

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

Campus de São José do Rio Preto

JESYKA LETICIA LEMOS JAQUETA

**ASPECTOS DA POÉTICA DE FIGUEIREDO PIMENTEL EM
*CONTOS DA CAROCHINHA, HISTÓRIAS DA AVOZINHA E
HISTÓRIAS DA BARATINHA***

São José do Rio Preto

2026

JESYKA LETICIA LEMOS JAQUETA

**ASPECTOS DA POÉTICA DE FIGUEIREDO PIMENTEL EM
*CONTOS DA CAROCHINHA, HISTÓRIAS DA AVOZINHA E
HISTÓRIAS DA BARATINHA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) em São José do Rio Preto para obtenção do título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Nilce M. Pereira

São José do Rio Preto

2026

J36a

Jaqueta, Jesyka Leticia Lemos

Aspectos da Poética de Figueiredo Pimentel em Contos da Carochinha, Histórias da Avozinha e Histórias da Baratinha / Jesyka Leticia Lemos Jaqueta. -- São José do Rio Preto, 2026
251 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Nilce Maria Pereira

1. Alberto Figueiredo Pimentel. 2. Literatura Infantil Brasileira. 3. Reescritura. 4. Conto Infantil. 5. Poética. I. Título.

JESYKA LETICIA LEMOS JAQUETA

ASPECTOS DA POÉTICA DE FIGUEIREDO PIMENTEL EM *CONTOS DA CAROCHINHA*, *HISTÓRIAS DA AVOZINHA* E *HISTÓRIAS DA BARATINHA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) em São José do Rio Preto para obtenção do título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 10/4/2025

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Nilce Maria Pereira
IBILCE/UNESP- São José do Rio Preto

Profa. Dra. Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira
ELACH/Universidade do Minho, Portugal

Prof. Dr. John Milton
FFLCH/USP

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
IBILCE/UNESP- São José do Rio Preto

Profa. Dra. Luciene Marie Pavanelo
IBILCE/UNESP- São José do Rio Preto

Às vidas de Marcio Luis Jaqueta, Aparecido Lemos, Renan Breno Lemos Jaqueta e Iracema Ferreira Jaqueta — meu pai, meu padrinho, meu irmão e minha avó: fortalezas.

Às memórias de Laura Lemos Jaqueta, Valéria Aparecida Lemos, Helena Bonfante Lemos, Jacyra Garcia Lemos, José Waldomiro Lemos e José Aparecido Jaqueta — minha mãe, minha madrinha, minha bisa e meus avós: guardiões.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com o coração repleto de amor e gratidão, à minha família, aos meus amigos e aos meus colegas da vida acadêmica e profissional — pessoas que respeito e admiro — por todo o carinho e apoio que sempre me dedicam. Em especial, àqueles que estiveram presentes na defesa e nos momentos finais de escrita: Alencar Zidani Manuel da Silva, Ana Cristina Alves de Paula, Andrea Ussen Wehbi, Aparecido Lemos, Camila Olivia de Melo (Puni), Cláudia Inácio De Araujo, Daiane de Cássia Martins Fazan, Débora Brianti, Fabio Eugenio dos Santos, Prof. Dr. Fabio Henrique de Carvalho Bertonha, Fernando Guimarães Saves, Fernando Roberto Hebler Andrade, Fernando Victor Galbiatti Guidolim, Flavia Barbosa Silva, Isabela Abê de Jesus, José Vitor Rack, Juliana Clara Constâncio, Juliana Ruiz, Laís Midori da Silva, Larissa Isnardi Barreto, Leticia Davina Passarine, Marcio Luis Jaqueta, Maria Abadia Ferreira da Costa, Maria Clara Carvalho Botelho, Moisés Baldissera da Silva, Paulo Victor Ferreira Rodrigues, Rafael Bonavina, Raquel Siphone, Renan Breno Lemos Jaqueta, Silvia Helena Costa, Tamires Morete Andrade, Tatiane Pereira de Souza, Thales Almeida, Valéria Araújo de Azevedo e Vanessa Garcia Sanches.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Nilce M. Pereira, pelo apoio, ensinamentos e parceria, durante a longa jornada de pesquisa que resultou nesta tese. Agradeço, também, aos professores que, generosamente, avaliaram e contribuíram com este trabalho: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, Prof. Dr. John Milton, Profa. Dra. Luciene Marie Pavanelo e Profa. Dra. Maria Micaela Dias Pereira Ramon Moreira.

Agradeço aos professores e funcionários do Ibilce, em especial àqueles com os quais mais convivi e que são exemplos de excelentes pessoas e profissionais: Além os já mencionados, Alíria Sena Pereira de Mendonça, Elisandra Ramos Murgia de Lima, Gabriel Ferreira de Azevedo Clemente, Mauro Kasuo Miasaki, Profa. Dra. Luciana Aparecida Nogueira da Cruz, Profa. Dra. Melissa Alves Baffi Bonvino, Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner, Prof. Dr. André Luís Gomes de Jesus, Prof. Dr. Cláudio Aquati, Prof. Dr. Luis Augusto Schmidt Totti, Prof. Dr. Márcio Scheel, Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim, Prof. Dr. Vanildo Luiz Del Bianchi e Silvia Emiko Kazama.

Por fim, agradeço aos pesquisadores que têm se dedicado aos estudos sobre a obra de Alberto Figueiredo Pimentel e de outros precursores da Literatura Infantil Brasileira e os profissionais que se desdobram para conservar e digitalizar jornais, livros e toda sorte de publicações antigas. São atividades árduas, arqueológicas e fragmentadas. Mas, pedacinho por

pedacinho, vamos organizando as peças dos primórdios da Literatura Infantil de nosso país, desvelando suas raízes para que possamos apreciar melhor seus frutos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma investigação sobre a Literatura Infantil produzida por Alberto Figueiredo Pimentel, no fim do século XIX, que buscou compreender aspectos de suas reescrituras, publicadas em *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* (1896) e *Histórias da Baratinha* (1896) e que nos leva a sustentar duas principais teses: a) Figueiredo Pimentel lança mão de um amplo repertório de procedimentos — de ordem adaptativa, literária, composicional e estilística — para conferir uniformidade aos contos que reescreveu, imprimindo-lhes sua marca autoral. Ainda que reúna contos de matrizes e gêneros diversos (*maravilhosos, cumulativos, parábolas, facécias*, entre outros tipos de conto popular), o autor retrabalha-os segundo a sua própria sensibilidade, buscando, na medida do possível, alinhá-los a um mesmo modo de dizer, de tal sorte que sua atuação não se reduz a um gesto “menor” ou meramente reprodutivo, mas se configura como efetivo exercício de criação literária; b) Nas reescrituras que compõem esses três primeiros livros destinados ao público infantil, observam-se casos em que é patente a ausência de uma preocupação central com a inculcação de valores morais ao público infantil, o que contraria o senso comum, consolidado na Historiografia da Literatura Infantil Brasileira, que tende a destacar o “moralismo” como traço definidor da obra de Pimentel direcionada ao público infantil. Para comprová-las, selecionamos três contos reescritos por Pimentel — “A Formiguinha”, “A Sapa Casada” e “História de um Cão” —, e investigamos seus hipotextos, por meio de análises comparativas, a fim de compreender quais as principais mudanças realizadas por Pimentel em suas reescrituras. Tratamos, em particular, de aspectos composicionais utilizados por Pimentel — relacionando nossas observações com os dados já levantados pela fortuna crítica do autor — e da questão da moralidade nesses textos e na Literatura Infantil, de modo geral, evidenciando as composições do autor que se desviam dos ensinamentos supostamente adequados ao público infantil. Como esteio teórico, utilizamos os conceitos de *reescritura* e *poética*, de André Lefevere; as noções de *paratextualidade* e *hipertextualidade*, de Gérard Genette; além de postulações diversas de Vladimir Propp, Boris Tomachevski e Viktor Chklovski, entre outros.

Palavras-chave: Alberto Figueiredo Pimentel; Literatura Infantil Brasileira; Reescritura; Conto Infantil; Poética.

ABSTRACT

This work is the result of an investigation into the children's literature produced by Alberto Figueiredo Pimentel by the end of the 19th century, which sought to understand aspects of his rewritings, published in *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* (1896) and *Histórias da Baratinha* (1896), and which leads us to support two main theses: a) Figueiredo Pimentel uses a wide repertoire of procedures — of an adaptive, literary, compositional and stylistic nature — to give uniformity to the tales, imprinting his authorial mark on them. Although he brings together tales of diverse origins and genres (*marvelous tales*, *cumulative tales*, *parables*, *witticisms*, among other types of folk tales), the author reworks them according to his own sensibility, seeking, as far as possible, to align them in the same narrative style or mode, so that his action is not reduced to a “minor” or merely reproductive gesture, but can be configured as an effective exercise of literary creation; b) In the rewritings that make up these three books intended for children, there are cases in which the absence of a central concern with the inculcation of moral values in the children's audience is evident, which contradicts common-sense education, consolidated in the Historiography of Brazilian Children's Literature, which tends to highlight “moralism” as a defining trait of Pimentel's work aimed at children. In order to prove these points, we selected three tales rewritten by Pimentel — “A Formiguinha” [The Little Ant], “A Sapa Casada” [The Married Female Toad] and “História de um Cão” [A Dog's Story] — and comparatively examined their hypotexts as a means to understand the main changes carried out by Pimentel in his rewritings. We particularly dealt with compositional aspects used by the author — relating our observations to data already gathered from criticism on his reception — as well as with the question of morality in these texts and in children's literature in general, highlighting Pimentel's compositions that deviate from the teachings supposedly appropriate for a child audience. As a theoretical framework, we used the concepts of *rewriting* and *poetics* by André Lefevere; of *paratextuality* and *hypertextuality* by Gérard Genette; also considering the seminal approaches to children's narratives as adopted by Vladimir Propp, Boris Tomashevsky, and Viktor Shklovsky, among others.

Keywords: Alberto Figueiredo Pimentel; Brazilian Children's Literature; Rewriting; Children's Tale; Poetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	(Esq.) Retrato fotográfico de Figueiredo Pimentel. Fonte: <i>Fon-Fon!</i> , 1907, p. 19	19
Figura 2.	(Dir.) Retrato desenhado de Figueiredo Pimentel, feito pelo artista L. Amaral Cardoso, e assinatura do escritor. Fonte: <i>O Castigo de um Anjo</i> (Pimentel, 1897, p. 7)	19
Figura 3.	Fotografia de Figueiredo Pimentel aos doze anos. Fonte: <i>As Nossas Crianças... de Ontem</i> , <i>Fon-Fon!</i> , 1908, p. 8	20
Figura 4.	Selos que homenageiam o centenário de <i>Contos da Carochinha</i> . Fonte: Casa do Selo (<i>site</i>)	31
Figura 5.	Visão geral do anúncio de <i>Contos da Carochinha</i> . Fonte: <i>Jornal do Comércio</i> , 27/11/1894, p. 9	33
Figura 6.	Trecho de anúncio intitulado "Livro para Crianças", onde constam informações sobre os <i>Contos da Carochinha</i> . Fonte: <i>A Notícia</i> , 27 e 28/7/1898, p. 2	33
Figura 7.	Visão geral de anúncio do livro <i>Histórias da Avozinha</i> . Fonte: <i>Gazeta de Notícias</i> , 29/8/1896, p. 6	34
Figura 8.	Trecho de anúncio das <i>Histórias da Avozinha</i> . Fonte: <i>Gazeta de Notícias</i> , 1898, p. 6	41
Figura 9.	Trecho de anúncio da Biblioteca Infantil da Quaresma. Fonte: <i>O País</i> , 12/11/1896, p.8	42
Figura 10.	Anúncio de <i>Histórias da Baratinha</i> . Fonte: <i>Diário de Notícias</i> , 12/12/1945, p. 7	43
Figura 11.	<i>Print</i> da tabela “Livros que Compunham a Biblioteca Infantil Quaresma”, produzida por Carvalho e Silva (2024, p. 5), de acordo com o que acreditam ser o conteúdo completo da Biblioteca Infantil da Quaresma	53
Figura 12.	Trecho de anúncio da Biblioteca Infantil, onde consta divulgação de <i>Castigo de um Anjo</i> . Fonte: <i>Gazeta da Tarde</i> , 18/12/1896, p. 4	55
Figura 13.	Trecho de anúncio mais antigo encontrado onde a coleção de livros infantis da Quaresma é nomeada como “Biblioteca Infantil” (trecho). Fonte: <i>O País</i> , 12/11/1896, p. 8	56
Figura 14.	Visão geral de anúncio “Livro para Crianças”. Fonte: <i>O País</i> 14/9/1896, p. 8	57

Figura 15.	Anúncio de <i>Histórias do Arco da Velha</i> . Fonte: <i>Jornal do Comércio</i> , 25/4/1895, p. 8	58
Figura 16.	Trecho de jornal onde constam dois pequenos anúncios de <i>Histórias da Avozinha</i> , intercalados entre notas e outros anúncios. Fonte: <i>Gazeta de Notícias</i> , 25/6/1896, p. 1	58
Figura 17.	Anúncio de <i>O Livro das Crianças</i> . Fonte: <i>O País</i> , 30/11/1897, p. 5	61
Figura 18.	Trecho de anúncio da Livraria Garnier, onde <i>Contos do Tio Alberto</i> consta como componente da “Biblioteca da Infância”. Fonte: <i>Gazeta de Notícias</i> , 25/7/1898, p. 5	68
Figura 19.	Anúncio de <i>História de Fadas</i> . Fonte: <i>Jornal do Comércio</i> , de 19/2/1899, p. 12	59
Figura 20.	Trecho de anúncio da segunda edição dos <i>Contos da Carochinha</i> . Fonte: <i>Jornal do Comércio</i> , 27/11/1894	85
Figura 21.	Anúncio de livro escrito por Teófilo Braga. Fonte: <i>Gazeta de Notícias</i> , 20/5/1879, p. 4	86
Figura 22.	Trecho de “Provocações e debates”, de Sílvio Romero. Fonte: <i>Diário de Notícias</i> , 7/10/1891, p. 1	87
Figura 23.	Reprodução do desfecho de “História de um Cão”, onde se lê a palavra “FIM”. Fonte: Pimentel, 1959, p. 252	134

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.	Índice de <i>Contos da Carochinha</i> e edição em que cada um foi inserido. Fonte: Elaborada pela autora, a partir do índice da edição de 1958 (Pimentel, 1958, p. 333-334) e dos anúncios das 1ª, 2ª e 3ª edições do livro (Anexos 1, 3 e 4)	37
Tabela 2.	Índice de <i>Histórias da Avozinha</i> . Fonte: Pimentel, 1949[1886], p. 363-364	40
Tabela 3.	Índice de <i>Histórias da Baratinha</i> . Fonte: Pimentel, 1959, 253-254	43
Tabela 4.	Alteração de títulos, de contos presentes em <i>Histórias da Baratinha</i> , entre os índices de 1929 e 1959. Elaborada pela autora. Fontes: (<i>O Jornal</i> , 2/10/1929, p.9; Pimentel, 1959, p. 253-254)	44
Tabela 5.	Composição da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma em 1958/1959. Fonte: Elaborada pela autora, com base em livros físicos de que dispõe (o título do volume 4 foi verificado em anúncios de sebos, na <i>internet</i> , tendo sido também consultada uma cópia digitalizada da Biblioteca Nacional)	52
Tabela 6.	Ano de lançamento da primeira edição e ordem de publicação de cada livro da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma	61
Tabela 7.	Inventário provisório da produção literária de Figueiredo Pimentel. Fonte: Elaborada pela autora	76
Tabela 8.	Hipóteses de textos-fonte de “A Formiguinha” e “História de um Cão”. Fonte: elaborada pela autora	83
Tabela 9.	Lista de personagens das versões analisadas do conto “A Formiguinha”. Fonte: Elaborada pela autora	91
Tabela 10.	Acontecimentos e fatos de “A Formiga e a Neve”, de Teófilo Braga e “A Formiguinha”, de Figueiredo Pimentel, alinhados de acordo com fatos e acontecimentos comuns. Fonte: elaborado pela autora	94
Tabela 11.	Elementos da Situação Inicial e Primeiras Funções localizadas nas versões de Romero e de Pimentel, do conto “A Sapa Casada”. Fonte: Romero, 1885, p. 76; Pimentel, 1949, p. 317-318; Propp, 2001, p. 19-37/ 66-67	109
Tabela 12.	Início da intriga das duas versões de “A Sapa Casada”. Fonte: Romero, 1885, p. 76; Pimentel, 1949, p. 318-319	113
Tabela 13.	Trechos que antecedem o clímax das duas versões. Fonte: Romero, 1885, p. 76-77; Pimentel, 1949, p. 319	117
Tabela 14.	Clímax dos textos comparados. Fonte: Romero, 1885, p. 77; Pimentel, 1949, p. 320-321)	119

Tabela 15.	Desfechos das versões de “A Sapa Casada”. Fonte: Romero, 1885, p. 77; Pimentel, 1949, p. 321	120
Tabela 16.	Títulos, autores, gêneros, narradores e nomes das personagens principais dos textos analisados. Fonte: elaborada pela autora	124
Tabela 17.	Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 1. Fonte: elaborada pela autora	128
Tabela 18.	Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 2. Fonte: elaborada pela autora	130
Tabela 19.	Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 3. Fonte: elaborada pela autora	132
Tabela 20.	Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 4. Fonte: elaborada pela autora	133
Tabela 21.	Comparação entre as estrofes 5 a 14 do poema de Guimarães Júnior e os parágrafos 4 e 5 do conto de Pimentel. Fonte: elaborada pela autora	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: PARA COMPREENDER FIGUEIREDO PIMENTEL, SUA OBRA E A “BIBLIOTECA INFANTIL” DA LIVRARIA QUARESMA	28
I.1. Três Clássicos da Literatura Infantil	30
I.2. A Questão da(s) Fonte(s)	45
I.3. Breve História da Coleção “Biblioteca Infantil” da Livraria do Povo/Quaresma	49
I.4. Inventário Provisório da Produção Literária de Figueiredo Pimentel	62
CAPÍTULO II: REESCRITURAS DE FIGUEIREDO PIMENTEL: “A FORMIGUINHA”, “A SAPA CASADA” E “HISTÓRIA DE UM CÃO”	80
II.1. “A Formiguinha”, <i>Contos da Carochinha</i> , 1894	75
II.2. “A Sapa Casada”, <i>Histórias da Avozinha</i> , 1896	91
II.3. “História de um Cão”, <i>Histórias da Baratinha</i> , 1896	104
CAPÍTULO III: UMA POÉTICA PARA FIGUEIREDO PIMENTEL À LUZ DE SUAS PRIMEIRAS OBRAS AO PÚBLICO INFANTIL	142
III.1 Construção Narrativa e Traços Composicionais	143
III.2 Contos Moralíssimos?	151
CONCLUSÕES REESCRITURAS DE FIGUEIREDO PIMENTEL: POLISSEMIAS E MULTIFACES	179
REFERÊNCIAS	185
ANEXOS	201
Anexo 1. Trecho de anúncio da 1ª edição, de <i>Contos da Carochinha</i> , onde consta o índice. Fonte: Gazeta de Notícias, 15/5/1894, p. 6	201
Anexo 2. Anúncio do livro <i>Histórias da Avozinha</i> (ampliado). Fonte: ACABA de	

	Sair à Luz e Já se Acha à Venda Histórias da Avozinha. <i>Gazeta de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 29 ago. 1896, p. 6	202
Anexo 3.	Anúncio da 2ª edição de <i>Contos da Carochinha</i> (printado, recortado e ampliado, para melhor visualização). Fonte: <i>Jornal do Comércio</i> , 27/11/1894, p. 9	203
Anexo 4.	Trecho de anúncio da 3ª edição dos <i>Contos da Carochinha</i> . Fonte: <i>Gazeta de Notícias</i> , 3/5/1895, p.[...]	209
Anexo 5.	Reprodução do frontispício, da edição de 1949, de <i>Histórias da Avozinha</i> . Fonte: Pimentel, 1949, p. 3	210
Anexo 6.	Reprodução do frontispício, da edição de 1959, de <i>Histórias da Baratinha</i> . Fonte: Pimentel, 1959, p. 3	211
Anexo 7.	Anúncio de <i>Histórias da Baratinha</i> , onde consta o índice da edição vigente em 1929. Fonte: <i>O Jornal</i> , 2/10/1929, p. 9	212
Anexo 8.	Anúncio mais antigo encontrado onde a coleção de livros infantis da Quaresma é nomeada como “Biblioteca Infantil”. Fonte: <i>O País</i> , 12/11/1896, p. 8	213
Anexo 9.	Anúncio de <i>Os Meus Brinquedos</i> . Fonte: <i>O País</i> , 3/11/1896, p. 9	214
Anexo 10.	“A Formiguinha”, de Figueiredo Pimentel. Fonte: Pimentel, 1958, p. 310-312	215
Anexo 11.	“A Formiga e a Neve” — <i>A História da Poesia Portuguesa</i> — Século XII a XIV: Trovadores Galécio-Portugueses — Teófilo Braga — 1871 (Portugal). Fonte: Braga, 1871, p. 245-246	218
Anexo 12.	“Saúba” - Celso de Magalhães. Fonte: Magalhães, 1873, p. 61 e 62	219
Anexo 13.	“Lenga-lenga da formiga” — Álvaro Rodrigues de Azevedo. Fonte: Azevedo, 1880, p. 467-472	220
Anexo 14.	“A Formiga e a Neve”, de Sílvio Romero. Fonte: Romero, 1885, p. 120-121	221
Anexo 15.	“A Sapa Casada”, de Figueiredo Pimentel. Fonte: Pimentel, 1949, p. 317-321	223
Anexo 16.	“A Sapa Casada” — <i>Contos Populares do Brasil</i> — Sílvio Romero — 1885. Fonte: : Romero, 1885, p. 76-77	228
Anexo 17.	“A História de um Cão” — Figueiredo Pimentel, 1896. Fonte: Pimentel, 1959[1894], p. 250-252	230
Anexo 18.	“Moustapha – Histoire d’un Chien”, de Adolphe Destroyes. Fonte: Destroyes, 1867, p. 247-248	233

- Anexo 19.** “Fiel”, de Guerra Junqueiro (1906[1875]). Fonte: Junqueiro (1906[1875]), p. 149-159 235
- Anexo 20.** “História de um Cão”, de Luís Guimarães Júnior (2011[1880]). Fonte: Guimarães Júnior (2011[1880]), p. 108-113 246

INTRODUÇÃO

A definição do conceito de *literatura*, como sabemos, não é elementar, universal ou perene. Pelo contrário, tem servido de pauta para escritores e teóricos, ao longo dos tempos, e adequa-se a uma ou outra definição, de acordo com a época, o local ou o objetivo a que possa servir. A literatura possui, nas palavras de Austin Warren e René Wellek (2003, p. 41) “não apenas uma, mas duas centenas de concepções independentes, diversas e mutuamente exclusivas [...], cada uma delas ‘correta’ de alguma maneira”, por ser, como complementa Antoine Compagnon, “uma realidade complexa, heterogênea, mutável” (Compagnon, 1999, p. 44). Para finalizar, mais uma vez citando Warren e Wellek, o texto literário é uma arte que possui “uma organização altamente complexa, de caráter estratificado, com múltiplos significados e relações” (Warren; Wellek, 2003, p. 22). Aproveitando-se da dificuldade de uma definição única para a Literatura e da — nunca suficientemente respondível — indagação “para que serve a literatura?”, Luiz Percival Leme Britto, em *Ao Revés do Averso: Leitura e Formação*, provoca o leitor, afirmando que a literatura serve “[p]ara nada. E para tudo”. Não serve para nada porque “não forma nem conforma os espíritos, não salva nem consola, não ensina nem estimula”, ou seja, “não se presta muito para coisas práticas e aplicadas” e, conseqüentemente, “[n]ão produz realidades mensuráveis e negociáveis”. Contudo, logo no parágrafo seguinte, o pesquisador emenda:

[a] *literatura presta para tudo*. O texto literário é um convite a uma ação desinteressada, gratuita, uma ação que não espera que dela resulte lucro ou benefício. É o simples pôr-se em movimento, para sentir-se e existir num tempo suspenso na história, um tempo em que a pessoa se faz somente para si, para ser, um tempo de indagação e contemplação, de êxtase e sofrimento, de amor e angústia, de alívio e esperança, disso tudo de uma só vez e para sempre. Nela a gente se forma e se conforma, perde-se e salva-se, se consola e se estimula, *aprende e ensina* a viver em realidades incomensuráveis, ainda que realmente intangíveis (Britto, 2015, p. 53 — grifos nossos).

Não prestando para nada ao mesmo tempo que presta para tudo, a literatura encaixa-se no paradoxo do “inútil essencial”, como a classifica o poeta francês Louis Calaferte (*apud* Petit, 2023, p. 12). Contudo, ao mesmo tempo que não pode ser tomada por coisa pragmático-utilitária, sendo, portanto, *inútil* do ponto de vista do produtivismo, “a literatura tem um papel vital a cumprir”, como preconiza Tzvetan Todorov, em *Literatura em Perigo*. Para ele, “[o]

leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão de se posicionar contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero”. É por isso que Todorov insiste em que a literatura, em última análise, busque compreender a realidade, ou, melhor dito, “a experiência humana” (Todorov, 2009, p. 76-77). Essas contradições, se, a princípio, impossibilitam uma conceituação definitiva de “literatura”, em plano geral, tornam-se ainda mais evidentes quando se tem uma especificidade — a de ser direcionada para as crianças. Nas palavras de Manuel Bergström Lourenço Filho, Literatura Infantil seria “todo material de letras produzido para o uso de crianças [...] cuja *função* e *objetivos* [...] não têm por fim a aplicação didática, ao menos como vulgarmente considerada”. Para ele, a finalidade da obra literária “para crianças, ou adultos, somente poderá ser [a] da arte, ou seja, [a] de exprimir o *belo*”, de modo que a literatura para crianças “será antes de tudo expressão de arte ou já não será literatura” (Lourenço Filho, 1943 p. 155-156). Assim, o *imbróglio* entre a natureza *estética* da Literatura Infantil — que não busca senão divertir ou emocionar o leitor-mirim, por meio da fruição estética — contra a sua natureza *educativa* — que a ferramentaliza como instrumento para a alfabetização, a aprendizagem dos demais conteúdos escolares e, sobretudo, para o desenvolvimento moral infantil — é ponto comum na maioria das discussões acadêmicas e críticas sobre a literatura direcionada às crianças desde o seu surgimento enquanto categoria literária formal.

Apesar de concordarmos com Lourenço Filho, no que se refere à relevância do trabalho estético na literatura produzida para crianças, não podemos negar a existência de laços estreitos entre material literário e destinação instrutiva. Isso se dá pelo fato de que, ao mesmo tempo que o contato com a Literatura é essencial na formação da criança, pois contribui para a construção de repertório cultural e linguístico, se não houver no texto uma dose daquilo que seja “inútil”, isto é, do que faça parte da dimensão estética, a criança não estará em contato com Literatura, mas com um livro didático ou paradidático, de maneira que uma definição — não perfeita nem absoluta — que podemos dar ao problema da conceitualização da Literatura Infantil, seja de que se trata de um arcabouço de *textos literários* escritos para crianças, cujas intencionalidades primeiras não sejam didáticas, mas artísticas. Esses “textos literários” assumem uma ampla variedade de gêneros e subgêneros literários, uma vez que a literatura infantil se constitui de *fábulas*, *textos teatrais*, *poemas*, *contos de fadas*, *histórias em quadrinhos* e outras arquiteturas textuais que não lhe são exclusivas nem definidoras.

Isso nos leva a uma obviedade essencial: a literatura infantil não pode ser determinada apenas por seus aspectos formais ou temáticos, mas fundamentalmente pela relação que

estabelece com seu *leitor implicado* — ou, de acordo com a classificação do mercado editorial, o seu “público-alvo”, a criança. A própria conceituação de Lourenço Filho já demonstra que a Literatura Infantil não pode ser totalmente definida por sua função ou por características composicionais, mas requer a consideração do leitor-alvo ao ser produzida. É por isso que, para Regina Zilberman, a literatura infantil é um “[g]ênero incompreensível sem a presença de seu destinatário” e, por isso, “não pode surgir antes da infância” (Zilberman, 1979, p. 7).

Philippe Ariès analisa a construção histórica do conceito de *criança* ou o que ele nomeia de “sentimento da infância” na *História Social da Criança e da Família*. De acordo com ele, nas sociedades tradicionais, a duração da infância restringia-se ao período de extrema fragilidade física. Tão logo a criança adquirisse algum desembaraço, era “misturada aos adultos” e integrava diretamente seus trabalhos e jogos, o que indica a ausência de um *sentimento da infância* como fase separada da adulta. Isso não significava que as crianças fossem, em geral, negligenciadas ou abandonadas; apenas que eram compreendidas de maneira distinta de como as compreendemos contemporaneamente (Ariès, 1981, p. 29-31). É somente com o fortalecimento da escola e a reorganização da família, que se consolida um novo sentimento da infância, pelo qual a criança passa a ser percebida como sujeito específico, dotado de uma natureza própria, que exige cuidados, proteção e uma educação diferenciada em relação aos adultos (Ariès, 1981, p. 156-187).

