite (2015) – era um chamariz usado para convocar a atenção dos leitores. Assim como em *O aborto*, *Terror dos maridos* seguia a estética naturalista, tecendo um estudo sobre a sexualidade e a hipocrisia da sociedade burguesa, e, “[p]ara não deixar dúvidas quanto ao alvo que mirava, ao mudar o título original, o escritor acrescentou o subtítulo “*cenar da alta sociedade*”. (MENDES; LEITE, 2015, p. 128).

O sucesso de vendas foi tanto que, em 15 de junho de 1897, três meses após o seu lançamento, o número 166, ano VII, do *Jornal do Brasil*, anunciava a chegada de nova remessa da obra *Terror dos maridos* que estava esgotada. O êxito na vendagem de obras literárias, no

entanto, não significa a boa acolhida pela crítica, mas, no caso de *Terror dos maridos*, temos, na seção “Semana litteraria”, de *A Noticia*, de 08 de abril de 1897, belas palavras que seu subscritor, Valentim Magalhães, empenhou-se, para tecer elogios sobre o romance de Figueiredo Pimentel, depois das ressalvas que fez ao prefácio da obra: “Deixou-me boa impressão a leitura do *Terror dos maridos*. É evidente o progresso do escriptor do *Aborto para Um canalha* e d’este para *Suicida* e do *Suicida* para o *Terror dos maridos*. [...] Deu-me vivo prazer acompanhar o desenvolvimento facil e feliz que elle deu á minha creatura.”⁶⁹ (A NOTICIA, ANO IV, n. 82, 08 abr. 1897, p. 2). Não obstante os termos elogiosos, Valentim Magalhães não deixou de acusar como inverossímil a cena final do romance e de afirmar que há um “[...] mal que o desvia ainda da estrada larga da conquista definitiva da gloria – a ancia de apparecer, o prurido de fazer arruído e escandalo.” (A NOTICIA, ANO IV, n. 82, 08 abr. 1897, p. 2).

De acordo com Mendes e Leite (2015, p. 119), “[e]m 28 de janeiro de 1898, a *Gazeta da Tarde* computava em 27 o número de obras escritas por Figueiredo Pimentel, que tinha, então, 29 anos. Tal capacidade de trabalho, diziam os jornais, só era comparável à de Coelho Neto (1864-1934), outro prolífico escritor esquecido.” Por ocasião de sua morte, em 1914, era reconhecido na grande imprensa como o árbitro do bom gosto, o “[...] chefe do *smartismo* carioca” (MENDES, 2015, p. 11), na expressão da época. Uma reputação, portanto, bastante diversa da fama de autor pornográfico do “Zola da Praia Grande”, que lhe foi imputada no início da carreira.

Realizada a incursão sobre a atuação em periódicos e sobre a prosa naturalista do autor macaense, seguimos, na seção seguinte, para o estudo de sua literatura lírica e dramática.

2.3. A produção lírica e dramática de Figueiredo Pimentel

Como já apresentamos anteriormente, Figueiredo Pimentel foi um autor operoso, que transitava entre suportes e gêneros literários de forma incansável. Mal acabava de lançar uma obra, era anunciada outra, ao mesmo tempo em que não cessava com a produção de seus trabalhos, em periódicos, como jornalista e colunista, afora a sua atuação como editor. Quanto aos gêneros literários, já expusemos algumas considerações sobre sua escrita em jornais da época, bem como sobre sua prosa naturalista. Nesta seção, porém, tratamos da sua produção

⁶⁹ De acordo com a crítica de Valentim Magalhães, o prefácio de *Terror das mulheres* informa que a obra teve como inspiração um soneto de Arthur Azevedo e o conto *O Irresistível*, do autor que subscreve a coluna mencionada.

lítica e dramática. Para tanto, em razão da ausência de estudos acadêmicos, utilizamos críticas e notas jornalísticas de periódicos, predominantemente, fluminenses, arquivadas no *site* da Hemeroteca Digital Brasileira, as quais circularam entre a última década do século XIX e o início do século XX.

A primeira obra de poemas escrita por Figueiredo Pimentel da qual tivemos notícia foi *Fototipias* (1893?). Assim como em sua prosa naturalista, seus poemas também foram objeto de desaprovação nos periódicos coetâneos, por exemplo, em 21 de abril de 1894, *A semana*, do Rio de Janeiro, publicou uma crítica em que Araripe Júnior (1848-1911) classificava *Fototipias*, ao lado de *Evangelhos*, de Raymundo Corrêa (1858-1911), como “[...] muito longe de representar aquella impassibilidade poetica e nitidez de forma que os mestres recomendam, e de que no presente são os ‘Tropheus’ de José Maria de Heredia o mais perfeito exemplo.” (A SEMANA, ANO V, n. 38, 21 abr. 1894, p. 298).

Na mesma apreciação, mais à frente, Araripe Júnior acusou Figueiredo Pimentel como acometido da grave moléstia de “japonisar tudo”, o que significa, nas palavras do crítico, uma aptidão para adaptar superficialmente tudo o que se deseja, uma “[h]abilidade de fingir [...], mas a que difficilmente corresponde um estado de consciência irreductível.” (A SEMANA, ANO V, n. 38, 21 abr. 1894, p. 299).

Muito embora tais imputações confirmam impressões negativas à estética de Figueiredo Pimentel, o crítico reconhecia as qualidades do escritor, ao afirmar que se tratava de um escritor de talento, mas “[...] que necessita de ser acossado com ferro em braza, como se costuma fazer ás feras indomaveis. Justiça porem se lhe faça. Nas “Fototipias” Figueiredo Pimentel fingio muito bem que amou, conheceu e examinou praxitelicamente as 28 mulheres, as 28 estatuas de carne, que formam a galeria do livro. [...]”. (A SEMANA, ANO V, n. 38, 21 abr. 1894, p. 299).

Outra obra lírica de Figueiredo Pimentel é *Livro mao* (1894). Contendo 126 páginas e editado pela Carlos Moraes & C., foi escrito no período de 1888 a 1894, de acordo com informações constantes na *Revista Brasileira*.⁷⁰ Segundo Artur Azevedo, subscritor da seção “Palestra”, de *O Paiz*, edição de 06 de outubro de 1895, a obra tem semelhanças com *Flores do mal*, do francês Baudelaire, além de que “[o] título é bem achado, porque o livro resumbrá mysanthropia e pessimismo em todas as páginas.” (O PAIZ, ANO XII, n. 4022, 06 out. 1895, p. 1).

A edição, de 12 de outubro daquele ano, do mesmo periódico carioca, trouxe, porém, uma avaliação desenvolvida em seis parágrafos que caminhava no sentido oposto à de Artur

⁷⁰ A *Revista Brasileira* foi editada pela Laemmerte & C. A edição consultada corresponde ao quarto tomo do primeiro ano (1895).

Azevedo. Verdade que, apesar de pontar alguns elogios, o crítico não poupou o autor macaense de seu rigor estético: “Debaixo do ponto de vista puramente da arte, o *Livro Mao* é pessimo, muito embora revele verdadeiros lampejos de talento.” (O PAIZ, ANO XII, n. 4028, 12 out. 1895, p. 2). Mas não se limitou ao exposto, pois o subscritor – desconhecido, uma vez que não assinou suas colocações – ainda acusou Figueiredo Pimentel de ser descuidado e precipitado e, desembocando no mesmo discurso de apego do autor ao alarde, como o fizeram, anteriormente, outros homens das letras, afirmou que a intenção do escritor de “[...] escandalizar o burguez com umas tantas rebeldias moraes e sociaes já caiu em desuso.” (O PAIZ, ANO XII, n. 4028, 12 out. 1895, p. 2).

Valentim Magalhães, na primeira página do número 265, de *A Noticia*, na seção “Semana litteraria”, destacou o pessimismo do livro já desde o título, o qual é confirmado em seu conteúdo: “Intitulou-o *Livro mao* para prevenir de certo o leitor da perversidade que lhe palpita e babuja nas paginas. E não o engana. O livro é deveras máo como cobra. Lê-se nelle descompostura bravia em Deus, nos homens, no mundo, nas mulheres, e até na própria mãe.” (A NOTICIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 1).

O que poderia parecer um elogio nos parece mais um deslouro à obra, tendo em vista que o crítico deixou claro, durante sua exposição, que os poemas pecavam pela falta de ineditismo: “O livro deixou-me frio inteiramente, por não ser sincero, mas apenas uma imitação exagerada das *Blasphemias*, de Richepin.” (A NOTICIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 1). Ademais, Valentim Magalhães destacou o apelo ao escândalo já apontado por Artur Azevedo, mas, não obstante as máculas mencionadas, reconheceu algum valor artístico do *Livro mao*: “Sem meia dúzia de peças violentas seria um livro bom. E o que lamento é que o autor o tenha feito mau de proposito. São os gostos...” (A NOTICIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 1).

No tocante à vendagem, o livro de poemas não causou o mesmo estardalhaço que os romances naturalistas do escritor, mas também não foi negativa a recepção pelo público. Na mesma edição de *A noticia*, em que fora publicada a crítica de Valentim Magalhães, a qual nos remetemos há pouco, L. B. – também colaborador desse periódico, identificado apenas pelas iniciais – afirmou que “[a] impressão do *Livro mao* contrasta com o seu titulo porque é boa e a procura tem sido larga na livraria Fauchon [...]”. (A NOTICIA, ANO II, n. 265, 16-17 de out. 1895, p. 3).

Mais uma obra do gênero, de autoria de Figueiredo Pimentel, foi *O amor* (1896?). Segundo Valentim Magalhães informou, na seção “Semana litteraria”, da edição 37 de *A*

Noticia, publicada em 12-13 de fevereiro de 1896,⁷¹ o livro reúne 43 (quarenta e três) sonetos, cujos versos apresentam-se de forma espontânea, e cujo conjunto é dotado de variedade, harmonia e delicadeza.

Em nota⁷² publicada na edição de *O Paiz*, que circulou em 30 de janeiro de 1896, apresentando a obra como “livro para moças”, *Amor*, embora tivesse a grande preocupação com a estética parnasiana, era rica em ternura: “Figueiredo Pimentel tem no *Amor* estrophes altamente communicativas, sobresaindo, por vezes, imagens formosas que embalam o leitor como se este estivesse na mais deliciosa das suas redes.” (O PAIZ, ANO XII, n. 4137, 30 jan. 1896, p. 4).

Carmen (1897), último livro lírico de Figueiredo Pimentel que localizamos, editado pela Quaresma & C., já era anunciado antes de seu lançamento, no *Jornal do Brasil*, de 6 de dezembro de 1897. A nota descrevia a obra como “[...] um pequenino poema escripto [...]”, e continuava dando maiores detalhes sobre o suporte: “Do trabalho de impressão sabemos que será um primor typographico, impresso nítida e luxuosamente em papel cetim acartenado, nas conhecidas officinas Leuzinger e Irmãos, da praça Tiradentes. O poemeto *Carmen*, em tiragem limitada, deve estar prompto por toda a próxima semana.” (JORNAL DO BRASIL, ANO 7, n. 340, 6 dez. 1897, p. 2).

Em nota, a *Revista do Brazil*, de São Paulo, de março de 1898, tratava a obra como “mimoso livrinho”, de modo que fora “[...] lido e relido, mesmo decorado.” pelo colaborador do periódico. E, lamentando a falta de espaço naquela edição, deixou de registrar suas “[...] impressões que são magníficas.” (REVISTA DO BRAZIL, ANO I, n. 9, mar. 1898, p. 31).

A *Gazeta da Tarde*, de 18 de janeiro de 1898, trouxe uma pequena resenha sobre *Carmen*, tecida por Orlando Teixeira (1874-1902), que se dedicou a apresentar a estrutura da obra e a descrição do tema desenvolvido pelo escritor macaense, além de lamentar a falta de desvelo, decorrente do possível afã em ver o livro publicado:

[...]

Cinco trabalhos e um *post-scriptum* que é assim como o resumo de tudo, o verso e o reverso da medalha do amor, do grande amor que transparece em todas as estrofes escriptas “de joelhos, com o fervor de um rente” e inspiradas por uma hespanholita graciosa, creança ainda, pois o poeta nol-a apresenta

⁷¹ A NOTICIA, ANO III, n. 37, 12-13 fev. 1896, p. 2.

⁷² A referida nota, se comparada com as informações trazidas por Valentim Magalhães publicadas em “Semana litteraria”, de *A noticia*, levanta uma contradição quanto ao número de sonetos contidos em *Amor*, de Figueiredo Pimentel. De acordo com a nota de *O Paiz* – a qual, na verdade, trata-se de reprodução de uma outra idêntica que foi publicada em outro periódico, *A cidade do Rio*, fato revelado em razão da presença do nome deste jornal entre parênteses no seu desfecho –, o livro tem 59 (cinquenta e nove) sonetos. Em outra nota, agora no periódico fluminense *Jornal do Commercio* (ano LXXV, n. 29, 29 de jan. 1898), fala-se em 53 (cinquenta e três) sonetos.

com quatorze annos e, se bem que nas primeiras estrofes seja dito que ella não nasceu na terra, e veio das planices azues, nas azas de uma nuvenzinha, no capitulo II o ideal se humanisa um pouco e á gente fica a convicção que Carmen nasceu na Hespanha. [...] No decorrer do livrinho ha versos magníficos, se bem em que alguns trechos se note pouco cuidado, pressa relativa, menos perdoavel ainda em Figueiredo Pimentel que já se fez um nome litterario bastante regular. [...]. (GAZETA DA TARDE, ANO XIX, n. 14, 18 jan. 1898, p. 1).

Por outro lado, *O Paiz*, de 2-3 de janeiro de 1898, na seção “Kinetoscopio”,⁷³ subscrita por um colaborador que se identificava apenas com a inicial “R.”, publicou uma crítica de *Carmen*, em que julga como de qualidade, com versos bem feitos, inclusive, comparando com a estética de Olavo Bilac, Guerra Junqueiro entre outros poetas.

Nossa investigação sobre Figueiredo Pimentel, nos periódicos arquivados na Hemeroteca Digital Brasileira, permitiu-nos localizar vestígios de uma produção dramática do autor. Diante dessas informações, recolhemos algumas notas, a fim de ilustrar sua produção no tocante a esse gênero, sem, contudo, exaurir a matéria.

Na seção “Fac et spera”, do número 10, do primeiro ano da *Revista do Brazil*, de São Paulo, foi publicada uma pequena nota-anúncio sobre *Onde está a Felicidade*, na qual consta aplausos a Figueiredo Pimentel como escritor literário. (REVISTA DO BRAZIL, ANO I, n. 10, abr. 1898, p. 2). Naquele mesmo número da mencionada revista, tivemos a oportunidade de conhecer dois atos desse texto dramático, onde foi parcialmente publicado (páginas 261 a 264).⁷⁴

Pelo que pudemos inferir, a partir do exemplar a que tivemos acesso, trata-se de uma história cujo enredo é composto por cenas passadas em uma floresta, que quatro jovens, Cresus, Cellini, Platão e Romeu, tentam atravessar, para chegar a um lugar ainda não sabido pelo leitor, e, até o momento, também não conhecido pelos personagens, mas no qual se encontra a felicidade. Durante a jornada pelo caminho que é informado pela Velhinha da floresta, os jovens encontram um peregrino descrito na didascália como um homem bem velho, com longuíssimos cabelos e barbas grisalhos, todo vestido de branco. A floresta é uma metáfora usada pelo peregrino dentro do texto, representando, de acordo com que ele apresenta aos jovens, o passado, o presente ou o futuro, e, conforme a cor de quem a enxerga, um estado de espírito ou um evento que está sendo vivenciado pelo observador. Embora só tenhamos a oportunidade de ler os dois primeiros atos, pudemos perceber a intenção moralizadora do texto.

⁷³ O PAIZ, ANO XIV, n. 4839, 02-03 jan. 1898, p. 1.

⁷⁴ Ao final do texto, no n. 10 da *Revista do Brazil*, constava a indicação de que seria finalizado no número seguinte, contudo não tivemos acesso a ele, tendo em vista que não está disponível no arquivo da Hemeroteca consultada.

Outra nota a que tivemos acesso na Hemeroteca Digital Brasileira trata-se de um anúncio de estreia do espetáculo teatral *Rio s'amuse*, que foi publicado na *Gazeta de Noticias*, do Rio de Janeiro, de 05 de fevereiro de 1909, na seção “Uma opinião pessoal”, assinada por Xinó. De acordo com o colaborador do jornal, a peça fora escrita por Figueiredo Pimentel e Patrocínio Filho (1885-1929), motivo, argumentava o subscritor, pelo qual deve o público prestigiar a peça, “[a]lém disso “Rio s'amuse” tem o encanto inédito de ser francez. E como se estivéssemos em Paris a assistir a scenas ocorridas aqui, entre nós, com typos que conhecemos tão bem, incapazes de “boulevardier” com talento, a dizerem cousas em franzez a [ilegível] em franzez!...” (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XXXV, n. 36, 05 fev. 1909, p. 3).

Concomitantemente à sua participação com escritos literários em suporte livresco e com produções para periódicos, ambos destinados ao público adulto, Figueiredo Pimentel se dedicou à literatura para as crianças, a partir da última década do século XIX, a convite de Pedro Quaresma, idealizador da *Biblioteca Infantil*, objeto sobre o qual nos debruçamos na próxima seção.

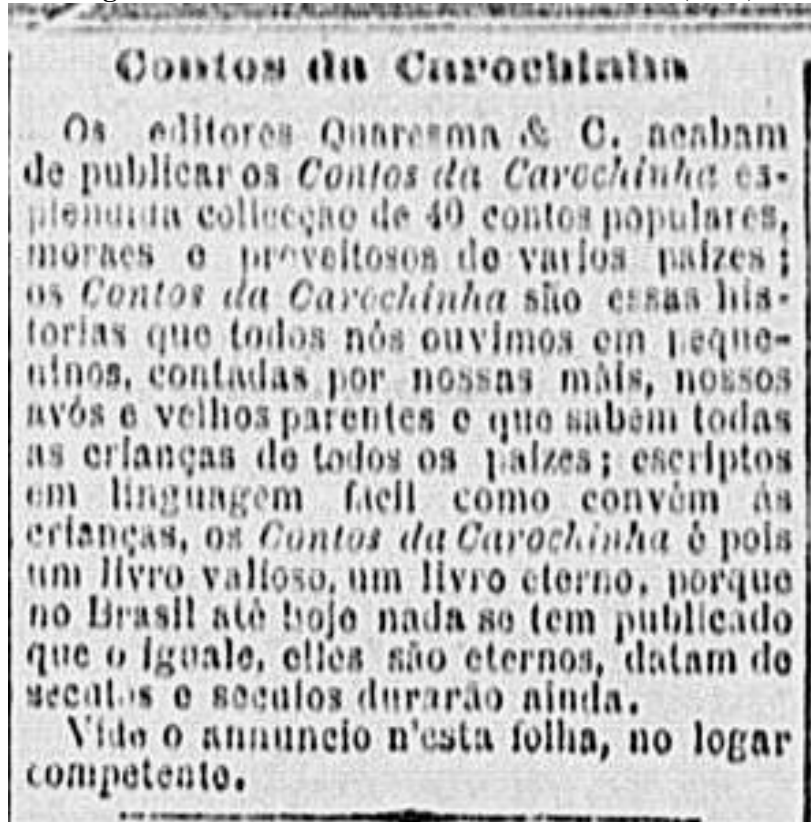
2.4. Figueiredo Pimentel para as crianças: *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma

O público leitor infantil, no Brasil, retomando brevemente o que abordamos no primeiro capítulo desta dissertação, carecia de uma literatura com as “cores locais” (LEÃO, 2007b, p. 18). Embora a presença de contos europeus clássicos fosse uma constante, já que, traduzidas ou não, importavam-se, bem como se imprimiam, aqui, obras estrangeiras, havia o obstáculo linguístico e cultural, o que dificultava a sua recepção. Nesse contexto, Pedro Quaresma, percebendo um nicho do mercado editorial que havia para se explorar e notando a forte presença de Figueiredo Pimentel em periódicos e no meio literário, idealizou um novo projeto que, tendo o escritor macaense como organizador, era uma promessa de sucesso: a publicação de obras infantis. O livreiro, logo, convidou-o para sua mais nova empreitada que, mais tarde, iria deixar o nome de Figueiredo Pimentel registrado, na historiografia da literatura infantil e juvenil brasileira, entre seus precursores.⁷⁵

⁷⁵ “O contrato longo e rentável com a Livraria do Povo foi o mais exitoso da carreira do escritor, durante a última década do século XIX e a primeira do século XX, por meio das publicações do seu romance de estreia e a série de livros moralizantes para a infância e a juventude [...]” (VIEIRA, 2015, p. 24).

Assim, em 07 de junho de 1894, a *Gazeta de Noticias*, do Rio de Janeiro, divulgava o lançamento da primeira de uma série de obras que viriam compor a *Biblioteca Infantil* da Livraria do Povo, *Contos da Carochinha* (Figura 15).⁷⁶

Figura 13 – *Gazeta de Noticias*, do Rio de Janeiro (1894)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Conforme traz a nota, a primeira edição reuniu “40 contos populares, moraes e proveitosos de varios paizes [...]”, escritos em “[...] linguagem facil como convém ás crianças [...]” (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XX, n. 157, 07 de jun. 1894, p. 3). Sobre a estética de Figueiredo Pimentel na obra para crianças, Leão (2007b, p. 19) explica que “[p]ara falar com os leitores, o romancista assumiu a responsabilidade de entrar na pele das contadoras de histórias: as baratinhas. Essas foram as condições para que a literatura infantil abasileirada criasse a própria recepção [...]”. Além disso, de uma linguagem próxima da oralidade, faz parte da estética do autor, constituindo uma das marcas das narrativas infantis que reúne na obra, a nomeação dos personagens. Enquanto que, nos contos de Perrault e na grande maioria das narrativas dos irmãos Grimm e de Andersen, os personagens são anônimos, sendo referenciados pelos autores a partir de um atributo físico, uma peça de roupa como em “Chapeuzinho

⁷⁶ Nota publicada na *Gazeta de Noticias*, ANO XX, n. 157, em 07 de junho de 1894, p. 3.

vermelho”, do caráter do personagem – lobo mal, a madrasta má –, ou em razão de sua posição no grupo familiar ou na sociedade – o pai, a mãe, o rei, a rainha, o príncipe encantado de tantas histórias –, Figueiredo Pimentel chama Chapeuzinho Vermelho de Albertina, o Gato de botas de Malhado, a mãe da Branca de Neve de Laurinda, apenas citando algumas ocorrências. Apesar de parecer apenas um detalhe, esse fato mostra-se como uma característica peculiar da reescrita desse autor, a qual diferenciava sua obra das anteriores, pois, mesmo adaptadores e tradutores de língua portuguesa que publicaram e foram lidos no Brasil antes de Figueiredo Pimentel, como Guerra Junqueiro, não se afastaram da tradição nesse sentido.

Sobre a composição da obra, de acordo com o exemplar da *Gazeta de Noticias*, que circulou em 15 de junho, os seguintes contos estavam reunidos em sua primeira edição: “Os três cães”, “João e Maria”, “Jacques e seus companheiros”, “Os dois avarentos”, “O patetinha”, “Cocota” ou “A menina desobediente”, “O perigo da fortuna”, “Os três presentes da fada”, “A perseverança”, “A justiça de Carlos Magno”, “A guarnição da Fortaleza”, “A briga difícil”, “A gata borralheira”, “O tocador de violino”, “O rei dos metais”, “O rabino piedoso”, “A igreja de Falster”, “A lenda da montanha”, “Branca como a neve”, “O frade e o passarinho”, “João Bobo”, “O ratinho reconhecido”, “Os seis companheiros”, “O anacoreta”, “O pequeno polegar”, “O vaso de lágrimas”, “Os meninos na mata”, “O pintassilgo”, “A fina Alice”, “Os pêssegos”, “Jacques e o pé de feijão”, “Os dois caminhos”, “O castelo de Kinast”, “O irmão e a irmã”, “A catedral do rei”, “Os infortúnios do alfaiate João”, “A bela e a fera”, “As três galinhas”, “Os onze irmãos da princesa”, “O urso e a carniça”.⁷⁷

A nota do referido jornal, além de elencar o título dos contos, apresentava como finalidade da obra a transmissão de princípios moralizantes e a oportunidade de momentos de deleite para o leitor: “[...] é uma escolhida collecção de quarenta magníficos contos populares, que todas as mãis de familia devem dar a seus filhos para lerem, afim de guial-os no caminho do bem e da virtude, alegrando-os e divertindo-os ao mesmo tempo.” (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XX, n. 165, 15 jun. 1894, p. 6). E, dando ênfase ao público destinatário mediato da obra,⁷⁸ o anúncio, que circulou em 10 de julho de 1894, oferecia os *Contos da Carochinha* nos seguintes moldes: “Ás mãis de familia, aos educadores e ao povo em geral recommendamos este precioso livro,

⁷⁷ Na 25ª edição de *Contos da Carochinha*, utilizada nesta dissertação, alguns contos publicados na 1ª edição tiveram seus títulos modificados, de modo que “O rabino piedoso” passou a se denominar “O solitário da cabana”; “O pintassilgo” passou para “O canário”; “Os infortúnios do alfaiate João” para “Os caiporismos do alfaiate João”, “A justiça de Carlos Magno” para “A gratidão da serpente”, “O irmão e a irmã” para “O veadinho feliz” e “A fina Alice” para “Berta, a esperta”.

⁷⁸ Denominamos destinatários mediatos aquelas pessoas responsáveis pela escolha e pela compra da obra como pais e educadores.

unico que póde guiar as crianças no caminho do bem e da virtude alegrando e divertindo ao mesmo tempo.” (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XX, n. 190, 10 jul. 1894, p. 5).

Como se percebe, Figueiredo Pimentel, em sua obra infantil, não se afastou dos preceitos morais e edificantes que caracterizavam a literatura infantil desde suas fontes primárias – os contos populares. Influenciado pelas obras clássicas europeias, o escritor macaense continuou a repetir a velha fórmula maniqueísta, fazendo perdurar o embate do bem contra o mal em suas narrativas. É incontestável que havia inovação em sua obra, pois ele abrigou a narrativa trazendo elementos e o falar nacionais, facilitando a linguagem com vocábulos nossos, deu nome aos personagens, inclusive, enunciou em seus prefácios uma literatura voltada para o deleite, portanto, não mais estritamente pedagógica,⁷⁹ contudo não rompe definitivamente com a tradição, conservando o fundo moralizante das narrativas como afirmamos anteriormente. Decorrente desse fato, é edificado o seu *status* como precursor cronológico da literatura infantil brasileira, já que, no tocante ao enredo, à construção das personagens originais e transgressoras, enfim, da autêntica criação, somente com Monteiro Lobato que se pôde transpor essa fase tão arraigada às culturas estrangeiras e tão associada à exemplaridade.

No que diz respeito à materialidade, a obra apresentava um sério problema quanto aos desvios ortográficos, como expõe o prefácio da segunda edição.⁸⁰ Apesar disso, a recepção não foi afetada, o que nos leva a concluir que tais desvios não foram capazes de enodoar a obra. Seu sucesso foi imediato, tanto que, de acordo com esse prólogo, a primeira tiragem de 5.000 (cinco mil) exemplares esgotou-se em menos de um mês. Desse modo, pouco tempo depois a edição seguinte, agora, com 60 (sessenta) contos, estava à disposição do público, de forma que, em 17 de setembro daquele ano, na *Gazeta de Notícias*, já circulava um anúncio de venda.⁸¹

Ainda, no mencionado prefácio, havia informações sobre a presença de novos elementos que a obra passava a ter, e também sobre correções gráficas que foram realizadas:

Reeditando-os fizemos-o com todo o cuidado possível, de modo a apresentar um livro que corresponda á extraordinária aceitação que tem tido, e que terá, porque a procura de exemplares prossegue sempre com o mesmo acaudamento. De facto, como verá o público a presente edição, **expurgada dos erros que eivavam a primitiva**, está consideravelmente **augmentada e refundida** – novas historietas foram acrescentadas, e **muitas vinhetas** intercaladas no

⁷⁹ Esse caráter pedagógico é delineado por Zilberman e Magalhães (1987, p. 111) como uma literatura repressiva, “[...] apresentando as excursões ao meio exterior como aventuras com finais desastrosos ou inquietantes, de modo que acaba por reforçar a estrutura familiar e a reclusão da personagem no âmbito doméstico, recanto seguro, mas ao mesmo tempo, ao alcance dos pais, que mantêm tranquilos sua soberania.”

⁸⁰ Tivemos acesso ao referido prefácio no *Gazeta de Notícias*, ANO XXI, n. 3, 03 jan. 1895, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

⁸¹ O anúncio circulou no jornal fluminense *Gazeta de Notícias*, ANO XX, n. 259, 17 set. 1894, p. 3.

texto, para mais diversão e entretenimento das crianças, a quem o livro é destinado. (GAZETA DE NOTÍCIAS, ANO XXI, n. 3, 03 jan. 1895, p. 6, grifos nossos).

Diante disso, o processo de revisão da obra revelava o reconhecimento de falhas da primeira edição de *Contos da carochinha* (1894), como explicitou o editor no prefácio da obra. Por outro lado, demonstrava também a preocupação com o público destinatário. A diversificação da obra com o acréscimo de contos e a inclusão de vinhetas indicavam a atenção quanto à recepção e ao intuito de entreter os pequenos leitores. A Quaresma, por meio de seu editor e do organizador da coleção, queria conquistar o gosto infantil, para tanto aproximava o texto do público abrazeirando-o, reeditava seus livros revisando-os, investia em publicidade, tudo, visando, de acordo com Leão (2007b), à criação de uma recepção própria e, evidentemente, por razões econômicas.

Logo, o êxito de vendas se repetiu. Segundo o prefácio da terceira edição divulgado pela *Gazeta de Notícias*, mais adiante apresentado, mais 5.000 (cinco mil) exemplares esgotaram-se novamente, em pouquíssimo tempo, e, assim, no mesmo ano, era publicada a terceira edição da obra, que, em 15 de dezembro de 1894, *Gazeta de Notícias* anunciava (Figura 16):⁸²

Figura 14 – *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro (1894)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

⁸² O anúncio circulou no jornal fluminense *Gazeta de Notícias*, ANO XX, n. 348, 15 dez. 1894, p. 3.

Comparando o índice da primeira e da terceira edição divulgados na *Gazeta de Notícias*,⁸³ verificamos que houve modificações entre as obras quanto aos títulos, bem como supressões. Os contos “Cocota” ou “A menina desobediente” desapareceu do índice. “A justiça de Carlos Magno” teve o título modificado para “A gratidão da serpente”; “Os meninos na mata” para “Os meninos vadios”; “O irmão e a irmã” para “O veadinho encantado”; e “Os infortúnios do alfaiate João” para “O caiporismo do alfaiate João”.⁸⁴ Além disso, houve a adição de “O chapeuzinho vermelho”, “João Felpudo”, “Pedro Malazarte”, “A moura torta”, “A baratinha que se casou com o Sr. Ratinho”, “Os três cabelos do diabo”, “A baba do passarinho”, “O gato de botas”, “O Barba Azul”, “O castigo da bruxa”, “A vida do gigante”, “As três maravilhas”, “Pele de urso” ou “O pacto com o diabo”, “A quem Deus ajuda...”. “A bela adormecida no bosque”, “Aladim” ou “A lâmpada maravilhosa”, “Os príncipes com estrelas de ouro na testa”, “O tapete, o óculo e o remédio”, “O diabo e o ferreiro”, “A formiguinha”, “O homem de mármore”, entre outros não apresentados pelo periódico.⁸⁵

Tais alterações derivaram, possivelmente, do fato da primeira edição de *Contos da Carochinha* ter sido editada às pressas como, anos mais tarde, Figueiredo Pimentel, em *O Paiz*, expôs em defesa de sua obra contra as declarações de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que criticava falta de cuidado na escrita dos contos. Isso deve ter sido somado à questão de o volume seguinte da *Biblioteca Infantil* não ter alcançado o número de contos suficientes para sua publicação, de forma que fez com que a Quaresma optasse por renovar *Contos da Carochinha*, acrescentando outras narrativas, a fim de dar novos ares à obra, garantindo, assim, o gosto de seu público diante de livros que a concorrência lançava no momento. Embora não tenhamos encontrado estudos ou críticas, nos periódicos, tratando de tais alterações, acreditamos que estas não foram provocadas pela exigência dos leitores, já que, como afirmamos anteriormente, a obra sempre, reedição após reedição, continuava se esgotando em pouco tempo. Nesse sentido, o prefácio da nova edição divulgado, em 03 de janeiro de 1895, na *Gazeta de Notícias*, festejava o sucesso obtido na recepção da obra pelo público leitor:

Poucos livros no Brasil tem conseguido o exito assombroso dos *Contos da Carochinha*. Duas edições de 5.000 exemplares cada uma foram vendidas

⁸³ O índice da primeira edição de *Contos da Carochinha* foi publicado na *Gazeta de Notícias*, ANO XX, n. 165, 15 de jun. 1894, e o índice da terceira edição foi publicado no mesmo periódico, ANO XXI, n. 3, 03 jan. 1895.

⁸⁴ “O chapeuzinho vermelho” citado como adição foi, provavelmente, acrescentado na segunda edição de *Contos da Carochinha*, já que não conta como inédito da terceira edição, de acordo com o anúncio do periódico mencionado. São enumerados como contos inéditos da terceira edição, ainda conforme o periódico, os contos seguintes ao “O chapeuzinho vermelho”.

⁸⁵ Após o último título, a nota da *Gazeta de Notícias* apresenta “etc., etc.”.

totalmente em pouco tempo. É a prova mais cabal da sua aceitação por parte do publico. É o maior elogio que se póde fazer á obra. [...] (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XXI, n. 3, 03 jan. 1895, p. 6).

De igual modo, a coluna “Bibliografia”, do periódico *O Fluminense*, que circulou em 03 de julho de 1896, trouxe uma crítica sobre *Contos da Carochinha*, assinada por Alfredo Azamor (1894-1905), na qual este considerou a obra da Livraria Quaresma como a mais editada no Brasil, após *Contos do Cônego Schmidt*, da Editora Garnier, traduzida por Nuno Alvares, ressaltando, porém, que o grande número de edições desta se deu em razão de haver “[...] constante pedido do Estado do Rio de Janeiro, que adoptou aquelle trabalho [*Contos do Cônego Schmidt*] para livro de leitura nas escolas primarias.” (O FLUMINENSE, ANO IX, n. 3078, 03 jul. 1896, p. 1). Ao contrário, as sucessivas edições de *Contos da Carochinha*, conforme o crítico, davam-se “[...] por expontanea sympathia popular o que dispensa outros elogios ao trabalho.” (O FLUMINENSE, ANO IX, n. 3078, 03 jul. 1896, p. 1).

Azamor também celebrava a décima segunda edição do livro, publicada pouco mais de dois anos após a sua primeira edição, em junho de 1894. Além de ressaltar o feito alcançado pela obra, reconheceu a sua importância como de estimado serviço prestado à instrução das crianças, deixando, deveras, registrados os merecidos aplausos destinados a Figueiredo Pimentel pelo modo que desempenhou seu trabalho:

Os *Contos da Carochinha* deram um verdadeiro successo de livraria e mostraram de modo positivo as sympathias do publico por esse genero de livros. Sirva-lhe esse livro de primeiro pharol; oriente-se o talentoso jovem nessa gloriosa senda e nunca se arrependerá do emprego da sua atividade, porque, como já verificou, alem do fructo da consciencia satisfeita por ter prestado serviço á iluminação dos espiritos, póde retirar compensação em moeda e não pequena. (O FLUMINENSE, ANO IX, n. 3078, 03 jul. 1896, p. 1).

A obra de fato agradou à crítica, ao público leitor brasileiro, inclusive, os adultos, “[c]omo bem disse o nosso companheiro Arthur Azevedo, embora destinadas ás crianças, os velhos lêem com prazer aquellas belas narrações.” (O PAIZ, ANO X, n. 4396, 21 ago. 1894, p. 2). No entanto, esse entendimento não foi pacífico. A escritora Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, não se encantou pela obra. Na coluna “A moda”, de *O Paiz*, a qual a autora assinava fazendo uso do pseudônimo Ecila Worms, em 20 de janeiro de 1899, teceu alguns comentários acerca da obra infantil de Figueiredo Pimentel suficientes para tocar o brio do autor. Na crítica, a escritora acusou o livro de ter “phrases barbaras”, “linguagem mastigada”, “erros, erros, erros

e mais erros [que] criçavam todo o livro, tirando-lhe a graça natural da fantasia, tornando um livro de deleite em um livro de perversão.” (O PAIZ, ANO XV, n. 5220, 20 jan. 1899, p. 1).

Os comentários de Júlia Lopes de Almeida não passaram despercebidos. Em 26 de janeiro, no mesmo periódico, o autor de *Contos da Carochinha*, em defesa de sua obra, ressaltou a enorme aceitação da primeira edição – publicada em folheto ⁸⁶ e limitada a 200 (duzentas) páginas –, que se esgotou em 20 (vinte) dias após a publicação, de modo que lhe foram encomendados mais 20 (vinte) contos, para compor a nova edição de 323 (trezentos e vinte e três páginas), cujo cuidado tipográfico, de acordo com o autor, fez com que demorasse meses para, enfim, sair. Afora, a conquista nas vendas em tão pouco tempo, o escritor apontou, entre outras tantas alegações levantadas na nota, o número de obras de sua autoria escritas para o público infantil que obtiveram sucesso igual ao de *Contos da Carochinha*.

Embora não tenhamos conhecimento sobre a edição de *Contos da Carochinha* a que Júlia Lopes de Almeida se referiu em sua coluna, é importante notarmos que os erros ortográficos de fato ocorreram na primeira edição – bem como na 25ª edição, consultada nesta dissertação –, tanto que o prefácio da segunda edição assumiu os efeitos do aligeiramento de sua impressão, como já expomos. Todavia, é inequívoco o reconhecimento de que a obra infantil do romancista macaense foi bem recepcionada, assim como as demais publicadas posteriormente. Tal fato, como já dissemos, deveu-se à quebra de paradigmas que as produções de Figueiredo Pimentel operaram na estética da literatura para crianças. Nesse norte, Zilberman (2016, p. 37) pondera que, até aquele momento, as obras infantis “[...] parecem não ter conseguido – provavelmente porque não o desejassem – fugir do enquadramento pedagógico. Destinadas a crianças, algumas optaram de imediato pelo mercado escolar, outras acabaram por ser adotadas para o uso em sala de aula.”, mas esse panorama, ainda de acordo com a autora, foi alterado com a publicação das obras da *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma, visto que, além de abraçar a literatura infantil, trouxe também como objetivo uma leitura de fruição para as crianças.

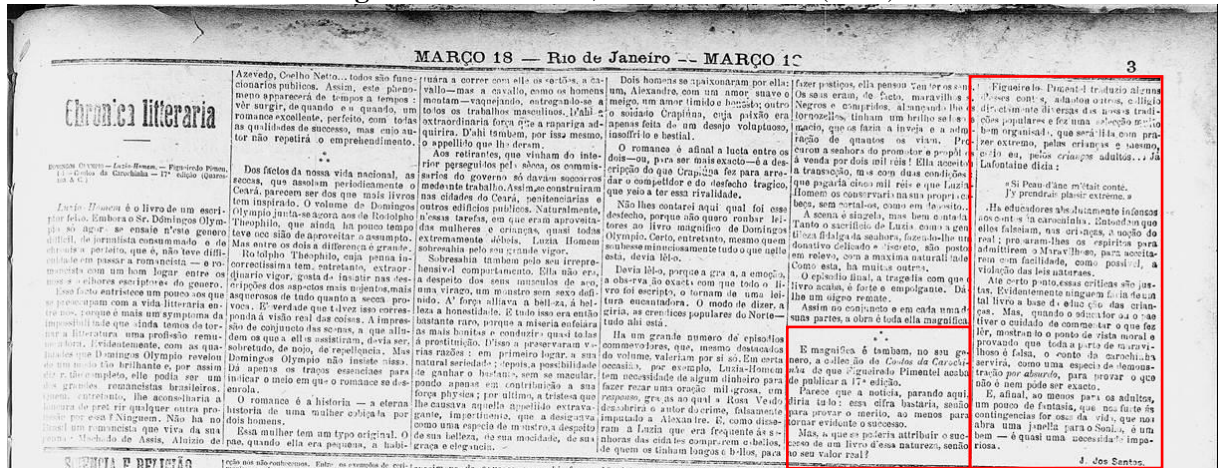
Falamos em “também”, pois, nesse período, a literatura infantil – mesmo os contos de Figueiredo Pimentel –, ainda estava fortemente aliada à educação escolar e aos princípios moralizantes, como podemos perceber a partir da leitura da dedicatória assinada pelo autor em *Contos da Carochinha*: “São histórias para crianças, mas todas têm um fundo moral, muito proveitoso, ensinando que a única felicidade está na Virtude, e que a alegria só vem de uma

⁸⁶ Acreditamos que o termo folheto utilizado pelo autor se trata de um livro de encadernamento mais simples, tendo em vista que a partir da segunda edição de *Contos da Carochinha*, os anúncios, como o que circulou em 03 de janeiro de 1895, no número 3, ano 21, *Gazeta de Notícias*, apresentavam como novidade uma “deslumbrante capa impressa em cores” (1895, p. 6).

vida honesta e serena.” (PIMENTEL, [1894]/1958a, n.p.). No mesmo sentido, o prefácio da 25ª edição, publicada em 1958, traz: “O público, os educadores, as mães de família, têm escolhido de preferência os *Contos da Carochinha*, reconhecendo que as crianças só podem encontrar nêles uma boa leitura, útil e agradável ao mesmo tempo.” ([EDITOR], [1894]/1958a, p. 9).

Aproximadamente nove anos após ao lançamento da primeira edição de *Contos da Carochinha*, o livro ainda repercutia, e seu valor, cada vez mais, consolidava-se. Como podemos inferir, a partir da leitura de uma crítica assinada por J. dos Santos, publicada no periódico fluminense *A Notícia*, na edição de 18-19 de março de 1903 (Figura 17), que, já no século XX, a obra ainda era bem acolhida pelos críticos e pelo público leitor tanto tempo depois de ter sido editada pela primeira vez:

Figura 15 – *A Notícia*, do Rio de Janeiro (1903)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

E magnífica é também, no seu genero, a coleção de *Contos da Carochinha* que Figueiredo Pimentel acaba de publicar a 17ª edição. Parece que a noticia, parando aqui diria tudo: essa cifra bastaria, senão para provar o merito, aos menos para tornar evidente o sucesso. Mas, a que se poderia attribuir o successo de um livro d'essa natureza, senão ao seu valor real? Figueiredo Pimentel traduzio alguns d'esses contos, adaptou outros, colligio diretamente diversas das nossas tradições populares e fez uma seleção muito bem organizada que será lida com prazer extremo, pelas crianças e mesmo, creio pelos adultos.... Já Lafontaine dizia: “Si Peau-d'âne m'était conté. J'y prendrais plaisir extreme.” Há educadores absolutamente infensos aos contos da carochinha. Entendem que eles falseiam, nas crianças, a noção do real; preparam-lhes os espiritos para admitirem o Maravilhoso, para aceitarem com facilidade, como possivel, a violação das leis naturaes. Ate certo ponto, essas criticas são justas. Evidentemente ninguém faria de um tal livro a base de educação das crianças. Mas, quando o educador ou o pae tiver o cuidado de comentar o que fez lêr, mostrando o ponto de vista moral e provando que toda a parte de maravilhoso é falsa, o conto da carochinha servirá, como uma especie de demonstração *por abuso*, para provar o que não é nem pôde ser exacto.

E, afinal, ao menos para os adultos, um pouco de fantasia, que nos furte às contingências forçadas da vida que nos abra uma janela para o Sonho, é um bem – é quase uma necessidade imperiosa. (A NOTICIA, ANO X, n. 68, 18-19 mar. 1903, p. 3).

Mediante as palavras do colaborador do periódico mencionado, podemos confirmar o que anteriormente afirmamos: a concepção de uma literatura infantil segundo uma perspectiva direcionada para o entretenimento e para a fruição já dava indícios de sua existência e começava a se mostrar como uma “quase necessidade imperiosa”, o que significa dizer que já se compreendia uma literatura para a infância não mais totalmente utilitarista e pedagógica. Essa forma de conceber as produções literárias para crianças, incipiente, mas inovadora para o período, abriu espaço para que, anos mais tarde, nascesse uma literatura infantil brasileira liberta de uma fórmula inspirada no “autoritarismo”, termo bastante utilizado por Zilberman e Magalhães (1987), para se referirem aos livros que mais inspiravam a um modelo a ser seguido que à fantasia como urgência humana.

Após *Contos da Carochinha* (1894), outras obras de Figueiredo Pimentel foram publicadas: *Histórias da Avøzinha* (1896), *Histórias da Baratinha* (1896), *Os meus brinquedos* (1896), *Teatrinho Infantil* (1896), *Álbum das crianças* (1896), *O castigo de um anjo* (1897?), *O livro das crianças* (1897?), que vieram compor a *Biblioteca Infantil* editada pela Livraria Quaresma,⁸⁷ e *Filha, Esposa, Mãe e Avó* (1898?), da *Biblioteca Juvenil*, também dessa editora. Foram ainda de sua autoria: *Contos do Tio Alberto* (1898?), pela Garnier, e *História das Fadas* (1898?), pela J. G. de Azevedo.

A primeira edição de *Histórias da Avøzinha*, lançada em 1896, apresentava o mesmo perfil de *Contos da Carochinha*, reunia contos da tradição oral, popularmente, conhecidos, mas que não se encontravam compilados em uma obra. Segundo um anúncio do periódico fluminense *Gazeta da Tarde*, que circulou em 16 de agosto de 1896 (Figura 18),⁸⁸ apresentava gravuras e vinhetas oriundas da Alemanha e dos Estados Unidos. Tal elemento, contudo, foi modificado posteriormente. De acordo com o prefácio da tiragem do ano de 1959 (número da edição não vem indicado), a nova edição da obra foi ilustrada pelo desenhista Julião Machado (1863-1930).

⁸⁷ Com exceção de *Contos da Carochinha* (1894), não temos a certeza acerca da ordem de publicação das obras que compõem a *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma. No entanto, o prefácio da primeira edição de *Contos da Baratinha* (1958/[1896]) já enumerava: *Contos da Carochinha*, *Histórias do Arco da Velha*, obra assinada por Viriato Padilha, pseudônimo de Annibal Mascarenhas (1866-1924), *Histórias da Avøzinha* e *Os meus brinquedos*, o que nos leva a crer, quanto às obras da referida coleção, que *Contos da Baratinha* sucedeu aquelas primeiras, e *Teatrinho Infantil* e *Álbum das crianças* são mais recentes que esta.

⁸⁸ *Gazeta da Tarde*, ANO XVII, n. 227, 16 ago. 1896, p. 4.

Do mesmo modo que as narrativas contidas em *Contos da Carochinha*, como já mencionamos, os contos de *Histórias da Avøzinha* são considerados como “[...] historias populares que andavam de bocca em bocca na tradição oral passando de geração em geração sem jamais haverem sido colleccionadas e escriptas.” (GAZETA DA TARDE, ANO XVII, n. 227, 16 ago. 1896, p. 4). De modo que Figueiredo Pimentel, seguindo os passos de Perrault e dos irmãos Grimm, foi o que primeiro procedeu com esse registro no Brasil. Não obstante a importância do feito do contista, durante esta pesquisa, não encontramos fontes informadoras acerca do processo de recolha realizado pelo autor, nem sobre textos de partida para sua reescrita, muito menos determinação de qual tipo de reescrita ele adotou.

Figura 16 – *Gazeta da Tarde*, do Rio de Janeiro (1896)

Por estes dias será posto a v. nda
pelos editores **Quaresma & C.**

HISTORIAS
DA
AVOSINHA
LIVRO PARA CRIANÇAS

Contendo variada e escolhida colleção de cincoenta bellissimas historias moraes e piedoas, inteiramente novas e differentes das que se acham nos *Contos da Carochinha* e *Histórias do Arco da Velha*.

Um grosso volume encadernado com riquissimas gravuras e vinhetas, mandadas vir expressamente da Allomanha e dos Estados-Unidos para illustrarem llo precioso livro 3\$000

As *Histórias da Avøzinha* que amabamos de publicar, são essas historias que todos nós ouvimos em pequeninos contadas por nossa mãis, nosas avø e vellos parentes, e que sabem as crianças todas de todos os paizes: são escriptas em linguagem facil e corrente, como convem as crianças, sem termos bombasticos e palavrinhas difficeis, nem pedantescos e florescimentos.

São historias populares que andavam de bocca em bocca na tradição oral, passando de geração em geração sem jamais haverem sido colleccionadas e escriptas.

À mãis do família, aos educadores e ao povo em geral, recommendamos este precioso livro, unico que pôde guiar as crianças no caminho do bem e da virtude, alegrando e divertindo ao mesmo tempo.

Indice das historias: O avø e o netinho, O companheiro de viagem, O soldado e o diabo, O violino magico, O miudinho, O sargento verde, O patinho aleijado, O bezouro de ouro, O moço pellado, Os tres cavallos encantados, Historia de um pintinho, O papagaio dourado, O moleque de carapuça dourada, A onça e o cabrito, O afilhado do diabo, O principe enforcado, A princeza dos cabellos de ouro, O pagem formoso, O peixe encantado, As tres princezas encantadas, Os anões melicor, Aventuras de um jabely, O Anjo da Guarica, A casa de maribondos, O macaco do moleque, O bom juiz, A moça encontrada no mar, A galinha branca, O doutor grillo, O grande advogado, Os anõesinhos feliceiros, A casa mal assombrada, As aventuras do Zé Gallinha e outras.

Os pedidos do interior devem vir acompanhados de 4\$; 3\$ para o livro e 1\$ para as despesas do correio e dirigidos aos editores **Quaresma & C.**

Li raria do POVO --- Rua de S. José 65 e 67

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ainda, de acordo com o aludido anúncio da *Gazeta da Tarde*, são os contos, que compõem o índice da obra: “O avø e o netinho”, “O companheiro de viagem”, “O soldado e o diabo”, “O violino mágico”, “O miudinho”, “O sargento verde”, “O patinho aleijado”, “O bezouro de ouro”, “O moço pellado”, “Os tres cavalos encantados”, “Historia de um pintinho”, “O papagaio dourado”, “O moleque de carapuça dourada”, “A onça e o cabrito”, “O afilhado do diabo”, “O principe enforcado”, “A princeza dos cabellos de ouro”, “O pagem formoso”, “O

peixe encantado”, “O passaro mavioso”, “Joaquim o enforcado”, “O principe querido”, “As tres princesas encantadas”, “Os anões magicos”, “Aventuras de um jaboty”, “O anjo da guarda”, “A casa de maribondos”, “O macaco e o moleque”, “O bom juiz”, “A moça encontrada no mar”, “A gatinha branca”, “O doutor grillo”, “O grande advogado”, “Os anõesinhos feiticeiros”, “A casa mal assombrada”, “As aventuras do Zé Gallinha” e outras.

Embora não tenha elencado todos os títulos de contos que compuseram a primeira edição, outro anúncio, agora, do periódico *Gazeta de Noticias*, publicado em 09 de setembro de 1896, informa-nos que a obra continha “[...] 50 primorosíssimas historias moraes e piedosas, inteiramente novas e diferentes das que se acham nos *Contos da Carochinha* e *Historias do Arco da Velha* [...]”. (GAZETA DE NOTICIAS, ANO XII, n. 253, 09 set. 1896, p. 1).

A tiragem a que tivemos acesso, do ano de 1959, não apresenta, entre os enumerados no índice do que seria o da primeira edição de acordo com o jornal mencionado, o conto “O pagem formoso”, ao passo que ainda elenca as seguintes narrativas: “O kágado e o urubu”, “A princesa adivinha”, “Os três ministros”, “O pai e o filho”, “A rainha das águas”, “A moça do lixo”, “A velha feiticeira”, “A sapa casada”, “A onça e a rapôsa”, “O anel mágico”, “Um raio de sol”, “A faquinha e a bilha quebrada”, “A burra e o seu burrinho”, “O vestido rasgado”, “Alma do outro mundo”, totalizando 50 (cinquenta) contos, o que confirma a informação do periódico.

Como podemos observar a partir dos anúncios da *Gazeta de Noticias* e da *Gazeta da Tarde*, os contos de *Histórias da Avòzinha* apresentam um fundo moralizante, todavia, mantendo coerência com *Contos da Carochinha* e com as demais obras da *Biblioteca Infantil*, o objetivo de fruição é ressaltado. É o que podemos subsumir com a leitura do anúncio de *O Paiz*, edição de 11 de setembro de 1896:

Os editores Quaresma & C. acabam de editar mais um livro de contos infantis – *Historias da Avósinha*, contos populares, traduzidos uns e outros apanhados da tradição oral por Figueiredo Pimentel.

“As *Historias da Avósinha* formam um volume de 320 paginas, muito bem impresso, catonado, com capa illustrada e retrato do autor em xilographia.

É um livro habilmente feito, como os *Contos da Carochinha* e as *Historias do Arco da Velha*, do mesmo autor, **despretensiosamente escripto com o fim exclusivo de agradar ao terno espírito das crianças**. Satisfaz plenamente.” (O PAÍZ, ANO XII, n. 4362, 11 set. 1896, p. 2, grifo nosso).

No mesmo sentido, o prefácio da tiragem de 1959 apresenta essa intenção da obra: “As crianças brasileiras, às quais destinamos e dedicamos esta série de livros populares, encontrarão nas *Histórias da Avòzinha* agradável passatempo, aliado a lições de moralidade, porque tais contos encerram sempre um fundo moral e piedoso.” ([EDITOR], [1896]/1959, n.p.).

Também no ano de 1896, Figueiredo Pimentel publicou *Histórias da Baratinha*. Seguindo os moldes das obras anteriormente lançadas pela Livraria Quaresma para compor a *Biblioteca Infantil*, o novo livro reunia contos populares ainda não publicados na coleção, porém não trouxe novidades além do ineditismo dos contos em relação aos, anteriormente, publicados pela Quaresma. Nesse sentido, as narrativas provenientes da tradição oral ainda não estavam desvinculadas do cunho pedagógico, como o prefácio da primeira edição apresenta:

O problema da educação da infância é o mais complicado de todos os problemas sociais. Inda há muito a fazer. É preciso que se trabalhe todos os dias, sem cessar, progredindo, melhorando sempre.
Figueiredo Pimentel vai nêsse caminho, fazendo jus ao aplauso público, merecendo os mais justos encômios. (GUERRA, [1896]/1958, p. 6).

A obra, de acordo com os anúncios da época, continha 70 (setenta) contos, mesmo número apresentado pela folha de rosto (Figura 19) da tiragem do ano de 1958 consultada.⁸⁹ Todavia, o índice apresenta apenas 50 (cinquenta) títulos. Tal desencontro de informações nos faz entender que 20 (vinte) títulos foram suprimidos de *Contos da Baratinha*, bem como nos permite apontar a falta de cuidado na reimpressão das tiragens seguintes, já que a folha de rosto na edição de 1958 ainda aponta conter 70 (setenta) contos, embora traga apenas 50 (cinquenta).

As narrativas que permaneceram na obra a que tivemos acesso foram: “O papagaio real”, “Santo Antônio Casamenteiro”, “O gênio misterioso”, “Os gatos do reverendo”, “Mini” ou “A cabrinha cinquenta”, “O califa cegonha”, “Espertezas de Bertolo”, “A força”, “O mestre-escola”, “Os bons irmãos”, “A centenária”, “O feiticeiro”, “Os filhos do pescador”, “A boa menina”, “O pequeno patriota”, “Santa resignação”, “Os morangos”, “A onça e o gato”, “A rainha de Golgoconda”, “O castigo da ambição”, “Os carneirinhos de Pamirjio”, “A rã e a raposa”, “O passarinho azul”, “A camisa do homem feliz”, “O que faz a Fortuna”, “A corda do Diabo”, “O dinheiro enterrado”, “O rei e o sapateiro”, “Os urubus encantados”, “O chouriço”, “O carneirinho”, “D. Ratazana e seus filhinhos”, “A madrasta”, “Os três gestos”, “A bandeira de retalhos”, “A promessa”, “A mãe d’água”, “O Prêmio da virtude”, “O cêgo das bofetadas”, “Lenda de Santa Isabel”, “O homem riquíssimo”, “O cágado e o gambá”, “A árvore de Natal”, “O padre sem cuidados”, “Novas diabruras de Pedro Malazarte”, “O mentiroso”, “A máscara negra”, “O moinho de satanaz”, “Lenda de Santo Antônio”, “História de um cão”.

⁸⁹ O exemplar não apresenta indicação do número da edição.

Figura 17 - Folha de rosto



Fonte: Acervo particular.

Sobre a recepção de *Contos da Baratinha*, seguia o mesmo passo das obras da *Biblioteca Infantil* que a precederam, obteve êxito de venda e de recepção. As crianças tinham se tornado um público fiel das publicações de Figueiredo Pimentel. E, em relação às críticas que circularam nas notas de literatos colaboradores dos periódicos fluminenses, não era diferente.

Em atenção à recepção da obra, por meio do prefácio desse livro, Olavo Guerra fez questão de lembrar o público sobre a sensação provocada pelas obras da coleção infantil da Livraria Quaresma publicadas até aquele momento:

Sôbre êles [os livros da *Biblioteca Infantil*] a opinião pública sobejamente se há manifestado, porque edições e edições se têm sucedido, e “a procura prossegue sempre com o mesmo açodamento. Não há uma só criança brasileira que os não tenha lido ou os não queira ler. Rara é a casa que não possua um ou mais exemplares de cada obra; os livros penetram no lar, lidos e relidos, como a Bíblia nos serões da família inglêsa; invadiram as escolas públicas e colégios particulares espalhando-se por toda parte. Contos que toda a gente sabia, que passavam de bôca em bôca, na tradição oral, acham-se agora em volume, facilitando-se, assim, a sua leitura.”⁹⁰ (GUERRA, [1896]/1958, p. 6-7).

⁹⁰ Não há indicação, no prefácio, sobre a autoria das palavras entre aspas citadas por Olavo Guerra.