Lajolo e Zilberman contextualizam esse fenômeno como resultado das revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX que, dentre outras mudanças nos modos de viver, produzir e intercambiar mercadorias, buscaram descentralizar o controle que o Estado exercia sobre as operações econômicas, “facilitando o comércio independente e o liberalismo financeiro, para envolvê-lo nos projetos sociais, predominantemente os relacionados à saúde e à educação”. Essas mudanças sociais e econômicas, aliadas à valorização da criança como ser social e, também, a “ideia de família” como núcleo social principal foram fundamentais para que a leitura se transformasse em “prática social” reconhecida pela sociedade e institucionalizada na escola (Lajolo; Zilberman, 2019, p. 24-25). É a valorização da leitura e da instrução escolar como objetos essenciais à formação da criança que, junto com as necessidades de venda de um mercado livreiro crescente, sustentam o surgimento dos livros infantis.

No Brasil, o processo dá-se de modo parecido, apenas um pouco mais tardiamente, por conta das condições materiais de produção, impressão e do próprio mercado consumidor. É só no decorrer do século XIX que a editoração e a tipografia brasileiras iniciam os primeiros passos, conferindo condições materiais às produções literárias e, sendo retroalimentadas por elas. Ainda de acordo com Lajolo e Zilberman, na segunda metade daquele século, “a leitura

de textos e autores brasileiros já constituía um hábito até certo ponto arraigado entre os privilegiados assinantes dos jornais, onde os escritores mais famosos colaboravam com crônicas e poemas, folhetins de romance e crítica literária” (Lajolo; Zilberman, 1987, p. 26). Entretanto, havia um grande problema: a taxa de alfabetização era extremamente baixa. De acordo com Irene Hirsch, apoiando-se em dados levantados por de Marcia Martins (2001), “[p]or volta de 1890, 80% da população brasileira era analfabeta e esse quadro não teve alteração significativa até 1920” (Hirsch, 2006, p. 94).

Isso significa que, para que o mercado de livros pudesse crescer em solo brasileiro, a formação de público era condição *sine qua non*; o que nos leva de volta às contribuições da escola — que, por sua vez, se fortalecia e disseminava-se, embora restrita às classes sociais mais altas — na instância em que “o saber passa a deter no novo modelo social” (Lajolo; Zilberman, 1987, p. 28). Nesse período, ainda no fim do século XIX, iniciam-se “campanhas pela instrução, pela alfabetização e pela escola”, que “davam retaguarda e prestígio aos esforços de dotar o Brasil de uma literatura infantil nacional” (Lajolo; Zilberman, 1987, p. 28). É por isso que, entre os séculos XIX e XX, a escola brasileira tornou-se espaço privilegiado para um tipo de produção didática e literária especificamente dirigida ao público infantil, aproximando os livros infantis dos materiais escolares — proximidade que permanece vigente. Atualmente, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Lei Federal nº 8.069, de 13 de julho de 1990, define essas duas etapas do desenvolvimento humano como aquelas constituídas por “pessoas em desenvolvimento” (Brasil, 1990). Segundo o documento, as crianças e os adolescentes são definidos como sujeitos de direitos, em condição peculiar de desenvolvimento, que demandam proteção integral e prioritária por parte da família, sociedade e do Estado, o que se desdobra em seu artigo 3º:

[a] criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhes, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade (Brasil, 1990, Art. 3º).

O fato de a legislação reconhecer a criança e o adolescente como seres em formação, com necessidades específicas a serem consideradas em todas as políticas públicas e ações do mercado, da escola e da família, adiciona uma peculiaridade à literatura que se produz para esses públicos, que a diferencia daquela produzida para o adulto: sempre haverá mediação entre o livro e a criança. Ainda que a criança seja uma leitora proficiente, é um adulto quem pré-

seleciona o que ela possa ler, ao deter o poder de compra. Mesmo que a criança tenha podido escolher, na prateleira de uma biblioteca, ainda assim, a mediação do adulto não se desfaz, visto que ele, enquanto bibliotecário ou trabalhador do mercado editorial, determina por meios diversos o que é produzido ou adquirido pelas escolas, por exemplo. Isso ocorre porque, uma vez que a criança está em desenvolvimento, implicitamente, entende-se que ainda não possua autonomia para o livre consumo de arte, sendo dependente, portanto, da mediação e da verificação do adulto sobre a pertinência ou não de produtos culturais para diferentes faixas-etárias do público infantil.

Se, por um lado, a mediação ou censura dos produtos culturais para a infância revela o domínio do adulto sobre a criança, por outro, é reflexo — e consequência do entendimento — da obrigação de cuidado do ser humano já formado para com aquele em fase de formação, em que se enquadram os leitores em questão. Esse cuidado, conforme a argumentação desenvolvida por Paulo Freire, ao longo do *Pedagogia da Autonomia*, se não existir, torna a educação “licenciosa”, ao mesmo tempo que, se for exercida de modo excessivo, torna-se “autoritarismo”, ou seja, restringe a autonomia [relativa] da criança em favor da superioridade do adulto. Para o autor, no entanto, ambos, licenciosidade e autoritarismo, “são rupturas do equilíbrio tenso entre autoridade e liberdade” e constituem “formas indisciplinadas de comportamento” (Freire, 1996, p. 33-42). Por outro lado, isso evidencia que, embora o exercício da autoridade do adulto sobre a criança possa e deva ser problematizado, assim como a estreita ligação entre literatura e livro didático, são essas questões inerentes ao próprio surgimento da literatura para crianças. Por essa razão, também, a ideia da literatura, sobretudo a direcionada à infância, esteja tão intrinsecamente ligada à sua suposta função de educar. De fato, é tênue a linha que divide os *textos produzidos para crianças com fins estéticos* dos *textos produzidos para crianças com fins didático-educativos*. Ao mesmo tempo que deleita e provoca fruição artística, o livro infantil, de modo quase inevitável — e como veremos ao longo de nossa pesquisa —, será produzido, vendido e consumido de acordo com os valores morais e habilidades que, presumidamente, possam ser construídos e/ou desenvolvidos por meio da leitura.

Retomando as considerações de Lourenço Filho sobre a Literatura Infantil, se antes o autor havia sido categórico em separar a literatura com fins estéticos daquela de natureza educativa, agora, essa linha já não parece tão bem demarcada. Ao desenvolver suas ideias, acaba admitindo que “[a] compreensão artística da literatura infantil demanda [...] a aceitação de uma estética ‘evolutiva’, ou genética, a ser estudada ou, ao menos, sentida pelos que escrevem para crianças”. Isso implica no fato de que “necessariamente, esse desenvolvimento estético se

relaciona com a demais evolução psicológica da criança, e, em particular, com a de sua formação ética”, de modo que “o livro para crianças, embora aspire, por si mesmo, apenas ao belo”, “o belo das idades infantis, torna-se, queiramos ou não, instrumento de profunda ação educativa” (Lourenço Filho, 1943, p. 157).

É nesse contexto de definições e indefinições que a Literatura Infantil Brasileira se configura como campo marcado por ambivalências e paradoxos — entretenimento *versus* instrução, tradição oral frente a letramento escolar. Um dos primeiros livros literários escritos para crianças no Brasil foi *Contos da Carochinha*, publicado em 1894 pela Livraria Quaresma. Para Lourenço Filho, essa é uma “obra intencionalmente escrita e editada para recreá-las” e, antes dele, “parece não terem conhecido as crianças brasileiras outros livros senão os escolares” (Lourenço Filho, 1943, p. 151). *Contos da Carochinha*, assim como *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, foram escritos por Alberto Figueiredo Pimentel — o autor objeto de nossa pesquisa neste trabalho. Ele foi uma figura importante no Rio de Janeiro do século XIX, tendo participado de marcos históricos relevantes para a literatura e a cultura brasileiras. Apesar disso, sua obra caiu em certo ostracismo no meio acadêmico e só recentemente voltou a ser estudada. Tendo isso em vista, compreendemos ser pertinente traçarmos um breve memorial biográfico de Pimentel, cuja figura mostramos a seguir, por meio de uma foto de corpo inteiro, encontrada na antiga revista *Fon-Fon!* (Figura 1) e de um desenho de busto, feito por Amaral Cardoso, que compõe as páginas iniciais da primeira edição de um de seus livros, *O Castigo de um Anjo* (Figura 2):



Figura 1. (Esq.) Retrato fotográfico de Figueiredo Pimentel. Fonte: Rio em Flagrante..., 28 set.1907, p. 19

Figura 2. (Dir.) Retrato desenhado de Figueiredo Pimentel, feito pelo artista L. Amaral Cardoso, e assinatura do escritor. Fonte: *O Castigo de um Anjo* (Pimentel, 1897, p. 7).

Alberto Figueiredo Pimentel nasceu em 11 de outubro de 1869, em Macaé, no estado do Rio de Janeiro, e faleceu em 5 de fevereiro de 1914, na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Há poucos registros de sua infância e vida pessoal em data anterior ao início de sua atuação na imprensa. Entretanto, conseguimos reunir algumas informações. A mais curiosa é uma fotografia do autor na etapa de desenvolvimento do público-alvo para o qual o seu trabalho, mais tarde, se destacaria: a infância. O retrato foi publicado na seção “As Nossas Crianças... de Ontem”, da revista *Fon-Fon!*, com a legenda “[o] popular e amabilíssimo Figueiredo Pimentel da *Gazeta de Notícias*, aos 12 anos de idade, quando ainda não possuía o seu inseparável... Binóculo” — referindo-se à coluna “Binóculo”, da *Gazeta de Notícias*, para a qual Pimentel escreveria nos últimos anos de sua vida — (As Nossas... de Ontem, *Fon-Fon!*, 1908, p. 8). Na imagem, vê-se o escritor com o cabelo repartido ao meio, elegantemente penteado e trajado, conforme reproduzido na Figura 3:



Figura 3. Fotografia de Figueiredo Pimentel aos doze anos. Fonte: As Nossas Crianças... de Ontem, *Fon-Fon!*, 1908, p. 8.

Na época da fotografia, é provável que Pimentel ainda vivesse em Macaé. Em jornais da época, encontramos referências a deslocamentos dele e de sua família entre Macaé, Niterói e Rio de Janeiro. Em um desses registros, por exemplo, disponível no *Jornal do Comércio* de 16 de julho de 1883 — data em que tinha quatorze anos —, seu nome e o de seus pais, o Sr. Antônio de Mello [Silva] Pimentel e Dona Maria Francisca Figueiredo, revelam-se na lista de passageiros do Vapor Bezerra de Menezes, indo de Macaé (Porto de Imbetiba) para o Rio de Janeiro, no dia anterior (cf. Movimento do Porto, *Jornal do Comércio*, 16 jul. 1883, p. 3). Posteriormente, quando adulto, casou-se com Maria Augusta Peregrino Ferreira, com quem permaneceu até o fim de seus dias, tendo, juntos, cinco filhos: Alberto 2º, Alberto 3º, Gilberto, Albertina e Dusta (cf. Pimentel [Gilberto], 1962, p. 19). Além da vida em família, Pimentel valorizava sobremaneira o convívio social, de modo que são fartos os registros que encontramos de seu envolvimento em atividades sociais, políticas, esportivas, literárias e culturais, organizando, promovendo ou, simplesmente, participando de jantares, almoços, recepções diplomáticas, palestras, bailes, clubes de regatas, “brincadeiras” de Carnaval (Corso e Batalha dos Confetes), concursos literários e outros. A vida social ativa conferiu-lhe muitos amigos: jornalistas, atores e escritores, como João do Rio, Artur de Azevedo, Viriato Correia e Coelho Neto. Sua morte precoce, aos 43 anos, deu-se por uma nefrite, abalando seus familiares e amigos. O surpreendente é que, até mesmo nessa ocasião, Pimentel soube ser autêntico. Deixou escrito que não queria que seu corpo fosse velado, ou que houvesse qualquer ato religioso em seu favor, e que o enterro devesse dar-se em condição “de última classe”, em sepultura rasa, “sem lápide nem inscrição comemorativa” (Pimentel *apud* O Sr. Figueiredo Pimentel, *Jornal do Comércio*, 6 fev. 1914, p. 2). Percebemos que o pedido não foi atendido em sua totalidade, em face das volumosas notas veiculadas em jornais do dia seguinte, que, para citar apenas um desses “desvios”, descreveram uma ampla lista de participantes em seu velório. Além disso — como seria esperado — sua memória foi guardada por colegas que, em anos posteriores, ainda o citavam e prestavam-lhe homenagens.

No campo do trabalho, Pimentel percorreu a tríade que se tornou quase um lugar-comum na biografia de escritores brasileiros dos séculos XIX e XX: foi jornalista, funcionário público (amanuense da prefeitura do Rio de Janeiro) e escritor. Essa combinação aproxima sua trajetória às de outros autores que, igualmente, dividiram a vida entre a repartição, a imprensa e a literatura, como ocorreu com Machado de Assis, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, José Cândido de Carvalho e Paulo Mendes Campos, para citar alguns. Em jornais como *Gazeta de Notícias*, *O País* e *A Notícia*, Pimentel atuou como redator, de modo genérico, mas também teve oportunidade para publicar textos opinativos e sua produção

literária — crônicas, contos, poemas e romances (em folhetins). Foi como escritor da coluna “Binóculo” que se consolidou como uma figura central da crônica “mundana” do Rio de Janeiro. Publicada na *Gazeta de Notícias*, a seção tornou-se um espaço privilegiado para a difusão do ideal de modernidade da época, sintetizado no célebre *slogan* de sua criação “O Rio civiliza-se”. Mais do que um bordão, essa expressão refletia o engajamento — sem deixar de denotar o tom jocoso e crítico — de Pimentel com as transformações sociopolíticas da capital federal. Na coluna, comentava os eventos culturais da cidade, promovia concursos, tratava de amenidades como o tempo, as pessoas que havia avistado pela janela da redação (através de seu “Binóculo”) e as roupas que trajava a elite carioca. Além do mais, dava dicas aos leitores — sobretudo, às leitoras — sobre como se portar e vestir-se elegantemente, de acordo com a modas e as etiquetas europeias, em particular, da França, que exercia no Brasil uma forte influência cultural.

Se na vida social e em seu trabalho na imprensa Pimentel era diversificado, foi na atuação literária que isso se deu de modo mais pronunciado. Como romancista, sua produção foi marcada por um naturalismo de forte apelo comercial, com temas que escandalizavam os bons costumes da época, a começar pelos títulos: *O Aborto* (1893), *Suicida!* (1895), *Um Canalha* (1895), *O Terror dos Maridos* (1886). Essas publicações — numa sugestão óbvia — conferiram-lhe a fama de autor voltado às imoralidades. Um paradoxo a seu respeito é que, não obstante essas temáticas, Pimentel entra para a História como um precursor na escrita literária para o público infantil e, mais que isso, ligado a produções “moralizantes” — características que discutiremos à conclusão deste trabalho. É também paradoxal que, mesmo em face de tamanha notabilidade, de modo geral, Figueiredo Pimentel tenha sido pouco evidenciado nos estudos teóricos e historiográficos da Literatura Brasileira, com as menções a seu respeito resumindo-se a contextualizações da formação de tal arcabouço literário direcionado às crianças, mas sem que seus textos recebessem uma consideração aprofundada ou fossem estimadas as suas reais contribuições para o que se possa definir como Literatura Infantil nacional. Vislumbra-se uma mudança de cenário apenas em décadas recentes, com o surgimento de pesquisas que analisam as produções de Pimentel do ponto de vista intraliterário — e às quais este próprio estudo visa juntar-se — de modo que a extensa colcha de retalhos que a obra do autor parece constituir vai sendo, pouco a pouco, tecida.

A propósito de a obra de Pimentel não estar inteiramente catalogada e ainda constituir um objeto de estudo não totalmente explorado, por acreditarmos na importância de suas contribuições à Literatura Infantil Brasileira, buscaremos evidenciar o trabalho artístico realizado na organização de suas reescrituras. Por essa razão, o objetivo primordial de nosso

trabalho é compreender quais sejam, de modo geral, as características formais de sua escrita e de que maneira são reveladas nas composições presentes em seus três primeiros livros infantis: *Contos da Carochinha* (1894), *Contos da Avozinha* (1896) e *Histórias da Avozinha* (1896). Para tanto, escolhemos ater-nos a três objetivos específicos principais: a) determinar os textos-fontes utilizados por Pimentel para a reescritura dos contos “A Formiguinha” (*Contos da Carochinha*), “A Sapa Casada” (*Contos da Avozinha*) e “História de um Cão” (*Histórias da Avozinha*), que constituirão nosso *corpus*; b) levantar dados sobre as escolhas estéticas realizadas por ele na criação dos três contos — em comparação aos textos-fonte; c) tratar das possibilidades de (re)significação que suas escolhas produzem ao sentido/conteúdo desses textos.

A análise dos aspectos formais nos três contos (ainda que não explorados à exaustão, neste trabalho) torna-se relevante em vista do alinhamento da pesquisa com as ideias estruturalistas (em particular, do Formalismo Russo), de que os elementos constitutivos de um texto, em sua instância formal, é que permitem classificá-lo como literário ou não-literário. Ou seja, são os procedimentos composicionais — empregados intencional e artisticamente pelo (re)escritor — que conferem à linguagem literária uma diferenciação da linguagem cotidiana. Nesse sentido, a linguagem empregada no texto literário é “altamente conotativa”, isto é, “abundante em ambiguidades”, de maneira a constituir-se como linguagem “expressiva”, não “meramente referencial”, como pontuam Warren e Wellek (2003, p. 15). Isso significa que “[o]s recursos da linguagem são explorados de modo muito mais deliberado e sistemático” nos textos literários em comparação aos não-literários, o que leva à definição de literatura como compreendendo um conjunto de obras nas quais “a função estética é dominante” (Warren; Wellek, 2003, p. 17-18). Concordamos com essa definição do texto literário, mesmo diante da impossibilidade do desenlace entre a função educativa e a função estética na literatura infantil. Concordamos, ainda, que a função estética se deva sobressair na literatura produzida para crianças, sendo, portanto, para essa função a que direcionaremos o nosso olhar, buscando compreender os procedimentos artísticos empregados por Pimentel na composição dos contos em análise, em detrimento de observá-los à luz de suas potencialidades de contribuição para a educação infantil.

Antes de adentrarmos especificamente as questões centrais de nossa pesquisa, no entanto, apresentamos o modo como estruturamos o trabalho, que envolve, em particular, a produção literária do autor e a Biblioteca Infantil Quaresma, à qual pertencem os três livros em estudo, e que se resume no seguinte. O Capítulo I buscará contribuir para a escritura coletiva da História da Literatura Infantil Brasileira e para a trajetória da atuação literária de Figueiredo

Pimentel. Uma vez que o acesso a parte dos livros escritos pelo autor ou suas primeiras edições, demonstrou-se restrito em/por diversas circunstâncias, um problema que enfrentamos, de antemão, foi a divergência de informações sobre datas de publicação; as mudanças por que passaram os três livros abordados; os textos-fonte utilizados por Pimentel para a reescritura dos contos; os volumes constituintes da Biblioteca Infantil Quaresma e sua ordem de publicação; e o próprio total de livros publicados pelo autor. Justamente por isso, completar algumas dessas lacunas, além de pavimentar o caminho para a pesquisa, contribuiu para a contextualização histórico-temporal em que se deu o trabalho literário de Pimentel. Com isso, nossa pesquisa visou contribuir, conforme possível, para o fortalecimento da recém-efervescência dos estudos sobre a literatura de Figueiredo Pimentel e, conseqüentemente, para os estudos a respeito da Literatura Infantil Brasileira do século XIX.

Podemos afirmar que organizar informações já conhecidas sobre Pimentel e suas publicações e descobrir outras novas componham o objetivo secundário — mas não menos importante — deste trabalho, sendo que, para ambos os casos, partimos de referenciais teóricos (canônicos) da História da Literatura Infantil Brasileira, em particular, Leonardo Arroyo (1968), Nelly Novaes Coelho (1983; 1985; 2006), Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1994). Foram igualmente relevantes as contribuições de pesquisadores contemporâneos que se têm debruçado sobre a obra de Pimentel, como é o caso de Leonardo Mendes (2014; 2019; 2023), Pedro Paulo Catharina (2013; 2019; 2023), Cristina Rothier Duarte (2018; 2019; 2020; 2021), Suzana Palermo de Sousa (2017; 2020), Natasha Castro Silva (2020), Joseane Silva (2010) e Anna Olga Prudente de Oliveira (2017), para citar alguns. Em grande medida, apoiamo-nos em informações extraídas de jornais e revistas publicadas entre o final do século XIX e início do século XX (às quais tivemos acesso por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e outros ambientes digitais que buscam preservar e compartilhar a História da Imprensa Brasileira), os quais se demonstraram de imensa utilidade na contextualização e fonte “viva” dos dados encontrados.

Percorrido esse caminho, no Capítulo II, partimos para a análise sistemática do *corpus*. Os contos “A Formiguinha”, “A Sapa Casada” e “História de um Cão” foram cotejados como parte das respectivas obras que os contemplam, *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, com vistas a elucidar, como exposto nos objetivos do estudo, quais os textos-fonte utilizados por Figueiredo Pimentel para a reescritura de cada um. Uma vez que se trata de reescrituras, consideramos profícuo o confronto entre o hiper e o hipotexto (texto-fonte e reescritura) para o delineamento das principais escolhas feitas por Pimentel nessas produções. Como subsídio teórico, em vez de uma metodologia estática, utilizamos um

conjunto de concepções e ferramentas de análise literária provindos de vertentes variadas. O primeiro conceito relevante é o de *poética*, que se manifesta de forma múltipla de acordo com o aporte teórico empregado. Nesta investigação, empregamos as ideias de André Lefevere, que compreende a poética de um texto literário como um sistema constituído por dois pilares: o “componente inventariante” e o “componente funcional”. O primeiro é formado pelos recursos literários mobilizados pelo reescritor, tais como “gêneros, motivos, personagens e situações protótipos e símbolos”. O componente *funcional*, por sua vez, define-se como “conceito do que [seja], ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social em geral” e, como consequência, “influencia a escolha de temas que dev[a]m ser relevantes para o sistema social” (Lefevere, 2007, p. 51-52).

Essa fundamentação reforça a ideia de que as escolhas de um escritor ou reescritor — mesmo as de ordem formal — não estejam desvinculadas de um projeto literário maior. Nesse sentido, foram, também, bastante úteis as ideias de Gérard Genette, especialmente com respeito ao conceito de *hipertextualidade*, definida como a relação que une um texto (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) (Genette, 2010, p. 18). Essa abordagem subsidiou a análise técnica das reescrituras de Pimentel, permitindo nomear os procedimentos utilizados por ele na criação desses hipertextos ou reescrituras. Cabe salientar que nenhum método de análise proposto pelos autores em que nos apoiamos foi utilizado de modo exaustivo no trabalho. Longe da tentativa de validar um ou outro método específico, nosso intuito é utilizarmos-nos de determinadas ferramentas na medida em que possam contribuir para demarcar as características que buscamos nas reescrituras de Figueiredo Pimentel e interpretar os possíveis sentidos que se possam construir a partir delas. Em síntese, utilizamos métodos de análise que englobam procedimentos descritivos, comparativos e interpretativos.

Após a análise do *corpus*, partimos para o Capítulo III no qual, apoiando-nos nos dados discutidos nos capítulos anteriores e, mais profundamente, na fortuna crítica selecionada sobre as características de escrita do autor, além da busca de informações na própria obra de Pimentel, defenderemos nossas duas teses fundamentais. A primeira é a de que Figueiredo Pimentel utilizou-se de recursos diversos — de adaptação, literários, composicionais, estilísticos, etc. — para uniformizar os contos presentes em *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, dando a eles a sua “cara”. Ainda que haja contos de diferentes gêneros/tipos que componham os contos populares (maravilhosos, cumulativos, parábolas, facécias, dentre outros), Pimentel lapida-os à sua moda, padronizando-os — conforme possível — de acordo com seu próprio estilo, de modo que seu trabalho artístico não é “menor” ou “apenas” de reprodução do que já exista, mas um verdadeiro trabalho de criação literária. Nossa

segunda tese — que está fortemente imbricada à primeira — é a de que, em muitas das reescrituras presentes nos três primeiros livros infantis de Pimentel, não haja preocupação com os valores morais a serem incutidos nas crianças, contrariando o senso comum, disseminado na Historiografia da Literatura Infantil Brasileira, de que o “moralismo” seja uma das principais características dessas reescrituras de Pimentel. Em nosso trabalho, mostraremos que, em vista do compromisso de Pimentel com a literatura, há contos cujos “ensinamentos” são contraditórios e, em alguns casos, até “imorais”, de modo que essa fama pareça advir mais de ações na superfície do texto (como a atribuição de características “morais” às personagens), além do intenso trabalho de propaganda realizado pela editora em *epitextos* e *peritextos* das obras, do que, propriamente, dos textos em todas as suas camadas.

Desse modo, no Capítulo III, apresentamos o “estado da arte” da fortuna crítica sobre Figueiredo Pimentel, com o recorte temático das definições dos pesquisadores sobre as características da escrita do autor para o público infantil. Os dados dessa sondagem, em conjunto com as observações provenientes do Capítulo II, convergem-se nos itens subsequentes do terceiro capítulo, em discussões mais aprofundadas sobre dois pontos: a) os *recursos/procedimentos* empregados por Pimentel na composição de suas reescrituras e b) a *questão da moralidade* na escrita para crianças. Essas discussões embasam nossas conclusões sobre as principais características de sua poética, que buscam responder, em especial, a estas duas perguntas: 1) quais escolhas procedimentais e formais (semânticas, sintáticas, ortográficas, retóricas, organização da trama, características do gênero, recursos de adaptação dentre outras) foram feitas por Pimentel e de que modo contribuem para a “literariedade” de suas reescrituras?; 2) esses procedimentos e opções corroboram ou contradizem as intencionalidades ideológicas anunciadas pelo editor e/ou pelo escritor nos paratextos dos livros em análise, ou seja, com o projeto literário em que se inserem as produções de Pimentel?

Quanto aos aspectos técnicos de nosso trabalho, tomamos algumas decisões no intuito de facilitar a fluidez da leitura. A primeira foi a de atualizar a ortografia de títulos de livros, nomes de autores e palavras que compõem as citações que registramos. Essa escolha deu-se por trabalharmos com um grande volume de fontes primárias e secundárias publicadas em data anterior à primeira tentativa formal de estabelecimento de um acordo ortográfico da Língua Portuguesa — que, de fato, data de 1911, mas somente consolidado na década de 1940 e imediatamente substituído por outros. As exceções ocorreram ao analisarmos aspectos relacionados à grafia original da palavra ou ao entendermos que a grafia original fosse necessária para a o entendimento do contexto. Seguem alguns exemplos das atualizações que realizamos: “avósinha”/“avòzinha” para “avozinha”; “*Jornal do Commércio*” para “*Jornal do Comércio*”, “*O Paiz*” para “*O País*”; “Pedro Malazarte” para “Pedro Malasarte”; “portuguezes” para “portugueses”, “Adolpho” para “Adolfo”, “Sylvio” para “Sílvio”, “Theophilo” para “Teófilo”, “sellimzinho” para “selinzinho”, “pao” para “pau”, “cêra” para “cera”, “signal” para “sinal”, “mâis” para “mães”, “accentuação” para “acentuação”, “archipélago” para

“arquipélago”, “facto” para “fato”, “belíssimo” para “belíssimo”, “chroniqueta” por “croniqueta”, dentre outras. Outra opção foi a padronização da grafia em letra maiúscula das primeiras letras de cada palavra que compunha um título (excetuando-se os artigos, as preposições e as conjunções), conforme a tradição *Title Case*. Esse registro ocorrerá até mesmo em citações e transcrições, mesmo que o texto original registre algumas palavras do título em letra minúscula. Um exemplo são as tabelas 1, 2 e 3, nas quais fizemos atualizações em todos os títulos que constam dos índices de *Contos da Carochinha* (1958), *História da Avozinha* (1949) e *Histórias da Baratinha* (1959), culminando em substituições como “A formiguinha” para “A Formiguinha”, “A sapa casada” para “A Sapa Casada” e “História de um cão” para “História de um Cão”. Vamos ao relato da pesquisa.

CAPÍTULO I

PARA COMPREENDER FIGUEIREDO PIMENTEL, SUA OBRA E A “BIBLIOTECA INFANTIL DA LIVRARIA QUARESMA

Entre 1894 e 1896, Alberto de Figueiredo Pimentel publicou seus primeiros três livros infantis: *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Baratinha* (1896) e *Histórias da Avozinha* (1896), atividade que, mais tarde, o levou a ser reconhecido um dos precursores da Literatura Infantil Brasileira. As três obras são compostas por um compêndio de reescrituras de contos populares da literatura mundial, sobretudo europeia, mas também brasileira e asiática, elaboradas por Figueiredo Pimentel a partir de fontes diversas. Em menor ocorrência, há contos reescritos por Pimentel a partir de textos “originais”, no sentido de possuírem autoria conhecida e, em tese, não terem como procedência os textos da oralidade. A relação entre os escritos direcionados às crianças e o legado da literatura oral (ou “oratura”, de acordo com a proposta do linguista Pio Zirimu)¹ é notória e vem sendo tratada por historiadores da literatura infantil e da cultura popular nos últimos séculos. Em nossa memória coletiva, estão consolidadas imagens de toda sorte de povos que, sentados à fogueira — ou embaixo de uma árvore —, compartilham e criam (e aumentam) histórias. Marisa Lajolo e Regina Zilberman compreendem que a leitura institucionalizada (na qual se dá o surgimento da Literatura Infantil) é fortalecida “no avesso das práticas associadas aos modos tradicionais de narrar, de tipo oral, fundados na experiência vivida, de sentido comunitário e enraizado no meio rural”, mas não se desprende dele em sua totalidade. Isso porque, como se sabe, os “primeiros livros de sucesso entre a infância europeia resultaram da apropriação dos contos populares que circulavam entre os homens do campo” (Lajolo; Zilberman, 2019, p. 26).

A mesma genealogia da literatura infantil, que se demonstra universal, ocorre no Brasil: havia as histórias dos diferentes povos indígenas, que foram — e continuam — sendo

¹ Para o aprofundamento nessa discussão, recomendamos um artigo recente de Terezinha Taborda Moreira (2023), que discute os conceitos de “literatura oral”, “oratura” e “oralitura”, ao propor a leitura de um poema de José Craveirinha, a partir de teóricos que pensam as culturas orais africanas. Nesse recorte, “literatura oral” designa, de modo amplo e por vezes generalizante, o conjunto de narrativas, cantos, provérbios e rituais transmitidos pela voz e posteriormente fixados por escrito, enquanto a “oratura”, termo introduzido por pesquisadores africanos, busca corrigir o oxímoro “literatura oral” e marcar a positividade de um *corpus* verbal performático, mas que permanece, em muitos usos, associado à primazia da voz e à unidade entre texto, enunciador e destinatário. Por sua vez, “oralitura”, conceito trabalhado por Leda Maria Martins, indica a letra da textualidade oral, isto é, a inscrição, no texto escrito ou performático, de ritmos, gestos, memórias e vocalidades que fazem da escrita um lugar de travessia entre oratura e letra, em que se negociam identidades e diferenças culturais.

construídas e transmitidas oralmente. Com a invasão europeia, elas misturam-se às narrativas estrangeiras, outras narrativas são inteiramente inseridas em seu arcabouço e novas são criadas, num processo contínuo de construção coletiva, ainda que não intencional ou, menos ainda, em concordata. Considerando que a primeira — e intrínseca — motivação da oralidade, nesse caso, seja a transmissão de crenças e costumes de uma determinada cultura, é esperado que as narrativas de outras culturas não sejam tomadas como verdadeiras. Consequentemente, a história que fosse contada aos descendentes de um povo, como representação da realidade — a explicação da origem do mundo, por exemplo —, ao chegar em outro povo ou em outra época, seria tomada como mito. O mito é recontado como ficção, a ficção é considerada representação da realidade, a realidade é recontada pelos entreveros da estética e a estética evoca o mito: surge, assim, a literatura.

Como veremos ao longo de nossa pesquisa, boa parte das reescrituras de Pimentel, presentes em seus três primeiros livros infantis, parece não ter sido recolhida por ele diretamente da oralidade. A despeito de reiteradas afirmações em paratextos desses livros e, até mesmo, em declarações póstumas como a de um de seus filhos, Gilberto Pimentel. Em uma crônica dedicada à memória da mãe, Maria Augusta Figueiredo Pimentel, por exemplo, o rapaz afirmou que ela sempre ajudava o marido na produção de sua literatura infantil, “relembrando as histórias que, em criança, ouvira das mucamas, das libertas, das pessoas idosas” (Pimentel [Gilberto], 1962, p. 19). Entretanto, pesquisadores como Cristina Duarte Rothier (2019) conseguiram localizar textos-fontes de contos presentes nos livros de Pimentel, revelando que o autor se utilizava de histórias que já haviam passado pelo processo de adaptação do sistema oral para o escrito. Assim, Pimentel reconta-os, ou reescreve-os, à sua moda, imprimindo características que são próprias de seu estilo, de sua cultura, seus valores e das intencionalidades do projeto comercial a que se dedica. Em sua obra, a literatura direcionada à infância não está restrita à pura utilidade do ensino formal e da transmissão de valores — como era predominante nas publicações brasileiras anteriores às suas —, embora não rompa totalmente com a tradição. De fato, essa não ruptura dá-se, primeiro, porque os livros precisam de compradores; segundo, porque a tradição permanece visceralmente entranhada à literatura infantil até os dias de hoje, mesmo em obras mais inventivas — como as de Monteiro Lobato — ou nas mais inovadoras, como nas narrativas contemporâneas que dão às princesas o protagonismo condizente com a época. Ainda assim, retinem as vozes dos primeiros contadores de histórias, velhas narrativas em que se alicerçam as novas.

I.1. Três clássicos da literatura infantil

Os *Contos da Carochinha* surgem, em 1894, em encomenda feita por Pedro Quaresma, dono da Editora Quaresma e da Livraria do Povo, ao profícuo jornalista e escritor Alberto Figueiredo Pimentel. Talvez não o soubessem, mas, por meio desse trabalho, ambos entrariam na História da Literatura Infantil Brasileira, assentando-se em cadeiras cativas na ala de seus precursores. Nelly Novaes Coelho (2006) arrisca-se a dizer que “Figueiredo Pimentel tornou-se o primeiro tradutor, em linguagem brasileira, dos contos maravilhosos que, em várias coletâneas, em traduções portuguesas ou textos franceses, circulavam no Brasil no fim-de-século” e que seus livros *Contos da Carochinha*, *Histórias da Baratinha*, *Histórias da Avozinha*, *Meus Brinquedos* e *Teatrinho Infantil* foram “os primeiros títulos ‘brasileiros’ que surgiram como leitura de diversão, destinada às crianças, fora do âmbito escolar” (Coelho, 2006, p. 30-31, grifos nossos). Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1987) têm uma visão distinta. Para elas, havia outras traduções e adaptações de histórias para crianças no Brasil antes das de Pimentel, embora constituíssem publicações “esporádicas e de circulação precária”, devido ao contexto sócio-político brasileiro do século XIX (Lajolo; Zilberman, 1987, p. 31) — e, de fato, concordamos com elas.

De qualquer modo, é inegável a importância histórica e literária de *Contos da Carochinha* e subsequentes livros de Pimentel, presentes na Biblioteca da Livraria Quaresma, e tanto o autor quanto a editora ajudaram a popularizar a leitura literária infantil de fruição. Conforme observa Arroyo, “[f]oram livros que atravessaram os anos” (Arroyo, 1968, p. 178) e contribuíram sobremaneira para o estabelecimento de uma literatura voltada às crianças brasileiras. Uma mostra do reconhecimento social conferido aos *Contos da Carochinha* é a homenagem promovida pela Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos cem anos após sua publicação. Foram lançados quatro selos comemorativos pelo “Centenário do Primeiro Livro Infantil no Brasil — *Contos da Carochinha*” (Figura 4). Ilustrados por Rui de Oliveira, os selos retratam personagens dos contos “O Gato de Botas”, “O Pequeno Polegar” e “João e Maria”, além de algumas personagens do conto “História de D. Carochinha”, sob o título de “Dona Baratinha”. Ainda hoje, podem ser encontrados para compra, em *websites* especializados em filatelia.



Figura 4. Selos que homenageiam o centenário de *Contos da Carochinha*. Fonte: Casa do Selo (site)²

O sucesso de vendas dos livros da Editora Quaresma, além da visão empresarial de Pedro Quaresma, que conseguia entender o que era de desejo do mercado consumidor, deveu-se, em boa medida, às propagandas promovidas pela editora/livraria. A consideração de seus anúncios ajuda-nos a desvendar a história da Biblioteca Infantil da Quaresma e, conseqüentemente, do livro infantil no Brasil. Uma das estratégias da editora Quaresma era a de enviar exemplares para a imprensa para ganhar publicidade passiva — o que deu muito certo —, a exemplo do jornal *A Notícia*, que, numa edição de outubro de 1894, publicou: “A livraria do Povo, dos acreditados editores Srs. Quaresma & C., faz hoje um anúncio dos *Contos da Carochinha*, esse livro tão adorado que a referida livraria editou com extraordinário capricho, ilustrando a obra com muitas e excelentes gravuras” (*A Notícia*, 1894, p. 1). Meses antes, o *Diário de Notícias*, em 7 de junho 1884, já havia feito o mesmo na seção “Livros e Folhetos”:

Foi-nos graciosamente oferecido pela editora dos srs. Quaresma & C. um pequeno livro brochado, que sob o título de *Contos da Carochinha* acaba de vir à luz da publicidade, sendo a sua leitura dedicada exclusivamente às crianças, que naqueles interessantíssimos quarenta contos colherão uma grande [ilegível] de sábias lições.

² Disponível em: <https://casadoselo.com.br/loja/selos/brasil-100-anos-do-1o-livro-infantil-no-brasil/>. Acesso em 8 jul 2024.

Os Contos da Carochinha, temos convicção, serão rapidamente esgotados pelos milhares de fregueses da Livraria do Povo (*Diário de Notícias*, 7 de junho de 1894, p. 1).³

As promoções pagas também eram massivas. Algumas eram curtas em extensão; outras, tomavam boa parte da página dos classificados. Em geral, anunciavam, conjuntamente, outros livros da editora. Mas foi possível localizar alguns anúncios específicos dos *Contos da Carochinha*. A Figura 5, por exemplo, mostra a visão geral da página do *Jornal do Comércio* de 27 de novembro de 1894,⁴ quando do lançamento da segunda edição de *Contos da Carochinha* (ampliado no Anexo 1). Distribuída em quatro colunas, a propaganda exalta as qualidades do livro, como o fato de as histórias terem sido “escritas em linguagem fácil, como convém às crianças”. Há, também, o valor do livro — 3\$000 —, o índice de contos, o prefácio à segunda edição e a informação de que há desconto na compra “em porção”, tanto para professores quanto para negociantes.⁵ Ademais, o anúncio divulga, em duas colunas, as opiniões elogiosas da imprensa aos *Contos da Carochinha*. São opiniões retiradas dos jornais *Diário de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *O País*, *Gazeta de Notícias*, *Bomba* e *A Notícia*. Desse último há duas declarações, uma, a que já relatamos, e, outra, que qualifica o livro como “interessante edição para a infância” e informa que ele é “dedicado ao Dr. Manoel Victorino Pereira, Vice-Presidente da República”. Essa informação não pôde ser verificada nas edições digitalizadas do *A Notícia*, a que tivemos acesso, nem nas edições que consultamos de *Contos da Carochinha* (1958 e 2005), de modo que a pudéssemos comprovar. Porém, considerando que a afirmação foi reproduzida pela Editora Quaresma, nesse e em outros anúncios do livro, inclusive nos anúncios de outras edições, acreditamos que seja verdadeira. Tomando-a como verdadeira, por conseguinte, compreendemos que associar o livro ao nome de um político de alta patente, possa ter sido mais uma estratégia de promoção do livro, sobretudo pelo fato de ela não ter sido mantida em edições posteriores.

³ *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. Seção “Livros e Folhetos”. Rio de Janeiro: Carneiro, Senne & Comp. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/369365/13601>. Acesso em 3 set. 2025.

⁴ Originalmente, grafado como “Jornal do Commercio”.

⁵ Na época, era comum a figura do vendedor itinerante de livros — homens que adquiriam volumes nas grandes cidades e viajam pelos interiores, revendendo esses livros de porta em porta.

Figura 5. Visão geral do anúncio de *Contos da Carochinha*. Fonte: *Jornal do Comércio*, 27/11/1894, p. 9

Em outros anúncios, a editora promove a ideia de que *Contos da Carochinha* sejam “o melhor livro de histórias para crianças que se há escrito até hoje” e utiliza de uma esperta ação de *marketing*, para chamar a atenção do público-leitor: dizer que estão sendo copiados, de modo que os clientes devam sempre conferir se a edição é realmente da Quaresma, sob o risco de serem enganados por “invejosos imitadores”, que utilizam o mesmo título em “livros que até contêm contos imorais” (citações aqui reproduzidas com a atualização da ortografia). A Figura 6, que apresenta um trecho do anúncio da Quaresma, intitulado “Livro para Crianças”, ilustra essas estratégias de venda:

Contos da Carochinha.—O MELHOR LIVRO DE HISTÓRIAS PARA CRIANÇAS que se ha escripto até hoje, pois são todos esses contos universaes, que todos as crianças sabem, narrados pelas mãis, irmãos mais velhas, avósinhas, tias, madrinhas e amas. Fazem parte d'este volume os seguintes contos: *A Gata Borralheira, O Barba Azul, João Felpudo, Pedro Malazarte, A Bella e a Fera; O Gato de Botas, etc.*—Ao todo 61 historias, 4\$000.

Prevenimos ao publico que — quando haja de comprar os **Contos da Carochinha** — exija sempre a edição da casa QUARESMA. E' um volume de 400 paginas, com 300 gravuras.—Se assim não fizer será enganado, porquanto invejosos imitadores têm feito com o mesmo titulo livros que até contêm contos immorales!

Figura 6. Trecho de anúncio intitulado “Livro para Crianças”, onde constam informações sobre os *Contos da Carochinha*. Fonte: *A Notícia*, 27 e 28/7/1898, p. 2

Outro recurso recorrentemente utilizado pela Quaresma era o de lançar edições com pouca tiragem e, em poucos meses, anunciar novas — “e melhoradas” — edições. Ao serem lançados, os *Contos da Carochinha* compunham uma brochura com quarenta contos e sem ilustrações. Mesmo assim, o livro causou certa movimentação na então capital da recém proclamada República do Brasil, o Rio de Janeiro. Em poucos meses, ainda em 1894, ganhou nova edição — a que, nos anos e décadas seguintes, sucederam outras —, recebeu correções, ilustrações do famoso Julião Machado, capa dura e outras histórias. Por fim, consolidou-se como volume de sessenta e um contos. Apesar de não termos conseguido acesso à primeira edição, anúncios do livro em jornais da época mostraram-nos as mudanças ocorridas no conteúdo de *Contos da Carochinha*. Abaixo, organizamos uma tabela com os títulos dos contos, conforme o índice da edição de 1958 (coluna 1) e indicamos em qual edição cada um foi inserido (coluna 2), de acordo com o que pudemos verificar em anúncios das primeiras três edições (Anexos 1, 3 e 4):

	ÍNDICE DE CONTOS DA CAROCHINHA	EDIÇÃO EM QUE O CONTO FOI INSERIDO
1	“Os Três Cães”	1ª edição
2	“O Menino da Mata e o seu Cão Piloto”	1ª edição, sob o título “Os Meninos na Mata”
3	“João e Maria”	1ª edição
4	“Pedro Malasarte”	2ª edição
5	“Jacques e os seus Companheiros”	1ª edição
6	“A Baba do Passarinho”	2ª edição
7	“Os Dois Avarentos”	1ª edição
8	“O Patetinha”	1ª edição
9	“O Barba-Azul”	2ª edição
10	“O Gato de Botas”	2ª edição
11	“O Chapeuzinho-Vermelho”	1ª edição, sob o título “Cocota ou a Menina Desobediente”
12	“O Perigo da Fortuna”	1ª edição
13	“Os Meninos Vadios”	1ª edição
14	“O Pequeno Polegar”	1ª edição
15	“A Igreja Falster”	1ª edição

16	“A Velhinha da Floresta”	1ª edição, sob o título “Os Três Presentes da Fada”
17	“O Ratinho Reconhecido”	1ª edição
18	“Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”	2ª edição, sob o título “Aladim ou a Lâmpada Maravilhosa”
19	“A Perseverança”	1ª edição
20	“A Guarnição da Fortaleza”	1ª edição
21	“A Gratidão da Serpente”	1ª edição, sob o título de “A Justiça de Carlos Magno”
22	“A Gata Borracheira”	1ª edição
23	“A Briga Difícil”	1ª edição
24	“João Bobo”	1ª edição
25	“O Tocador de Violino”	1ª edição
26	“Os Seis Companheiros”	1ª edição
27	“A Bela Adormecida no Bosque”	2ª edição
28	“O Anacoreta”	1ª edição
29	“O Rei dos Metais”	1ª edição
30	“O Solitário da Cabana”	1ª edição, sob o título “O Rabino Piedoso”
31	“João Felpudo”	2ª edição
32	“O Vaso de Lágrimas”	1ª edição
33	“A Bela e a Fera”	1ª edição
34	“Os Dois Caminhos”	1ª edição
35	“Os Três Cabelos do Diabo”	2ª edição
36	“A Lenda da Montanha”	1ª edição
37	“História de Dona Carochinha”	2ª edição, sob o título “A Baratinha que se Casou com o Sr. Ratinho”
38	“O Canário”	1ª edição, sob o título “O Pintassilgo”
39	“Branca como a Neve”	1ª edição
40	“Berta, a Esperta”	1ª edição, sob o título “A Fina Alice”
41	“O Frade e o Passarinho”	1ª edição
42	“Quem Deus Ajuda”	2ª edição, sob o título “A quem Deus Ajuda”
43	“A Igreja do Rei”	1ª edição, sob o título “A Catedral do Rei”
44	“O Pé de Feijão”	1ª edição, sob o título “Jacques e o Pé de Feijão”.

45	“Os Pêssegos”	1ª edição
46	“A Moura-Torta”	2ª edição
47	“O Urso e a Carriça”	1ª edição
48	“Os Caiporismos do Alfaiate João”	1ª edição, sob o título “Os Infortúnios do Alfaiate João”
49	“O Castelo de Kinast”	1ª edição
50	“Os Onze Irmãos da Princesa”	1ª edição
51	“As Três Galinhas da Senhora”	1ª edição, sob o título “As Três Galinhas”
52	“O Veadinho Encantado”	1ª edição, sob o título “O Irmão e a Irmã”
53	“O Diabo e o Ferreiro”	2ª edição
54	“As Três Maravilhas”	2ª edição
55	“Pele de Urso”	2ª edição, sob o título “Pele de Urso ou o Pacto com o Diabo”
56	“A Vida do Gigante”	2ª edição
57	“A Formiguinha”	2ª edição
58	“O Castigo da Bruxa”	2ª edição
59	“Os Três Príncipes com Estrelas de Ouro na Testa”	2ª edição, sob o título “Os Príncipes com Estrelas de Ouro na Testa”
60	“O Homem de Mármore”	2ª edição
61	“O Tapete, o Óculo e o Remédio”	2ª edição

Tabela 1. Índice de *Contos da Carochinha* e edição em que cada um foi inserido. Fonte: Elaborada pela autora, a partir do índice da edição de 1958 (Pimentel, 1958, p. 333-334) e dos anúncios das 1ª, 2ª e 3ª edições do livro (Anexos 1, 3 e 4)

As duas edições foram publicadas no mesmo ano, 1894, e, talvez, até a terceira edição tenha sido lançada no período, pois há anúncios dela logo no início de 1885. Como é possível perceber, alguns títulos sofreram mudanças na passagem de uma edição para outra. Cristina Rothier Duarte (2019), ao comparar dois anúncios de *Contos da Carochinha*, publicados na *Gazeta de Notícias*, respectivamente em 15/6/1894 e em 3/1/1895 (Anexos 1 e 4), sendo um da primeira edição e o outro da terceira, afirma que o conto “Cocota ou a Menina Desobediente” estava presente na primeira edição e “desapareceu” a partir da terceira, de modo que houve uma supressão de contos na edição. Ela também afirma, em nota, que é provável que a história “O Chapeuzinho Vermelho” tenha sido acrescentada ao livro na segunda edição, por não constar na lista dos contos inéditos, inseridos na terceira edição (cf. Duarte, 2019, p. 97). Verificando os dois anúncios mencionados por Duarte e, também, um anúncio da 2ª edição (anexo 3),

publicado no *Jornal do Comércio*, em 27/11/1894, discordamos das conclusões da pesquisadora, pois, compreendemos que “O Chapeuzinho Vermelho” não seja uma história nova, mas o novo título de “Cocota ou a Menina Desobediente”. Isso se explicaria, primeiramente, pelo fato de “O Chapeuzinho Vermelho” já aparecer no anúncio da segunda edição como sendo um conto antigo, portanto, pertencente ao livro desde a edição anterior — ao passo que “Cocota ou a Menina Desobediente” não mais figura no índice incluso no anúncio da segunda edição. Além do mais, basta ler “O Chapeuzinho Vermelho” de Figueiredo Pimentel para verificar que “a menina desobediente” seria um título bastante adequado, sobretudo levando-se em conta o final: “desde esse 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, 1958, p. 83). Quanto a “Cocota”, pode ter sido o nome que Pimentel tenha tentado emplacar a Chapeuzinho, mas que tenha sido modificado na segunda edição, trocando-o por “Albertina”, que tinha por apelido “Naná” (Pimentel, 1958, p. 79). Desse modo, compreendemos que dentre as mudanças realizadas nas novas edições de *Contos da Carochinha*, nunca tenha havido supressão de contos; apenas inserção. Pensamos, ainda, que essas inserções tenham ocorrido somente na passagem da primeira para a segunda edição, a despeito do anúncio da terceira trazer uma relação dos “novos contos — acréscimos da 3ª edição”, como estratégia para o aumento das vendas.

De qualquer modo, a Tabela 1 evidencia que boa parte dos contos infantis que compõem os clássicos da infância figuravam em *Contos da Carochinha* desde 1894. Dentre eles, há alguns bastante famosos, provenientes das compilações ou escritas autorais dos pioneiros da literatura infantil mundial, como os Irmãos Grimm, Perrault e Heinrich Hoffmann, bem como contos provenientes das *Mil e uma Noites*. São histórias que povoaram a puerícia das crianças da época e, assim, permanecem até os dias de hoje. Isso significa que as reescrituras de Pimentel contribuíram para a disseminação desses contos populares e para a formação do repertório literário infantil brasileiro. Cora Coralina as evoca no poema “Meu Melhor Livro de Leitura”:

Minhas estórias de Carochinha, meu melhor livro de leitura, capa escura,
 parda, dura, desenhos preto e branco.
 Eu me identificava com as estórias.
 Fui Maria e Joãozinho perdidos na floresta.
 Fui a Bela Adormecida no Bosque.
 Fui Pele de Burro. Fui companheira de Pequeno Polegar e viajei com o Gato
 de Sete Botas. Morei com os anõezinhos.
 Fui a Gata Borralheira que perdeu o sapatinho de cristal na correria da volta,
 sempre à espera do príncipe encantado, desencantada de tantos sonhos nos
 reinos da minha cidade (Coralina, 1983, 38).

Os livros subsequentes de Pimentel, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, foram publicados dois anos mais tarde e seguem na toada do primeiro, trazendo contos populares à moda do autor, de acordo com as propostas do projeto comercial ao qual estão inscritos. As fontes das quais Figueiredo Pimentel extraiu as histórias não são mencionadas nos *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* ou *Histórias da Baratinha*, pelo menos, não nas edições a que tivemos acesso. Isso é coerente com a ideia disseminada em paratextos e anúncios publicitários, ou mesmo no Prefácio ao primeiro livro, de que seja composto de contos populares que “toda a gente conhece” (Pimentel, 1958, p. 7). A propósito da circunscrição dos contos à tradição popular, pensamos que divulgar uma ou outra fonte, na propaganda dos livros, poderia trazer um aspecto de autoria à obra, que a distanciaria da ideia de que se tratava de textos do legado oral. Quando da apresentação da nova edição de *Histórias da Avozinha*, posteriormente, o editor admite que, além dos “mais célebres contos, dos que andavam apenas na tradição oral”, há “outros traduzidos de vários autores especialistas no assunto” (Pimentel, 1949, p. 6). Mesmo com a assunção de que o livro contenha histórias que não procedam diretamente da oralidade, o editor busca esclarecer que são contos que possuem autoria, de escritores especialistas em histórias de uma herança folclórica, buscando sempre filiar os livros à memória popular.

O segundo livro de Pimentel, *Histórias da Avozinha*, é também uma compilação de contos de tradição oral e carrega a mesma característica de não ter os textos-fonte identificados na edição. Tivemos acesso às edições de 1949 e à de 1959 e pudemos verificar que ambas carregam os mesmos contos e quase as mesmas informações nos frontispícios, que se veem reproduzidos nos anexos 5 e 6. Há, apenas, uma diferença na grafia dos títulos, que são, ambos, escritos em caixa-alta. Na edição de 1949, a palavra “avozinha” está grafada como “avósinha”, com a letra “s” representando o fonema /z/ e com a manutenção do acento agudo da palavra primitiva “avó”. Poucos anos antes, em 1943, a Academia Brasileira de Letras, por meio do “Formulário Ortográfico da Língua Portuguesa”, já havia prescrito que a grafia correta era “avòzinha” (cf. *Formulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, 1943, seção XII, artigo 12^a, observação 2^a), mas é comum que as mudanças arbitrárias das normas gramaticais demorem a ser, efetivamente, incorporadas. A edição de 1959 já traz a palavra atualizada, conforme as regras ortográficas vigentes, portanto “avòzinha”. Na Tabela 2, estão listados os cinquenta contos presentes no livro:

1	“O Companheiro de Viagem”	26	“A Moça Encontrada no Mar”
2	“O Avô e o Netinho”	27	“As Três Princesas Encantadas”
3	“O Soldado e o Diabo”	28	“Os Anões Mágicos”
4	“O Violino Mágico”	29	“Aventuras de um Jabuti”
5	“O Miudinho”	30	“A Gatinha Branca”
6	“O Sargento Verde”	31	“O Dr. Grilo”
7	“O Patinho Aleijado”	32	“O Grande Advogado”
8	“O Besouro de Ouro”	33	“Os Anõezinhos Feiticeiros”
9	“O Moço Pelado”	34	“A Casa mal Assombrada”
10	“Os Três Cavalos Encantados”	35	“Aventuras do Zé Galinha”
11	“História de um Pintinho”	36	“O Cágado e o Urubu”
12	“O Papagaio Dourado”	37	“A Princesa Adivinha”
13	“O Moleque da Carapuça Dourada”	38	“Os Três Ministros”
14	“A Onça e o Cabrito”	39	“O Pai e o Filho”
15	“O Afilhado do Diabo”	40	“A Rainha das Águas”
16	“O Príncipe Enforcado”	41	“A Moça do Lixo”
17	“A Princesa dos Cabelos de Ouro”	42	“A Velha Feiticeira”
18	“O Peixe Encantado”	43	“A Sapa Casada”
19	“O Pássaro Mavioso”	44	“A Onça e a Raposa”
20	“Joaquim, o Enforcado”	45	“O Anel Mágico”
21	“O Príncipe Querido”	46	“Um Raio de Sol”
22	“O Anjo da Guarda”	47	“A Faquinha e a Bilha Quebrada”
23	“A Casa de Marimbondos”	48	“A Burra e o seu Burrinho”
24	“O Macaco e o Moleque”	49	“O Vestido Rasgado”
25	“O Bom Juiz”	50	“A Alma do Outro Mundo”

Tabela 2. Índice de *Histórias da Avozinha*. Fonte: Pimentel, 1949[1886], p. 363-364

Nota-se nessa edição a mesma quantidade de contos anunciada desde as primeiras publicidades do livro, ainda em 1896. Num anúncio publicado, que o descrevia como “lindíssimo volume contendo 50 contos sérios, humorísticos, alegres, tristes, morais, fantásticos, todos tendo um fundo moral, de modo a incutir nas crianças os melhores e mais puros sentimentos”, é possível verificar que todos os contos listados fazem parte do índice da edição de 1949:

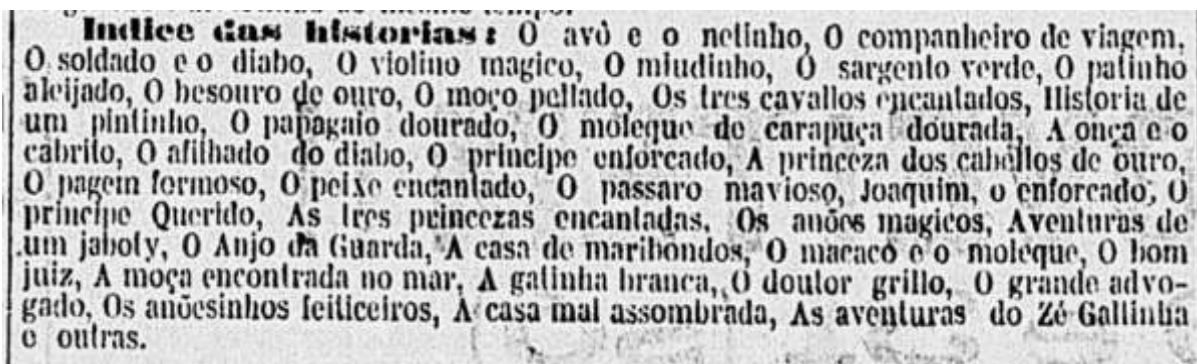


Figura 8. Trecho de anúncio das *Histórias da Avozinha*. Fonte: Gazeta de Notícias, 1898, p. 6

No anúncio não estão listadas as cinquenta histórias, mas foi possível verificar — comparando-se os sumários da edição de 1949 (que temos em mãos) e o da primeira edição, reproduzido por Thiago Lauriti em sua tese (cf. Lauriti, 2018, p. 84) — que todos os contos estão presentes no índice desde a primeira edição de *Histórias da Avozinha*. A única modificação que localizamos é uma pequena alteração no título do conto nº 31, “Dr. Grilo”, que, em anúncios do início da década de 1920, aparece como “As Façanhas do Dr. Grilo”⁶ (cf. A Livraria Quaresma... *Correio da Manhã*, 16 out. 1920, p. 10). Como a data é posterior à morte de Pimentel, sabemos que essa não foi uma escolha do autor, mas da editoração ou, até mesmo, um erro na composição do anúncio, uma vez que, nas edições do livro que consultamos (1949 e 1958), o título volta a ser “Dr. Grilo”.