Não se contentando com o relato da excelente aceitação pelos leitores, o prefácio ainda faz alusão às palavras publicadas no *Diário de Notícias*, confirmando a recepção das obras infantis de Figueiredo Pimentel:

“É um excelente trabalho de grande utilidade para as escolas, porque, ao mesmo tempo que deleita as crianças, interessando-as com a narração de contos muito bem traçados desperta-lhes os bons sentimentos do bem, da religião e da caridade – principais elementos da educação da infância”, disse o “Diário de Notícias”, jornal onde outrora fulgurou o gênio de Rui Barbosa. E disse-o bem. (GUERRA, [1896]/1958, p. 7).

Outra ponderação trazida pelo prefaciador diz respeito à linguagem empregada nas obras infantis de Figueiredo Pimentel: “As velhas edições que existiam em língua portuguêsã eram pouco caprichosas, porque o estilo se ressentia do anonimato do autor, continha, palavras obsoletas ou difíceis, e cenas imorais! Não exageramos.” (GUERRA, [1896]/1958). Como podemos ver, Figueiredo Pimentel fazia cumprir a promessa de abrigar a literatura infantil brasileira, aproximando o pequeno leitor de clássicos que, até esse tempo, eram lidos, mas com certo afastamento, senão incompreensão diante da distância cultural e linguística que os enredos possuíam.

A obra *Os meus brinquedos*, também publicada em 1896, traz uma “[...] coleção de divertimentos e jogos infantis para as crianças de ambos os sexos” (O PAIZ, ANO XII, n. 4358, 07 set. 1896, p. 6), de acordo com anúncios das obras da *Livraria Infantil* que circularam na época (Figura 20). Dividido em quatro partes, o livro traz os seguintes títulos para cada uma delas: “Cantos de berço”, na primeira; “Jogos infantis”, na segunda; “Jogos de prendas” e “Sentenças”, na terceira; e “Teatro infantil”, quarta e última parte.

Figura 18 – *O Paiz*, do Rio de Janeiro (1896)

Quaresma & C. -- Livrários editores

LIVROS PARA CRIANÇAS

HISTORIA DO ARCO DA VELHA
 livro para crianças, contendo maravilhosa collecção de 60 bellissimas historias populares, moraes e proveitosas, de varios paizes, traduzidas umas e outras apañadas directamente da tradição oral, por Viriato Padilha. Um grosso volume encadernado, com gravuras..... 4\$000.

CONTOS DA CAROCHINHA
 livro para crianças, contendo escolhida collecção de 61 contos populares, moraes e divertidos de diferentes paizes, escriptos e traduzidos uns e outros collidos da tradição oral, por Figueiredo Pimentel. Um forte volume encadernado, de 400 pags., com 300 gravuras e vinhetas..... 4\$000.

OS MEUS BRINQUEDOS
 livro para crianças, contendo immensa collecção de divertimentos e jogos infantis para as crianças de ambos os sexos; engraçadas cantigas para adornecer as crianças no herco; variados e divertidos jogos de prendas, para entretenimento, diversão e passa-tempo das noites festivas; terminando com o TIRATU INFANTIL, que contém grande numero de peças theatraes para serem representadas por crianças, em casa e nos collegios, por Figueiredo Pimentel. Um elegante volume encadernado, com gravuras e vinhetas..... 4\$000.

HISTORIAS DA AVOSINHA
 livro para crianças, contendo variada e escolhida collecção de 50 bellissimas historias moraes e piedosas, inteiramente novas e diferentes dos *Contos da Carochinha* e *Historias do Arco da Velha*, por Figueiredo Pimentel. Um volume encadernado, com gravuras e vinhetas..... 3\$000.

LIVRARIA DO POVO
RUA DE S. JOSÉ 65 E 67

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A Noticia publicou, na edição de 18-19 de julho de 1898, um anúncio da Livraria do Povo, no qual a obra é descrita como “[...] o que é o melhor livro que se tem feito para as crianças em todo o universo. N’elle estão todos os brinquedos, jogos, diversão e passa-tempo que as crianças usam em casa, na rua, nos collegios. [...]” (A NOTICIA, ANO V, n. 176, 18-19 jul. 1898, p. 2).

Artur Azevedo, subscritor da coluna “Palestra”, de *O Paiz*, em 25 de novembro de 1896, apresentado com um exemplar de *Os meus brinquedos*, trouxe uma crítica, após tê-lo folheado e examinado, considerando que a obra carecia de ilustrações inéditas para os textos e de música para as cantigas. Não obstante essas observações, o crítico compreendeu o livro como uma obra cujo valor é digno de apreciação:

O volume seria completo, se trouxesse a música das cantigas populares que menciona e boas gravuras, apropriadas ao texto, não as que lá vêm, algumas das quaes conhecidíssimas como ilustrações de annuncios.

Hetzel faria desta obra um volume de luxo, para ser dado de festas por um padrinho rico, e Figueiredo Pimentel se fosse francez, ganharia muito dinheiro bom o seu trabalho.

“Ahi vai um exemplar, escreve-me elle, em edição pouco melhor que a comum, para que V. possa dal-o a quem quiser, pois não espero que guarde.” Está enganado: vou guadal-o cuidadosamente para quando o meu pequeno

estiver em idade de apreciar-o. Tenho esperança de vel-o ainda representar com outras crianças as comédias do *Theatro infantil*, que vem no fim do volume. (O PAIZ, ANO XIII, n. 4435, 25 nov. 1896, p. 1).

Além da aceitação pela crítica, de acordo com uma nota que circulou no mesmo periódico, em 24 de novembro de 1896, *Os meus brinquedos*, o quarto volume da *Biblioteca Infantil*, foi também um sucesso entre as crianças, colaborando para a consolidação de Figueiredo Pimentel, enquanto escritor infantil:

Recebemos *Os meus brinquedos*, 4º volume da Biblioteca Infantil, editada pela Livraria do Povo dos Srs. Quaresma & C.
 Já não precisamos fazer reclames a esse precioso livro para crianças, já sobejamente conhecido, bem como todos os outros da mesma série.
 Na verdade o volume faz sucesso entre as crianças, porque contém todos os jogos e divertimentos infantis, além do teatrinho que constitue uma excelente novidade.
 O livro está bem impresso, com gravuras e letras de fantasia. (O PAIZ, ANO 13, n. 4436, 24 nov. 1896, p. 1).

A obra, diferentemente das anteriores da *Biblioteca Infantil*, não se dedicou a reunir narrativas, mas a trazer essencialmente brincadeiras, jogos, cantigas e algumas peças para serem dramatizadas. De origem também popular, como os contos infantis já publicados pela Quaresma, os elementos que compõem o livro são fruto de estudo do folclore brasileiro e da própria experiência infantil do escritor, segundo o que depreendemos do prefácio de *Os meus brinquedos*. Além disso, serviu de inspiração, para Figueiredo Pimentel, a obra *Biblioteca de Educação Popular*, do português Adolpho Coelho (1847-1919) para a seção “Jogos e Rimas Infantis”.

Quanto às cantigas, apesar de a obra ter trazido as músicas para perfeita cantoria, elas foram fielmente reproduzidas “[...] mesmo nas palavras erradas; frases de construção viciosa; erros de prosódia e sítase; versos sem o número de sílabas requerido pela metrificação.” ([EDITOR], [1896]/[n.d.], p. 8).

É importante ressaltar que a Livraria Quaresma, no intuito de atingir um público fora da Capital federal, enviou exemplares de *Os meus brinquedos* para periódicos situados em outras localidades do país, para que os colaboradores tecessem suas impressões sobre o livro, se assim entendessem, bem como, para além do Rio de Janeiro, formar a recepção de suas obras. Por exemplo, a coluna “Revista Diária”, do *Diário de Pernambuco*, publicada, em 29 de novembro de 1896, após o recebimento de um exemplar da obra, por meio de seu colaborador, apresentou

Os meus brinquedos ao seu público leitor, descrevendo as suas partes e indicando sua a obra para crianças e jovens:

Os meus brinquedos – É assim que se intitula um novo livro para crianças, da fecunda lavra de Figueiredo Pimentel, que tem como editores os operosos Srs. Quaresma & C., de Rio.

Esse livro, que recommedamos para as crianças, é dividido da seguinte forma: A primeira parte contém variadíssimas cantigas para adormecer – essas cantigas populares com que todas as mães, avós, tias e mucamas embalam as creancinhas no berço – muitas das quaes nunca foram escriptas.

A segunda parte encerra inúmeros jogos e brinquedos, tanto para meninas como para meninos, ou para crianças de ambos os sexos, em commum, de qualquer idade desde os primeiros mezes, até a mocidade.

Nesta parte do livro estão antiquíssimos e tradicionaes brinquedos, taes como: sinhá viuvinha das bandas d'alem, carneirinho carneirão, a bela pastora, a amarella, o ciranda, cirandinha, senhora D. Sanch, o dedo mindinho, sermão de S. Coelho, a cadeirinha, a moda das tais anquinhas, nesta rua tem um bosque, o chicote queimado, e muitíssimos outros, que seria fastioso enumerar, devidamente explicados, ensinando-se como se brincam com toda a minuciosidade e clareza ao alcance de todos.

A terceira parte é constituida por jogos e prendas que podem ser usados em soirées, em parques, no campo, ao ar livre, servindo por conseguiste, não só para diversão de meninas e rapazes como para moços, em noites alegres de sarãos e festas.

A quarta parte é formada pelo theatro infantil, isto é, pequenas peças theatraes, que servem para ser representadas por crianças, em casas e nos collegios.

O livro está nitidamente impresso, como mesmo convém a uma obra dessa natureza; tem gravuras e vinhetas lindíssimas, e é solidamente encadernado.

Aos Srs. Quaresma & C., somos muito gratos pela gentileza da offerta do exemplar referido. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, ANO LXXII, n. 273, 29 nov. 1896, p. 3).

Outro jornal nordestino, *Gutenberg*, periódico alagoano, publicou, em 03 de dezembro de 1896, uma pequena nota sobre a obra, na qual considera-a como um “livro indispensável” onde haja crianças, tendo vista a ludicidade e o divertimento que oferece a estas:

Mais um precioso livro destinado ás crianças acabam de editar os srs. Quaresma & C., do Rio de Janeiro.

É um livro indispensavel a uma casa onde existem crianças, tal a grande variedade de cantigas, brincos infantis, dansas, jogos de prendas por [ilegível] um repertório de peças teatrais destinadas a serem encenadas por crianças.

O volume contém mais de 400 paginas e vende-se por 4\$000 no Rio de Janeiro em casa dos mesmos editores, srs. Quaresma & C.

Muito gratos a oferta que nos fizeram os mesmos editores. (GUTENBERG, ANO XV, n. 286, 03 dez. 1896, p. 1).

A *Folha do Norte*, periódico paraense, em 7 de dezembro de 1896, na coluna “Livros e revista”, que se dedica à apresentação e à crítica de publicações cujos exemplares foram

recebidos pela redação do jornal, tratou de *Os meus brinquedos* como uma excelente obra para o entretenimento das crianças, seja no ambiente doméstico, seja na escola:

OS MEUS BRINQUEDOS, – é o titulo d’essa excelente collectanea de jogos e divertimentos inocentes usados pelas creanças de ambos os sexos, em casa, no collegio e ao ar livre, os quaes são ali expostos, explicados e ensinados pelo habilissimo escriptor com a mais adoravel singeleza e com uma paciência e solitudine verdadeiramente paternaes.

[...]

A todos quanto, interessados na educação da infancia, procuram preencher-lhe as horas de lazer com distracções innocentes, recomendamos OS MEUS BRINQUEDOS, de Figueiredo Pimentel. (FOLHA DO NORTE, ANO I, n. 342, 07 dez. 1896, p. 1).

O Commercio de São Paulo, periódico paulista, em 24 de novembro de 1896, também publicou suas impressões sobre a *Os meus brinquedos*, na coluna “Gazetilha”, seção “Impressos”. Além dos aplausos à obra, o colaborador do jornal apontou para a falta de imagens explicativas para as brincadeiras que traz em seu conteúdo:

Os meus brinquedos, livro para crianças, contendo muitas cantigas para adormecer as crianças no berço; variadíssimos brinquedos e divertimentos collegiaes; numerosos jogos de prendas para adultos e crianças, segredos do theatro infantil, composto de scenas e comedias para serem representadas por meninos e meninas.

Apesar do merecimento real do livro, perfeita e criteriosamente organizado pelo conhecido pedagogo Figueiredo Pimentel, cujos serviços á instrucção somos os primeiros a reconhecer, **achamos que uma obra da natureza desta necessita de estampas explicativas que ensinem, attraiam o espirito de curiosidade e indagação da criança, sempre facil de deixar suggestionar-se pela “imagem” daquilo que pretende por em pratica.** E a respeito de estampas, o sr. Figueiredo Pimentel, ou não as procurou para o seu novo livro, ou não as encontrou, o que é mais provável.

Isto, porém, não impede que achemos o trabalho do distincto professor muito util e digno de ser adquirido pelos nossos filhos, que sabem ler. (COMMERCIO DE SÃO PAULO, ANO IV, n. 1122, 24 nov. 1896, p. 2, grifo nosso).

Acerca das ilustrações tão desejadas por parte da crítica, esclarecimentos se fazem necessários. Mais de uma vez, durante a leitura dos periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira, os quais tratavam de *Os meus brinquedos*, verificamos a presença dessa cobrança a Figueiredo Pimentel. Tais solicitações, porém, não foram ignoradas pelo escritor, de modo que, posteriormente, imagens foram inseridas na obra, muito possivelmente, para atender a finalidade instrutiva para qual fora tão pleiteada.

A edição consultada, nesta pesquisa, não datada e impressa pela Hiluey-Wilton Livrários e Editores Ltda, apresenta uma imagem para cada um de seus textos de todas as quatro partes da obra (Primeira Parte: “Cantos de berço”; Segunda Parte: “Jogos infantis”; Terceira Parte: “Jogos de Prendas” e “Sentenças”; e Quarta Parte: “Teatro Infantil”). Tais ilustrações apresentam-se bastante simples, porém bem representativas da atividade a que se referem. Algumas assinadas por A. Ramirez, outras não, sempre se situam acima das instruções das brincadeiras, jogos etc. (Figura 21).

Figura 19 – Ilustração de “A mão direita”, em *Os meus brinquedos* (n.d.)



Fonte: Acervo particular.

A *Gazeta de Petropolis*, de 2 de dezembro de 1896, na seção “Sobre a mesa”, também dedicou uma nota à obra de Figueiredo Pimentel destinada ao divertimento. O colaborador do periódico, repetindo os termos do prefácio, reconhecia que *Os meus brinquedos* não se afastam totalmente do fundo didático, uma vez que as obras editadas naquele período eram sujeitas a esse fim:

Os meus brinquedos, livro para crianças, contendo cantigas de berço, jogos e divertimentos collegiaes, etc., por Figueiredo Pimentel. Editores Quaresma & C.

O nome do autor é mais que conhecido, e tanto basta para se poder avaliar do merecimento do mesmo livro, que reúne em si o útil e o agradável, que reúne dois elementos que raramente se encontram em trabalho de qualquer natureza. *Os meus brinquedos* fazem parte da série de livros para a infância, empreendida por Figueiredo Pimentel ha tempos e que tem encontrado grande acceitação por parte do publico.

Conquanto não seja uma obra didactica, está, todavia, subordinada ás desse genero. [...] (GAZETA DE PETROPOLIS, ANO V, n. 97, 02 dez. 1896, p. 2).

Muito embora tenha sido apontada tal subordinação, seria um exagero dizer que o livro é de natureza pedagógica, já que se trata de uma reunião de brincadeiras, para serem jogadas, cantadas, encenadas, contudo, uma vez que a preocupação das editoras e dos escritores era a aceitação do público leitor, especialmente dos pais e professores, as publicações infantis, naquele período, ainda não podiam se afastar totalmente dessa finalidade sob pena de críticas ou mesmo de rejeição.

Além dos periódicos mencionados, outros, ainda, receberam a obra, mas limitaram-se a anunciá-la aos seus leitores, como foi o caso de o *Commercio do Espirito Santo*, desse Estado, e *O republicano*, do Mato Grosso:

Da importante e conhecida – livraria do povo – de propriedade dos srs. Quaresma & C., estabelecidos á rua S. José ns. 65 e 67 da Capital Federal, recebemos “Os meus brinquedos”, livro proprio para as crianças, pois contem cantigas de berço, jogos, divertimentos, etc.

Agradecemos a offerta. (COMMERCIO DO ESPIRITO SANTO, ANO IV, n. 284, 28 nov. 1896, p. 1).

Os meus brinquedos, livro para crianças, contendo cantigas de berço, jogos e divertimentos collegiaes e o theatro infantil, por Figueiredo Pimentel. [...] (O REPUBLICANO, ANO IV, n. 122, 10 jan. 1897, p. 1).

De acordo os dados extraídos dos periódicos consultados, podemos notar que *Os meus brinquedos* não se caracterizam como uma obra para ser lida ou contada ao público infantil. Trata-se mais de um manual que ensina aos adultos atividades para distrair e divertir as crianças nas horas vagas. O fundo pedagógico ainda se faz presente também nesse livro, não obstante seja o divertimento sua principal proposta. A esse respeito, o prefácio chama a atenção para a ociosidade, considerando-a um meio propício para a aquisição de hábitos viciosos ou, ainda, de uma vida triste, de modo que a obra é prescrita, conforme compreendemos, como uma forma de se oferecer brincadeiras saudáveis à infância e à juventude.

O *Theatrinho Infantil*, publicado em 1896, é mais uma obra organizada por Figueiredo Pimentel, para compor a *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma. Destinada, conforme o título explicita, ao público infantil, também atende ao juvenil, como se pode observar do seu prefácio.

Sobre sua composição a obra, de acordo com o que vem apresentado em sua folha de rosto, contém

[...] esplêndida coleção de monólogos, diálogos, cenas cômicas, dramas, comédias, operatas, etc. (em prosa e verso) próprio para serem representados por crianças de ambos os sexos, dispensando-se despesas com cenários, vestimentas e caracterização, colecionado por Figueiredo Pimentel. (PIMENTEL, [1896]/1955, n.p.).

Ainda no prefácio, Figueiredo Pimentel, dirigindo-se aos pais ou responsáveis pelo destinatário imediato, as crianças, considera a obra, inclusive, as demais que fazem parte da *Biblioteca Infantil*, como não sendo de grande valor artístico, embora a considere como literatura destinada à diversão, ao aprendizado e ao deleite:

[...] O presente volume, como todos os outros da série intitulada Biblioteca Infantil, não é uma obra literária que desperte interesse e curiosidade pelo seu valor artístico, pelo seu entrecho, pelo oportunismo da sua publicação, ou, ainda, por qualquer nota escandalosa que talvez pudesse aguilhoar a atenção do público.

É pura e simplesmente um livro para crianças. **Escrevi-o obedecendo a um único fito – divertir, deleitar a infância.** Sendo, porém, uma obra infantil moral, como convém, não deixa de ser didática, porque trata-se de uma coleção de pequenas peças teatrais, destinada a serem representadas pelos meninos de ambos os sexos, de todas as idades, a mais tenra, até quase a juventude.

Não precisa ser-se educador, nem conhecer os modernos processos pedagógicos, para compreender a extraordinária vantagem, o grande lucro que advém para as crianças, quando habituadas a representar perante um público escolhido e pouco numeroso, e a recitar nas salas e nas festas escolares.

[...]

Este livro tornava-se necessário. Até muito pouco tempo, a literatura especialmente destinada à infância foi grandemente descuidada. **Não se publicavam livros apropriados, e os poucos que apareciam eram instrutivos, impressos com o fim exclusivo de serem adotados nas escolas públicas.** [...] (PIMENTEL, [1896]/1955, n.p., grifos nossos).

Theatrinho infantil segue, assim, o padrão das demais obras de autoria de Figueiredo Pimentel, que, mesmo visando à fruição, traz certo caráter pedagógico ainda existente naquele momento – como estratégia para garantir a boa recepção, acreditamos. Nesse tocante, é interesse notarmos que, em consonância com as informações, até o momento, colhidas para esta pesquisa, a literatura infantil vinha sendo concebida como um instrumento para a educação. Com as obras da *Biblioteca Infantil*, passava-se a visar também ao prazer de ler, contudo, em face das exigências da época, tanto da escola quanto dos pais, subsistia certo tom pedagógico às obras, de modo que a Quaresma se via obrigada a sempre lembrar, nos prefácios da coleção

infantil, que sua obra não se afastava do intuito educativo, embora fosse para divertir. Nesse sentido, entendemos que tais circunstâncias faziam com que periódicos divulgassem notas como a que foi publicada pelo *Correio Paulistano*, na edição de 09 de agosto 1897. Em resposta ao recebimento de um exemplar de *Theatrinho infantil*, o colaborador do jornal considerou o livro como não literário: “O *Theatrinho Infantil* não é uma obra litteraria, e nem o poderia ser, desde que se destina ao ensino das creanças; mas, como obra moral e didactica, preenche os fins que o auctor teve em vista.” (CORREIO PAULISTANO, ANO 44, n. 12274, 9 ago. 1897, p. 1).

O *Estado do Espírito Santo*, em 18 de agosto de 1897, já tendendo mais para a vertente moral da literatura para crianças, tratou a obra como “[...] um livro adoravel, um verdadeiro brinco de creança; pela variedade das comediazinhas de enredo interessante sobre tudo pelo fundo moral que encerram.” (ESTADO DO ESPÍRITO SANTO, ANO XVII, n. 191, 18 ago. 1897, p. 1).

O jornal *Gazeta de Petropolis*, na coluna “Sobre a mesa”, por sua vez, em 14 de agosto de 1897, após receber um exemplar de *Theatrinho infantil*, ressaltou, seguindo a tendência da crítica de atribuir utilidade à obra, sua importância para pronúncia e dicção das crianças aos dramatizarem as peças ali reunidas, bem como destacou a importância de Figueiredo Pimentel como precursor da literatura infantil brasileira, de modo que já apareciam seguidores dessa literatura:

Este livro contém pequenos dramas, comedias, monologos, scenas comicas e dramaticas, poesias cômicas etc., e é destinado a ensinar as creanças a decorar, proporcionando-lhes lições amenas, attractivos e curiosidades próprios da idade; a desembaraçar-se, adquirindo sangue frio e presença de espirito, pelo habito de manejar diálogos em que abundam exemplos da comedia humana, trocadilhos subtis de pouca transcendencia, paixões embryonarias, remoques ingênuos etc; a falar e “dizer”, pela correção da pronúncia e da dicção, quase sempre evitadas de provincialismos.

Para enaltecer o valor de todos os volumes desta biblioteca, bastará dizer eu na esteira de Figueiredo Pimentel outros conspícuos pedagogos vão trilhando, sem nunca lhe tirar o merito da iniciativa de processo e o gosto da seleção, nos diversos excerptsos que dispõe e coordena, com rara habilidade, em mimosas collectaneas. (GAZETA DE PETROPOLIS, ANO VI, n. 97, 14 ago. 1897, p. 2, grifo nosso).

A edição⁹¹ a que tivemos acesso, de 1955, apresenta os seguintes títulos em seu índice: “A cabeleira postiça”, “Amor de mãe”, “A orgulhosa”, “O primo Jorge”, “Viva a República”,

⁹¹ O livro não apresenta a edição da obra, apenas o termo “nova edição”.

“A culpa dos pais”, “O travesso Raul”, “Irmã e irmão”, “Almas do outro mundo”, “O primeiro baile”, “O arrependimento”, “As fadas”, “O arteiro”, “Os caprichos de Pedrinho”, “Uma boa mentira”, “O batizado da boneca”, “Os meus parentes”, “Coração de ouro”, “O jóquei”, “A professora”, “O pequeno mendigo”, “O segredo de Margarida”, “Maria dos Anjos”, “Infortúnios de um caixeiro”, “A caridade”, “Um Dia de Anos”, “Dar de comer a quem tem fome”, “Um anjo da Terra”, “Um Pedro Malazarte”, “Durante o Recreio”, “Mentiroso e Preguiçoso” e “O prazer do trabalho”.

Outra obra lançada pela Livraria Quaresma, compondo a *Biblioteca Infantil* foi *Album das crianças* (1896). De acordo com o que se acha no prefácio da obra, havia nesse volume a intenção de “[...] evitar a reedição de poesias sobejamente conhecidas, embora algumas de grande valor; e, ao mesmo tempo, reunir produções de festejados autores, que [...] [agradassem] as crianças.” (PIMENTEL, [1896]/1956, n.p.). Assim, foram reunidas

[...] poesias modernas de notáveis poetas, escolhendo aquelas que não só divertissem as crianças, como também lhes incutissem bons e generosos sentimentos, fazendo vibrar nelas o amor dos pais, da família, do lar e da pátria; a simpatia pelos velhos; a compaixão pelos desgraçados; a piedade pelos animais – tôdas as virtudes de um coração bem formado. (PIMENTEL, [1896]/1956, n.p.).

Como podemos perceber, o fundo moral é reafirmado em mais uma das obras de Figueiredo Pimentel destinadas às crianças, mas, agora, sendo do gênero lírico. Além da função edificante, havia outra preocupação atrelada também à recepção: a facilitação da linguagem utilizada na obra, de maneira que o autor procurou retirar de alguns dos poemas elementos que dificultassem a leitura ou a compreensão infantil:

Algumas dessas composições apresentam certo fundo alta e transcendentalmente filosófico; encerram episódios que não podem ser compreendidos por cérebros infantis; abundam em descrições e minúcias desnecessárias.

Belíssimos, para serem lidos e apreciados por adultos, assim escritas, cansam, fatigam as crianças, perdendo, pois, aos olhos delas, o merecimento.

O que nos pareceu redundante e prescindível, suprimimos, sem que com esses cortes, lhes deturpássemos o sentido, lhes prejudicássemos o entrecho, ou lhes tirássemos a beleza.

Por assim proceder, pedimos desculpas aos nossos confrades portugueses e brasileiros, àqueles que, para tanto, não nos concederam previamente a devida vênia. [...] (PIMENTEL, [1896]/1956, n.p.).

A seção “Sobre a mesa”, da *Gazeta de Petropolis*, na edição de 17 de junho de 1897, fala da obra Figueiredo Pimentel no mesmo sentido que a crítica anterior, frisando o valor pedagógico de *Album das crianças* nos seguintes termos:

Album das crianças procura compendiar mimosas composições de poetas brasileiros e portuguezes, fazendo com raro critério pedagogico um livro adequado á educação esthetica dessas gárrulas creanças, que são o enlêvo da vida.

A polyanthéa contém excertos de grande valor e mostra bem o fino tacto de seleção empregado pelo auctor, que de resto é já um escriptor consummado neste particular, tantos serviços tem elle prestado á pedagogia com sua numerosa biblioteca infantil, onde se contam os *Meus brinquedos*, *Theatrinho Infantil*, *O castigo de um Anjo*, *Contos da Carochinha*, *Historias do Arco da Velha*, *Historias da Avósinha*, *Historias da Baratinha*, etc.

[...]

O proprio auctor declara que este repositorio de poesias é destinado a ensinar as creanças a declamar e se desembaraçar, recitando-as nas salas, nos collegios e nos theatros, etc.

Encarecer as vantagens da boa declamação, que está por ahi tão viciada por falta de bons elementos, é realmente mostrar a oportunidade e o grande merecimento deste livro, que vem preencher uma lacuna, embora outras obras existam do mesmo jaez, mas sem tanto alcance. (GAZETA DE PETROPOLIS, ANO 6, n. 72, 17 jun. 1897, p. 2).

Conforme já apresentamos anteriormente, a obra constitui uma coleção de poemas recolhidos entre importantes autores portugueses e brasileiros. Entre os brasileiros estão, além de Figueiredo Pimentel, Alberto de Oliveira (1857-1937), Arthur Lobo (1869-1901), Bernardino Lopes (1859-1916), Casimiro de Abreu (1839-1869), José Bonifácio (1827-1886), Joaquim Serra (1838-1888), Luiz Guimarães Junior (1847-1898), Raymundo Correia (1859-1911), Wenceslau de Queiroz (1863-1921) e Gonçalves Crespo (1846-1883). E entre os portugueses: Alexandre Braga (1829-1895), Antonio de Azevedo Castello Branco (1843-1916), Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875), Antonio Nobre (1867-1900), Bulhão Pato (1828-1912), Filinto de Almeida (1857-1945), Francisco Palha (1826-1890), Gaspar da Silva (1855-1910), Guerra Junqueiro, Guilherme de Azevedo (1839-1982), Guilherme Braga (1845-1874), Joaquim de Araujo (1858-1917), Julio Diniz (1839-1871), Soares de Passos (1826-1960) e Thomaz Ribeiro (1831-1901).

Além de críticas de periódicos não subscritas como a de *Gazeta de Petropolis*, literatos de relevo também se dedicaram a avaliar *Album das crianças*. Por exemplo, na coluna “A palestra”, de *O Paiz*, edição que circulou em 24 de junho de 1897, Artur Azevedo desaprova a obra pelo fato de lhe atribuir a autoria de um poema que não escreveu, ao mesmo tempo em que a elogia, reconhecendo o seu valor para a infância:

Trata-se da colleção de um grande numero de poesias, apropriadas á leitura das crianças e cuidadosamente reunidas por Figueiredo Pimentel, que figura no livro com onze producções ineditas.

Lá vêm no florilegio, como de minha lavra, os magníficos versos *O menino travesso*, de Luiz Murat. É esta a terceira colleção em que esse trabalho traz indevidamente o meu nome. Estou farto de protestar. Acabarei por pedir ao poeta das *Ondas* que abandone seu *Menino*; perfilhal-o-hei, uma vez que assim o desejam.

O livro é interessantíssimo, e certamente não lhe faltarão leitores grandes e pequenos; [...]. (O PAIZ, ANO XIII, n. 4647, 24 jun. 1897, p. 1).

Os poemas de Figueiredo Pimentel que estão na obra são: “A Maria da Conceição”; “Figueiredo Pimentel II”; “A um pai”; “Ano novo!”; “Picolina”; “Menina e Moça”; “Carta de participação”; “Num bando precatório”; “12 de Junho de 1888”; “Zizinha”.

Duas outras obras da *Biblioteca Infantil*, publicadas pela Livraria Quaresma, cuja autoria é atribuída a Figueiredo Pimentel, são *O castigo de um anjo* (1897?) e *O livro das crianças* (1897?). Acerca dessas obras encontramos pouquíssimas informações, afóra alguns anúncios em periódicos nacionais, sobretudo, fluminenses. Um deles saiu na seção “Palestra”, de *O Paiz*, publicada em de 10 de fevereiro de 1897, em que Artur Azevedo apresentou, sobre as obras *Histórias da Baratinha* e *O castigo de um anjo*, elogios ao autor, destacando que

[e]m ambos revela Figueiredo Pimentel a habilidade – direi mesmo: o talento – sem o qual é impossível produzir uma pagina de prosa destinada a ser lida pelas crianças. De tão grave responsabilidade o applaudido escriptor se desobriga airosa e discretamente.

Tratando-se de litteratura infantil, vem apello fazer de um folheto que appareceu agora e do qual me foi remettido um exemplar.

Nós estamos, infelizmente, n’um paiz em que é preciso ensinar-se tudo, até *O endereço das cartas!*

[...]. (O PAIZ, ANO XIII, n. 4513, 10 fev. 1897, p. 2).

Ainda segundo Artur Azevedo, *O castigo de um anjo* trata-se de “[...] obra divina, piedosa e cheia de virtude, baseada nas palavras de Christo: Amai-vos uns aos outros.” (O PAIZ, ANO XIII, n. 4513, 10 fev. 1897, p. 2). *O Livro das crianças* (1897?), por sua vez, de acordo com o anúncio da Livraria Quaresma, nos periódicos fluminenses, trata-se de uma “[...] colleção de contos, historietas, poesias, hymnos, apologos, fabulas, anedoctas, ditos engraçados, brinquedos e jogos; e o teatrinho infantil, contendo pequenos dramas, comedias, scenas comicas, monologos, dialogos, etc., etc.” (O PAIZ, ANO XIV, n. 4806, 30 nov. 1897, p. 5).

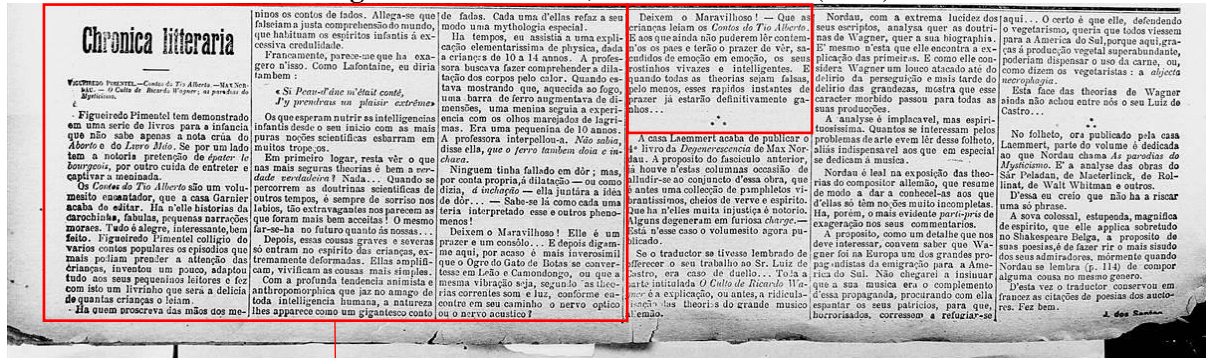
Além das obras dirigidas às crianças publicadas pela Livraria Quaresma, Figueiredo Pimentel ainda publicou *Historia das fadas* (1898?), *Contos do tio Alberto* (1898?) e, para o público juvenil, *Filha, Esposa, Mãe e Avó* (1898?), pela Quaresma.

Historias de fadas foi editada pela J. G. de Azevedo e impressa em Paris. A obra traz como conteúdo a reunião de contos como fizera em *Contos da Carochinha*, *Contos da Avòzinha* e *Contos da Baratinha*. De acordo com *O Paiz*, a obra tem muitas gravuras, a capa vermelha e dourada confere à obra um efeito luxuoso, fato que se constitui um atrativo a mais. Para o colaborador que subscreve a crítica, “Figueiredo Pimentel tem a mão assentada nesse genero, e conta as suas historias infantis em linguagem correcta, mas simples e desativada, como convem.” (O PAIZ, ANO XIV, n. 4891, 25 jan. 1898, p. 1).

Por fim, *Contos do Tio Alberto*, publicado pela Garnier & C., também uma obra para infância, em que Figueiredo Pimentel, nos moldes da *Biblioteca Infantil*, da Quaresma, reuniu contos de origem popular. De acordo com a crítica do periódico fluminense *A Noticia*, assinada por J. dos Santos, na coluna *Chronica litteraria* (Figura 22), a obra é uma adaptação encantadora que reúne fábulas, pequenas narrativas morais, bem como contos autorais.

Indo um pouco mais além da obra de Figueiredo Pimentel, porém defendendo a literatura destinada ao público infantil, J. dos Santos combateu, ainda nessa edição de *A Noticia*, uma corrente crítica, cujo posicionamento era contrário aos contos de fadas para crianças. Segundo o crítico, essa vertente acompanha o pensamento de que a fantasia contida nos contos de fadas, ao invés de contribuir para o desenvolvimento intelectual das crianças, trazem uma perspectiva falsa da realidade, prejudicando, assim, o pensar infantil. No entanto, para ele esse entendimento é descomedido, tendo em vista que, além de a verdade sofrer mutação de tempos em tempos, as crianças, quando colocadas diante de assuntos sérios, tendem a alterá-los, tornando-os elementos de um mundo imaginativo. Assim, em consonância com a posição de J. dos Santos, de nada adianta combater o Maravilhoso, pelo contrário, deve-se oferecê-lo, uma vez que se trata de prazer e consolo, nas suas palavras.

Figura 20 – A Notícia, do Rio de Janeiro (1898)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

[...]

Os *Contos do Tio Alberto* são um volume encantador, que a casa Garnier acaba de editar. Ha n'elle historias da carochinha, fabulas, pequenas narrações moraes. Tudo é alegre, interessante, bem feito. Figueiredo Pimentel colligio de varios contos populares os episódios que mais podiam prender a atenção das crianças, inventou um pouco, adaptou aos seus pequeninos leitores e fez com isto um livrinho que será a delícia de quantas crianças o leiam.

Ha quem proscрева das mãos dos meninos os contos de fadas. Allega-se que falseiam a justa comprehensão do mundo, que habitam os espiritos infantis á excessiva credulidade.

Francamente, parece-me que há exagero n'isso. Como Lafontaine, eu diria tambem: "Si Peau-d'âne m'êtait conté, J'y prendrais un plaisir extrême".

Os que esperam nutrir as intelligencias infantil desde o seu inicio com as mais puras noções scientificas esbarram em muitos tropeços.

Em primeiro logar, resta vêr o que nas mais seguras theorias é bem a *verdade verdadeira*? Nada... Quando se percorrem as doutrinas scientificas de outros tempos, é sempre de sorriso nos labios, tão extravagantes nos parecem que as formas mais bem aceitas! O mesmo far-se-há no futuro quanto ás nossas...

Depois, essas cousas graves e severas só entram no espirito das crianças, extremamente deformadas. Ellas amplificam, vivificam as cousas mais simples.

Com a profunda tendencia animista e anthropomorfica humana, a natureza lhes apparece como um gigantesco conto de fadas. Cada uma d'ellas refaz o seu modo uma mythologia especial.

Ha tempos, eu assistia a uma explicação elementarissima de physica, dada a crianças de 10 a 14 annos. A professora buscava fazer comprehender a dilatação dos corpos pelo calor. Quando estava mostrando que, aquecida ao fogo, uma barra de ferro augmentava de dimensões, uma menina seguia a experiencia com os olhos marejados de lagrimas. Era uma pequenina de 10 annos. A professora interpelou-a. Não sabia, disse ella, *que o ferro tambem doía e inchava*.

Ninguém tinha falado em dôr; mas, por conta propria, á dilatação – ou como dizia, *á inchação* – ella juntára a ideá de dor... – Sabe-se lá como cada uma teria interpretado esse e outros phenomenos!

Deixem o Maravilhoso! Elle é um prazer e um consôlo... E depois digam-me aqui, por acaso é mais inverosimil que o Ogre do Gato de Botas se convertesse em Leão e Camondongo, ou que a mesma vibração seja, segundo as theorias correntes som e luz, conforme encontre em seu caminho o nervo optico ou o nervo acustico?

Deixem o Maravilhoso! – Que as crianças leiam os *Contos do Tio Alberto*. E aos que ainda não puderem lêr contem n'os os paes e terão o prazer de vêr, sacudidos de emoção em emoção, seus rostinhos vivazes e inteligentes. E quando todas as theorias sejam falsa, pelo menos, esses rapidos instantes de prazer já estarão definitivamente ganhos... (A NOTICIA, ANO V, n. 231, 2-3 dez. 1898, p. 2).

Figueiredo Pimentel, ainda, dedicou-se ao público juvenil com a obra *Filha, Esposa, Mãe e Avó* (1898?). De acordo com um anúncio veiculado no *Jornal do Brasil*, publicado em 11 de dezembro de 1898, na seção “Noticias diversas”, a obra foi uma tradução do francês e constituía o primeiro livro da nova coleção *Biblioteca Juvenil* da Livraria Quaresma:

Dentro de poucos dias aparecerá mais um novo livro, tradução do escriptor Figueiredo Pimentel, intitulado *Filha, Esposa, Mãe e Avó*, e é o primeiro da Biblioteca Juvenil, série de obras especialmente oferecidas á juventude brasileira, do mesmo modo que a sua interessante e conhecidissima Biblioteca Infantil é feita para as crianças.

Quem já leu grande parte da *Filha, Esposa, Mãe e Avó*, no original francês garante-nos que não conhece obra que se lhe compare, sob o ponto de vista da moralidade e da religião.

Esse trabalho, como a maior parte dos outros do mesmo escriptor, é editado pela Livraria do Povo, dos srs. Quaresma & C.” (JORNAL DO BRASIL, ANO VIII, n. 253, 11 dez. 1898, p. 3).

De acordo com os dados colhidos, podemos notar que, em curto espaço de tempo – de 1894, quando foi publicada a primeira obra de Figueiredo Pimentel para as crianças, *Contos da Carochinha*, até 1898, ano provável de publicação das três últimas obras que tivemos notícias nos jornais pesquisados: *Historia das fadas*, *Contos do tio Alberto* e *Filha, Esposa, Mãe e Avó* – Figueiredo Pimentel publicou ao todo 11 (onze) obras para o público infantil e juvenil, o que corresponde, em média, 1 (um) livro por trimestre. Dessa forma, não obstante as críticas que os homens das letras se empenharam em elaborar contra a produção da Livraria Quaresma em parceria com Figueiredo Pimentel, é imperioso observarmos que essa nova forma de tratar a literatura infantil, como leitura relacionada à diversão, ao prazer de ler, constituiu uma quebra de paradigmas até então vigentes, a literatura puramente pedagógica, importada ou mesmo dotada de uma linguagem rebuscada para a compreensão infantil, portanto, distante cultural e cognitivamente, além de pouco aprazível.

Aproximados da obra de Figueiredo Pimentel, no capítulo seguinte, abordamos a reescrita de Figueiredo Pimentel, a fim de identificarmos: uma possível fonte da qual esse escritor bebeu para a reescrita de *Contos da Carochinha* ([1894]/1958); a modalidade de reescrita adotada nos contos selecionados para a análise; e as características que qualificam essa reescrita como abasileirada, no sentido de ter sido vertida com o propósito de aproximar os livros de leitura do universo das crianças brasileiras.

3. A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA EM FIGUEIREDO PIMENTEL: uma possível fonte imediata e o processo de reescrita

Ao ouvirmos falar em clássicos da literatura infantil, imediatamente, vêm-nos à mente os contos de fadas recolhidos e reunidos nas obras de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen, sem nos atentarmos para o grande número de traduções e adaptações que se deram do trabalho dessas personalidades para cá. Por outro lado, sempre que nos remetemos ao estudo da história da literatura infantil brasileira e tratamos da importância de Figueiredo Pimentel nesse cenário, especialistas como Zilberman (2016) e Arroyo (2011) são enfáticos em afirmar que as narrativas reunidas por esse autor sofreram um processo de reescrita (tradução e/ou adaptação), tomando como textos de partida obras de origem portuguesa e francesa, sem, contudo, apresentar alguma de suas fontes imediatas, afora as narrativas de origem na tradição oral.

Arroyo (2011), por exemplo, aponta que, segundo Luís da Câmara Cascudo, Figueiredo Pimentel, no seu processo de recolha das narrativas, não se dedicou a pesquisas diretas, mas tomou como textos de partida livros portugueses e franceses. Zilberman (2016, p. 37), por sua vez, informa que a coleção da *Biblioteca Infantil*, da Livraria Quaresma, encomendada a Figueiredo Pimentel, era “[...] formada a partir de recolha de narrativas então em circulação de preferência oral (ou em livros impressos em Portugal).” Como podemos observar, os estudiosos mostram uma direção, porém não nos indicam prováveis textos que serviram de inspiração para o trabalho do autor ora investigado.

Mesmo as informações trazidas nos prefácios das obras que publicou, compondo a *Biblioteca Infantil*, não são suficientes para deslindar a discussão, uma vez que apenas apresentam as fontes dos contos de forma genérica como o fez em *Contos da Carochinha*: “Lendo alguns deles em francês, espanhol, italiano, alemão e inglês, colhendo outros diretamente da tradição oral, [Figueiredo Pimentel] contou-os a seu modo, em linguagem fácil, estilo correntio sem termos bombásticos e rebuscados, como convém, para o fim a que é a obra destinada.” ([EDITOR], [1894]/1958a, p. 8); e no prefácio de *Histórias da Avòzinha*: “Na verdade aqui se encontram os mais célebres contos, dos que andavam apenas na tradição oral, e outros traduzidos de vários autores especialistas no assunto.” ([EDITOR], [1896]/1959, p. 6).

No percurso de busca de fontes imediatas utilizadas por Figueiredo Pimentel para a publicação das obras infantis que organizou pela Livraria Quaresma, notamos semelhanças entre várias narrativas reunidas por esse autor, em *Contos da Carochinha*, e as publicadas pelo francês Xavier Marmier, em *L'Arbre de Noël* (1873), similitudes essas capazes de fazer-nos

acreditar que, possivelmente, Figueiredo Pimentel operou sua reescrita partindo dos textos reunidos por este autor.

Sendo assim, neste capítulo, dedicamo-nos ao cotejamento dos contos “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira”, reunidos em *Contos da Carochinha* (1958) com “L’histoire du petit chaperon rouge, comme on la raconte em Allemagne” – doravante “L’histoire du petit chaperon rouge” –, “Blanche comme neige” e “L’histoire de Cendrillon, comme on la raconte em Allemagne” – doravante “L’histoire de Cendrillon –, compilados em *L’Arbre de Noël* (1873), por Xavier Marmier, com o mister de comprovar uma possível fonte imediata utilizada no processo de reescrita de Figueiredo Pimentel para criação da obra que inaugurou a *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma. Ainda, mediante essa análise comparativa, buscamos definir qual a modalidade de reescrita dos contos, que compõem o *corpus* desta pesquisa, foi eleita pelo autor brasileiro. Para tanto, adotamos como aporte teórico, notadamente, considerações de Carvalho (2014), Hutcheon (2013), Feijó (2010), Formiga (2009), Amorim (2005) e Propp (2006).

Além da identificação de textos de partida e do tipo de reescrita empreendido por Figueiredo Pimentel, apresentamos, ainda, neste capítulo, características estéticas empregadas por esse escritor, no intuito de aproximar o público infantil dos livros de leitura, qualificadas como abasileiramento, por estudiosos, como Leão (2007b) e Zilberman (2016).

3.1. *L’Arbre de Noël*: indícios de uma fonte imediata para narrativas reunidas em *Contos da Carochinha*

Antes de tratarmos do processo de reescrita operado por Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha* (1958), demonstramos os primeiros indícios que nos levam a crer na utilização de *L’Arbre de Noël* (1873), de Xavier Marmier, para a criação de narrativas presentes naquela obra, já que o autor brasileiro não apresentou autores ou obras a partir dos quais tenha realizado seu trabalho.

Mediante o cotejamento quantitativo entre os títulos dos contos presentes em *L’Arbre de Noël* (1873) e os reunidos em *Contos da Carochinha* (1958), percebemos que, dos 44 (quarenta e quatro) títulos em francês, 28 (vinte e oito) apresentam-se, de forma idêntica ou muito aproximada, na segunda obra: “João e Maria” e “Marguerite e Jean”; “Jacques e os seus companheiros” e “Jacques et ses camarades, conte irlandais”; “Os dois avarentos” e “Les deux avares, conte hébraïque”; “O Chapèuzinho Vermelho” e “L’histoire du petit chaperon rouge, comme on la raconte em Allemagne”; “O perigo da fortuna” e “Le péril de la fortune, légende

alsacienne”; “A perseverança” e “Le succès de la persévérance, conte árabe”; “A justiça de Carlos Magno” (renomeado após a 1ª edição como “A gratidão da serpente”) e “La justice de Charlemagne, légende suisse”; “A guarnição da fortaleza” e “La garnison de village, anedocte historique”; “A briga difícil” e “La querele difficile”; “A gata borralheira” e “L’histoire de Cendrillon, comme on a la raconte em Allemagne”; “O tocador de violino” e “Le jouer de violon”; “O rei dos metais” e “Le roi des métaux”; “A igreja de Falster” e “L’église de Flaster”; “A igreja do rei”, e “La cathédrale du roi”; “Branca como a neve” e “Blanche comme neige”; “O frade e o passarinho” e “Le moine et l’oiseau”; “O ratinho reconhecido” e “La souris reconnaissante”; “O anacoreta” e “L’anachorète, parabole de saint Jérôme”; “Os três cães” e “Les trois chiens, conte allemand”; “O vaso de lágrimas” e “Le vase de larmes”; “Os meninos na mata” (renomeado após a 1ª edição como “Os meninos vadios”) e “Les enfants dans le bois, poésie allemande”; “Alice, a fina” (renomeado após a 1ª edição como “Berta, a esperta”) e “La fine Alice , conte anglais”; “Os pêssegos” e “Les peches”; “O pé de feijão” e “Jacques et la tige de haricots, conte populaire anglais”; “Os dois caminhos” e “Les deux chemins, parabole allemande”; “O castelo de Kinast” e “Le châteaux de Kynast, en Bohême”; “O irmão e a irmã” (renomeado após a 1ª edição como “O veadinho encantado”) e “Le frère et la soeur”; e “Os infortúnios do alfaiate João” (renomeado após a 1ª edição como “Os caiporismos do alfaiate João”) e “Les infortunes de Jean le tailleur, conte allemand”.

Outro elemento comum entre as obras mencionadas, o qual nos faz crer, antes mesmo de partirmos para a leitura dos contos em francês, na possibilidade de Figueiredo Pimentel ter partido da obra de Xavier Marmier para o empreendimento da sua reescritura, são as gravuras. Das 68 (sessenta e oito) que ilustram *L’Arbre de Noël*, 58 (cinquenta e oito) inspiraram o autor das imagens contidas em *Contos da Carochinha*, tendo em vista que, comparando ilustrações da obra de Xavier Marmier com as suas correspondentes em Figueiredo Pimentel, notamos muitas semelhanças nos elementos e nos detalhes, embora seja perceptível que não se trata de duplicação idêntica (reprodução).

Para exemplificar, nas Figuras 23 e 24, temos, respectivamente, as gravuras que ilustram “L’histoire du petit chaperon rouge”, de Xavier Marmier, e “O Chapéuzinho Vermelho”, de Figueiredo Pimentel. As duas apresentam os mesmos elementos: a menina, o lobo e a floresta, além de detalhes tais como: a menina, nas duas ilustrações, estão com postura idêntica em relação ao lobo, os braços posicionados da mesma maneira e o chapéu aparenta ser de modelo semelhante. O que afasta uma ilustração da outra é a situação dos elementos. Enquanto a menina está à direita do lobo na primeira ilustração (Figura 23), ela aparece à esquerda do animal na segunda (Figura 24), como se um desenho fosse o reflexo do outro. Essa estratégia empregada

para a diferenciação entre as imagens foi usada em todas as gravuras contidas em *Contos da Carochinha* (1958) inspiradas nas de *L'Arbre de Noël* (1873). As gravuras, ainda, diferenciam-se pelo traço do desenho e pela assinatura do(s) ilustrador(es), indícios que nos fazem concluir que não foram realizadas pelos mesmos artistas.⁹²

Figura 21 – Ilustração de “L’histoire du petit chaperon rouge”



Fonte: MARMIER (1873).

⁹² As gravuras de *Contos da Carochinha* não foram assinadas. Já a capa da obra de Xavier Marmier apresenta como *graveur* de *L'Arbre de Noël* (1873) Bertall (1820-1882), embora tenha encontrado também as assinaturas de Jean Gauchard (1825-1872) e Charles Laplante (1837-1903).

Figura 22 – Ilustração de “O Chapèuzinho Vermelho”



Fonte: PIMENTEL (1958a).

Em investigações sobre textos de partida utilizados na reescrita de uma obra que não apresenta informações suficientes sobre autoria, entendemos que o simples fato de esta apresentar igualdade ou semelhança, quanto aos títulos de narrativas reunidas e quanto às ilustrações contidas em outra obra, não significa, peremptoriamente, que uma seja o texto de partida da outra. Na tentativa de comprovar essa relação derivativa, precisamos ir além, fazendo-se necessária a leitura desse possível texto de partida, a fim de efetuarmos uma análise comparativa que, ao final, apresente dados justificadores de sua utilização em uma dada reescrita.

Desse modo, após a leitura de *L'Arbre de Noël* (1873), identificamos 34 (trinta e quatro) contos a partir dos quais Figueiredo Pimentel realizou a reescritura das seguintes narrativas que compõem *Contos da Carochinha* (1958):⁹³

⁹³ Contos reunidos por Xavier Marmier não reescritos por Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha* (1958): “L’ambitieux sapin”, “Le Chardonneret et l’Ouvrier, histoire canadienne”; “Chant d’une mère près du berceau de son enfant, poésie finlandaise”; “La création de l’homme, légende des Peaux Rouges de l’Amérique du nord”, “La chanson du gazon, poésie américaine”, “Souvenir d’enfance, poésie danoise, par Baggesen”, “Le château de la chaumière, poésie suédoise”, “La vouivre, légende francomtoise”, “La légende de la Sarraz”, “Florella, conte américain”.

Quadro 1 – Contos correspondentes em Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel⁹⁴

<i>L'arbre de Noël, contes de legendes, de Xavier Marmier (1873)</i>	<i>Contos da Carochinha, de Figueiredo Pimentel (1958)</i>
Marguerite et Jean	João e Maria
Jacques et ses camarades, conte irlandais	Jacques e os seus companheiros
Les deux avarés, conte hébraïque	Os dois avarentos
L'histoire du petit chaperon rouge, comme on la raconte em Allemagne	O Chapèuzinho Vermelho
Le péril de la fortune, légende alsacienne	O perigo da fortuna
Les trois dons de l'ermite, conte allemand	A velhinha da floresta
Le succès de la persévérance, conte árabe	A perseverança
La justice de Charlemagne, légende suisse	A gratidão da serpente (A justiça de Carlos Magno, 1894).
La garnison de village, anedocte historique	A guarnição da fortaleza
La querelle difficile	A briga difícil
L'histoire de Cendrillon, comme on a la raconte em Allemagne	A Gata Borralheira
Le jouer de violon	O tocador de violino
Le roi des métaux	O rei dos metais
Le piex rabbin, légende hébraïque	O solitário da cabana (O rabino piedoso, 1894)
L'église de Falster	A igreja de Falster
La cathédrale du roi	A igreja do rei
La légende de la Blusmisalpe, em Suisse	A lenda da montanha
Blanche comme neige	Branca como a neve
Le moine et l'oiseau	O frade e o passarinho
Christophe le malin, conte irlandês	João Bôbo
La souris reconnaissante	O ratinho reconhecido
L'anachorète, parabole de saint Jérôme	O anacoreta
Les trois chiens, conte allemand	Os três cães
Le vase de larmes	O vaso de lágrimas
Tom Pouce, conte populaire anglais	O Pequeno Polegar
Les enfants dans le bois, poésie allemande	Os meninos vadios (Os meninos na mata, 1894)
Le rouge-gorge	O canário (O pintassilgo, 1894)

⁹⁴ Apesar de não demonstrarmos, nesta dissertação, que todos os contos de Figueiredo Pimentel constantes do Quadro 1 são reescrituras que partiram dos contos de Xavier Marmier, em *L'Arbre de Noël*, no percurso da pesquisa, empreendemos o cotejamento, cuja análise aponta para a reescritura dos 34 (trinta e quatro) contos do autor brasileiro, tomando como texto de origem a obra francesa em epígrafe.

La fine Alice, conte anglais	Berta, a Esperta (Alice, a fina, 1894)
Les peches	Os pêssegos
Jacques et la tige de haricots, conte populaire anglais	O pé de feijão
Les deux chemins, parabole allemande	Os dois caminhos
Le châteux de Kynast, en Bohême	O castelo de Kinast
Le frère et la soeur	O veadinho encantado (O irmão e a irmã, 1894)
Les infortunes de Jean le tailleur, conte allemand	Os caiporismos do alfaiate João (Os infortúnios do alfaiate João, 1894)

Fonte: Elaborado pela autora.

No intuito de demonstrar que Figueiredo Pimentel partiu da leitura da obra de Xavier Marmier para a realização da sua reescritura em *Contos da Carochinha* (1958), selecionamos “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borradeira” para cotejarmos com seus correspondentes em *L’Arbre de Noël* (1873): “L’histoire du petit chaperon rouge”, “Blanche comme neige” e “L’histoire de Cendrillon”.

Conforme apresentamos, na introdução desta dissertação, a escolha desses contos se deu em razão de sua permanência como leitura entre adultos e crianças durante séculos, apesar das alterações sofridas devido aos variados contextos socioculturais pelos quais passaram desde sua origem na tradição popular, e de sua consagração como clássicos, conforme Machado (2009, p. 68). Para a autora, embora não tenham sido tão prestigiados pela crítica e pela academia, “[...] poucas obras são tão conhecidas e exerceram tamanha influência sobre nossa cultura”, como os contos de fadas.⁹⁵

Para nossa análise comparativa, elegemos como critérios elementos que caracterizam o conto maravilhoso estabelecidos por Propp (2006) na teoria desenvolvida em *Morfologia do conto maravilhoso*. Impende destacar que não pretendemos, ao adotarmos esse aporte teórico, comprovar a natureza maravilhosa dos contos selecionados, nem trazer uma abordagem estruturalista, mas constituir parâmetros previamente definidos, não arbitrários, que permitam

⁹⁵ Consideramos, para efeito de análise, a estrutura dos contos de fadas semelhante à dos contos maravilhosos. Segundo Coelho (2012), ambos pertencem ao universo maravilhoso, diferenciando-se quanto à “problemática que lhes serve de fundamento”, portanto, em relação ao conteúdo, e não a forma, e quanto à origem. “*Grosso modo*, pode-se dizer que o *conto maravilhoso* tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material/social/sensorial* – busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. [...] Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor.” (2012, p. 85, grifos da autora).

contemplar um dos objetivos da pesquisa – no caso, a comprovação de contos de Xavier Marmier como textos de partida para a reescrita de Figueiredo Pimentel dentro da delimitação estabelecida de acordo com a seleção do *corpus* – de uma forma fundamentada.

Com efeito, na próxima subseção, apresentamos, sucintamente, aspectos fundamentais da teoria de Propp, tornando mais claros os critérios comparativos estabelecidos, para, em seguida, compararmos os contos selecionados no intuito de comprovar os contos de Xavier Marmier como possível fonte da reescrita de Figueiredo Pimentel.

3.1.1 A *Morfologia do conto maravilhoso* como método de análise da pesquisa

Em *Morfologia do conto maravilhoso*, é-nos apresentado um estudo pormenorizado sobre um conjunto bem diverso de contos maravilhosos, com o objetivo de criar um método para descrevê-los e, assim, encontrar sua gênese, pois, para Propp (2006, p. 7), “[...] não se pode falar da origem de um fenômeno, seja ele qual for, antes de descrevê-lo.” Partindo, assim, de uma análise detalhada, esse teórico observou que os enredos dos contos maravilhosos estão estreitamente ligados uns aos outros, de modo que

[s]e não soubermos decompor um conto maravilhoso em suas partes constituintes, não poderemos estabelecer nenhuma comparação exata. E se não soubermos comparar – como poderemos projetar uma luz, por exemplo, sobre as relações indo-egípcias, ou sobre as relações da fábula grega com a indiana etc? (2006, p. 19).

O ponto de partida de seu método, portanto, são as *funções dos personagens*, compreendidas como o “[...] procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.” (PROPP, 2006, p. 22). Apoiado, então, na ação dos personagens, o estudo morfológico resulta em um esquema que possibilita ao investigador a identificação da origem comum de contos concebidos em lugares e épocas diferentes.

Com efeito, é importante esclarecermos que essas funções são sempre constantes, ou seja, independentemente de quem as pratica e como são exercidas, elas estão presentes no conto maravilhoso. No entanto, “[n]o que concerne ao grupamento, antes de tudo é necessário dizer que nem todos os contos maravilhosos apresentam todas as funções. Mas isto não modifica de forma alguma a lei da sequência. A ausência de algumas funções não muda a disposição das demais.” (PROPP, 2006, p. 23). Assim, podemos concluir, o método de Propp é voltado para a ação dos personagens, de maneira que são consideradas partes fundamentais do conto de magia.

Não obstante a relevância das funções dos personagens, o seu número é limitado a 31 (trinta e uma),⁹⁶ e não é obrigatório que a narrativa contenha todas as funções.⁹⁷

No que diz respeito à sua estrutura, o conto maravilhoso costuma partir de uma *situação inicial* – momento da narrativa em que impera o bem-estar, e os membros da família e o herói são apresentados. Embora não seja uma função, a *situação inicial* é considerada também um elemento morfológico importante (PROPP, 2006). Após narrado esse prelúdio, as funções dos personagens, a seguir elencadas, vão aparecendo:⁹⁸

I. Um dos membros da família sai de casa (definição: afastamento): essa função, muitas vezes, ocorre pela morte dos pais, mas pode se dar de outras maneiras, como o afastamento de uma pessoa mais nova ou mais velha da família.

II. Impõe-se ao herói uma proibição (definição: proibição): existem várias maneiras de caracterizar essa função no conto maravilhoso, por exemplo, a interdição de sair de casa, mas, como Propp (2006, p. 27) explica, essa proibição pode ser reforçada ou substituída por outra, como quando o personagem é preso em casa para não sair, ou ainda ser mais enfraquecida, “[...] sob a aparência de um pedido ou conselho.”

III. A proibição é transgredida (definição: transgressão): ao desobedecer a ordem, o antagonista, se não estava presente na narrativa, surge, porém, se já estava, suas ações contra o herói passam a ser explicitadas.

IV. O antagonista procura obter uma informação (definição: interrogatório): o interrogatório objetiva que o antagonista receba informações relevantes, para alcançar o que deseja, como ter conhecimento de onde se encontra o herói. Não, necessariamente, o anti-herói é quem realiza as perguntas.

V. O antagonista recebe informações sobre sua vítima (definição: informação): essa resposta pode ser dada de forma direta ao interrogatório, no entanto pode ser por meio de uma revelação.

⁹⁶ O número de funções é fixo, mas pode haver variáveis, por exemplo, na primeira função, o afastamento, este pode ser de uma pessoa mais velha da família, ou de uma mais nova, ou, ainda, ser a morte dos pais, no entanto, não faremos uso de tais variações, tendo em vista que as funções já atendem o objetivo que traçamos ao elegermos o método de Propp como fundamento de escolha dos elementos comparativos entre os contos.

⁹⁷ Uma das observações feitas por Propp (2006, p. 23) diz respeito à sequência das funções. Segundo o autor, ela é sempre idêntica, contudo, “[é] necessário mencionar que a lei citada refere-se somente ao folclore. [As sequências idênticas] [n]ão são uma peculiaridade de gênero do conto maravilhoso como tal. Os contos criados artificialmente não se submetem a elas.” Desse modo, como nosso estudo não tem o escopo de ir às raízes dos contos analisados, e se utiliza do método proppiano somente para estabelecimento de critérios de análise, não nos detemos a tal advertência.

⁹⁸ Tendo em vista a utilização da teoria proppiana como método nesta dissertação, apenas elencamos as funções dos personagens, suas definições de acordo com Propp (2006) e uma breve explicação, sem nos dedicarmos a especificidades e desdobramentos.

VI. O antagonista tenta ludibriar a sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (definição: ardil): conforme Propp (2006, p. 30) expõe, “[a]ntes de tudo, o antagonista ou agressor assume feições alheias”, para, posteriormente, vir a função *ardil*. Este pode se configurar de variadas formas – um convencimento, meios mágicos, fraude ou coação.

VII. A vítima se deixa enganar, ajudando, assim, involuntariamente, seu inimigo (definição: cumplicidade): para Propp (2006, p. 31), há, nessa situação, uma espécie de “pacto ardiloso”, tendo em vista que “[...] o inimigo se aproveita de alguma situação difícil em que se encontra a vítima.”.

VIII. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (definição: dano): essa função configura o *nó da intriga*, desse modo, Propp considera-a imprescindível no conto maravilhoso (salvo, quando presente a função *carência*). É o dano “[...] na realidade que dá movimento ao conto maravilhoso.” (2006, p. 31), pois irá provocar o fim da estabilidade, do bem-estar, característicos da fase preparatória:

O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função [dano], tornam-na possível ou simplesmente a facilitam. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como *parte preparatória* do conto maravilhoso, enquanto o *nó da intriga* está ligado ao dano. (PROPP, 2006, p. 31, grifos do autor).

VIII - A. Falta alguma coisa ao membro da família, ele deseja obter algo (definição: carência): conforme mencionado, ao tratarmos da função *dano*, há casos em que o *nó da intriga* se dá em razão de uma *carência*, e não de um *dano*, de modo “[...] que pode ser examinada como um equivalente morfológico [...]” deste (PROPP, 2006, p. 34).

IX. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (definição: mediação, momento de conexão): essa função serve como uma conexão entre as funções *dano* (ou *carência*) e a *reação* do herói e pode ser configurada por um pedido de socorro; uma ordem; um comunicado etc. Em consonância com Propp (2006), configurado o *dano* ou a *carência*, e havendo a sua ciência, de acordo com o tipo de herói, poderá existir duas situações: no caso do herói-buscador (aquele que segue à procura de alguma demanda, e a narrativa acompanha suas ações), este parte atrás de algo (a princesa raptada, por exemplo); e no do herói-vítima (aquele que nada busca, mas é afastado contra sua vontade, passando a narrativa a seguir suas aventuras), este é mandado embora ou retirado de onde se encontra inicialmente, seu lar, por exemplo.

X. O herói buscador aceita ou decide reagir (definição: início da reação): essa função é o ato de início da partida do herói-buscador, a qual pode aparecer no conto expressamente (por

meio de palavras do herói-buscador) ou implicitamente (sem que o herói manifeste sua aceitação, passando a demonstrá-la mediante ações).

XI. O herói deixa a casa (definição: partida): “[a] partida dos heróis-buscadores e a dos heróis-vítimas são também diferentes. Os primeiros têm por finalidade uma busca; os segundos começam a sua viagem sem buscas, mas durante essa viagem defrontam-se com uma série de aventuras.” (PROPP, 2006, p. 38). Durante essa busca ou aventura,⁹⁹ dá-se o momento em que o herói encontra o personagem doador (que pode assumir uma postura hostil ou não). “Tanto o herói-buscador como o herói-vítima recebem dele um objeto (não obrigatoriamente um meio mágico) que lhes permite superar o dano sofrido.” (PROPP, 2006, p. 39).

XII. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc.; que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico (definição: primeira função do doador): de acordo com os exemplos que Propp elenca, não apenas o doador pode submeter o herói a uma prova, a um questionário etc., outros personagens poderão fazer isso. Cumprido ou não o desafio, o herói tem acesso ao meio mágico.

XIII. O herói reage diante das ações do futuro doador (definição: reação do herói): essa conduta pode se configurar por superação do herói; (não) resposta a uma saudação; (não) prestação de serviço a um morto; libertação de um prisioneiro; atendimento à suplica de alguém etc. (PROPP, 2006).

XIV. O meio mágico passa às mãos do herói (definição: fornecimento – recepção do meio mágico): esse elemento pode ser representado por animais, objetos, outros personagens que são postos à disposição do herói e qualidades que este passa a ter.

XV. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (definição: deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia): Propp enumera os meios possíveis de deslocamento – pelo ar, pela terra, pela água; além de elencar outras circunstâncias: o herói é conduzido; indicam a ele o caminho; utilização de meios imóveis etc. Não obstante tantas possibilidades, “[...] o transporte, como função particular, pode ser omitido. O herói simplesmente chega ao lugar de seu destino [...]” (PROPP, 2006, p. 49).

XVI. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (definição: combate): com essa luta, o herói tem como objetivo conseguir o objeto de sua procura.

XVII. O herói é marcado (definição: marca, estigma): essa marca, consoante Propp (2006), pode ser feita no corpo do herói, pode ser um objeto que o diferencia das demais pessoas ou seres etc.

⁹⁹ Como verificamos na análise dos contos, esse encontro pode se dar em outros momentos.

XVIII. O antagonista é vencido (definição: vitória): essa função pode ser consequência de ações do herói contra o antagonista como combate, competição, jogo, prova, expulsão etc. “Também podemos encontrar uma vitória sob uma forma negativa. Se dois ou três protagonistas intervêm numa batalha, um deles [...] se esconde, enquanto o outro obtém a vitória [...]”, temos um exemplo de um triunfo que se dá de maneira negativa. (PROPP, 2006, p. 51).

XIX. O dano inicial ou a carência são reparados (definição: reparação de dano ou carência): Propp (2006) elenca alguns exemplos, a fim de demonstrar como pode aparecer essa reação – o objeto buscado é alcançado com uso de força; o objeto buscado pode ser recuperado por vários personagens; por uso de iscas; o objeto buscado é alcançado imediatamente após ações que precederam a reparação; o prisioneiro é liberado etc.

XX. Regresso do herói (definição: regresso): é o retorno do herói para casa. Propp (2006) expõe que, normalmente, essa função ocorre da mesma forma que a chegada (função XXIII).

XXI. O herói sofre perseguição (definição: perseguição): essa função também pode se configurar de variadas maneiras e, não obrigatoriamente, é realizada pelo antagonista.

XXII. O herói é salvo da perseguição (definição: salvamento, resgate): muitos contos terminam com essa função, mas, pode acontecer de o herói ser submetido a novos infortúnios, configurando, de acordo com Propp, a possibilidade de um novo conto ser iniciado, repetindo-se, por isso, várias funções. “Este fenômeno mostra que um grande número de contos maravilhosos se compõe de duas séries de funções, que podemos chamar de *sequências*.” (2006, p. 56, grifo do autor).

XXIII. O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (definição: chegada incógnito): Propp (2006) apresenta como possibilidades a volta ao lar ou ao palácio de um rei estrangeiro.

XXIV. Um falso herói apresenta pretensões infundadas (definição: pretensões infundadas): um outro personagem se faz passar pelo herói, para se beneficiar.

XXV. É proposta ao herói uma tarefa difícil (definição: tarefa difícil): essa função assume as mais variadas formas de materialização, podendo ser uma prova com ingestão de comida; beijar a princesa etc.

XXVI. A tarefa é realizada (definição: realização): “[...] as formas de as tarefas se realizarem correspondem com precisão às formas das provas. Algumas tarefas se realizam antes de serem propostas, ou mesmo antes que o mandante exija seu cumprimento.” (PROPP, 2006, p. 59).

XXVII. O herói é reconhecido (definição: reconhecimento): esse reconhecimento se dá em razão do estigma (função XVII).

XXVIII. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (definição: desmascaramento): “Na maioria dos casos, esta função se encontra ligada à anterior [*reconhecimento*]. Às vezes, ela é o resultado de um fracasso na realização da tarefa [...]” (PROPP, 2006, p. 59).

XXIX. O herói recebe nova aparência (definição: transfiguração): essa nova função pode decorrer da intervenção de um auxiliar mágico, porém há casos em que a aparência não muda, o que se altera é, por exemplo, a roupa, ou ocorre a conquista de um título de nobreza etc.

XXX. O inimigo é castigado (definição: castigo, punição): o castigo pode se dar de inúmeras formas e aparece como consequência das iniquidades que o desafeto praticou durante o conto.

XXXI. O herói se casa e sobe ao trono (definição: casamento): essa função representa, na maioria das vezes, o final feliz. Propp (2006, p. 61) traz algumas variáveis que podem não corresponder a uma ascensão social ou mesmo ao casamento: “[à]s vezes, o herói se casa, mas como sua mulher não é princesa, não chega a ser rei”; “[o]utras trata-se somente de ocupar o trono” etc.

Apresentadas as informações básicas acerca do método morfológico de Propp, na subseção seguinte, passamos à análise comparativa de contos de Figueiredo Pimentel e de Xavier Marmier.

3.1.2. A fonte em que Figueiredo Pimentel bebeu: análise comparativa de três narrativas em *Contos da Carochinha* e em *L'Arbre de Noël*

Nesta subseção, a fim de verificarmos uma possível fonte da reescrita de Figueiredo Pimentel, empreendemos a análise comparativa, a partir do método morfológico de Propp (2006), de contos do escritor brasileiro reunidos em *Contos da Carochinha* (1958), “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira”, com seus correspondentes, “L’histoire du petit chaperon rouge”, “Blanche comme neige” e “L’histoire de Cendrillon”, publicados por Xavier Marmier, em *L'Arbre de Noël* (1873).

3.1.2.1. “O Chapèuzinho Vermelho” e “L’histoire du petit chaperon rouge” em comparação

Partindo da *situação inicial* do conto “L’histoire du petit chaperon rouge”, de Xavier Marmier, empregando o método de Propp (2006), percebemos que o contista francês não traz muitos detalhes sobre essa fase introdutória da narrativa, no entanto há a ausência de conflitos, e a personagem protagonista é apresentada, bem como os dois outros membros da família que participam da história:

Il y avait une fois une jolie, gentille petite fille, extrêmement aimée de sa mère et de sa grand’mère. Cette bonne grand’mère qui ne savait quoi imaginer pour la réjouir, lui donna un jour un chaperon en velours rouge. La petite était si contente d’avoir cette coiffure qu’elle ne voulait plus en porter d’autres, et comme on la voyait si gaiement aller et venir avec son chaperon, on l’appelait le petit chaperon rouge. (MARMIER, 1873, p. 42).¹⁰⁰

Em “O Chapèuzinho Vermelho”, de Figueiredo Pimentel, encontramos os mesmos elementos: a apresentação da menina Chapeuzinho, de sua mãe e sua avó. No entanto, destacamos as principais diferenças operadas pelo escritor brasileiro: ele nomeia a personagem protagonista como Albertina e lhe dá um apelido, Naná; retira a expressão clássica “Era uma vez”, introdutória dos contos de fada, trazendo uma nova fórmula de começo que, contudo, apresenta o mesmo efeito de convidar o leitor para o mundo imaginário:

Existia na capital de um país distante, uma meninazinha muito galante, muito linda.
 Chamava-se Albertina, mas tôda a gente a conhecia por Naná. Sua avó estimava-a imensamente.
 Esta boa avòzinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapèuzinho de veludo vermelho.
 A pequetita ficou satisfeitíssima com o seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquêle, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe Chapèuzinho Vermelho. (PIMENTEL, 1958a, p. 79).

A primeira função do conto de Xavier Marmier é o *afastamento*, que aparece logo em seguida à situação inicial, como consequência de uma ordem que a mãe dá à menina: levar à casa da avó doente uma cesta com alimentos:

Sa mère et sa grand’mère demeuraient à une demi-lieue l’une de l’autre, et entre leurs maisons il y avait une forêt. Un matin, la mère dit au petit chaperon

¹⁰⁰ “Era uma vez uma bonita e gentil menininha, extremamente amada por sua mãe e sua avó. Essa boa avó, que não sabia o que imaginar para agradá-la, deu a ela um dia um chapéu de veludo vermelho. A menina ficou tão feliz por ter esse chapéu que não queria mais usar outros, e como ia e vinha tão alegremente com seu chapéu, chamavam-na de Chapeuzinho Vermelho.” (MARMIER, 1873, p. 42, tradução nossa).

rouge: “Ta grand’mère est malade et ne peut venir nous voir. J’ai fait des galletes; va lui en porter une avec une bouteille de vin.

[...]

Aussitôt il noua son tablier à sa ceinture, plaça dans un léger panier la bouteille et le gâteau et se mit gaiement en route. (MARMIER, 1873, p. 42-43).¹⁰¹

A função *afastamento*, presente no conto de Figueiredo Pimentel, ocorre com mínimas diferenças em relação ao conto de Xavier Marmier: o bolo típico francês (*gallette*) é substituído por bolo, e o fato de a mãe dizer que não pode ir visitar a avó é acrescentado no texto brasileiro:

Sua mãe e sua avó moravam a meia légua de distância uma da outra, e entre as duas habitações havia uma floresta.

Uma manhã, a mamãe disse para Naná:

– “Tua avòzinha está doente e não pode vir ver-me. **Eu também não posso ir lá.** Assim, vai tu levar-lhe um **bolo** e uma garrafa de vinho.

[...]

Vestiu-se com aventalzinho muito limpo, colocou a garrafa numa cestinha, e seguiu contente. (PIMENTEL, 1958a, p. 79-80, grifos nossos).

A segunda função que identificamos nos contos francês e brasileiro é a *proibição*, materializada pela advertência que a mãe faz a Chapeuzinho para que não quebre a garrafa de vinho, nem se divirta correndo pela mata: “Prends garde de casser cette bouteille, ne t’amuse pas à courir dans le bois, va tranquillement ton chemin et reviens bientôt.” (MARMIER, 1873, p. 43)¹⁰²; “Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa.” (PIMENTEL, 1958a, p. 79).

Adiante, nos contos, aparece a quebra do bem-estar – este marca da situação inicial da narrativa –, em razão da terceira e da quarta funções que se configuram, a *transgressão* – representada pela interrupção da jornada da protagonista, para conversar com o lobo mau – e o *interrogatório*, função cuja importância consiste em o antagonista obter informações da personagem para alcançar seus objetivos, devorar a presa:

Au milieu de la forêt, un loup s’approche de lui. L’enfant ne connaissait pas les loups et il regarda celui-ci sans crainte.

“Bonjour, petit chaperon rouge, dit le loup.

– Bonjour, monsieur, répondit poliment la petite.

– Où vas-tu donc de si bonne heure?

– Chez ma grand’mère que est souffrante.

¹⁰¹ “Sua mãe e sua avó moravam a meia légua de distância, e entre suas casas havia uma floresta. Certa manhã, a mãe disse a Chapeuzinho Vermelho: “Sua avó está doente e não pode vir nos ver. Eu fiz “galletes”; vá levá-lo com esta garrafa de vinho./[...] Imediatamente ela amarrou o avental à cintura, colocou em uma cestinha a garrafa e o bolo e seguiu alegremente pelo caminho.” (MARMIER, 1873, p. 42-43, tradução nossa).

¹⁰² “Tome cuidado para não quebrar essa garrafa, não se divirta correndo na mata, vá tranquilamente e volte logo.” (MARMIER, 1873, p. 43, tradução nossa).

- Et tu lui portes quelque chose?
- Oui, un gâteau et cette bouteille de vin pour la fortifier.
- Dis moi donc, gentil petit chaperon rouge, où demeure ta grand'mère. Je voudrais bien aussi aller la voir.
- Sa maison n'est pas loin d'ici, au bord de la forêt. A côté, il y a des gros chênes, et dans la haie du jardin des noisettes!
- Ah! c'est toi, se dit le loup, charmant petit chaperon rouge, que es une appétissante noisette. Quel bonheur de te croquer!" [...] ¹⁰³ (MARMIER, 1873, p. 43-44).

Em Figueiredo Pimentel, a *transgressão* de Chapeuzinho está mais clara, além de diretamente relacionada à ordem de sua mãe: “Desobedecendo a mãe entrou num outro caminho para colhêr flores, quando apareceu um lobo. A menina não conhecia os lobos, e olhou para aquele sem receio algum.” (PIMENTEL, 1958a, p. 80). Afora essa e pequenas outras distinções apresentadas entre os contos, tudo resta bem parecido, inclusive, o interrogatório:

- “Bom dia, pequeno Chapèuzinho Vermelho”, disse o lobo.
- “Bom dia, senhor”, respondeu Naná, delicadamente.
- “Onde vai tão cedo?”
- Vou à casa de minha vó, que está doente.”
- “E leva-lhe alguma coisa?”
- Sim, um bôlo e uma garrafa de vinho que mamãe mandou.”
- Diga-me, minha interessante menina: onde mora sua avó? Quero ir vê-la também.”
- “Mora à beira da floresta, não muito longe daqui. Ao lado da casinha há árvores muito grandes e no jardim laranjeiras.”
- “Ah! tu é que és uma laranjinha muito apetitosa”, disse o lobo consigo mesmo [...]” (PIMENTEL, 1958a, p. 80-81).

Como podemos ver, as modificações operadas por Figueiredo Pimentel em relação ao conto de Xavier Marmier, nessa passagem, são sutis, mas uma delas merece destaque por ser significativa como característica estética da reescrita de Figueiredo Pimentel – a substituição de “noisette(s)”, avelã(s) em português, por “laranjeiras” e “laranjinha” –, como abordamos na próxima seção.

Dando seguimento à análise, as próximas funções que Xavier Marmier traz é o *ardil*, artimanha utilizada pelo antagonista no intuito de enganar sua vítima, para obter êxito em suas pretensões, e a *cumplicidade*, ação em que Chapeuzinho deixa-se enganar pelo lobo,

¹⁰³ “No meio da floresta, um lobo se aproximou dela. A criança não conhecia os lobos e olhou-o sem medo./Bom dia, Chapeuzinho Vermelho”, disse o lobo./- Bom dia, senhor, disse a menina educadamente./- Onde está indo tão cedo?/- Para a casa da minha avó que está doente./- Você leva alguma coisa?/- Sim, um bolo e uma garrafa de vinho para fortalecê-la./Diga-me, doce Chapeuzinho Vermelho, onde sua avó mora. Eu também gostaria de ir vê-la./- Sua casa não está longe daqui, na beira da floresta. Ao lado, há grandes carvalhos e na sebe do jardim avelãs! /Ah! É você, disse a si mesmo o lobo, chamosa Chapeuzinho Vermelho, que é uma apetitosa avelã. Que alegria te comer!” (MARMIER, 1873, p. 43-44, tradução nossa).

colaborando, involuntariamente, com o propósito do antagonista. Nos contos ora comparados, o *ardil* aparece, quando o lobo não corrige uma falsa impressão formulada por Chapeuzinho a seu respeito – o antagonista menciona haver, na floresta, plantas medicinais, fazendo a menina pensar, erroneamente, que ele é um médico. Em vez de esclarecer a confusão, o lobo indica, como se fossem curativas, algumas plantas venenosas, para tratar a vovó:

Puis il reprit à haute voix: “Regarde quels beaux arbres, et quels jolis oiseaux! C’est vraiment un plaisir de se promener dans les forêts, et on y trouve tant de bonnes plantes médicinales.

– Vous êtes sans doute un docteur, répliqua le candide chaperon rouge, puisque vous connaissez les plantes médicinales. Vous pourriez peut-être m’en indiquer une qui ferait du bien à ma grand’mère.

– Sans doute, ma chère enfant, tiens: en voici une, et une autre, et celle-là encore.

Mais toutes les plantes que le loup indiquait ainsi étaient des plantes vénéneuses. L’innocente enfant voulait cependant les cueillir pour les porter à son aïele.

“Adieu, mon gentil petit chaperon rouge, je suis très-content d’avoir fait ta connaissance. A mon grand regret, il faut que je te quitte pour aller bien vite voir un malade.” (MARMIER, 1873, p. 44-45).¹⁰⁴

[...] acrescentou alto: “Olha que lindas árvores e que lindos passarinhos! É na verdade um belo divertimento a gente passear na floresta, onde se encontram tão boas plantas medicinais.”

– “Sem dúvida alguma o senhor é médico, replicou Albertina, pois conhece as plantas medicinais. Talvez pudesse indicar-me algumas, que fizessem bem à vovó.”

– “Perfeitamente, minha filha: aqui tem várias... esta, essas, aquela outra...”

Mas tôdas as plantas que o lobo ia indicando eram venenosas.

A inocente criança, entretanto, colheu-as para levá-las à sua vovó.

– “Adeus, meu gentil Chapeuzinho Vermelho, estimei muito encontrar-me com você. Vou deixá-la, pesaroso, pois tenho que ir depressa ver alguns doentes.” (PIMENTEL, 1958a, p. 81).

Como podemos ver, os dois contos apresentam as funções *ardil* e *cumplicidade* de forma muito aproximada. Por outro lado, consultando duas outras obras, *Contos das fadas* (n.d.), de Perrault, publicada pela Livraria Garnier,¹⁰⁵ sem indicação de tradutor, e *Contos Maravilhosos*

¹⁰⁴ “Então ele retomou em voz alta: ‘Veja que lindas árvores e que lindos pássaros! É realmente um prazer caminhar nas florestas, e há tantas boas plantas medicinais.’/‘Você é, sem dúvida, um médico’, respondeu o cândido Chapeuzinho Vermelho, ‘já que conhece as plantas medicinais. Talvez você pudesse me indicar uma que seria boa para minha avó.’/‘Sem dúvida, meu querido Chapeuzinho Vermelho, aqui está uma e outra, e esta ainda.’/Mas todas as plantas que o lobo indicava eram plantas venenosas. A criança inocente, no entanto, queria pegá-las para levá-las para sua avó./ ‘Adeus, meu Chapeuzinho Vermelho, estou muito feliz por ter conhecido você. Para meu grande pesar, devo deixá-la para ir rapidamente ver um paciente.’” (MARMIER, 1873, p. 44-45, tradução nossa).

¹⁰⁵ Acreditamos que a obra consultada, nesta pesquisa, tenha sido publicada entre os anos 1910 e 1934, devido ao fato de apresentar, em sua contracapa, como endereço da Livraria Garnier, no Brasil, o nº 109 da Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro-RJ. Como, em 1910, ocorreu a renumeração dos imóveis da Rua do Ouvidor, nesse ano, o endereço

infantil e domésticos (2014), da Editora Cosacnaify, traduzido por Christine Röhrig, o *ardil* se dá de forma distinta. Na primeira obra, é representado por uma aposta formulada pelo lobo, almejando que a menina vá à casa da velhinha pelo caminho mais longo, e, na segunda, por uma sugestão, cujo objetivo é fazer com Chapeuzinho repare e desfrute a beleza da floresta, atrasando-se no seu trajeto para a casa da avó:

– Vou ver minha avó, e levar-lhe um bolo, com um pote de manteiga, que minha mãe lhe manda.
 – Ella mora muito longe? Perguntou o lobo.
 –Eh! Respondeu o Chapelinho vermelho, é além d’aquelle moinho que vossê vê lá longe, na primeira casa da aldeia.
 – Pois bem! Disse o lobo, eu também quero ir vê-la; vou por este caminho, tu irás por aquelle, e veremos quem chegará lá primeiro.
 O lobo pôz-se a correr a toda a pressa pelo caminho mais curto; e a pequenina foi pelo caminho mais comprido [...]. (PERRAULT, [n.d.], p. 4).

“Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?” “Para a casa da minha avó.” “O que está levando em seu avental?” “A vovó está doente e fraca, então vou levar para ela um bolo que fizemos ontem e vinho. Isso deve deixá-la mais forte.” “Chapeuzinho, onde mora a sua avó?” “A uns quinze minutos daqui. A casa fica embaixo dos três carvalhos, e em volta há arbustos, você logo vai reconhecer”, respondeu Chapeuzinho. O lobo pensou: “Esse é um delicioso bocado para mim. O que vai fazer para consegui-lo?”. Então, disse para Chapeuzinho: “Olhe aqui, Chapeuzinho, você não viu as lindas flores que existem na floresta. Por que não dá uma olhada por aí? Acho que você nem está ouvindo o lindo canto dos passarinhos. Está andando como se estivesse na vila indo para a escola. É tão divertido passear pela floresta.” (GRIMM; GRIMM, 2014, p. 138).

Confrontando o modo como a função *ardil* se apresenta no conto de Figueiredo Pimentel com a forma como ela aparece nos contos de Perrault (n.d.) e dos irmãos Grimm (2014), podemos ainda melhor observar o quão próxima é do texto de Xavier Marmier, tendo em vista que somente este apresenta a mesma estratégia usada pelo lobo para enganar a menina: deixá-la pensar que ele é um médico.

Após a configuração das funções *ardil* e *cumplicidade*, encerra-se, como expomos anteriormente, a fase preparatória do conto maravilhoso e se dá o nó da intriga mediante as funções *dano* ou *carência*. Todavia, em *L’histoire du petit Chaperon Rouge* e em *O Chapèuzinho Vermelho*, as funções *ardil* e *cumplicidade* se repetem antes de o nó da intriga ocorrer, com uma diferença: agora, há a participação da personagem vovó como vítima.

da Livraria Garnier mudou de 71 para 109, e, como, em 1934, a Livraria foi vendida, passando a ter nova denominação, provavelmente a obra foi publicada nesse interregno.

En arrivant à la porte de la vieille aïele, il la trouva fermée et frappa. La grand'mère ne pouvant plus se lever de son lit demanda: qui est là?
 “C’est le petit chaperon rouge, répondit le loup d’une voix contrefaite. Ma mère t’envoie un gâteau et une bouteille de vin.
 – Regarde sous le seuil, dit la grand’mère, tu y trouveras la clef.” (MARMIER, 1873, p. 45).¹⁰⁶

– “Quem bate?”
 – “É o pequeno Chapèuzinho Vermelho”, respondeu o lobo, mudando de voz, “mamãe mandou-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho.”
 – “Entre, minha netinha. A chave está aí embaixo da porta”. (PIMENTEL, 1958a, p. 81-82).

Após ter sido enganada pelo lobo e ter colaborado para o seu intento ser alcançado, a função *dano* é efetivada pelo ataque à vovó: “Il la trouva en effet, ouvrit la porte, et avala d’un coup la pauvre vieille, puis ayant pris les vêtements qu’elle avait coutume de porter, il s’étendit dans son lit.” (MARMIER, 1873, p. 45).¹⁰⁷ No mesmo sentido, Figueiredo Pimentel trouxe essa passagem: “O lobo encaminhou-se para a cama da doente. Aí, engoliu-a de uma só vez, e vestindo as roupas da velha, esperou deitado no leito.” (PIMENTEL, 1958a, p. 82).

Na sequência as funções *ardil* e *cumplicidade* se repetem pela terceira vez, e novo *dano* é configurado, quando o lobo, disfarçado de vovó, devora também Chapeuzinho, tendo esta se deixado, novamente, ludibriar pela fera:

Un instant après, voici venir le petit chaperon rouge tout étonné inquiet de trouver la porte ouverte, car il savait avec quel soin sa grand’mère la fermait. Le loup avait mis un grand bonnet sur sa tête, et l’on ne voyait qu’une partie de sa figure, mais ce qu’on en voyait était assez effrayant.
 “Ah! grand’mère, dit le chaperon rouge, pourquoi as-tu de si grandes oreilles?
 – C’est pour mieux t’entendre, mon enfant.
 – Ah! grand’mère, pourquoi as-tu de si grands yeux?
 – C’est pour mieux te voir.
 – Ah! grand’mère, pourquoi as-tu de si grands bras?
 – C’est pour mieux t’embrasser.
 – Ah! grand’mère, pourquoi as-tu une si grande bouche, et de si longues dents?
 – C’est pour mieux te croquer.”
 A ces mots, le loup se jeta sur le chaperon rouge et l’avalait. (MARMIER, 1873, p. 45-46).¹⁰⁸

¹⁰⁶ “Ao chegar à porta da velha avó, ele a encontrou fechada e bateu. A avó, não podendo se levantar da cama, perguntou: quem está aí?/ ‘É Chapeuzinho Vermelho’, respondeu o lobo com uma voz disfarçada. Minha mãe lhe manda um bolo e uma garrafa de vinho./ ‘Olhe abaixo do umbral’, disse a avó, ‘você encontrará a chave.’” (MARMIER, 1873, p. 45, tradução nossa).

¹⁰⁷ “Ele a encontrou, abriu a porta e engoliu a pobre velha imediatamente, depois, tendo vestido as roupas que ela usava, deitou-se em sua cama.” (MARMIER, 1873, p. 45, tradução nossa).

¹⁰⁸ “Um instante depois, vem Chapeuzinho Vermelho, surpresa ao encontrar a porta aberta, pois ela sabia o cuidado com que sua avó a fechava./O lobo tinha colocado uma grande touca na cabeça, e só uma parte do seu rosto era visível, mas o que se via era muito assustador./- ‘Ah! Vovó’, disse Chapeuzinho Vermelho, ‘por que você tem orelhas tão grandes?/- É para melhor ouvir você, minha filha./- Ah! vovó, por que você tem olhos tão grandes?/- É para melhor te ver./-Ah! Vovó, por que você tem braços tão grandes?/É para melhor te abraçar./-Ah! vovó, por

Em Figueiredo Pimentel, tais funções, nesse fragmento, também aparecem de forma muito próxima que em Xavier Marmier. Todos os elementos do diálogo foram repetidos por Figueiredo Pimentel, com exceção da passagem em que a menina questiona sobre os olhos do lobo que simula ser a avozinha, a qual, como podemos ver, foi suprimida no conto do autor brasileiro:

O lobo tinha colocado uma touca na cabeça; apenas se percebia um pouco da sua cara.
 Mas, mesmo assim, o que se via era horroroso.
 – “Ah, avòzinha”, disse o pequeno Chapéuzinho Vermelho, “para que é que a senhora tem orelhas tão grandes?”
 – “Para melhor te ouvir, minha neta.”
 – “Para que tem braços tão compridos?”
 – “Para melhor te abraçar, minha neta.”
 – “Para que tem uma bôca tão grande e dentes tão compridos?”
 – “Para te comer...”
 Dizendo isso, o lobo avançou para a desgraçada menina, e engoliu-a. (PIMENTEL, 1958a, p. 82).

A próxima função que os contos trazem é o *combate*, quando o caçador enfrenta o lobo:

Il entre et découvre le loup étendu dans le lit:
 “Ah! mon gaillard, dit-il, voilà longtemps que je te cherche.”
 Puis il arma son fusil, mais soudain se ravisant:
 “Non, non, dit-il, je ne vois pas la maîtresse du logis. Peut-être le monstre l’a-t-il engloutie toute vivante.” (MARMIER, 1873, p. 46).¹⁰⁹
 Entrou e descobriu o lobo estendido na cama.
 – “Olé! você por aqui! Há quanto tempo o procuro!”
 Armou a espingarda, mas lembrou-se:
 – “Não vejo a dona da casa, e bem pode ser que êle a tenha engolido viva.” (PIMENTEL, 1958a, p. 83).

Devemos esclarecer que, em Xavier Marmier e em Figueiredo Pimentel, essa função não é, propriamente, uma luta do herói contra o antagonista, já que, segundo a morfologia do conto maravilhoso, o caçador não se configura como um herói, mas como auxiliar. Não obstante isso, a passagem, em ambos os contos, também comprova que o escritor brasileiro tomou o conto francês como ponto de partida, devido à grande semelhança.

que você tem uma boca tão grande e dentes tão longos?/- É para melhor te comer.’/Com essas palavras, o lobo se jogou sobre Chapeuzinho Vermelho e a engoliu.” (MARMIER, 1873, p. 45-46, tradução nossa).

¹⁰⁹ “Ele entra e descobre o lobo deitado na cama:/ ‘Ah! meu camarada’, disse ele, ‘estou procurando por você há muito tempo.’/Então ele armou seu fuzil, mas de repente mudando de ideia:/ ‘Não, não’, ele disse, ‘não vejo a dona da casa. Talvez o monstro a tenha engolido com vida.’”. (MARMIER, 1873, p. 46, tradução nossa).

Na sequência, aparecem as funções *vitória*, *reparação* do dano e *castigo*: o caçador salva Chapeuzinho e a avó, e, após, o antagonista morre:

[...] Alors **au lieu de lancer une balle à l’animal sauvage**, il prit un couteau de chasse, et lui ouvrit habilement le ventre. Aussitôt apparut le petit chaperon rouge qui sauta lestement par terre en s’écriant: “Ah! le vilan endroit où j’étais renfermé.” La grand’mère sortit ausssi, bien contente de revoir le jour.

Le loup continuait à dormir d’un profond sommeil, le chasseur lui mit deux grosses pierres dans le ventre, puis lui recousit la peau et se cacha avec la grand’mère et le petit chaperon rouge pour voir ce qui allait arriver.

Un instant après, le loup se réveilla tourmenté par la soif et se leva pour aller boire à l’étang. En marchant, il entendait les pierres s’entre-choquer dans son ventre et il n’y comprenait rien. Leur poids l’entraîna dans l’étang et il se noya. (MARMIER, 1873, p. 46-47, grifos nossos).¹¹⁰

Então, com sua faca de caça, abriu habilmente a barriga do lobo.

Apareceu Chapèuzinho Vermelho, que saltou no chão, exclamando:

– “Ah! que lugar terrível em que eu estava encerrada!”

A avó saiu também, muito satisfeita por tornar a ver o dia.

A fera continuava a dormir profundamente.

O caçador meteu-lhe duas pedras na barriga, e em seguida coseu a pele, ocultando-se depois com a avó e a neta.

Quando o lobo acordou, devorado por uma sede ardente, dirigiu-se para o tanque.

Enquanto caminhava ouviu as pedras batendo lá dentro, **e ficou pasmado**, sem saber o que era.

Chegando ao tanque, arrastado pelo peso das pedras, afogou-se. (PIMENTEL, 1958a, p. 83, grifos nossos).

Salvo pequenas mudanças como, por exemplo, a supressão de “au lieu de lancer une balle à l’animal sauvage” (em vez de atirar no animal selvagem), a substituição de “le loup” (o lobo) por “a fera” e o acréscimo de “e ficou pasmado”, as funções apresentadas em ambas passagens dos contos demonstram a grande possibilidade de Figueiredo Pimentel ter realizado sua reescrita partindo da narrativa recolhida pelo escritor francês em tela.

Para finalizar a análise comparativa, destacamos uma pequena distinção entre os contos. No de Xavier Marmier, o caçador tira a pele do lobo, e, depois, acompanhado da avó e da

¹¹⁰ “[...] Então, em vez de atirar no animal selvagem, ele pegou uma faca de caça e abriu a barriga. De repente o pequeno Chapeuzinho Vermelho saltou agilmente para o chão, gritando: ‘Ah! lugar desprezível onde eu estava presa.’ A avó saiu também, muito feliz de ver o dia novamente./O lobo continuou a dormir profundamente, o caçador colocou duas grandes pedras no seu estômago, depois costurou a pele e se escondeu com a avó e o Chapeuzinho Vermelho para ver o que estava por vir./Um momento depois, o lobo acordou atormentado pela sede e se levantou para ir beber no tanque. Enquanto caminhava, ele ouviu as pedras se chocando em sua barriga e ele não conseguia entender nada. O peso delas arrastou-o para o tanque e ele se afogou.” (MARMIER, 1873, p. 46-47, tradução nossa).

menina, come e bebe o que esta trazia na cesta. No texto de Figueiredo Pimentel, essa passagem é suprimida, e o autor opta por passar, diretamente, para a lição edificante da narrativa.¹¹¹

Le chasseur le dépouilla de sa peau, et mangea la galette et but la bouteille de vin avec la bonne aïeule et sa petite-fille. La vieille femme se sentait toute ragaillardie, et le petit chaperon rouge promettait bien de ne plus s'arrêter dans la forêt, quand sa mère le lui aurait défendu. (MARMIER, 1873, p. 47).¹¹²

Naná, desde êsse dia, vendo quanto é mau uma filha ser desobediente, prometeu nunca mais deixar de seguir as recomendações de sua mãe, e sempre cumpriu a promessa. (PIMENTEL, 1958a, p. 83).

Comparando os contos ora analisados com o de Perrault [n.d.] e o dos Grimm (2014), verificamos que, no primeiro, sem a participação do caçador, a narrativa termina logo que o lobo devora Chapeuzinho, portanto, não há um desenlace feliz. Na obra dos irmãos alemães, há duas versões desse conto com dois desenlaces diversos, mas felizes. Um com a intervenção do caçador e a presença de uma mensagem de proveito explicitada mediante a fala da menina; e outro em que o lobo não devora as personagens, caçador não aparece na narrativa, bem como não há um ensinamento exemplar expresso:

[...] Então ele entrou na casa e, ao chegar à cama, deparou-se com o lobo, a quem procurava havia tempo. Ele deve ter comido a avó, pensou, e talvez ainda seja possível salvá-la, por isso é melhor não atirar. Então, buscou a tesoura e cortou a barriga do lobo. Assim que deu os primeiros cortes, avistou o Chapeuzinho Vermelho brilhando, e depois de mais uns cortes a menina saltou para fora dizendo: “Nossa, que susto. Estava tão escuro na barriga do lobo.” Logo depois, a avó também saiu com vida. Chapeuzinho correu para buscar pedras bem pesadas, que eles colocaram na barriga do lobo, e, quando ele acordou e quis ir embora, as pedras pesaram tanto que acabou caindo morto.

Os três ficaram muito felizes. O caçador tirou a pele do lobo, a avó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho levava e Chapeuzinho Vermelho, que estava feliz por ter escapado, prometeu a si mesma: “De agora em diante, não vou mais sair do caminho nem entrar na floresta sozinha, quando a minha mãe não deixar.” (GRIMM; GRIMM, 2014, p. 139).

Enfurecido, o lobo ronda a casa muitas vezes e finalmente saltou no telhado, pensando em esperar até que Chapeuzinho Vermelho voltasse para casa à noite para devorá-la na escuridão. Mas a avó percebeu a intenção dele. Diante da casa, havia um grande cocho de pedra e ela disse à neta: “Vá buscar o balde, Chapeuzinho Vermelho. Ontem cozinhei salsichas. Jogue a água na qual eu cozinhei as salsinhas no cocho”. A menina carregou a água até encher o cocho.

¹¹¹ Na seção em que tratamos da estética da reescrita de Figueiredo Pimentel, abordamos melhor essa supressão.

¹¹² “O caçador tirou sua pele, comeu o bolo e bebeu a garrafa de vinho com a boa senhora e neta. A velha sentiu-se revigorada, e a Chapeuzinho Vermelho prometeu não parar na floresta, quando a mãe a proibir.”. (MARMIER, 1873, p. 47, tradução nossa).

O lobo sentiu o cheiro de salsicha e espichou tanto o pescoço atrás do cheiro que perdeu o equilíbrio, começou a escorregar do telhado e acabou caindo no cocho e se afogando. Chapeuzinho Vermelho voltou alegre e confiante para casa. (GRIMM; GRIMM, 2014, p. 140).

Cotejando esses trechos com a respectiva passagem no conto de Figueiredo Pimentel, percebemos que este trouxe elementos tanto da primeira versão dos Grimm, quanto da segunda: o caçador, a forma como as personagens são salvas e como o lobo morre, e a mensagem edificante presentes na primeira citação; o afogamento do antagonista, na segunda, entretanto, mesmo frente às semelhanças apontadas, entendemos que os contos dos irmãos Grimm não são textos de partida para a reescrita de “O Chapèuzinho Vermelho”, do escritor brasileiro.

Por outro lado, observando os contos dos contistas francês e brasileiro, concebemos que, de um modo geral, as diferenças entre eles são sutis, mas não é apenas por esse aspecto que apontamos o conto de Xavier Marmier como fonte imediata da reescrita de Figueiredo Pimentel. Percebemos, no percurso da análise, particularidades ímpares comuns a esses textos, por exemplo, quando o lobo aponta plantas curativas na floresta, se passando por médico – elementos que estão conjugados à função *ardil* –, não encontradas nas traduções de Perrault [n.d.] ou dos irmãos Grimm (2014) que consultamos. A única obra examinada que apresenta o embuste, da mesma forma que Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel trouxeram, é *Contos para a Infância* (1978), de Guerra Junqueiro:

Depois continuou em voz alta: – Olha que bonitas árvores e que lindos passarinhos. Como é bom andar nas florestas, e então que quantidade de plantas medicinais que por aí encontram!
 – O senhor é com certeza um médico, respondeu a inocente pequenita, visto que conhece as ervas medicinais. Talvez me pudesse indicar alguma que fizesse bem a minha avó.
 – Decerto, meu amor, aqui está uma, e esta também, e aquela igualmente. Mas todas as plantas que o lobo indicava eram plantas venenosas. A pobre criança queria apanhá-las para as levar a sua avó.
 – Adeus, meu lindo chapelinho encarnado, estimei muito conhecer-te. Com grande pena minha, tenho de te deixar para ir ver um doente. (JUNQUEIRO, 1978, p. 196).

Cortez (2001, p. 202) revela que “[p]ara composição dos *Contos para a Infância* Guerra Junqueiro serviu-se, se não na totalidade, pelo menos na quase totalidade, de textos de autores estrangeiros cujos nomes não indica.”, no entanto, durante sua pesquisa, a autora identificou que era de origem alemã grande parte dos contos que o escritor português reuniu nessa obra.

A seleção e tradução dos títulos alemães foi feita – com única exceção – a partir de publicações em língua francesa, único idioma estrangeiro que o escritor

dominava. As principais fontes foram duas colectâneas da responsabilidade de conhecidos germanistas franceses, Xavier Marmier e Nicolas Martin. No volume de Xavier Marmier, *L'Arbre de Noël. Contes et légendes* (Paris, Hachette, 1872, 1873), Guerra Junqueiro encontrou os textos que serviram de base às suas versões dos contos de Bechstein e de Krummacher, da lenda da Suábia, do poema em prosa *Os pequenos no bosque* e ainda de outros contos e lendas de proveniência vária, *O pinheirinho ambicioso*, *Querer é poder*, *Inconveniente da riqueza* e *O ermitão*. [...]. (CORTEZ, 2001, p. 204).

Diante dos indícios anteriormente apontados – (i) grande parte dos contos reunidos em *L'Arbre de Noël* estarem em *Contos da Carochinha*; (ii) semelhanças entre as ilustrações dessas obras; e (iii) versões dos muito aproximadas (incluindo a de Guerra Junqueiro, *O chapelinho encarnado*) –, somados ao fato de a obra de Xavier Marmier ter servido de fonte para o autor português, a hipótese de Figueiredo Pimentel ter partido do contista francês para a escrita de *Contos da Carochinha* (1958) não é aleatória, mas devidamente embasada, ainda mais se associarmos o grande contato que o escritor brasileiro teve com a cultura e com a língua francesa, tendo trabalhado como colaborador da revista *Je sais tout*, do diário parisiense *Excelsior* e da revista de letras *Mercur de France*, como expomos no segundo capítulo desta dissertação.

E, apenas para elucidar qualquer dúvida quanto à possibilidade de *Contos para a Infância* (1976), de Guerra Junqueiro, ter sido o texto de partida de Figueiredo Pimentel, em *Contos da Carochinha* (1958), após compararmos essas obras, verificamos a presença de apenas 10 (dez) contos em comum (Quadro 2), o que nos leva a crer – frente ao maior número de contos similares entre o escritor francês e o brasileiro e aos indícios anteriormente apontados – na grande possibilidade de Figueiredo Pimentel ter como fonte de Xavier Marmier.

Quadro 2 – Contos em comum em Guerra Junqueiro e Figueiredo Pimentel

<i>Contos para a Infância</i> (1978), de Guerra Junqueiro	<i>Contos da Carochinha</i> (1958), de Figueiredo Pimentel
João Pateta	João Bobo
A urna de lágrimas	O vaso de lágrimas
João e os seus camaradas	Jacques e os seus companheiros
O Chapelinho encarnado	O Chapèuzinho Vermelho
Branca de Neve	Branca como a neve
O inconveniente da riqueza	O perigo da fortuna
Os pêssegos	Os pêssegos
O ermitão	O anacoreta

A igreja do rei	A igreja do rei
Os pequenos no bosque	Os meninos vadios

Fonte: Elaborado pela autora.

3.1.2.2. “Branca como a neve” e “Blanche comme neige” em comparação:

Seguindo o estudo comparativo, em “Blanche comme neige”, de Xavier Marmier, a situação inicial se dá com a apresentação dos membros da família – a rainha, o rei e a princesa (Branca):

Il y avait une fois une reine que si désolait de n’avoir pas d’enfants. Un jour d’hiver, elle travaillait à une broderie attaché à un cadre d’ébène, et de temps à autre regardait les flocons de neige tombant sur le sol. Dans sa distraction, elle se piqua, et une goutte de sang jaillit de son doigt.
 “Ah! dit-elle, que je voudrais avoir une fille dont les lèvres seraient rouges comme ce sang, la peau blanche comme cette neige, les cheveux noirs comme ce bois d’ébène.”

Quelque temps après, ses vœux étaient exaucés. Elle devint mère d’une fille qui avait les lèvres rouges, les cheveux noirs, et le corps si blanc qu’on l’appela Blanche comme neige. (MARMIER, 1873, p. 111).¹¹³

O conto de Figueiredo Pimentel correspondente ao de Xavier Marmier, “Branca como a neve”, é introduzido pela *situação inicial* de forma muito parecida como a descrita pelo autor francês, diferenciando-se por dois motivos principais: a ausência da expressão “era uma vez” e a denominação da personagem, nesse caso, da rainha é chamada Laurinda, repetindo o mesmo procedimento adotado em “O Chapèuzinho Vermelho”:

A RAINHA Laurinda era a soberana mais estimada do mundo, por sua bondade, virtude e bom coração. Para ser completamente feliz, só uma coisa desejava – ter filhos.

Numa noite de inverno trabalhava no bastidor de bordar, cuja madeira era de ébano. De tempos a tempos, olhava pela janela aberta, vendo cair lá fora os flocos de neve.

Distraído-se, espetou o dedo, em cuja extremidade apareceu uma pequenina gôta de sangue.

¹¹³ “Era uma vez uma rainha que se lamentava por não ter filhos. Um dia de inverno, ela estava trabalhando em um bordado preso a um quadro de ébano, e de vez em quando olhava os flocos de neve caindo no chão. Em sua distração, ela se espetou, e uma gota de sangue saiu de seu dedo./ ‘Ah! ela disse, eu gostaria de ter uma menina cujos lábios fossem vermelhos como este sangue, a pele branca como a neve, cabelos negros como este ébano’./Algum tempo depois, seus desejos foram concedidos. Ela se tornou a mãe de uma menina que tinha lábios vermelhos, os cabelos pretos e o corpo tão branco que a chamavam Branca como neve. [...]”. (MARMIER, 1873, p. 111, tradução nossa).

– “Ah!”, disse ela. “Como desejaria ter uma filha, cujos lábios fôsem vermelhos como êste sangue, as faces brancas como a neve, e os cabelos negros como o ébano!”

Algum tempo depois seus desejos foram satisfeitos. Nasceu-lhe uma linda criancinha, que tinha lábios rubros, faces níveas e cabelos pretos. (PIMENTEL, 1958a, p. 199).

Em seguida, a primeira função que o conto francês traz é o *afastamento* representado pela morte da mãe: “L’hereuse mère ne jouit pas longtemps de son bonheur. Elle mourut, [...]” (MARMIER, 1873, p. 111, 112).¹¹⁴ De forma bem próxima, essa função se dá em Figueiredo Pimentel (1958a, p. 199): “Mas a feliz mãe não gozou durante muito tempo da sua alegria. Morreu [...]”.

Na sequência dos contos, em ambos, a antagonista é introduzida – a madrasta, uma mulher muito vaidosa –, e, de acordo com a diegese, sua inveja à beleza de Branca provoca o surgimento da função *dano*, configurado pela ordem de matar a menina, o que de acordo com Propp (2006) representa uma expulsão modificada, já que não há o desterro propriamente dito, mas, como o carrasco libera secretamente a menina, ela não pode retornar para casa. Essa libertação constitui a função, *mediação*, cujo “[...] significado é provocar a *partida* do herói de casa.”¹¹⁵ (PROPP, 2006, p. 36):

[...] Dans l’ardeur de cette haine, elle ne pouvait plus **ni jour ni nuit** trouver aucun repos. **Pour assouvir sa féroce passion** elle appela un de ses valets et lui dit:

“Il faut que Blanche périsse. Tu vas la conduire dans la forêt et tu la tueras, et pour me prouver que mes ordres sont ponctuellement exécutés, tu me rapporteras son foie et ses poumons.”

Le domestique emmena Blanche dans les profondeurs de la forêt et tira son couteau de chasse pour accomplir le crime que lui était comandé. La douce enfant pleurait et le suppliait d’avoir pitié d’elle disant qu’elle n’avait fait aucun mal, et qu’elle désirait vivre!

Ses prières, ses regards émurent **celui qui avait promis d’être son bourreau**: “Non, dit-il, je ne puis verser le sang de cette innocente créature. Je l’abandonnerai dans ce bois. Si les bêtes sauvages la dévorent, ce sera le crime de la reine et non pas le mien.”

Ainsi fut fait. [...]

La pauvre Blanche de neige abandonnée dans la forêt n’était pas morte, mais bien inquiète et bien malheureuse. (MARMIER, 1873, p. 113, grifos nossos).¹¹⁶

¹¹⁴ “A feliz mãe não desfrutava de sua felicidade por muito tempo. Ela morreu [...]”. (MARMIER, 1873, p. 111-112, tradução nossa).

¹¹⁵ No caso de “Blanche comme neige” e “Branca como a neve”, a princesa é classificada, de acordo com o estudo morfológico, como herói-vítima, aquele que não parte de casa em busca de algo (herói-buscador), mas é, por exemplo, expulso, e a narrativa passa a acompanhar suas aventuras. (PROPP, 2006).

¹¹⁶ “[...] No ardor desse ódio, ela não podia mais nem de dia nem de noite encontrar qualquer repouso. Para satisfazer sua feroz raiva, ela chamou um de seus criados e disse a ele: ‘É preciso que Branca pereça. Você vai levá-la para a floresta e a matará, e para provar que minhas ordens estão pontualmente executadas, você me trará

[...] e no ardor dêsse ódio não podia encontrar repouso.

Um dia, **não podendo mais**, chamou um dos seus criados:

– “É preciso que Branca pereça. Leve-a para a floresta e mata-a. Para prova de que minhas ordens foram cumpridas pontualmente, quero que me tragas seu fígado e seus pulmões.”

O criado levou Branca ao interior da mata, e tirou a faca para executar o crime que lhe tinham ordenado. A boa criança chorava e suplicava que tivesse piedade dela, que desejava viver!...

As suas súplicas, os seus olhares, comoveram tanto **o lacaio encarregado de ser o seu carrasco**, que murmurou consigo mesmo:

– “Não, não posso derramar o sangue desta inocente criatura. Abandoná-la-ei, aqui no mato. Se os animais selvagens a devorarem, o crime será da rainha e não meu.

Assim o fez. [...]

A pobre Branca como a Neve, abandonada na floresta, não tinha morrido, mas sentia-se inquieta. (PIMENTEL, 1958a, p. 200-201, grifos nossos).

Confrontando a forma como os dois escritores trouxeram as funções *dano* e *mediação*, notamos algumas supressões, como “ni jour ni nuit” (nem dia nem noite), e substituições, como “Pour assouvir sa féroce passion” (Para satisfazer sua feroz raiva) por “não podendo mais” e “celui qui avait promis d’être son bourreau” (aquele que havia prometido ser seu carrasco) por “o lacaio encarregado de ser o seu carrasco”, realizados por Figueiredo Pimentel. Não obstante modificações como essas, as narrativas, de um modo geral, são muito semelhantes também nessa passagem, contudo, percebemos, quanto ao aspecto semântico, a intenção de Marmier conferir maior intensidade ao ódio da rainha por Branca de Neve mediante o trecho “ni jour ni nuit” suprimido por Figueiredo Pimentel (1858a).

Impõe-nos informar que, nos momentos antecedentes à tomada de decisão da madrastra de ordenar a morte da menina Branca ao criado, os contos diferenciam-se, quando do diálogo entre aquela mulher e o espelho. Figueiredo Pimentel, pretendendo manter o efeito das rimas, como faz Xavier Marmier, operou algumas modificações sem, contudo, distanciar-se, semanticamente, da conversa dos personagens no texto de partida.¹¹⁷ Isso ocorre em todos os

de volta seu fígado e seus pulmões. /O criado levou Branca para as profundezas da floresta e tirou sua faca de caça para cumprir o crime que a ele tinham ordenado. A doce criança chorava e suplicava que tivesse pena dela, dizendo que não havia feito mal algum e que desejava viver! /Suas súplicas e seus olhares comoveram aquele que havia prometido ser seu carrasco: ‘Não’, disse ele, ‘não posso derramar o sangue dessa inocente criatura. Eu vou abandoná-la nesse mato. Se os animais selvagens a devorarem, isso será o crime da rainha e não meu.’ /Assim foi feito. [...] /A pobre Branca de neve abandonada na floresta não estava morta, mas muito inquieta e infeliz.” (MARMIER, 1873, p. 113, tradução nossa).

¹¹⁷ Os diálogos entre a rainha má e o espelho representam as funções *interrogatório* e *informação*. Embora a madrastra não procure, por meio da conversa com o espelho, informações sobre Branca, aquele acaba informando-lhe a condição de rival na beleza em um dos diálogos; sobre a sobrevivência da menina, após as investidas da rainha, em outros; além da soberania da beleza da rainha, quando a jovem come a maçã envenenada. Não obstante a configuração das referidas funções, em razão da modificação que Figueiredo Pimentel realizou em relação ao

diálogos entre esses personagens, mas tais alterações, destacamos, não prejudicam nossa proposição de que o conto francês é a fonte do autor brasileiro.