O terceiro livro infantil de Pimentel para a Quaresma, *Histórias da Baratinha*, por outro lado, apresenta um número maior de divergências entre as edições. Uma delas é a quantidade de contos divulgada em paratextos da e a quantidade de histórias presentes nas edições que consultamos. Em um trecho de grande anúncio que trata da Biblioteca Infantil da Quaresma, por exemplo, há a informação de que o volume de *Histórias da Baratinha* é composto por “70

⁶ A palavra “grilo”, na verdade, aparece grafadas como “grillo”, de acordo com as convenções da época.

histórias sobre os mais variados assuntos, animais que falam, gênios misteriosos da Arábia e da Pérsia, palácios feéricos das Mil e uma Noites”, além de histórias como “Novas Aventuras de Pedro Malasarte” e “O Gênio Misterioso”, conforme se vê na Figura 9:

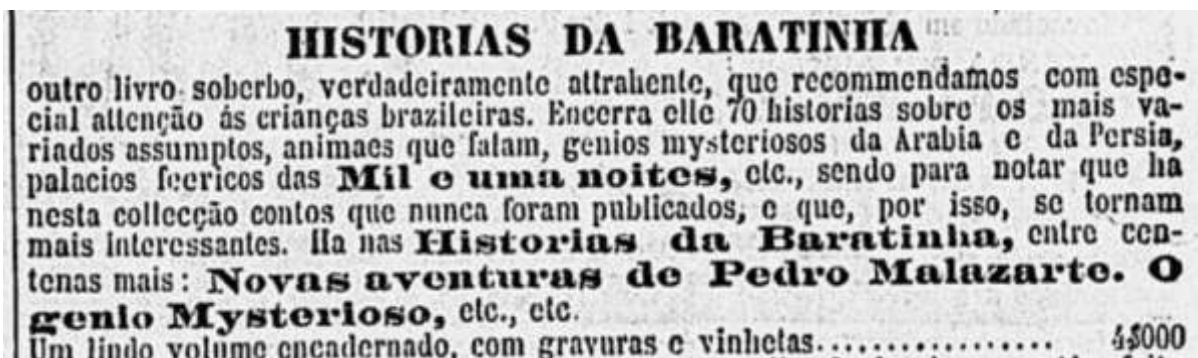


Figura 9. Trecho de anúncio da Biblioteca Infantil da Quaresma. Fonte: Quaresma & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil, 12 nov. 1896, p. 8.

Entretanto, nas edições de 1958 e 1959, há apenas 49 contos, apesar de, nos frontispícios de ambas, abaixo do título, constar a frase “70 esplêndidos e novos contos infantis” (Pimentel, 1959, p. 3), o que demonstra certa falta de revisão. “O Gênio Misterioso” e “Novas Aventuras de Pedro Malasarte”, citados no anúncio da Figura 9, puderam ser localizados entre eles, sendo que o último aparece sob o título “Novas Diabruras de Pedro Malasarte”. Quanto à massiva presença de contos de origem árabe, que garante o anúncio, não pudemos notar. Há alguns contos, como “O Califa Cegonha” e “O Feiticeiro”, por exemplo, que são dessa origem, mas é uma presença diminuta, que não comportaria o destaque no anúncio. Abaixo, a lista dos contos presentes na edição de 1959:

1	“O Papagaio Real”	26	“A Corda do Diabo”
2	“Santo Antônio Casamenteiro”	27	“O Dinheiro Enterrado
3	“O Gênio Misterioso”	28	“O Rei e o Sapateiro”
4	“Os Gatos do Reverendo”	29	“Os Urubus Encantados”
5	“Mimi ou a Cabrinha Cinzenta”	30	“O Chouriço”
6	“O Califa Cegonha”	31	“O Carneirinho”
7	“Espertezas de Bertoldo”	32	“D. Ratazana e seus filhinhos”
8	“A Força”	33	“A Madrasta”
9	“O Mestre-Escola”	34	“Os Três Gestos”

10	“Os Bons Irmãos”	35	“A Bandeira de Retalhos”
11	“A Centenária”	36	“A Promessa”
12	“O Feiticeiro”	37	“A Mãe D’água”
13	“Os Filhos do Pescador”	38	“O Prêmio da Virtude”
14	“A Boa Menina”	39	“O Cego das Bofetadas”
15	“O Pequeno Patriota”	40	“Lenda de Santa Isabel”
16	“Santa Resignação”	41	“O Homem Riquíssimo”
17	“Os Morangos”	42	“O Cágado e o Gambá”
18	“A Onça e o Gato”	43	“A Árvore de Natal”
19	“A Rainha de Golconda”	44	“O Padre sem Cuidados”
20	“O Castigo da Ambição”	45	“Novas Diabruras de Pedro Malasarte”
21	“Os Carneirinhos de Parnúrgio”	46	“O Mentiroso”
22	“A Rã e a Raposa”	47	“O Máscara Negra”
23	“O Passarinho Azul”	48	“Lenda de Santo Antônio”
24	“A Camisa do Homem Feliz”	49	“História de um Cão”
25	“O que Faz a Fortuna”		

Tabela 3. Índice de *Histórias da Baratinha*. Fonte: Pimentel, 1959, 253-254

Apesar de não termos tido acesso a edições anteriores do livro, conseguimos localizar um anúncio publicado n’*O Jornal*, de 2/10/1929, onde consta o índice de *Histórias da Baratinha* (Anexo 7), com 68 títulos e a indicação, por meio do uso de “etc., etc.”, de que há outras histórias. Há dois contos inclusos no índice de 1959, mas que não estão relacionados no índice do anúncio de 1929. São eles “O que faz a Fortuna” e “A Corda do Diabo” (linhas 24 e 25 da Tabela 3). Diante dos dados de que dispomos até o momento, acreditamos ser esses contos os que faltam na lista do anúncio para completar os setenta contos anunciados na maior parte da publicidade referente a *Histórias da Baratinha* até, pelo menos, 1945, conforme ilustrado pela Figura 10:



Figura 10. Anúncio de *Histórias da Baratinha*. Fonte: *Diário de Notícias*, 12/12/1945, p. 7

A comparação entre o índice citado no anúncio de 1929 (Anexo 7) com o índice da edição de 1959, reproduzido na Tabela 3, também nos possibilitou localizar os 21 contos retirados da edição de que dispomos. São eles: “História de Ali”, “Proezas de Beymi”, “O Intrigante”, “Os 3 Irmãos”, “Aventuras de Bekir”, “O Gênio do Lar”, “O Devoto de S. José”, “O Mercador”, “O Subterrâneo”, “Sede de Ouro”, “A Caixa Misteriosa”, “A Punição”, “O Guardador de Porcos”, “A Pele do Cavalo”, “O Surrão Mágico”, “Fulgêncio e os Sapateiros”, “A Morte da Velha”, “O Médico”, “Os Rebanhos do Mar”, “As Botijas de Azeite” e “O Moinho de Satanás”. Alguns desses contos, como os títulos sugerem, parecem ter procedência árabe, o que confere coerência ao anúncio, reproduzido na Figura 9, que menciona os contos das *Mil e uma Noites* como procedência de boa parte das reescrituras feitas por Pimentel ao livro. Além da supressão de histórias, houve a modificação dos títulos de alguns contos, como se vê na tabela 4:

Anúncio de 1929	Livro de 1959
“Os Filhinhos do Pescador”	“Os Filhos do Pescador”
“Os Carneiros de Panurgio”	“Os Carneirinhos de Parnúrgio”
“O Kágado e a Gambá”	“O Cágado e o Gambá”
“Frei João sem Cuidados”	“O Padre sem Cuidados”
“Novas Diabruras de Pero [sic] Malasarte”	“Novas Diabruras de Pedro Malasarte”
“O Mascarado Negro”	“O Máscara Negra”

Tabela 4. Alteração de títulos de contos presentes em *Histórias da Baratinha*, entre os índices de 1929 e 1959. Elaborada pela autora. Fontes: *Acaba de Chegar de Paris...*, 1929, p. 9; Pimentel, 1959, p. 253-254).

Tanto as alterações nos títulos quanto a supressão das vinte e uma histórias foram realizadas após a morte de Figueiredo Pimentel, de modo que são frutos das tomadas de decisões dos editores, não do autor. As razões dessas mudanças não estão claras, assim como as fontes consultadas pelo autor, para a composição de *Histórias da Baratinha* e *Histórias da Avozinha*. Laura Sandroni (1980) não propõe fontes, em si, mas lista contos que ela considera ser de origem indígena: “A Onça e o Cabrito” e “O Macaco e o Moleque”, presentes em

Histórias da Baratinha; e “Aventuras de um Jabuti”, “A Onça e a Raposa” e “O Cágado e o Urubu”, de *Histórias da Avozinha* (Sandroni, 1980, p. 111). Joseane Maia Santos Silva (2010) afirma que os três livros — *Contos da Carochinha*, *Histórias da Baratinha* e *Histórias da Avozinha* — contêm “narrativas folclóricas coletadas por Sílvia Romero” (Silva, 2010, p. 137), mas nomeia apenas quatro, que fazem parte de *Histórias da Baratinha*: “O Papagaio Real”, “A Onça e o Gato”, “A Madrasta” e “O Padre sem Cuidados” (Silva, 2010, p. 137-139). Outra pesquisadora, Cilza Bignotto (2021), colabora com o tema, em um artigo no qual menciona “O Moleque da Carapuça Dourada”, de *Histórias da Avozinha*, “parece ser adaptação de ‘Manoel da Bengala’, narrativa recolhida por Sílvia Romero” (Bignotto, 2021, p. 70). Nessa toada, temos as considerações de Patricia Tavares Raffaini (2022, p. 181), de que em *Histórias da Avozinha*, em comparação com os *Contos da Carochinha*, há “um maior número de histórias provenientes da cultura popular brasileira”, anteriormente recolhidas por Sílvia Romero, em *Contos Populares do Brasil* (1885), e por Couto de Magalhães, em *O Selvagem* (1876). De acordo com ela, há dez contos no livro de Magalhães que pertencem ao que ele chama de “Ciclo do Jabuti”, que, por sua vez, “foram transpostas para leitores infantis pela primeira vez nos livros de Figueiredo Pimentel” (Raffaini, 2022, p. 181-183). A autora não informa quais sejam especificamente os contos e também não se aprofunda na análise para a comprovação, já que o foco de seu trabalho é outro. As dúvidas quanto à maior parte das fontes utilizadas por Pimentel permanecem, assim, como lacunas a serem preenchidas por aqueles que se interessam pela obra de Figueiredo Pimentel e pelo resultado de sua parceria com Pedro Quaresma: a Biblioteca Infantil da Quaresma/Livraria do Povo.

I.2. A Questão da(s) Fonte(s)

Um ponto importante que permeia as (re)escrituras de Figueiredo Pimentel é a busca pela identificação dos textos que estão em sua origem. Pelo fato de essas fontes não serem totalmente reveladas nas apresentações, prefácios ou quaisquer registros introdutórios às obras do autor, mas, apenas, sugeridos, a busca por sua demarcação vem mobilizando pesquisadores dos textos em si e, de modo mais amplo, da obra de Pimentel. Em parte dos estudos que cotejamos, os conceitos de “origem” e “fonte” são utilizados como sinônimos — o que não se configura como um problema em determinados contextos. Entretanto, o termo “origem” será por nós compreendido como sendo a tradição/cultura, o povo ou o local de proveniência de determinada narrativa de tradição oral e, também, como o seu mais antigo registro escrito

conhecido. Considerando essa acepção, definir a origem de contos da tradição oral é tarefa hercúlea – que mobiliza estudiosos dos fenômenos culturais, como os folcloristas — e nem sempre exequível, sobretudo à medida que a pesquisa se afasta da contemporaneidade, deslocando-se para as raízes mais remotas de cada história. Isso se dá, evidentemente, pela escassez de registros e pela natureza mutável e viajante dessas narrativas.⁷

Ainda no âmbito da origem, consideramos “texto de origem” os casos nos quais a história recontada por Pimentel provenha de um texto que não pertença diretamente à tradição oral, sendo, portanto, de autoria conhecida, mas sobre a qual não tenhamos comprovação de que tenha sido tomado por matéria-prima de modo direto por Pimentel. Isso significa que a acepção de “origem” que empregamos nessa circunstância é semelhante ao sentido registrado por Gérard Genette às expressões “fonte principal”, “texto original”, “texto primitivo” e “versão mais antiga” (Genette, 2010, p. 113). Em caso de comprovação da versão da história que Pimentel tenha tomado efetivamente como base direta para a sua reescrita, chamá-la-emos de “texto-fonte”, “texto de referência”, “texto-base”, “fonte imediata” ou, como prefere Linda Hutcheon, “texto adaptado” (Hutcheon, 2011, p. 14). E é essa comprovação que nos é essencial, em vista dos propósitos de nossa pesquisa — a análise dos aspectos intratextuais das reescrituras de Pimentel, que evidenciam suas escolhas e particularizam seu trabalho artístico.

Cristina Rothier Duarte, por exemplo, em sua dissertação de mestrado, *A Literatura Infantil Brasileira do Século XIX: Adaptações para Crianças em Contos da Carochinha, de Figueiredo Pimentel* (2019), buscou comprovar sua hipótese de que o livro francês *L'arbre de Noël, Contes de Legendes*, publicado em 1873, por Xavier Marmier, foi uma das fontes imediatas utilizadas por Pimentel para escrever os seus *Contos da Carochinha*. De acordo com Duarte, dos sessenta e um contos presentes do primeiro livro infantil de Pimentel, trinta e quatro foram reescritos a partir de Marmier, sendo eles: “João e Maria”, “Jacques e os seus Companheiros”, “Os Dois Aventureiros”, “O Chapeuzinho Vermelho”, “O Perigo da Fortuna”, “A Velhinha da Floresta”, “A Perseverança”, “A Gratidão da Serpente”, “A Guarnição da Fortaleza”, “A Gata Borracheira”, “O Tocador de Violino”, “O Rei dos Metais”, “O Solitário da Cabana”, “A Igreja de Falster”, “A Igreja do Rei”, “A Lenda da Montanha”, “Branca como a Neve”, “O Frade e o Passarinho”, “João Bobo”, “O Ratinho Reconhecido”, “O Anacoreta”, “Os Três Cães”, “O Vaso de Lágrimas”, “O Pequeno Polegar”, “Os Meninos Vadios”, “O Canário”, “Berta, a Esperta”, “Os Pêssegos”, “O Pé de Feijão”, “Os Dois Caminhos”, “O

⁷ As pesquisas de João Ribeiro divulgadas no *O Folclore: Estudos de Literatura Popular* exemplificam a dificuldade da tarefa de desvendar a origem das histórias, e demais criações populares, ao mesmo tempo em que modeliza caminhos para esse tipo de investigação (cf. Ribeiro, 1919).

Castelo de Kinast”, “O Veadinho Encantado” e “Os Caiporismos do Alfaiate João” (Duarte, 2019, p. 123-127). Cabe ressaltar que o próprio livro de Marmier já era uma compilação de contos da tradição oral, coletados em obras de diversos países (cf. Marmier, 1882, p. 12), de modo que esses contos chegam às crianças brasileiras não pela via oral-escrita, mas por meio do que se poderia definir como oral-escrita-traduzida/reescrita, sendo que, desse modo, pode-se concluir que o último processo tenha ocorrido, pelo menos, duas vezes, dos livros-fonte de Marmier para o seu próprio, e do dele para o de Pimentel.

Seguindo a intenção de definir as fontes de Pimentel, Natasha Castro Silva, por meio da análise de *Contos da Carochinha*, afirma que os contos de origem oral, compilados por Pimentel, “provinham não de versões brasileiras, mas de livros estrangeiros” e levanta a possibilidade de que livros como *Grimm's Fairy Tales*, da editora inglesa Freemantle & Co., publicado em 1900, tenham servido como fontes para a escrita de *Contos da Carochinha*. Nesse caso, em particular, Pimentel recebera uma cópia do livro, em envio feito da Inglaterra a ele, por Aluísio Azevedo, em 1905 (Silva, 2020, p. 34-35). Isso demonstra que Pimentel tinha acesso a livros infantis estrangeiros, mesmo os que não eram comercializados no Brasil. Ainda assim, acreditamos que não seja indício suficiente para estabelecermos que não houvesse nenhuma versão brasileira tomada como texto-fonte por Pimentel para a reescritura de algum de seus *Contos da Carochinha*. Há, por exemplo, uma descoberta recente da pesquisadora Patricia Tavares Raffaini, que endossa nossa parcimônia. Pesquisando em jornais da década de 1860 e catálogos de antigas livrarias brasileiras, ela descobriu que, antes de Pimentel escrever sua versão da história “João Felpudo”, presente nos *Contos da Carochinha*, já havia uma versão brasileira dessa história, integrante de *Der Struwwelpeter*, do alemão Heinrich Hoffmann. O livro original, de Hoffmann, contém uma seleção de poemas-narrativos escritos e ilustrados por ele para o público infantil, com sua primeira publicação datando de 1845. A tradução brasileira encontrada por Raffaini é de Henrique Velloso de Oliveira e foi publicada pela editora Laemmert (Raffaini, 2022[1], p.122-124). O texto-fonte utilizado por Pimentel para compor sua versão pode ter sido esse texto traduzido por Henrique Velloso de Oliveira, mas também pode ser uma tradução francesa, portuguesa, o original em alemão ou, até mesmo, ter sido produzida a partir de uma versão contada ao autor diretamente por uma pessoa. Esse exemplo demonstra a dificuldade em estabelecer com precisão o *texto-fonte* utilizado por Pimentel, ainda que nesse caso, seja fácil reconhecer a *origem* da reescritura “João Felpudo”, por se tratar de um texto autoral famoso.

Natasha Castro Silva continua seu trabalho, apresentando textos que considera serem as fontes de trinta histórias de *Contos da Carochinha*. A pesquisadora organizou uma tabela,

intitulada “Análise Comparada dos Títulos em *Contos da Carochinha*”, em que constam quatro informações para cada conto, distribuídas nas seguintes colunas: a) “Título em *Contos da Carochinha*”; b) “Título Original”; c) “Autor de Origem”, onde figuram Ludwig Bechstein, Irmãos Grimm, Joseph Jacobs, Charles Perrault, Heinrich Hoffmann, Madame Beaumont, Silvio Romero, Adolfo Coelho e Guerra Junqueiro; e d) “Origem (Fonte)”. Nessa última, a autora lista os países de origem (cf. Silva, 2020, p. 36-61). Aqui, parece haver uma indefinição entre “fonte” e “origem”, que, nesse contexto, acreditamos denotarem ideias diferentes, como discutido anteriormente. Um exemplo mais esclarecedor sobre como o estabelecimento desse tipo de fonte deva ser cauteloso é a consideração de “Os Cisnes Selvagens”, de Hans Christian Andersen, como fonte para “Os Onze Irmãos da Princesa”, de Pimentel. Levando em conta os episódios nas duas histórias, é provável que a primeira esteja “reverberada” na segunda, pelo menos em termos de seus constituintes fabulares. Entretanto, a fonte não pode ser dada como totalmente segura sem a consideração de questões como por meio de qual reescritura Pimentel possa ter tido acesso ao conto de Andersen, e que implica em outros questionamentos como, “por meio de qual(is) língua(s) o conto passou até vir a ser abrasileirado por Pimentel?”; “o texto foi traduzido diretamente do “original” em dinamarquês?”; “houve vias intermediárias na sua inserção na literatura e cultura brasileiras?”; “quais?”; e assim por diante, que devem ser significativos em uma análise aprofundada de fontes de reescrituras.

De fato, a fluidez, por meio de múltiplas reescrituras, dessas histórias pode ser considerada o fator de maior influência na dificuldade de identificação das fontes de contos como os de Pimentel. Uma evidência disso são as divergências entre os dados levantados por Duarte (2019) e os de Silva (2020) quanto a esse aspecto. Dos trinta contos cuja fonte foi buscada por Silva, há oito que elas consideram terem como “autor de origem” ou “autor primordial”, o português Guerra Junqueiro, diante das confluências entre títulos presentes no seu livro *Contos para a Infância* e nos que figuram em *Contos da Carochinha*. São eles (os títulos de Pimentel): “O Menino da Mata e seu Cão Piloto”, “O Perigo da Fortuna”, “Os Meninos Vadios”, “O Tocador de Violino”, “O Anacoreta”, “O Vaso de Lágrimas”, “A Igreja do Rei” e “Os Pêssegos” (Silva, 2020, p. 36-37). Duarte, por sua vez, aventou também a possibilidade de as versões de Guerra Junqueiro terem apoiado as de Pimentel,⁸ mas, ao comparar as versões de Pimentel, de Junqueiro e de Marmier dos contos “O Chapeuzinho

⁸ Para sermos mais exatos, dos oito contos mencionados por Silva (2020), Duarte não mencionou “O Tocador de Violino” e “O Menino da Mata e seu Cão Piloto”; somente os outros seis, aos quais adicionou “João Bobo”, “Jacques e os seus Companheiros”, “O Chapeuzinho Vermelho” e “Branca como a Neve” (cf. Duarte, 2019, p. 144-145).

Vermelho” e “Branca como a Neve”, Duarte (2019) conclui que é possível que o próprio Guerra Junqueira tenha tomado por base, assim como Pimentel, o livro de Marmier (Duarte, 2019, p. 31).

Antes de Silva e Duarte, uma outra pesquisadora, Suzana Palermo de Sousa (2017), empenhou-se no levantamento desses dados, atribuindo a “origem” de vinte e três contos presentes nos três primeiros livros infantis de Pimentel aos autores Ludwig Bechstein, Irmãos Grimm, Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Heinrich Hoffman, Adolfo Coelho, Joseph Jacobs, Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, Guerra Junqueiro e Sílvio Romero (Sousa, 2017, p. 35-3). Souza aponta o texto-fonte de alguns contos, dentre os quais, “A Formiguinha” e a “A Sapa Casada”, que ela acredita ser proveniente de *Contos Populares do Brasil* (1885) de Sílvio Romero (Souza, 2017, p. 36-37). A autora fundamenta sua asserção na pesquisa de Joseane Silva, *Tecendo Estórias das Comunidades Remanescentes de Quilombolas Aqui e Acolá* (2010), o que se comprova na consulta ao último trabalho. Silva não menciona textos específicos, mas afirma que “o destaque [a] Figueiredo Pimentel [...] de organizar uma Biblioteca Infantil deve-se ao fato de os livros *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Baratinha* (1896) e *Contos da Avozinha* (1896) trazerem narrativas folclóricas coletadas por Sílvio Romero” (Silva, 2010, p. 137). Corroborando com a afirmação de que os *Contos Populares do Brasil* (1885), de Sílvio Romero, sejam uma fonte provável para a reescritura de alguns contos de Pimentel, Cilza Bignotto afirma que “O Moleque da Carapuça Dourada”, presente em *Histórias da Avozinha*, “parece ser adaptação de ‘Manoel da Bengala’, narrativa recolhida por Sílvio Romero (Bignotto, 2021, p. 70-71).

Para contribuir com o debate, no Capítulo II, analisaremos “A Formiguinha” e “A Sapa Casada”, com vistas a comprovar sua(s) possível(is) fonte(s) e — como objetivo principal — compreender as características da escrita de Pimentel presentes nessas reescrituras. Antes, porém, é relevante complementar o aparecimento dos livros em análise, bem como a sua alavancagem na literatura e cultura nacionais por meio da Livraria Quaresma.

1.3. Breve História da Coleção “Biblioteca Infantil” da Livraria do Povo/Quaresma

No final do século XIX, os livros a que tinham acesso os leitores mirins brasileiros eram, em sua maioria, importados da França e de Portugal, de modo que mesmo os livros escritos em Língua Portuguesa guardavam certa distância como língua corrente no Brasil. Somada ao cenário de transformações sociais que o país vivenciava — as mudanças de Regime,

a abolição da escravatura, as campanhas pela alfabetização, a “modernização” do país —, existia, portanto, uma lacuna a ser preenchida pelas editoras brasileiras (cf. Lajolo; Zilberman, 1987, p. 23-41). Observando a conjuntura do mercado, Pedro da Silva Quaresma, dono da Livraria do Povo/Editora Quaresma, e um de seus funcionários, José de Matos, vislumbraram uma oportunidade de negócio: abasileirar a escrita para crianças, valendo-se da linguagem que se ouvia nas ruas, do português já transformado pela diversidade cultural brasileira. Convidaram, então, Figueiredo Pimentel para escrever o primeiro livro e coordenar a coleção “Biblioteca Infantil” da Livraria do Povo (c. Arroyo, 1968, p. 110, 177 e 178). O trecho de um anúncio intitulado “Livros para Crianças”, publicado no jornal *A Notícia*, em 1898, exalta a competência de Pimentel e mostra a natureza do empreendimento:

Os editores Quaresma & C., proprietários da Livraria do Povo, à rua de São José, s. 65 e 67, na Capital Federal, chamam a atenção das crianças, mães, pais, professores e do público em geral para a sua preciosíssima BIBLIOTECA INFANTIL, publicada sob a direção do laureado e popular escritor FIGUEIREDO PIMENTEL. Jamais no Brasil houve quem se preocupasse com amor e dedicação ao estudo e divertimento das crianças, como o talentoso autor da BIBLIOTECA INFANTIL (*A Notícia*, 1898, p. 2, grifos originais).