Com a *partida* de Branca, aparecem os *provedores*, os anões. Conforme Propp (2006, p. 38-39) expõe, provedor ou doador é um novo personagem que surge no conto maravilhoso, “[g]eralmente, ele é encontrado por acaso na mata, no caminho etc. [...] Tanto o herói-buscador como o herói-vítima recebem dele um objeto (geralmente um meio mágico) que lhe permite superar o dano sofrido.” Esses *provedores* surgem, no conto francês e brasileiro, de mesmo modo, ou seja, no momento em que encontram Branca adormecida na cama de um deles:

[...] Blanche mangea quelque peu de ce qui était dans les assiettes, but une goutte de vin de chaque verre, puis se mit au lit dans un des sept petits lits, fit sa prière et s’endormit d’un bon sommeil.
 Quelque moments après, les maîtres du logis entrèrent. C’étaient sept petits mineurs portant leur lampe à leur ceinture. Tout de suite, ils virent qu’on avait pénétré dans leur demeure. L’un d’eux dit:
 “Qui a pris un morceau de mon pain?”
 Et les autres successivement:
 “Qui a touché à ma fourchette?”
 – Qui a mangé de mê s légumes?
 – Qui a bu de mon vin?”
 Et enfin l’un deux dit:
 “Regardez qui repose dans mon lit.” (MARMIER, 1873, p. 114-115).¹¹⁸

Branca comeu um pouco de cada um dos pratinhos, bebeu uma gôta de cada copo, depois deitou-se numa das sete caminhas, fêz a sua oração e adormeceu, serena e profundamente.
 Alguns momentos depois os donos da casinha entraram. Eram sete pequeninos mineiros, os anõezinhos da montanha, trazendo a sua lâmpada à cintura. Conheceram que alguém ali havia entrado.
 Um dêles falou:
 – “Quem comeu um pedaço do meu pão?”
 E os outros, sucessivamente:
 – “Quem pegou no meu garfo?”
 – “Quem comeu os meus legumes?”
 – “Quem bebeu o meu vinho?”
 E finalmente um dêles:
 “Olhem quem está deitada no meu leito!” (PIMENTEL, 1958a, p. 201-202).

conto de Xavier Marmier, tratamos desses diálogos, na seção em que abordamos a estética de Figueiredo Pimentel na reescrita para crianças brasileiras.

¹¹⁸ “[...] Branca comeu um pouco do que estava nos pratos, bebeu uma gota de vinho de cada copo, depois foi para uma das sete pequenas camas, rezou e adormeceu./Alguns momentos depois, os donos da casa entraram. Eram sete pequenos mineiros carregando suas lâmpadas em suas cinturas. De repente, eles viram que haviam entrado em sua casa. Um deles diz: /‘Quem pegou um pedaço do meu pão?’/E os outros sucessivamente: /‘Quem pegou meu garfo?’/- Quem comeu meus legumes?/- Quem bebeu meu vinho?’/E finalmente um deles diz: /‘Olhem quem está deitada no meu leito.’” (MARMIER, 1873, p. 113-114, tradução nossa).

Diante desses trechos, notamos que o número de elementos contidos no diálogo e a ordem como são citados são idênticos e, mais que isso, são peculiares, pois, nas outras duas obras consultadas – *Contos dos Irmãos Grimm* ([1897]/1926), da coleção *Biblioteca da Juventude*, da Livraria Garnier, traduzido do alemão por Ernesto Grégoire e Luiz Moland; *Contos Maravilhosos infantil e domésticos* (GRIMM; GRIMM, 2014), já mencionada –, novos elementos compõem o diálogo, além de apresentarem sequências diferentes entre si e, em relação aos contos de Xavier Marmier e de Figueiredo Pimentel:

[...] Cada qual accendeu uma tocha e viram logo que alguém tinha entrado em casa; não estava tudo perfeitamente na ordem em que elles tinham deixado. Sentaram-se á mesa. “Quem mexeu na minha cadeira?” disse o primeiro – Quem tocou no meu pão, disse o segundo – Quem me tirou um bocado de carne, disse o terceiro – E o quarto: Quem bebeu pelo meu copo – Quem provou os meus legumes, disse o quinto – O sexto perguntou: Quem se serviu da minha faca? – E os septimo: Quem comeu com meu garfo? Depois da refeição foram para o quarto ao lado. Ahi tambem notaram uns após outros que se tinham deitado em suas camas. Enfim o septimo descobriu Alba-Neve dormindo sempre do sono pacifico da inocência pura. [...] (GRIMM; GRIMM, [1897]/1926, p. 204-205).

[...] perceberam que alguém havia entrado na casa deles. Então, o primeiro disse: “Quem é que se sentou na minha cadeirinha?”. O segundo: “Quem é que comeu do meu pratinho?”. O terceiro: “Quem pegou o meu pãozinho?”. O quarto: “Quem comeu da minha verdurinha?”. O quinto: “Quem usou o meu garfinho?”. O sexto: “Quem cortou com a minha faquinha?”. O sétimo: “Quem bebeu da minha tacinha?”. Depois o primeiro olhou ao redor de si e disse: “Quem pisou na minha caminha?”. O segundo: “Opa, alguém também se deitou na minha!”, e assim foi até o sétimo, que, ao olhar para sua caminha, encontrou Branca de Neve deitada, dormindo. Todos os anões vieram correndo, gritaram surpresos, foram logo buscar as lamparinas e ficaram olhando Branca de Neve. [...]. (GRIMM; GRIMM, 2014, p. 249).

Enquanto, em Xavier Marmier e em Figueiredo Pimentel, temos 05 (cinco) elementos iguais apresentados na mesma ordem – pão, garfo, legumes, vinho e cama –, nas versões dos irmãos Grimm, temos sequências distintas, e, em uma delas, os elementos estão no diminutivo. No texto de 1926, temos: cadeira, pão, carne, copo, legumes, faca e cama, e no de 2014: cadeirinha, pratinho, pãozinho, verdurinha, garfinho, faquinha, tacinha e caminha. Ainda que pareçam irrelevantes, tais ocorrências, contrariamente, são importantes para a identificação de um texto de partida, pois podem revelar singularidades presentes somente em um texto de partida e na sua respectiva reescrita, fortalecendo a hipótese de um liame entre ambos, como no caso dos contos francês e brasileiro cotejados.

Tendo, de acordo com o exposto, a função *partida* e os *provedores* surgido nas narrativas, há a possibilidade, segundo a teoria de Propp (2006), de a heroína ser submetida a uma prova, a um questionário ou a outro fato que a prepara, para receber um meio ou um auxiliar mágico. Essa função, como vimos, é definida como *primeira função do doador*. Nas narrativas em análise, está configurada pelos trabalhos domésticos que os anões propõem à Branca como condição de sua permanência na casa, e pelas perguntas que fazem à menina sobre seu nome e sobre o lugar de onde veio.¹¹⁹ Essa função é seguida pela *reação do herói*, no caso, Branca responde às perguntas e aceita a condição, ocorrendo na mesma sequência e de igual maneira, tanto no conto de Xavier Marmier, quanto no de Figueiredo Pimentel:

Le lendemain matin, en s'éveillant, Blanche de neige fut peu effrayée, lorsqu'elle vit près d'elle ces sept nains des montagnes. Mais ils lui dirent doucement qu'elle n'avait rien à craindre, et lui demandèrent d'où elle venait et comment elle s'appelait. Elle leur reconta sa triste histoire, et les nains lui dirent:

“Veux-tu rester avec nous et prendre soin de notre ménage?”

– Très-volontiers”, dit Blanche, complètement rassurée par leurs bons regards et leurs amicales paroles.

Elle se mit aussitôt à la besogne, et la continua régulièrement chaque jour. [...] (MARMIER, 1873, p. 115-116).¹²⁰

No dia seguinte, pela manhã, ao despertar, Branca como a neve ficou um pouco amedrontada quando viu perto dela os sete anõezinhos da montanha.

Êles, porém, disseram-lhe suavemente que nada teria a recear, e perguntaram-lhe donde vinha e como se chamava.

A menina narrou a sua triste história, e os anõezinhos propuseram-lhe:

– “Queres ficar conosco, e tomar conta da nossa casinha?”

– “Com muito prazer”, respondeu Branca, completamente calma e sossegada por tão bons olhares e palavras tão amistosas.

Começou a fazer o serviço, e continuou-o regularmente todos os dias. [...] (PIMENTEL, 1958a, p. 202-203).

Mais à frente, a rainha toma ciência, em conversa com espelho, que a princesa não havia morrido. Esse momento da narrativa exhibe as funções *interrogatório*¹²¹ e *informação*. Na sequência, temos mais três funções encadeadas: o *ardil*, em que a madrasta, disfarçada como

¹¹⁹ O questionário “[p]ode ser considerado como uma forma enfraquecida do ato de pôr à prova.” (PROPP, 2006, p. 39).

¹²⁰ “No dia seguinte, ao acordar, Branca de neve ficou um pouco amedrontada quando viu de perto os sete anões da montanha. Mas eles lhe disseram suavemente que não tinha nada a temer, e perguntaram-lhe de onde ela vinha e como se chamava. Ela contou a eles sua triste história, e os anões disseram a ela: ‘Você quer ficar conosco e tomar conta da nossa casa?’/‘Com muito prazer’, disse Branca, completamente calma por tão bons olhares e palavras amistosas./Ela começou a trabalhar imediatamente e continuou regularmente todos os dias.” (MARMIER, 1873, p. 115-116, tradução nossa).

¹²¹ Conforme, anteriormente, informado em nota de rodapé, analisamos o diálogo entre a madrasta e o espelho seção específica que trata da estética de Figueiredo Pimentel em sua reescrita para crianças brasileiras.

uma velha mercadora ambulante, para alcançar seu objetivo, convence a menina a usar um colar e a enforca; a *proibição*, representada pela recomendação dos anõezinhos à Branca, para que não receba estranhos; e a *transgressão*, configurada pela desobediência da jovem, atendendo à dissimulada vendedora. Em ambos os contos, as funções descritas são análogas, o que demonstra, mais uma vez, a relação texto de partida e de chegada entre as obras:

[...] Un matin elle partit, ayant posé, pour qu'on ne la reconnût pas, de faux cheveux sur son front et un emplâtre sur son visage. Elle partit vêtue d'une robe grossière et portant à la main, comme une marchande ambulante, un panier où elle avait mis divers objets de fantaisie. Elle s'en alla sur les sept montagnes et frappa à la porte de la maisonnette en criant: Achetez, achetez de jolis bijoux.

Les nains avaient bien recommandé à Blanche de se défier de toute figure étrangère. Ils craignaient les émissaires de la reine, et la jeune fille leur avait promis d'être très-prudente. Mais lorsqu'elle vit les belles choses que la marchande avait dans son panier, elle oublia ses promesses. [...] (MARMIER, 1873, p. 117).¹²²

Uma manhã partiu, disfarçada (a fim de que ninguém a reconhecesse), com cabelos postiços e uma máscara de cêra, o que lhe dava tôdas as aparências de uma velha, vestindo uma roupa grosseira e levando como mercadoria ambulante, um cesto onde pusera vários objetos de fantasia.

Transpôs sete montanhas, e bateu à porta da casinha, apregoando:

– “Quem compra objetos bonitos?”

Os anõezinhos haviam recomendado à menina para desconfiar de qualquer pessoa estranha que ali aparecesse, pois recebavam os emissários da rainha, e a moça prometera ser prudente.

Quando viu as lindas coisas que a mercadora trazia, esqueceu as suas promessas. (PIMENTEL, 1958a, p. 204).

Logo que a *transgressão* ocorre, outras quatro funções aparecem da mesma maneira nos contos francês e brasileiro: a *cumplicidade*, configurada pela adesão de Branca à persuasão da madrasta; o novo *dano*, materializado pela ofensa à incolumidade física da menina; a *reparação* desse dano, mediante o uso do elixir de ouro que os anões dão a ela para beber, fazendo-a tornar à vida (*fornecimento – recepção do meio mágico*):

[...] “Voyez cette chaîne d'or et ce bracelet”, disait la perfide marchande. “Voyez ce charmant collier. Voulez-vous l'essayer. Je vai moi-même vous l'agrafer sur le col”. Blanche la laissa faire, et l'horrible mégere l'étrangla:

¹²² “[...] Uma manhã, ela saiu, tendo posto, para que não a reconhecesse, cabelos postiços sobre sua testa e máscara sobre seu rosto. Ela partiu com um vestido rústico e levando na mão, como uma mercadora ambulante, uma cesta onde colocara vários objetos de fantasia. Ela se foi sobre as sete montanhas e bateu à porta da casinha gritando: ‘Compre, compre jóias bonitas.’/Os anões recomendaram à Branca que desconfiasse de qualquer figura estranha. Eles temiam os emissários da rainha, e a moça prometera ser muito prudente. Mas quando ela viu as grandes coisas que a mercadora tinha em sua cesta, ela esqueceu suas promessas.” (MARMIER, 1873, p. 117, tradução nossa).

“Voilà, dit-elle, en la regardant tomber par terre, voilà pour te punir de ta beauté”. Puis elle s'éloigna.

Quand les nains revinrent, ils trouvèrent la pauvre Blanche étendue par terre, complètement inanimée. Ils se hâtèrent de briser son fatal collier, puis ils lui versèrent sur les lèvres quelques gouttes d'une liqueur d'or. Blanche commença à respirer, puis peu à peu revint à la vie et conta à ses généreux hôtes ce qui lui était arrivé. (MARMIER, 1873, p. 117-118).¹²³

– “Veja esta cadeia de ouro e este bracelete”, disse a pérfida mercadora. “Veja este formoso colar. Quer experimentá-lo? Eu mesmo vou colocar-lho. Branca consentiu, e a horrível megera estrangulou-a.

– “Eis aí” disse ela quando a viu estendida no chão, “para castigar a tua beleza”.

Depois foi-se embora.

Quando os anõezinhos chegaram, viram a desgraçada Branca caída por terra, completamente inanimada.

Apressaram-se em quebrar o tal colar, depois fizeram-na beber algumas gotas de um licor de ouro. Branca começou a respirar, voltou pouco a pouco à vida, e contou aos seus generosos protetores o que lhe havia sucedido. (PIMENTEL, 1958a, p. 204-205).

Depois que o dano é reparado, e a rainha má descobre, em conversa com o espelho, que Branca ainda está viva, e, assim, a sequência das últimas cinco funções mencionadas (*ardil, cumplicidade, dano, reparação e fornecimento – recepção do meio mágico*) se repete duas vezes. Nas novas ocorrências das mencionadas funções, ocorre mudança nos elementos danosos à Branca – na segunda investida, a rainha usa um pente de ouro, e, na terceira, meia maçã, ambos envenenados –, todavia, tanto num, quanto noutra conto, tudo ocorre da mesma forma.

Na segunda visita, a rainha, novamente disfarçada de mercadora ambulante, leva uma cesta com objetos de luxo, Branca não resiste e permite que ela a penteie, mas a madrasta acaba enterrando o pente de ouro envenenado na cabeça da princesa, que cai morta. Para reparar o *dano*, os anões a reanimam com um elixir. Na terceira visita, após, a rainha tomar conhecimento, em mais uma conversa com espelho, que Branca ainda está viva, veste-se de camponesa, e dirige-se à casinha dos anões, com o fim de matá-la, agora, usando uma maçã com uma de suas bandas envenenada. Nesse último *ardil*, tudo é executado com perfeição, e Branca morre:

¹²³ [...] “Veja esta corrente de ouro e este bracelete”, disse a pérfida mercadora. “Veja este charmoso colar. Você quer experimentá-lo? Eu mesma vou colocá-lo em seu pescoço”. Branca deixou-a fazer, e a horrível megera estrangulou-a: “Eis aí”, disse ela”, vendo-a cair no chão, “eis aí para castigar-te por sua beleza”. Então ela foi embora./Quando os anões retornaram, encontraram o pobre Branca estendida no chão, completamente inanimada. Eles se apressaram em quebrar o fatal colar, depois derramaram algumas gotas de licor de ouro nos lábios. Branca começou a respirar, então pouco a pouco retornou à vida e contou a seus generosos anfitriões o que lhe havia acontecido. (MARMIER, 1873, p. 117-118, tradução nossa).

[...] Blanche se deixa tentar, pirit le fruit appétissante, le porta à ses levres et aussitôt tomba morte.

– “Voilà pour te punir de ton extravagante beauté”, dit la reine en retournant dans sa demeure. [...]

“Enfin, s’écria-t-elle, c’en est donc fait de mon odieuse rivale”.

Mais les nains étaient désolés. En vain ils avaient essayé de reviver Blanche avec leur liqueur d’or, et avec d’autres élixirs encore plus puissants. Blanche restait froide et inanimée. Ils la pleurèrent pendant trois jours, et les oiseaux de la forêt la pleurèrent aussi. Pourtant les bons petits nains ne pouvaient croire qu’elle fût réellement morte, et à la voir avec son visage si calme, ses joues si fraîches, on devait penser plutôt qu’elle dormait. (MARMIER, 1873, p. 120-121).¹²⁴

Branca deixou-se tentar, e comeu o outro pedaço. Caiu morta.

– “Eis aí para castigar a beleza mais extraordinária do mundo”, disse a rainha.

[...]

Entretanto os anõezinhos estavam desolados. Em vão haviam tentado reanimar Branca, fazendo-a beber o seu licor de ouro, e outros, ainda mais poderosos. Branca conservava-se fria e inanimada.

Choraram em companhia dos passarinhos da floresta, durante três dias e três noites.

Contudo não a julgaram morta, porque, o rosto conservava a mesma frescura que tivera em vida. (PIMENTEL, 1958a, p. 207).

Tanto no conto francês quanto no brasileiro, a intervenção dos anões para reparação do dano se dá mediante o uso de um licor de ouro, um elixir que os pequenos deram para Branca beber por três vezes, mas que a traz à vida somente nas duas primeiras tentativas. Consultando três outras obras, *Contos dos Irmãos Grimm* (GRIMM; GRIMM, 1926), *Contos Maravilhosos infantil e domésticos* (GRIMM; GRIMM, 2014) e *Contos para a Infância* (JUNQUEIRO, 1978), esse elemento mágico não aparece nas duas primeiras, mas apenas na última obra,¹²⁵ cujo autor parte de textos de Xavier Marmier para a composição de sua obra, conforme já apresentamos. Esse fato corrobora a asserção que sustentamos, de acordo com o seguinte raciocínio: uma peculiaridade comum aos contos de Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel é um forte indício da relação texto de partida e texto de chegada entre ambos, mas, sempre que esse traço comum não está em outras obras, o indício se torna mais evidente; e, muito mais, quando esta especificidade está também em um trabalho, cujo texto de partida em Xavier

¹²⁴ “[...] Branca deixou-se tentar, pegou a fruta apetitosa, levou-a aos lábios e imediatamente caiu morta./- ‘Eis aí para te punir de sua extravagante beleza’, disse a rainha voltando para sua casa. [...] / ‘Enfim’, exclamou ela, ‘foi assim feito da minha odiosa rival.’ / Entretanto os anões estavam desolados. Em vão tinham tentado reanimar Branca com seu licor de ouro, e com outros elixires ainda mais poderosos. Branca permanecia fria e inanimada. Eles choraram por ela durante três dias, e os pássaros da floresta choraram por ela também. Contudo os bons pequenos anões não podiam acreditar que ela estava realmente morta, e ao vê-la com seu rosto tão calmo, suas bochechas tão frescas, pensavam, em vez, que ela dormia.” (MARMIER, 1873, p. 120-121, tradução nossa).

¹²⁵ Guerra Junqueiro traz o elixir sob as denominações: “licor amarelo” e “licor de oiro”.

Marmier já é comprovada, como no caso de *Contos para a Infância* (1978), de Guerra Junqueiro.

Retornando para a sequência de funções, como vimos, o *dano* foi, mais uma vez configurado, sendo, nesta quarta ocorrência,¹²⁶ com a morte de Branca em virtude da ingestão da maçã envenenada. Ao novo *dano* corresponde uma nova *reparação*, que, agora, ocorre durante o transporte do esquife de Branca para o castelo do príncipe:

[...] Quatre hommes aussitôt prirent le cercueil pour le porter dans le palais du roi. L'un d'eux, en trebuchant sur une racine, imprima au cercueil une secousse que fit tomber le morceau de pomme empoisonné que Blanche n'avait point avalé, mais qui lui était resté dans la bouche. Aussitôt elle ouvrit les yeux. Elle ressuscitée. (MARMIER, 1873, p. 122).¹²⁷

Quatro homens da comitiva do príncipe tiveram ordem de transportar o esquife para o palácio. Caminhando, um deles tropeçou em uma raiz, dando tal impulso no esquife, que o pedaço da maçã envenenada, ainda na boca de Branca, caiu. (PIMENTEL, 1958a, p. 209).

Não há, nas passagens transcritas, qualquer diferença significativa. Afora pequenas alterações que não modificam nem a sequência da narrativa, nem o seu sentido, as funções apresentam-se na mesma ordem, como tudo que fora demonstrado até o momento. Ademais, a forma como ocorrem as ações dos personagens e os elementos dessas ações coincidem perfeitamente.

As duas últimas funções dos personagens narradas nos contos francês e brasileiro são o *casamento* e o *castigo*. Esta última função aparece de maneira idêntica: a invejosa mulher, sabendo que Branca vive, é acometida de um ataque fulminante, por temer que seu crime seja descoberto:

[...] Le jeune prince l'emmena dans son château et l'épousa. Ses noces se célébrèrent en grande pompe. Le prince y invita des souverains et des souveraines de différents pays, entre autres la méchante reine. Quand elle eut fait une toilette superbe, pour captiver tous les regards à cette royale cérémonie, elle se mit devant sa glace et dit:

[...]

¹²⁶ O primeiro *dano* foi a ordem para o empregado matar Branca, o segundo foi a morte por estrangulamento mediante o uso do colar (primeiro *ardil*), o terceiro mediante o pente envenenado (segundo *ardil*) e o quarto, a morte em razão da ingestão da maçã envenenada (terceiro *ardil*).

¹²⁷ “Quatro homens pegaram imediatamente o caixão para levá-lo ao palácio do rei. Um deles, tropeçando numa raiz, imprimiu ao caixão um abalo que fez cair o pedaço de maçã envenenada que não havia Branca engolido, mas que permanecera em sua boca. Imediatamente, ela abriu os olhos. Ela ressuscitou.” (MARMIER, 1873, p. 122, tradução nossa).

A ces mots, la reine cruelle frémit, pâlit, trembla. Ses crimes devaient être connus. En se rappelant les ordres qu'elle avait donnés à son domestique pour égorger Blanche, et ses tentatives sur les sept montagnes, elle se sentit saisie d'un tel effroi qu'elle en mourut. (MARMIER, 1873, p. 122-123).¹²⁸

O príncipe levou-a para o castelo, e resolveu desposá-la.
As festas do casamento celebram-se com grande pompa, luxo e solenidade, tendo sido convidados para elas os soberanos de várias nações.
Nesse número estava a malvada rainha.
Quando acabou de se vestir esplêndidamente, desejosa de maravilhar todo mundo, dirigiu-se ao espelho:
[...]
A rainha cruel estremeceu e descorou. Os seus crimes deviam ser conhecidos. Recordando-se da ordem que havia dado ao seu laçao, e das tentativas que fizera nas sete montanhas, foi possuída de tal pânico, que caiu fulminada. (PIMENTEL, 1958a, p. 209-210).

Como observamos, “Branca como a neve”, de Figueiredo Pimentel, e “Blanche comme neige”, de Xavier Marmier são contos que apresentam todas as funções dos personagens na mesma sequência e de uma forma muito semelhante. Além disso, há elementos singulares presentes em ambas as narrativas: o licor de ouro; o diálogo dos anões – ao perceberem a chegada de alguém à sua casinha –; a forma com que a antagonista é punida. Tais semelhanças constituem-se como indicação que nos levam a considerar que o autor brasileiro, no seu processo de reescrita, partiu do texto de Xavier Marmier, e não de traduções de Perrault e dos Grimm que circularam no Brasil dos Oitocentos. Ainda assim, no intuito de, mais uma vez, identificar elementos comuns que comprovem nossa hipótese, na subseção seguinte, cotejamos o terceiro e último conto destinado, em nossa pesquisa, a esse fim.

3.1.2.3. “A Gata Borralheira” e “L’histoire de Cendrillon” em comparação:

Partindo para a análise comparativa entre “L’histoire de Cendrillon”, de Xavier Marmier, e “A Gata Borralheira”, de Figueiredo Pimentel, a *situação inicial*, desses contos, ocorre com a apresentação dos membros da família: o pai viúvo, a madrasta, as duas filhas do segundo casamento e a protagonista, filha do primeiro casamento e heroína da narrativa:

¹²⁸ “[...] O jovem príncipe levou-a ao seu castelo e casou-se com ela. Suas núpcias foram celebradas com grande pompa. O príncipe convidou soberanos e soberanas de diferentes países, incluindo a rainha má. Quando ela vestiu-se soberbamente, para cativar todos os olhos na cerimônia real, ela ficou diante do espelho e disse: “[...] Com essas palavras, a rainha cruel estremeceu, empalideceu, tremeu. Seus crimes deviam ser conhecidos. Recordando-se das ordens que ela dera ao seu criado para degolar Branca e suas tentativas sobre as sete montanhas, sentiu-se tomada pelo terror que morreu.” (MARMIER, 1873, p. 122-123, tradução nossa).

Un bon homme étant devenu veuf crut devoir se remarier. De son second mariage, il eut deux filles qui n'étaient ni belles, ni spirituelles, mais très orgueilleuses et très-envieuses. De son premier mariage, il en avait une qui était la plus douce, la plus gracieuse, la plus charmante créature du monde. Ses soeurs, jalouses d'elle, la traitaient cruellement. Sa mère la rudoyait aussi sans pitié, et son père n'osait la défendre. Elle faisait dans la maison l'office de servente, se levant tôt, se couchant tard, et tout le jour continuant la plus rude besogne, tandis que ses vilaines soeurs se paraient et allaient se promener. Lorsqu'elle avait fini sa tâche, souvent elle s'asseyait en silence dans les cendres du foyer. Ses soeurs pour se moquer d'elle l'appelaient Cendrillon. (MARMIER, 1873, p. 76-77).¹²⁹

Um homem, chamado Lucas, tendo enviuvado, julgou que devia casar-se outra vez.

Do seu segundo casamento tivera duas filhas, que não eram nem bonitas, nem espirituosas, mas cheias de orgulho e inveja.

Do primeiro possuía uma, que era a mais graciosa, a mais encantadora criatura deste mundo. As irmãs, invejosas dela, tratavam-na cruelmente, do mesmo modo que a madrasta, não ousando seu pai defendê-la.

Ela fazia em casa os serviços de criada, levantando-se cedo, deitando-se tarde e, durante todo o dia, continuando as mais rudes obrigações, enquanto as outras se enfeitavam e iam passear.

Quando acabava o serviço, sentava-se em silêncio sobre as cinzas do fogão. As irmãs, por zombaria, chamavam-na Gata Borralheira. (PIMENTEL, 1958a, p. 129).

Observando a *situação inicial* dos contos, percebemos grande proximidade com que essa primeira parte da narrativa é descrita. Notamos, contudo, como Figueiredo Pimentel realizou em “O Chapèuzinho Vermelho” e em “Branca como a neve”, a repetição do procedimento estético de dar nome a algum personagem. Assim, no caso do conto ora analisado, é o pai da protagonista que recebe um nome, Lucas.

Após a *situação inicial*, surge, similarmente nas duas narrativas, a função *afastamento*, no entanto implícita e representada pela morte da mãe da heroína. Tal função, quando contada pelos irmãos Grimm (2014), ao contrário do que acontece nas passagens em discussão, a mãe é apresentada, para, posteriormente, ser afastada em razão da morte:

Era uma vez um homem rico que viveu feliz com sua mulher por muito tempo e juntos tiveram uma única filha. Um dia a mulher adoeceu e, quando sentiu o seu fim se aproximar, chamou a filha e disse: “Querida, criança, vou ter de

¹²⁹ “Um homem bom, tendo se tornado viúvo, achava que deveria se casar outra vez. Do seu segundo casamento, ele teve duas filhas que não eram bonitas nem espirituosas, mas muito orgulhosas e muito invejosas. Do primeiro, ele tinha uma que era a mais doce, a mais graciosa e mais charmosa criatura do mundo. Suas irmãs, invejosas dela, tratavam-na cruelmente. Sua mãe a intimidava também sem pena, e seu pai não ousava defendê-la. Ela fazia na casa o ofício de serva, levantando-se cedo, deitando-se tarde, e todo o dia continuava o mais rude trabalho, enquanto suas maldosas irmãs se adornavam e saíam para passear. Quando terminava sua tarefa, muitas vezes, ela se sentava em silêncio nas cinzas do fogareiro. Suas irmãs para ridicularizarem-na a chamavam de Cinderela.” (MARMIER, 1873, p. 76-77, tradução nossa).

deixá-la, mas quando eu estiver no céu, sempre olharei por você. Plante uma árvore sobre o meu túmulo e, toda vez que desejar alguma coisa, balance a árvore que seu desejo será atendido, e quando estiver em perigo mandarei ajuda do céu. Continue boa e piedosa.” Dito isto, fechou os olhos e morreu. (GRIMM; GRIMM, 2014, p. 116).

Como podemos ver, as introduções dos dois primeiros contos são idênticas: a morte da mãe não é contada ao leitor, sendo todos os personagens – pai, madrasta, as irmãs e a protagonista – apresentados de uma só vez. No último, por sua vez, os membros da família originária da personagem protagonista são, primeiramente, apresentados, para, somente depois da morte da mãe, incluir a madrasta e suas irmãs na narrativa.

Ainda na fase preparatória, os contos francês e brasileiro anunciam o meio mágico: a aveleira, em Xavier Marmier, e a roseira, em Figueiredo Pimentel, logo após endossar, para o leitor, o caráter, anteriormente apresentado, de cada uma das jovens personagens mediante o pedido que elas fazem ao pai:

Un jour le père allant à la foire demanda à ses filles ce qu’il devait leur rapporter. L’une d’elles dit qu’elle voulait avoir de riches vêtements; l’autre, des perles ou des diamants. Quand vint le tour de Cendrillon, elle pria son père de lui rapporter une branche de coudrier.

Au retour de son père, pendant que ses soeurs se pavanaient dans leurs nouvelles parures, Cendrillon alla planter la branche de coudrier sur le tombeau de sa mère, chaque jour elle l’arrosait de ses larmes. (MARMIER, 1873, p. 77).¹³⁰

Um dia, o pai indo à cidade, perguntou às filhas o que queriam que lhes trouxesse. Uma pediu ricos vestidos, outras pérolas e diamantes. Quando chegou a sua vez, Gata Borralheira pediu uma roseira.

À volta do pai, foi plantar a roseira no túmulo de sua mãe. Todos os dias regava com lágrimas. (PIMENTEL, 1958a, p. 129).

As mencionadas passagens, exceto por pequenos detalhes, como o local para onde o pai se dirige e a especificidade do pedido da protagonista, são muito parecidas. Quanto a esse último elemento, percebemos, no texto dos irmãos Grimm (2014), um afastamento caracterizado por um pedido que a mãe faz à filha, para que plante uma árvore em seu túmulo, o que não se passa nas narrativas em análise (PIMENTEL, 1958a; MARMIER, 1873).

¹³⁰ “Um dia o pai indo para a feira perguntou a suas filhas o que ele devia lhes trazer. Uma delas disse que queria ter roupas ricas; a outra, pérolas ou diamantes. Quando chegou a vez de Cinderela, ela pediu ao pai que lhe trouxesse um ramo de aveleira./Na volta de seu pai, enquanto suas irmãs se exibiam com seus novos enfeites, Cinderela foi plantar o ramo de aveleira no túmulo de sua mãe, e todos os dias ela o regava com lágrimas.” (MARMIER, 1873, p. 77, tradução nossa).

Ainda nessa fase dos contos dos escritores francês e brasileiro, temos a apresentação das funções: *proibição* – configurada pela posição de empregada da casa imposta à protagonista, impedindo-a de levar o mesmo modo de vida de suas irmãs; e *carência* – equivalente morfológico do *dano*, como já explicado –, representada por toda penúria material e afetiva a que é submetida por imposição de sua madrasta e suas irmãs, sem qualquer intervenção do pai a seu favor.

Na sequência da narrativa, chega uma notícia de que o rei oferecerá às moças do país uma festa, para que o príncipe escolha sua noiva. Nos dois contos em comparação, apesar de não poder ir, Gata Borrallheira/Cendrillon deve ajudar suas irmãs a se arrumarem para o baile. Tal fato configura a prova – função denominada *primeira função do doador* –, que prepara a protagonista, a heroína-vítima, para receber o auxílio mágico, e a atitude resignada e bondosa com que a jovem reage, mesmo desejando ir ao baile, representa a função *reação do herói*.

Após sua resposta à prova, mais à frente em ambos os contos, a jovem se dirige ao jardim e pede auxílio ao passarinho branco, dando ensejo à função *fornecimento – recepção do meio mágico*, momento em que os passarinhos ajudam-na a cumprir um capricho maldoso da madrasta, o qual lhe fora determinado como falsa condição para ir ao baile. Todas as funções descritas são narradas, com poucas diferenças e na mesma sequência, por Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel:

[...] La douce Cendrillon les aida elle-même à s’habiller et ses mains délicates natta lers cheveux. Elle avait envie aussi, la pauvrete, de voir ce bal du roi dont on parlait tant. Mais personne ne songeait à l’y conduire, et quand elle se hasarda à exprimer son désir, on se moqua impitoyablement d’elle; on lui demanda comment ella oserait se présenter dans le palais du roi, n’ayant qu’une vieille robe grise, et point de souliers. Sa belle-mère prit une terrine plaine de lentilles, et les jetant dans les cendres: “Tien, lui dit-elle, si dans deux heures tu peux retrouver et ramasser toutes ces lentilles, nous t’emmènerons avec nous au bal.” Cendrillon s’en alla au jardin, et invoqua le secours de son ami l’oiseau du condrier et celui des autres oiseaux du voisinage. Aussitôt ils accoururent en battant des ailes et se mirent à l’oeuvre, et en un instant ils avaient très-proprement tout remis dans la terrine. (MARMIER, 1873, p. 78).¹³¹

¹³¹ “[...] A doce Cinderela mesma as ajudou a se vestirem e suas mãos delicadas trançaram seus cabelos. Ela tinha desejo também, a pobrezinha, de ver esse baile do rei do qual se falava tanto. Mas ninguém pensou em levá-la até lá, e quando ela se aventurou a expressar seu desejo, zombaram dela; perguntaram-lhe como se atreveria a aparecer no palácio do rei, tendo apenas um velho vestido cinza e nenhum sapato. Sua madrasta pegou uma terrina cheia de lentilhas, e as jogando nas cinzas: ‘Toma’, disse ela, ‘se em duas horas você puder encontrar e pegar todas essas lentilhas, nós levaremos você para o baile.’/Cinderela foi ao jardim e invocou a ajuda de seu amigo pássaro da aveleira e a dos outros pássaros da vizinhança. Imediatamente eles correram, batendo as asas, e começaram a trabalhar, e em um instante puseram tudo de volta na terrina.” (MARMIER, 1873, p. 78, tradução nossa).

A pobre menina foi quem as auxiliou nos preparativos; e com as suas mãos delicadas lhes penteou os cabelos.

Tinha também grande vontade de ir ao baile, mas ninguém se lembrou de levá-la. Quando se aventurou a falar nisso, maltrataram-na impiedosamente, perguntando-lhe como se apresentaria no palácio real, só possuindo um vestido velho e não tendo sapatos.

A madrasta então apanhou uma terrina cheia de lentilhas, e atirando-as nas cinzas, disse-lhe:

– “Se conseguires catar tôdas as lentilhas dentro de duas horas, levar-te-emos ao baile”.

Gata Borracheira dirigiu-se ao jardim, pediu o auxílio do seu amigo – o passarinho branco da roseira, que reunindo-se a todos os pássaros da vizinhança, se pôs imediatamente à obra, conseguindo reuni-la em curto espaço de tempo.

Mas a malvada madrasta não quis cumprir a promessa, ficando furiosa por ver que ela as colhera. (PIMENTEL, 1958a, p. 130-131).

Os pontos comuns existentes nos dois contos continuam a ocorrer na sequência, quando Gata Borracheira/Cendrillon, submetida, mais uma vez, à humilhante tarefa de juntar grãos nas cinzas, pede novamente a ajuda dos passarinhos, que, como auxílio mágico, catam todos grãos dentro do prazo estipulado.¹³² Apesar disso, a madrasta não permite que a jovem vá ao baile com suas irmãs. Configurada, mais uma vez, a *função fornecimento – recepção do meio mágico*, há o desencadeamento a função *partida*, que leva a heroína-vítima às suas aventuras para, enfim, encontrar a reparação da *carência* que deu origem à intriga:

Sa belle-mère, furieuse de voir cette tâche difficile si vite accomplie, versa dans les cendres deux terrines de millet et ordonna à sa belle-fille de recueillir en deux heures tous ces grains menus. Les oiseaux se mirent encore à l’ouvre et l’eurent bientôt achevée. Mais la méchante belle-mère ne voulait pas tenir sa promesse.

“Comment voulez-vous, dit-elle à Cendrillon, que je vous conduise au palais du roi? Vous êtes trop mal vêtue, et vous avez trop mauvaise façon.”

A ces mots, elle partit avec ses deux filles couvertes de soie et de dentelles. Cendrillon alla s’asseoir toute triste au pied du coudrier, et elle entendit la voix de son fidèle oiseau qui lui disait:

Ah! cher enfant, dis-moi,
Que ferai-je pour toi?

Et Cendrillon répondit:

Si ce que je veux n’est pas mal
Je voudrais bien aller au bal.

Aussitôt des rameaux de l’arbre elle vit tomber une robe superbe, des bas fins, des petits souliers d’or. Elle s’habilla avec une joie d’enfant et se rendit au bal. (MARMIER, 1873, p. 78-79).¹³³

¹³² A diferença substancial encontrada, nessa passagem, referente ao tipo de grão lançado pela madrasta, será tratada em seção específica, que aborda o processo de reescritura de Figueiredo Pimentel.

¹³³ “Sua madrasta, furiosa ao ver essa difícil tarefa tão rapidamente realizada, despejou duas terrinas de painço e ordenou a sua enteada que catasse todos os grãos miúdos em duas horas. Os pássaros se puseram novamente ao trabalho e logo terminaram. Mas a malvada madrasta não queria manter a promessa./‘Como você quer’, disse à Cinderela, ‘que eu a leve ao palácio do rei? Você está muito mal vestida e é muito mal educada.’/A essas palavras,

Novamente lançou duas terrinas de milho e ordenou-lhe que o apanhasse dentro de duas horas.

Outra vez vieram os passarinhos, e antes daquele tempo, o serviço estava feito. Ainda a megera não quis ceder:

– “Como queres que te leve à festa, se não tens roupa, e possuis uma aparência tão desgraciosa?”

Em seguida tomou o carro e partiu com as filhas, que iam cobertas de sêdas, rendas e jóias.

Gata Borracheira foi sentar-se no seu lugar predileto, muito triste, quando ouviu o seu fiel passarinho cantar:

*“Aí minha menina, dize
Que desejas para teu bem”*

A mocinha respondeu:

*“Se não fôsse querer muito,
Queria ir ao baile também.”*

Dos galhos da roseira viu cair um rico vestido, meias finas e sapatinhos de ouro.

Vestiu-se alegremente e foi para a festa em uma esplêndida carruagem que a esperava à porta. (PIMENTEL, 1958a, p. 131).

Na obra de Perrault (n.d.), que consultamos nesta pesquisa, *Contos das fadas*, publicada pela Livraria Garnier, o evento mágico é bastante diferente dos adotados nos contos de Xavier Marmier, de Figueiredo Pimentel e também dos irmãos Grimm:

Finalmente chegou o feliz dia, partirão, e Borracheira acompanhou-as com os olhos o mais tempo que pôde; quando as perdeu de vista, pôz-se a chorar. A sua madrinha, que a viu debulhada em lágrimas, perguntou-lhe o que tinha.

– Eu bem queria... eu queria bem...

Ella chorava tanto que não pôde acabar. A sua madrinha, que era fada, lhe disse:

– Tu querias ir ao baile, não é verdade?

– É isso, respondeu Borracheira chorando cada vez mais.

– Pois bem! Se fôres boa rapariga, eu te farei lá ir.

Levou-a para o quarto, e disse-lhe:

– Vai ao jardim e traze-me uma abóbora.

Borracheira foi logo colher a mais bela que pôde achar, e levou-a á sua madrinha, não podendo adivinhar como esta abóbora poderia fazê-la ir ao baile. Sua madrinha tirou-lhe o miolo, tocou-a com a sua varinha, e imediatamente a abóbora foi transformada n’uma bela carruagem toda dourada. [...] (PERRAULT, [n.d.], p. 74-75).

Comparando as três narrativas, vemos que o conto de Perrault [n.d.] traz a fada como *doador* e a varinha como *meio mágico*. Já, em Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel, o

ela partiu com suas duas filhas cobertas de seda e de renda. Cinderela sentou-se tristemente ao pé da aveleira e ouviu a voz de seu fiel pássaro dizendo-lhe:/Ah! querida criança, diga-me,/O que eu farei por você?/E Cinderela respondeu:/Se o que eu quero não é ruim/Eu gostaria de ir ao baile./Imediatamente, dos ramos da árvore, ela viu cair um vestido magnífico, meias finas, pequenos sapatos de ouro. Ela se vestiu com uma alegria de criança e foi ao baile.” (MARMIER, 1873, p. 78-79, tradução nossa).

passarinho é o *doador*, e a aveleira e a roseira, respectivamente, constituem o *meio mágico*, o que colabora com a identificação do texto deste escritor francês como fonte para reescrita de Figueiredo Pimentel. Mesmo havendo certo distanciamento entre os elementos que configuram o *meio mágico*, tal fato não macula nossa hipótese, pois, como tratamos na próxima seção, a substituição da aveleira pela roseira faz parte da estética deste autor em seu processo de reescritura.

Nos contos em comparação, há um segundo e um terceiro baile, pouco tempo depois um do outro, e Gata Borracheira/Cendrillon, auxiliada pelos elementos mágicos, novamente, pode ir a todos eles. Na última festividade, na pressa de se retirar, a jovem perde um dos sapatinhos de ouro que calçava. Nessa passagem, são materializadas as seguintes funções: *vitória*, tendo em vista que o príncipe já está determinado a se casar com a heroína; *reparação da carência*, a nova vida resgatará a dignidade que foi tirada da jovem após as novas núpcias do pai; *estigma*, função configurada pelo sapatinho encontrado pelo príncipe, o qual torna a protagonista individualizada, única, frente às demais moças que estiveram na festa. Tais funções são descritas, de forma bem próxima em Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel:

[...] A un troisième bal **on la vit encore**, mais cette fois, **en s'en allant**, elle perdit un de ses petits souliers. Le prince le ramassa et **fit annoncer par des hérauts au son des trompettes** qu'il épouserait **la personne** qui pourrait mettre son pied dans cette chaussure **extraordinaire**, et il partit pour s'en aller de maison en maison chercher ce phénomène.
Il le chercha longtemps sans pouvoir le trouver. Toutes les jeunes filles auxquelles il présentait le petit soulier essayaient en vain d'y faire entrer leur pied. (MARMIER, 1873, p. 80, grifos nossos).¹³⁴

Realizou-se terceiro baile. Mas, desta vez, **quando se despediu**, perdeu um dos sapatinhos. O príncipe apanhou-o; **fêz anunciar por toda a cidade** que se casaria com **a moça** que pudesse calçar aquêle sapatinho; e **mandou um mensageiro**, de casa em casa, experimentá-lo nos pés das moças. **Sua Alteza, em pessoa**, procurou durante muito tempo, sem poder encontrar **o que desejava**. Tôdas as moças às quais se apresentava, inútilmente se esforçavam para calçar o sapatinho de ouro. (PIMENTEL, 1958a, p. 132, grifos nossos).

Em consonância com o que identificamos até o momento, nessa passagem, Figueiredo Pimentel, em sua reescrita, procedeu a pequenas modificações mediante: supressões como em

¹³⁴ “[...] No terceiro baile viram-na novamente, mas, desta vez, indo embora, ela perdeu um dos seus pequenos sapatos. O príncipe o pegou e fez os arautos anunciarem ao som de trombetas que ele se casaria com a pessoa que colocasse seu pé nesse extraordinário sapato, e partiu para ir de casa em casa procurar por essa pessoa./Ele a procurou por muito tempo sem poder encontrá-la. Todas as jovens a quem ele mostrou o sapatinho tentaram em vão fazer entrar seu pé.” (MARMIER, 1873, p. 80, tradução nossa).

“on la vit encore” (viram-na novamente) e “extraordinaire” (extraordinário); substituições como em “en s’en allant” (indo embora) por “quando se despediu”; “fit annoncer par des hérauts au son des trompettes” (fez anunciar por arautos ao som de trombetas) por “fêz anunciar por toda cidade”; “la personne” (a pessoa) por “a moça”; e acréscimos, como em “mandou um mensageiro”.

Semanticamente, notamos que não há modificações significativas capazes de afastar o texto brasileiro do francês, porém a presença da protagonista no terceiro baile aparece, quando comparamos os fragmentos em comento, mais destacada em Xavier Mamier que em Figueiredo Pimentel. O trecho “A un troisième bal on la vit encore”, além de realçar o comparecimento de Cendrillon na festa, marca que sua presença foi notada pelos outros convidados, o que não ocorre na narrativa do autor brasileiro, cuja passagem se restringe a informar a ocorrência de um terceiro baile.

Ainda em relação ao efeito de sentido provocado pela modificação realizada por Figueiredo Pimentel, substituindo o trecho “en s’en allant” por “quando se despediu”, compreendemos que a pressa da protagonista fica mais evidenciada na narrativa francesa, uma vez que ela se retira do baile sem se despedir e perde o sapatinho durante sua partida, enquanto que, no texto brasileiro, ela ainda se despede dos demais.

Quanto ao trecho “fit annoncer par des hérauts au son des trompettes” substituído por Figueiredo Pimentel por “fez anunciar por toda cidade”, entendemos que poderia haver uma perda de um cenário de realeza que o conto suscita, caso, mais adiante, o autor brasileiro não tivesse operado nova modificação mediante a substituição de “Il la recherche” por “Sua Alteza, em pessoa, procurou” e o acréscimo do trecho “mandou um mensageiro”. E, no tocante ao sapatinho perdido pela protagonista, consideramos que Xavier Marmier endossa a excepcionalidade do objeto ao fazer uso do adjetivo “extraordinaire”, suprimido por Figueiredo Pimentel.

Apesar das modificações apontadas, entendemos que não há qualquer prejuízo semântico do texto brasileiro. As alterações mencionadas não se mostram como significativas ao ponto de interferir na sequência de ações dos personagens e, conseqüentemente, afetar a narrativa.

Na sequência, em sua busca, o príncipe chega à casa de Gata Borracheira/Cendrillon. Recepcionado pelas irmãs, estas se passam por donas do sapatinho de ouro e esforçam-se para calçá-lo. Tais ações caracterizam as funções *pretensões infundadas* e *tarefa difícil*, respectivamente. Adiante, Gata Borracheira é chamada para pôr o sapato no pé, quando o príncipe a reconhece e a leva para desposá-la – funções *reconhecimento* e *casamento*:

[...] Les deux soeurs de Cendrillon firent aussi vainement le même effort. Le prince leur dit:

“N’avez-vous pas une soeur?”

– Oui, répondit la belle-mère, mais nous n’osons vous la présenter; elle est trop sale.

– Je désire pourtant la voir”, répliqua le prince.

Il fallut obéir. On appela Cendrillon, qui apparut, charmante malgré la grossièreté de ses vêtements, et chaussa sans la moindre difficulté le mignon soulier.

“Ah!” s’écria le prince, c’est ma ravissante danseuse. C’est elle que j’épouserai.” (MARMIER, 1873, p. 80-81).¹³⁵

As duas irmãs da Gata Borralheira fizeram também os mesmos esforços.

O príncipe disse-lhes:

– “As senhoras não têm uma irmã?”

– “Sim”, respondeu a mais velha, “ela porém está mal vestida, que não ousamos apresentá-la.”

– “Não faz mal, chamem-na assim mesmo.”

Era preciso obedecer. Chamaram Gata Borralheira, que apareceu, vestida como tinha ido ao baile, mas com um pé descalço.

O príncipe reconheceu-a, e levou-a para palácio, onde se casaram. (PIMENTEL, 1958a, p. 132).

Comparando os dois fragmentos dos contos, a forma como a protagonista se apresenta diante do príncipe diferencia-se. Em Xavier Marmier, Cendrillon aparece vestida da maneira comum, desalinhada, ao contrário do que ocorre em Figueiredo Pimentel, em que a jovem vai até o rapaz vestida como fora ao baile. Esse distanciamento entre os contos não é suficiente para descaracterizar o texto francês como fonte do autor brasileiro. Como demonstramos até o momento, em ambos os contos, os fatos se sucedem de modo exato, e o mesmo ocorre em relação às funções dos personagens.

É importante, ainda, ressaltarmos uma peculiaridade comum nas narrativas. O fato de o sapatinho ser de ouro constitui-se como um elemento singular desses contos. Examinando as obras *Contos das Fadas*, de Perrault [n.d.], e *Contos Maravilhosos infantil e domésticos*, dos irmãos Grimm (2014), por exemplo, os sapatos não são de ouro, mas de vidro e dourados, respectivamente. Ademais, esses dois últimos contos se diferenciam dos dois primeiros quanto a alguns elementos da narrativa, inclusive, no tocante às funções, como salientamos, quando

¹³⁵ “[...] As duas irmãs de Cinderela também fizeram em vão o mesmo esforço. O príncipe disse a elas:/ ‘Você não têm uma irmã?’/‘Sim’, respondeu a madrasta, ‘mas não nos atrevemos a vos apresentá-la; ela está muito suja.’/‘Eu desejo, no entanto, vê-la’, respondeu o príncipe./Ela teve que obedecer. Chamaram Cinderela, que apareceu encantadora apesar de suas roupas grosseiras, e calçou o sapato sem a menor dificuldade./ ‘Ah!’, exclamou o príncipe, ‘é minha encantadora dançarina. É ela que eu esposarei.’ (MARMIER, 1873, p. 80-81, tradução nossa).

tratamos do *doador* e do *meio mágico*, e, também em relação ao desfecho dos contos ora cotejados. Vejamos:

Bientôt les noces furent célébrées pompeusement. Cendrillon se rendit à l'église avec une couronne d'or. Ses soeurs l'accompagnaient avec une monstrueuse pensée de haine et d'envie. L'oiseau du coudrier leur creva les yeux avec son bec. Ainsi elles furent punies de leur méchanceté. (MARMIER, 1873, p. 81).¹³⁶

As festas foram celebradas com toda a pompa, e Gata Borralheira foi para a igreja com uma coroa de ouro na cabeça.

As irmãs acompanharam-na, com pensamentos monstruosos de inveja e ódio. Mas quando saltaram da carruagem, o passarinho branco apareceu e, com o bico, furou-lhe os olhos, castigando-a, assim, pela sua maldade. (PIMENTEL, 1958a, p. 132).

Temos, no desenlace, as irmãs da protagonista punidas, configurando a função *castigo*, em consonância com a análise morfológica de Propp (2006). Tal punição, nas narrativas em comento, ocorre nas mesmas condições: o pássaro fura os olhos das irmãs. Em Perrault [n.d.] e nos irmãos Grimm (2014), essa função do personagem não coincide. No primeiro, há o perdão, e não a punição, e, no segundo, as antagonistas cortam seus próprios pés para poderem calçar o sapato, mas nenhuma delas se torna rainha:

[...] Fez sentar Borralheira, e chegando o sapatinho ao seu pé pequeno vio que entrava sem dificuldade, e que lhe ia muito bem. A admiração das duas irmãs foi grande, mas ainda maior quando Borralheira tirou da sua algibeira o outro pé. N'este momento chegou a madrinha, que, tendo dado com a varinha nos vestidos de Borralheira, lh'os transformou em outros mais magníficos que todos os outros.

Então suas manas reconhecerão-a por ser a bella dama que tinham visto no baile. Lançarão-se a seus pés, para lhe pedirem perdão de todos os máos tratamentos que lhes tinham feito sofrer. Borralheira levantou-as, e disse-lhes, abraçando-as, que lhes perdoava de boa vontade, e que lhes pedia que fossem sempre suas amigas. (PERRAULT, [n.d.], p. 85).

Quando o príncipe chegou na casa delas, a mãe disse secretamente: “Ouçam, tomem aqui essa faca e, se o sapato não servir, cortem um pedaço do pé. Vai doer um pouquinho, mas não faz mal porque passa logo e uma de vocês irá se tornar rainha.”. Assim, a mais velha foi para o quarto e experimentou o sapato. A ponta do pé entrava, mas o calcanhar era grande demais. Então ela cortou um pedaço do calcanhar até conseguir enfiar o pé no sapato. [...] O príncipe olhou para baixo, e viu que do sapato brotava sangue e, percebendo que tinha sido enganado, levou a falsa noiva de volta para casa. A mãe então disse para

¹³⁶ “Logo as núpcias foram pomposamente celebradas. Cinderela foi para a igreja com uma coroa de ouro. Suas irmãs a acompanharam com um pensamento monstruoso de ódio e inveja. O pássaro da aveleira estourou seus olhos com o bico. Então elas foram punidas por sua maldade.” (MARMIER, 1873, p. 81, tradução nossa).

a segunda filha: “Pegue o sapato e, se ele for apertado, é melhor cortar a parte dos dedos”. A filha levou o sapato para o quarto e, ao ver que seu pé era grande demais, cerrou os dentes e cortou fora um pedaço bem grande do dedão.” Depois calçou o sapato rapidamente. [...] O príncipe olhou para baixo e viu que as meias brancas estavam se tingindo de vermelho e o sangue estava subindo. Ele então a levou de volta e disse para a mãe: “Esta não é a noiva certa.”[...] A madrasta e as duas irmãs vaidosas se assustaram e empalideceram, mas o príncipe levou Gata Borralheira até sua carruagem, e quando passaram pelo portão os dois pombos disseram:

“Olhe bem, rapaz!

A verdadeira não ficou para trás,

O sapato não ficou apertado

E não está ensanguentado!” (GRIMM; GRIMM, 2014, p. 127).

Cotejando as narrativas selecionadas em *Contos da Carochinha* (1958) e em *L'Arbre de Noël*, depreendemos que há grande probabilidade de Figueiredo Pimentel ter partido dos textos de Xavier Marmier para a reescrita de 34 (trinta e quatro) contos reunidos na obra inaugural da coleção *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma. Embora o escritor brasileiro tenha omitido, acrescentado e modificado alguns termos e trechos em suas narrativas, a estrutura dos contos, de acordo com o estudo morfológico do conto maravilhoso, apresenta a mesma sequência de funções dos personagens, quando comparados entre si, além de possuírem detalhes comuns considerados peculiares, por não terem sido identificados em outras obras consultadas (GRIMM; GRIMM, 2014; 1926; PERRAULT, [n.d.]), conforme demonstramos no decorrer desta seção. Resta-nos, ainda, a verificação do processo do qual Figueiredo Pimentel se utilizou para a reescrita de “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borralheira”.

3.2. A reescrita de Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha*

Reescrita, para Lefevere (2007), é uma forma de escritura – como tradução, compilações compactas, antologias, críticas, adaptações etc. – que, partindo de uma obra determinada,¹³⁷ assume grande importância para a recepção e a permanência desta. Nesta seção, assim, verificamos em que consiste a reescrita adotada por Figueiredo Pimentel nos contos selecionados.

Conforme apresentamos anteriormente, o prefácio de *Contos da Carochinha* não traz informações precisas quanto ao processo de reescrita adotado por Figueiredo Pimentel. Nele,

¹³⁷ Por não encontrar outro termo que melhor expresse, empregamos “determinada” referindo-nos à obra literária concebida por um(a) autor(a), a qual provoca novos escritos como os elencados por Lefereve (2007).

está evidenciada a indicação de fontes estrangeiras, mas a reescritura, o contar “a seu modo” ([EDITOR], [1894]/1958a, p. 8) seria uma tradução ou uma adaptação?

A expressão “contar a seu modo” sugere uma certa liberdade adotada pelo autor no seu processo de reescritura, característica mais aproximada de recursos empregados na adaptação. Nas palavras de Formiga (2009, p. 129): “O artifício de contar ‘com suas palavras’ uma determinada história se aplica, a rigor, muito mais ao procedimento da adaptação do que ao da tradução.” Seguindo esse entendimento, “[a]o adaptador seria, assim, concedida maior ‘liberdade’ para se modificar, de acordo com seu ponto de vista e sensibilidade estética, o texto original, levando-se em consideração o público receptor.” (AMORIM, 2005, p. 49).

Em contrapartida a isso, a capa de *Contos da Carochinha* – outro paratexto a partir do qual podemos extrair importantes dados sobre a obra – indica, além do título, do nome do autor e da editora, uma informação a respeito do processo de reescrita: “Livros para crianças contendo maravilhosa coleção de contos populares, morais e proveitosos de vários países, **traduzidos** uns e outros apanhados da tradição oral” ([EDITOR], [1894]/1958a, [Capa], grifo nosso), portanto, com base nisso, poderíamos dizer que os contos ali reunidos são traduções ou derivam da recolha de textos orais, porém, consultando a orelha da primeira capa da edição de 2005 de *Contos da Carochinha*, publicada pela Villa Rica Editoras, são-nos apresentados, como processos de reescritura do autor, a adaptação, a tradução e o registro da oralidade para a escrita: “Esse cronista cheio de exigências cerimonásticas foi popularizador da literatura infantil, traduzindo, adaptando, registrando da tradição oral, os contos populares mais conhecidos [...]”.([EDITOR], 2005, [Orelha]).

Como podemos ver, os paratextos de *Contos da Carochinha* (1958; 2005) não contribuem muito para o deslinde da questão, por não serem consensuais. E, mesmo a capa, que parece indicar com maior nitidez, não é suficiente para elucidar o problema, tendo em vista que, segundo Amorim (2005, p. 44),

[a] impressão dos termos “adaptação” ou “tradução” na capa de um livro, [...] não implica uma forma de legitimação “automática” do que se produziu em dada reescritura. O discurso, segundo o qual a “tradução” promove uma leitura mais “fiel” ou mais “acurada” do texto original e que estabelece que a “adaptação” seria uma leitura mais “livre”, menos “rigorosa” e direcionada para fins específicos, exerce influência decisiva na forma como editoras e mesmo certos tradutores articulam esses termos aos textos que produzem. Não são, portanto, termos isolados ou conceitos independentes dos valores que lhes são atribuídos nas diferentes instâncias discursivas.

Com efeito, ainda que os paratextos apontassem para um mesmo caminho – ou para a adaptação, ou para a tradução, ou para a autoria, considerando o registro do texto oral – ainda não poderíamos precisar qual a modalidade de reescrita foi adotada por Figueiredo Pimentel, fazendo-se necessária a análise de seus contos em cotejamento com seu provável texto de partida. Destarte, levando-se em consideração que a obra de Xavier Marmier, *L'Arbre de Noël* (1873), assume grande possibilidade de ser o texto de partida dos contos analisados, como demonstramos na seção anterior deste capítulo, resta-nos a tarefa de identificar e entender o processo de reescrita de Figueiredo Pimentel empregado nos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa, o que fazemos à luz da teoria da adaptação.

3.2.1. A adaptação em *Contos da Carochinha* como trabalho autônomo

Observando o texto de partida de Figueiredo Pimentel para a reescritura dos contos “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira”, embora, em um primeiro momento, com a leitura da capa de *Contos da Carochinha*, pensemos que o autor procedeu à tradução, não podemos deixar de ter em mente que o escopo da Livraria Quaresma, e, conseqüentemente, do autor brasileiro, era suprir uma carência de livros infantis cuja linguagem fosse mais aproximada da realidade das crianças brasileiras. Como expomos no decorrer desta pesquisa, até o final do século XIX, o que tínhamos disponível para as crianças, no mercado livreiro do Brasil, eram livros traduzidos para o português europeu, senão em língua estrangeira, como o francês.

A fim de atender esse público leitor, percebemos algumas características marcantes no processo de reescritura adotado pelo autor consideradas traços que evidenciam a sua estética *abrasileirada*, compreendida como uma escrita dotada de sinais de oralidade, determinados pela simplificação linguística e pela denominação de personagens por nomes próprios; de uma domesticação textual – ou indigenização, nos termos de Hutcheon (2013), por intermédio da substituição de elementos culturais estrangeiros por nacionais.

Tais recursos utilizados por Figueiredo Pimentel, quando comparamos seus contos aos de outras obras (GRIMM; GRIMM, 2014; 1926; PERRAULT, [n.d.]; JUNQUEIRO, 1978), revelam, dentro do contexto brasileiro da época, uma estética inovadora que tende a afastar-se do que José Veríssimo (1985, p. 55) compreende por livros de leitura estrangeiros pelo espírito:

[...] a maioria dos nossos livros de leitura se não são estrangeiros pela origem, são-no pelo espírito. Os nossos livros de excertos é aos autores portugueses

que os vão buscar e a autores cuja clássica e hoje quase obsoleta linguagem o nosso mal amanhã preparatoriano de Português mal percebe.

Diante dessas circunstâncias, o que a Livraria Quaresma pretendia, com a publicação de *Contos da Carochinha* e das demais obras da *Biblioteca Infantil*, era a constituição de uma nova literatura para a infância, uma literatura brasileira capaz de eliminar os obstáculos linguísticos e culturais e de aproximar o pequeno leitor dos livros de leitura, e não, simplesmente, a criação de uma coleção de obras traduzidas que, segundo a tradição, submeteria o tradutor à invisibilidade, dando, “[...] ao leitor, a impressão de estar lendo original.” (AMORIM, 2005, p. 35). Nessa conjuntura de transformação em que estava inserida a literatura infantil brasileira, notamos que o projeto da Livraria Quaresma, no que diz respeito ao processo de reescrita adotado por Figueiredo Pimentel, desejava utilizar-se da notoriedade do autor para, associada à demanda existente, obter êxito nas vendas como se deu.

Outrossim, a forma tímida como era anunciada a obra *Contos da Carochinha*, na qualidade de tradução e de recolha da tradição oral, conforme a capa, e a falta de indicação dos textos traduzidos e sua autoria demonstram uma intenção mais para o apagamento do outro – texto de partida e seu autor –, que do próprio (re)escritor brasileiro.

Posto isso, compreendemos que, por questões ideológicas, o processo de reescrita que Figueiredo Pimentel realizou em “O Chapéuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira” consiste em adaptação no sentido que apresenta Amorim (2005, p. 70): “O termo ‘adaptação’ pode ser empregado com o objetivo de se justificarem modificações que teriam por objetivo tornar mais ‘acessível’ um clássico para um público específico.”,¹³⁸ pois foi justamente isso que Figueiredo Pimentel realizou: operou alterações – substituições de vocábulos, supressões e acréscimos – no texto de partida, conforme ele mesmo afirma, “[...] segundo o paladar infantil que bem conheço.” (O PAIZ, ANO XV, n. 5226, 26 jan. 1899, p. 3).

Compreendida como produto e processo de criação e de recepção, a adaptação, conforme Hutcheon (2013), apresenta-se como um conceito difícil de se definir. Na primeira acepção, a adaptação (produto) é vista como uma “[...] transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias ‘reformatação’.” (HUTCHEON, 2013, p. 39-40). Como processo, a adaptação é um ato de apropriação ou recuperação do texto de partida,

¹³⁸ Nesse mesmo sentido, Mateus (2013, p. 36, [nota de rodapé 30]) entende que adaptação “[...] são variações do clássico introduzidas no sistema incumbido de o reproduzir quando a acessibilidade deste parece não poder funcionar sem o concurso de estratégias anclares de afirmação institucional.”

[...] a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. [...] Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo. (HUTCHEON, 2013, p. 45).

As narrativas infantis reunidas por Figueiredo Pimentel e editadas pela Livraria Quaresma foram um verdadeiro sucesso de vendagem. Ao passo que as obras infantis de sua autoria eram publicadas e, imediatamente, esgotavam-se, podemos afirmar seu êxito na recepção e sua importância na história da literatura infantil brasileira, confirmando, assim, a existência de uma “aura”¹³⁹ somente sua, delimitada no seu tempo e no seu espaço, e uma aceitação como obra autônoma, como podemos demonstrar mediante o prefácio da nova edição de *Histórias da Avòzinha* (1959):

Não precisamos mais vir a público preconizar a nossa *Biblioteca Infantil*. Está no domínio de todos o espantoso, o incalculável, o grande, o extraordinário êxito que tem ela obtido – sucesso êsse único, verdadeiramente único, nos anais da Livraria, no Brasil. Basta dizer que todos os volumes que a compõem já atingiram a sexta edição, pelo menos, havendo alguns que estão na décima, na duodécima e na décima oitava edição. Não há segundo exemplo de tamanho sucesso na história das edições brasileiras – repetimo-lo com justo desvanecimento. ([EDITOR], [1896]/1959, p. 5).

Segundo os periódicos consultados e mencionados nesta pesquisa, tal êxito é fruto da estética do autor, que, distanciando-se de termos difíceis e alheios ao universo infantil brasileiro, buscou abrigar e aproximar as narrativas de nossas crianças, bem como teve o propósito de deleitar. Mesmo anunciando o fundo edificante de suas obras nos prefácios, como meio de não provocar o repúdio de pais e de educadores, a intenção de divertir e de proporcionar prazer ao ato de leitura apresentava-se como outro diferencial frente às obras, até o momento, em circulação. Para Zilberman (2016, p. 38), as obras infantis da Livraria Quaresma apresentam como um dos fatores de sua rentabilidade, decorrente do sucesso na recepção, “[...] a higiene linguística, extraído a imoralidade dos textos, corrigindo a redação e facilitando o vocabulário.”, o que para Carvalho (2014, p. 35) constitui papel da adaptação: “A adaptação, portanto, tem o papel de higienizar as obras para que possam ser lidas pelos pequenos leitores.”

¹³⁹ Hutcheon (2013) atribui à adaptação um caráter de autonomia, o que confere à obra de chegada uma aura, conceito formulado por Walter Benjamin, referindo-se à natureza particular que uma obra assume: “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Em outras palavras, a adaptação, enquanto produto, não se trata de uma simples repetição, mas de uma obra dotada de autonomia, como aconteceu com *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel, e outros títulos infantis que publicou pela Livraria Quaresma.

Entre as variadas acepções de adaptação literária que podemos suscitar, a mais recorrente, e também adequada à nossa pesquisa, é aquela usada “[...] para designar as chamadas ‘histórias recontadas’, reescrituras de obras clássicas das literaturas estrangeira e nacional, direcionadas a um público particular, como o infante-juvenil.” (AMORIM, 2005, p. 16). Nesse conceito, podemos notar a presença de um processo de facilitação, tomando como parâmetro o público leitor, no sentido de uma obra (um clássico, por exemplo), originariamente, escrita para adultos, ser, posteriormente, vertida para as crianças. No entanto, o caso da reescrita empreendida por Figueiredo Pimentel não se encaixa nessa acepção de modo restrito. Ao adaptar os contos reunidos por Xavier Marmier, em *L’Arbre de Noël*, o escritor brasileiro pretendeu, sim, uma reescrita para um novo público, o brasileiro, não em razão da idade, já que tanto os textos de partida – os reunidos pelo escritor francês –, quanto os de chegada – os de Figueiredo Pimentel –, tinham como destinatários os leitores infantis, mas em virtude de aspectos relacionados à identidade linguístico-cultural, denominada por Hutcheon (2013) como adaptação transcultural.

Entende-se por adaptação transcultural, nos termos usados pela mencionada autora, como o processo de adaptação de uma cultura para outra, o qual pode incluir uma mudança de linguagem, uma troca de lugar e de momento histórico. “Em nome da relevância, os adaptadores buscam uma recontextualização ou reambientação ‘correta’. Isso também é uma forma de transculturação.” (HUTCHEON, 2013, p. 197). O processo de adaptação transcultural pode ir além de fatores como a linguagem, o contexto e a ambientação:

[a]s adaptações transculturais geralmente implicam mudanças nas políticas raciais ou de gênero. Em alguns casos, os adaptadores livram-se dos elementos de um texto anterior, que determinadas culturas, naquele tempo e lugar, podem achar problemáticos ou controversos; em outros, a adaptação “desreprime” o aspecto político do texto adaptado (STAM, 20005b, p. 42-44). Mesmo dentro de uma única cultura, as mudanças podem ser tão grandes que talvez, devam, de fato, ser consideradas num nível local. (HUTCHEON, 2013, p. 198-199).

No caso dos contos de Figueiredo Pimentel que analisamos na próxima seção, a adaptação transcultural está relacionada aos aspectos linguísticos, contextuais, tendo, como pano de fundo, a política de nacionalização da literatura infantil brasileira. Perspectivas raciais e de gênero não foram abordadas, já que se referem a discussões contemporâneas, portanto, alheias às temáticas narratológicas da época. Uma das preocupações do autor era, usando a expressão de Zilberman (2016), higienizar as histórias infantis importadas de outras culturas. Por exemplo, as obras portuguesas que circulavam e eram lidas pelas crianças, naquele período,

tinham uma linguagem difícil ou mesmo arcaica, havendo, inclusive, pouco capricho de escrita, como apontado por Olavo Guerra, no prefácio de *Histórias da Baratinha* ([1896]/1958). Figueiredo Pimentel, dessa forma, dedicou-se ao “[...] emprego de uma linguagem que, marcada pela coloquialidade, reproduz o processo de transmissão de histórias do adulto para a criança [...]” (ZILBERMAN, 2016, p. 40), simplificando e colorindo com brasilidade a leitura dos pequenos brasileiros.

Acerca da presença da adaptação na cultura ocidental, Hutcheon (2013, p. 22) afirma que elas “[...] são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas.”. Na literatura brasileira, a presença da adaptação também aparece como uma constante já antiga:

No panorama da história da literatura que circula em nosso país, as traduções e adaptações de clássicos estrangeiros garantem seu espaço de leitura, provavelmente, desde os primeiros séculos de Brasil colonial, época em que os jesuítas eram os maiores responsáveis pela irradiação de cultura. Nesse período esses homens também recortavam e recontavam histórias sagradas aos habitantes da nova terra, eliminando os aspectos escatológicos, políticos e antirreligiosos. (FORMIGA, 2009, p. 55).

Muito embora as adaptações sejam – usando os termos de Hutcheon – “companheiras” de longa data,¹⁴⁰ essa pesquisadora, entre outros estudiosos da teoria da adaptação (MATEUS, 2013; AMORIN, 2005), denuncia o tratamento depreciativo conferido aos textos derivados desse processo de reescrita, por compreenderem os textos de chegada (produto da adaptação) como subordinados em relação aos textos de partida, e por estigmatizar aqueles como maculadores, simplificadores, vulgarizadores destes. As adaptações, porém, não se limitam a uma mera simplificação, pois, elas podem ampliar, fazer analogias, criticar etc. as obras-fonte. “As histórias que [os adaptadores] contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com texto anteriores, geralmente chamados de ‘fontes’ [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 24).

¹⁴⁰ Formiga (2009, p. 55), remetendo-se a experiência relatada por Manguel (2001), informa que os estudantes de uma escola de latim de uma pequena cidade francesa, Sélestat, no final do século XV, tinham como texto de estudos comentários ortodoxos. “O método, portanto, não permitia que os alunos entrassem em contato direto com ‘os textos originais’, nem os religiosos nem tampouco os pagãos. As estratégias para evitar que o texto ficasse à mercê das interpretações dos estudantes e fugisse aos preceitos ensinados na escola, como civilidade, moral etc. talvez justifiquem a necessidade desses intermediários da leitura no século XV na Europa.”

Esse aspecto axiológico que rege a relação entre o texto de partida e o de chegada, contudo, não se faz pertinente ao estudo da adaptação de Figueiredo Pimentel, tendo em vista que, à sua época, não se reconheciam as reescritas tomadas a partir desse procedimento dessa forma negativa. Consoante Hutcheon (2013), esse tratamento desdenhoso dispensado às adaptações se originou somente a partir da valorização (pós)romântica da criação original. Ademais, obras infantis em linguagem corrente próxima a dos pequenos brasileiros eram uma necessidade da sociedade naquele momento, a qual não podia esperar por mais tempo:

[...] Editadas em Portugal, [as histórias] eram escritas num português que se distanciava bastante da língua materna dos leitores brasileiros. Esta distância entre a realidade linguística dos textos disponíveis e a dos leitores é unanimemente apontada por todos que, no entresséculos, discutiam a necessidade da criação de uma literatura infantil brasileira. Dentro desse espírito, surgiram vários programas de nacionalização desse acervo literário europeu para crianças. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 31).

Dessa forma, percebemos que o processo de adaptação de Figueiredo Pimentel estava diretamente relacionado com um porquê de adaptar, afinal “[c]abe ao adaptador, sujeito histórico do seu tempo, compreender as indagações dos leitores infanto-juvenis e as possibilidades da obra ao ser adaptada de respondê-las” (CARVALHO, 2014, p. 26). O autor brasileiro tinha como sua intencionalidade trazer as cores brasileiras para o interior dos contos clássicos já conhecidos e, tomando como norte esse intuito, vimos que ele empregou um processo adaptativo que passou a se destacar no mercado editorial e diante do público leitor. Para Hutcheon (2013, p. 151), é necessário saber-se o porquê de adaptar, para compreender o processo de adaptação: “[...] a intenção determina questões como por que um artista escolhe adaptar uma obra e como fazê-lo.”. Mais adiante, a autora complementa:

[...] No ato de adaptar, as escolhas são feitas, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. E tal contexto se nos torna acessível posteriormente de duas maneiras. Primeiro, o texto leva as marcas dessas escolhas, marcas que traem os pressupostos do criador – pelo menos até onde esses pressupostos possam ser inferidos do texto. [...] Segundo, e mais óbvio, é o fato de que as declarações extratextuais de intenção e motivo de fato existem, de modo geral, para completar nosso entendimento do contexto de criação. (HUTCHEON, 2013, p. 153).

Se, *a priori*, o desejo do autor era participar do processo de nacionalização da literatura infantil brasileira, inserindo, de acordo com esse contexto, uma linguagem mais aproximada de

nossas crianças, podemos perceber, por meio do exemplo a seguir trazido à baila, que tal intuito foi atendido. Na obra *Contos das fadas* [n.d.], publicada pela Livraria Garnier, consultada nesta pesquisa, o conto de Charles Perrault, “Chapeuzinho Vermelho”, assim é introduzido: “Era uma vez uma rapariguinha de aldeia mais bonita que podia haver: sua mãe adorava-a, e sua avó ainda mais. Esta boa mulher deu-lhe de presente um chapelinho vermelho, que lhe dizia tão bem, que a chamarão o Chapelinho vermelho.” (PERRAULT, [n.d.], p. 1). O conto adaptado de Figueiredo Pimentel, por sua vez, faz a incursão da personagem na narrativa como segue:

Existia na capital de um país distante, uma meninazinha muito galante, muito linda.

Chamava-se Albertina, mas toda a gente a conhecia por Naná. Sua avó estimava-a imensamente.

Esta boa avøzinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapèuzinho de veludo vermelho.

A pequenita ficou satisfeitíssima com o seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquêle, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe Chapèuzinho Vermelho. (1958a, p. 79).

Observando as duas formas de iniciar o conto e descrever a personagem, podemos notar termos lusitanos na primeira narrativa e o uso de uma linguagem abasileirada na segunda: “rapariguinha”, “chapelinho” são vocábulos que indicam uma tradução do conto de Perrault para o português europeu, enquanto que Figueiredo Pimentel trouxe palavras mais próximas da linguagem local como “meninazinha”, “chapeuzinho”, por exemplo. Além disso, ainda nesse recorte, podemos comprovar um aspecto apontado, entre outros estudiosos, por Zilberman (2016, p. 36), como elemento motivador do sucesso da escrita do autor para o público infantil: sua proximidade com as narrativas orais. Isso, porque os contos de Figueiredo Pimentel

[t]ransformam a tradição oral em fonte e inspiração, mas fazem com que o leitor a conheça por intermédio do texto escrito; com isso o narrador toma o lugar da “preta velha”, alteração que revela a passagem de um modelo tradicional de economia, fundado no trabalho escravo e na exploração da terra, para um sistema capitalista moderno, dependente do mercado.

Em outras palavras, temos que a estética de Figueiredo Pimentel para a infância também busca, no seu processo de adaptação dos clássicos, a reprodução da oralidade. Nesse sentido, no conto mencionado, o autor, além de adicionar mais detalhes como em uma narrativa oral, a fim de contribuir para o imaginário infantil, deu um nome e um cognome à personagem, detalhe ausente em outras adaptações e caracterizador de uma marca própria desse escritor. Outro caso

de expressão da oralidade é apresentado por Zilberman (2016, p. 39-40) no conto “O patinho aleijado”, em *Histórias da Avøzinha* (n.d.):

O texto abre com uma descrição de um cenário rural, de fundo idílico, graças à presença das aves que costumam reunir-se junto a uma lagoa do local. Porém, a narração propriamente dita começa por um “ora”, expressão fática e característica da palavra oral, sugerindo que o narrador almeja alcançar a atenção de seus ouvintes. Na mesma oração, recorre ao gerúndio, indicando a intenção de reforçar a coloquialidade do discurso: “Ora, uma vez, estava uma velha pata chocando alguns ovos que pusera, deitada num ninho de folhas.”

Tal procedimento de abasileiramento presente na adaptação de Figueiredo Pimentel caracteriza o que Hutcheon (2013) denomina de indigenização, compreendida como o transplante de particularidades locais à obra viajante. Para a autora, “[a]s adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido.” (HUTCHEON, 2013, p. 202).

Embora ainda não tenhamos aprofundado a análise dos contos de Figueiredo Pimentel no que diz respeito ao seu processo de adaptação, até agora, por meio dos dados coletados, notamos que suas narrativas foram percebidas como algo diferente do que havia naquele tempo e autônomo em relação a um texto de partida. Zilberman (2016, p. 40) não deixa sombras acerca disso, quando trata das obras de leitura para crianças no século XIX no Brasil: “Ao incorporar elementos da narrativa de circulação oral, ainda quando mediados pela norma culta, e oriundos da tradição popular, a literatura infantil começa a constituir-se enquanto gênero autônomo com características próprias.” Mas foi compreendida como obra literária ímpar, na época, não somente por isso. O procedimento adaptativo de Figueiredo Pimentel destacou-se também em razão do que Hutcheon (2013, p. 223) chama de seleção cultural, fazendo analogia à teoria darwiniana da seleção natural:

A seleção natural é tanto conservadora como dinâmica; ela envolve tanto a estabilidade quanto a mutação. Em suma, trata-se da propagação de genes – parcialmente idênticos, porém diferentes – para futuras gerações. O mesmo se dá com a seleção cultural em forma de adaptação narrativa – definida como tema e variação, repetição com modificação. [...]. Cada nova versão indigenizada de uma história compete com as demais – tal qual os genes –, mas agora pela atenção do público, por tempo no rádio e na televisão, ou por espaço nas prateleiras de livros. Mas cada uma delas se adapta ao seu ambiente e o explora, e assim a história vive, através de suas “crias” – iguais, porém diferentes.

Os porquês de adaptar de Figueiredo Pimentel, seus motivos ensejadores, portanto, resultaram em narrativas que se adaptaram ao novo panorama sociocultural vivenciado naquele momento, de forma que “sobreviveu” com sucesso ao processo de seleção cultural, permanecendo no mercado por bastante tempo – ainda, em 2005, foi lançada uma edição de *Contos da Carochinha*, pela Villa Rica Editoras Ltda. Diferentemente desse autor, outros não alcançaram êxito, sendo aniquilados em razão do mencionado processo de seleção, como os *Novos contos da Carochinha* (189-), de Thomé das Chagas (1863-1925), editados pela J. R. dos Santos. Anunciada pela Livraria Cruz Coutinho, no periódico *Gazeta de Noticias*, em 1895, a obra, apresentada como uma coleção de “[...] lendas e narrações cuidadosamente escolhidas a offerecidas á infancia brasileira [...]”,¹⁴¹ está fora dos estudos historiográficos da literatura dedicados à escrita para infância brasileira, o que significa que, no processo de seleção cultural, seus “genes” não foram, suficientemente, adequados ao panorama cultural ao ponto de dar “crias”, fazendo a sua história.

Assim, permitindo que o pequeno leitor possa ter contato com narrativas de uma forma mais livre e próxima, os contos de Figueiredo Pimentel cumprem com as funções conferidas à adaptação apontadas por Amorim (2005, p. 85): “reexprimir e possibilitar o equilíbrio comunicativo”, remetendo-se a Bastin (1990, p. 471): “Par adaptation, nous entendons une traduction soucieuse de la plus grande adéquation possible aux aspirations du lecteur et, partant, concernée par des écarts de forme particulièrement grands qu’impliquent deux réalités sócio-linguistiques différentes.”¹⁴²

Com efeito, se antes, as crianças se deparavam com uma leitura dotada de termos linguísticos e de representações culturais alheios ao seu universo, as adaptações de Figueiredo Pimentel tornaram o ato de ler mais ameno e prazeroso, proporcionando o equilíbrio comunicativo,¹⁴³ atentado pelos citados autores, decorrente da necessidade de atualização dos discursos da sociedade, como bem lembra Feijó (2010, p. 43): “Toda sociedade, em qualquer época, é construída por meio de uma rede sofisticada e complexa de valores, a fim de se manter coesa ou se reconstruir de modo constante, se corrigir, se ajustar. Portanto, toda sociedade precisa que esses valores estejam devidamente atualizados.”

¹⁴¹ ANO XXI, n. 147, em 17 mai. 1895, p. 3.

¹⁴² “Por adaptação, entendemos uma tradução preocupada com a maior adequação possível às aspirações do leitor e, conseqüentemente, preocupada com os desvios particularmente grandes implicados por duas diferentes realidades sociolinguísticas.” (BASTIN, 1990, p. 471).

¹⁴³ A adaptação, por meio desse equilíbrio comunicativo, aproxima texto e universo-leitor, e, como expõe Carvalho (2014, p. 51), “[a]o aproximar o texto do universo do seu receptor, postula-se a possibilidade de se estabelecer o diálogo entre eles e, por conseguinte, tornar possível à criança e ao jovem o acesso ao mundo real, organizando suas experiências existenciais e ampliando suas competências linguísticas e textuais, bem como enriquecendo seu imaginário, ou seja, ampliando seus horizontes de expectativas.

Na esteira das contribuições para a compreensão da importância das adaptações, Feijó menciona o entendimento de Foucault sobre o assunto, asseverando que “[a]s coisas ditas, ou escritas e repetidas com frequência, principalmente de uma geração para outra, serviram para ordenar o mundo, as sociedades, as crenças e os comportamentos.” (FEIJÓ, 2010, p. 43). E mais adiante complementa, afirmando que, por outro lado, “[...] poderemos pensar a adaptação como um procedimento habitual e inerente à renovação da tradição literária, como perpetuação e divulgação dos cânones.” (FEIJÓ, 2010, p. 43), como já observamos a partir de Lefevre (2007). Destarte, se, hodiernamente, temos acesso aos clássicos renovados, atualizados, antes disso, Figueiredo Pimentel teve sua parcela de contribuição. “No último decênio do século XIX, a literatura infantil, ainda que aliada à escola, e confundida em parte com o livro didático, está suficiente madura para começar sua história independente [...]” (ZILBERMAN, 2016, p. 40), maturidade essa proporcionada também pelos esforços realizados por esse autor.

E, retornando à abordagem comparativa que envolve a teoria da adaptação, conforme bem acentuado por Hutcheon (2013), seu estudo não deve estar pautado na fidelidade entre os textos de partida e os de chegada, mas considerando o resultado do processo como uma derivação não derivativa, portanto, não secundária, pois “[...] a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: [u]ma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; [u]m ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; [u]m engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (2013, p. 30). O que significa dizer: na análise de um texto que adaptou outro, o que se deve ter em mente não é o aspecto da fidelidade que o texto de chegada guarda em relação ao texto de partida, até porque não há essa obrigatoriedade, mas observar a adaptação como um processo-produto que, segundo Hutcheon (2013), repete e transforma o texto de partida ou “obra adaptada”, como se refere a estudiosa.

Realizada a abordagem teórica, na próxima subseção, procedemos ao estudo de características estéticas de Figueiredo Pimentel em adaptações reunidas em *Contos da Carochinha* (1958), cujo fim era atender um público leitor específico: as crianças brasileiras do entresséculos.

3.2.2. “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira” para as crianças brasileiras

Conforme tratamos, anteriormente, até o século XIX, ainda não havia, no Brasil, obras nacionais endereçadas ao público infantil e juvenil. As leituras, naquele período, davam-se, majoritariamente, por meio de fontes literárias escritas em língua estrangeira ou traduzidas para

o português europeu, de modo que se fazia premente um processo de abasileiramento dos livros de leitura para a infância. Nesse tocante, percebendo o nicho mercadológico que havia no final dos Oitocentos, Pedro Quaresma convidou Figueiredo Pimentel para a organização da *Biblioteca Infantil*. Nesse novo projeto da Livraria Quaresma, foram publicados 12 (doze) volumes: *Contos da Carochinha*, *Teatrinho Infantil*, *Histórias da Avòzinha*, *O reino das Maravilhas*, *Histórias do Arco da Velha*, *Os Meus Brinquedos*, *A Árvore de Natal*, *Histórias do País de Ali-Babá*, *Contos do País das Fadas*, *Histórias da Baratinha*, *Histórias Brasileiras* e *Album das Crianças*, sendo 06 (seis) de autoria de Figueiredo Pimentel, entre os quais, 03 (três) reuniram contos adaptados ou traduzidos para as crianças brasileiras.¹⁴⁴

Assim, para a delimitação de nossa pesquisa, como já exposto, selecionamos os contos “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borrelheira”, adaptados e reunidos em *Contos da Carochinha* (1958), por Figueiredo Pimentel, a partir dos respectivos textos compilados por Xavier Marmier, em *L’Arbre de Noël*: “L’histoire du petit chaperon rouge”, “Blanche comme neige” e “L’histoire de Cendrillon”. Logo, nesta seção, dedicamo-nos ao estudo de traços das narrativas de Figueiredo Pimentel, os quais as caracterizam como abasileiradas, no sentido de adequar a literatura para crianças brasileiras ao “paladar infantil” – termo empregado pelo escritor brasileiro, para expressar o escopo de seu trabalho –, diferenciando sua escrita do que se tinha nos livros de leitura infantis naquele período. Para tanto, na incursão da análise, comparamos os contos do escritor brasileiro selecionados com os de Xavier Marmier (1873), para a sua verificação enquanto adaptação transcultural – indigenização do texto (HUTCHEON, 2013); bem como cotejamos com os de Guerra Junqueiro ([1877]/1978), de Charles Perrault (n.d.), e de Jacob e Wilhelm Grimm ([1897]/1926), para o exame de seu distanciamento estético em relação às obras que circularam no entresséculos XIX-XX, propósitos esses expostos a partir das marcas identificadas como próprias da oralização empregada por Figueiredo Pimentel mediante a simplificação linguística e a nomeação de personagens.¹⁴⁵

A indigenização (HUTCHEON, 2013), como vimos, são modos de operar no texto de partida, implicando uma adaptação transcultural, os quais podem ser empregados em vários contextos (político, religioso etc.), com o fim de se alcançar o equilíbrio comunicativo

¹⁴⁴ Os títulos de autoria de Figueiredo Pimentel são: *Contos da Carochinha*, *Histórias da Baratinha*, *Histórias da Avòzinha*, *Os Meus Brinquedos*, *Teatrinho Infantil* e *Album das crianças*, sendo os três primeiros formados a partir da reunião de contos.

¹⁴⁵ É importante esclarecermos que, neste momento de nossa análise comparativa, trazemos exemplos com o fim de demonstrar a estética do autor, não pretendendo esgotar o exame, esmiuçando as narrativas e apontando todas as ocorrências.

(BASTIN, 1990). Considerando que “[...] as pessoas escolhem o que querem transplantar para o seu próprio solo [e, assim, o]s adaptadores de histórias viajantes exercem poder sobre o que adaptam.” (HUTCHEON, 2013, p. 202), Figueiredo Pimentel, nos três contos em estudo, optou por efetuar como estratégia de adaptação sob esse viés, destacadamente, novas associações culturais, realizando, posto isso, um transplante cultural, substituindo o que era alheio para o leitor mirim brasileiro por elementos próximos a ele.

Cotejando os contos do escritor brasileiro com o do francês Xavier Mamier, verificamos algumas ocorrências de adaptação transcultural. Por exemplo, em “L’histoire du petit chaperon rouge”, a menina leva, em sua cesta, além de uma garrafa de vinho, “des galletes” (1873, p. 42), ao passo que, em “O Chapèuzinho Vermelho”, Figueiredo Pimentel optou por substituir essa variedade de bolo de massa crocante, tradicionalmente, francês, por “bolo” (1958a, p. 79), guloseima pertencente ao universo do público que pretendia atender.

Outro caso de adaptação transcultural se dá na passagem do conto em que Chapeuzinho ensina ao lobo onde é a casa de sua avó. No texto francês, a menina diz que, ao lado da casa, há grandes carvalhos – “gross chênes” – e, na sebe do jardim, avelãs – “noisettes” (1873, p. 44) –, o que é substituído, em Figueiredo Pimentel, por “grandes árvores” e “laranjeiras” (1958a, p. 81), suprimindo-se a palavra “sebe”, possivelmente, por não ser um elemento comum nos jardins brasileiros da época, nem um vocábulo pertencente ao universo infantil. A substituição de “noisettes” se repete quando o lobo, pensando consigo, compara a menina a uma apetitosa avelã – “une appétissante noisette” (1873, p. 44) –, o que se transforma, no conto brasileiro, em “uma laranjinha muito apetitosa” (1958a, p. 81).

Notamos também, no desfecho do conto de Figueiredo Pimentel, a presença da adaptação transcultural realizada por intermédio de supressão e de acréscimo. No conto francês, o caçador, após retirar a pele do lobo, come a *gallette* e bebe o vinho, acompanhado da avó e da Chapeuzinho, o que não ocorre na narrativa brasileira:

Le chasseur le dépouilla de sa peau, et mangea la galette et but la bouteille de vin avec la bonne aïele et sa petite-fille. La vieille femme se sentait toute ragaillardie, et **le petit chaperon rouge promettait bien de ne plus s’arrêter dans la forêt, quand sa mère le lui aurait défendu.**¹⁴⁶ (MARMIER, 1873, p. 47, grifo nosso).

Naná, desde êsse dia, vendo quanto **é mau uma filha ser desobediente, prometeu nunca mais deixar de seguir as recomendações de sua mãe, e sempre cumpriu a promessa.** (PIMENTEL, 1958a, p. 83, grifo nosso).

¹⁴⁶ Ver tradução na nota de rodapé nº112.

Nesse exemplo, podemos inferir que, em relação ao conto francês, Figueiredo Pimentel foi mais explícito quanto ao aspecto moral – ainda valorizado, na época, pelo público adulto brasileiro, responsável pela aquisição das obras infantis – ao omitir a participação da criança nessa espécie tímida de comemoração da morte do lobo celebrada pelos personagens, e ao deixar patente a mensagem edificante do conto, quando inseriu, na narrativa, a ponderação da menina: “vendo quanto é mau uma filha ser desobediente[...]”, trecho não existente no texto de partida.

Em “Branca como a neve”, ainda sob o aspecto moral, constatamos, novamente, a preocupação de Figueiredo Pimentel em higienizar (ZILBERMAN, 2016) a narrativa. Após entrar na casa dos anões, a protagonista, em Xavier Marmier (1873, p. 114), alimenta-se com um pouco do que há nos pratos postos à mesa e bebe uma gota de vinho de cada copo: “[...] Blanche mangea quelque peu de ce qui était dans les assiettes, but une goutte de vin de chaque verre [...]”.¹⁴⁷ Em Figueiredo Pimentel, apesar de, mais à frente, um dos anões questionar os demais sobre quem bebeu seu vinho, não há a passagem em que se atribui à Branca a ação de tê-lo bebido como no texto francês: “Branca comeu um pouco de cada um dos pratinhos, bebeu uma gota de cada copo [...]” (PIMENTEL, 1958a, p. 201).

A tradução dos irmãos Grimm, que circulou no entresséculos XIX-XX, também não apresenta essa preocupação de higienizar a narrativa: “Alva-Neve que morria de fome e sede, come um pouco do que já estava servido nos pratos mas não querendo privar os convivas esperados apenas tirou um bocadinho de cada um e bebeu um golo em cada copo de vinho.” (GRIMM; GRIMM, [1897]/1926, p. 204).

Ainda no tocante a “Branca como a neve”, consideramos afeito ao processo de abrasileiramento, embora não haja uma indigenização no sentido de Hutcheon (2013), o procedimento que Figueiredo Pimentel realizou nos diálogos da rainha com o espelho. A fim de conservar o ritmo e a rima como há no texto de partida, o autor brasileiro adaptou-o como segue:

O mon miroir fidèle,
Réponds-moi, réponds-moi,
Quelle est la femme la plus belle?

Et le miroir répondait:

¹⁴⁷ Ver tradução na nota de rodapé nº118.

C'est toi, c'est toi.¹⁴⁸ (MARMIER, 1873, p. 112).

“Oh! fiel espelho meu.
 “Dizer-me depressa, vem:
 “Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho respondia:

Ninguém! Ninguém!” (PIMENTEL, 1958a, p. 200).

Como vemos, apesar de Figueiredo Pimentel não ter inserido elementos que referenciassem a cultura brasileira, comparando os excertos acima transcritos, percebemos que o autor realizou modificações, alterando a ordem dos termos da oração: “O mon miroir fidèle”/ “Oh! fiel espelho meu”; e substituindo o verbo *répondre*, em “réponds-moi”, por *dizer*, “dizer-me”, tudo, no intuito de manter o efeito melódico dos versos como se dá no conto de Xavier Marmier, conservando, sempre, o sentido dos enunciados de acordo com o texto de partida.¹⁴⁹

No conto “A Gata Borralheira”, notamos como adaptação transcultural a substituição de alguns elementos culturais franceses por nacionais, a começar pela designação da protagonista. Figueiredo Pimentel optou por não adotar o nome *Cinderela*, que vem da denominação francesa *Cendrillon*, derivada de *endre* – cinza em francês. Assim, o autor brasileiro denominou a personagem de *Gata Borralheira*, remetendo também à cinza, como no conto francês, mas a partir de um vocábulo brasileiro, *borralha*.

Tal procedimento ocorre também quanto ao objeto do pedido que a jovem faz ao pai. Em Xavier Marmier, ela pede que ele traga da feira “une branche de coudrier” (1873, p. 77) – um ramo de aveleira –, em Figueiredo Pimentel, Borralheira pede que ele traga da cidade uma “roseira” (1958a, p. 129), substituindo, como em “O Chapèuzinho Vermelho”, o termo derivado de *avelã* por elementos mais próximos da criança brasileira: naquele conto, “laranjeiras”, “laranjinha”, e, neste, “roseira”.

Outro elemento substituído por questões culturais que identificamos foi o “millet” (MARMIER, 1873, p. 78), que equivale, em português, a painço, uma espécie de milho miúdo não muito popularizado no Brasil. Assim, no intuito de abasileirar, Figueiredo Pimentel adaptou esse termo para “milho”, grão bem difundido em nossa cultura.

¹⁴⁸ “Oh! meu espelho fiel./Responda-me, responda-me,/Quem é a mulher mais bela?/ E o espelho respondia: É você, é você.” (MARMIER, 1873, p. 112, tradução nossa).

¹⁴⁹ Nos demais diálogos entre a rainha e o espelho, presentes nesse conto, Figueiredo Pimentel repetiu esse mesmo procedimento de adaptação.

No tocante à adaptação dos versos presentes no conto francês, os quais narram o pedido da protagonista ao passarinho para ir ao baile real, Figueiredo Pimentel realizou o mesmo procedimento que o empregado em “Branca como a neve”, efetuando mudanças, para manter o ritmo e as rimas, sem alterar o valor semântico dos enunciados:

Ah! cher enfant, dis-moi,
Que ferai-je pour toi?

Et Cendrillon répondit:

Si ce que je veux n'est pas mal
Je voudrais bien aller au bal.¹⁵⁰ (MARMIER, 1873, p. 79).

“Aí minha menina, dize
Que desejas para teu bem.”

A mocinha respondeu:

“Se não fôsse querer muito,
Queria ir ao baile também. (PIMENTEL, 1958a, p. 131).

Outra passagem que vale como exemplo de abasileiramento, operado a título de adaptação transcultural pelo escritor brasileiro, é a do anúncio feito em nome do príncipe sobre sua pretensão de se casar com a moça, cujo pé coubesse no sapatinho deixado pela protagonista no momento em que esta saiu, apressadamente, do baile:

Le prince le ramassa et fit annoncer par des hérauts au son des trompettes qu'il épouserait la personne qui pourrait mettre son pied dans cette chaussure extraordinaire, et il partit pour s'en aller de maison en maison chercher ce phénomène.¹⁵¹ (MARMIER, 1873, p. 80).

O príncipe apanhou-o; fêz anunciar por toda a cidade que se casaria com a moça que pudesse calçar aquêlo sapatinho; e mandou um mensageiro de casa em casa, experimentá-lo nos pés das moças. (PIMENTEL, 1958a, p. 132).

Neste caso, em seu processo de adaptação, Figueiredo Pimentel suprimiu a forma como Xavier Marmier descreveu o anúncio – “par des hérauts au son des trompettes” (por arautos ao som de trombetas) –, por apresentar uma construção linguística mais rebuscada, especialmente, quando comparada à escolhida pelo escritor brasileiro, bem como por, possivelmente, ser uma

¹⁵⁰Ah! querida criança, diga-me./Que eu farei por você?/E Cinderela responde:/ Se o que eu quero não é mal/Eu gostaria bem de ir ao baile. (Marmier, 1873, p. 79, tradução nossa).

¹⁵¹ Ver tradução na nota de rodapé nº 134.

maneira alheia às crianças brasileiras de se anunciar uma notícia. Assim, para facilitar a compreensão dos leitores infantis, substituiu o meio como se dá a comunicação do príncipe no conto francês pelo alcance espacial na adaptação brasileira – “por tôda a cidade”.

Além das modificações efetuadas por Figueiredo Pimentel por meio de substituições, supressões e acréscimos de elementos culturais, a oralidade é um aspecto importante para a caracterização do abasileiramento empreendido por esse autor em contos clássicos de origem europeia como os estudados nesta pesquisa.

A respeito da oralidade, de um modo geral, sempre que tratamos da origem da literatura infantil ocidental, somos remetidos à tradição oral, em razão de esta ser fonte mediata daquela. Diante disso, podemos considerar a oralidade como um elemento próprio das narrativas direcionadas às crianças. Ocorre que, a partir dos textos utilizados nesta pesquisa para efeito de comparação com os contos de Figueiredo Pimentel – Charles Perrault [(n.d.)], e de Jacob e Wilhelm Grimm ([1897]/1926); Guerra Junqueiro (1978) –, percebemos que a oralidade sofreu certo apagamento, provavelmente, devido à forma como se deu o processo de transposição dos contos orais para o registro escrito ou à tradução, apresentando, assim, vocábulos mais rebuscados e construções linguísticas mais complexas.

Para ilustrar o obliteramento da oralidade em obras traduzidas e/ou adaptadas para as nossas crianças naquele período, trazemos algumas passagens de contos de Charles Perrault [(n.d.)], de Jacob e Wilhelm Grimm ([1897]/1926)¹⁵² e de Guerra Junqueiro (1978):

Era no inverno, e os flocos de neve caíam do céu como fina pennugem. Uma rainha, nobre e bella, estava ao pé da janella aberta do palacio; bordava e ao mesmo tempo olhava os flocos balouçarem-se docemente no ar; picou-se o dedo com a agulha e tres gottas de seu sangue purpurino caíram na neve. E produziu um effeito tão lindo de côres, o branco picado de vermelho e realçado pela negra moldura da janella que era de ebano que a rainha disse para comsigo: “Desejava ter uma filha cujo rosto branco de neve levemente carminzado seria emmoldurado de preto!” (GRIMM; GRIMM, [1897]/1926, p. 201).

Os tradutores de “Alva-Neve” – Ernesto Grégoire e Luiz Moland –, como podemos ver, fizeram escolhas linguísticas mais afeitas à forma escrita, e mais dificultosas, quando pensamos no público infantil: empregaram a voz passiva – “picou-se o dedo com a agulha” –; e inverteram termos principais da oração – “E produziu um effeito tão lindo de côres, o branco picado de

¹⁵² Embora não tenhamos informação sobre a data da primeira edição da obra *Contos dos irmãos Grimm* (1926), como já informamos em outro momento, temos notícia que, em 1897, ela já circulava no Brasil, de modo que a utilizamos neste estudo comparativo, para demonstrarmos como a reescritura de Figueiredo Pimentel se afastava do que as crianças brasileiras tinham à sua disposição para ler naquele momento.

vermelho [...]”. Figueiredo Pimentel, por sua vez, embora tenha utilizado a norma culta, simplificou a linguagem, aproximando o narrador dos contadores de histórias. O trecho introdutório de “Branca como a neve”, correspondente ao do conto dos irmãos Grimm ([1897]/1926), exemplifica bem o processo de abasileiramento, mediante uma construção mais próxima da oralidade, usada como estratégia de adaptação pelo autor:

A RAINHA Laurinda era a soberana mais estimada do mundo, por sua bondade, virtude e bom coração. Para ser completamente feliz, só uma coisa desejava – ter filhos.

Numa noite de inverno trabalhava no bastidor de bordar, cuja madeira era de ébano. De tempos a tempos, olhava pela janela aberta, vendo cair lá fora os flocos de neve.

Distraído-se, espetou o dedo, em cuja extremidade apareceu uma pequenina gota de sangue.

– “Ah!”, disse ela. “Como desejaria ter uma filha, cujos lábios fôssem vermelhos como este sangue, as faces brancas como a neve, e os cabelos negros como o ébano!”

Algum tempo depois seus desejos foram satisfeitos. Nasceu-lhe uma linda criancinha, que tinha lábios rubros, faces níveas e cabelos pretos. (PIMENTEL, 1958a, p. 199).

Ao contrário do conto dos irmãos Grimm (1926), o texto de Figueiredo Pimentel traz a personagem, mãe da protagonista, individualizada pelo nome, e não somente por sua posição social, na qualidade de nobre, como ocorre no primeiro. Tal estratégia de adaptação do autor brasileiro também ocorre nos outros contos analisados nesta pesquisa: em “Chapéuzinho Vermelho”, a menina é chamada Albertina e apelidada de Naná; e em “A Gata Borralheira”, o pai da protagonista se chama Lucas.

Além da nomeação de personagens, as informações contidas na referida passagem são levadas ao leitor distribuídas em uma maior quantidade de parágrafos – nos Grimm, essa parte introdutória vem em um parágrafo, onde se concentram todos os pormenores. Com efeito, a divisão do texto, nessa passagem, conforme fez Figueiredo Pimentel, permite a inserção de mais detalhes à narrativa, procedimento bastante comum na oralidade, sem deixar o texto demasiadamente cansativo como ocorreria caso todas as minúcias fossem reunidas em um único parágrafo. Essa simplificação se repete em “A Gata Borralheira”, de Figueiredo Pimentel, principalmente, quando comparamos com o texto de Perrault ([n.d.]), editado pela Livraria Garnier:

Era uma vez um fidalgo que casou em segunda nupcias com a mulher mais altiva que se podia encontrar. Esta tinha duas filhas com o mesmo genio, e que se parecião com ella em tudo. O marido, do seu lado, tinha uma filha de uma

mansidão e de uma bondade exemplares. N'isto parecia com sua mãe que tinha sido a melhor pessoa do mundo. Tão depressa fez o casamento, logo a madrasta fez ver o seu mau humor; não pôde soffrer as boas qualidades d'esta menina, que contrastavão com as más prendas de suas filhas. Encarregou-a das mais vis occupaões da casa; era ella que lavava a louça, que esfregava os quartos, e dormia nas aguas furtadas, n'um palheiro, sobre uma enxerga, enquanto suas manas estavão em quartos bellissimos, onde tinhão camas soberbas, e espelhos em que se podião ver desde os pés até á cabeça. A pobre menina soffria tudo com paciencia, e não ousava queixar-se a seu pai, que ainda em cima ralharia com ella, porque sua mulher governava-o inteiramente. Quando ella acabava a sua tarefa, ia-se sentar ao canto da chaminé na cinza, o que fez que se lhe deu o nome de Borrallheira. No entanto Borrallheira, com os seus máos vestidos, não deixava de ser cem vezes mais bella que suas manas, posto que vestidas magnificamente. (PERRAULT, [n.d.], p. 69-71).

Um homem, chamado Lucas, tendo enviuvado, julgou que devia casar-se outra vez.

Do seu segundo casamento tivera duas filhas, que não eram nem bonitas, nem espirituosas, mas cheias de orgulho e inveja.

Do primeiro possuía uma, que era a mais graciosa, a mais encantadora criatura dêste mundo. As irmãs, invejosas dela, tratavam-na cruelmente, do mesmo modo que a madrasta, não ousando seu pai defendê-la.

Ela fazia em casa os serviços de criada, levantando-se cedo, deitando-se tarde e, durante todo o dia, continuando as mais rudes obrigaões, enquanto as outras se enfeitavam e iam passear.

Quando acabava o serviço, sentava-se em silêncio sobre as cinzas do fogão. As irmãs, por zombaria, chamavam-na Gata Borrallheira. (PIMENTEL, 1958a, p. 129).

Importante notarmos que essa peculiaridade presente nos textos de Figueiredo Pimentel destaca-se, inclusive, em relação ao texto de partida. Em Xavier Marmier, os parágrafos, geralmente, não estão fragmentados como nos contos do escritor brasileiro:

Un bon homme étant devenu veuf crut devoir se remarier. De son second mariage, il eut deux filles qui n'étaient ni belles, ni spirituelles, mais très orgueilleuses et très-envieuses. De son premier mariage, il en avait une qui était la plus douce, la plus gracieuse, la plus charmante créature du monde. Ses soeurs, jalouses d'elle, la traitaient cruellement. Sa mère la rudoyait aussi sans pitié, et son père n'osait la défendre. Elle faisait dans la maison l'office de servente, se levant tôt, se couchant tard, et tout le jour continuant la plus rude besogne, tandis que ses vilaines soeurs se paraient et allaient se promener. Lorsqu'elle avait fini sa tâche, souvent elle s'asseyait en silence dans les cendres du foyer. Ses soeurs pour se moquer d'elle l'appelaient Cendrillon. (MARMIER, 1873, p. 76-77).¹⁵³

Outra marca da oralidade notada na passagem em tela é o uso da interjeição “Ah!” mantida por Figueiredo Pimentel, como o fez Xavier Marmier, para introduzir a fala da rainha

¹⁵³ Ver tradução na nota de rodapé nº 129.

no momento em que expressa seu desejo de ser mãe. No conto dos irmãos Grimm ([1897]/1926), traduzido para as crianças brasileiras, embora também haja o emprego do discurso direto, a fala da personagem sofre uma perda dos traços da coloquialidade, notadamente, quando comparamos com o texto de Figueiredo Pimentel:

[...] a rainha disse para consigo: “Desejava ter uma filha cujo rosto branco de neve levemente carminizado seria emoldurado de preto!” (GRIMM; GRIMM, [1897]/1926, p. 201).

Distraído-se, espetou o dedo, em cuja extremidade apareceu uma pequenina gota de sangue.
– “Ah!”, disse ela. “Como desejaria ter uma filha, cujos lábios fossem vermelhos como este sangue, as faces brancas como a neve, e os cabelos negros como o ébano!” (PIMENTEL, 1958a, p. 199).

Mesmo Guerra Junqueiro, que também, na sua versão de “Branca de Neve”, partiu da obra de Xamier Marmier, embora tenha empregado o discurso direto, não se preocupou em conservar esse traço da oralidade: “– Quanto eu desejaria uma filha, com uns lábios tão vermelhos como o sangue, uma pele tão branca como a neve, e uns cabelos negros como o ébano.” (1978, p. 211).

O uso de interjeições é recorrente neste conto de Figueiredo Pimentel. Em todos os diálogos da rainha com o espelho, para evocá-lo, a personagem introduz o seu discurso com o uso de um “Oh!”, o que não ocorre nos irmãos Grimm ([n.d.]), nem em Guerra Junqueiro (1978):

“Oh!”, fiel espelho meu. (PIMENTEL, 1958a, p. 200).

“Espelho, gentil espelho, qual é a mais bella de todo este paiz?” (GRIMM; GRIMM, [1897]/1926, p. 202).

– Meu fiel espelho responde-me: qual é a mulher mais linda que há no mundo? (JUNQUEIRO, 1978, p. 212).

Outra marca da oralidade das adaptações de Figueiredo Pimentel é o uso do gerúndio. Para Zilberman (2016, p. 40), essa forma nominal do verbo indica “[...] a intenção de reforçar a coloquialidade do discurso [...]”, tornando o narrador mais próximo da figura do contador de histórias. Por exemplo, em “O Chapéuzinho Vermelho”, há uma passagem que Figueiredo Pimentel emprega o gerúndio várias vezes:

Assim **falando**, correu rapidamente para a casa da velha, enquanto Naná se divertia **colhendo** as plantas que êle indicara.

Chegando à residência da velha senhora, achou a porta fechada e bateu.

A avó não **podendo** levantar-se da cama, falou:

– “Quem bate?”

– “É o pequeno Chapèuzinho Vermelho”, respondeu o lobo, **mudando** de voz, “mamãe mandou-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho.” (PIMENTEL, 1958, p. 81, grifos nossos).

A mesma passagem, em Perrault ([n.d.]) e em Junqueiro (1978), apresenta menor incidência do gerúndio:

O lobo pôz-se a correr a toda a pressa pelo caminho mais curto; e a pequenina foi pelo caminho mais comprido, divertindo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas, e a trazer ramalhetes das flôres que via. O lobo não tardou muito a chegar á casa da avó; bateu á porta: toc, toc.

– Quem está ahi?

– É a sua netazinha Chapelinho vermelho, respondeu o lobo **contrafazendo** a sua voz, que lhe traz um bolo e uma potezinho de manteiga que sua mãi lhe manda. (PERRAULT, [n.d.], p. 4, grifo nosso).

E pôs-se a correr em direção da casa da avó, enquanto a pequerrucha se entretinha em apanhar as plantas que ele tinha indicado.

Quando o lobo chegou à porta da velha, achou-a fechada, bateu, mas a avó não se podia levantar da cama, e perguntou: – Quem está aí?

– É o chapelinho encarnado, respondeu o lobo, **imitando** a voz da pequerrucha. A mamã manda-te bolos e uma garrafa de vinho. (JUNQUEIRO, 1978, p. 196-197, grifo nosso).

Todo o texto de Figueiredo Pimentel conta com 14 (quatorze) ocorrências de verbos no gerúndio, enquanto o de Perrault ([n.d.]) apresenta 09 (nove), o de Junqueiro, 05 (cinco), e o texto de partida em Xavier Marmier, 07 (sete).

Atentando para a simplificação da linguagem, algumas passagens de “Alba-Neve” (GRIMM; GRIMM, [1897]/1926) e de “Borracheira, ou Sapatinho de vidro” (PERRAULT, [n.d.]), em comparação com as narrativas correspondentes em *Contos da Carochinha* (1958), podem ilustrar bem essa característica estética de Figueiredo Pimentel.

Vejamos a passagem em que a rainha, após tomar conhecimento, pela primeira vez, que Branca/Branca-Neve é a mais bonita, determina sua execução:

Estremeceu de raiva e fez-se verde de ciúmes. Desde então quando via Alva-Neve, **que todos adoravam pela sua gentileza**, tinha crises de fúria; seu orgulho magoado não a deixava em descanso e perdeu o somno. Emfim já não podendo mais, mandou vir um caçador do seu séquito e disse-lhe: “Não quero mais tornar a vêr a princeza. Arranja-te como puderes e leva-a para o bosque

onde a matarás; has de me trazer o coração e o fígado e dar-te-hei um sacco cheio de ouro.”

[...] O caçador, **que não era máo homem**, teve dó da innocente creatura e disse-lhe: Pois bem, vá lá; fica na floresta; mas livra-te de a deixares, porque então a morte seria certa. (GRIMM; GRIMM, [1897]/1926, p. 202-203, grifos nossos).

A respectiva passagem, em Figueiredo Pimentel, vem nas seguintes palavras:

A altiva rainha sentiu uma dor profunda no coração, como se lhe houvessem enterrado um punhal.

Concebeu ódio mortal à inocente Branca, e no ardor dêsse ódio não podia encontrar repouso.

Um dia, não podendo mais, chamou um dos seus criados:

– “É preciso que Branca pereça. Leve-a para a floresta e mata-a. Para prova de que minhas ordens foram cumpridas pontualmente, quero que me tragas seu fígado e seus pulmões.”

[...]

As suas súplicas, os seus olhares, comoveram tanto o laçao encarregado de ser o seu carrasco, que murmurou consigo mesmo: [...] (PIMENTEL, 1958a, p. 200).

Como vemos, o segundo excerto foi construído de uma forma mais clara para o entendimento infantil – sem, por exemplo, orações subordinadas adjetivas explicativas que afastam as informações das orações principais, como nos trechos destacados no conto dos irmãos Grimm ([1897]/1926)–, a qual caracteriza um português, nos termos de Arroyo (2011, p. 149), “mais doce e mais plástico”.

O mesmo ocorre, quando comparamos “A Gata Borracheira”, de Figueiredo Pimentel (1958a) com “Borracheira ou o Sapatinho de Vidro”, de Perrault ([n.d.]):

Chamarão Borracheira para lhe perguntarem o seu gosto, pois que a sua opinião era sempre boa. Borracheira aconselhou-as o melhor possível, e offereceu-se mesmo para as pentear, o que ellas aceitarão. Quando ella as estava a pentear, disserão-lhe:

– **Tomáras tu vir ao baile; não?**

– Ah! as senhoras gracejão; **não há lá o meu lugar.**

– Tens razão; muito **se riria** se **se visse** uma Borracheira ir ao baile. (PERRAULT, [n.d.], p. 73, grifo nosso).

A pobre menina foi quem as auxiliou nos preparativos; e com as suas mãos delicadas lhes penteou os cabelos.

Tinha também grande vontade de ir ao baile, mas ninguém se lembrou de levá-la. Quando se aventurou a falar nisso, maltrataram-na impiedosamente, perguntando-lhe como se apresentaria no palácio real, só possuindo um vestido velho e não tendo sapatos. (PIMENTEL, 1958a, p. 130).

Do cotejamento, constatamos que, mesmo que o texto de Perrault apresente, para o diálogo, o discurso direto, inclusive, assinalado pelo travessão, os termos principais da oração – sujeito e predicado – aparecem, em certos momentos, invertidos, marcando uma variação culta da língua e distante da oralidade: “Tomáras tu vir ao baile; não?”; “não há lá o meu lugar”. Também, observamos o uso da voz passiva sintética, construção refinada incomum à coloquialidade: “se riria”; “se visse”. Já Figueiredo Pimentel valeu-se de recursos linguísticos mais simples, priorizando a ordem direta dos termos da oração – o sujeito antecedendo o predicado, e este sucedido por seu complemento –, e a voz ativa do verbo, ainda que não tenha utilizado nessa passagem o discurso direto.

Afora o abasileiramento, caracterizado, segundo a concepção desta pesquisa, pela inserção de elementos brasileiros em substituição de estrangeiros e da oralidade, manifestada pela simplificação linguística e pela nomeação de personagens, notamos também que, em suas adaptações, Figueiredo Pimentel se preocupou mais que os demais autores, cujas narrativas aqui tratamos, em infantilizar as narrativas, mediante o emprego do diminutivo. Especialmente, em comparação com a obra de Xavier Marmier (1873), as ocorrências de vocábulos com os sufixos que demarcam esse grau dos substantivos são mais frequentes. Para ilustrar, trazemos a parte introdutória de “O Chapèuzinho Vermelho” e sua correspondente em “L’histoire du petit chaperon rouge”, do autor francês:

Existia na capital de um país distante, uma **meninazinha** muito galante, muito linda.