Em outro anúncio, também em 1896, no jornal *O País*, além da famosa advertência para que tomem cuidado os compradores, em vista de imitações “que se há feito, e provavelmente se fará ainda”, informa-se que as obras da coleção são “escritas em estilo simples, em linguagem fácil e correntia, sem frases rebuscadas e termos difíceis, por Figueiredo Pimentel” e que cada livro possui “de 300 a 400 páginas” e são impressos “nitidamente em excelente papel, tipo grande, com inúmeras gravuras, vinhetas e letras de fantasia, mandadas vir especialmente da Europa e da América do Norte”. Os livros que compõem a coleção, de acordo com o anúncio, são os *Contos da Carochinha*, as *Histórias da Avozinha*, *Os Meus Brinquedos*, *Histórias da Baratinha* e *Histórias do Arco da Velha*. Esse último, contrariando a parte do anúncio, que diz que todos os livros foram escritos por Pimentel, é descrito como sendo composto por “60 contos deliciosos [...] esplendidamente contadas [sic] por Viriato Padilha” (*O País*, 1896, p. 8). A coleção foi lançada volume a volume e, ao longo dos anos, passou por reconfigurações em seus títulos, o que torna desafiadora a compreensão de sua totalidade. Os livros que consultamos, em sua maioria, não informam o número da edição ou o ano de seu primeiro lançamento. Até o título da coleção muda conforme o anúncio ou a edição do livro, variando entre “Biblioteca Infantil da Livraria do Povo”, “Biblioteca da Livraria do Povo” e “Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma” e outras nomenclaturas semelhantes. Michele Ribeiro de Carvalho e

Márcia Cabral da Silva elaboraram uma tabela com títulos de oito volumes que encontraram listados em um anúncio da coleção, publicado no jornal *O País*, em 14 de junho de 1987. De acordo com as informações levantadas, nas fontes que as pesquisadoras estabeleceram, essa lista parece abarcar a coleção completa (Carvalho; Silva, 2024, p. 7). Na Figura 11, reproduzimos a tabela, que também traz o ano de lançamento e a autoria de cada livro, de acordo com os resultados das pesquisas das autoras:

Livros que compunham a Bibliotheca Infantil Quaresma Quaresma & C – Livreiros-editores		
Livro	Ano	Autor/Organizador
<i>Contos da Carochinha</i>	1894	Alberto Figueiredo Pimentel
<i>Histórias da Avozinha</i>	1896	Alberto Figueiredo Pimentel
<i>Histórias da Baratinha</i>	1896	Alberto Figueiredo Pimentel
<i>Histórias do Arco da Velha</i>	1896	Annibal Mascarenhas/Viriato Padilha ⁴
<i>Os Meus Brinquedos</i>	1896	Alberto Figueiredo Pimentel
<i>O Castigo de um Anjo</i>	1897	Alberto Figueiredo Pimentel
<i>Teatrinho Infantil</i>	1897	Alberto Figueiredo Pimentel
<i>Album das Crianças</i>	1897	Alberto Figueiredo Pimentel

Figura 11. Print da tabela “Livros que Compunham a Biblioteca Infantil Quaresma”, produzida por Carvalho e Silva (2024, p. 5), de acordo com o que acreditam ser o conteúdo completo da Biblioteca Infantil da Quaresma

Em parte, concordamos com as datas e outros dados fornecidos pelas autoras, mas, em nossas pesquisas, encontramos algumas informações divergentes. Primeiramente, com relação à quantidade de livros, pudemos notar que há um número maior de volumes partícipes da coleção. A versão que consultamos, por exemplo, da “Biblioteca Infantil Quaresma”, é da década de 1950 e composta por doze títulos — embora entre eles não figure *O Castigo de um Anjo*. Na Tabela 5, abaixo, elencamos cada livro, de acordo com a numeração de volumes, como consta na tiragem que temos em mãos. De fato, a série está incompleta, faltando o número 5 — *Histórias do Arco da Velha*. Entretanto, tivemos acesso ao livro em sua integralidade, numa edição digitalizada pela Biblioteca Nacional. Essa versão não apresenta o ano de publicação, mas aparenta ser de tiragem anterior à nossa, visto que, nela, o título da coleção está grafado como “Bibliotheca da Livraria do Povo”, com “th” em “biblioteca”, grafia que não mais aparece nos volumes de que dispomos — onde se lê “Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma”. Também não há, como nos outros 11 números, a informação “Esta edição foi cedida à Spivak & Kersner Ltda. C. P. 3436 — Rio de Janeiro, que mandou imprimir, sendo todos os exemplares numerados de 1 a 15.000”. Abaixo, listamos esses volumes, em ordem, colocando, também a autoria, o número da edição (quando há) e o número do exemplar (quando carimbado) de que dispomos, sendo todos de 1958, exceto o número 3, *Histórias da Avozinha*, que é de 1959:

Vol.	Título	Autoria	Nº da edição	Nº do exemplar
1	<i>Contos da Carochinha</i>	Figueiredo Pimentel	25ª	10934
2	<i>Teatrinho Infantil</i>	Figueiredo Pimentel	“Nova edição”	13616
3	<i>Histórias da Avozinha</i>	Figueiredo Pimentel	“Nova edição”	02665
4	<i>O Reino das Maravilhas</i>	Gondin da Fonseca (Manoel José Gondin da Fonseca)	“Nova edição”	11565
5	<i>Histórias do Arco da Velha</i>	Viriato Padilha (Aníbal de Andrada Mascarenhas)	(Não consta)	(Não consta)
6	<i>Os Meus Brinquedos</i>	Figueiredo Pimentel	4ª	(Não consta)
7	<i>A Árvore de Natal ou Tesouro Maravilhoso de Papai Noel</i>	Tycho Brahe (Aníbal de Andrada Mascarenhas)	(Não consta)	12907
8	<i>Histórias do País de Ali-Babá</i>	Deifilia, Rachel e Aurora	(Não consta)	(Não consta)
9	<i>Histórias Brasileiras</i>	Tycho Brahe	3ª	11498
10	<i>Histórias da Baratinha</i>	Figueiredo Pimentel	“Nova edição”	11941
11	<i>Contos do país das fadas</i>	Gondin da Fonseca ⁹	“Nova edição”	(Não consta)
12	<i>Álbum das Crianças</i>	Figueiredo Pimentel	(Não consta)	11514

Tabela 5. Composição da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma em 1958/1959. Fonte: Elaborada pela autora, com base em livros físicos de que dispõe (o título do volume 4 foi verificado em anúncios de sebos, na *internet*, tendo sido também consultada uma cópia digitalizada da Biblioteca Nacional)

Comparando as informações da Tabela 5 com as da Figura 11 é possível notar, além da inserção de livros de outros autores, a retirada de um livro de Figueiredo Pimentel: *O Castigo de um Anjo*. Trata-se da tradução de um conto de Leon Tolstói, possivelmente feita por Pimentel a partir de uma outra tradução, do russo para o francês, empreendida por Prince Bojidar Karageorgevitch, alguns anos antes. Pimentel dedica o livro “aos pequeninos Custódio e Olga — Filhos do Sr. Pedro da Silva Quaresma” (Pimentel, 1897, p. 8) e faz uma longa apresentação, onde deixa clara a sua concordância com as ideias de Tolstói sobre a literatura infantil. Atualmente, é um livro raro, mas há um exemplar digitalizado, no acervo da Biblioteca Nacional, que data de 1897. Nele, há uma folha de divulgação da Biblioteca Infantil, que diz ser composta pelos seguintes títulos: *Os Meus Brinquedos*, *Teatrinho Infantil*, *Álbum das Crianças*, *Castigo de um Anjo*, *Contos da Carochinha*, *Histórias do Arco da Velha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, ou seja, os mesmos presentes na Figura 11. Carvalho e Silva (2024, p. 5) e Duarte (2020, p. 544) consideram que 1897 tenha sido o ano de lançamento de *O Castigo de um Anjo*. Entretanto, encontramos um anúncio da obra datando de 18 de dezembro de 1896, em que não há a menção de que o livro ainda seria publicado, mas que já era parte da coleção:

⁹ Há um erro de grafia, no frontispício e na assinatura do prefácio desta edição, em que consta o nome do autor grafado com “m” no final: “Gondim” (Fonseca, 1958, p. 3/6).

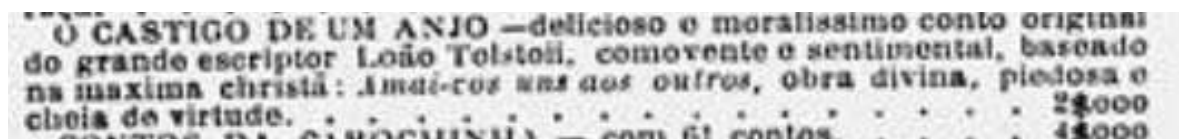


Figura 12. Trecho de anúncio da Biblioteca Infantil, onde consta divulgação de *Castigo de um Anjo*. Fonte: Quaresma & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil Dedicada..., 18 dez. 1896, p. 4.

Desse modo, de acordo com as informações do anúncio, consideramos a data de publicação do livro como sendo 1896, o que também já havia sido observado por Sousa (2017, p. 32). Utilizando-nos da mesma metodologia, consultamos outros anúncios disponíveis, atualmente, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no Acervo do Estadão, para tentar estabelecer o ano de publicação da primeira edição dos outros livros que fazem parte da coleção e compreender as mudanças pelas quais a Biblioteca Infantil Quaresma passou, desde a publicação de *Contos da Carochinha*, até a sua inclusão no catálogo de 1958/1959. A menção mais antiga relacionada a ela, que encontramos, é uma propaganda veiculada na *Gazeta de Notícias*, em 7 de junho de 1894:

Os editores Quaresma & C. acabam de publicar os *Contos da Carochinha* esplêndida coleção de 40 contos populares, morais e proveitosos de vários países; os *Contos da Carochinha* são essas histórias que todos nós ouvimos em pequeninos, contadas por nossas mães, nossos avós e velhos parentes e que sabem todas as crianças de todos os países; escritos em linguagem fácil como convém às crianças, os *Contos da Carochinha* é pois um livro valioso, um livro eterno, porque no Brasil até hoje nada se tem publicado que o iguale, eles são eternos datam de séculos e séculos durarão ainda” (*Gazeta de Notícias*, 1894, p. 3).

Note-se que o livro ainda não está vinculado a uma coleção, sendo lançado — talvez — como um termômetro para medir o interesse do público no assunto. Alguns dias mais tarde, em 23 de junho, os *Contos da Carochinha* aparecem na coluna “Palestra”, de *O País*, assinada por A. A., que diz: “Como novidade literária tivemos os *Contos da Carochinha*, publicados pelo editor Quaresma e prefaciados por Figueiredo Pimentel. É um livro feito para as crianças, mas os adultos leem-no com prazer, porque faz-lhes lembrar os melhores tempos da vida” (A., 1894, p. 1). Na nota não há menção sobre os próximos livros ou sobre a “Biblioteca Infantil”, cuja primeira aparição encontrada sob esse título dar-se-á em 12 de novembro de 1896, num anúncio no qual figuram, na seguinte ordem, os livros *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha*, *Histórias do Arco da Velha*, *Os Meus Brinquedos* e *Histórias da Baratinha*, sendo essa, portanto, a primeira configuração da Biblioteca Infantil da Quaresma. Abaixo, está o trecho onde se vê o título do anúncio e, no Anexo 8, o anúncio completo:



Figura 13. Trecho de anúncio mais antigo encontrado onde a coleção de livros infantis da Quaresma é nomeada como “Biblioteca Infantil” (trecho). Fonte: Quaresma & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil, 12 nov. 1896, p. 8.

Anteriormente a essa data, os livros já eram anunciados em conjunto, sob o epíteto de “Livros para Crianças”, mas sem figurarem como parte de uma coleção, como no anúncio publicado cerca de dois meses antes, no qual ainda não apareciam as *Histórias da Avozinha*:

Quaresma & C. — Livraria editores

LIVROS PARA CRIANÇAS

HISTORIAS DA AVÓSINHA

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

CONTOS DA CAROCHINHA

livro para crianças, contendo escolhida collecção de 61 contos populares, moraes e divertidos de differentes paizes, escriptos e traduzidos uns e outros collidos da tradição oral, por Figueiredo Pimentel. Um forte volume encadernado, de 400 pagas., 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 adormecer as crianças no berço; variados e divertidos jogos de prendas, para entretenimento, diversão e passa-tempo das noites festivas; terminando com o THEATRO 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 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 apasadas directamente da tradição oral, por Viriato Padilha. Um grosso volume encadernado, com gravuras..... 4\$000

LIVRARIA DO POVO

RUA DE S. JOSÉ 65 E 67

Figura 14. Visão geral de anúncio “Livro para Crianças”. Fonte: Quaresma & C. Livreiros Editores. Livros para crianças, 14 set. 1896, p. 8.

Na imagem acima, *Histórias do Arco da Velha*, estão corretamente atribuídas ao autor Viriato Padilha, pseudônimo de Aníbal Mascarenhas. Porém, é comum encontrar a autoria outorgada a Figueiredo Pimentel, como faz Nelly Novaes Coelho, para ficar em apenas um exemplo (cf. Coelho, 1985, p. 176). Esse equívoco não desabona a pesquisa de Coelho, pois é endossado por uma parte das publicidades da Quaresma, que, por vezes, lista o título com outras obras de Pimentel, sem fazer a devida ressalva. É o que se verifica em um dos paratextos, já citados, de *O Castigo de um Anjo*, no qual a Biblioteca Infantil é apresentada como sendo “dirigida pelo próprio autor Figueiredo Pimentel” (Pimentel, 1897, p. 3, grifos nossos). Em seguida, estão listadas as obras que verdadeiramente são de Pimentel, mas, dentre elas, figura *Histórias do Arco da Velha*, como se também o fosse (cf. Pimentel, 1897, p. 3), o que contribui para o desacerto da autoria. Entretanto, conseguimos verificar a atribuição correta de autoria a

Viriato Padilha em do livro, como a de 25 de abril de 1895 — a mais antiga que encontramos —, publicada no *Jornal do Comércio*:

QUARESMA & C.
LIVREIROS EDITORES
Aparecerá por estes dias
HISTÓRIAS DO ARCO DA VELHA
Livro para crianças
contendo escolhida collecção de quarenta e um contos populares, moraes e proveitosos, de varios paizes, traduzidos uns, e outros apanhados directamente da tradição oral, por
VIRIATO PADILHA
(NATURAL DE MINAS GERAES)
1 grosso volume encadernado, com grande numero de gravuras e uma capa riquissima
Indice dos contos — Branca Flor, A Princesa Rouxinol, O Barro e o Boi, Os dois companheiros de viagem, O filho ingrato, O soldadinho de chumbo, As tres fadas, As moedas caídas do céu, O urso e o beija-flor, Victimias da ingratidão, O pescador e sua mulher, João o venturoso, Os Tres Ramos Verdes, A familia Agulha, Flor de Neve e Rosinha, O Molinho da Inferno, A boa mulher, A noiva de S. Pedro, Os tres ladrões, A demanda, A Felicidade, Pelle de Asno, Pequeno Pollegar, A pequena Pollegar, O anjo, O tambor da pelle do Fidalgo, Finuras de soldado, O lobo, o campones e a raposa, A roupa nova do Grão-Duque, A Princesa sobre uma ervilha, Biquette de Christa, O Principe Cavallo, Maria Caraculá, Vicente o ladrão, Afilhada de Santo Antonio, Ricos de Amores, Don Miro, O iaqueiro, Manuêlinho e Manuêlinho, Ali-Babá ou os quarenta ladrões, etc.
LIVRARIA DO POVO — RUA DE S. JOSÉ NS. 65 E 67

Figura 15. Anúncio de *Histórias do Arco da Velha*. Fonte: Quaresma & C. Livreiros Editores. Aparecerá por Estes..., 25 abr. 1895, p. 8.

O anúncio traz a informação de que “[a]parecerá por estes dias *Histórias do Arco da Velha* – Livro para crianças — contendo escolhida coleção de quarenta e um contos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos uns, e outros apanhados diretamente da tradição oral por Viriato Padilha” (*Jornal do Comércio*, 1895, p. 8). Essa informação é bastante relevante porque, além de confirmar a autoria do livro, mostra-nos que ele foi lançado em 1895, provavelmente entre abril e maio, não em 1896, como afirmam Carvalho e Silva (2024, p. 7) e Sousa (2017, p. 31), por exemplo. Desse modo, compreendemos que *Histórias do Arco da Velha* tenha sido o segundo livro publicado da Biblioteca Infantil da Quaresma e que, provavelmente, tenha feito também bastante sucesso na época, pois, em poucos meses, a exemplo dos *Contos da Carochinha*, saía em 2ª edição, com adição de novos contos (cf. Acaba de Sair do Prelo e Encontra-se..., 1895, p. 9). O terceiro livro, acreditamos, tenha sido *Histórias da Avozinha*, como vemos em pequenas notas, trazendo somente o título, que se intercalam entre outros anúncios na *Gazeta de Notícias* de 25 de julho de 1896:

Historias da Avozinha. Hontem não houve sessão no conselho municipal por falta de numero. Livro das Noivas, Julia L. de Almeida, com gravuras finissimas; nas livrarias.	Hoje—100:0000800 Integraes por 88000. O Sr. Dr. Muniz Freire esteve hontem com o Sr. ministro das relações exteriores. Historias da Avozinha.
---	--

Figura 16. Trecho de jornal onde constam dois pequenos anúncios de *Histórias da Avozinha*, intercalados entre notas e outros anúncios. Fonte: *Gazeta de Notícias*, 25/6/1896, p. 1

Posteriormente, em 17 de agosto do mesmo ano de 1896, no referido jornal, outra pequena linha publicitária comunica: “Os editores Quaresma & C. expõem hoje à venda *As Histórias da Avozinha*” (*Gazeta de Notícias*, 17/8/1896, p. 1). Depois, nesse e em outros jornais, surgem anúncios maiores e mais elaborados, como expusemos no item anterior. É também robusta a propaganda do quarto livro componente da Biblioteca Infantil Quaresma, *Os Meus Brinquedos*, que se vê na *Gazeta de Notícias* de 30 de agosto de 1896:

Às Mães

Quem a seus filhos quiser
Entreter com boa obrinha,
Compre em casa do Quaresma
Os Contos da Carochinha.

Na Livraria do Povo
Os Contos da Carochinha
Vendem-se para crianças
E as *Histórias da Avozinha*.

Os Meus Brinquedos! Que livro
De jogos e de folganças,
Que Quaresma & Companhia
Vendem somente às crianças!

Histórias do Arco da Velha;
As Histórias da Avozinha;
E também os meus brinquedos,
E os *Contos da Carochinha*!... (*Gazeta de Notícias*, 30/8/1896, p. 3)

O anúncio acima, que também foi reproduzido por Souza (2017, p. 12), parece-nos ter sido escrito por Pimentel, tanto pelo estilo quanto pelo fato de que em quatro pequenas estrofes são três vezes mencionados os “*Contos da Carochinha*”, duas vezes mencionados “*Os Meus Brinquedos*” e as “*Histórias da Avozinha*”, ao passo que “*Histórias do Arco da Velha*” — o único que não é de sua autoria —, aparece apenas uma vez. Pimentel não era conhecido pela modéstia nem por divulgar pouco os seus escritos, o que (novamente) nos leva a crer que o poema-anúncio tenha sido escrito por ele, fato que demonstra o empenho de Pimentel não apenas na escrita dos livros como em sua promoção.¹⁰ Nos meses e anos seguintes, *Os Meus*

¹⁰ Um exemplo emblemático dessa dedicação foi a divulgação extravagante, feita por Figueiredo Pimentel, do romance *Suicida!*. Pimentel simulou seu suicídio, deixando objetos pessoais em uma barca a vapor, que fazia a

Brinquedos continua sendo listado entre os itens da série da Quaresma e ganha anúncios longos e individuais, como um de 3 de novembro de 1896 (Anexo 9), em que é dito que o livro “constitui uma esplêndida coleção de jogos físicos e diversões infantis, única, completamente nova, como outra não há no Brasil ou em Portugal”.¹¹ Além do índice das brincadeiras, há, até mesmo, a reprodução de exemplos de gravuras figurantes no volume. Essa é uma informação importante porque na edição que consultamos, de 1958, não há nenhuma gravura, o que demonstra que a primeira edição era mais completa que a publicada meio século depois.

Outro relevante dado trazido pelo anúncio veiculado em 3 de novembro de 1896 é o de que *Histórias da Baratinha* já existia, pois é enumerado dentre os livros escritos pelo, agora, autor de *Os Meus Brinquedos*: “Figueiredo Pimentel, o popularíssimo e aplaudido autor das *Histórias da Baratinha*, *Contos da Carochinha* e *Histórias da Avozinha*” (Acaba de Sair à Luz e Acha-se..., 1896, p. 5). Poucos dias depois, no anteriormente referido anúncio de 12 de novembro de 1896, onde a coleção, pela primeira vez, é chamada de “Biblioteca Infantil” (Anexo 8), as *Histórias da Baratinha* são apresentadas como “outro livro soberbo, verdadeiramente atraente, que recomendamos com especial atenção às crianças brasileiras” (Quaresma & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil, 12 nov. 1896, p. 8). O interessante é que, em 16 de dezembro, um mês e meio depois da primeira menção ao livro, uma pequena nota na *Gazeta da Tarde*, alardeia que “Os srs Quaresma & Comp. acabam de publicar mais um livro de leitura para crianças *Histórias da Baratinha*, contendo 70 esplêndidos contos morais, tristes e alegres com deslumbrantes gravuras de notáveis desenhistas” (Quaresma & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil Dedicada..., 16 dez. 1896, p. 3). Ainda assim, para tentar estabelecer a data de publicação da primeira edição, consideremos a primeira menção ao livro, novembro de 1896, e localizamo-lo como quinto volume da coleção, uma vez que *Os Meus Brinquedos* foram citados nos jornais três meses antes de *Histórias da Baratinha*.

Os próximos volumes a surgir são *O Castigo de um Anjo*, *Álbum das Crianças* e *Teatrinho Infantil*, figurando num anúncio de 26 de novembro de 1896, veiculado na *Gazeta de Notícias*, já referido ao tratarmos de *O Castigo de um Anjo* (Quaresma & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil Dedicada..., 26 nov. 1896, p. 3). Desse modo, consideramos que

travessia Rio-Niterói, e sumindo por alguns dias. Enquanto estava desaparecido, o jornal *A Notícia* — no qual, dias mais tarde surgira o livro seria publicado em formato de folhetim — publicou um texto assinado por Pimentel, no qual o escritor defendia o direito ao suicídio. Após a notícia de seu suicídio ser publicado até em um jornal de São Paulo, Pimentel foi encontrado vivo, em sua casa, comendo um doce de jaca (cf. Direitos de Suicídio, 29/4/1895, p. 2; Leite; Mendes, 2015, p. 122-125; Telegramas, 29/4/1895, p. 3).

¹¹ O livro *Os Meus Brinquedos* parece ter sido bem recebido pelo público e pela crítica. João Ribeiro, por exemplo, anos mais tarde, qualifico-o como “um livro muito conscienciosamente feito, com inteira fidelidade na transcrição das fontes populares” (Ribeiro, 1919, p. 288).

os três livros tenham sido publicados em novembro/1896, assim como *Histórias da Baratinha*. Apenas com essas informações não conseguiríamos estabelecer a ordem em que cada obra tenha sido inserida na Biblioteca Infantil. Mas duas notas encontradas em jornais auxiliaram-nos a estabelecer a sequência de publicação. Numa primeira, da *Gazeta de Notícias*, datando de 18 de janeiro de 1897, informa-se que foram recebidos “dois volumes, constituindo o 5º e o 6º da Biblioteca Infantil, [...] [dos] editores Quaresma & C. [...]”. O primeiro dos mencionados volumes intitula-se *Histórias da Baratinha* [...]. O segundo volume, que recebemos, denomina-se *O Castigo de um Anjo*” (Nota sobre Histórias da Baratinha..., 18 jan. 1897, p. 1). Mais tarde, no mesmo ano, uma nota de outro jornal, *Estado do Espírito Santo*, agradece o recebimento de um exemplar do *Teatrinho Infantil* e informa que ele “[é] o oitavo volume da Biblioteca Infantil da Livraria do Povo, cujos proprietários são os srs. Quaresma & Comp., livreiros e editores da capital federal” (Teatrinho Infantil, 18 ago. 1897, p. 1). Com essas informações, conseguimos estabelecer a seguinte ordem de publicação dos volumes: *Histórias da Baratinha* (5º), *O Castigo de um Anjo* (6º), *Álbum das Crianças* (7º) e *Teatrinho Infantil* (8º), todos esses publicados, de acordo com as informações anunciadas pela Quaresma, nos jornais da época, ainda no ano de 1896.

Os outros cinco volumes que compõem a Biblioteca de 1958/1959 — *O Reino das Maravilhas*, *A Árvore de Natal*, *Histórias do País de Ali-Babá*, *Histórias Brasileiras* e *Contos do País das Fadas* — surgirão apenas anos depois, cada um em momento diverso. O primeiro a aparecer é *Histórias Brasileiras*, de Tycho Brahe (Aníbal Mascarenhas), cujo ano de lançamento é especificado por Duarte (2020, p. 533) como 1938. Entretanto, o encontramos citado no *Almanaque d’O Tico-Tico para o Ano de 1911*, publicado no fim de 1910. No anúncio, o livro está listado com outros componentes da Biblioteca Infantil — mas sem constar o epíteto da biblioteca (cf. *Almanaque d’O Tico-Tico para o Ano de 1911*, 1910, p. 9). De fato, o nome da coleção não é mencionado em anúncios das publicações de *O Tico-Tico*, nesse período. A impressão que os anúncios passam é a de que não existe mais a “Biblioteca Infantil” da Livraria do Povo/Quaresma; apenas livros dessa editora direcionados às crianças, que não chegam a constituir uma coleção. O próximo a aparecer é *A Árvore de Natal ou Tesouro Maravilhoso de Papai Noel*, também de Tycho Brahe, uma década depois, em anúncio de 12 de janeiro de 1921, numa propaganda individual, veiculada no jornal *A Noite* (cf. *A Noite*, 12/1/2021, p. 4).

O Reino das Maravilhas, de Gondin da Fonseca, é de 1926, como informa Coelho (2006, p. 306) e conseguimos comprovar com um anúncio, de 11/5/1926, de página inteira, intitulado “Edições e Obras e Fundo da Livraria Quaresma”, onde, na primeira seção, “Livros

para Crianças”, estão elencados os seis livros de Pimentel de que tratamos na Tabela 5 (*Contos da Carochinha*, *Teatrinho Infantil*, *Histórias da Avozinha*, *Os Meus Brinquedos*, *Histórias da Baratinha* e *Álbum das Crianças*), excetuando-se *O Castigo de um Anjo*; e *O Arco da Velha*, *Histórias Brasileiras* e *A Árvore de Natal*, de Aníbal Mascarenhas. Ao fim da página, encerrando o anúncio, lê-se que, dentre outros, *O Reino das Maravilhas* está “a sair brevemente” (cf. *Edições e Obras...*, 11 maio 1926, p. 11). Mais tarde, no mesmo ano, há diversos anúncios do livro, dentre os quais um do jornal *O Estadão*, em que *O Reino das Maravilhas* se encontra em destaque (cf. *Livro para Crianças...*, 5 out. 1926, p. 13). Entretanto, o outro livro de Godin, *Contos do País das Fadas*, não se inscreve à data informada por Coelho (2006, p. 306), 1935, mas a 1932, conforme verificamos na nota “Uma Nova Edição de Luxo da Livraria Quaresma”, onde o livro é apresentado e são descritas as origens de cada conto e a qualidade da edição (cf. *Uma Nova Edição...*, 27 mar. 1932, p. 6).

De um ano antes é o livro *As Histórias do País de Ali-Babá*, conforme anúncio em *O Jornal* (cf. *O Jornal*, 25/12/1931, p. 11). O livro foi escrito por Deifília, Rachel e Aurora Quaresma — filhas de Pedro Quaresma, de acordo com Duarte (2020, p. 534-535). E, aqui, ocorre um fato curioso: *O Castigo de um Anjo* sai da coleção como livro autônomo e, de acordo com Cristina Rothier Duarte (2020), passa “a integrar a obra *Histórias do País de Ali-Babá*” (Duarte, 2020, p. 544 [nota 2]). Comparando os textos de *O Castigo de um Anjo*, publicado como volume individual por Pimentel, e o que compõe os contos elencados pelas irmãs Quaresma, notamos que o texto é exatamente o mesmo, com a exceção de uma frase da primeira, ausente na segunda publicação — “Aproximou-se do vulto.” (Pimentel, 1897, p. 25) — e de algumas atualizações ortográficas, por exemplo, “v. ex.” e “freguez” (Pimentel, 1897, p.41), que atualizados, ficaram “v. excia” e “freguês” (Aurora; Deifília; Rachel, 1959, p. 67).

Há, ainda, um outro livro, que não consta na coleção de 1958/1959 nem na tabela de Carvalho e Silva (2024), sendo ainda pouco citado quando se trata da Biblioteca Infantil Quaresma: *O Livro das Crianças*.¹² Em anúncio de 8 de novembro de 1897 — o primeiro que encontramos sobre ele — o volume figura como aporte da “Biblioteca Infantil da Livraria do Povo” e é descrito como um livro de Figueiredo Pimentel que encerra uma “coleção de contos, historietas, poesias, hinos, apólogos, fábulas, anedotas, ditos engraçados, brinquedos e jogos; e o teatrinho infantil, contendo pequenos dramas, comédias, cenas cômicas, monólogos, diálogos etc.”, como se verifica na figura 17:

¹² Outra precursora da Literatura Infantil Brasileira, Zalina Rolim, tem um livro homônimo, também publicado em 1897 (cf. Coelho, 2006, p. 43).



Figura 17. Anúncio de *O Livro das Crianças*. Fonte: *O País*, 30/11/1897, p. 5

Poucos anos depois, dá-se a sua última aparição, nos jornais consultados, num anúncio da Livraria do Povo, veiculado na edição n. 157 de *O Malho* (cf. Quaresma & C. Livreiros Editores. *Livros para Crianças*, 16 set. 1905, p. 11). Não sabemos ao certo a razão de o livro ter sido descontinuado, mas é provável que seja porque, como informado em um anúncio anterior de 25/1/1898, “o livro foi feito para distribuir como festas” aos fregueses da Livraria do Povo (*Gazeta de Notícias*, 25/1/1898, p. 6), de modo que deve ter tido pouca tiragem, ao contrário dos demais livros de Pimentel integrantes da coleção.

Considerando essas informações, que conseguimos reunir a partir das fontes de consulta de que dispomos — e que estão sujeitas a novas configurações, caso, por exemplo, surjam outros documentos com novos dados —, chegamos às seguintes conclusões sobre a ordem de lançamento de cada livro que fez parte da Biblioteca Infantil da Quaresma ao longo de seus mais de sessenta anos de existência:

Ordem de Publicação	Título	Lançamento da 1ª Edição	Autoria
1º	<i>Contos da Carochinha</i>	1894 (junho)	Figueiredo Pimentel
2º	<i>Histórias do Arco da Velha</i>	1895 (entre abril e maio)	Viriato Padilha (Aníbal Mascarenhas)
3º	<i>Histórias da Avozinha</i>	1896 (entre julho e agosto)	Figueiredo Pimentel
4º	<i>Os Meus Brinquedos</i>	1896 (fim de agosto)	Figueiredo Pimentel
5º	<i>Histórias da Baratinha</i>	1896 (novembro)	Figueiredo Pimentel
6º	<i>O Castigo de um Anjo</i>	1896 (novembro)	Figueiredo Pimentel
7º	<i>Álbum das Crianças</i>	1896 (novembro)	Figueiredo Pimentel
8º	<i>Teatrinho Infantil</i>	1896 (novembro)	Figueiredo Pimentel

10º	<i>Livro das Crianças</i>	1897	Figueiredo Pimentel
11º	<i>Histórias Brasileiras</i>	1910	Tycho Brahe (Aníbal Mascarenhas)
12º	<i>A Árvore de Natal ou Tesouro Maravilhoso de Papai Noel</i>	1921	Tycho Brahe (Aníbal Mascarenhas)
13º	<i>O Reino das Maravilhas</i>	1926	Gondin da Fonseca
14º	<i>Histórias do País de Ali-Babá</i>	1931	Deifilia, Rachel e Aurora
15º	<i>Contos do país das fadas</i>	1932	Gondin da Fonseca

Tabela 6. Ano de lançamento da primeira edição e ordem de publicação de cada livro da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma

Nos dias atuais, ainda é possível encontrar edições antigas da Biblioteca Infantil Quaresma em “sebos” físicos e virtuais. Além disso, de tempos em tempos, novas reescrituras ou reedições de alguns dos livros surgem, sobretudo os de Pimentel, de modo que permanecem presentes no repertório literário e cultural de diferentes gerações de crianças brasileiras. São livros que estão, em sua maioria, em domínio público, o que favorece o aparecimento de novas edições, incluindo publicações independentes ou de pequenas editoras. Uma das mais recentes, é a coleção “Biblioteca Contos de Ouro”, lançada em dezembro de 2024, pela Camelot Editora, composta por *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*.

Em 1963, Gilberto Pimentel — filho de Figueiredo Pimentel —, já observava esse fenômeno, quando escreveu, ao tratar da obra de seu pai, que “[o]s livros para crianças, que continuam sendo vendidos em todo o Brasil, numa tiragem fenomenal, deram nome e fortuna ao sr. Quaresma, da livraria Quaresma” (Pimentel [Gilberto], 10/2/1963, p. 14). O comentário de Gilberto soa um tanto ressentido com relação a um dos editores que mais publicaram o pai; mágoa que encontra eco em desabafo ouvido por Mario José de Almeida — segundo ele — ao perguntar a Figueiredo Pimentel o porquê de ter deixado de publicar seus livros: “Porque os meus livros deram, aos meus vários editores, mais de trezentos contos e a mim era uns dez se tanto” (Almeida, 1928, p. 25). Apesar de ter diminuído o ritmo das publicações literárias no fim da vida, a obra de Pimentel é bastante extensa e ainda está longe de ser completamente conhecida, assim como a sua biografia.

I.4. Inventário Provisório da Produção Literária de Figueiredo Pimentel

*Muita gente ao ler esta notícia, dirá do Pimentel:
É homem dos sete instrumentos da literatura
nacional?...
E é mesmo.¹³*

¹³ Frases finais do texto “Figueiredo Pimentel”, não assinado, onde lista-se toda a produção literária de Figueiredo Pimentel (cf. Figueiredo Pimentel. *Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p.2).

Pedro Paulo Catharina e Leonardo Mendes (2019) estão corretos em classificar Figueiredo Pimentel como um “polígrafo”, um escritor profissional que escreve em diferentes gêneros e com diferentes intencionalidades, pois a escrita era para ele “uma atividade profissional” (Catharina; Mendes, 2019. p. 14). No breve período entre o fim da década de 1880 até 1914, ano de sua morte, Pimentel teve uma vida profissional intensa, preenchida com seu trabalho formal como funcionário público e uma forte atuação na vida social e na imprensa do Rio de Janeiro. Escreveu com regularidade para os jornais *Província do Rio*, *O País*, *A Notícia* e *Gazeta de Notícias*, mas também atuou e/ou publicou em jornais e revistas como *Diário de Notícias*, *Cidade do Rio*, *O Século*, *Folha da Tarde*, *Correio da Tarde*, *Vera Cruz*, *Arcádia*, *Revista do Brasil* (SP), *Mercure de France* (FR), *Excelsior* (FR), *Brasil Moderno* e *Revista Contemporânea* (Mendes, 2023, p. 10-15). Sua obra, publicada pela imprensa e/ou por editoras da época, é extensa e, quanto mais procuramos, mais encontramos novos textos, assinados por ele ou por seus pseudônimos. Os pseudônimos levantados pelas fontes que consultamos são Anselmo Ribas, Fifi, Petrônio Carioca, Albino Botija, Chico Botija, O Abelhudo, Tesoura, Heitor Vasco, Barão de Santo Alberto, Fernão Pinto, Ziapo,¹⁴ Albino Peixoto e Don Juan de Botafogo (cf. Pimentel [Luís], *A Tribuna*, 10-12/9/2016, p. 10; Sousa, 2020, p. 30; Reis, 29/1/1939, p. 2; Pimentel [Gilberto], 1963, p. 14; Pimentel [Gilberto], 1964, p. 3; Vieira, 2015, p. 14; Sousa, 2017, p. 23).¹⁵ A regularidade da maioria dos pseudônimos pudemos comprovar em nossas pesquisas a jornais da época. Todavia, até o momento, não encontramos textos assinados por “Fifi”, “Petrônio Carioca” nem por “Albino Botija”. Sobre o primeiro, Fifi, ainda não encontramos vestígios de informação em acervos digitais ou bibliografia consultados, exceto menções a sua existência feitas por Luís Antônio Pimentel (2016) e Sousa (2020). Sobre “Petrônio Carioca”, encontramos registros de pessoas referindo-se ao autor por essa alcunha, mas não o nome sendo usado como marcador de autoria de algum texto publicado. A respeito desse nome, ainda, de acordo com Antonio Simões dos Reis (29/1/1939, p. 2), teria sido usado por Pimentel no número 27 de uma publicação intitulada “Tancredo”, que Reis não especifica tratar-se de um jornal, uma revista ou outro tipo de periódico e que, igualmente, não pudemos localizar.

Há uma atribuição de pseudônimo que verificamos como falsa: “Anselmo Ribas”, que Luís Pimentel afirma ter sido utilizado por Figueiredo Pimentel para publicar um romance

¹⁴ Nas fontes primárias consultadas, encontramos esse pseudônimo grafado, sempre, como “Ziappo”.

¹⁵ Escolhemos algumas fontes para referenciar, mas a maior parte dos pesquisadores que estudam Figueiredo Pimentel já listou, em algum momento, os pseudônimos utilizados por ele.

policial em folhetim (cf. Pimentel [Luís], *A Tribuna*, 10-12/9/2016, p. 10). De fato, encontramos publicações de “Anselmo Ribas”. Entretanto, descobrimos que não se trata de um pseudônimo de Pimentel, mas de Coelho Neto, outro escritor da época. Em uma entrevista concedida à *Gazeta de Notícias*, Coelho Neto lista seus pseudônimos — aqueles dos quais se lembra — e, dentre eles, “Anselmo Ribas”, que o escritor relata ter usado para escrever narrativas com temas campestres, ligados às suas raízes (cf. Por que usa um Pseudônimo?, 12 jun. 1912, p. 1).¹⁶ A propósito, foi com esse pseudônimo que Coelho Neto publicou o livro “*A Capital Federal: Impressões de Um Sertanejo*” (1893) — que havia saído, anteriormente, como folhetim (cf. Ribas, 1883). Desse modo, compreendemos que “Anselmo Ribas” não é um pseudônimo de Figueiredo Pimentel.

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2013) comprovou a existência de boa parte desses pseudônimos, fazendo buscas em jornais antigos, de modo que conseguiu elucidar diversificados usos que Pimentel lhes dava. Por trás do nome “Heitor Vasco”, por exemplo, publicava poesias em diferentes jornais e, sob as alcunhas “Abelhudo”, “Tesoura” e “Chico Botija”, respectivamente, publicava as colunas “Para as Moças”, “Chá de Garfo” e “Entre as X e as XI” (Catharina, 2013, p. 51-52 [nota nº 7]). Em nossas buscas, além de poemas em nome de Heitor Vasco, encontramos “A Um Namorado”, creditado a Chico Botija. Trata-se de um soneto bem humorado, no qual o eu-lírico aconselha o interlocutor (homem enamorado de uma mulher) a que a despreze imediatamente, para evitar sofrimentos futuros, e finaliza com os dizeres: “E se queres chorar, na cama chora, / Mas manda-a de uma vez plantar batatas” (Botija, *Gazeta de Notícias*, 7 mar. 1889, p. 2). Chico Botija chegou, até mesmo, a fazer uma participação especial como personagem em um dos romances de autoria de Pimentel, *O Aborto* — o que nos leva a crer que esse parece ter sido um dos pseudônimos mais utilizados por Pimentel, aparecendo em contextos variados.

O mesmo não ocorre com “Barão de Santo Alberto”, que tinha um papel bastante delineado. De acordo com Renata Ferreira Vieira (2015), era utilizado por Pimentel para publicar a sua coluna “Lettres Brésiliennes”, na revista francesa *Mercure de France* (Vieira, 2015, p. 31). Ao contrário de “Fernão Pinto” — que carrega as iniciais de Figueiredo Pimentel —, e, assim como Chico Botija, foi um pseudônimo de funções mais variadas. Como Vieira (2025) continua em sua explicação, foi com esse nome que Pimentel lançou, no formato romance-folhetim, *O Cadáver: História da Meia-Noite* (Vieira, 2015, p. 35). O texto foi

¹⁶ Curiosamente, de acordo com o que escreve o entrevistador anônimo, a entrevista — que estava sendo feita ao ar livre — finalizou-se ao ser interrompida com a aproximação do jornalista Figueiredo Pimentel (cf. Por que usa um Pseudônimo?, 12 jun. 1912, p. 1).

publicado em cinco partes, entre 19/2 e 19/3/1911, na *Gazeta de Notícias*, mas nunca chegou a sair como livro (cf. Pinto [Pimentel], 19/2, 26/2, 5/3, 12/3 e 19/3/1911). Há uma variedade de outras aparições de Fernão Pinto em periódicos do Rio de Janeiro em circulação entre 1907 e 1912 — não somente assinando textos. Na coluna social “Binóculo”, que publicava na *Gazeta de Notícias*, Pimentel relata fatos da vida de Fernão Pinto e retrata-o como sendo um grande amigo, com quem, às vezes, se encontra no Teatro ou a caminho do trabalho (cf., por exemplo, Pimentel, 1910, p. 3). Como bom amigo, Pimentel atesta ter lido o romance-folhetim de Fernão Pinto e cede espaço em sua coluna para publicações de poemas e “trovas para violão”, como esta:

Pobres versinhos que faço!
quiser pôr-vos uma asa
pra voardes pelo espaço,
'té chegar à sua casa...

Então, contaríeis quanto
padeço por essa ingrata
que faz rebentar o pranto
dos meus olhos, em cascata! (Pinto, 16/9/1909, p. 3).

Se o estilo de escrita de Fernão Pinto não fosse tão semelhante ao de Pimentel, diríamos tratar-se de um heterônimo, não apenas um homônimo, em vista da “personificação” que o autor faz do “amigo”. Mas não nos parece ter sido intenção de Pimentel disfarçar esse fato — ou, se fosse, não deu certo — como sugere a seção “Notas Mundanas”, do volume 9, da *Fon-Fon!*, onde se lê, em tom elogioso, que “Fernão Pinto é um pseudônimo... novo no nosso modesto meio literário, encobrindo (felizmente mal) um belo Espírito para quem assunto de boa literatura não tem mistérios, nem segredos” (Notas Mundanas, 4 mar. 1911, p. 23). Na revista *O Malho*, a revelação é mais direta: há um poema e uma caricatura que descrevem Figueiredo Pimentel, sob o título “Fernão Pinto” (cf. Monóculo, 1908, p. 43).

“Ziappo”, diferentemente de Fernão Pinto, é um pseudônimo do qual há poucos registros. Identificamos apenas cinco entradas no acervo disponibilizado atualmente (julho de 2025), na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*. No jornal *O País*, Ziappo assina uma pequena narrativa, “Hospedarias” (29/2/1892, p. 1), e dois poemas, “Fotografias XVII – Celeste” (15/6/1892, p. 2) e “Jogo de Prendas” (17/10/1893, p. 2). Na mesma época, mas no periódico *Minas Gerais: Órgão Oficial dos Poderes do Estado*, Ziappo publica uma narrativa

um pouco maior, “Se se Morre de Amor!...”, na seção “Letras” (9/7/1892, p. 292).¹⁷ Os quatro textos guardam semelhanças com a escrita de Pimentel, o que nos leva a crer que, realmente, seja ele escrevendo sob essa alcunha. A quinta aparição do pseudônimo é num pedido não assinado, de *O País*, onde se lê: “À *Folha da Tarde*, de Santos, o nosso colega Ziappo agradece penhoradíssimo as frequentes transcrições dos seus trabalhos. Mas pede encarecidamente que não lhes mudem os títulos que saem em nossas colunas” (À *Folha da Tarde*..., 9 maio 1892, p. 2). Por fim, como veremos adiante, sob o pseudônimo “Albino Peixoto”, Pimentel publicou, como folhetim, a primeira versão de *O Aborto* e, com o sugestivo “Don Juan de Botafogo”, escreveu *Manual do Namorado* e adaptou *O Livro da Bruxa* e traduziu *O Fisionomista*, para a Quaresma. Esses são os pseudônimos conhecidos até o momento, mas é possível que novos sejam descobertos.

Em veículos como jornais, revistas e outros tipos de periódicos, além das publicações literárias por meio de pseudônimos e da escrita de sua coluna social, Figueiredo Pimentel ampliou a esfera de publicações com o seu nome. Para mencionar apenas alguns, “Maus Costumes”, crônica publicada, inicialmente, em 1887, sob o pseudônimo “Chico Botija” (Botija, 3/1/1897, p. 1) e, depois, reformulada e republicada, com a assinatura de Pimentel, em 1911 (Pimentel, 19/2/1911, p. 1); “Falando às Flores”, um poema, veiculado, na edição 611, da *Revista Ilustrada* (Pimentel, 1891, p. 2). Há, também, “Assassino!”, um conto que apareceu em *O País* (Pimentel, 3/2/1892, p. 1), assim como “Madame” (Pimentel, 19/2/1892, p. 1) e “A Bandeira” (Pimentel, 30/12/1892, p. 1). Isso sem mencionar o poema pessimista “Réquiem...” (Pimentel, 1/1895, p.295) e a crônica “Os Galés da Imprensa”, bastante crítica e bem humorada, sobre o exaustivo e pouco compensatório trabalho nos jornais, sobretudo o dos revisores (Pimentel, 21/10/1906, p. 4), dentre muitos outros. Em 1898, é divulgado que Pimentel está trabalhando na “feitura de um livro de crônicas e artigos” (*Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p. 2). Entretanto, não conseguimos localizar essa obra ou divulgações sobre ela. Dos textos que citamos, quatro deles — “Assassino!”, “A Bandeira”, “Se se Morre de Amor!...” e

¹⁷ Inserimos, neste trabalho, os resultados encontrados em buscas, com as palavras-chave “Ziappo” e “Ziapo”, realizadas em setembro de 2025, no acervo da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*. Essas buscas limitaram-se às décadas de 1880, 1900 e 1910, que correspondem ao período de atividade profissional de Figueiredo Pimentel. Meses antes, havíamos realizado as mesmas buscas e encontrado, também no jornal *O País*, um outro poema assinado por Pimentel, chamado “Fotografias VI — Elisa”. No entanto, ao fazermos a busca final — em setembro de 2025 —, para revisarmos as fontes da tese, o jornal em que aparecia “Elisa” não estava mais disponível. Temos um *print* do poema, mas não salvamos informações suficientes para referenciá-lo, de modo que optamos por não citá-lo no texto principal. O fato de ele ter nome e temática parecidos com o “Fotografias XVII — Celeste”, publicado n’*O País* em 15/6/1892, leva-nos a crer que “Fotografias” seja uma série de poemas dedicados a retratar mulheres, que os nomeiam. Considerando essa hipótese, “Celeste” seria o décimo sétimo poema da série e “Elisa”, o sexto, de modo que ainda há — no mínimo — quinze poemas da série a serem descobertos.

“Hospedarias” — fazem parte, com outros vinte e quatro, do livro *Contos e...*, que compila contos publicados por Pimentel, na imprensa, entre 1897 e 1893. Esse é um livro ainda pouco conhecido do autor, que está, de fato, anexado à primeira edição de *O Aborto* (1893), de acordo com a verificação de Suzana Palermo de Sousa (2020), que localizou um volume da obra em uma biblioteca da UNICAMP (cf. Sousa, 2020, p. 27).

Como é possível perceber, sistematizar a produção literária de Pimentel, em particular a publicada em livros, não é uma empreitada simples diante da raridade de boa parte deles. Como forma de contribuir para a ordenação das informações sobre a sua obra, buscamos tratar brevemente das que forem pertinentes e situá-las no tempo. Na “Binóculo”, de 16/9/1909, são elencados os livros do autor que, naquele momento, encontravam-se à venda na Livraria do Povo. Os livros estão divididos em quatro grupos, a começar pelos que fazem parte da “Biblioteca Infantil da Livraria do Povo dos srs. Quaresma & C.”: “*Contos da Carochinha, Histórias da Avozinha, Os Meus Brinquedos, Teatrinho Infantil, O Castigo de um Anjo, Histórias do Arco da Velha, O Livro das Crianças*”. Depois, listam-se os “romances”: “*O Aborto, Um Canalha, Suicida! e O Terror dos Maridos*”. Em seguida, vêm os “versos”: “*Fototipias, Amor, Livro Mau, Carmen*” e, por fim, o que ele classifica como “livros infantis”: *Contos do Tio Alberto e Histórias de Fadas* (Pimentel, 16/9/1909, p. 3).

A explicação para *Contos do Tio Alberto e Histórias de Fadas* estarem apartados das demais produções de Pimentel para o público infantil é o fato de terem sido publicados por outras editoras que não a Quaresma. O primeiro é da Editora Garnier e, o segundo, da Azevedo & Co. Todavia, *Contos do Tio Alberto*, por exemplo, é recorrentemente citado como parte da Biblioteca Infantil da Quaresma por importantes pesquisadores como Nelly Novaes Coelho (cf. Coelho, 1985, p. 176), Andréa Borges Leão (cf. Leão, 2007, p. 16) e Ruy Castro (cf. Castro, 2019, p. 39), para mencionar alguns. Isso se deve, a nosso ver, à raridade de *Contos do Tio Alberto e Histórias de Fadas*, o que pode ter levado um dos mais consultados nomes da historiografia da Literatura Infantil Brasileira, Leonardo Arroyo (1968), a cometer um equívoco, que, por sua vez, vem sendo reproduzido por outros pesquisadores. Ao tratar dos livros que Pimentel publicou pela Quaresma, além dos comprovados, Arroyo insere na lista *Histórias de Fadas* ou *Contos de Fadas e Contos do Tio Alberto* (Arroyo, 1968, p. 177). Essas informações foram por ele retiradas de um artigo publicado por um dos filhos de Pimentel, o já mencionado Gilberto Figueiredo Pimentel, em 1964, no *Diário de Notícias*, quando da proximidade do cinquentenário da morte do autor. Gilberto lista a produção literária do pai, segmentando-a entre as narrativas direcionadas ao público adulto, a poesia e a literatura infantil (cf. Pimentel [Gilberto], 1964, p. 3). Como não há citação das editoras em que as obras foram

publicadas, Arroyo pode ter deduzido que toda a produção de Pimentel direcionada ao público infantil fora lançada pela Quaresma: “[f]oram ao todo dez títulos publicados” que, “[d]e imediato, alcançaram as edições da Livraria Quaresma grande êxito de público” (Arroyo, 1968, p. 177).

Encontramos a informação correta em Suzana Palermo de Sousa (cf. Sousa, 2017, p. 19) e em Cristina Rothier Duarte (cf. Duarte, 2019, p. 146), que afirmam que *Contos do Tio Alberto* foram publicados pela Editora Garnier¹⁸, dado que conseguimos validar com pesquisas em jornais da época. Em de 1898, J. dos Santos dedica mais da metade do espaço de sua “Crônica Literária” para tratar dos “Contos do Tio Alberto” que, de acordo com ele, são “um volumesito encantador, que a casa Garnier acaba de editar”, composto por “histórias da carochinha, fábulas, pequenas narrações morais” (Santos, 1898, p. 2). O primeiro anúncio do livro também é de 1898, o que nos leva a considerar que seja esse o seu ano de lançamento. É um grande anúncio, da Livraria H. Garnier, no qual o livro de Pimentel aparece como parte da “Biblioteca da Infância”, composta apenas por ele e “Noites Brasileiras” de D. Ignez Sabino, conforme Figura 18:



Figura 18. Trecho de anúncio da Livraria Garnier, onde *Contos do Tio Alberto* consta como componente da “Biblioteca da Infância”. Fonte: Livraria H. Garnier..., 1898, p. 5.

Histórias de Fadas, de acordo com Suzana Palermo de Sousa (cf. Sousa, 2017, p. 19), foram publicadas pela livraria Azevedo, em 1896, o que pudemos comprovar, também, com anúncios da época. Abaixo, reproduzimos um, publicado no *Jornal do Comércio*, de 19/2/1899, que o anuncia como “Livro para crianças — Contendo a melhor, mais escolhida e mais variada

¹⁸ A Garnier foi outra livraria-editora de destaque no período, instalada na Rua do Ouvidor, então ponto central do comércio e da vida intelectual do Rio de Janeiro da época. Fundada por Baptiste-Louis Garnier, livreiro francês que chegara ao Brasil em 1844 após trabalhar na Garnier Frères, em Paris, a livraria comercializava (e editava) livros de gêneros, temáticas e para públicos variados, indo do Direito aos livros para crianças, passando pela “literatura para cavalheiros”. Com o tempo, a livraria-editora tornou-se o principal centro literário da Rua do Ouvidor, concorrendo diretamente com a Laemmert, e construiu um catálogo que articulava traduções de autores consagrados — Honoré de Balzac, Alexandre Dumas e Charles Dickens, por exemplo — à publicação de escritores brasileiros, como Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Olavo Bilac e João do Rio (cf. Correia, 2021).

coleção de contos populares, reunidos por Figueiredo Pimentel” (*Jornal do Comércio*, 19/2/1899, p. 12):



Figura 19. Anúncio de *História de Fadas*. Fonte: *Jornal do Comércio*, de 19/2/1899, p. 12

Maria das Dores Soares Maziero (2018) relata que encontrou uma edição de 1898 em um sebo de Belo Horizonte, na qual constam como editores J. G. de Azevedo/Francisco Alves & Cia (Maziero, 2018, p. 74). Em um anúncio, num *website* de leilões, encontramos o registro de um exemplar (já arrematado), de 1915, 2ª edição, onde há uma imagem do índice de *História de Fadas*.¹⁹ Nele, há vinte títulos, alguns de histórias presentes em *Contos da Carochinha*: “O Menino a Mata e o seu Cão Piloto”, “A Bela Adormecida no Bosque”, “Barba-Azul”, “O Chapeuzinho-Vermelho”, por exemplo. Entretanto, observando outra foto do anúncio, que mostra as duas primeiras páginas de “O Chapeuzinho-Vermelho”, foi possível perceber que Pimentel fez um novo processo de reescritura, para diferenciá-lo da versão de *Contos da Carochinha*. Na primeira versão, Pimentel (1958[1894]) é bastante detalhista, a ponto de dar três nomes à personagem principal, “Albertina”, “Naná” e, o óbvio, “Chapeuzinho Vermelho”:

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.

¹⁹ Cf. [//marciopinho.com.br/peca.asp?ID=18586188#simple2](http://marciopinho.com.br/peca.asp?ID=18586188#simple2).

Esta boa avozinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapeuzinho de veludo vermelho.

A pequenina ficou satisfeítíssima com o seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquele, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe Chapeuzinho Vermelho (Pimentel, 1958 [1894], p. 79).

A segunda versão é mais enxuta, apresentando menos descrições e adjetivos. Aqui, Chapeuzinho Vermelho é chamada de “Marieta” e a avó não é uma simples avozinha, mas “a Fada dos Jasmins”. Apesar disso, as duas versões guardam a mesma essência:

Marieta era uma interessante meninazinha de oito anos.
Sua mãe adorava-a, e sua vó, a Fada dos Jasmins, ainda mais.
Essa boa mulher, deu-lhe de presente um chapeuzinho vermelho, que lhe ficava tão bem, que a chamaram de o Chapeuzinho Vermelho (Pimentel, 1915[1896], p. 162).

Essa disposição em escrever e reescrever as histórias colabora para o assombroso volume de obras publicadas em tão pouco tempo por Pimentel. Num texto chamado “Contos da Carochinha: Defesa contra Agressão”, publicado em *O País*, em resposta a uma crítica de outra precursora da Literatura Infantil Brasileira, Júlia Lopes de Almeida, Pimentel afirma que “[a]lém de livros para crianças, em número de 10, desde 1893 até hoje, em 6 anos, portanto, publiquei 5 romances, 5 livros de versos e 12 volumes e folhetos populares, o que dá um total de TRINTA E DUAS (32) obras, nesse curto espaço de tempo!” (Pimentel, *O País*, 26/1/1899, p. 3, grifos originais). A partir dessa declaração compreendemos que os dez livros para crianças que Pimentel afirma ter escrito são os que lançou pela Biblioteca Infantil da Quaresma, que totalizam oito, mais os livros *Histórias de Fadas* e *Contos do Tio Alberto*, que perfazem os dez.

No que se refere aos romances, em nossas pesquisas, conseguimos confirmar a publicação de apenas quatro, não cinco, como na afirmação do autor, feita em 1899. São eles: a) *O Aborto* — lançado parcialmente, em folhetim, no jornal *Província do Rio*, em 1889, sob o pseudônimo de Albino Peixoto, com o título *O Artigo 200*, e, posteriormente, em 1885, impresso no formato de livro pela Livraria Laemmert (Mendes; Vieira, 2014, p. 117);²⁰ b) *Um Canalha*, também publicado pela Laemmert, em 1895 (Mendes; Vieira, 2014, p. 117); c)

²⁰ Entre as duas edições, há uma da Quaresma, de 1983 (cf. *O País*, 31/1/1893, p. 6). Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina trouxeram ao público do século XXI uma nova e comentada edição de *O Aborto*, em 2015. Essa iniciativa contribuiu imensamente para a visibilidade do autor que, por anos, acabou esquecido pela História e pela crítica literária, a despeito do sucesso e da importância que teve em sua época (cf. Catharina; Mendes, 2023).

Suicida!,²¹ publicado em folhetim no jornal *A Notícia* e, posteriormente, lançado pela Fauchon & C., em 1895 (Leite; Mendes, 2015, p. 124-125); d) *O Terror dos Maridos* (anunciado antes do lançamento como “Os Escândalos de Botafogo”), pela Livraria Cruz Coutinho, em 1896 (Leite; Mendes, 2015, p. 129-130).

Numa nota não assinada, que relembrava o primeiro ano de seu falecimento, *Grito de Guerra*, *Clube da Morte* e *O Cadáver* são descritos como “livros que [Pimentel] publicou, sucessivamente, em vários jornais cariocas” (*Gazeta de Notícias*, 5/2/1915, p. 2). *O Cadáver*, como visto, fora publicado em 1911, sob o pseudônimo Fernão Pinto. *Grito de Guerra* está listado na nota de 1898 como um livro de versos (*Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p. 2). Num inventário da década seguinte, o livro não mais aparece (cf. Pimentel, 16/9/1909, p. 3). Até o momento, não encontramos comprovações de sua publicação. *O Clube da Morte*, por sua vez, de acordo com Cristina Rothier Duarte e Daniela Maria Segabinazi (2018), fora publicado, em formato de folhetim, no jornal *Cidade do Rio*, em diferentes edições do ano de 1895, com crédito a (o pseudônimo de Pimentel de) Albino Peixoto (Duarte; Segabinazi, 2018, p. 406). Em 1898, surge a informação de que o escritor está reescrevendo *O Clube da Morte* para uma nova edição (*Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p. 2), o que, seguindo os dados que obtivemos, não ocorreu. Outras duas obras citadas na mesma nota, que não conseguimos localizar são o livro de versos *Dona Morte* e *Tesouro da Infância*. Na ocasião, foi informado a seu respeito que estavam “a se imprimir” pela Quaresma (*Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p. 2).

Porém, há dois títulos que efetivamente estavam e permaneceram sendo editados pela Quaresma, *Manual do Namorado* e *O Livro da Bruxa*, classificados como “Livros Populares” (*Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p. 2). Kleiton de Sousa Moraes (2019), em um artigo sobre o *Manual do Namorado*, informa-nos que ele fora lançado em 1896, possui quase trezentas páginas e é composto por uma prescrição sobre os modos como homens e mulheres devam tratar os pretendentes, com orientações sobre vestimentas, além de “modelos de cartas e declarações a se fazer em público ou em privado” (Moraes, 2019, p. 112-115). O outro volume, *O Livro das Bruxas ou Manual da Cartomante* — nome completo que informa Inês Teixeira Barreto (2024), em seu acesso a uma edição de 1942 e que trata, segundo ela —, de temas como “cartomancia”, “magnetismo” e “hipnotismo”, tendo sido escrito, em sua maior parte, com conteúdos anteriormente lançados pela Editora Quaresma no livro *Grande Livro de São Cipriano*. Barreto (2024) afirma que a primeira edição é de 1897 e acredita que Pimentel tenha

²¹ Em alguns lugares, o título não leva o ponto de exclamação (cf. Biblioteca Pública do Estado, *Pacotilha*, 21/7/1898, p. 1), entretanto, na capa da edição a que tivemos acesso (2ª), o título é grafado com o ponto de exclamação (cf. Pimentel, 1895, p. 1).

tentado imprimir ao conteúdo do livro — supostamente calcado em superstições — ideias científicas características de suas produções para adultos, como faz em *O Aborto*: ele “tenta dar explicações científicas sobre fenômenos sobrenaturais que teoricamente substituíram as superstições e crendices populares” (Barreto, 2024, p. 1-4). Na mesma linha de publicação, Barreto (2024) dá notícias de outro livro de Pimentel, *O Fisionomista*,²² de 1898, que constitui um “manual que ensinava os homens a reconhecerem a índole e os humores femininos a partir da fisionomia feminina, em diálogo com a frenologia de Cesare Lombroso” (Barreto, 2024, p. 4-5). Esse livro, na nota anteriormente citada, estava listado como um dos que estariam “a se imprimir”, pela Quaresma (*Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p. 2). Porém, ao contrário de *Dona Morte e Tesouro da Infância*, *O Fisionomista* efetivamente fora publicado, como é atestado por anúncios da Editora Quaresma e de outras livrarias que o vendiam. Um desses anúncios informa que, de fato, trata-se de uma obra “traduzida de Lavater e Gall” (*Gazeta de Notícias*, 10/6/1899, p. 3); e, de acordo com Moraes (2019), que teve acesso a uma edição 1926, *O Fisionomista* também fora lançado sob o pseudônimo “Don Juan de Botafogo”, utilizado por Pimentel (Moraes, 2019, p. 118-119). Para somar-se a esse tipo de publicação popular, uma nota sarcástica da *Fon-Fon!* (1908) anuncia que Pimentel

tem no prelo um livro a que deu o título de “Manual de Perfeito *Smart*”. Nessa obra cuja utilidade é palpitante, o conhecido cronista condensou todas as regras necessárias a nossa vida mundana, desde as que dizem respeito ao modo de trajar até as que condenam certos hábitos muito em uso na nossa roda *smart*, como aquele de meter o dedo no nariz para limpá-lo (*Fon-Fon!*, 1908, p. 22).