Chamava-se Albertina, mas tôda a gente a conhecia por Naná. Sua avó estimava-a imensamente.

Esta boa **avòzinha**, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um **chapèuzinho** de veludo vermelho.

A **pequetita** ficou satisfeitíssima com o seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquêle, quando a viam aproximar-se, tão **bonitinha**, chamavam-lhe Chapèuzinho Vermelho.

Sua mãe e sua avó moravam a meia légua de distância uma da outra, e entre as duas habitações havia uma floresta.

Uma manhã, a mamãe disse para Naná:

– “Tua **avòzinha** está doente e não pode vir ver-me. Eu também não posso ir lá. Assim, vai tu levar-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho. Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa.” (PIMENTEL, 1958a, p. 79, grifos nossos).

Il y avait une fois une jolie, gentille **petite fille**, extrêmement aimée de sa mère et de sa grand’mère. Cette bonne grand’mère qui ne savait quoi imaginer pour la réjouir, lui donna un jour un chaperon en velours rouge. La petite était si contente d’avoir cette coiffure qu’elle ne voulait plus en porter d’autres, et

comme on la voyait si gaiement aller et venir avec son chaperon, on l'appelait le petit chaperon rouge.

Sa mère et sa grand'mère demeuraient à une demi-lieue l'une de l'autre, et entre leurs maisons il y avait une forêt. Un matin, la mère dit au petit chaperon rouge: "Ta grand'mère est malade et ne peut venir nous voir. J'ai fait des galletes; va lui en porter une avec une bouteille de vin. Prends garde de casser cette bouteille, ne t'amuse pas à courir dans le bois, va tranquillement ton chemin et reviens bientôt. (MARMIER, 1873, p. 42, grifo nosso).¹⁵⁴

Nessas passagens, sem considerarmos a denominação da protagonista – Chapeuzinho Vermelho –, verificamos 06 (seis) ocorrências no conto de Figueiredo Pimentel, e apenas 01 (uma) no de Xavier Marmier. O mesmo trecho em Perrault ([n.d.]) também apresenta o uso do diminutivo, porém em número menor, 01 (um).¹⁵⁵

Era uma vez uma **rapariguinha** de aldeia, mais bonita que podia haver: sua mãe adorava-a, e sua avó ainda mais. Esta boa mulher deu-lhe de presente um chapelinho vermelho, que lhe dizia tão bem, que a chamarão o Chapelinho vermelho.

Um dia sua mãe, tendo feito alguns bolos, disse-lhe:

– Vai ver como está tua avó, pois que me disserão que ella estava doente; leva-lhe este bolo e este pote de manteiga. (PERRAULT, [n.d.], p. 1, grifo nosso).

Em “Branca como a neve”, de Figueiredo Pimentel (1958a), aparecem 23 (vinte e três) diminutivos, ao passo que em “Alva-Neve”, dos irmãos Grimm ([1897]/1926), 12 (doze), e em “Blanche comme la neige”, de Xavier Marmier (1873), 04 (quatro). Comparando o número de ocorrências nos contos de Figueiredo Pimentel com o dos contos do autor francês, percebemos o diminutivo como uma característica estética do autor brasileiro, e não como um empréstimo do texto de partida.

Mediante as passagens que utilizamos, para demonstrar e discutir a estética de Figueiredo Pimentel, em três narrativas de *Contos da Carochinha* (1958), pudemos verificar que as mudanças operadas por esse autor, mediante procedimentos como a indigenização de termos do texto de partida e a utilização de uma linguagem mais próxima da oralidade, foram

¹⁵⁴ “Era uma vez uma bonita e gentil **menininha**, extremamente amada por sua mãe e sua avó. Essa boa avó, que não sabia o que imaginar para agradá-la, deu a ela um dia um chapéu de veludo vermelho. A menina ficou tão feliz por ter esse chapéu que não queria mais usar outros, e como ia e vinha tão alegremente com seu chapéu, chamavam-na de Chapeuzinho Vermelho./ Sua mãe e sua avó moravam a meia légua de distância, e entre suas casas havia uma floresta. Certa manhã, a mãe disse a Chapeuzinho Vermelho: ‘Sua avó está doente e não pode vir nos ver. Eu fiz “galletes”; vá levá-lo com esta garrafa de vinho. Cuidado para não quebrar essa garrafa, e não te divirtas a correr pela floresta, vá calmamente por seu caminho e volte logo.’” (MARMIER, 1873, p. 42-43, tradução e grifo nossos).

¹⁵⁵ Considerando o texto na íntegra, em Figueiredo Pimentel, há 15 (quinze) ocorrências do diminutivo, em Perrault ([n.d.]), 07 (sete) e, em Marmier, 04 (quatro).

responsáveis pela distinção de seus contos frente aos que circulavam no entresséculos XIX-XX, ora comprovada pelo cotejamento com obras que acreditamos serem suas contemporâneas.

Conquanto essas alterações não pareçam vultosas – em face ao que temos, atualmente, disponível como literatura infantil – visto que o escritor brasileiro não rompeu por completo com construções linguísticas consideradas próprias da variação culta da língua, sua escrita *abrasileirada* caracterizou-se, em sua época e em seu contexto, como inovadora e, sobretudo, adequada ao gosto das crianças brasileiras, fato atestado por intermédio da boa recepção e do consequente êxito de suas obras. Dessa forma, compreendemos ser a contribuição de Figueiredo Pimentel de grande valia para o nascimento de uma literatura infantil brasileira dotada de características próprias capazes de influenciar outros escritores e de criar condições favoráveis para a produção literária de seus sucessores, segundo esses novos traços providos de tons brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura infantil ocidental, em consonância com sua historiografia, deita suas raízes na tradição popular de natureza oral e sua constituição se deve, de modo geral, a transformações socioeconômicas responsáveis pela ascensão da burguesia e, nesse contexto, da formação do conceito de criança distanciado do que se concebia a seu respeito antes do século XVII, quando a família burguesa passou a conferir atenção e, conseqüentemente, um espaço no meio social à infância, garantindo-lhe, entre outros benefícios, o direito à instrução.

Nessa conjuntura, os contos que, anteriormente, eram transmitidos, de forma oral, entre os membros de uma sociedade, segundo Traça (1992), com o intuito de transmitir seus valores e de levantar questões com as quais os indivíduos se confrontavam no cotidiano, passam a sofrer um processo de recolha e de registro motivado, não pelo desejo imediato de se escrever para o público infantil, mas por questões ideológicas e culturais, tais como as que provocaram Perrault, na França, Jacob e Wilhelm Grimm, na Alemanha, para, somente mais tarde, já modificadas, serem dedicadas às crianças.

Sob esse viés, ou seja, já vertidos para a infância, que os livros de leitura chegaram ao Brasil, do século XIX, momento de interesse maior para nossa pesquisa. No início, eram, principalmente estrangeiros e, quando traduzidos, apresentavam uma linguagem distante do universo cultural e linguístico de nossas crianças, posto que em português lusitano, fato que provocava certo estranhamento e dificuldade para a compreensão das narrativas o que, conseqüentemente, poderia afetar o gosto pela leitura, ainda que edificante e de fundo moral, como eram as leituras infantis da época.

Essas circunstâncias, somadas à expansão do mercado livreiro no Brasil, fizeram com que Pedro Quaresma, proprietário da Livraria Quaresma – originalmente, Livraria do Povo, (denominação dada em razão da edição de obras mais baratas e acessíveis população) –, idealizasse uma literatura para a infância brasileira, que atendesse o seu gosto, que lhe trouxesse sentido, que lhe fosse próxima em seu falar e em seu sentir. Assim, para organizar esse projeto, o livreiro convidou um escritor afamado por sua escrita polêmica, picante, senão pornográfica, como era considerada por seus contemporâneos, o jornalista e romancista Alberto Figueiredo Pimentel.

Jovem, porém, bastante conhecido, tanto em razão de sua prosa naturalista, quanto de sua participação em jornais como editor, cronista e colaborador de vários periódicos fluminenses, inclusive, franceses, Figueiredo Pimentel, até aquele momento, não havia escrito para o público infantil, contudo, isso não foi suficiente para a recusa da oferta de organizar a

Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, a qual resultou em uma coleção de 12 (doze) volumes, sendo 06 (seis) de sua autoria: *Contos da Carochinha*, *Teatrinho Infantil*, *Histórias da Avòzinha*, *Os Meus Brinquedos*, *Histórias da Baratinha* e *Album das Crianças*.

Estreando com *Contos da Carochinha*, em 1894, encontrou, na fórmula abasileirada, a receita para uma boa recepção e o conseqüente êxito da obra, que se repetiu edição após edição, de maneira que, ainda nos dias de hoje, encontra-se no mercado editorial, tendo sua última publicação ocorrido em 2005, pela editora mineira Villa Rica.

Não obstante o reconhecimento público da obra em seu tempo, a reescrita infantil de Figueiredo Pimentel, objeto de pesquisa desta dissertação, não foi suficientemente investigada. Estudiosos, como Arroyo (2011) e Zilberman (2016), trataram o tema, mas não trouxeram possíveis fontes imediata a partir das quais esse autor tenha se inspirado para a criação da obra, nem em que consistiu esse processo de reescrita. Conforme tratamos no decorrer desta pesquisa, o que se indicava, até então, era, basicamente, uma repetição do que o prefácio da obra trazia, que Figueiredo Pimentel partira da tradição oral e de textos de origens diversas, por ele lidos em várias línguas, traduzidos e adaptados para uma linguagem corrente, portanto, mais afeita ao gosto das crianças brasileiras.

Tal estado de indeterminação sobre a produção infantil do autor despertou-nos o interesse de apurar informações em busca de conhecer possível(eis) textos de partida usados pelo autor, a modalidade de reescrita que fora adotada e as características que a tornaram qualificadas como abasileirada. No entanto, o expressivo número de contos infantis publicados, na *Biblioteca Infantil*, pelo autor – 120 (cento e vinte), levando em consideração apenas a quantidade reunida na primeira edição de *Contos da Carochinha* (1894), *Contos da Avòzinha* (1896) e *Contos da Baratinha* (1896), sem posteriores acréscimos – tornava-se impraticável enquanto *corpus* da pesquisa dado o reduzido prazo para conclusão do trabalho.

Diante disso, tendo imergido no estudo teórico-literário e localizado possíveis textos-fontes de Figueiredo Pimentel em *L'Arbre de Noël* (1873), de Xavier Marmier, delimitamos nosso objeto de estudo, selecionando 03 (três) narrativas de *Contos da Carochinha* (1958): “O Chapèuzinho Vermelho”, “Branca como a neve” e “A Gata Borracheira”, as quais consideramos oportunas em razão da sua persistência, mesmo na contemporaneidade, como leitura de interesse entre crianças e, também, adultos, e de seu *status* de contos clássicos, segundo a concepção de Calvino (1993).

A partir do cotejamento dos contos do autor brasileiro eleitos para análise com as respectivas narrativas reunidas por Xavier Marmier, em *L'Arbre de Noël* (1873): “L’histoire du petit chaperon rouge”, “Blanche comme neige” e “L’histoire de Cendrillon”, verificamos a

existência da relação *texto de partida/texto de chegada*, entre as obras, sob vários aspectos: número de títulos comuns (28); composição das ilustrações muito próximas; e mesma organização estrutural dos contos, fundada na análise morfológica de Propp (2006). Bem como constatamos a adaptação como tipo de reescrita empreendida por Figueiredo Pimentel, com fundamento na intenção do autor e na autonomia que a obra ganhou perante o mercado editorial e o público leitor.

Como apresentamos no decorrer da pesquisa, embora os paratextos de *Contos da Carochinha* (1958; 2006) e a bibliografia consultada sobre o autor não tragam informações precisas acerca do processo por ele adotado – até porque, ainda, supomos que deva ter se valido dos vários tipos de reescrita em uma mesma obra, como em *Contos da Carochinha* –, Figueiredo Pimentel não pretendeu retomar uma obra estrangeira consagrada, traduzindo-a, mas “contar a seu modo” ([EDITOR], [1894]/1958a, p. 8) essas histórias tão amplamente conhecidas, a fim de tornar acessíveis narrativas que, escritas em linguagem, por vezes, truncada e estranha para as crianças brasileiras, devido sua origem estrangeira ou sua tradução para um português europeu, eram de difícil compreensão.

Para tanto, utilizou-se da indigenização (HUTCHEON, 2013) como estratégia adaptativa, substituindo, nas narrativas, elementos tipicamente estrangeiros e desconhecidos do leitor infantil brasileiro por nacionais. Outrossim, fez uso de uma linguagem mais próxima da oralidade, por meio de um narrador que incorporasse o papel dos contadores de histórias (ZILBERMAN, 2016). Para esse fim, empregou um vocabulário mais próximo do universo infantil brasileiro; construções linguísticas mais simplificadas (ordem direta do discurso, voz ativa do sujeito); nomeação de personagens; uso do gerúndio, para efeito de coloquialidade; interjeições; além de diminutivos.

Desse modo, quando comparados às obras que, aqui, circulavam no entresséculos XIX-XX, esses contos de Figueiredo Pimentel apresentam uma estética inovadora munida de cores nacionais, concebendo o chamado abasileiramento, que antes não havia, mas que, uma vez presente, propiciou o êxito de uma obra recepcionada como autônoma, garantindo a consagração do autor e da obra dentro do seu contexto.

Por fim, convém expor que, em face da delimitação do *corpus* da pesquisa, não podemos generalizar, afirmando que todas as narrativas de *Contos da Carochinha* (1958) foram adaptadas, mesmo as demais 31(trinta e uma) que partiram de Xavier Marmier, e, muito menos, os contos reunidos em *Histórias da Avòzinha* (1896) e *Histórias da Baratinha* (1896), uma vez que, para isso, necessário seria o estudo individualizado de cada uma das histórias contidas nessas obras. Assim, como últimas palavras temos que, acerca da reescrita de Figueiredo

Pimentel, sob o viés que adotamos nesta dissertação, ainda resta significativa quantidade de conteúdo a pesquisar, sem mencionar outras prespectivas de estudo, tais como: a comparativa, mediante a análise de reedições de uma mesma narrativa, a fim de se verificar possíveis mudanças estilísticas do autor; a histórica, por meio do exame de obras ainda não estudadas como *Filha, Esposa, Mãe e Avó* (1898?), da *Biblioteca Juvenil*; a estruturalista, por meio da análise de contos a partir de uma categoria como o diabo, personagem presente em vários contos do autor.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inês de. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica – FALE/UFMG, 2004.
- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da educação e da pedagogia: geral e Brasil**. São Paulo: Moderna, 2006.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2017.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- ASSIS, Machado. **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (Org.). São Paulo: Editora da UNESP, [1883]/2013.
- BASTIN, Georges L. Traduire, adapter, réexprimer. **Meta**, v. 35, n. 3, p. 470-475, 1990. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1990-v35-n3-meta329/001982ar/>>. Acesso em: 03 dez. 2018.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAVO-VILLASANTE. **História da literatura infantil universal**. Lisboa: Vega, 1977. v. 1.
- BRITO, António Ferreira de. Guerra Junqueiro e a escola. **Revista Intercambio**, Porto, 2002, n. 8, p. 247-256. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5952>>. Acesso em: 24 jan. 2018.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, Amorim de. **Guerra Junqueiro e sua obra poética: estudos e crítica**. Porto: Livraria Figueirinhas, 1945.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. 6ª ed. São Paulo: Global, 1989.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil**. Teresina: EDIFPI; Curitiba: CRV, 2014.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. **Irineu Marinho: imprensa e cidade**. São Paulo: Globo, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5ª ed. Barueri: Mande, 2010.

_____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 1ª ed. São Paulo: 2000.

CORTEZ, Maria Teresa. **Os contos de Grimm em Portugal: a recepção dos *Kinder- und Hausmärchen* entre 1837 e 1910**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2001.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

DUARTE, João José Pereira da Silva. **Andersen e a sua obra**. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

[EDITOR]. Orelha. In: PIMENTEL, Figueiredo. **Contos da carochinha**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Ltda, 2005.

_____. Prefácio. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos dos irmãos Grimm**. Tradução de Ernesto Grégoire e Luiz Moland. Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, [1897]/1926.

_____. Prefácio da Primeira Edição. In: PIMENTEL, Figueiredo. **Histórias da avøzinha**. Livraria Quaresma: Rio de Janeiro, [1896]/1959.

_____. Prefácio. In: PIMENTEL, Figueiredo. **Contos da carochinha**. Livraria Quaresma: Rio de Janeiro, [1894]/1958a.

_____. Prefácio da Primeira Edição. In: PIMENTEL, Figueiredo. **Os meus brinquedos**. s.l.: Hiluey – Wilton Livreiros e Editores Ltda, [1896]/[n.d.].

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Senado Federal, [1938]/2003.

EL FAR, Alessandra. Ao gosto do povo: as edições baratíssimas de finais do século XIX. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia. HOHLFELDT (Orgs.). **Impresso no Brasil**: dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 89-99.

_____. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FARIA, Gentil de. As primeiras adaptações de Robinson Crusóé no Brasil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Uberlândia, v. 10, n. 13, 2017. Disponível em: < <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/198/201>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

FEIJÓ, Mário. **O prazer da leitura**: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores. São Paulo: Ática, 2010.

FORMIGA, Girlene Marques. **Adaptação de clássicos literários**: uma história de leitura no Brasil. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

FRANCO, Nara Lêda. **Aspectos da fortuna crítica brasileira de Charles Perrault**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2011.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GÓES, Fred. O carnaval elegante de Figueiredo Pimentel. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 12, n. 2, 2015. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16474>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos Maravilhosos infantil e domésticos**. Tradução Christine Röhrig, São Paulo: Editora Cosacnaify, 2014.

_____. **Contos dos irmãos Grimm**. Tradução de Ernesto Grégoire e Luiz Moland. Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, [1897]/1926.

GUERRA, Olavo. Prefácio da primeira edição. In: FIGUEIREDO, Pimentel. **Contos da baratinha**. Livraria Quaresma: Rio de Janeiro, [1896]/1958.

GUERREIRO, Carla Alexandra. *Contos da Infância e do Lar: da Tradição oral à literatura para a infância*. **Álabe**, Almería, 2013, v. 8. Disponível:

<<http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/160>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

_____. **A mundividência infantil na obra de Guerra Junqueiro**. Dissertação (Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura Portuguesas) – Faculdade de Letras – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2002.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: a sua história**. São Paulo: EDUSP, 1985.

_____. **O livro no Brasil: a sua história**. São Paulo: EDUSP, 2012.

HOHLFELDT, Antonio. Na história das publicações brasileiras, a criança também teve vez... In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Orgs.). **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 363-380.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cecchinell. 2ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JACOBSEN, Alessandra de Linhares. **Gestão por resultados, produtividade e inovação**. Florianópolis, UFSC, 2009.

JACQUES, Georges. Du texte à l'illustration: ambiguïtés féminines dans les *Contes de ma mère l'Oye*. **Carnets des échanges interdépartementaux**. Louvain-la-Neuve, n. 2, 2001. Disponível em: <http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php?id_article=41>. Acesso em: 19 jan. 2018.

JUNQUEIRO, Guerra. **Contos para a infância**. Porto: Lello & Irmão editores, [1877]/1978.

LAJOLO, Marisa; Zilberman, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____; _____. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 1984.

LEÃO, Andréa Borges. A livraria Garnier e a história dos livros infantis no Brasil: gênese e formação de um campo literário (1858–1920). **História da Educação, ASPHE/FaE/UFPeL**, Pelotas, n. 21, 2007a. Disponível em:

<<http://www.redalyc.org/pdf/3216/321627125008.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

_____. Publicar contos de fadas na Velha República: um compromisso com a nação. **Comunicação & Educação**, v. 12, n. 3, 2007b.

_____. Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915). In: INTERCON – CONGRESSO BRASILEIRO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26, 2003, Belo Horizonte. **Anais...**, São Paulo: PORTCOM, 2003, n.p. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/150992861598871697148775175420631728156.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru-SP: Edusc, 2007.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. **Leitura, literatura e escola**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARÇAL, Marcia Romero. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. **Revista FronteiraZ** - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n. 3, 2009. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MARMIER, Xavier. **L'arbre de Noël**: contes et légendes recueillis par X. Marmier, 12^a ed. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1873.

MARTIN, Christophe. L'illustration du conte de fées (1697-1789). **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, Lyon, n. 57, 2005. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2005_num_57_1_1565>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MATEUS, Rui Manuel Afonso. **Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

MEDEIROS, Mácio Alves de. **Cinge a musa o oráculo da tradição**: revelações perenes da narrativa em *Contos de Perrault*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

MENA, Lígia Regina Máximo Cavalari. **A literatura infantil além do livro**: as contribuições do jornal português *O senhor doutor* e da revista brasileira *O Tico-Tico*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MENDES, Franciele Lima de Oliveira. “**A mais bela dama**”: As ressignificações do feminino em adaptações (2012-2013) do conto “Branca de Neve”. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas: UFPEL, 2017.

MENDES, Leonardo. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. **Cadernos do IL**, n. 53, p. 173-191, 2016.

_____. Apresentação: O Zola da Praia Grade – Figueiredo Pimentel e o naturalismo. In: PIMENTEL, Figueiredo. **O aborto**. Leonardo Mendes, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (Orgs.). 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____; LEITE, Paola Oliveira. As trajetórias de Suicida! (1895) e O terror dos maridos (1896), romances naturalistas esquecidos de Figueiredo Pimentel. **Revista Soletras**, n. 30, p. 118-138, 2015. Disponível em: < http://www.e-publicacoes_teste.uerj.br/index.php/soletras/article/view/19102>. Acesso em: 19 ago. 2017.

_____; VIEIRA, Renata Ferreira. Naturalismo e banalidade em *Um canalha* (1895), de Figueiredo Pimentel. **Navegações**, v. 7, n. 2, 2014, p. 116-124. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/17128/0>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

MENIN, Ana Maria da Costa Santos. O percurso histórico de um conto para crianças, do escritor dinamarquês H. C. Andersen e sua influência na história da literatura infantil brasileira. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 12, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina: ANPUH, 2005, p. 1-8. Disponível em: < <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0087.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

NUNES, Radamés Vieira. **Sobre crônicas, cronistas e cidade**: Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto e Olavo Bilac: 1900-1920. 2009. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16349/2/parte%202.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

PATRIARCA, Raquel. **O livro infanto-juvenil em Portugal entre 1870 e 1940** – uma perspectiva histórica. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto: 2012.

PERRAULT, Charles. **Contes de Charles Perrault et autres contes**. Paris: Éditions de la Fontaine au Roy, [1697]/1994.

_____. **Contos das fadas**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier. [n.d.].

PIMENTEL, Figueiredo. **O aborto**. Leonardo Mendes, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (Orgs.). 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. **Contos da carochinha**. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Ltda, 2005.

_____. **Histórias da avøzinha**. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, [1896]/1959.

_____. **Contos da carochinha**. 25ª ed. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, [1894]/1958a.

_____. **Histórias da baratinha**. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, [1896]/1958b.

_____. **Album das crianças**. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, [1896]/1956.

_____. **Teatrinho infantil**. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, [1896]/1955.

_____. **Os meus brinquedos**. s.l.: Hiluey – Wilton Livreiros e Editores Ltda, [n.d.]

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhosos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

REGO, José Lins do. **Meus verdes anos: memórias**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-meus-verdes-anos-jose-lins-do-rego-em-pdf-epub-e-mobi/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

ROCHA, Natércia. **Breve história da literatura para crianças em Portugal**. Lisboa: Caminho, 2001.

SANDRINI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as renações renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTOS, Heloisa Helena Meirelles dos. Escola normal do Distrito Federal: por trás da modernidade civilizatória da cidade do Rio de Janeiro (1911-1920). **Revista Contemporânea de Educação**, v. 8, n. 15, 2013, p. 133-153. Disponível:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1690/1539>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

SOUZA, José Inácio de Melo. Figueiredo Pimentel e a chegada do cinema ao Rio de Janeiro ou como ser civilizado nos trópicos. **Revista USP**, n. 54, 2002, p. 136-150. Disponível em: <www.journals.usp.br/revusp/article/download/35229/37950>. Acesso em: 15 fev. 2018.

SOUZA, Sônia Ribeiro de. Nação, nacionalismo e escola pública na Primeira República. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1-17. Disponível em: <

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300625491_ARQUIVO_Nacao,nacionalismoeEscolapublica.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2019.

TATAR, Maria. **The hard facts of the Grimms' fairy tales**. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

TRAÇA, Maria Emília. **O fio da memória: do conto popular ao conto para crianças**. 2ª ed. Porto: Editora Porto, 1992.

TRUSEN, Sylvia Maria. *Contos de Grimm e novos contos de Grimm: tradução e adaptação em Monteiro Lobato*. **Cadernos de tradução**, v. 36, n. 1, 16-33. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000100016> Acesso em: 16 dez. 2018.

VELAY-VALLANTIN, Catherine. Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste: l'image dans le tapis. **Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle**, Lyon, n. 7, 2010. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/feeries/759>>. Acesso em: 18 jan. 2018.

VIEIRA, Renata Ferreira; MENDES, Leonardo. Os naturalismos de Figueiredo Pimentel em *O aborto e Um canalha*. In: ABRALIC, 15, 2017, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, p. 5173-5183. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491506245.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2018.

_____. **Uma penca de canalhas: Figueiredo Pimentel e o naturalismo no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

ZILBERMAN, Regina. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. **Revista Fronteiraz**, n. 17, 2016, p. 22-42. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29413>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

_____; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

ANEXOS

ANEXO A - Resultados de busca para o termo “Figueiredo Pimentel” no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES

ALCÂNTARA, Flávia Graciela de. **Um Clássico "in" versões: representações de infância em Chapeuzinho Vermelho**. 01/08/2009. 245 f. Mestrado em Educação. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Biblioteca Depositária: Faculdade de Educação.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922**. 22/08/2014 810 f. Doutorado em teoria e história literária. Instituição de ensino: Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Biblioteca Depositária: IEL.

GENS, Rosa Maria De Carvalho. **Acadêmicos e esquecidos: ficção brasileira das primeiras décadas do século**. 01/12/1997. 244 f. Doutorado em Letras (Letras Vernáculas). Instituição de ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Faculdade de Letras – UFRJ.

GUIMARÃES, Rosângela Maria Oliveira. **Contos populares impressos e orais - nos livros, na voz, nos folhetos**. 01/05/2002. 158 f. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Instituição de ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. Biblioteca Depositária: Pontifícia Universitária Católica de São Paulo.

NETO, Joaquim Francisco Dos Santos. **Aspectos da formação do teatro infantil no Brasil: para uma revisão da história mal contada do teatro para crianças e jovens no país**. 18/03/2016. 193 f. Doutorado em Letras Instituição de ensino: Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Biblioteca Depositária: BCE – UEM.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. **Chapeuzinho Vermelho: marcas ideológicas e poetológicas de suas escritas e reescritas**. 14/03/2014. 130 f. Mestrado em Estudos da Linguagem. Instituição de ensino: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da PUC Rio.

ROSINHOLI, Natália Gaubeur. **As representações do diabo na literatura de tradição oral do brasil: variação e repetição nas funções da personagem**. 01/05/2011. 150 f. Mestrado em Literatura e Crítica Literária. Instituição de ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. Biblioteca Depositária: PUC SP.

SOUSA, Ana Paula Freitas de. **Heróis da infância em *Menino de Engenho e Meus Verdes Anos de José Lins do Rego***. 01/04/2009. 114 f. Mestrado em Letras. Instituição de ensino: Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. Biblioteca Depositária: Biblioteca de Ciências Humanas – UFC.

TRUSEN, Sylvia Maria. **Os Grimm no Sítio do Picapau Amarelo: tradução e recepção dos contos dos Grimm em Monteiro Lobato**. 01/03/1995. 144 f. Mestrado em Letras. Instituição de ensino: Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. Biblioteca Depositária: não consta.

UZEDA, André Luís Mourão de. **Crônicas da melanco-folia**. 28/02/2013. 128 f. Mestrado em Letras (Ciência da Literatura). Instituição de ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ.

VIEIRA, Renata Ferreira. **Uma penca de canalhas: Figueiredo Pimentel e o naturalismo no Brasil**. 26/03/2015. 150 f. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: CEH/B.

ANEXOS B - Contos de Guerra Junqueiro publicados em periódicos brasileiros

B.1. *Chapelinho encarnado*, publicado em *Pharol*, ANO XX, n. 45, 25 fev. 1886, p. 2.

Era uma vez uma rapariguinha muito bonita e cheia de bondade, a quem sua mãe e sua avó adoravam estremosamente. A boa avozinha, que passava o tempo a imaginar o que poderia agradar á neta, deu-lhe um dia um chapéu de velludo vermelho. A pequenita andava tão contente com seu chapéu novo, que já não queria outro, e começaram a chamar-lhe a menina do chapelinho encarnado.

A mãe e a avó moravam em duas casas separadas por uma floresta de meia legua de comprido. Uma manhã a mãe disse á pequenita.

– Tua avó está doente, e não póde vir ver-nos. Eu fiz estes doces, vae levar-lh’os tu com esta garrafa de vinho. Toma cuidado, não quebres a garrafa, não andes a correr, vae de vagarinho e volta logo.

– Sim, mamã, respondeu ella, hei de fazer como deseja.

Atou seu avental, metteu n’um cestinho a garrafa e os doces e pôz-se a caminho. No meio da floresta um lobo aproximou-se della. A pequenita, que nunca vira lobos, olhou para elle sem medo algum.

– Bons dias, chapelinho encarnado!

– Bons dias, meu senhor! Respondeu delicadamente a pequena.

– Onde vais tão cedo?

– Á casa da minha avó que está doente.

– E leva-lhe alguma cousa?

– Levo, sim, senhor; levo-lhe uns bolos e uma garrafa de vinho para lhe dar forças.

– Dize-me onde mora tua avó, que tambem quero ir ver.

– É perto, aqui no fim da floresta. Ha ao pé uns carvalhos muito grandes e no jardim ha muitas nozes.

– Ah! tu é que és uma bella noz, disse consigo o lobo. Como eu gostava de te comer! Depois continuou em voz alta: – Olha, que bonitas arvores e que lindos passarinhos! Como é bom passear na floresta, e então que quantidade de plantas medicinaes que se encontram!

– O senhor é com certeza um medico, respondeu a innocente pequenita, visto que conhece as plantas medicinaes. Talvez me pudesse indicar alguma que fizesse bem a minha avó.

– Com certeza, minha filha, olha aqui está uma, e esta tambem e aquella.

Mas todas as plantas que o lobo indicava eram plantas venenosas. A pobre criança queria as apanhar para as levar a sua avó.

– Adeus, meu lindo chapelinho encarnado, estimei muito conhecer-te. Com grande pena minha, tenho de te deixar para ir ver um doente.

E pôz-se a correr em direção da casa da sua avó, enquanto a pequerrucha se entretinha em apanhar as plantas que elle tinha indicado.

Quando o lobo chegou á porta da velha, achou-a fechada, bateu, mas a avó não se podia levantar da cama, e perguntou: Quem está ahi?

– É o chapelinho encarnado, respondeu o lobo imitando a voz da pequerrucha. A mamã manda-te bolos e uma garrafa de vinho.

– Procura debaixo da porta, disse a avó, que encontrarás a chave.

Encontrou-a, abriu a porta, engoliu d’uma boccada a pobre velha inteira, vestindo o facto que ella costumava usar, deitou-se na cama.

Pouco depois entrou a pequenita, assustada e admirada de encontrar a porta aberta, porque sabia o cuidado com que a avó acostumava ter fechada.

O lobo tinha posto uma touca na cabeça, que lhe escondia uma parte focinho, mas o que lhe ficava descoberto era horrível.

– Ai! avosinha, disse a creança: porque tens tu as orelhas tão grandes?

– É para te ouvir melhor, minha filha.

– E porque estás com olhos tão grandes?

– É para te ver melhor.

– E para que estás com os braços tão grandes?

– É para te poder abraçar melhor.

– E... Jesus! para que tens hoje uma bocca tão grande e os dentes tão agudos?

– É para te comer melhor. A estas palavras o lobo arremessou-se á pobre pequena e enguliu-a. Como estava repleto, adormeceu e começou a ressonar muito alto. Um caçador que passava por acaso perto da casa e que ouviu aquelle barulho, disse consigo: A pobre velha está com pesadelo, está peor talvez, vou vêr se precisa d’alguma cousa. Entra e vê o lobo estendido na cama.

– Olá, meu menino, diz ele, ha muito tempo que te procuro.

Armou a sua espingarda, mas, parando logo. Não, disse elle, não vejo a dona de casa. Talvez o lobo a engolissem viva. E em logar de matar o animal com uma bala, pegou a sua faca de matto e abriu-lhe cuidadosamente a barriga; appareceu logo o chapelinho encarnado e saltou para o chão gritando:

– Ai! que sitio tão medonho aonde estive fechada!

A avó saiu tambem contentissima por ver outra vez a luz do dia.

O lobo continuava a dormir profundamente, e o caçador metteu-lhe então duas grandes pedras na barriga, coseu tudo e escondeu-se com a avó e a neta para vêr o que se ia passar.

Decorrendo um instante o lobo acordou e, como tinha sêde, levantou-se para ir beber ao lago. Ao andar ouvia as pedras baterem uma na outra e não podia comprehender o que aquillo era: com o peso caiu ao lago e afogou-se.

O caçador tirou-lhe a pelle, comeu os bolos e bebeu o vinho com a velha e o chapelinho encarnado prometeu não tornar a passar na floresta, quando a sua mãe lh'o prohibisse.

B.2. *A criança, o anjo e a flor*, publicado em *Commercio do Amazonas*, ANO XXX, n. 225, 06 jul. 1898, p. 2.

Quando morre uma criança, desce um anjo do céo, toma-a nos braços, e desdobrando as azas immaculadas voa por cima de todos os sítios que elle amára durante a sua pequena existencia: o anjo abaixa-se de quando em quando para colher flôres, que leva a Deus, para que floresçam no paraízo ainda mais bellas do que tinham sido na terra.

Deus recebe as flôres, escolhe uma d'ellas, toca-as com os labios, e a flôr escolhida, adquirindo voz immediatamente começa a cantar côros maviosos dos bem-aventurados.

Ora, escutai o que disse o anjo a uma criança morta, que o estava ouvindo como em um sonho. Pararam primeiro sobre a casa em que a criatura brincara e depois sobre os jardins deliciosos, cobertos de flôres.

– Qual é a flôr que desejas para plantar no paraizo? perguntou o anjo.

Havia nesse jardim uma rozeira que tinha sido direita, vigorosa, magnifica, mas quebraram-lhe o pé e todos os botõezinhos lindissimos pendiam estiolados pelo chão.

– Pobre rozeira! disse a criança ao anjo, vamos buscal-a para que possa florir no paraizo.

O anjo foi buscal-a e abraçou a criança. Colheram muitas flôres brilhantes, boninas humildes e violetas silvestres.

A colheita está terminada e, contudo, não voavam ainda para Deus. Cahio a noite silenciosa e a criança e o seu guia divino ainda voavam por cima da grande cidade.

Atravessaram uma das ruas mais estreitas de cacos de louças, de vidros partidos, de farrapos, de toda casta de immundicie. Entres estes destroços distinguiu o anjo um vaso de flôres com terra pelo chão, onde pendiam as longas raizes de uma flôr dos campos já murcha e que parecia não poder reverdecer, tinham-n'a atirado para a rua como inutil e morta.

Vale a pena leval-a, disse o anjo; levemol-a e, pelo caminho, voando te contarei a historia da florinha.

– Lá ao fundo, n'aquella rua escura e tortuosa, morava um pequerrucho, uma criança miseravel e doente. Quando se sentia melhor, o mais que podia conseguir era passear com a ajuda da muleta ao longo do seu pequenino quarto.

Em certos dias do verão os raios do sol visitavam-lhe a alcova, durante meia hora. Então a criança assentada á janella do andar, imaginava-se passeando: não conhecia da floresta da fresca verdura da primavera, sinão o ramo da faia, que o filho do visinho tinha colhido para elle. Suspendia por cima da cabeça o ramo verdejante, e suppondo-se por debaixo das arvores abrigadas do sol sonhava com o doce cantos dos passarinhos.

Um dia o filho do visinho trouxe-lhe as flôres do campo, e por acaso entre ellas appareceu uma que ainda tinha raízes; o pequerrucho plantou-a em um vaso e pollo á janella, junto da cama.

A flôr plantada por uma mão abençoada cresceu, tornou-se grande, e todos os annos dava novas flores.

Era o seu jardimzinho, o seu unico tesouro neste mundo; regava-a, tratava-a, adorava-a; fazia-lhe aproveitar os raios do sol até o ultimo.

A flôr apparecia-lhe em sonhos, por que era para elle que floria, que espalhou o seu aroma e ostentava as suas cores; quando se sentia morrer foi para elle que se voltou.

Fez hoje um anno que esse pequerrucho habita no paraizo; a sua querida flôr, esquecida a janella desde então, murchou, esfolhou-se, e atiraram-n'a na rua finalmente.

E, comtudo, esta flôr quase secca é o thesouro no nosso ramallete. Deu mais prazer e alegria do que todos os canteiros de um jardim realengo.

– Como sabes tu isso? Perguntou a criança que o anjo levava para o céu.

– Sei-o, respondeu o anjo, porque eu era o pequenino doente que andava de muletas; como não havia eu de conhecer a minha flôr bem amada?

A criança abriu os olhos e vio-a radiosa figura do anjo quando entravam no ceó onde tudo era alegria e felicidade.

Deus pegou nas flores levou-as ao coração, mas a que ele beijou, foi a florinha silvestre, desprezada e murcha. A flor adquiriu voz immediatamente, poz-se a cantar com as almas que rodeiam o Creador; mas junto d'ella, outras ao longe, formavam circulos que vão augmentando sucessivamente, multiplicando-se até o infinito, povoado de sêres inteiramente felizes, cantando todos harmoniosamente, – desde a criança abençoada até a humilde florinha do campo, levantada do lado d'entre de tristes despojos da rua sombria e tortuosa.

B.3. *Os pecegos*, publicado em *Pharol*, ANO XXIII, n. 264, 12 nov. 1888, p. 2.

Um lavrador que tinha quatro filhos trouxe-lhes, um dia, cinco pecegos magníficos. Os pequenos que nunca tinham visto semelhantes frustas, estasiaram-se diante das suas côres e da fina pennugem que as cobria.

Á noite, o pae perguntou-lhes:

– Então, comeram os pecegos?

– Eu comi, disse o mais velho. Que bom que era! Guardei o caroço e hei de plantal-o para nascer uma arvore.

– Fizeste bem, respondeu o pae, é bom ser econômico e pensar no futuro.

– Eu, disse o mais novo, o meu pecego comi-o logo, e a mamã ainda me deu metade do que lhe tocou a ella. Era doce como mel.

– Ah! acodiu o pae, foste um pouco guloso, mas na tua idade, não admira; espero que, quando fores maior, te has de corrigir.

– Pois eu cá, disse um terceiro, apanhei o caroço, que meu irmão deitou fóra; quebrei-o e comi o que estava dentro, que era uma nóz. Vendi o meu pecego, e com o dinheiro hei de comprar cousas, quando for á cidade.

O pae meneou a cabeça

– Foi uma idéa engenhosa, mais eu preferia menos calculo.

– E tu, Eduardo? Provaste o teu pecego?

– Eu, meu pae, respondeu o pequeno, levei-o ao filho do nosso visinho, ao Jorge que está, coitadinho, com febre. Elle não o queria, mas deixei lh'o em cima da cama e vim-me embora.

– Ora bem, perguntou o pae: qual de vós é que empregou melhor o pecego que eu lhe dei?

Os três pequenos disseram a uma:

– Foi o mano Eduardo.

Este, no emtanto, não dizia palavra, e a mãe abraçou-o com os olhos arrazados de lagrimas.

**ANEXOS C - Contos de Figueiredo Pimentel publicados em *Contos da Carochinha*
(1958)**

C.1. *O Chapèuzinho Vermelho* (p. 79-83)

Existia na capital de um país distante, uma meninazinha muito galante, muito linda.

Chamava-se Albertina, mas tôda a gente a conhecia por Naná. Sua avó estimava-a imensamente.

Esta boa avòzinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapèuzinho de veludo vermelho.

A pequetita ficou satisfeitíssima com o seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquêle, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe Chapèuzinho Vermelho.

Sua mãe e sua avó moravam a meia légua de distância uma da outra, e entre as duas habitações havia uma floresta.

Uma manhã, a mamãe disse para Naná:

– "Tua avòzinha está doente e não pode vir ver-me. Eu também não posso ir lá. Assim, vai tu levar-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho. Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa."

– "Sim", respondeu Chapèuzinho Vermelho. "Obedecê-la-ei, mamãe."

Vestiu-se com aventalzinho muito limpo, colocou a garrafa numa cestinha, e seguiu contente.

Desobedecendo a mãe entrou num outro caminho para colhêr flores, quando apareceu um lobo. A menina não conhecia os lobos, e olhou para aquêle sem receio algum.

– "Bom dia, pequeno Chapèuzinho Vermelho", disse o lobo.

– "Bom dia, senhor", respondeu Naná, delicadamente.

– "Onde vai tão cedo?"

– "Vou à casa de minha vó, que está doente."

– "E leva-lhe alguma coisa?"

– "Sim, um bôlo e uma garrafa de vinho que mamãe mandou."

– "Diga-me, minha interessante menina: onde mora sua avó? Quero ir vê-la também."

– "Mora à beira da floresta, não muito longe daqui. Ao lado da casinha há árvores muito grandes e no jardim laranjeiras."

– “Ah! tu é que és uma laranjinha muito apetitosa”, disse o lobo consigo mesmo, e acrescentou alto: “Olha que lindas árvores e que lindos passarinhos! É na verdade um belo divertimento a gente passear na floresta, onde se encontram tão boas plantas medicinais.”

– “Sem dúvida alguma o senhor é médico, replicou Albertina, pois conhece as plantas medicinais. Talvez pudesse indicar-me algumas, que fizessem bem à vovó.”

– “Perfeitamente, minha filha: aqui tem várias... esta, essas aquelasoutra...”

Mas tôdas as plantas que o lobo ia indicando eram venenosas.

A inocente criança, entretanto, colheu-as para levá-las à sua vovó.

– “Adeus, meu gentil Chapèuzinho Vermelho, estimei muito encontrar-me com você. Vou deixá-la, pesaroso, pois tenho que ir depressa ver alguns doentes.”

Assim falando, correu rapidamente para a casa da velha, enquanto Naná se divertia colhendo as plantas que êle indicara.

Chegando à residência da velha senhora, achou a porta fechada e bateu.

A avó não podendo levantar-se da cama, falou:

– “Quem bate?”

– “É o pequeno Chapèuzinho Vermelho”, respondeu o lobo, mudando de voz, “mamãe mandou-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho.”

– “Entre, minha netinha. A chave está aí embaixo da porta”.

O lobo encaminhou-se para a cama da doente. Aí, engoliu-a de uma só vez, e vestindo as roupas da velha, esperou deitado no leito.

O lobo tinha colocado uma touca na cabeça; apenas se percebia um pouco da sua cara.

Mas, mesmo assim, o que se via era horroroso.

– “Ah, avòzinha”, disse o pequeno Chapèuzinho Vermelho, “para que é que a senhora tem orelhas tão grandes?”

– “Para melhor te ouvir, minha neta.”

– “Para que tem braços tão compridos?”

– “Para melhor te abraçar, minha neta.”

– “Para que tem uma bôca tão grande e dentes tão compridos?”

– “Para te comer...”

Dizendo isso, o lobo avançou para a desgraçada menina, e engoliu-a.

Achando-se plenamente satisfeito, adormeceu, e durante o sono ressonava terrivelmente.

Um caçador, passando por acaso perto da casinha, e ouvindo êsse ruído extraordinário, disse:

– “A velhinha está talvez com um pesadêlo. Quem sabe mesmo se não está mal? Vou ver se lhe posso servir para alguma coisa.”

Entrou e descobriu o lobo estendido na cama.

– “Olé! você por aqui! Há quanto tempo o procuro!”

Armou a espingarda, mas lembrou-se:

– “Não vejo a dona da casa, e bem pode ser que êle a tenha engolido viva.”

Então, com sua faca de caça, abriu hàbilmente a barriga do lobo.

Apareceu Chapèuzinho Vermelho, que saltou no chão, exclamando:

– “Ah! que lugar terrível em que eu estava encerrada!”

A avó saiu também, muito satisfeita por tornar a ver o dia.

A fera continuava a dormir profundamente.

O caçador meteu-lhe duas pedras na barriga, e em seguida coseu a pele, ocultando-se depois com a avó e a neta.

Quando o lobo acordou, devorado por uma sêde ardente, dirigiu-se para o tanque.

Enquanto caminhava ouviu as pedras batendo lá dentro, e ficou pasmado, sem saber o que era.

Chegando ao tanque, arrastado pelo pêso das pedras, afogou-se.

Naná, desde êsse dia, vendo quanto é mau uma filha ser desobediente, prometeu nunca mais deixar de seguir as recomendações de sua mãe, e sempre cumpriu a promessa.

C.2. Branca como a neve (p. 199-210)

A RAINHA Laurinda era a soberana mais estimada do mundo, por sua bondade, virtude e bom coração. Para ser completamente feliz, só uma coisa desejava – ter filhos.

Numa noite de inverno trabalhava no bastidor de bordar, cuja madeira era de ébano. De tempos a tempos, olhava pela janela aberta, vendo cair lá fora os flocos de neve.

Distraíndo-se, espetou o dedo, em cuja extremidade apareceu uma pequenina gôta de sangue.

– “Ah!”, disse ela. “Como desejaria ter uma filha, cujos lábios fôssem vermelhos como êste sangue, as faces brancas como a neve, e os cabelos negros como o ébano!”

Algum tempo depois seus desejos foram satisfeitos. Nasceu-lhe uma linda criancinha, que tinha lábios rubros, faces nêvas e cabelos pretos.

Mas a feliz mãe não gozou durante muito tempo da sua alegria. Morreu; e o rei logo depois casou-se com uma mulher de rara beleza e de orgulho não menos extraordinário.

Essa mulher era tão orgulhosa, que se julgava a pessoa mais formosa de todo o mundo. Algumas vezes encerrava-se no seu quarto, e, pondo-se em frente a um espelho mágico, perguntava:

“Oh! fiel espelho meu.

“Dizer-me depressa, vem:

“Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho respondia:

Ninguém! Ninguém!

Entretanto, Branca como a Neve crescia, e tornava-se cada dia mais graciosa e encantadora.

Uma ocasião, a orgulhosa rainha, sentando-se de novo diante do espelho, perguntou:

“Oh! fiel espelho meu.

“Dizer-me depressa, vem:

“Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho respondeu dessa vez:

“Sim, agora existe alguém,

“Pois Branca te sucedeu!”

A altiva rainha sentiu uma dor profunda no coração, como se lhe houvessem enterrado um punhal.

Concebeu ódio mortal à inocente Branca, e no ardor dêsse ódio não podia encontrar repouso.

Um dia, não podendo mais, chamou um dos seus criados:

– “É preciso que Branca pereça. Leve-a para a floresta e mata-a. Para prova de que minhas ordens foram cumpridas pontualmente, quero que me tragas seu fígado e seus pulmões.”

O criado levou Branca ao interior da mata, e tirou a faca para executar o crime que lhe tinham ordenado. A boa criança chorava e suplicava que tivesse piedade dela, que desejava viver!...

As suas súplicas, os seus olhares, comoveram tanto o laçao encarregado de ser o seu carrasco, que murmurou consigo mesmo:

– “Não, não posso derramar o sangue desta inocente criatura. Abandoná-la-ei, aqui no mato. Se os animais selvagens a devorarem, o crime será da rainha e não meu.”

Assim o fez. Em seguida matou um cabrito, tirou-lhe o fígado e os pulmões, e levou-os à rainha, que exclamou com feroz orgulho:

– “Enfim! Minha rival morreu, e nenhuma outra mulher do mundo é mais bela do que eu!”

A pobre Branca como a Neve, abandonada na floresta, não tinha morrido, mas sentia-se inquieta.

Pela primeira vez na vida caminhava, com os seus delicados pezinhos sobre duras pedras e espinhos, que lhe despedaçam os vestidos. Encontrou vários animais ferozes mas que lhe não fizeram mal algum. À sua vista afastavam-se e ela caminhou durante todo o dia, atravessando montanhas.

À noite avistou uma casinha, onde tudo se achava em ordem, com asseio e cuidado. Aí encontrou uma mesa posta, e sobre esta mesinha, coberta com toalha, viu sete pequeninos pratos, sete pequeninos talheres, sete pequeninos copos e no outro aposento sete pequeninos leitos.

Branca comeu um pouco de cada um dos pratinhos, bebeu uma gôta de cada copo, depois deitou-se numa das sete caminhas, fêz a sua oração e adormeceu, serena e profundamente.

Alguns momentos depois os donos da casinha entraram. Eram sete pequeninos mineiros, os anõezinhos da montanha, trazendo a sua lâmpada à cintura. Conheceram que alguém ali havia entrado.

Um dêles falou:

– “Quem comeu um pedaço do meu pão?”

E os outros, sucessivamente:

– “Quem pegou no meu garfo?”

– “Quem comeu os meus legumes?”

– “Quem bebeu o meu vinho?”

E finalmente um dêles:

“Olhem quem está deitada no meu leito!”

Reuniram-se todos, então, em torno do leito onde Branca dormia.

À claridade das lâmpadas, contemplaram com muda surpresa a boa e formosa criança. Em seguida afastaram-se silenciosamente, sem fazer o menor ruído, a fim de lhe não perturbarem o sono.

No dia seguinte, pela manhã, ao despertar, Branca como a Neve ficou um pouco amedrontada quando viu perto dela os sete anõezinhos da montanha.

Êles, porém, disseram-lhe suavemente que nada teria a recear, e perguntaram-lhe donde vinha e como se chamava.

A menina narrou a sua triste história, e os anõezinhos propuseram-lhe:

– “Queres ficar conosco, e tomar conta da nossa casinha?”

– “Com muito prazer”, respondeu Branca, completamente calma e sossegada por tão bons olhares e palavras tão amistosas.

Começou a fazer o serviço, e continuou-o regularmente todos os dias. Limpava a mobília e preparava a comida. Os anões iam trabalhar nas minas de ouro e de diamantes das montanhas, e de regresso encontravam tudo em ordem.

Durante esse tempo, a malvada rainha regozijava-se, lembrando-se que não tinha mais a recear rival alguma.

Um dia sentou-se em frente ao espelho, e interrogou-o:

“Oh! fiel espelho meu.

“Dizer-me depressa, vem:

“Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho disse:

“Sim, ainda existe alguém,

“Porque Branca não morreu!...”

Ouvindo essa resposta, a orgulhosa mulher sentiu o coração despedaçado, e novamente resolveu fazer perecer a inocente Branca.

Não encontrava entretanto um meio. Dia e noite pensava na execução do seu projeto.

Uma manhã partiu, disfarçada (a fim de que ninguém a conhecesse), com cabelos postiços e uma máscara de cêra, o que lhe dava tôdas as aparências de uma velha, vestindo uma roupa grosseira e levando como mercadoria ambulante, um cesto onde pusera vários objetos de fantasia.

Transpôs sete montanhas, e bateu à porta da casinha, apregoando:

– “Quem compra objetos bonitos?”

Os anõezinhos haviam recomendado à menina para desconfiar de qualquer pessoa estranha que ali aparecesse, pois receavam os emissários da rainha, e a moça prometera ser prudente.

Quando viu as lindas coisas que a mercadora trazia, esqueceu as suas promessas.

– “Veja esta cadeia de ouro e êste bracelete”, disse a pérfida mercadora. “Veja êste formoso colar. Quer experimentá-lo? Eu mesmo vou colocar-lho.

Branca consentiu, e a horrível megera estrangulou-a.

– “Eis aí” disse ela quando a viu estendida no chão, “para castigar a tua beleza”.

Depois foi-se embora.

Quando os anõezinhos chegaram, viram a desgraçada Branca caída por terra, completamente inanimada.

Apressaram-se em quebrar o tal colar, depois fizeram-na beber algumas gotas de um licor de ouro. Branca começou a respirar, voltou pouco a pouco à vida, e contou aos seus generosos protetores o que lhe havia sucedido.

– “Fica certa que essa malvada mulher”, disseram êles, “não é outra senão a tua inimiga, a rainha, toma cuidado, e não abras a porta a ninguém, durante a nossa ausência.”

Tornando a entrar no palácio, alegre pelo bom êxito da sua medonha expedição, a rainha sentou-se em frente ao espelho, e perguntou:

“Oh! fiel espelho meu.

“Dizer-me depressa, vem:

“Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho disse:

“Sim, ainda existe alguém,

“Porque Branca não morreu!...”

A rainha ficou outra vez desesperada, e outra vez, resolveu fazer tentativas a fim de aniquilar Branca.

Disfarçou-se ainda, mas como uma mercadora estrangeira, e levando uma cesta cheia de objetos de luxo. Transpôs as sete montanhas, e bateu a porta da casinha:

– Quem compra jóias riquíssimas?”

– Retire-se. Não devo deixar entrar aqui pessoa alguma.”

– “Tanto pior para a senhora”, replicou a malvada. “Veja êste pente de ouro. Não há outro igual no mundo,”

Branca não pôde resistir à tentação de possuir aquêlo objeto. Abriu a porta.

– “Deixe, minha bela menina”, disse a mercadora, “penteá-la como deve ficar.”

Enterrou o pente envenenado na cadeira da mocinha que subitamente caiu morta.

– “Eis aí”, disse ela, quando a viu estendida no chão, “para castigar a tua beleza!”

Depois foi-se embora.

À noite, entrando em casa, os anõezinhos viram-na desmaiada e fria sôbre o chão. Arrancaram-lhe o pente e reanimaram-na com o seu elixir.

A cruel rainha, durante êsse tempo, voltou alegre para o palácio. Assim que chegou, sentou-se em frente ao espelho, e interrogou:

“Oh! fiel espelho meu.

“Dizer-me depressa, vem:

“Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho disse:

“Sim, ainda existe alguém,

“Porque Branca não morreu!...”

– “Ah!” Explicou a rainha, num acesso de desespero e raiva. “É preciso que ela morra, ainda que eu tenha que sacrificar a minha vida.”

Vestiu-se como uma camponesa, encheu um cabaz de fruta saborosas, entre as quais colocou uma linda maçã, meio envenenada, e partiu.

– “Quem compra boas frutas?”

– “Retire-se”, disse Branca, chegando à janela. “Não posso deixar entrar aqui pessoa alguma e também nada posso comprar.”

– “Pois sim”, disse a falsa camponesa. “Não me custará vender tão excelentes frutas. Mas, como a menina é tão formosa, ofereço-lhe esta maçã.”

– “Muito obrigada, não posso aceitar.”

– “Pensa que ela está envenenada?! Olhe, a prova está aqui.” E comeu um pedaço do lado bom.

Branca deixou-se tentar, e comeu o outro pedaço. Caiu morta.

– “Eis aí para castigar a beleza mais extraordinária do mundo”, disse a rainha.

Chegando ao palácio, dirigiu-se ao seu espelho:

“Oh! fiel espelho meu.

“Dizer-me depressa, vem:

“Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho disse:

“Ninguém! Ninguém!”

– “Enfim”, exclamou ela, com feroz satisfação. “Eis-me sem rival no mundo.”

Entretanto os anõezinhos estavam desolados. Em vão haviam tentado reanimar Branca, fazendo-a beber o seu licor de ouro, e outros, ainda mais poderosos. Branca conservava-se fria e inanimada.

Choraram em companhia dos passarinhos da floresta, durante três dias e três noites.

Contudo não a julgaram morta, porque, o rosto conservava a mesma frescura que tivera em vida.

Em vista disso, não quiseram enterrá-la, e mandaram fazer um esquife de cristal onde a colocaram e no qual fizeram inscrever as seguintes palavras: – “*Aqui repousa uma princesa real.*”

Puseram êsse esquife em uma das sete montanhas, devendo um dêles vigiá-lo constantemente.

Branca permaneceu aí durante anos sem que se notasse a menor alteração no seu rosto. Os seus longos e belos cabelos eram sempre negros, as faces brancas, lábios vermelhos.

Um dia, o filho do rei, tendo-se perdido na caça. Atravessou as sete montanhas, e viu o esquife.

Pediu aos anõezinhos, que lho cedesse, por qualquer preço que fosse, mas êles disseram:

– “Possuímos imensa quantidade de metais, mas nem por todo o ouro do mundo seríamos capazes de nos separar dêsse esquife, que é nosso tesouro.”

– “Pois bem”, disse o príncipe. “Então, peço-lhes que me dêem. Eu, de hoje em diante, não poderei mais viver sem esta fisionomia encantadora. Colocarei o esquife no mais luxuoso dos aposentos do meu palácio, e venerá-lo-ei dia e noite. Cedam-no, por favor.”

Os anõezinhos, comovidos por êsse pedido sincero, acederam.

Quatro homens da comitiva do príncipe tiveram ordem de transportar o esquife para o palácio. Caminhando, um dêles tropeçou em uma raiz, dando tal impulso no esquife, que o pedaço da maçã envenenada, ainda na bôca de Branca, caiu.

Imediatamente a mocinha abriu os olhos, Estava salva! Ressucitara!

O príncipe levou-a para o castelo, e resolveu desposá-la.

As festas do casamento celebram-se com grande pompa, luxo e solenidade, tendo sido convidados para elas os soberanos de várias nações.

Nesse número estava a malvada rainha.

Quando acabou de se vestir esplêndidamente, desejosa de maravilhar todo mundo, dirigiu-se ao espelho:

“Oh! fiel espelho meu.

“Dizer-me depressa, vem:

“Há mulher mais bela que eu?”...

E o espelho falou:

“Sim, ainda existe alguém,

“Porque Branca não morreu!...”

A rainha cruel estremeceu e descorou. Os seus crimes deviam ser conhecidos. Recordando-se da ordem que havia dado ao seu laçao, e das tentativas que fizera nas sete montanhas, foi possuída de tal pânico, que caiu fulminada.

Branca sobreviveu ainda durante muito tempo amada e respeitada, e no seu rico palácio de rainha, não esqueceu os anõezinhos, seus benfeitores.