Entretanto, anteriormente, na edição número 15 da mesma revista, havia uma divulgação parecida sobre “Manual do Perfeito *Smart*”, livro atribuído ao “Dr. Assis Carvalho” e alguns trechos do livro são reproduzidos na nota de uma página sobre ele na revista *Fon-Fon!* (cf. *Fon-Fon!*, 1908, p. 20). Por não termos encontrado o volume ou outra menção a sua edição — exceto da parte de pesquisadores que também consultaram o número 15 da *Fon-Fon!* — e diante da falta de informações mais consistentes a seu respeito, especialmente no que concerne ao fato de ter sido atribuído a outra pessoa, atualmente, consideramos que “Manual de Perfeito *Smart*” não seja de autoria de Figueiredo Pimentel.

²² Grafado como *O Physionomista*. Encontramos uma edição de 1923 sendo vendida por R\$950, 00 no *website* da Estante Virtual (cf. <https://www.estantevirtual.com.br/livro/o-physionomista-seguido-de-tratado-sobre-o-amor-1NA-7364-000>. Acesso em 21 set. 2025).

Quanto aos poemas, encontramos um deles, intitulado “Olhos Misteriosos”, publicado na coletânea *Poetas Brasileiros Contemporâneos* (Pimentel, 1903, p. 208-209). Gilberto Pimentel (1963) afirma que seu pai deixou “um livro de sonetos, inédito” (Pimentel [Gilberto], 10/2/1963, p. 14),²³ informação que se conforma com a de que, em 1898, Pimentel estivesse reunindo “versos para outro volume” (*Gazeta da Tarde*, 28/1/1898, p. 2) — informação que não se confirma, uma vez que os livros de versos do autor, de que temos notícia, foram publicados em data anterior a essa — a exemplo de *Carmen*, poema em formato autônomo de livro, também de 1898, lançado anteriormente à data da nota. A propósito da menção a esse poema, a editora Quaresma assim o divulga: “*Carmen* — poemeto por Figueiredo Pimentel” (*O País*, 6/1/1898, p. 7). Orlando Teixeira, por sua vez, na coluna “Tretas”, que assinava na *Gazeta da Tarde*, divulga uma crítica sobre o poema e — até — alguns trechos, o que é interessante, visto ser esse um dos livros de Pimentel que, possivelmente, não sobreviveram ao tempo. Segundo o crítico, recebera para análise o número 10 de uma edição especial de, apenas, dez volumes (Teixeira, 18/1/1898, p. 1). Se *Carmen* é um livro pequeno, diferentemente é *Amor*, composto por cinquenta e nove sonetos e publicado pela Fauchon & C., em 1896. Uma curiosidade é que ele é divulgado como “livro para moças” (cf. *O País*, 30/1/1896, p. 4). O autor (não creditado) de uma nota no editorial do *Jornal do Brasil* (1896) informa uma quantidade diferente de sonetos, de que é composto por “belos cinquenta e três sonetos”, não sem trocar da ortografia de Pimentel: “O *Amor* (que o autor escreve com — ô — circunflexo, talvez com receio de que alguém diga — amor)” (*Jornal do Brasil*, 2/2/1896, p. 1). As críticas à não adequação de Pimentel à norma culta não são raras, como veremos em capítulos posteriores. No entanto, outras apreciações são também endereçadas ao conteúdo. Seus outros dois livros de poemas, *Livro Mau* e *Fototipias*, respectivamente de 1891 e 1893 (Duarte, 2019, p. 80), são de algum modo controversos. Luís Antônio Pimentel (2016) afirma que *O Livro Mau* causou “celeuma” entre os críticos, na época de seu lançamento, pois continha “poesias irreverentes e do mais profundo pessimismo”, o que contrastava com “seu lirismo nos versos de *Carmem* ou de *Fototipias*”. Ainda segundo Luís Antônio Pimentel, *Fototipias* é uma “coletânea feita dos sonetos de perfis de mulher em parnasianos que havia publicado em jornal sob o título *Retratos a Pastel*” (Pimentel [Luís], 10-12/9/2016, p. 10). Essa informação leva-nos a acreditar que outro livro atribuído a Pimentel, *Perfis de Mulheres*, no artigo de Gilberto Pimentel (10/2/1963, p. 14), seja, na verdade, o mesmo que *Fototipias*, não uma outra publicação.

²³ Em outra oportunidade, Gilberto afirma que o pai deixou “dois inéditos que ainda não pude mandar imprimir” (Pimentel [Gilberto], 22/3/1964, p. 3).

Além dos livros de que estamos tratando, Andréa Borges Leão (2012) acrescenta outros quatro como sendo de autoria de Pimentel, com edição pela Laemmert: *Lenda de Sant’Amanda*, *Escândalo de Botafogo*, *Versos Antigos*, *Versos Maus* e *O Livro da Noiva* (Leão, 2012, p. 103). Não conseguimos localizar *Versos Antigos* e *Versos Maus*. Quanto aos outros, em nota encontrada em *O País*, informa-se que Pimentel “acaba de vender aos editores da J. Cunha & C. nada menos que três livros de sua lavra: *Os Escândalos de Botafogo*, *A Lenda de Santa Amanda*, *O Livro de Noiva*” (Nota Sobre Venda de..., 27 jul. 1894, p. 2). O primeiro, como se viu, foi lançado com o título *O Terror dos Maridos*; e não obtivemos informações sobre o último. A respeito do segundo, no entanto, *Lenda de Santa Amanda*, um anúncio de 1893, antecedendo em um ano a nota que acaba de ser mencionada de *O País* — coincidentemente também expedida no mês de julho —, informa que o livro seria lançado “brevemente” (*O País*, 16/7/1893, p. 6), o que, se supõe, tampouco tenha ocorrido. Sugerimos que, em vista de não ter sido publicado pela Quaresma, como inicialmente acordado, Pimentel o tenha vendido a J. Cunha, em 1894. Tanto é assim que, em 1895, a editora J. Cunha lançou este comunicado: “Anunciam-se para breve os seguintes livros:[...] J. Cunha & C. [...] Figueiredo Pimentel. *Lenda de Santa Amanda*” (Notícias de Ciências..., 1895, p. 62-63) — o último registro que, até agora, encontramos do livro. Não descartamos a possibilidade tanto de que tenha ganhado outro título quanto de que nunca tenha sido publicado.

Ainda na nota de *O País*, é dito que Pimentel é autor do livro *Fotografias* (Nota Sobre Venda de..., 27 jul. 1894, p. 2). A esse respeito, uma primeira hipótese seria a de que se trata de um erro na citação de *Fototipias*. Ao mesmo tempo — o que comporia a nossa segunda hipótese — o volume pode ser uma compilação de poemas da mesma lavra de *Fotografias XVII* — *Celeste*, publicadas — como mencionado — com Pimentel utilizando o pseudônimo “Ziappo” (cf. *O País*, 15/6/1892, p. 2). Um indício da plausibilidade dessa última conjectura é o número “XVII”, no título, que pode indicar haver uma coleção de poemas designada “Fotografias”. Entretanto, não temos dados suficientes para embasar nenhuma das possibilidades — ou qualquer outra —, de modo que optamos por não inserir a (suposta) nomenclatura, *Fotografias*, na nossa lista de livros publicados por Pimentel.

Outra obra atribuída a Pimentel que parece não ter saído à luz, foi “*Filha, Esposa, Mãe e Avó*”, embora sua publicação tenha sido anunciada entre 1898 e 1899 para ocorrer em um breve espaço de tempo durante o período. Num anúncio de 1899, da Quaresma, foi dito que estava “no prelo” e era um “livro piedosíssimo, compêndio de virtudes, religião e caridade, por Figueiredo Pimentel, 1 volume” (*Gazeta de Notícias*, 1899, 10/7/1899). Anteriormente, havia sido descrito como

a tradução de um precioso livro francês, escrito sob os mais severos princípios de moralidade, justiça e religião — trabalho verdadeiramente digno de ser lido e apreciado por todas as almas virtuosas. Filha, Esposa, Mãe e Avó, como o seu título está indicando, é a história natural e real de uma mulher durante essas quatro fases da sua existência, mas uma mulher que saber ser filha digna, boa irmã, esposa exemplar, mãe carinhosa e santa avó, história que vai desde a mocidade até a velhice.

Não sendo um tratado de moral, não sendo um livro didático, essa obra não é também um romance. Participa de ambos, tendo ensinamentos de um sob a forma amena e agradável do outro.

O público, que já conhece esse gênero de trabalhos a que se dedica o tradutor, pouco esperará porque dentro de poucos dias terá ao seu dispor o aludido trabalho (*Gazeta de Notícias*, 9/9/1898, p. 1).

Em outra divulgação, do mesmo dia que o anterior, lemos: “É o primeiro da série intitulada Biblioteca Juvenil, coleção de obras morais destinadas à mocidade, e digno *pendant* da célebre e popular Biblioteca Infantil”, e, ainda, “[é] um trabalho literário e popular ao mesmo tempo” (*Gazeta de Notícias*, 9/9/1898, p. 1). Porém, mesmo com esses anúncios e com a afirmação de Duarte (2021), de que o livro fora publicado (Duarte, 2021, p. 61), não encontramos prova robusta de sua existência. Diante da falta de registros na imprensa, nos meses e anos subsequentes, sobre a “Biblioteca Juvenil da Quaresma”, acreditamos que o projeto não tenha sido levado a cabo. O trecho final do mencionado anúncio veiculado em *O País*, na mesma data (que a *Gazeta*) de 9 de setembro de 1898, talvez nos tenha dado explicação sobre uma das causas de o livro nunca ter chegado ao público: é um “[b]elo exemplo, esse do nosso colega [Pimentel] que, gravemente enfermo, não descansa, e trabalha, trabalha para si, para os seus e ainda para o próximo!” (*O País*, 9/9/1898, p. 2).

Apesar dos percalços enfrentados por Pimentel com o mercado editorial, o saldo de suas publicações é bastante positivo, embora Orlando Teixeira — após tecer duras críticas ao *Carmen*, tenha afirmado que Pimentel era “um batalhador infatigável, produzindo sempre, e que já conseguiu uma das coisas mais raras no Brasil: — ter um editor (Teixeira, 18/1/1898, p. 1). De fato, esse parece ter sido um privilégio para Pimentel, como vislumbrado em afirmações demonstradoras de orgulho: “[n]o Rio de Janeiro só há sete editores. Eu tenho sido editado por seis (todos menos um) e mais uma tipografia particular” (Pimentel, 26/1/1899, p. 3). Considerando esse comentário, juntamente com as informações que obtivemos, organizamos, a seguir, uma tabela parcial sobre as publicações literárias de Figueiredo Pimentel:

LIVROS DIRECIONADOS AO PÚBLICO INFANTIL				
ANO	TÍTULO	EDITORA	GÊNERO(S)/PROCEDIMENTO(S)	
1894	<i>Contos da Carochinha</i>	Quaresma	Reescrituras de contos tradicionais.	
1896	<i>Histórias da Avozinha</i>	Quaresma	Reescrituras de contos tradicionais.	
1896	<i>Os Meus Brinquedos</i>	Quaresma	Reescrituras/ compilação de “Cantos de berço”, “Jogos infantis”, “Jogos de prendas e Sentenças” e “Teatro infantil” (peças em um ato, opereta em prosa e verso, comédias [em prosa]; e comédia em verso) (cf. Duarte, 2021, p. 65).	
1896	<i>Histórias da Baratinha</i>	Quaresma	Reescrituras de contos tradicionais.	
1896	<i>O Castigo de um Anjo</i>	Quaresma	Tradução de um conto de Tólstoi.	
1896	<i>Álbum das Crianças</i>	Quaresma	Reescrituras ou reproduções de poemas, cujos autores são mencionados; Onze poemas originais de Pimentel. ²⁴	
1896	<i>Teatrinho Infantil</i>	Quaresma	Peças de teatro — algumas adaptadas, outras originais.	
1896	<i>Histórias de Fadas</i>	Azevedo	Reescrituras de contos tradicionais.	
1897	<i>Livro das Crianças</i>	Quaresma	Anunciado como “Coleção de contos, historietas, poesias, hinos, apólogos, fábulas, anedotas, ditos engraçados, brinquedos e jogos; e o teatrinho infantil, contendo pequenos dramas, comédias, cenas cômicas, monólogos, diálogos etc.”, mas não conseguimos verificar.	
1898	<i>Contos do Tio Alberto</i>	Garnier	[?] Provavelmente, reescrituras de contos tradicionais, mas não conseguimos verificar.	
Anunciados, mas sem comprovação de que tenham sido publicados: <i>Tesouro da Infância</i> (livro infantil) e <i>Filha, esposa, mãe e avó</i> (tradução/livro juvenil).				
LIVROS DIRECIONADOS AO PÚBLICO ADULTO				
ANO	TÍTULO	EDITORA	GÊNERO	PSEUDÔNIMO (se houver)
1891	<i>Fototipias</i>	[?]	Poemas	
1893	<i>O Aborto</i> (em 1889, publicado como Folhetim, no Jornal da Província. Em 1895, reeditado em livro pela Laemmert)	Quaresma (Anteriormente, <i>Jornal da Província</i> ; Posteriormente, Laemmert)	Romance	Nos livros, sem pseudônimo; No jornal, Albino Peixoto.

²⁴ Os poemas originais de Pimentel, presentes em *Álbum das Crianças* (1958[1896]), são “A Maria da Conceição”; “Figueiredo Pimentel II”; “Figueiredo Pimentel III”; “A um Pai”; “Ano Novo!”; “Picolina”; “Menina e Moça”; “Carta de Participação”; “Num Bando Precatório”; “12 de Junho de 1888”; e “Zizinha” (Pimentel, 1958, p. 206).

1893	<i>Contos e...</i> [anexo ao <i>O Aborto</i>]	Quaresma	Contos	
1893	<i>Livro Mau</i>	[?]	Poemas	
1895	<i>Um Canalha</i>	Laemmert	Romance	
1895	<i>Suicida!</i>	Fauchon (Anteriormente, jornal <i>A Notícia</i>)	Romance	
1896	<i>O Terror dos Maridos</i>	Cruz Coutinho	Romance	
1896	<i>Amor</i>	Fauchon	Poemas	
1896	<i>Manual do Namorado</i>	Quaresma	Não-literário/ “Livro Popular	Don Juan de Botafogo
1897	<i>Livro das Bruxas ou Manual da Cartomante</i>	Quaresma	Não-literário/ “Livro Popular” (reescrita de <i>Grande Livro de São Cipriano</i>)	Don Juan de Botafogo
1898	<i>O Fisionomista</i>	Quaresma	Não-literário/ “Livro Popular” (tradução de [?], livro de Johann Lavater e Franz Gall)	Don Juan de Botafogo
1898	<i>Carmen</i>	Quaresma	Poema	
1903	"Olhos Misteriosos". In: <i>Compilação Poetas Brasileiros Contemporâneos</i>	Garnier	Poema	
Anunciados, mas sem comprovação de que tenham sido publicados: <i>Grito de Guerra</i> (poemas), <i>Dona Morte</i> (poemas) e um livro de crônicas e artigos, sem título.				
OUTRAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS (seleção)				
ANO	TÍTULO	PUBLICADO EM:	GÊNERO/S	PSEUDÔNIMO (se houver)
1891	"Falando às Flores"	<i>Revista Ilustrada</i>	Poema	
1891	"Minha Mulher"	<i>Diário de Notícias</i>	Conto	
1892	"Madame"	<i>O País</i>	Conto	
1892	"Fotografias XVII — Celeste"	<i>O País</i>	Poema	Ziappo
1893	"Jogo de Prendas"	<i>O País</i>	Poema	Ziappo
1895	"Noiva Morta"	<i>Diário de Notícias</i>	Poema	
1895	"Réquiem..."	<i>O Álbum</i>	Poema	
1895	"O Clube da Morte"	<i>Cidade do Rio</i>	Romance de Folhetim	Albino Peixoto

1887	“Maus Costumes”	<i>O Fluminense</i>	Crônica	Chico Botija
1889	“A Um Namorado”	<i>Gazeta de Notícias</i>	Poema	Chico Botija
1906	“Os Galés da Imprensa”	<i>Gazeta de Notícias</i>	Crônica	
1911	“Maus Costumes” (reformulada)	<i>Gazeta de Notícias</i>	Crônica	
1911	“O Cadáver — História da Meia-Noite” ²⁵	<i>Gazeta de Notícias</i>	Romance de Folhetim	Fernão Pinto
1913	“Piedosa Mentira”	<i>Encenada no Teatro Chantecler</i>	Peça teatral	

Tabela 7. Inventário provisório da produção literária de Figueiredo Pimentel. Fonte: Elaborada pela autora.

Além das obras de que já havíamos tratado, inserimos na tabela *Piedosa Mentira*, uma pequena peça de teatro, que acreditamos nunca ter sido publicada, apenas representada. Há uma massiva divulgação da peça na imprensa em setembro de 1913, anunciando sua encenação, que seria realizada no Teatro Chantecler (RJ) no dia primeiro de outubro de 1913, (cf., por exemplo, Pequenas Notícias, 27 set. 1913, p. 47). Nos dias subsequentes à apresentação, duas notas elogiosas aparecem. A primeira, assinada por M., no *Correio da Noite*, descreve o “episódio dramático” como tendo “verdade e muito teatro, a par de uma linguagem delicada, justa” e “sobretudo duas cenas perfeitamente delineadas e tratadas, a da explicação entre os personagens de Campos [que também dirigiu a peça], Cinira e Leitão, e a da morte, soberbamente jogada por Carlos Abreu” (M., *Correio da Noite*, 3/10/1913, p. 3). Outra nota — não assinada — exalta a peça, dizendo-a escrita “num estilo muito diferente do estilo do Binóculo” e que “fez obra delicada e sentimental”. Esse comentário reforça a ideia de Pimentel como um escritor versátil, que conseguia circular por gêneros textuais distintos, indo das bem-humoradas — e fúteis — crônicas sociais ao drama, e “[m]ostrando-se um observador curioso”, em uma “obra de poeta e obra de dramaturgo”, o que “[i]mpressionou romanticamente e sensibilizou fortemente a plateia”, levando o público, ao final da apresentação, a “uma verdadeira manifestação de aplausos ao autor e aos artistas”. A nota ainda traz duas importantes revelações: a de que *Piedosa Mentira* é uma peça nova — que fora, no dia anterior, representada pela primeira vez; e a descrição de seu conteúdo: “É a triste história de um doente apaixonado” (*A Notícia*, 2 e 3/10/1913, p. 3). “Cinira Polonio [...] encarnou com propriedade e encanto o delicado tipo feminino criado pelo autor. Carlos Abreu fez o tísico apaixonado e deu a impressão exata

²⁵ Gilberto Pimentel (1963, p. 14) declara que *O Cadáver* fora escrito em 1908, mas optamos por considerar o ano das publicações que encontramos em jornais, 1911.

daquela paixão romântica e doentia” (*A Notícia*, 2 e 3/10/1913, p. 3). Essa declaração leva a crer que tenha sido essa uma das últimas — senão a última — produção literária de Pimentel a chegar ao público, uma vez que, apenas quatro meses depois, em 5 e fevereiro de 1914, faleceria de nefrite (Pimentel [Gilberto], 10/2/1963, p. 14). Na seção de “Necrologia” do *Correio Paulistano*, diz-se que “poucos o sabiam gravemente enfermo”, e traz a reprodução da coluna “Binóculo” de 10 de janeiro daquele mesmo ano de 1914, portanto, menos de um mês antes da tragédia, em que Pimentel declara que andava mal e que tinha “certeza absoluta de morrer em breve” (*Correio Paulistano*, 7/2/194, p. 2). Esses dados — o mote da peça e a condição de saúde do escritor — fazem-nos conjecturar que *Piedosa Mentira* — a história de um doente apaixonado — tenha sido escrita por inspiração do que lhe passava na vida pessoal, naquela época.

Quando de sua precoce partida, a revista *Fon-Fon!* (1914) fez-lhe uma homenagem, em que dizia que “[a] nota fundamental da obra literária de Figueiredo Pimentel, era a rebeldia”, pois “[s]eus romances foram sempre ataques violentos à sociedade, análises frias e dolorosas de princípios de doutrinas convencionais” e “[n]o seu verso dominava uma dolorosa filosofia amarga que ia às vezes até ao ateísmo” (*Fon Fon!*, Edição 7, 1914, p. 29). Essas afirmações soam contraditórias com o fato de ele ter sido um dos mais importantes precursores da Literatura Infantil Brasileira. Mas são informações que nos fazem dar conta da versatilidade de sua vasta e múltipla obra, que está longe de ser completamente inventariada, dissecada e/ou compreendida.

CAPÍTULO II

REESCRITURAS DE FIGUEIREDO PIMENTEL: “A FORMIGUINHA”, “A SAPA CASADA” E “HISTÓRIA DE UM CÃO”

Os paratextos (peritextos e epitextos) de *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, de Alberto Figueiredo Pimentel, trazem-nos informações sobre a procedência (filiação), o público-alvo (destinatário) e as intencionalidades (ideologias) das narrativas que os compõem. Como vimos no capítulo anterior, as propagandas veiculadas pela Editora Quaresma buscavam, em sua maioria, evidenciar esses três pontos, como no mencionado anúncio da segunda edição de *Contos da Carochinha* (Anexo 3), em que a obra é apresentada como sendo um “livros para crianças” que contém “sessenta contos populares, morais e proveitosos de variados países” (O MELHOR Prêmio Escolar. *Jornal do Comércio*, 27/11/1894, p. 9). Esses pressupostos levam a crer, de acordo com o anunciado, que os *Contos da Carochinha* — e, posteriormente, as *Histórias da Avozinha* e da *Baratinha* — sejam provenientes de *contos populares de diferentes países* e de que haja a intencionalidade de que se façam úteis na *formação moral* de seus leitores — o público infantil. No mesmo anúncio, os *Contos da Carochinha* são propagandeados como “o melhor prêmio escolar”, evidenciando uma importante condição social que permitiu o surgimento da Literatura Infantil Brasileira: o aumento da valorização social à instrução formal e o consequente aumento da quantidade de crianças que acessavam a escola (Lajolo; Zilberman, p. 22-29). Nesse contexto, além de os livros literários serem necessários como material auxiliar para a aprendizagem da leitura, eram, também, produtos a ser desejados e consumidos por um novo público-alvo: as crianças leitoras.

Escrever e editar para crianças não é o mesmo que escrever e editar para adultos — como é fácil de supor. As concepções do que seja uma criança e daquilo que de ela precise mudam de acordo com a cultura e a época, mas, em geral, estabelece-se uma dinâmica em que os adultos têm o dever de protegê-la e auxiliá-la em seu desenvolvimento integral. Isso porque a infância — geralmente — é entendida como uma etapa do amadurecimento humano na qual o sujeito ainda não possui plena formação da personalidade, das emoções, do entendimento do mundo — além de ainda possuir pouco arcabouço intelecto-vivencial para tomar decisões, cuidar de si e diferenciar o “bem” do “mal”. É, essencialmente, por isso que a produção de

literatura direcionada às crianças — desde suas primeiras manifestações, até as mais recentes — é, majoritariamente, uma arte criada e vendida como “útil”, “educativa” e, no caso dos livros escritos por Pimentel para a Editora Quaresma, “moralíssimos” — palavra que, mesmo não sendo utilizada de modo explícito na divulgação dos livros infantis contemporâneos, não deixa de ser um bom adjetivo para qualificar uma boa parte deles, como trataremos em momento oportuno.

Quanto à procedência das narrativas, conforme mencionado no capítulo anterior, pouco a pouco, pesquisadores interessados na obra de Pimentel vêm encontrando os textos-fonte das narrativas presentes nessa importante trilogia de contos infantis. O fato de Pimentel não ter sido claro a respeito de suas fontes, não desabona o seu trabalho ou tampouco rebaixa o valor literário de suas composições. Ao contrário, essa pode ter sido uma estratégia para se aproximar do arquétipo do/a “contador/a de histórias” — figura presente em diferentes culturas que, ao longo dos tempos, mantém vivas as narrativas construídas coletivamente. Ao reescrever textos provindos da cultura oral, Pimentel contribuiu para a permanência desses textos, tal como fizeram os contadores de histórias e os folcloristas do século XIX, que coletavam e registravam textos da literatura oral, visando contribuir para uma documentação antropológica da cultura da qual faziam parte. Mas, diferentemente dos folcloristas que, em sua maioria, buscavam interferir o mínimo possível nos textos, uma vez que a natureza de seu registro era científica, Pimentel tinha outros objetivos. Afastando-se do ideal de preservar a “originalidade” dos textos, o escritor tinha liberdade para transformar os textos, rearranjando enredos, modificando personagens, adicionando ou suprimindo ações, alterando a linguagem, dentre outros procedimentos de reescritura, conforme seu gênio artístico — e, certamente, considerando as intencionalidades subjacentes ao projeto comercial estabelecido por seu editor.

Tendo isso em vista, é possível observar, de antemão, que os textos de Pimentel, publicados em *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, mesmo provenientes — em maior o menor grau — de narrativas da oralidade, não atendem totalmente às características da literatura folclórica, conforme postuladas por Câmara Cascudo: *antiguidade*, *persistência*, *oralidade* e *anonimato* (Cascudo, 2012 [1978], p. 8). De fato, a maioria desses livros é composta por narrativas populares *antigas*, que *sobreviveram* ao longo dos tempos e tiveram alguns traços da *oralidade* mantidos por Pimentel, mas que ele, ao compor suas reescrituras, mitiga o quarto elemento essencial para a filiação ao conto folclórico: o

anonimato.²⁶ Ao passarem pela pena de Pimentel, os contos foram reconfigurados à moda do autor, ganhando características formais de sua escritura. São, portanto, histórias que carregam marcas de autoria, ainda que, de modo pejorativo, possam ser consideradas “literatura de segunda mão” — tanto pela origem popular quanto por não serem suficientemente “originais”. De acordo com Gérard Genette, a chamada “literatura de segunda mão” é caracterizada por “obras derivadas de uma obra anterior por transformação ou por imitação”, a que ele nomeia de “palimpsestos” ou “hipertextos” (Genette, 2010, p. 8). Genette argumenta que, muitas vezes, um texto literário que seja (depreciativamente) entendido como uma literatura menor, por ter sido escrito com base em outro, é, na verdade, uma manifestação legítima de arte. Em suas palavras, “[a] hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena” (Genette, 2010, p. 147). De certo modo, o “hipertexto” corresponde ao conceito de “reescritura”, difundido por nomes como Linda Hutcheon e André Lefevere, conforme tratamos na Introdução. Por essa razão, utilizaremos “hipertextos” e “reescrituras” como sinônimos, ao nos referirmos aos contos de Pimentel que estamos estudando.