C.3. A Gata Borracheira (p. 129-133)

Um homem, chamado Lucas, tendo enviuvado, julgou que devia casar-se outra vez.

Do seu segundo casamento tivera duas filhas, que não eram nem bonitas, nem espirituosas, mas cheias de orgulho e inveja.

Do primeiro possuía uma, que era a mais graciosa, a mais encantadora criatura deste mundo. As irmãs, invejosas dela, tratavam-na cruelmente, do mesmo modo que a madrasta, não ousando seu pai defendê-la.

Ela fazia em casa os serviços de criada, levantando-se cedo, deitando-se tarde e, durante todo o dia, continuando as mais rudes obrigações, enquanto as outras se enfeitavam e iam passear.

Quando acabava o serviço, sentava-se em silêncio sobre as cinzas do fogão. As irmãs, por zombaria, chamavam-na Gata Borracheira.

Um dia, o pai indo à cidade, perguntou às filhas o que queriam que lhes trouxesse. Uma pediu ricos vestidos, outras pérolas e diamantes. Quando chegou a sua vez, Gata Borracheira pediu uma roseira.

À volta do pai, foi plantar a roseira no túmulo de sua mãe. Todos os dias regava com lágrimas.

A roseira cresceu rapidamente, tornou-se um arbusto frondoso. Um passarinho branco vinha pousar em um dos ganhos, e contemplava-a com piedade.

Sucedeu que o rei deu uma grande festa, para a qual fêz convidar as moças do país, a fim de que seu filho escolhesse uma noiva.

Desde que tiveram notícia da festa, as irmãs da Gata Borracheira começaram a se preparar e a cuidar dos vestidos.

A pobre menina foi quem as auxiliou nos preparativos; e com as suas mãos delicadas lhes penteou os cabelos.

Tinha também grande vontade de ir ao baile, mas ninguém se lembrou de levá-la. Quando se aventurou a falar nisso, maltrataram-na impiedosamente, perguntando-lhe como se apresentaria no palácio real, só possuindo um vestido velho e não tendo sapatos.

A madrasta, então apanhou uma terrina cheia de lentilhas, e atirando-as nas cinzas, disse-lhe:

– “Se conseguires catar tôdas as lentilhas dentro de duas horas, levar-te-emos ao baile”.

Gata Borracheira dirigiu-se ao jardim, pediu o auxílio do seu amigo – o passarinho branco da roseira, que reunindo-se a todos os pássaros da vizinhança, se pôs imediatamente à obra, conseguindo reuní-la em curto espaço de tempo.

Mas a malvada madrasta não quis cumprir a promessa, ficando furiosa por ver que ela as colheras.

Novamente lançou duas terrinas de milho e ordenou-lhe que o apanhasse dentro de duas horas.

Outra vez vieram os passarinhos, e antes daquele tempo, o serviço estava feito.

Ainda a megera não quis ceder:

– “Como queres que te leve à festa, se não tens roupa, e possuis uma aparência tão desgraciosa?”

Em seguida tomou o carro e partiu com as filhas, que iam cobertas de sêdas, rendas e jóias.

Gata Borracheira foi sentar-se no seu lugar predileto, muito triste, quando ouviu o seu fiel passarinho cantar:

*“Aí minha menina, dize
Que desejas para teu bem”*

A mocinha respondeu:

*“Se não fôsse querer muito,
Queria ir ao baile também.”*

Dos galhos da roseira viu cair um rico vestido, meias finas e sapatinhos de outro.

Vestiu-se alegremente e foi para a festa em uma esplêndida carruagem que a esperava à porta.

Estava tão linda, que maravilhou todo o mundo. A madrasta e as irmãs não a reconheceram. O príncipe só dançou com ela; e, quando se retirou, quis segui-la. A menina, porém, fugiu rapidamente, chegando à casa foi depor nos galhos da roseira as roupas, que desapareceram. Depois recuperou o seu lugar do costume nas cinzas do fogão.

Alguns dias depois houve novo baile no régio paço.

Compareceu, cada vez mais formosa, a pobre Gata Borrallheira, e o príncipe só dela se ocupou.

Realizou-se terceiro baile. Mas, desta vez, quando se despediu, perdeu um dos sapatinhos. O príncipe apanhou-o; fêz anunciar por toda a cidade que se casaria com a moça que pudesse calçar aquêlo sapatinho; e mandou um mensageiro, de casa em casa, experimentá-lo nos pés das moças.

Sua Alteza, em pessoa, procurou durante muito tempo, sem poder encontrar o que desejava. Tôdas as moças às quais se apresentava, inùtilmente se esforçavam para calçar o sapatinho de ouro.

As duas irmãs da Gata Borrallheira fizeram também os mesmos esforços.

O príncipe disse-lhes:

– “As senhoras não têm uma irmã?”

– “Sim”, respondeu a mais velha, “ela porém está mal vestida, que não ousamos apresentá-la.”

– “Não faz mal, chamem-na assim mesmo.”

Era preciso obedecer. Chamaram Gata Borrallheira, que apareceu, vestida como tinha ido ao baile, mas com um pé descalço.

O príncipe reconheceu-a, e levou-a para palácio, onde se casaram.

As festas foram celebradas com toda a pompa, e Gata Borrallheira foi para a igreja com uma corôa de ouro na cabeça.

As irmãs acompanharam-na, com pensamentos monstruosos de inveja e ódio.

Mas quando saltaram da carruagem, o passarinho branco apareceu e, com o bico, furou-lhe os olhos, castigando-as, assim, pela sua maldade.

ANEXOS D - Contos de Xavier Marmier publicados em *L'Arbre de Noël* (1873)

D.1. *L'histoire du petit chaperon rouge* – comme on la raconte em Allemagne (p. 42-47)

Il y avait une fois une jolie, gentille petite fille, extrêmement aimée de sa mère et de sa grand'mère. Cette bonne grand'mère qui ne savait quoi imaginer pour la réjouir, lui donna un jour un chaperon en velours rouge. La petite était si contente d'avoir cette coiffure qu'elle ne voulait plus en porter d'autres, et comme on la voyait si gaiement aller et venir avec son chaperon, on l'appelait le petit chaperon rouge.

Sa mère et sa grand'mère demeuraient à une demi-lieue l'une de l'autre, et entre leurs maisons il y avait une forêt. Un matin, la mère dit au petit chaperon rouge: "Ta grand'mère est malade et ne peut venir nous voir. J'ai fait des galletes; va lui en porter une avec une bouteille de vin. Prends garde de casser cette bouteille, ne t'amuse pas à courir dans le bois, va tranquillement ton chemin et reviens bientôt.

– Oui, répondit le petit chaperon rouge, je vous obéir complètement.

Aussitôt il noua son tablier à sa ceinture, plaça dans un léger panier la bouteille et le gâteau et se mit gaiement en route. Au milieu de la forêt, un loup s'approcha de lui. L'enfant ne connaissait pas les loups et il regarda celui-ci sans crainte.

"Bonjour, petit chaperon rouge, dit le loup.

– Bonjour, monsieur, répondit poliment la petite.

– Où vas-tu donc de si bonne heure?

– Chez ma grand'mère que est souffrante.

– Et tu lui portes quelque chose?

– Oui, un gâteau et cette bouteille de vin pour la fortifier.

– Dis moi donc, gentil petit chaperon rouge, où demeure ta grand'mère. Je voudrais bien aussi aller la voir.

– Sa maison n'est pas loin d'ici, au bord de la forêt. A côté, il y a des gros chênes, et dans la haie du jardin des noisettes!

– Ah! c'est toi, se dit le loup, charmant petit chaperon rouge, que es une appétissante noisette. Quel bonheur de te croquer!" Puis il reprit à haute voix: "Regarde quels beaux arbres, et quels jolis oiseaux! C'est vraiment un plaisir de se promener dans les forêts, et on y trouve tant de bonnes plantes médicinales.

– Vous êtes sans doute un docteur, répliqua le candide chaperon rouge, puisque vous connaissez les plantes médicinales. Vous pourriez peut-être m’en indiquer une qui ferait du bien à ma grand’mère.

– Sans doute, ma chère enfant, tiens: en voici une, et une autre, et celle-là encore.

Mais toutes les plantes que le loup indiquait ainsi étaient des plantes vénéneuses. L’innocente enfant voulait cependant les cueillir pour les porter à son aïeule.

“Adieu, mon gentil petit chaperon rouge, je suis très-content d’avoir fait ta connaissance. A mon grand regret, il faut que je te quitte pour aller bien vite voir un malade.”

A ces mots, il courut précipitamment vers la maison de la grand’mère, pendant que l’innocent chaperon rouge s’amusait à cueillir les plantes qu’il lui avait désignées.

En arrivant à la porte de la vieille aïeule, il la trouva fermée et frappa. La grand’mère ne pouvant plus se lever de son lit demanda: qui est là?

“C’est le petit chaperon rouge, répondit le loup d’une voix contrefaite. Ma mère t’envoie un gâteau et une bouteille de vin.

– Regarde sous le seuil, dit la grand’mère, tu y trouveras la clef.”

Il la trouva en effet, ouvrit la porte, et avala d’un coup la pauvre vieille, puis ayant pris les vêtements qu’elle avait coutume de porter, il s’étendit dans son lit.”

Un instant après, voici venir le petit chaperon rouge tout étonné inquiet de trouver la porte ouverte, car il savait avec quel soin sa grand’mère la fermait.

Le loup avait mis un grand bonnet sur sa tête, et l’on ne voyait qu’une partie de sa figure, mais ce qu’on en voyait était assez effrayant.

“Ah! grand’mère, dit le chaperon rouge, pourquoi as-tu de si grandes oreilles?

– C’est pour mieux t’entendre, mon enfant.

– Ah! grand’mère, pourquoi as-tu de si grands yeux?

– C’est pour mieux te voir.

– Ah! grand’mère, pourquoi as-tu de si grands bras?

– C’est pour mieux t’embrasser.

– Ah! grand’mère, pourquoi as-tu une si grande bouche, et de si longues dents?

– C’est pour mieux te croquer.”

A ces mots, le loup se jeta sur le chaperon rouge et l’avala.

Comme il était alors pleinement rassasié, il s’endormit, et, dans son sommeil, il ronflait d’une façon formidable. Un chasseur passant par hasard près de la maisonnette et entendant se ronfler extraordinairement se dit: “La pauvre vieille a peut-être le cauchemar, peut-être est-elle bien malade, il faut que je voie si je puis l’assister quelque peu.”

Il entre et découvre le loup étendu dans le lit:

“Ah! mon gaillard, dit-il, voilà longtemps que je te cherche.”

Puis il arma son fusil, mais soudain se ravisant:

“Non, non, dit-il, je ne vois pas la maîtresse du logis. Peut-être le monstre l’a-t-il engloutie toute vivante.” Alors au lieu de lancer une balle à l’animal sauvage, il prit un couteau de chasse, et lui ouvrit habilement le ventre. Aussitôt apparut le petit chaperon rouge qui sauta lestement par terre en s’écriant: “Ah! le vilan endroit où j’étais renfermé.” La grand’mère sortit ausssi, bien contente de revoir le jour.

Le loup continuait à dormir d’un profond sommeil, le chasseur lui mit deux grosses pierres dans le ventre, puis lui recousit la peau et se cacha avec la grand’mère et le petit chaperon rouge pour voir ce qui allait arriver.

Un instant après, le loup se réveilla tourmenté par la soif et se leva pour aller boire à l’étang. En marchant, il entendait les pierres s’entre-choquer dans son ventre et il n’y comprenait rien. Leur poids l’entraîna dans l’étang et il se noya.

Le chasseur le dépouilla de sa peau, et mangea la galette et but la bouteille de vin avec la bonne aïele et sa petite-fille. La vieille femme se sentait toute ragaille, et le petit chaperon rouge promettait bien de ne plus s’arrêter dans la forêt, quand sa mère le lui aurait défendu.

C.2. *Blanche comme neige* (p. 111-123)

Il y avait une fois une reine que si désolait de n’avoir pas d’enfants. Un jour d’hiver, elle travaillait à une broderie attaché à un cadre d’ébène, et de temps à autre regardait les flocons de neige tombant sur le sol. Dans sa distraction, elle se piqua, et une goutte de sang jaillit de son doigt.

“Ah! dit-elle, que je voudrais avoir une fille dont les lèvres seraient rouges comme ce sang, la peau blanche comme cette neige, les cheveux noirs comme ce bois d’ébène.”

Quelque temps après, ses vœux étaient exaucés. Elle devint mère d’une fille qui avait les lèvres rouges, les cheveux noirs, et le corps si blanc qu’on l’appela Blanche comme neige. L’heureuse mère ne jouit pas longtemps de son bonheur. Elle mourut, et le roi se remaria avec une femme d’un rare beauté, et orgueil non moins extraordinaire. Elle était si ambitieuse qu’elle se considérait comme la plus admirable personne du monde. Quelquefois elle s’enfermait dans sa chambre et se plaçant devant un miroir magique, elle lui disait:

O mon miroir fidèle,
Réponds-moi, réponds-moi,

Quelle est la femme la plus belle?

Et le miroir répondait:

C'est toi, c'est toi.

Cependant Blanche comme neige grandissait, et de jour en jour devenait plus gracieuse et plus charmante. Elle n'avait encore que sept ans, et déjà personne ne pouvait la voir sans en être émerveillé. Un jour, la fière reine s'asseyant de nouveau devant son miroir lui dit:

O mon miroir fidèle,
Réponds-moi, réponds-moi,
Quelle est la femme la plus belle?

Et le miroir répondit:

Ce n'est pas toi, ce n'est plus toi.
Blanche de neige est la plus belle.

A ces mots, l'orgueilleuse reine se sentit une douleur au coeur comm si on l'avait frappée d'un coup de poignard, et en même temps conçut une haine mortelle pour l'innocente Blanche. Dans l'ardeur de cette haine, elle ne pouvait plus ni jour ni nuit trouver aucun repos. Pour assouvir sa féroce passion elle appela un de ses valets et lui dit: "Il faut que Blanche périsse. Tu vas la conduire dans la forêt et tu la tueras, et pour me prouver que mes ordres sont ponctuellement exécutés, tu me rapporteras son foie et ses poumons."

Le domestique emmena Blanche dans les profondeurs de la forêt et tira son couteau de chasse pour accomplir le crime que lui était comandé. La douce enfant pleurait et le suppliait d'avoir pitié d'elle disant qu'elle n'avait fait aucun mal, et qu'elle désirait vivre!

Ses prières, ses regards émurent celui qui avait promis d'être son bourreau: "Non, dit-il, je ne puis verser le sang de cette innocente créature. Je l'abandonnerai dans ce bois. Si les bêtes sauvages la dévorent, ce sera le crime de la reine et non pas le mien."

Ainsi fut fait. Le domestique tua un chevreau, en détacha le foie et les poumons et les porta à la reine que se dit avec un féroce orgueil: «Enfin, ma rivale est morte, et nulle autre femme au monde n'est si belle que moi.»

La pauvre Blanche de neige abandonnée dans la forêt n'était pas morte, mais bien inquiète et bien malheurese. Pour la première fois de sa vie, elle posait ses pieds sur de rudes cailloux; elle marchait à travers les épines qui déchiraient ses vêtements, et elle voyait des bêtes sauvages. Mais ces animaux ne lui firent aucun mal. A son aspect, ils se retirèrent dans leurs repaires, et elle marcha tout le jour et traversa sept montagnes.

Le soir, elle arriva près d'une toute petite, toute petite maison. Elle était fatiguée; elle avait faim et soif. Elle entra dans cette petite maison, où tout était très-propre et très-bien arrangé. Il y avait là une petite table, et sur cette petite table couverte d'une nappe blanche sans tache, sept petites assiettes, sept petites fourchettes, sept petits couteaux, sept petits verres, et le long du mur sept jolis petits lits. Blanche mangea quelque peu de ce qui était dans les assiettes, but une goutte de vin de chaque verre, puis se mit au lit dans un des sept petits lits, fit sa prière et s'endormit d'un bon sommeil.

Quelque moments après, les maîtres du logis entrèrent. C'étaient sept petits mineurs portant leur lampe à leur ceinture. Tout de suite, ils virent qu'on avait pénétré dans leur demeure. L'un d'eux dit:

“Qui a pris un morceau de mon pain?”

Et les autres successivement:

“Qui a touché à ma fourchette?

– Qui a mangé de mès légumes?

– Qui a bu de mon vin?”

Et enfin l'un deux dit:

“Regardez qui repose dans mon lit.”

Tous alors se réunirent devant le petit lit où Blanche dormait. A la lueur de leurs lampes, ils regardaient dans une muette surprise la douce enfant, puis ils s'éloignèrent sans faire le moindre bruit pour ne pas troubler son sommeil.

Le lendemain matin, en s'éveillant, Blanche de neige fut peu effrayée, lorsqu'elle vit près d'elle ces sept nains des montagnes. Mais ils lui dirent doucement qu'elle n'avait rien à craindre, et lui demandèrent d'où elle venait et comment elle s'appelait. Elle leur reconta sa triste histoire, et les nains lui dirent:

“Veux-tu rester avec nous et prendre soin de notre ménage?”

– Très-volontiers”, dit Blanche, complètement rassurée par leurs bons regards et leurs amicales paroles.

Elle se mit aussitôt à la besogne, et la continua régulièrement chaque jour. Elle nettoyait les meubles, préparait les repas. Les nains allaient travailler dans les mines d'or et de diamants des montagnes, et à leur retour trouvaient tout en ordre.

Pendant ce temps, la méchante reine se réjouissait de songer qu'elle n'avait plus à craindre aucune rivale. Un jour, elle se remit devant son miroir, et lui dit :

O mon miroir fidèle,

Ne suis-je pas à présent la plus belle?

Réponds-moi, réponds-moi.

Et le miroir répondit:

Oui, dans tes grands palais, tes châteaux, tes campagnes;

Mais Blanche est sur les sept montagnes,

Et Blanche est plus belle que toi.

A cette réponse, l'orgueilleuse femme se sentit de nouveau le coeur déchiré, et de nouveau, elle résolut de faire périr l'innocente Blanche. Mais comment? Nuit et jour elle cherchait un moyen d'accomplir son sinistre projet. Un matin elle partit, ayant posé, pour qu'on ne la reconnût pas, de faux cheveux sur son front et un emplâtre sur son visage. Elle partit vêtue d'une robe grossière et portant à la main, comme une marchande ambulante, un panier où elle avait mis divers objets de fantaisie. Elle s'en alla sur les sept montagnes et frappa à la porte de la maisonnette en criant: Achetez, achetez de jolis bijoux.

Les nains avaient bien recommandé à Blanche de se défier de toute figure étrangère. Ils craignaient les émissaires de la reine, et la jeune fille leur avait promis d'être très-prudente. Mais lorsqu'elle vit les belles choses que la marchande avait dans son panier, elle oublia ses promesses. "Voyez cette chaîne d'or et ce bracelet", disait la perfide marchande. "Voyez ce charmant collier. Voulez-vous l'essayer. Je vais moi-même vous l'agrafer sur le col". Blanche la laissa faire, et l'horrible mégère l'étrangla: "Voilà, dit-elle, en la regardant tomber par terre, voilà pour te punir de ta beauté". Puis elle s'éloigna.

Quand les nains revinrent, ils trouvèrent la pauvre Blanche étendue par terre, complètement inanimée. Ils se hâtèrent de briser son fatal collier, puis ils lui versèrent sur les lèvres quelques gouttes d'une liqueur d'or. Blanche commença à respirer, puis peu à peu revint à la vie et reconta à ses généreux hôtes ce qui lui était arrivé. «Sois sûre, lui dirent-ils, que cette vieille marchande n'était autre que ton ennemie, la reine. Prends garde et ne laisse entrer ici personne en notre absence.»

En rentrant dans son palais, toute réjouie de son affreuse expédition, la reine se mit devant son miroir et dit:

O mon miroir fidèle,

Ne suis-je pas à présent la plus belle?

Réponds-moi, réponds-moi.

Et le miroir répondit:

Oui, dans tes grands palais, tes châteaux, tes campagnes;

Mais Blanche est sur les sept montagnes,

Et Blanche est plus belle que toi.

Voilà l'implacable reine furieuse encore et résolue à faire une autre tentative pour anéantir la douce Blanche. Nuit et jour elle y songeait. De nouveau elle se déguisa, et de nouveau se mit en route vêtue comme une marchande étrangère, et portant dans un panier divers objets de luxe. Elle arrive sur les sept montagnes. Elle frappe à la porte de la maisonnette:

“Achetez, achetez, dit-elle, des bijoux charmants.”

Blanche la regarde par la fenêtre et lui répond:

“Retirez-vous; je ne dois laisser entrer ici personne.

– Tant pis pour vous. Réplique la scélérate; voyez ce peigne en or. Y en a-t-il nulle part un pareil.”

Blanche ne put résister au désir de posséder cette parure. Elle ouvrit la porte.

“Laissez-moi, ma belle enfant, lui dit la marchande, vous coiffer comme vous devez l'être.”

En prononçant ces mots, elle enfonça dans la chevelure de Blanche le peigne qui était empoisonné, et Blanche aussitôt tomba morte.

Le soir, en rentrant au logis, le nains la trouvèrent pâle et froide sur le sol. Ils se hâtèrent de lui enlever le peigne empoisonné, puis la ravivèrent avec leur élixir et l'engagèrent à être plus prudente.

La cruelle reine, pendant ce temps, s'en retournait toute joyeuse dans son palais. Dès qu'elle y fut arrivée, elle se mit devant sa glace et dit:

O mon miroir fidèle,
Ne suis-je pas à présent la plus belle?
Réponds-moi, réponds-moi.

Et le miroir répondit:

Oui, dans tes grands palais, tes châteaux, tes campagnes;
Mais Blanche est sur les sept montagnes,
Et Blanche est plus belle que toi.

“Ah! s'écria la reine dans un accès de rage. Il faut qu'elle meure, dussé-je pour lui enlever la vie sacrifier la mienne.”

Elle prit des vêtements de paysanne, et se mit en route avec un panier plain de pommes. Parmi ces pommes, il y en avait une adroitement empoisonnée d'un seul côté. Elle alla frapper à la maisonnette en criant:

“Achetez, achetez des fruits excellents.

– Retirez-vous, dit Blanche en la regardant par la fenêtre; je ne puis laisser entrer ici personne, et ne puis rien acheter.

– Très-bien, répliqua la fausse paysanne; je ne suis pas embarrassée pour vendre ces délicieuses pommes. Mais, comme vous avez un visage si doux, tenez, je vous en donne une pour rien.

– Non, merci. Je ne puis l’accepter.

– Pensez-vous qu’elle soit empoisonnée. Voyez, je vais en manger un morceau. Ah! que c’est bon. Jamais vous n’avez rien mangé de pareil.”

En parlant ainsi, la traîtresse mordait le côté de la pomme non empoisonné. Blanche se laissa tenter, prit le fruit appétissante, le porta à ses lèvres et aussitôt tomba morte.

– “Voilà pour te punir de ton extravagante beauté”, dit la reine en retournant dans sa demeure. Dès qu’elle y fut entrée, elle se plaça devant sa glace et dit:

O mon miroir fidèle,
Réponds-moi, réponds-moi,
Ne suis-je pas à présent la plus belle?

Et le miroir répondit:

C’est toi, c’est toi.

“Enfin, s’écria-t-elle, c’en est donc fait de mon odieuse rivale”.

Mais les nains étaient désolés. En vain ils avaient essayé de reviver Blanche avec leur liqueur d’or, et avec d’autres élixirs encore plus puissants. Blanche restait froide et inanimée. Ils la pleurèrent pendant trois jours, et les oiseaux de la forêt la pleurèrent aussi. Pourtant les bons petits nains ne pouvaient croire qu’elle fût réellement morte, et à la voir avec son visage si calme, ses joues si fraîches, on devait penser plutôt qu’elle dormait. Ils ne voulurent point l’enterrer. Ils la mirent dans un cercueil en verre sur lequel ils écrivirent: Ici, repose une fille de roi; ils placèrent ce cercueil sur une des sept montagnes, et l’un d’eux devait le garder constamment. Blanche resta pendant plusieurs années sans qu’on remarquât sur sa figure la moindre altération. Ses longs cheveux étaient toujours aussi noirs, ses paupières aussi blanches, ses lèvres aussi roses.

Un jour, un beau jeune homme, le fils d’un roi, s’étant égaré à la chasse à travers les sept montagnes, vit le cercueil, et pria les nains de le lui céder, à quelque prix que ce fût.

“Nous avons, lui dirent-ils, une quantité de métaux précieux. Pour tout l’or du monde nous ne voudrions vendre ce cercueil qui est notre trésor.”

– Eh bien, dit le jeune prince, donnez-le moi. Je ne puis désormais vivre sans voir cette pure et douce figure. Je la ferai placer dans la plus belle chambre de mon palais, et je la vénérerai. Accordez-moi la grâce que je vous demande.

Les nains, émus de ses accents de coeur, se rendirent à sa prière. Quatre hommes aussitôt prirent le cercueil pour le porter dans le palais du roi. L'un d'eux, en trebuchant sur une racine, imprima au cercueil une secousse que fit tomber le morceau de pomme empoisonné que Blanche n'avait point avalé, mais qui lui était resté dans la bouche. Aussitôt elle ouvrit les yeux. Elle ressuscita. Le jeune prince l'emmena dans son château et l'épousa. Ses noces se célébrèrent en grande pompe. Le prince y invita des souverains et des souveraines de différents pays, entre autres la méchante reine. Quand elle eut fait une toilette superbe, pour captiver tous les regards à cette royale cérémonie, elle se mit devant sa glace et dit :

O mon miroir fidèle,
Réponds-moi, réponds-moi,
Quelle est la femme la plus belle?

Et le miroir répondit :

Blanche est plus belle que toi.

A ces mots, la reine cruelle frémit, pâlit, trembla. Ses crimes devaient être connus. En se rappelant les ordres qu'elle avait donnés à son domestique pour égorger Blanche, et ses tentatives sur les sept montagnes, elle se sentit saisie d'un tel effroi qu'elle en mourut.

Mais Blanche vécut longtemps aimée, honorée. Et dans son heureux palais de reine n'oublia pas les nains qui avaient été ses bienfaiteurs.

D. 3. *L'histoire de Cendrillon* – comme on la raconte en Allemagne (p. 76-81)

Un bon homme étant devenu veuf crut devoir se remarier. De son second mariage, il eut deux filles qui n'étaient ni belles, ni spirituelles, mais très orgueilleuses et très-envieuses. De son premier mariage, il en avait une qui était la plus douce, la plus gracieuse, la plus charmante créature du monde. Ses soeurs, jalouses d'elle, la traitaient cruellement. Sa mère la rudoyait aussi sans pitié, et son père n'osait la défendre. Elle faisait dans la maison l'office de servente, se levant tôt, se couchant tard, et tout le jour continuant la plus rude besogne, tandis que ses vilaines soeurs se paraient et allaient se promener. Lorsqu'elle avait fini sa tâche, souvent elle s'asseyait en silence dans les cendres du foyer. Ses soeurs pour se moquer d'elle l'appelaient Cendrillon.

Un jour le père allant à la foire demanda à ses filles ce qu'il devait leur rapporter. L'une d'elles dit qu'elle voulait avoir de riches vêtements; l'autre, des perles ou des diamants. Quand vint le tour de Cendrillon, elle pria son père de lui rapporter une branche de coudrier.

Au retour de son père, pendant que ses soeurs se pavanaient dans leurs nouvelles parures, Centrillon alla planter la branche de coudrier sur le tombeau de sa mère, chaque jour elle l'arrosait de ses larmes. La petite branche grandit rapidement, et lorsque la tendre jeune fille allait s'agenouiller sur la tombe de sa mère, un oiseau blanc venait se poser sur un des rameaux du coudrier et la regardait avec pitié.

Il arriva que le roi donna une grande fête, à laquelle il fit inviter toutes les jeunes filles du pays, pour que son fils choisît parmi elles une fiancée. Ce jour-là, les soeur de Cendrillon passèrent de longues heures à leur toilette. La douce Cendrillon les aida elle-même à s'habiller et ses mains délicates natta lers cheveux. Elle avait envie aussi, la pauvre, de voir ce bal du roi dont on parlait tant. Mais personne ne songeait à l'y conduire, et quand elle se hasarda à exprimer son désir, on se moqua impitoyablement d'elle; on lui demanda comment ella oserait se présenter dans le palais du roi, n'ayant qu'une vieille robe grise, et point de souliers. Sa belle-mère prit une terrine pleine de lentilles, et les jetant dans les cendres:

“Tien, lui dit-elle, si dans deux heures tu peux retrouver et ramasser toutes ces lentilles, nous t'emmènerons avec nous au bal.”

Cendrillon s'en alla au jardin, et invoqua le secours de son ami l'oiseau du condrier et celui des autres oiseaux du voisinage. Aussitôt ils accoururent en battant des ailes et se mirent à l'oeuvre, et en un instant ils avaient très-proprement tout remis dans la terrine.

Sa belle-mère, furieuse de voir cette tâche difficile si vite accomplie, versa dans les cendres deux terrines de millet et ordonna à sa belle-fille de recueillir en deux heures tous ces grains menus. Les oiseaux se mirent encore à l'ouvre et l'eurent bientôt achevée. Mais la méchante belle-mère ne voulait pas tenir sa promesse.

“Comment voulez-vous, dit-elle à Cendrillon, que je vous conduise au palais du roi? Vous êtes trop mal vêtue, et vous avez trop mauvaise façon.”

A ces mots, elle partit avec ses deux filles couvertes de soie et de dentelles. Cendrillon alla s'asseoir toute triste au pied du coudrier, et elle entendit la voix de son fidèle oiseau qui lui disait:

Ah! cher enfant, dis-moi,

Que ferai-je pour toi?

Et Cendrillon répondit:

Si ce que je veux n'est pas mal

Je voudrais bien aller au bal.

Aussitôt des rameaux de l'arbre elle vit tomber une robe superbe, des bas fins, des petits souliers d'or. Elle s'habilla avec une joie d'enfant et se rendit au bal. Elle était si belle, si belle

et si admirablement parée qu'elle émerveilla tout le monde. Sa belle-mère et ses soeurs ne la reconnurent pas. Le fils du roi ne dansa qu'avec elle, et lorsqu'elle se retira, il voulait la suivre, mais elle s'enfuit prestement, déposa sous le coudrier ses vêtements qui au même instant disparurent, puis elle alla reprendre sa place habituelle dans les cendres du foyer.

Quelques jours après, nouveau bal dans le palais du roi. Cendrillon y alla, belle comme la première fois, et le prince fut uniquement occupé d'elle toute la soirée. A un troisième bal on la vit encore, mais cette fois, en s'en allant, elle perdit un de ses petits souliers. Le prince le ramassa et fit annoncer par des hérauts au son des trompettes qu'il épouserait la personne qui pourrait mettre son pied dans cette chaussure extraordinaire, et il partit pour s'en aller de maison en maison chercher ce phénomène.

Il le chercha longtemps sans pouvoir le trouver. Toutes les jeunes filles auxquelles il présentait le petit soulier essayaient en vain d'y faire entrer leur pied. Les deux soeurs de Cendrillon firent aussi vainement le même effort. Le prince leur dit:

“N'avez-vous pas une soeur?

– Oui, répondit la belle-mère, mais nous n'osons vous la présenter; elle est trop sale.

– Je désire pourtant la voir”, répliqua le prince.

Il fallut obéir. On appela Cendrillon, qui apparut, charmante malgré la grossièreté de ses vêtements, et chaussa sans la moindre difficulté le mignon soulier.

“Ah!” s'écria le prince, c'est ma ravissante danseuse. C'est elle que j'épouserai.”

Bientôt les noces furent célébrées pompeusement. Cendrillon se rendit à l'église avec une couronne d'or. Ses soeurs l'accompagnaient avec une monstrueuse pensée de haine et d'envie. L'oiseau du coudrier leur creva les yeux avec son bec. Ainsi elles furent punies de leur méchanceté.

ANEXOS E - Contos de Charles Perrault publicados em *Contos das Fadas* ([n.d.]

E.1. *O Chapelinho Vermelho* (p. 1-7)

Era uma vez uma rapariguinha de aldeia, mais bonita que podia haver: sua mãe adorava-a, e sua avó ainda mais. Esta boa mulher deu-lhe de presente um chapelinho vermelho, que lhe dizia tão bem, que a chamarão o Chapelinho vermelho.

Um dia sua mãe, tendo feito alguns bolos, disse-lhe:

– Vai ver como está tua avó, pois que me disserão que ella estava doente; leva-lhe este bolo e este pote de manteiga.

O Chapelinho vermelho partio logo para casa de sua avó, que morava n’outra aldeia. Passando n’um bosque, ella encontrou o compadre lobo, que tinha bem boa vontade de a comer, mas elle não ousou, por temor de alguns carvoeiros que estavam na floresta. Perguntou-lhes onde ella ia. A pobre pequena, que não sabia que era perigoso dar attenção a um lobo, respondeu:

– Vou ver minha avó, e levar-lhe um bolo, com um pote de manteiga, que minha mãe lhe manda.

– Ella mora muito longe? Perguntou o lobo.

– Eh! respondeu o Chapelinho vermelho, [ilegível] além d’aquelle moinho que vossê vê lá ao longe, na primeira casa da aldeia.

– Pois bem! disse o lobo, eu tambem quero ir vê-la; vou por este caminho, tu irás por aquelle, e veremos quem chegará lá primeiro.

O lobo pôz-se a correr a toda a pressa pelo caminho mais curto; e a pequenina foi pelo caminho mais comprido, divertindo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas, e a trazer ramalhetes das flôres que via. O lobo não tardou muito a chegar á casa da avó; bateu á porta: toc, toc.

– Quem está ahi?

– É a sua netazinha Chapelinho vermelho, respondeu o lobo contrafazendo a sua voz, que lhe traz um bolo e uma potezinho de manteiga que sua mãe lhe manda.

A boa avó, que estava na cama, porque estava alguma cousa adoentada, disse-lhe.

– Levanta a aldraba.

O lobo levantou a aldraba, e a porta abrio-se. Lançou-se sobre a boa mulher, e devorou-a n’um instante, pois que havia mais de tres dias que elle não tinha comido. Depois fechou a

porta, e foi-se deitar na cama da avó, á espera do Chapelinho vermelho, que pouco tempo depois veio bater á porta: toc, toc.

– Quem está ahi?

O Chapelinho vermelho, que ouviu a voz grossa do lobo, teve medo ao principio; mas, pensando que sua avó estava rouca, respondeu:

– É sua filha Chapelinho vermelho, que lhe traz um bolo e um potezinho de manteiga que sua mãe lhe manda.

O lobo gritou-lhe amaciando a sua voz:

– Levanta a aldraba.

A pequenina levantou a aldraba, e a porta abriu-se. O lobo, vendo-a entrar, lhe disse, escondendo a cabeça debaixo dos lençóis:

– Põe o bolo e o potezinho de manteiga em cima da mesa, e vem te deitar comigo.

O Chapelinho vermelho despio-se, e foi metter-se na cama; mas ficou bem admirada de ver sua avó despida. A pequenina lhe disse:

– O’ minha avó, como os seus braços são compridos!

– É para melhor te abraçar, minha filha.

– O’ minha avó, como as suas pernas são grandes!

– É para correr melhor, minha filha.

– Minha avó, as suas orelhas são bem compridas!

– É para te escutar melhor, minha filha.

– Minha avó, que olhos tão grandes!

– É para ver melhor, minha filha.

– Minha avó! para que tem dentes chanhos?

– É para te comer.

E dizendo estas palavras, este máo lobo lançou-se sobre Chapelinho vermelho, e a comeu.

E.2. Borracheira ou O sapatinho de vidro (p. 69-86)

Era uma vez um fidalgo que casou em segunda nupcias com a mulher mais altiva que se podia encontrar. Esta tinha duas filhas com o mesmo genio, e que se parecião com ella em tudo. O marido, do seu lado, tinha uma filha de uma mansidão e de uma bondade exemplares. N’isto parecia com sua mãe que tinha sido a melhor pessoa do mundo. Tão depressa fez o casamento, logo a madrasta fez ver o seu máo humor; não pôde soffrer as boas qualidades d’esta

menina, que contrastavão com as más prendas de suas filhas. Encarregou-a das mais vis ocupações da casa; era ella que lavava a louça, que esfregava os quartos, e dormia nas aguas furtadas, n'um palheiro, sobre uma enxerga, enquanto suas manas estavam em quartos bellissimos, onde tinham camas soberbas, e espelhos em que se podião ver desde os pés até á cabeça. A pobre menina soffria tudo com paciencia, e não ousava queixar-se a seu pai, que ainda em cima ralharia com ella, porque sua mulher governava-o inteiramente. Quando ella acabava a sua tarefa, ia-se sentar ao canto da chaminé na cinza, o que fez que se lhe deu o nome de Borrallheira. No entanto Borrallheira, com os seus máos vestidos, não deixava de ser cem vezes mais bella que suas manas, posto que vestidas magnificamente.

Aconteceu que o filho do rei deu um baile o qual forão convidadas todas as pessoas de qualidade. As nossas duas meninas tambem forão convidadas, porque figuravão muito na cidade. Eil-as ahi bem contentes e bem occupadas a escolher os vestidos que lhe irião melhor. Novo trabalho para Borrallheira, pois que era ella que engommava a roupa das suas manas. Não se ouvia fallar em casa senão em vestidos.

– Eu, disse a mais velha, hei de vestir o meu vestido de velludo encarnado, com a guarnição de Inglaterra.

– E eu, disse a mais moça, hei de ter o meu vestido ordinário, mas, em compensação, hei de pôr o meu manto com flôres de ouro, e o meu colar de diamantes, que não é dos mais indifferentes.

Chamarão Borrallheira para lhe perguntarem o seu gosto, pois que a sua opinião era sempre boa. Borrallheira aconselhou-as o melhor possivel, e offereceu-se mesmo para as pentear, o que ellas aceitarão. Quando ella as estava a pentear, disserão-lhe:

– Tomáras tu vir ao baile; não?

– Ah! as senhoras gracejão; não há lá o meu lugar.

– Tens razão; muito se riria se se visse uma Borrallheira ir ao baile.

Outra qualquer as teria penteado mal, mas, como ella era boa, penteou-sas com toda a perfeição. Estiverão perto de dous dias sem comer, tanta era a alegria que tinham. Quebrarão-se mais de doze cordões, á força de as apertar, para lhes fazer a cintura mais delgada, e estavam continuamente diante dos seus espelhos. Finalmente chegou o feliz dia, partirão, e Borrallheira acompanhou-as com os olhos o mais tempo que pôde; quando as perdeu de vista, pôz-se a chorar. A sua madrinha, que a vio debulhada em lágrimas, perguntou-lhe o que tinha.

– Eu bem quereria... eu quereria bem...

Ella chorava tanto que não pôde acabar. A sua madrinha, que era fada, lhe disse:

– Tu quererias ir ao baile, não é verdade?

– É isso, respondeu Borrallheira chorando cada vez mais.

– Pois bem! se fôres boa rapariga, eu te farei lá ir.

Levou-a para o seu quarto, e disse-lhe:

– Vai ao jardim e traze-me uma abobora.

Borrallheira foi logo colher a mais bella que pôde achar, e levou-a á sua madrinha, não podendo adivinhar como esta abobora poderia fazê-la ir ao baile. Sua madrinha tirou-lhe o miolo, tocou-a com a sua varinha, e immediatamente a abobora foi transformada n'uma bella carruagem toda dourada. Depois foi ver á sua ratoeira, onde achou seis ratinhos todos vivos. Ella disse a Borrallheira de levantar um pouco o alçapão da ratoeira, e em cada ratinho que sacou deu-lhe com a varinha, e os ratinhos forão assim transformados em seis cavallos magníficos, côm de rato.

– Agora vou ver se acho alguma ratazana, para fazer um cocheiro.

Havia tres ratazanas em lugar de uma: a fada escolheu uma das tres, que tinha uma formosa barba, e tocando-a foi logo transformada n'um cocheiro que tinha belos bigodes. Depois disse á menina:

– Vai ao jardim, e traze-me seis sardões, que acharás por traz do regador.

Tão depressa ella os trouxe, logo sua madrinha os transformou em seis lacaios que subirão logo á trazeira da carruagem com as suas fardas bordadas, e que fazião tão bella figura como se não tivessem feito outra cousa na sua vida. A fada disse então a Borrallheira:

– Já tens com que ir ao baile; está contente?

– Mas hei de ir assim com estes vestidos sujos?

Sua madrinha tocou-a com a sua varinha, e logo os seus trapos forão transformados em vestidos bordados a ouro e prata e cheios de pedras preciosas; depois deu-lhe um par de sapatos de vidro, os mais lindo que se podião ver. Depois de estar bem vestida, subio á carruagem, mas sua madrinha recommendou-lhe, sobretudo, de não passar meia-noite, advertindo-a que, se ella ficava no baile um minuto a mais, a carruagem se tornaria em abobora, os cavallos em ratinhos, os lacaios em sardões, o cocheiro em ratazana, e que os seus trapos tomarião a sua primeira forma. Ella prometeu á sua madrinha que sahiria do baile antes da meia-noite, e partio, não cabendo em si de contente. O filho do rei, que se foi advertir que acabava de chegar uma grande princeza que se não conhecia, correu a recebê-la, deu-lhe a mão para descer de carruagem, e levou-a para a sala onde estava a companhia.

Fez-se então um grande silencio; cessou-se de dansar, e a musica calou-se, tanta era a attenção que se prestava em contemplar as grandes bellezas da desconhecida. Só se ouvia um ruído confuso: “Oh! como ella é bella!” O rei mesmo, posto que velho, não cessava de olhar

para ella, e de dizer em voz baixa á rainha que havia muito tempo que não tinha visto uma pessoa tão linda e tão amavel. Todas as senhoras consideravão com attenção o seu penteador e os seus vestidos, para mandarem fazer outros iguaes logo no dia seguinte, contanto que se achassem fazendas tão bellas, e costureiras e modistas assaz hábeis. O filho do rei pôl-a no lugar de honra, e abriu o baile com ella. Dansou com tanta graça que cada vez foi mais admirada. Trouxe-se uma optima merenda, de que o principe não comeu, tanto estava occupado a olhar para ella. Foi depois sentarse junto das suas irmãs, ás quaes fez mil civilidades; ofereceu-lhes mesmo as laranjas e os limões doces que o principe lhe tinha dado; o que as admirou muito, pois que a não conhecião. Borrallheira ouviu dar onze horas e tres quartos; fez logo uma grande cortezia á sociedade, e foi-se embora a toda a pressa.

Logo que chegou, foi ter com a sua madrinha, e depois de lhe ter feito os seus agradecimentos, disse-lhe que desejaria bem ir ainda no dia seguinte ao baile, porque o filho do rei lh'o tinha pedido. Quando ella estava occupada a contar á sua madrinha tudo o que se tinha passado no baile, as suas manas baterão á porta. Borrallheira foilhes abrir.

– Tardais bem, lhes disse ella, espreguiçando-se e esfregando os olhos como se tivesse dormido.

– Se tu tivesses vindo ao baile, disse uma, estarias bem contente; veio lá a princeza mais bonita que se pôde ver; fez-nos civilidades, deu-nos laranjas e limões doces.

Borrallheira, contentíssima, perguntou-lhes como se chamava ella; mas ellas responderão-lhe que ninguém a conhecia, que o filho do rei estava inquieto, e que daria tudo no mundo para saber quem ella era. Borrallheira sorreio-se, e disse-lhes:

– Então ella era bem bonita? Oh, meu Deos! Como sois felizes! Eu não poderia vê-la! Oh! Senhora D. Maria, empreste-me o seu vestido amarelo que traz todos os dias.

– Pois não! Emprestem lá o seu vestido a uma suja Borrallheira! Só se eu estivesse douda.

Borrallheira isto esperava, e ficou bem contente, pois que se sua irmã lhe prestasse o seu vestido, ella ficaria bem embaraçada. No dia seguinte, as duas manas forão ao baile, e Borrallheira tambem, mas ainda mais bem vestida do que na vespera. O filho do rei esteve sempre ao pé d'ella, fazendo-lhe uma corte assídua. Como a pequena estava contente, esqueceu o que sua madrinha lhe tinha recomendado, de sorte que ouviu dar a primeira pancada de meia-noite, quando ella pensava que só erão onze horas; levantou-se e fugio com tanta velocidade como uma corça. O principe correu atrás d'ella, mas não pôde apanhal-a; como ella tinha deixado cahir um dos seus sapatos de vidro, o principe guardou-o com todo cuidado. Borrallheira chegou á sua casa bem cansada, sem lacaios, sem carruagem, e com os seus trapos, não lhe tendo ficado de toda a sua magnificencia mais do que um dos seus sapatos, o par d'aquelle que

tinha deixado cahir. Perguntou-se aos guardas do palacio se tinnão visto sahir uma princeza; disserão que não tinnão visto sahir ninguem, senão uma rapariga muito mal vestida. Quando as duas irmãs voltarão do baile, Borrallheira lhes perguntou se tinnão divertido muito, e se a bella dama tinha lá ido; disserão-lhe que sim, mas que tinha fugido á meia-noite, e tão precipitadamente que tinha deixado cahir um dos seus sapatinhos de vidro, o mais bonito que podia haver; que o filho do rei o tinha apanhado, e que não tinha feito outra cousa do que olhar para elle em todo o resto do baile, e que seguramente elle estava bem namorado da bella pessoa a quem o sapatinho pertencia. Disserão a verdade, pois que, poucos dias depois, o filho do rei mandou publicar que casaria com aquella senhora cujo pé fosse justo ao sapatinho. Principiou-se pelas princesas, depois pelas duquesas, e toda a corte, mas inutilmente. Trouxerão-o á casa das duas irmãs, que fizeram tudo quanto puderão para fazerem entrar o pé, mas não foi possível. Borrallheira que as via, e que logo conheceu o seu sapato, disse rindo-se:

– Vejamos se o meu pé entra.

As suas manas puzerão-se a rir a escarnecer d’ella. O gentil-homem que o timha trazido, olhando com attenção para Borrallheira, e achando-a bonita, disse que era mui justo e que tinha ordem de o ensaiar em todas as raparigas. Fez sentar Borrallheira, e chegando o sapatinho ao seu pé pequeno vio que entrava sem difficuldade, e que lhe ia muito bem. A admiração das duas irmãs foi grande, mas ainda maior quando Borrallheira tirou da sua algibeira o outro sapatinho, que calçou no outro pé. N’este momento chegou a madrinha, que, tendo dado com a varinha nos vestidos de Borrallheira, lh’os transformou em outros mais magníficos que todos os outros.

Então suas manas reconhecêrão-a por ser a bella dama que tinnão visto no baile. Lançarão-se a seus pés, para lhe pedirem perdão de todos os máos tratamentos que lhe tinnão feito suffer. Borrallheira levantou-as, e disse-lhes, abraçando-as, que lhes perdoava de boa vontade, e que lhes pedia que fossem sempre suas amigas. Foi depois levada á casa do principe, vestida como estava. Achou-a ainda mais linda que nunca, e poucos dias depois casou com ella. Borrallheira, que era tão boa como era bonita, mandou dar quartos no palácio para suas manas, e casou-as no mesmo dia com dous grandes fidalgos da côrte.

**ANEXOS F - Conto dos irmãos Grimm publicados em *Contos dos irmãos Grimm*
([1897]/1926),**

F.1. *Alva-Neve* (p. 201-214)

Era no inverno, e os flocos de neve caíam do céu como fina pennugem. Uma rainha, nobre e bella, estava ao pé da janella aberta do palacio; bordava e ao mesmo tempo olhava os flocos balouçarem-se docemente no ar; picou-se o dedo com a agulha e tres gotas de seu sangue purpurino caíram na neve. E produziu um efeito tão lindo de côres, o branco picado de vermelho e realçado pela negra moldura da janella que era de ebano que a rainha disse para comsigo: “Desejava ter uma filha cujo rosto branco de neve levemente carminzado seria emoldurado de preto!”

Algum tempo depois teve uma menina cuja tez era tão deslumbrante como a mais pura neve, realçada pelo vermelho claro e os cabelos negros como o ebano. Chamaram a criança Alva-Neve; tinha apenas mezes quando a mãe falleceu.

O rei, seu pae, casou, em segundas nupcias, com uma princeza de grande beleza, mas de um orgulho infernal; não podia suportar a idéa que havia alguém mais bonita do que ella.

Possuia um espelho magico no qual se mirava e admirava a miúdo; e então dizia:

“Espelho, gentil, espelho, qual é a mais bella de todo este paiz?”

Havia já annos que uma voz, por detraz do espelho, respondia: “Princeza sois vós a mais bella!” Sentia-se feliz; porque sabia que o espelho só podia dizer a pura verdade. No emtanto Alva-Neve crescia e augmentava em belleza e graça; quando teve sete annos era tão bella como o dia.

Um dia a rainha, sua madrasta, consultou como de costume o espelho, que respondeu-lhe:

– “Real senhora, sois muito bella, mas Alva-Neve é-lo mil vezes mais.”

Estremeceu de raiva e fez-se verde de ciúmes. Desde então quando via Alva-Neve, que todos adoravam pela sua gentileza, tinha crises de fúria; seu orgulho magoado não a deixava em descanso e perdeu o somno. Emfim já não podendo mais, mandou vir um caçador do seu séquito e disse-lhe: “Não quero mais tornar a vêr a princeza. Arranja-te como puderes e leva-a para o bosque onde a matarás; has de me trazer o coração e o figado e dar-te-hei um sacco cheio de ouro.”

O criado obedeceu, levou Alva-Neve para a floresta, sob o pretexto de lhe mostrar os veados e as corças brincando. De repente agarrou-a e puxando pela fala de matto ia-lhe enterrar-lh'a no coração. A criança, banhada em lagrimas supplicou-o de a deixar em vida.

“Prometto-lhe, disse ela, ficar na floresta e nunca mais voltar ao palácio. D'este modo os que o mandaram matar-me nunca saberão que me poupou a vida.”

O caçador, que não era máo homem, teve dó da innocente creatura e disse-lhe: Pois bem, vá lá; fica na floresta; mas livra-te de a deixares, porque então a morte seria certa.

“Nada arrisco, pensou elle; os animaes ferozes vão devoral-a em breve e a vontade da Rainha será feita, sem que eu seja obrigado a sobre carregar-me de um crime abominável.”

E matando um cabrito, tirou-lhe o coração e o figado e apresentou-os a rainha como se fossem de Alva-Neve. No seu rancor feroz, á rainha mandou-os preparar pelo cozinheiro e comeu-os com uma alegria cruel.

Durante esse tempo a pobre pequena, que ficára sósinha na floresta, estava com muito mêdo e não sabia que fazer. De repente ouviu os uivos dos lobos e o grunhir dos ursos; então cheia de terror pôz-se a correr; os pésinhos delicados feriram-se nas pedras agudas e rasgou-se nos espinhos; isso não a deteve. Passou ao pé de muitos animaes ferozes que não lhe fizeram mal. Enfim á noitinha, offegante, esfalfada chegou ao pé de uma gentil casinha que estava no meio de uma clareira; entrou mas não viu ninguem.

A habitação comtudo não parecia abandonada; tudo estava muito aceiado e bem arrumado e era prazer vêr tudo em ordem. N'uma mesa, coberta com uma bella toalha, muito branca, achavam-se postos sete talheresinhos, prato, colher, faca, garfo e copo, tudo tão pequenino e mimoso que parecia ser para umas crianças. No quarto ao lado haviam sete caminhas cobertas com lenções muito brancos.

Alva-Neve que morria de fome e sêde, come um pouco do que já estava servido nos pratos mas não querendo privar os convivas esperados apenas tirou um bocadinho de cada um e bebeu um golo em cada copo de vinho.

Depois caindo de canceira foi deitar-se n'uma caminha, mas a primeira era curta demais, a segunda muito estreita; só depois de as experimentar todas é que encontrou meio de alcançar os pobres membros na sétima. Fez a sua oração em breve adormeceu profundamente.

Entretanto anoitecera e pouco depois chegaram os donos da casa; eram sete gnomos, esses seres pequeninos que procuram o ouro, a prata e outros metaes na montanha. Cada qual accendeu uma tocha e viram logo que alguem tinha entrado em casa; não estava tudo perfeitamente na ordem em que elles tinham deixado.

Sentaram-se á mesa. “Quem mexeu na minha cadeira?” disse o primeiro – Quem tocou no meu pão disse o segundo – Quem me tirou um bocado de carne, disse o terceiro – E o quarto: Quem bebeu pelo meu copo – Quem provou os meus legumes, disse o quinto – O sexto perguntou: Quem se serviu da minha faca? E o septimo: Quem comeu com o meu garfo?

Depois da refeição foram para o quarto ao lado, Ahi tambem notaram uns após outros que se tinham deitado em suas camas. Emfim o septimo descobriu Alva-Neve dormindo sempre do somno pacifico da inocência pura. Correram todos com as tochas e disseram: “Que encantadora, que linda criança!” Nem por isso a accordaram, e aquelle cujo leito estava occupado foi deitar-se em cima de duas cadeiras.

No dia seguinte, quando Alva-Neve acordou, levantou-se e vendo-se na presença dos sete anões ficou muito assustada. Mas elles sorriram-lhe como a um amigo e perguntaram-lhe o nome e qual a causa que a trouxeram á sua casa. Contou-lhes quem era, e como uma madrasta a reduzira a fugir para estas solidões. Então elles disseram-lhe:

Queres ficar comnosco? Não te faltará nada. Arrumas a casa, fazes a cozinha, cozes e lavas. Não é o trabalho de uma princeza; mas quando tiveres acabado o teu trabalho serás a nossa rainha.

Alva-Neve aceitou de boa vontade e tudo andou ás mil maravilhas. De manhã os anões partiam para as cavernas, onde cavavam para encontrar os mineiros; durante o dia Alva-Neve limpava, varria e preparava a comida. À noite os anões voltavam e todos jantavam. “Toma conta com a tua madrasta; em pouco saberá onde estás, disseram elles; por isso durante a nossa ausencia, não deixes entrar aqui ninguem!

Ao cabo de algum tempo a má rainha que julgava Alva-Neve bem morta, teve a fantasia de consultar o espelho, ainda que estivesse certa que elle ia responder-lhe que já não tinha rival em beldade. Imaginem o seu furor extremo quando elle respondeu: “Real senhora, sois a mais bella de todo o paiz, mas Alva-Neve que por traz os montes vive e em casa dos sete anões é mil vezes mais bella.”

Percebeu que o caçador a enganara. Novamente devorada pela febre da inveja só pensava no meio de matar Alva-Neve e só teve algum allivio quando julgou ter encontrado esse meio.

Como sabia um tanto a arte de bruxa, poude com facilidade disfarçar-se; tingiu o rosto e tomou os modos de uma velha; vestiu-se como uma vendedora e foi do outro lado dos montes com um fornecimento de coisas bonitas, até á casa dos sete anões.

Bateu á porta e gritou “Bellas coisas para vender, bellas coisas!

Alva-Neve que estava no primeiro andar e que se aborrecia todo o santo dia sósinha, abriu a janella e perguntou-lhe o que tinha para vender.

“Oh! coisas lindíssimas, respondeu a rainha, olhe, por exemplo coletes dos mais elegantes.” E ao mesmo tempo mostrava um colete de setim côr de rosa lindissimo. Alva-Neve nunca tinha visto um colete e queria um. Pensou lá comsigo: “Esta boa mulher póde bem entrar sem perigo.”

Desceu então e puxou pelo ferrolho. Comprou o colete; então a rainha disse-lhe: “Vaes vêr como te fica bem; vou ajudar-te a atacad-o.”

Alva-Neve deixou-a atacar; então a cruel inimiga puxou com tanta força o cordão que a pobre criança perdeu a respiração e cahiu como morta. A rainha muito contente voltou para o palacio.

Mas, felizmente, os anões n’esse dia tendo terminado o trabalho mais cedo que de costume recolheram logo depois; acharam a sua querida Alva-Neve sempre estendia no chão sem movimento. Cortaram á pressa o cordão e levaram-na para o ar livre. Acabou por respirar um pouco; enfim voltou a si e ponde contar o que succedera: “Foste muito imprudente, disseram os anões; a velha não era senão a tua horrível madrasta. Portanto no futuro não deixes entrar mais ninguem quando cá não estivermos.”

A má rainha logo que voltou ao palacio, correu ao espelho esperando enfim ouvir proclamar a sua belleza, o que para ella era a musica mais suave. Como da vez precedente, o espelho respondeu:

“Real Senhora, sois a mais bella de todo este paiz. Mas Alva-Neve que traz-os montes vive com os sete anões é mil vezes mais bella.”

Ouvindo isto sentiu o sangue gelar-se nas veias; fez-se branca d’inveja e depois rubra de raiva. Quando voltou a si procurou novamente um meio para perder o innocente objecto do seu rancor.

Pegou n’um magnifico pente, cheio de perolas e besuntou os dentes com um veneno que ella própria compôs.

Depois disfarçando-se ainda em velha, mas com outro todo que da vez precedente, dirigiu-se para a casa dos sete anões. Bateu á porta e gritou: Bellas coisas para vender, bellas coisas!”

Alva-Neve abriu a janella e disse: “Siga o seu caminho, não abro a ninguem.

– Podes comtudo, respondeu a rainha, vêr as lindas coisas que aqui tenho. Olha, este pente digno de uma princeza. Pega n’elle e admira-o á vontade; não se paga á vista.”

Alva-Neve deixou-se tentar pelo brilho da tartaruga e das perolas; depois de ter bem admirado o pente, quis compral-o, abriu a porta á velha que lhe disse: “Espera vou ajudar-te a pôr o pente nos teus lindos cabelos, para que estejas bem penteada.”

E enterrou o pente com violência; mas os dentes tocaram na pelle, Alva-Neve caiu fulminada. “Eis-te emfim, bem morta, Flôr de Belleza! exclamou a rainha soltando uma gargalhada feroz e apressou-se em voltar para o palacio.

Felizmente, no seu excessivo odio, compusera para fazer soffrer a sua victima mais tempo um veneno que não matava logo. Quando os anões voltaram á noite, acharam Alva-Neve sempre estendida no chão. Adivinharam o que se passára e tiraram depressa o pente. O veneno ainda não tinha produzido o seu efeito e com um antidoto fizeram voltar a si Alva-Neve.

“Foi ainda a tua madrasta quem te fez essa partida, disseram elles. É preciso que nos promettas, por tudo quanto há de mais sagrado, que nunca mais abrirás a porta, seja lá a quem fôr? Alva-Neve prometeu tudo o que lhe pediram.

Apenas de volta ao castello a rainha pegou no espelho. Mas a resposta foi como das vezes precedentes. Alva-Neve é mil vezes mais bella.

Pôz-se a tremer de raiva e quasi ia caindo no chão. “Has de morrer, miseravel creatura, disse ella, ainda que eu tenha de o pagar com a minha vida.”

Levou uma semana inteira a consultar todos os alfarrabios de bruxaria para fabricar uma maçã, impregnada de um veneno subtil; é isto só uma metade é que estava envenenada a que era mais vermelha e que tinha um perfume tão delicioso que dava vontade de a provar; a outra metade, mais pallida podia ser comida sem perigo.

Então disfarçou-se em saloia e metteu a maçã n’um cesto com outras. Foi outra vez á casa e bateu á porta. Alva-Neve chegou á janella para dizer que não abria a viva alma.

“Mas não preciso entrar, respondeu a falsa saloia; posso passar as maçãs pela janella se as quiseres comprar. Olha, vê lá como esta é magnifica; o seu perfume embalsama. Prova e estou certa que comprarás o resto para fazer uma surpresa aos teus protectores, os sete anões.”

Alva-Neve estava sentada, mas desconfiava sempre um pouco e disse:

“Não, não me atrevo a aceitar.

– Que receitas? disse a rainha. Olha, vou comer a metade da maçã e tu depois provarás o resto para veres o gosto delicioso que tem.”

Cortou a parte mais verde da maçã e pôz-se a comel-a. Alva-Neve tranquillizada pegou na outra metade; apenas lhe deu uma dentada, caiu no chão sem vida.

A má madrasta, saltando e rindo, com uma alegria infernal, exclamou: “Eis-me enfim livre d’esta creatura que causava o meu tormento! d’esta vez os anões não poderão chamal-a vida.”

Apressou-se em regressar ao palacio e consultar o espelho. D’esta vez respondeu-lhe: “Real Senhora, sois a mais bella de todas.”

Sentiu-se transportada de alegria e de prazer e o coração tranquillo tanto quanto o pôde estar o coração invejo.

Os anões, quando voltaram á noite, acharam Alva-Neve estendida no chão, morta. Levantaram-na e procuraram em vão o que pudera causar a sua morte; a rainha levava o resto da maçã. Depois de terem debalde tentado tudo para a chamar á vida, collocaram a sua querida filha adoptiva n’um leito e choraram durante tres dias. Quizeram então enterral-a, mas ella ainda tinha as duas frescas côres, dir-se hia que estava só dormindo. Não se poderam resolver a mettela n’um tumulto frigido debaixo da terra e fabricaram um caixão de vidro onde estava gravado o seu nome em letras doiradas, collocaram-no dentro e levaram-na para o cume da montanha vizinha; e cada um por sua vez ficava ao pé d’ella para a guardar contra os animaes ferozes. Mas podiam dispensar-se d’isso; todos os animaes da floresta, mesmo os lobos e os ursos e ate mesmo os mochos e os abutres choraram a innocente criança.

Muitos anos se passaram assim, e Alva-Neve estava sempre estendida sem movimento; mas a tez era ainda como a desejara a mãe; branca de neve, levemente rosada; os longos cabelos pretos como o ebano; não tinha o mais leve signal de morte.

Um dia um jovem principe, filho do poderoso rei, tendo-se perdido na caça, na floresta, chegou á montanha onde Alva-Neve repousava sempre no seu caixão de vidro. Viu-a e ficou encantado com a sua belleza. Apezar do anão que estava de guarda ter-lhe dito que ella estava morta, declarou não poder mais viver sem tornal-a a vêr e offereceu todos os thesouros para podel-a levar para o seu palacio.

“Não, respondeu o anão, não cedemos a nossa querida filha por todo o ouro do mundo.”

O principe, muito triste, ficava engolfado na contemplação da belleza tão pura de Alva-Neve.

Durante esse tempo chegaram os outros anões e vendo a sua tristeza, tiveram dó d’elle e fizeram dom de Alva-Neve, sabendo que elle não deixaria de collocar-a na sala d’honra do seu castello.

O principe tendo então encontrado os criados mandou-lhes pegar no caixão aos hombros e dirigiram-se para o castello. Mas no caminho um d’elles tropeçou n’uma raiz d’arvore. Alva-Neve foi sacudida com violencia e da boca, meia aberta, saiu o bocadinho da maçã que ella

dentara e que não engulira. Então Alva-Neve completamente reanimada, respirou profundamente e abriu os olhos.

O príncipe, o auge da alegria, tirou a tampa do caixão. Alva-Neve voltou a si de todo, levantou-se e disse. “Meu Deus, onde estou?”

O príncipe contou-lhe o que se passara e disse-lhe em seguida: “Agora acabaram todos os teus tormentos. És para mim mais preciosa que tudo quanto há no mundo; vamos chegar ao palacio de meu pae, que é um grande rei e será a minha esposa bem amada.”

Como o príncipe era cheio de graça e gentileza, Alva-Neve aceitou a sua mão. O rei muito satisfeito por ter uma nóra tão bella e encantadora fez preparar tudo para umas núpcias esplendidas.

Convidou a má rainha que, não sabendo quem era a noiva, pôz os seus fatos mais bellos pensando eclipsar todas as damas e donzellas. Depois de vestida, pegou no espelho para ouvir proclamar a sua belleza triunphante. Mas ficou cheia d’espanto quando elle respondeu-lhe: “Real Senhora, sois a mais bella d’este reino; mas Alva-Neve que vae casa com o filho do rei vizinho é mil vezes mais bella.” Cheia d’angustia ao saber que a sua malvadez não dera resultado não queria ir á festa; mas a inveja não a deixou socegar; precisava ir vêr o innocente objecto do seu rancor.

Quando fez a sua entrada perante toda a Côrte, Alva-Neve, reconhecendo a sua mortal inimiga, ia desmaiando de susto. A horrível mulher fitava-a como uma serpente que quer fascinar um passarinho. Mas n’esse momento os anões que tambem estavam convidados apoderaram-se d’ella e calçando-lhe á força uns sapatos de metal, forjados por elles e aquecidos ao fogo, obrigaram-na a dansar assim á chicotada caiu no chão morta.

Houve em seguida uma festa magnifica onde reinou a maior alegria entre grandes e pequenos.

ANEXOS G – Contos de Guerra Junqueiro publicados em *Contos para a Infância* (1978)

G.1. *O Chapelinho Encarnado* (p. 193-199)

Era uma vez uma rapariguinha muito bonita, cheia de bondade, a quem a mãe e a avó adoravam extremosamente. A santa avozinha, que passava o tempo a imaginar o que podia agradar à neta, deu-lhe um dia um chapéu de veludo vermelho. A pequetita andava tão contente com o seu chapéu novo, que já não queria pôr outro, e começaram a chamar-lhe a menina do chapelinho encarnado.

A mãe e a avó moravam em duas casas separadas por uma floresta de meia légua de comprido. Uma manhã disse a mãe à pequenita:

– A avó está doente e não pode vir ver-nos. Eu fiz estes doces, vai levar-lhos tu com esta garrafa, não andes a correr, vai devagarinho e volta logo.

Atou o seu avental, meteu num cestinho a garrafa e os doces, e pôs-se a caminho. No meio da floresta um lobo aproximou-se dela. A pequenita que nunca vira lobos, olhou para ele sem medo algum.

– Bons dias, chapelinho encarnado.

– Bons dias, meu senhor, voltou-lhe delicadamente a pequerrucha.

– Aonde vais tão cedo?

– A casa da minha avó, que está doente.

– E levas-lhe alguma coisa?

– Levo, sim, senhor; levo-lhe uns bolos e uma garrafa de vinho para lhe dar forças.

– Diz-me onde mora a tua avó, que também a quero ir ver.

– É perto, aqui no fim da floresta. Há ao pé uns carvalhos muito grandes, e no jardim muitas nozes.

– Ah! tu é que és uma bela noz, disse consigo o lobo. Como eu gostava de te comer. Depois continuou em voz alta: – Olha que bonitas árvores e que lindos passarinhos. Como é bom andar nas florestas, e então que quantidade de plantas medicinais que por aí se encontram!

– O senhor é com certeza um médico, respondeu a inocente pequenita, visto que conhece as ervas medicinais. Talvez me pudesse indicar alguma que fizesse bem a minha avó.

– Decerto, meu amor, olha, aqui está uma, e esta também, e aquela igualmente.

Mas todas as plantas que o lobo indicava, eram plantas venenosas. A pobre criança queria apanhá-las para as levar a sua avó.

– Adeus, meu lindo chapelinho encarnado, estimei muito conhecer-te. Com grande pena minha, tenho de te deixar para ir ver um doente.

E pôs-se a correr em direção da casa da avó, enquanto a pequerrucha se entretinha em apanhar as plantas que ele tinha indicado.

Quando o lobo chegou à porta da velha, achou-a fechada, bateu, mas a avó não se podia levantar da cama, e perguntou: – Quem está aí?

– É o chapelinho encarnado, respondeu o lobo, imitando a voz da pequerrucha. A mamã manda-te bolos e uma garrafa de vinho.

– Procura debaixo da porta, disse a avó, que encontrarás a chave.

Encontrou-a, abriu a porta, engoliu de uma assentada a pobre velha inteira, e em seguida vestindo o fato que ela costumava usar, deitou-se na cama.

Pouco depois entrou a pequenina, assustada e admirada de encontrar a porta aberta, porque sabia o cuidado com que a avó a costumava ter fechada.

O lobo pusera uma touca na cabeça, que lhe escondia uma parte do focinho, mas era horrível o que lhe ficava a descoberto.

– Ai! avozinha, disse a criança, porque tens tu as orelhas tão grandes?

– É para te ouvir melhor, minha filha.

– E porque estás com uns olhos tão grandes?

– É para te ver melhor.

– E para que estás com uns braços tão grandes?

– É para te abraçar melhor.

– Jesus! para que tens hoje uma boca tão grande e uns dentes tão agudos?

– É para te comer melhor. A estas palavras o lobo arremessou-se à pobre pequena, e engoliu-a. Como estava repleto, adormeceu, e começou a risonar muito alto.

Um caçador que passava por acaso, perto da casa, e que ouviu aquele barulho, disse consigo: A pobre velha está com um pesadelo, está pior talvez, vou ver se precisa de alguma coisa. Entra e vê o lobo estendido na cama.

– Olá, meu menino, diz ele: há muito tempo que te procuro.

Armou a sua espingarda, mas parando logo:

– Não, disse ele, não vejo a dona da casa. Talvez o lobo a engolissem viva. E em lugar de matar o animal com uma bala, pegou na sua faca de mato, e abriu-lhe cuidadosamente a barriga: apareceu logo chapelinho encarnado e saltou para o chão, gritando:

– Ai! que cova medonha onde eu estive fechada!

A avó saiu também, radiante por ver outra vez a luz do dia.

O lobo continuava a dormir profundamente, e o caçador meteu-lhe então duas grandes pedras na barriga, coseu tudo, e escondeu-se com a avó e a neta para verem o que se ia passar.

Decorrido um instante, o lobo acordou e, como tinha sede, levantou-se para ir beber ao lago. Ao andar, ouviu as pedras baterem uma na outra, e não podia compreender o que aquilo era; com o peso, caiu ao lago, e afogou-se.

O caçador tirou-lhe a pele, comeu os bolos e bebeu o vinho com a velha e mais a sua neta. A velha sentia-se remoçar, e o chapelinho encarnado prometeu não tornar a passar na floresta, quando sua mãe lho proibisse.

G.2. *Branca de Neve* (p. 211-224)

Era uma vez uma rainha, que se lastimava por não ter filhos. Um dia de Inverno, enquanto bordava num bastidor de ébano, olhando de vez em quando pela janela, para ver cair as flores de neve no chão, distraída, picou-se num dedo e espirrou uma gota de sangue.

– Quanto eu desejaria uma filha, com uns lábios tão vermelhos como o sangue, uma pele tão branca como a neve, e uns cabelos negros como o ébano.

Algum tempo depois os seus desejos realizaram-se e deu à luz uma filha, com uma linda boca vermelha, cabelos negros e o corpo tão alvo, que lhe chamavam – Branca de Neve. Porém, a feliz mãe não gozou muito da sua felicidade. Morreu, e o rei tornou a casar com uma mulher de uma grande beleza, e de um orgulho não menos extraordinário. Era tão formosa que se considerava a mulher mais perfeita do universo.

Algumas vezes fechava-se no seu quarto, e, diante de um espelho mágico, dizia-lhe:

– Meu fiel espelho, responde-me: qual é a mulher mais linda que há no mundo?

– És tu, respondia o espelho.

No entanto, Branca de Neve crescia, e de dia para dia tornava-se mais formosa. Contava apenas oito anos, e já ninguém a podia ver sem ficar maravilhado. Um dia a orgulhosa rainha, sentando-se diante do seu espelho, disse-lhe:

– Meu fiel espelho, responde-me: qual é a mulher mais linda que há no mundo?

– Não és tu, não és tu. Branca de Neve é mais linda.

A estas palavras a orgulhosa rainha sentiu uma dor aguda, como uma punhalada, e entrou-lhe no coração um ódio mortal pela inocente Branca. Não repousava nem de dia nem de noite. Para satisfazer o seu ódio, chamou e disse-lhe:

– Quero que Branca desapareça. Condu-la à floresta, mata-a, e para me provares que as minhas ordens foram executadas pontualmente, arranca-lhe o coração e traz-no aqui.

O criado levou a menina para o fundo da floresta, pegou numa faca, e dispunha-se a executar a ordem que recebera. A pobre criança chorava e lamentava-se, e pedia-lhe que a não

matasse, porque ela não tinha feito mal a ninguém, e queria viver. O criado, enternecido com aquelas lágrimas, perdeu o ânimo, e abandonou-a na floresta, julgando que se as feras a devorassem a culpa não era dele, mas sim da rainha. E, para mostrar à rainha o coração de Branca, matou um cabrito e levou-lhe o coração. A rainha ao ver aqueles despojos sangrentos ficou contentíssima, e disse para si:

– Morreu a minha rival, e nenhuma mulher no mundo é hoje tão bela como eu.

Branca abandonada na floresta, não tinha morrido, mas ficara cheia de medo. Pela primeira vez na sua vida punha os pés em cima de pedras, e andava pelo meio do mato que lhe rasgava o vestido, e pela primeira vez também via os olhos ardentes dos animais ferozes. Mas as feras não lhe faziam mal, e deixaram-na ir andando. Ao anoitecer atravessara já sete montanhas.

Chegou, pelo escuro, ao pé de uma casinha muito pequenina. Desfalecida de fome e de sede entrou no casebre, onde achou tudo muito arranjando e muito limpo. Havia uma mesinha, e sobre ela, coberta com uma toalha de brancura irrepreensível, sete pratos pequenos, sete garrafas pequenas, e ao longo da parede, sete camas muito pequeninas. Branca comeu um pouco do que estava nos pratos, bebeu uma gota de vinho de cada copo, deitou-se na cama, rezou, e adormeceu profundamente.

Momentos depois os donos da casa entraram. Eram sete mineiros pequeninos, cada um com uma lanterna pendurada na cintura. Um deles, disse:

– Quem comeu o meu pão?

E os outros sucessivamente:

– Quem pegou no meu garfo?

– Quem tomou o meu caldo?

– Quem bebeu o meu vinho?

E enfim, um deles:

– Quem está aí deitado na minha cama?

Reuniram-se todos à roda do pequeno leito, em que dormia Branca. À luz das lanternas viram o doce rosto da criança, que repousava tranquilamente e afastaram-se sem fazer bulha, para a não acordar.

Branca, no dia seguinte de manhã, ficou um pouco assustada quando viu ao pé de si aqueles sete anões das montanhas. Mas eles disseram-lhe com suavidade, que não tivesse medo, e perguntaram-lhe donde vinha e como se chamava. Branca contou-lhes a sua história, e os anões disseram:

– Queres tu ficar conosco, para tomar conta da nossa casa?

– Da melhor vontade, respondeu Branca, inteiramente sossegada.

Principiou logo o serviço, e continuou-o regularmente todos os dias. Limpava os móveis, e fazia o jantar. Os anões iam trabalhar para as minas de ouro e de diamantes, e quando voltavam achavam tudo em ordem.

Durante esse tempo a rainha andava satisfeita, quando pensava que já não tinha que recear uma rival, sentou-se outra vez diante do seu espelho, e disse-lhe:

– Meu fiel espelho, não é verdade que eu sou agora a mulher mais linda que há no mundo?

O espelho respondeu:

– Sim, nos teus palácios e nos teus castelos, mas Branca está nas sete montanhas, e Branca é mais linda que tu.

Ouvindo esta resposta, a orgulhosa rainha, sentiu de novo um golpe cruel, e determinou fazer desaparecer a inocente Branca. Mas de que modo? Uma manhã partiu disfarçada em vendedeira ambulante, com um cesto cheio de objetos de fantasia. Foi direita às sete montanhas, e bateu à porta da casinha, gritando: Quem quer comprar bonitas jóias?

Os anões tinham recomendado a Branca que desconfiasse das caras estranhas, receando os emissários da rainha, e ela prometera ser prudente. Mas quando viu as lindas coisas que a vendedeira trazia no cesto, esqueceram-lhe todas promessas.

– Veja este rico colar, minha menina, deixe pôr-lho ao pescoço.

Branca consentiu, e a rainha estrangulou-a, e foi-se embora. Quando os anões voltaram, viram a infeliz Branca estendida no chão, completamente inanimada. Arrancaram-lhe o colar, e deitaram-lhe nos lábios algumas gotas de um licor amarelo. Branca começou a respirar, voltou a si pouco a pouco, e informou os seus bons amigos do que lhe acontecera.

– Podes estar certa, disseram-lhe eles, que essa vendedeira não era outra senão a tua inimiga, a rainha. Toma cautela, não deixes entrar aqui ninguém, quando não estivermos em casa.

Ao entrar no seu palácio toda contente, colocou-se a rainha diante do espelho, e disse-lhe:

– Meu fiel espelho: Qual é agora a mulher mais linda que há no mundo? Responde.

– És tudo nos teus grandes palácios e nos teus castelos, mas Branca está nas sete montanhas, e Branca é mais linda do que tu.

A rainha enfureceu-se e resolveu mais uma vez aniquilar a infeliz Branca. Tornou a disfarçar-se em vendedeira. Chegou às sete montanhas, e bateu à porta da cabana.

– Quem quer comprar lindas jóias?

Branca veio à janela, e respondeu:

– Vá-se embora, aqui não entra ninguém.

Tanto pior para si, respondeu a malvada, olhe este pente de ouro. Já viu algum tão lindo?

Branca não pôde resistir ao desejo de possuir aquela jóia. Abriu a porta.

– Oh! minha linda menina, deixe-me pôr-lho na cabeça.

Ao dizer isto, enterrou-lhe na cabeça o pente, que estava envenenado, e Branca caiu como morta.

À noite, quando regressaram os anões, acharam-na pálida e fria. Tiraram-lhe o pente envenenado, reanimaram-na com a bebida, e tornaram a recomendar-lhe que fosse prudente.

No entanto a cruel rainha voltava contentíssima para o palácio. Assim que chegou, foi direita ao espelho e fez-lhe a mesma pergunta, a que o espelho respondeu como anteriormente.

– Ah! é preciso que ela morra, ainda que para isso eu tenha de me sacrificar.

Vestiu-se de camponesa com um cesto de maçãs. Entre elas havia uma que estava envenenada de um lado. Foi, e bateu à porta da cabana.

– Quem quer comprar fruta, quem quer comprar?

– Retire-se, disse Branca, vendo-a pela janela, não deixo entrar ninguém, nem compro coisa alguma.

– Está bem, não faltará quem compre estas ricas maçãs. Mas por ser tão bonita, quero dar-lhe uma.

– Obrigada, não aceito.

– Imagina que está envenenada. Olhe, eu vou comer um pedaço. Ah! que boa que é! Nunca provei nada assim. Ao pronunciar estas palavras, a traidora mordeu no lado da maçã que não estava envenenado. Branca deixou-se tentar, levou à boca o outro pedaço, e caiu no chão.

– Aí tens, para castigo da tua formosura.

Quando chegou ao palácio, a rainha foi direita ao espelho, e perguntou-lhe:

– Meu fiel espelho, quem é agora a mulher mais linda?

E o espelho respondeu:

– És tu, és tu.

– Até que enfim.

Os anões estavam inconsoláveis. Debalde tinham tentado reanimá-la com o licor de ouro e com outras bebidas ainda mais fortes. Branca continuava fria e inanimada. Choraram por ela durante três dias, e os passarinhos da floresta choraram também. No entanto as boas avezinhas não podiam acreditar que ela estivesse morta, vendo o seu rosto tão harmonioso, as suas faces

tão frescas, que parecia que estava a dormir. Os anões não quiseram enterrá-la. Meteram-na dentro de um caixão de cristal, e escreveram em cima: “Aqui jaz a filha de um rei”. Puseram o caixão numa das sete montanhas, e um deles devia guardá-lo constantemente.

Branca conservou-se assim durante muitos anos, sem que notasse no seu rosto a mais pequena alteração.

Um dia um formoso rapaz, filho de um rei, tendo-se perdido ao andar à caça, viu o caixão e pediu aos anões que lho cedessem fosse por que preço fosse.

– Somos muito ricos e por nada deste mundo venderemos este caixão, que é o nosso tesouro.

– Então dêem-mo, já não posso viver sem contemplar este rosto de mulher. Guardá-lo-ei na melhor sala do meu palácio. Peço-lhes que me façam isto.

Os anões, comovidos, consentiram. Quatro homens pegaram no caixão para o levarem. Um deles tropeçou numa raiz, e o caixão sofreu um balanço, que fez cair o bocado da maçã envenenado, que Branca tinha engolido e que lhe ficara na boca.

Abriu logo os olhos, e ressuscitou. O jovem príncipe levou-a para o seu palácio e casou com ela. O casamento fez-se com grande pompa. O príncipe convidou todos os reis e rainhas de diferentes países e entre elas a rainha inimiga de Branca. Esta, apenas acabou de vestir um rico vestido, que devia atrair todos os olhares, pôs-se diante do espelho, e perguntou:

– Meu fiel espelho, qual é a mulher mais linda que há no mundo?

E o espelho respondeu:

– Branca é mais formosa que tu.

A estas palavras a rainha estremeceu, e teve tal medo que os seus crimes fossem descobertos, que morreu de repente.

Branca viveu muitos anos adorada de todos, e no seu palácio de princesa não se esqueceu dos anões que a tinham protegido.

ANEXOS H – Contos de Jacob e Wilhelm Grimm publicados em *Contos maravilhosos infantis e domésticos para a Infância* (2014)

H.1. *O Chapeuzinho Vermelho* (p. 137-140)

Era uma vez uma menina que era querida por todos – bastava olhar para ela para gostar dela. Mas quem mais a amava era sua avó, que fazia de tudo para lhe agradar. Um dia, a avó deu a ela um chapeuzinho de veludo vermelho, e a menina gostou tanto que nunca mais quis usar outro, e por isso foi apelidada de Chapeuzinho Vermelho. Certa vez, a mãe disse a ela: “Pegue esta fatia de bolo e a garrafa de vinho e leve até a casa da vovó, que está fraca e doente. Ela vai gostar. Seja boazinha e mande lembranças a ela. Ande direitinho e não desvie do caminho, senão você vai cair e quebrar a garrafa e sua avó ficará sem nada”.

Chapeuzinho prometeu fazer tudo como a mãe mandou. Acontece que a avó morava na floresta, a meia hora de distância do vilarejo. Ao chegar à floresta, Chapeuzinho encontrou o lobo, mas não tinha ideia de que se tratava de um animal perigoso e não teve medo. “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho.” “Bom dia, lobo!” “Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?” “Para a casa da minha avó.” “O que está levando em seu avental?” “A vovó está doente e fraca, então vou levar para ela um bolo que fizemos ontem e vinho. Isso deve deixá-la mais forte.” “Chapeuzinho, onde mora a sua avó?” “A uns quinze minutos daqui. A casa fica embaixo dos três carvalhos, e em volta há arbustos, você logo vai reconhecer”, respondeu Chapeuzinho. O lobo pensou: “Esse é um delicioso bocado para mim. O que vai fazer para consegui-lo?”. Então, disse para Chapeuzinho: “Olhe aqui, Chapeuzinho, você não viu as lindas flores que existem na floresta. Por que não dá uma olhada por aí? Acho que você nem está ouvindo o lindo canto dos passarinhos. Está andando como se estivesse na vila indo para a escola. É tão divertido passear pela floresta”.

Chapeuzinho levantou os olhos e, quando viu os raios de sol atravessando as árvores e as lindas flores que cresciam por todo lado, pensou: “E se eu levasse um ramalhete de flores para minha avó? Ela ia gostar muito e ainda é cedo, não vai demorar”. Assim, entrou na floresta e se pôs a colher flores. E, sempre que colhia uma, logo via outra mais bonita logo adiante, e assim, de flor em flor, foi entrando cada vez mais fundo na mata. O lobo, por sua vez, correu diretamente para a casa da avó e bateu na porta, “Quem é?” “Chapeuzinho Vermelho, Estou trazendo bolo e vinho para você. Abra a porta.” “É só virar a maçaneta”, respondeu a avó, “estou tão fraca que não consigo levantar.” O lobo girou a maçaneta e a porta se abriu. Então

ele entrou, foi direto até a cama e devorou a avó. Depois vestiu as roupas dela, colocou a touca na cabeça, deitou-se na cama e fechou o cortinado.

Chapeuzinho andou por muito tempo colhendo flores e só parou quando não cabia mais nenhuma em suas mãos. Depois foi para a casa da avó. Estranhou que a porta estivesse aberta e quando entrou achou tão esquisito que pensou: “Ai, meu Deus, por que estou com essa sensação estranha de medo? Eu sempre gosto tanto de estar na casa da vovó”. Então foi até a cama, abriu o cortinado e lá estava a avó com a touca enfiada na cabeça, cobrindo o rosto, com um aspecto estranho. “Oi, vovó! Mas que orelhas grandes você tem!” “É para te ouvir melhor”. “Vovó, mas que olhos grandes você tem!” “É para te ver melhor.” “Vovó, mas que mãos grande você tem.” “É para te agarrar melhor.” “Mas, vovó, que terrível boca enorme é essa?” “É para te comer melhor.” E com isso o lobo saltou da cama, pulou sobre a pobre Chapeuzinho e a engoliu.

Depois de ter saciado o apetite, o lobo voltou para a cama, adormeceu e começou a roncar, fazendo um barulho fenomenal. Um caçador, que naquele momento estava passando em frente à casa, ouviu o barulho e pensou: “Como pode uma velhinha roncar desse jeito? Melhor verificar”. Então ele entrou na casa e, ao chegar à cama, deparou-se com o lobo, a quem procurava havia tempo. Ele deve ter comido a avó, pensou, e talvez ainda seja possível salvá-la, por isso é melhor não atirar. Então, buscou a tesoura e cortou a barriga do lobo. Assim que deu os primeiros cortes, avistou o Chapeuzinho Vermelho brilhando, e depois de mais uns cortes a menina saltou para fora dizendo: “Nossa, que susto. Estava tão escuro na barriga do lobo.” Logo depois, a avó também saiu com vida. Chapeuzinho correu para buscar pedras bem pesadas, que eles colocaram na barriga do lobo, e, quando ele acordou e quis ir embora, as pedras pesaram tanto que acabou caindo morto.

Os três ficaram muito felizes. O caçador tirou a pele do lobo, a avó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho levava e Chapeuzinho Vermelho, que estava feliz por ter escapado, prometeu a si mesma: “De agora em diante, não vou mais sair do caminho nem entrar na floresta sozinha, quando a minha mãe não deixar.”

Também se conta que, quando Chapeuzinho Vermelho foi novamente levar bolo para a avó, outro lobo falou com ela e tentou fazer com que se desviasse do caminho. Mas Chapeuzinho Vermelho se cuidou, seguiu seu caminho sem se desviar e contou à sua avó que havia encontrado um lobo, que ele a havia cumprimentado, mas que olhara para ela com olhos malvados. “Se não estivesse na estrada aberta, ele teria me devorado.” “Venha”, disse a avó, “vamos trancar a casa para que ele não possa entrar.” Não demorou para que o lobo chegasse e

batesse na porta, chamando: “Abra, vovó, é Chapeuzinho Vermelho, eu trouxe bolo”. As duas ficaram bem quietas e não abriram a porta. Enfurecido, o lobo rondou a casa muitas vezes e finalmente saltou no telhado, pensando em esperar até que Chapeuzinho Vermelho voltasse para casa à noite para devorá-la na escuridão. Mas a avó percebeu a intenção dele. Diante da casa, havia um grande cocho de pedra e ela disse à neta: “Vá buscar o balde, Chapeuzinho Vermelho. Ontem cozinhei salsichas. Jogue a água na qual eu cozinhei as salsinhas no cocho”. A menina carregou a água até encher o cocho. O lobo sentiu o cheiro de salsicha e espichou tanto o pescoço atrás do cheiro que perdeu o equilíbrio, começou a escorregar do telhado e acabou caindo no cocho e se afogando. Chapeuzinho Vermelho voltou alegre e confiante para casa. (GRIMM; GRIMM, 2014, p. 140).

H.2. A Gata Borralheira (p. 116-127)

Era uma vez um homem rico que viveu feliz com sua mulher por muito tempo e juntos tiveram uma única filha. Um dia a mulher adoeceu e, quando sentiu o fim se aproximar, chamou a filha e disse: “Querida criança, vou ter de deixá-la, mas quando eu estiver no céu, sempre olharei por você. Plante uma árvore que seu desejo será atendido, e quando estiver em perigo mandarei ajuda do céu. Continue boa e piedosa”. Dito isto, fechou os olhos e morreu. A menina chorou e plantou a árvore sobre o túmulo, mas não precisou regá-la porque suas lágrimas já bastavam.

A neve cobriu o túmulo com um manto branco e, quando o sol voltou a brilhar e a árvore ficou verde pela segunda vez, seu pai se casou novamente. Mas a madrasta já tinha duas filhas de seu primeiro marido, bonitas de aparência, mas orgulhosas, pretenciosas e más de coração. Depois do casamento, as três foram morar na mesma casa e a vida se tornou dura para a pobre criança. “O que é que esta menina inútil e desagradável está fazendo aqui? Vá para a cozinha, que lá é seu lugar!”, disse a madrasta, e acrescentou: “Ela será nossa criada e terá de ganhar o pão com seu trabalho diário”. Então, suas irmãs postiças lhe tiraram os lindos vestidos e vestiram nela um vestido muito velho e cinzento, dizendo: “Este está ótimo para você!”. E assim, debochando, mandaram-na para a cozinha. E, a partir desse dia, a menina passou a trabalhar arduamente, desde o nascer do sol: ia buscar água, acendia o fogão, cozinhava, lavava a roupa. As irmãs ainda faziam de tudo para atormentá-la, sempre zombando dela, jogavam ervilhas e lentilhas no meio das cinzas, obrigando-a a passar o dia separando os grãos. À noite, extenuada pelo trabalho, não tinha uma cama para descansar. Deitava-se perto da chaminé,

junto às cinzas do borrarho. E, como estava sempre suja por ficar dormindo nas cinzas e na poeira, deram a ela o apelido de Gata Borrarheira.

Passando algum tempo, o rei mandou anunciar que daria um baile, que deveria durar três dias, com toda a pompa, e seu filho, o príncipe herdeiro, deveria escolher sua futura esposa. As duas irmãs orgulhosas foram convidadas para o baile, e imediatamente chamaram a Gata Borrarheira e disseram: “Penteie nossos cabelos, lustre e afivele nossos sapatos, pois nós vamos ao baile do príncipe”. A Gata Borrarheira se esforçou muito e as arrumou o melhor que podia, enquanto as irmãs não paravam de debochar. “Você também não quer ir ao baile?”, perguntavam. “Quero, sim, mas como poderei ir se não tenho roupa para sair?” “Não”, disse a mais velha, “eu não quero que você vá e seja vista por todos, aí teríamos de sentir vergonha quando as pessoas descobrissem que você é nossa irmã. Seu lugar é na cozinha, tome aí uma bacia de lentilhas, que quando voltarmos quero que estejam selecionadas, e aí de você se restar uma estragada no meio, o castigo virá a galope.”

Com isso partiram e a menina ficou parada junto à porta até perdê-las de vista. Depois voltou triste para a cozinha e espalhou as lentilhas no fogão. Ao ver a enorme quantidade de grãos, ela disse, suspirando: “Preciso escolhê-las até meia-noite e não posso pregar o olho, ainda que meus olhos ardam. Ai, se minha mãe soubesse!”. Depois se ajoelhou nas cinzas para começar a trabalhar, quando duas pombas brancas entraram pela janela voando e se sentaram ao lado do monte de lentilhas. Elas acenaram com a cabeça, dizendo: “Gata Borrarheira, você quer nossa ajuda para escolher as lentilhas?”. “Quero, sim”, respondeu ela,

“As ruins no lixinho,
As boas no potinho.”

E bica! bica! bica!, e logo as pombas se puseram a comer as lentilhas ruins, deixando apenas as boas. Passados quinze minutos, todas estavam selecionadas, não restando nenhuma estragada, e ela as colocou todas no pote. Depois, as pombas perguntaram: “Se quiser ver suas irmãs dançando com o príncipe, suba no pombal”. A menina seguiu as pombas, escalou até o último degrau e conseguiu avistar o salão e as irmãs dançando com o príncipe. Tudo brilhava e reluzia diante de seus olhos. Depois de ter se fartado de olhar, desceu e, sentindo o coração apertado, deitou-se junto às cinzas e pegou no sono.

Na manhã seguinte, as duas irmãs entraram na cozinha e ficaram enraivecidas ao verem que ela havia conseguido selecionar todas as lentilhas, pois bem que queriam brigar com ela e, já que não podiam, começaram com provocações, dizendo: “Sabe, o baile foi maravilhoso,

o príncipe mais belo do mundo nos conduziu na dança pelo salão e uma de nós irá se tornar sua esposa”. “Sim”, disse Gata Borracheira, “eu vi as luzes cintilando, deve ter sido lindo.” “Como? Como você viu?”, perguntou a mais velha. “Do alto do pombal.” Ao ouvir isso, a irmã sentiu tamanha inveja que mandou derrubar o pombal no mesmo instante.

A Gata Borracheira precisou pentear e arrumar as duas irmãs novamente. Quando estava escovando o cabelo da irmã mais nova, que ainda tinha um pouco de compaixão no coração, ela disse à Gata Borracheira: “Quando escurecer você pode ir até lá para olhar de fora pela janela”. “Não”, disse a mais velha, “isso só vai deixá-la preguiçosa. Tome aqui um saco cheio de favas. Separe as boas das ruins e não tenha preguiça. Se amanhã não tiverem bem separadas, vou jogá-las no meio das cinzas e você terá de passar fome até tirar todas de lá.”

Triste, Gata Borracheira sentou-se diante das favas e pôs-se a trabalhar. Não demorou para que as pombas voassem cozinha adentro oferecendo ajuda. “Gata Borracheira, você aceita nossa ajuda para separa as favas?” “Sim,

As ruins no lixinho,
As boas no potinho.”

E bica! bica! bica!, e fizeram o trabalho tão rapidamente que parecia haver doze mãos trabalhando. E, quando terminaram, perguntaram a ela: “Gata Borracheira, você também quer ir ao baile e dançar?”. “Meu Deus, como eu poderia ir com a minha roupa puída?”, disse ela. “Vá até a arvorezinha no túmulo de sua mãe e deseje para si roupas novas. Mas você tem de voltar antes da meia-noite.” A menina então foi até o túmulo e, sacudindo a árvore, pediu:

“Árvore querida, por favor, balance
E roupas belas me lance.”

Mal acabara de falar e um lindo vestido prateado, pérolas, meias de seda com presilhas prateadas, sapatos prateados e demais acessórios surgiram à sua frente. Ela levou tudo para casa e, depois de tomar banho e se vestir, parecia uma rosa que o orvalho lavara. E diante da porta uma carruagem já a aguardava, com seis cavalos negros encilhados e cocheiros em trajes azuis e prateados, que a colocaram dentro da carruagem e a levaram a galope ao castelo do rei.

Ao ver a carruagem parar diante da porta, o príncipe ficou fascinado e pensou que tivesse chegado uma princesa desconhecida. Então ele desceu pessoalmente a escadaria, tomou-a pela mão e conduziu-a ao salão. E, quando os milhares de luzes incidiram sobre ela, estava

tão linda que todos a admiraram, e as irmãs, que também lá estavam, ficaram muito aborrecidas por haver alguém mais bela que elas, mas não lhe passou pela cabeça tratar-se de Gata Borrallheira, que deveria estar em casa deitada nas cinzas. Durante toda a noite, o príncipe ficou ao seu lado e não permitiu que mais ninguém dançasse com ela. Ele pensou: “Tenho de escolher uma esposa, e não quero ninguém além dela”. Tanto tempo vivendo na tristeza e em meio às cinzas, agora ela estava vivendo em esplendor e felicidade. Mas, quando chegou próximo da meia-noite, ela fez uma referência para se despedir e, por mais que o príncipe implorasse e implorasse, não cedeu aos seus pedidos para que ficasse. O príncipe a conduziu até a carruagem, que já a esperava do lado de fora, e assim como viera, cheia de esplendor, ela partiu.

Ao chegar em casa, foi até a árvore no túmulo de sua mãe e disse:

“Árvore querida, por favor, balance
E meus trajas aqui embaixo alcance.”

A árvore então recolheu as roupas e ela vestiu seus trapos e voltou para casa. Depois de empoeirar o rosto com cinzas, deitou-se junto à chaminé e foi dormir.

Quando as irmãs acordaram, estavam mal-humoradas e caladas. A Gata Borrallheira perguntou: “Vocês se divertiram muito ontem?”. “Não, o príncipe dançou a noite toda com uma princesa que ninguém conhecia ou sabia de onde veio.” “Será que era a que foi numa carruagem puxada por seis cavalos pretos?”, perguntou a Gata Borrallheira. “Como é que você sabe disso?”, indagaram as irmãs. “Eu estava na porta de casa e vi quando ela passou.” “Estava caçando o que na porta?” De agora em diante, atenha-se ao seu trabalho”, disse a mais velha, olhando feio para Gata Borrallheira.

Ela teve de ajudar as irmãs a se vestirem pela terceira vez e, como recompensa, elas lhe deixaram ervilhas para selecionar. “E não ouse fugir ao trabalho entendeu?”, ainda gritou a mais velha ao sair. Com o coração batendo forte, a menina pensou: “Tomara que minhas pombas não me deixem na mão”. Mas as pombas apareceram como no dia anterior e disseram: “Gata Borrallheira, você quer nossa ajuda para escolher as ervilhas?”. “Sim”, ela respondeu

“As ruins no lixinho,
As boas no potinho.”

As pombas então tiraram as ervilhas estragadas no monte e logo terminaram o serviço. Então disseram: “Gata Borracheira, balance a arvorezinha, que ela lhe dará roupas ainda mais belas, e vá para o baile, mas cuide para voltar antes da meia-noite.”

Gata Borracheira correu para junto da árvore:

“Árvore querida, por favor, balance

E roupas belas me lance.”

Da árvore caiu um vestido ainda mais lindo que o anterior, todo de ouro e pedras preciosas e meias com bordados em dourado e sapatos dourados. E, quando ela o vestiu, brilhava tanto que parecia o sol do meio-dia. Diante da porta, a carruagem a aguardava com seis cavalos brancos que tinham longos penachos brancos na cabeça e os cocheiros vestiam trajes vermelhos e dourados. O príncipe já a aguardava na escadaria quando ela chegou, e conduziu-a ao salão. E, se na noite anterior todos haviam se encantado com sua beleza, nesta mais ainda, e as irmãs ficaram num canto, pálidas de inveja, e se soubessem que aquela era a Gata Borracheira, que dormia nas cinzas, teriam morrido de inveja.

Mas o príncipe queria saber quem era a estranha princesa, de onde vinha e para onde iria, e colocou pessoas de vigia na rua para não a perderem de vista quando fosse embora. E, para que ela não pudesse descer as escadas correndo tão rápido, ele mandou passar piche nos degraus. A Gata Borracheira dançou e dançou com o príncipe e estava se divertindo tanto que acabou se esquecendo da meia-noite. De repente, quando estava no meio da dança, ouviu o badalar dos sinos e lembrou-se das palavras das pombas. Apressada, tratou de ir embora e desceu a escadaria correndo. Mas, por estar pintada com piche, um de seus sapatos dourados ficou preso, e Gata Borracheira estava com tanto medo que nem pensou em recolhê-lo. Ao chegar no último degrau, bateu meia-noite e a carruagem desapareceu, e lá estava ela de volta em seus trapos manchados de cinza no meio da rua escura. O príncipe correu atrás dela tentando alcançá-la e encontrou o sapato preso na escadaria. Ele desgrudou o sapato do chão, guardou-o e quando chegou lá embaixo tudo havia desaparecido. Os vigias que ficaram pelas ruas retornaram, alegando não terem visto nada.

Aliviada por não ter acontecido o pior, Gata Borracheira voltou para casa, acendeu sua lamparina opaca, pendurou-a na chaminé e deitou-se no carvão para dormir. Não demorou muito para que as duas irmãs aparecessem, gritando: “Levante e acenda a luz para nós”. Gata Borracheira bocejou, fingindo estar dormindo há tempo. Enquanto ela acendia a luz, ouviu uma irmã falando para a outra: “Sabe Deus quem é essa desejada princesa. Que esteja morta e enterrada! O príncipe só dançou com ela, e quando ela foi embora, ele não quis mais ficar e a

festa acabou.”. “Era como se todas as luzes tivessem se apagado de uma vez.”, disse a outra. Gata Borracheira sabia quem era a princesa, mas não disse uma palavrinha sequer.

O príncipe, por sua vez, pensou: “Já que nada deu certo, agora o sapato é que vai nos ajudar a encontrar a noiva”. Então, mandou seus mensageiros difundirem por todo o reino que e se casaria com aquele que conseguisse calçar o precioso sapato. Muitas tentaram calçá-lo, mas para todas o sapato era apertado demais, parecendo que elas precisariam usar os dois sapatinhos em um pé em vez de um só. Até que chegou a vez de as irmãs calçarem. Elas estavam felizes porque tinham pés bonitos e pequenos e acreditavam que os sapatos serviriam e nada poderia dar errado. Se ao menos o príncipe tivesse ido diretamente a elas, teriam se poupado de muito trabalho. Quando o príncipe chegou na casa delas, a mãe disse secretamente: “Ouçam, tomem aqui essa faca e, se o sapato não servir, cortem um pedaço do pé. Vai doer um pouquinho, mas não faz mal porque passa logo e uma de vocês irá se tornar rainha.”. Assim, a mais velha foi para o quarto e experimentou o sapato. A ponta do pé entrava, mas o calcanhar era grande demais. Então ela cortou um pedaço do calcanhar até conseguir enfiar o pé no sapato. Quando o príncipe viu que o sapato servia, declarou que ela era a noiva dele e a levou até a carruagem. Mas, ao chegar no portão, as duas pombas brancas estavam sentadas sobre ele dizendo:

“Olhe bem, rapaz!
 A verdadeira ficou para trás,
 O sapato ficou apertado
 Está todo ensanguentado!”

O príncipe olhou para baixo, e viu que do sapato brotava sangue e, percebendo que tinha sido enganado, levou a falsa noiva de volta para casa. A mãe então disse para a segunda filha: “Pegue o sapato e, se ele for apertado, é melhor cortar a parte dos dedos”. A filha levou o sapato para o quarto e, ao ver que seu pé era grande demais, cerrou os dentes e cortou fora um pedaço bem grande do dedão.” Depois calçou o sapato rapidamente. Pensando ser ela a verdadeira noiva, o príncipe a levou até a carruagem. Mas, ao passarem pelo portão, as duas pombas disseram:

“Olhe bem, rapaz!
 A verdadeira ficou para trás,
 O sapato ficou apertado
 Está todo ensanguentado!”

O príncipe olhou para baixo e viu que as meias brancas estavam se tingindo de vermelho e o sangue estava subindo. Ele então a levou de volta e disse para a mãe: “Esta não é a noiva certa. Não há mais uma filha na casa?”. “Não”, respondeu a mãe, “apenas uma Gata Borralheira esfarrapada que está lá embaixo sentada sobre as cinzas, esse sapato não pode lhe servir.” Ela não queria mandar chamar Borralheira, mas o príncipe fez questão. Então ela foi chamada e, ao ficar sabendo que era o príncipe, lavou rapidamente o rosto e as mãos, que ficaram limpos e frescos. Ao entrar na sala, fez uma reverência e o príncipe lhe entregou o sapato, dizendo: “Experimente. Se ele servir, você será a minha mulher”. Ela tirou do pesado tamanco que calçava o pé esquerdo e enfiou-o no sapato dourado. Serviu tão bem que parecia ser feito sob medida. E, quando ela se ergueu, o príncipe olhou para seu rosto e, reconhecendo a bela princesa, exclamou: “Esta é a verdadeira noiva”. A madrasta e as duas irmãs vaidosas se assustaram e empalideceram, mas o príncipe levou Gata Borralheira até sua carruagem, e quando passaram pelo portão os dois pombos disseram:

“Olhe bem, rapaz!
A verdadeira não ficou para trás,
O sapato não ficou apertado
E não está ensanguentado!”

H.3. *Branca de Neve* (p. 247-256)

Num certo dia de inverno, flocos de neve caíam como penas do céu e uma bela rainha costurava à janela, cujo batente era de ébano preto. Enquanto estava costurando e levantou o rosto para ver a neve ela espetou o dedo com a agulha e três gotas de sangue caíram na neve. Como o vermelho combinava tão bem com o branco, ela pensou: “Quem me dera ter uma filha branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como esse batente da janela”. Pouco tempo depois ela deu à luz uma menina, branca como a neve, vermelha como o sangue e preta como o ébano, e que por isso foi chamada de Branca de Neve.

A rainha era a mais bela mulher do país e muito orgulhosa de sua beleza, e todo as manhãs ela se punha diante de seu espelho e perguntava:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho sempre respondia:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.”

Assim, ela tinha certeza de que não havia no mundo alguém mais bonita do que ela. Mas Branca de Neve foi crescendo, e aos sete anos de idade sua beleza era tamanha que superava até mesmo a da rainha, e quando esta perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

O espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui,
mas Branca de Neve é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela e pensava que, por sua culpa, não seria a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar. Atormentada pela inveja, ela chamou um caçador e disse a ele: “Leve Branca de Neve para longe na floresta e mate-a ali; e, para provar que cumpriu minhas ordens, traga-me seu pulmão e seu fígado, que eu vou cozinhar no sal e comer”. O caçador levou a menina embora e, quando quis sacar sua faca para matá-la, ela começou a chorar e implorou que a deixasse viver, prometendo que jamais voltaria para casa e se embrenharia ainda mais fundo na floresta. O caçador sentiu pena por ela ser tão bela e pensou: “Os animais selvagens logo irão devorá-la mesmo, e eu me sinto aliviado por não precisar matá-la”. E, como justo naquele instante estava passando por ali um pequeno porco selvagem, ele o matou, tirou dele pulmão e fígado e os apresentou à rainha como prova. A rainha logo os cozinhou no sal e os comeu, pensando estar comendo o pulmão e o fígado de Branca de Neve.

Mas Branca de Neve vagava sozinha pela floresta e passou o dia correndo assustada por pedras pontudas e plantas espinhosas. Quando estava quase anoitecendo, ela encontrou uma pequena cabana. Ali moravam sete anões, mas eles estavam fora, trabalhando nas montanhas. Branca de Neve resolveu entrar e viu que lá dentro era tudo muito pequeno, mas muito arrumado

e limpo: havia uma mesinha com sete pratinhos, sete colherinhas, sete faquinhas e garfinhos, sete copinhos e sete caminhas junto à parede, uma ao lado da outra, bem arrumadas. Como Branca de Neve estava faminta e com muita sede, comeu um pouquinho da verdura e do pão de cada prato e tomou um golinho de vinho de cada uma das tacinhas; e, como estava muito cansada, quis deitar para dormir um pouco. Ela experimentou seis camas, uma depois da outra, mas não conseguiu se ajeitar em nenhuma delas até se deitar na sétima, onde acabou adormecendo.

Quando a noite caiu, os sete anões voltaram do trabalho e, assim que acenderam as sete lamparinas, perceberam que alguém havia entrado na casa deles. Então, o primeiro disse: “Quem é que sentou na minha cadeirinha?”. O segundo: “Quem é que comeu do meu pratinho?”. O terceiro: “Quem pegou o meu pãozinho?”. O quarto: “Quem comeu da minha verdurinha?”. O quinto: “Quem usou o meu garfinho?”. O sexto: “Quem cortou com a minha faquinha?”. O sétimo: “Quem bebeu da minha tacinha?”. Depois o primeiro olhou ao redor de si e disse: “Quem pisou na minha caminha?”. O segundo: “Opa, alguém também se deitou na minha!”, e assim foi até o sétimo, que, ao olhar para sua caminha, encontrou Branca de Neve deitada, dormindo. Todos os anões vieram correndo, gritaram surpresos, foram logo buscar as lamparinas e ficaram olhando Branca de Neve. “Meu Deus! Meu Deus!”, exclamaram todos. “Como ela é bonita!” Ficaram muito alegres e deixaram que ela continuasse dormindo na caminha. O sétimo anão dormiu na cama dos companheiros, uma hora em cada cama, e assim a noite logo passou. Quando finalmente Branca de Neve acordou, perguntaram-lhe quem era e como fora parar ali. Ela então contou a eles que sua mãe queria matá-la, mas que o caçador a presenteara com a vida, e como passara o dia correndo até chegar à casa deles. Os anões sentiram muita pena e disseram: “Se você quiser cuidar da nossa casa e cozinhar, costurar, arrumar as camas, lavar e cerzir e também arrumar e limpar tudo direitinho, pode morar com a gente que nada lhe faltará. Nós voltamos para casa à noite, então até lá a comida tem de estar pronta, mas passamos o dia escavando ouro na mina e você estará sozinha. Cuidado com a rainha e não deixe ninguém entrar”.

A rainha, porém, pensando ser de novo a mais bela da região, perguntou ao espelho de manhã:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

Mas o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui
mas Branca de Neve, atrás das sete montanhas, é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir isso a rainha levou um susto e logo percebeu que havia sido enganada, que o caçador não tinha matado a menina. Como atrás das sete montanhas não havia ninguém além dos sete anões, ela logo deduziu que Branca de Neve tinha sido salva por eles e passou a fazer um novo plano para matá-la, porque não descansaria enquanto o espelho não dissesse que era ela a mais bela de toda a região. Como não confiava em mais ninguém, resolveu ela mesma se vestir de vendedora ambulante, pintar o rosto para que ninguém a reconhecesse e ir até a casa dos anões. Ela bateu na porta e chamou: “Abram, abram, sou a velha da mercearia e trago ótima mercadoria”. Branca de Neve olhou pela janela e perguntou: “O que tem aí?”. “Cordões, minha querida”, disse a velha puxando um trançado de seda amarela, vermelha e azul, “quer ficar com este?” “Nossa, quero, sim”, disse Branca de Neve, pensando que ela bem que podia convidar a boa velha para entrar, já que parecia ser tão honesta. Então, decidiu abrir a tramela da porta e adquirir o cordão. “Mas como sua roupa está mal atada”, disse a velha, “Deixe-me amarrar melhor.” Branca de Neve se pôs diante da velha, esta pegou o cordão e começou a apertar, apertar, e a apertar, tão forte que ela parou de respirar e despencou morta no chão. Em seguida, a velha foi embora, satisfeita.

Pouco tempo depois, anoiteceu e os sete anões voltaram para casa, levando o maior susto ao encontrar sua querida Branca de Neve estirada no chão, como se tivesse morrido. Eles a ergueram e perceberam que seus laços estavam muito apertados, então cortaram o cordão em dois, ela respirou e estava novamente viva. “Não pode ter sido ninguém mais além da rainha que pretendia tirar a sua vida, cuide-se e não deixe ninguém entrar.”

A rainha, porém, perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui
mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita!”

A rainha ficou tão espantada ao saber Branca de Neve havia sobrevivido que todo o seu sangue correu para o coração. Depois disso, passou o dia e a noite pensando em como dar cabo dela; acabou envenenando um pente e se pôs novamente a caminho, transformada em outra pessoa. Bateu à porta e Branca de Neve logo disse: “Não posso deixar ninguém entrar”. A velha então sacou o pente, e ao vê-lo brilhando, e como se tratava de outra pessoa, Branca de Neve acabou abrindo a porta e comprando o pente. “Venha, deixe-me pentear o seu cabelo”, disse a vendedora, mas, assim que o pente foi fincado em sua cabeça, Branca de Neve caiu morta no chão. “Agora você vai ficar aí deitada”, disse a rainha com o coração aliviado e partiu. Mas os anões chegaram a tempo e, vendo o que havia acontecido, tiraram o pente envenenado do cabelo dela e, no mesmo instante, Branca de Neve abriu os olhos, voltando a viver; ela então prometeu aos anões que nunca mais deixaria um estranho entrar na casa.

A rainha, porém, se pôs diante do espelho e perguntou:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu novamente:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui
mas Branca de Neve, que vive com os sete anões, é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir isso de novo, a rainha tremeu e tiritou de ódio: “Branca de Neve tem de morrer, ainda que me custe a vida!”. Em seguida, foi ao seu aposento secreto onde ninguém podia entrar e preparou uma maçã, muito, mas muito envenenada, que por fora tinha um aspecto tão apetitoso e avermelhado que quem a olhasse logo sentiria muita vontade de comê-la. Depois se vestiu de camponesa, foi à casa dos anões e bateu na porta. Branca de Neve olhou e disse: “Não posso deixar ninguém entrar, os anões proibiram terminantemente”. “Se não quiser, paciência”, disse a camponesa, “não posso forçá-la a fazer isso e vou vender minhas maçãs facilmente em outro lugar, mas tome aqui uma de presente, para você provar.” “Não, também não posso aceitar presente algum, os anões não querem.” “Você deve estar com medo, então vou partir a maçã em dois e comer esta metade e esta outra, vermelhinha, deixo para você.” Ela havia preparado a maçã de tal modo que somente a parte vermelha tinha sido envenenada. Ao ver a própria camponesa comendo da maçã, Branca de Neve não conseguiu resistir, acabou pegando a outra

metade pela janela e deu uma mordida; mas, mal estava com o pedaço na boca, caiu morta no chão.

A rainha foi para casa feliz e perguntou ao espelho:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”

E o espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela entre as mulheres do reino.”

“Enfim eu tenho paz”, disse ela, “agora que voltei a ser a mulher mais bonita do reino, e desta vez Branca de Neve vai permanecer morta.”

À noite os anõezinhos voltaram da mina e encontraram sua querida Branca de Neve estirada no chão, morta. Eles desataram seus cordões e vasculharam seu cabelo atrás de alguma coisa envenenada, tudo em vão, pois nada que fizeram a trouxe de volta à vida. Eles a deitaram numa maca, sentaram-se, os sete, ao seu redor e choraram, choraram durante três dias, depois pensaram em enterrá-la, mas viram que sua aparência era tão boa, ela nem parecia morta, e que suas faces ainda estavam bem vermelhas. Então mandaram fazer um caixão de vidro, colocaram-na dentro dele de modo que pudessem olhar para ela, depois escreveram nele seu nome e ascendência com letras douradas e todo dia um deles ficava em casa velando-a.

Assim, Branca de Neve passou muito tempo no caixão e não se decompunha; permanecia branca como a neve, vermelha como sangue e, se pudesse abrir os olhinhos, estes certamente seriam tão pretos como ébano, pois ela estava ali como se estivesse dormindo. Um dia, um jovem príncipe passou pela casa dos anões e, querendo pernoitar, entrou na sala. Ao ver Branca de Neve no caixão de vidro, no qual incidia a luz das sete lamparinas dos anões, ele não conseguia se faltar de sua beleza e, ao ler a inscrição em ouro, notou que se tratava da filha de um rei. Pediu que os anões lhe vendessem o caixão com a Branca de Neve, mas eles não aceitaram por ouro nenhum no mundo. Então ele pediu que eles lhe dessem o caixão de presente, porque não poderia viver sem olhar para ela, e queria cuidar dela e honrá-la como a coisa mais amada do mundo. Os anõezinhos se comoveram e lhe deram o caixão com Branca de Neve. O príncipe fez com que o caixão fosse levado ao seu castelo e colocado no salão, onde passava o dia sentado sem conseguir desviar o olhar dela; se tivesse de sair e não pudesse olhar para Branca de Neve ele ficava triste, e não conseguia comer nada se o caixão não estivesse do

seu lado. Os criados, porém, que toda hora tinham de levar o caixão de um lugar a outro, não estavam nada satisfeitos, e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: “Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!”, e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante, o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez. Então, ela foi até o príncipe, que, de tanta felicidade ao vê-la, nem sabia o que fazer, e alegres os dois sentaram-se à mesa para comer.

O casamento foi acertado para o dia seguinte e a mãe desalmada de Branca de Neve também foi convidada para a festa. Ao procurar o espelho pela manhã e perguntar:

“Espelho, espelho meu,
existe no mundo alguém mais bela do que eu?”,

o espelho respondeu:

“Vós, minha rainha, sois a mais bela por aqui
mas a jovem rainha é mil vezes mais bonita!”

Ao ouvir tais palavras, a rainha levou um susto e sentiu tanto, mas tanto pavor que não conseguia nem descrevê-lo. Mas, invejosa, não resistiu à tentação de ver a jovem rainha no casamento e, ao chegar, descobriu que era Branca de Neve. Então, colocaram pantufas de ferro no fogo e, quando estavam em brasa, ela foi obrigada a calçá-las e a dançar, e seus pés foram terrivelmente queimados e ela só poderia parar de dançar quando caísse morta.