Resta, portanto, evidenciar quais sejam as características da escritura de Pimentel que se destacam na comparação entre sua reescritura (hipertexto) e o texto que tenha tomado por referência (hipotexto). E resta, ainda, problematizar e inquirir sobre elas com relação a questões fundamentais à maneira como se apresentam nas obras em análise: Essas características corroboram ou contradizem as intencionalidades ideológicas anunciadas pelo editor e/ou pelo próprio Pimentel nos paratextos de seus livros? O que elas nos dizem sobre seus traços estilísticos (como adaptador/compositor) e dos procedimentos de composição da narrativa que ele escolheu utilizar para escrever para o público infantil? Numa tentativa de resposta a essas perguntas, vamos analisar um conto de cada livro em evidência neste trabalho: “A Formiguinha”, de *Contos da Carochinha*; “A Sapa Casada”, presente em *Histórias da Avozinha* e “História de um Cão”, que faz parte de *Histórias da Baratinha*. Em cada análise, em primeiro lugar, buscaremos determinar o hipotexto utilizado por Pimentel como base para a sua

²⁶ Seguindo as concepções de Câmara Cascudo, “[a] literatura folclórica é totalmente popular, mas nem toda produção popular é folclórica”. O que a separa do simples “popular” é, sobretudo, o tempo: criações muito recentes, mesmo que reproduzam marcas regionais fortes (como um gênero musical típico de uma cidade), ainda não alcançam a legitimidade folclórica. Para que uma produção (canto, dança, piada, conto) seja considerada folclórica, são necessários certos traços: antiguidade, permanência no uso, transmissão oral e apagamento da autoria individual, de modo que não se possa fixar com precisão sua data de origem. Assim, obras populares modernas só se tornam folclóricas quando, ao longo dos anos, perdem a marca de sua época, tornam-se anônimas, sobrevivem ao esquecimento e passam a circular na memória coletiva como herança anônima e duradoura (Cascudo, 2012, p. 14-15).

reescritura, a fim de podermos evidenciar suas marcas de autoria. No caso de “A Sapa Casada” (Anexo 15), a primeira etapa será bastante concisa porque concordamos com a afirmação da pesquisadora Suzana Palermo de Souza (2017) de que o texto-fonte utilizado por Figueiredo Pimentel seja um conto homônimo colhido por Sílvia Romero em Pernambuco, uma década antes da publicação de Pimentel (Anexo 16). Por outro lado, daremos especial atenção à etapa na análise de “A Formiguinha” e “História de um Cão”, uma vez que localizamos variadas versões desses contos, publicadas em datas anteriores aos livros de Pimentel. Na tabela abaixo, listamos essas versões, de acordo com os critérios que estabelecemos, destacando aquelas que, após a análise, acreditamos ser os hipotextos utilizados por Pimentel:

Conto de Figueiredo Pimentel	Hipotexto	
	Versões que serão verificadas	Nossa hipótese
“A Formiguinha” — <i>Contos da Carochinha</i> — 1894 (Brasil) — (foi acrescentado na 2ª edição). (Anexo 10)	a) “A Formiga e a Neve” — <i>A História da Poesia Portuguesa</i> — Século XII a XIV: Trovadores Galego-Portugueses —²⁷ Teófilo Braga — 1871 (Portugal). (Anexo 11). O mesmo texto está reproduzido em <i>Contos Populares Portugueses</i> — Adolfo Coelho — 1879 (Portugal) b) “Saúbas” — <i>O Trabalho</i> (periódico) — Celso de Magalhães — 1873 (Brasil). (Anexo 12) c) “Lenga-lenga da formiga” — <i>Romanceiro do Arquipélago da Madeira</i> — Álvaro Rodrigues de Azevedo (1880). Mais tarde, reproduzido como “A Formiga e a Neve” — <i>Contos Nacionais para Criança</i> — Adolfo Coelho — 1882 (Portugal). (Anexo 13) d) “A Formiga e a Neve” — <i>Contos Populares do Brasil</i> — Sílvia Romero — 1885 (Portugal). (Anexo 14)	“A Formiga e a Neve” — <i>História da Poesia Portuguesa</i> [...] — Teófilo Braga — 1871, possivelmente conhecida por Pimentel via <i>Contos Populares Portugueses</i> , de Adolfo Coelho — 1879
“História de um Cão” — <i>Histórias da Baratinha</i> — 1896 (Brasil). (Anexo 17)	a) “Moustapha — Histoire d’un Chien” — <i>Revue du XIX Siècle: les Lettres, les Arts, la Philosophie Romans et Voyages</i> — Adolphe Destroyes — 1866 (França). (Anexo 18)	“História de um Cão”, de Luís Guimarães Júnior

²⁷ No original “*Galecio-Portuguezes*”.

	b) “Fiel” — <i>A Musa em Férias</i> — Guerra Junqueiro — 1875 (Portugal). (Anexo 19) c) “História de um Cão” — <i>Sonetos e Rimas</i> — Luís Guimarães Júnior — 1880 (Brasil). (Anexo 20)	
--	--	--

Tabela 8. Hipóteses de textos-fonte de “A Formiguinha” e “História de um Cão”. Fonte: elaborada pela autora

Como visto, o *corpus* no qual apoiaremos nossas análises é composto por um conto representativo de cada um dos três primeiros livros infantis de Pimentel e, também, por versões anteriores dessas mesmas histórias narradas, coletadas/criadas/reescritas por outros escritores e publicadas antes das reescrituras de Pimentel. Ordenamos as análises de acordo com a data de publicação de cada livro. Portanto, iniciaremos com “A Formiguinha”, passaremos por “A Sapa Casada” e finalizaremos com “História de um Cão”. Entre a variedade de narrativas presentes em *Contos da Carochinha*, escolhemos “A Formiguinha” por ser um *conto acumulativo* — um tipo conhecido de conto que guarda grande proximidade composicional com subgêneros poéticos da literatura popular como a parlenda, o lenga-lenga ou a cantiga (senão no texto todo, ao menos, em parte). Desse modo, parece-nos que Pimentel precisou lançar mão de uma série de recursos composicionais para produzir sua versão em prosa — o que aumenta as possibilidades de observação de sua poética em um único texto. E foi também com a intenção de alargar os aspectos a serem analisados que, do segundo livro — *Histórias da Avozinha* —, escolhemos “A Sapa Casada”. Esse é um tipo de conto popular que Câmara Cascudo (2012) classifica como “de encantamento”, correspondente aos amplamente conhecidos “contos de fadas” e, portanto, possuindo características distintivas dos “contos acumulativos”, além de serem, talvez, o tipo mais difundido de conto popular direcionado à infância brasileira.²⁸ Por sua vez, o terceiro conto escolhido, “História de um Cão”, publicado em *Histórias da Baratinha*, destoa da maioria das narrativas que compõem os livros de contos infantis de Pimentel, uma vez que seu texto-fonte não tem proveniência — pelo menos, não imediata — da tradição popular, como descobrimos em nossa investigação sobre sua procedência.

²⁸ Cascudo, tomando o sistema Aarne-Thompson (1910;1928) como base, criou o seu próprio sistema de organização para contos populares brasileiros, dividindo-os em doze categorias (que aponto aqui em itálicos por se tratar de terminologia técnica): a) *contos de encantamento*; b) *contos de exemplo*; c) *contos de animais*; d) *facécias*; e) *contos religiosos*; f) *contos etiológicos*; g) *demônio logrado*; h) *contos de adivinhação*; i) *natureza denunciante*; j) *contos acumulativos*; k) *ciclo da morte*; e l) *tradição* (cf. Cascudo, 2012, p. 451-454).

II.1. “A Formiguinha”, *Contos da Carochinha*, 1894

De acordo com um anúncio publicitário dos *Contos da Carochinha*,²⁹ publicado no *Jornal do Comércio*, em 27 de novembro de 1894, o conto “A Formiguinha” foi acrescentado à segunda edição do livro, conforme se vê na última linha do trecho abaixo:

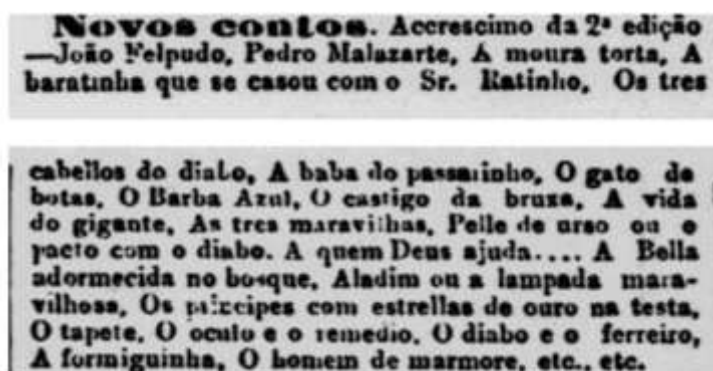


Figura 20. Trecho de anúncio da segunda edição dos *Contos da Carochinha*. Fonte: *Jornal do Comércio*, 27/11/1894.

“A Formiguinha”, assim como outras duas histórias inseridas na segunda edição — “História de D. Carochinha” (ainda sob o título “A Baratinha Que se Casou com o Sr. Ratinho”) e “Quem Deus Ajuda” (sob o título “A Quem Deus Ajuda”) — está presente em *Contos Populares Portugueses*, livro publicado por Francisco Adolfo Coelho, em 1879, em Portugal. No prefácio de seu livro, Coelho esclarece que “A Formiguinha e a Neve” não fora recolhido por ele diretamente da oralidade, mas “fornecida” por Joaquim Teófilo Fernandes Braga, que o publicou “no seu livro sobre *Os Trovadores*” (Coelho, 1879, p. VII). Trata-se de *A História da Poesia Portuguesa — Século XII a XIV: Trovadores Galego-Portugueses*, publicado por Teófilo Braga, em 1871. Nesse livro, Braga busca comprovar que as novelas medievais permanecem presentes na cultura portuguesa e afirma que um bom exemplo disso é “a fábula da *Formiga e da Neve*, que o nosso povo repete, conservando-se ainda hoje na sua forma provençal”. O autor também introduz o conto com os dizeres “[e]is o conto português como repetem as crianças” (Braga, 1871, p. 246). Observa-se, ao comparar as duas edições, que o conto de Braga foi copiado *ipsis litteris* por Coelho, exceto por alguns poucos detalhes na esfera

²⁹ Anúncio de *Contos da Carochinha*. Edição de 27/11/1894 do *Jornal do Comércio*, p. 9, Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_08/15558. Acesso 5 maio 2025. Posteriormente, em 3/1/1985, a mesma lista de contos é colocada num anúncio como sendo acréscimos da 3ª edição (cf. Quaresma & Comp. Livres Editores. *Contos da Carochinha*, 3 jan. 1895, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/11110. Acesso em jul. 2019).

notacional, como o emprego da vírgula nas falas das personagens que são inquiridas pela formiga — “Tão forte sou eu, que o rato me fura” (Braga, 1871, p. 247), que na reprodução de Coelho fica “Tão forte sou eu que o rato me fura” (Coelho, 1879, p. 5); pelo uso de travessão para introduzir o discurso direto da formiga, na versão de Braga, que, na de Coelho, é trocada por aspas; e em uma pontuação ou outra, como a substituição de um ponto final por um de exclamação. Há, também, a mudança da grafia da palavra “pau”, na escrita de Braga, para “pao”, na de Coelho.

Tanto as obras de Teófilo Braga quanto as de Adolfo Coelho tinham certa circulação no Brasil do século XIX. Braga e sua obra são citados em diferentes colunas e suplementos literários, bem como há anúncios de seus livros em jornais da época, como este, a seguir, publicado nos Classificados da *Gazeta de Notícias* de 20 de maio de 1879:



Figura 21. Anúncio de livro escrito por Teófilo Braga. Fonte: *Gazeta de Notícias*, 20/5/1879, p. 4

Quanto a Coelho, foi possível verificar textos inteiros de seus *Contos Populares Portugueses* transcritos em publicações brasileiras como *O Almanaque Brasileiro Ilustrado*, onde constam “O Rabo do Gato”, na edição nº 5 de 1879 (Coelho, *O Almanaque Brasileiro Ilustrado*, 1879, p. 205-206) e “Os Três Estudantes e o Soldado”, em 1882, na 8ª edição (Coelho, *O Almanaque Brasileiro Ilustrado*, 1882, p. 273-274). Num artigo publicado na capa da *Gazeta de Notícias* de 14 de agosto de 1879, Ramalho Ortigão exalta o trabalho de Coelho e faz uma extensa apresentação do primeiro tomo dos *Contos Populares Portugueses*, na qual chega a citar nominalmente a história “A Formiga e a Neve”. Também localizamos uma declaração de Silvio Romero, no artigo “Provocações e Debates”, direcionado a Barbosa Rodrigues, em que reivindica a si o feito de ter sido o primeiro a se referir, no Brasil, aos *Contos Populares Portugueses*, ainda no ano 1879, em que se deu a publicação do livro, como se lê no seguinte trecho:

Não deixa de ter sua graça o sr. Barboza Rodrigues querer ensinar-me que o velho conto *aryano* da *garça* e da *raposa*, conhecido desde a mais alta antiguidade, e que ha feito o cyclo inteiro das immigrações da grande raça, chegou tambem a Portugal e acha-se na collecção de Adolpho Coelho, quando fui eu o primeiro a me referir neste paiz ao livro do linguista portuguez! Isto desde 1879, anno do apparecimento dos *Contos Populares Portuguezes*, colhidos por esse autor.

Figura 22. Trecho de “Provocações e debates”, de Sílvio Romero. Fonte: *Diário de Notícias*, 7/10/1891, p. 1

Leonardo Arroyo (2011[1968]), no seu *Literatura Infantil Brasileira*, embora não trate especificamente dos *Contos Populares Portuguezes*, evidencia a presença dos escritos de Adolfo Coelho no Brasil no final do século XIX e início do XX (cf. Arroyo, 2011, p. 103-104; 160-162), ainda que a circulação das obras de Adolfo Coelho no nosso país não implique, necessariamente, no conhecimento de Figueiredo Pimentel sobre elas. Não obstante, um forte indício de que Pimentel, de fato, tenha tido contato com as obras de Coelho é a referência ao autor português no prefácio a *Os Meus Brinquedos* (1958[1896]) — que, como se viu, constitui um outro dos livros infantis de Pimentel. Nesse texto, em sua comparação de alguns jogos e “rimas” presentes em sua obra, com aqueles componentes da coleção “Biblioteca de Educação Popular”, publicada, anteriormente, por Coelho, Pimentel qualifica esse autor como “erudito e operoso pedagogo” (cf. Pimentel, 1958, p. 5), embora Pimentel faça questão de esclarecer sobre que as suas versões sejam diferentes das de Coelho — talvez numa tentativa de reforçar o caráter popular e brasileiro das brincadeiras:

Nada quisemos emendar do que ouvimos e coletamos: todas as cantigas foram reproduzidas com a máxima fidelidade, mesmo nas palavras erradas; frases de construção viciosa; erros de prosódia e sintaxe; versos sem o número de sílabas requerido pela metrificação (Pimentel, 1958, p. 6).

O que está em questão, no entanto, é a declaração expressa de Pimentel sobre conhecer a obra de Coelho, assim como a comprovação de que as obras de ambos os portugueses, Braga e Coelho, circulavam no Brasil quando da escrita de *Contos da Carochinha*, e que pavimentam nossa hipótese de que a versão de “A Formiga e a Neve”, de Teófilo Braga (1871), republicada

em *Contos Populares Portugueses* (1879), de Adolfo Coelho, seja o texto-fonte de “A Formiguinha” de Figueiredo Pimentel. Esses são, é evidente, aspectos extratextuais, e só uma análise intratextual comparada das versões poderá comprová-los. Se exatamente Pimentel tenha utilizado o livro de Braga ou de Coelho, não nos é dado a saber. Em vista de haverem sido inseridas na segunda versão de *Contos da Carochinha*, além de “A Formiguinha”, outras duas histórias que também estão no livro de Coelho, arriscaríamos-nos a alegar que foi com o texto de Coelho que Pimentel teve contato. De qualquer modo, referir-nos-emos a essa versão de “A Formiga e a Neve” como tendo sido recolhida por Teófilo Braga, por tê-la publicado primeiramente.

Ainda considerando o contato de Pimentel com a obra de Coelho, somos obrigadas a verificar uma outra versão do mesmo conto, também publicada por Coelho, em outro livro, *Contos Nacionais para Crianças*, de 1882. Apesar de manter o mesmo nome, “A Formiga e a Neve”, há substanciais mudanças na estrutura e nas personagens nessa versão. A princípio, pode aparentar tratar-se de uma reescritura do próprio Coelho, mas encontramos uma versão idêntica do conto, apenas com o título e algumas grafias distintas, publicada dois anos antes, por Álvaro Rodrigues de Azevedo: “Lenga-lenga da Formiga”. Em *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, Azevedo (1880) publica lenga-lengas, contos, jogos e outros textos populares recolhidos diretamente da oralidade nas ilhas do Porto Santo e da Madeira. Os trabalhos de Azevedo tiveram menor circulação no Brasil, em comparação aos de Braga e Coelho, o que nos leva a crer que, se Pimentel teve contato com essa versão, tenha sido via Coelho.

Há, ainda, outra possibilidade de fonte para “A Formiguinha”: Sílvia Romero. Suzana Palermo de Sousa, em sua pesquisa *A Biblioteca Infantil de Figueiredo Pimentel: Tradução e Adaptação de Narrativas Populares na Segunda Metade do Século XIX* (2017), afirma que o conto de Pimentel procede de “A Formiga e a Neve”, de Sílvia Romero (Sousa, 2017, p. 36-37), conforme tratamos no Capítulo I. Essa suspeita de Sousa (2017) não é vã, uma vez que há semelhanças nos títulos e nos conteúdos de “A Formiguinha”, de Pimentel (1894), e “A Formiga e a Neve”, de Sílvia Romero (1885). Ademais, pelo fato de a publicação de Romero ser anterior à de Pimentel e porque nos livros subsequentes de Pimentel — *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha* — há diferentes contos que também estão presentes em *Contos Populares do Brasil*, de Romero, inicialmente consideraremos essa possibilidade, a fim de verificá-la ou refutá-la como texto-fonte de Pimentel.

Levando-se em conta a versão de Romero, ainda uma outra, obrigatoriamente, precisa ser verificada: “Saúbas”, uma lenda recolhida da oralidade e registrada por Celso de Magalhães. Inicialmente, esse texto apareceu no periódico recifense *O Trabalho*, volume 8, de 30 de julho

de 1873, no qual, em partes, Magalhães publicou o estudo “A Poesia Popular Brasileira” e, nele, inclui a narrativa, afirmando que tentou manter a “redação popular”, para que permanecesse parecida com a versão que ouvira do povo (Magalhães, 1873, p. 61-62). Por ser um periódico de pouca circulação nacional, é possível que Pimentel não tivesse conhecimento de sua existência. Entretanto, seis anos depois, Sílvio Romero reproduz o mesmo conto — conferindo os créditos a Magalhães —, na terceira parte do trabalho “A Poesia Popular no Brasil — Análise dos Escritores Nacionais que Trataram da Nossa Poesia Popular”, publicado na famosa *Revista Brasileira* (cf. Romero, 1879, p. 206). Posteriormente, o conto de Magalhães também aparece em *Cantos Populares do Brasil*, de Romero (1883), numa nota que Teófilo Braga escreveu sobre a parlenda “A Moura” (cf. [Braga] Romero, 1883, p. XIV/XIX).³⁰ Diante dessas três publicações da versão de Magalhães às quais, talvez, Pimentel tenha tido acesso (uma vez que, se supõe, conhecesse a obra de Romero), optamos por também considerá-la uma possibilidade de fonte para Pimentel.

A história narrada em todas essas versões envolve uma pequena formiga cujos pés ficam presos na neve (nas versões de Braga, Coelho, Romero e Pimentel) ou seu “selinzinho de cera” é derretido por uma pedra quente (na versão de Magalhães, 1873, p. 61).³¹ A formiga direciona uma fala à neve/pedra em que constata ser forte a “opositora”, em vista de ter prendido o seu pé/derretido o seu “selinzinho”. Em resposta, a neve (ou a pedra) afirma que mais forte é o sol, que a derrete (ou esquenta). Na sequência, a formiga dirige ao sol a mesma fala dirigida à neve/pedra, acrescida da informação de que ele derrete a neve, que prende o seu pé (ou que esquenta a pedra e derrete o seu “selim”). O sol alega que mais forte é a parede (ou a nuvem), que o tapa e, assim, sucessivamente, passando por diferentes personagens, que são sempre entendidas como mais fortes que as que as antecedem e que, por sua vez, se consideram mais fracas que as subsequentes, numa gradação ascendente que culmina na mais forte de todas: a morte, na versão de Pimentel e na primeira de Braga, ou Deus, nas reescrituras de Magalhães e Romero. Na segunda versão de Coelho, a última personagem a aparecer é a faca, que se justifica de que “num aí perdi o corte” e finaliza com a reflexão de que “nada é forte neste mundo”. Os acontecimentos somam-se aos anteriores de modo cumulativo e, por meio de repetições, como se pode observar num trecho de “A Formiguinha”: “Cão! tu és tão forte, que mordes o gato, o gato que come o rato, o rato que rói a parede, a parede que tapa o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meus pezinhos prende?!” (Pimentel, [1894] 1958, p. 311).

³⁰ Teófilo Braga, provavelmente,

³¹ Na grafia original, “sellimzinho de cêra” (Magalhães, 1873, p. 61).

Desse modo, as cinco reescrituras em questão, “A Formiguinha” (de Pimentel, 1894), “A Formiga e a Neve” (de Braga, 1871 e Coelho, 1879), “Saúba (de Magalhães, 1873), “Lenga-lenga da Formiga” (de Azevedo, 1880 e Coelho, 1882) e “A Formiga e a Neve” (de Romero, 1885), podem ser consideradas “contos acumulativos”, de acordo com a classificação de Luís da Câmara Cascudo (2012), por constituírem “histórias de encadeamento”, que encerram “ações ou gestos que se articulam, numa seriação ininterrupta” (Cascudo, 2012, p. 454/462). Os contos desse tipo guardam estreita relação com o “lenga-lenga” (ou “parlenda de acumulação”) — um gênero da cultura oral que é recitado (e escrito) em versos. Não por acaso, Teófilo Braga estabelece relações entre um trecho da parlenda “A Moura”, recolhida por Romero em Pernambuco, e o conto “A Formiga e a Neve” — e entre eles e narrativas em verso ou prosa de diferentes culturas e épocas (cf. [Braga] Romero, 1883, p. 207-209). No atual sistema Aarne-Thompson-Uther (ATU), de classificação internacional de contos populares, os *contos acumulativos* (“*cumulative tales*”) são um subtipo que, junto com os *catch tales* (cujos equivalentes em português variam entre as “histórias de pescador”, os “contos do vigário”, as “lorotas” e as “conversas fiadas”) e os *other formula tales* (que incluem os contos de formas rígidas ou repetitivas, os contos absurdos, etc.) compõem uma categoria maior — que vai do tipo 2000 ao 2399 — a dos *formula tales* (os contos altamente estruturados, com padrões rítmicos, etc.) (cf. Uther, 2011, p. 511 -539).³² Dentre os *formula tales*, há um que corresponde ao tipo (*tale-type*) de “A Formiguinha”: número 2031 “mais forte e mais forte ainda” (*stronger and stronger*). Nesse tipo,

uma formiga, um pardal ou uma lebre machuca-se no gelo, que ela/ele pensa ser a coisa mais forte do mundo. O gelo diz que isso não é verdade, porque o sol pode derretê-lo. O sol diz que ele não é o mais forte, pois uma nuvem pode encobri-lo. A nuvem pensa que uma montanha é mais forte. A montanha pensa que a grama ou um rato são mais fortes; o rato, que o gato é mais forte, e assim por diante (também envolvendo o fogo, a água, o boi, a faca, o açougueiro) [...]. O gato (rato, Deus ou ser humano) é, finalmente, o mais forte ou a questão permanece indefinida (Uther, 2011, p. 523-524 — tradução nossa).³³

Após a descrição da fábula comum, Uther apresenta uma grande quantidade variantes, encontradas em várias partes do globo — incluindo a versão brasileira registrada por Sílvia

³² Para saber mais sobre o Sistema Aarne-Thompson, cf. Ribeiro Bonavina, 2024, p. 21-35.

³³ An ant (sparrow, hare) hurts himself on some ice, which he thinks must be the strongest thing in the world. The ice says this is not true, because the sun can melt it. The sun says it is not the strongest, because a cloud can obscure it. The cloud thinks a mountain is stronger. The mountain thinks grass or a mouse is stronger, the mouse thinks the cat is stronger, etc. (also fire, water, cattle, knife, butcher) [...]. The cat (rat, God, human) is finally the strongest, or the question remains undecided.

Romero, a que ele teve acesso via Câmara Cascudo — e nos informa que essa história já fazia parte, no século VIII, do *Calila and Dimna* (Uther, 2011, p. 524) — livro árabe de fábulas, inspirado em outro fabulário, ainda mais antigo, o indiano *Panchatantra*. Isso evidencia quão antiga e difundida é a história da Formiga, o que adiciona dificuldades substanciais em estabelecer o texto-fonte utilizado por Pimentel. As próprias versões que selecionamos carregam, entre si, grandes semelhanças no âmbito da *fábula* — nomenclatura dada por autores ligados ao Formalismo Russo à “história narrada”, que corresponde ao que Genette denomina *diegese*. Entretanto, quando voltamos nossa observação à “história construída” — que corresponde ao que os Formalistas Russos chamam de “trama” e Genette, de “narração” (cf. Franco Jr., 2003, p. 37) —, começamos a perceber as diferenças. Dentre elas, destaca-se a seleção das personagens:

Autor	Teófilo Braga (1871), posteriormente publicada por Adolfo Coelho (1879)	Celso de Magalhães (1873)	Álvaro Rodrigues de Azevedo (1880), posteriormente publicada por Adolfo Coelho (1882)	Sílvio Romero (1885)	Figueiredo Pimentel (1894)
Título	“A Formiga e a Neve”	“Lenda das Saúbas”	“Lenga-lenga da Formiga” (Azevedo, 1880). “A Formiga e a Neve” (Coelho, 1882).	“A Formiga e a Neve”	“A Formiguinha”
Personagens	1. formiga 2. neve 3. sol 4. parede 5. rato 6. gato 7. cão 8. pau 9. lume 10. água 11. boi 12. carnicheiro 13. morte (citada pelo carnicheiro)	1. saúba 2. pedra 3. sol 4. nuvem 5. vento 6. parede 7. rato 8. gato 9. cão 10. onça 11. homem 12. Deus	1. formiga 2. neve 3. sol 4. nuvem 5. vento 6. muro 7. rato 8. gato 9. cãozinho 10. pauzinho 11. lume 12. água 13. cabra 14. faca	1. formiga 2. neve 3. sol 4. nuvem 5. vento 6. parede 7. rato 8. gato 9. cachorro 10. onça 11. homem 12. Deus	1. formiguinha 2. neve 3. sol 4. parede 5. rato 6. gato 7. cão 8. homem 9. morte

Tabela 9. Lista de personagens das versões analisadas do conto “A Formiguinha”. Fonte: Elaborada pela autora

A tabela acima está ordenada de modo crescente, por data de publicação, e as cores demonstram a proximidade entre as versões, de acordo com a seleção de personagens realizada por cada autor. As personagens que se repetem em todas as versões são a saúba/ formiga/ formiguinha, o sol, a parede (ou “muro”, na segunda versão de Coelho), o rato, o gato e o cão/ cãozinho/ cachorro. As versões de Celso de Magalhães e de Sílvia Romero têm, ambas, doze personagens. Dessas, onze são idênticas, excetuando-se apenas a segunda, que no texto de Magalhães é a “pedra” e, no de Romero, é a “neve”. Em um paratexto intitulado “Advertência”, no início de seu livro, Romero afirma que colheu seus contos diretamente da tradição oral brasileira e que não recebeu ajuda de colaboradores (Romero, 1885, p. v). Anos antes, ele havia escrito que, dentre “os cerca de oitenta contos populares” que colhera diretamente da “tradição popular”, figura a narrativa das Saúbas, que — na sua opinião — fora erroneamente classificada por Magalhães como sendo de origem puramente brasileira, pois “não passa[va] de uma variante brasileira do conto europeu ‘A Formiga e a Neve’”. Romero complementa afirmando que a versão que encontrou na oralidade, em Sergipe, era muito aproximada da versão portuguesa que viu “depois coligida por Adolfo Coelho” (Romero, 1879, p. 208). De fato, sua versão tem algumas semelhanças com a de Coelho, como o título e o elemento “neve”. Porém, como visto, é patente a proximidade com as personagens da versão de Magalhães, além de haver construções frasais bastante parecidas, tais como “és tão valente que esquentas a pedra, a pedra que derrete o meu selim de cera?” (Magalhães, 1873, p. 61) e “Ó sol, tu és tão valente que derretes a neve, a neve que meu pé prende?” (Romero, 1885, p. 121). Tanto Magalhães quanto Romero utilizam-se da figura de linguagem “anáfora”, como recurso sintático, ao repetirem o nome da terceira pessoa do discurso (“pedra”/“neve”) na comunicação da formiga/saúba com o sol. Braga, ao contrário, é direto, não fazendo essa retomada: “Oh sol! tu és tão forte que derretes a neve que o meu pé prende!” (Braga, 1871, p. 245). As versões desses dois brasileiros são bastante semelhantes, de modo que a versão de Pimentel, se tivesse sido recolhida da oralidade brasileira ou fosse baseada na versão de Magalhães ou na de Romero, certamente teria mais pontos de contato com elas.

A versão de Azevedo (1880), posteriormente publicada por Adolfo Coelho, em 1882, também apresenta algumas diferenças significativas com a de Pimentel e com a de Braga. O que primeiro salta aos olhos é a forma, visto que o conto não está escrito em prosa, como se vê no trecho a seguir:

A formiga vai à serra
E seu pé na neve prende.

– Ó neve, tu és tão forte
 Que meu pé em ti se prende?
 – Eu, formiga, sou tão forte
 Que luz do Sol me derrete.
 – Ó sol, e tu és tão forte
 Que derretes fria neve;
 A neve, que meu pé prende?
 – Eu, formiga, sou tão forte
 Que qualquer nuvem me tapa.
 – Ó nuvem, tu és tão forte
 Que tapas a luz do Sol;
 Do sol, que derrete a neve;
 A neve que meu pé prende?
 Eu, formiga, sou tão forte
 Que qualquer vento me espalha. (Coelho, 1993[1882]).³⁴

O próprio Azevedo classifica a história como “lenga-lenga” e organiza-a em grupo diferente ao dos contos que recolhera. Ainda que conserve o título e algumas personagens do conto de Braga — formiga, neve, sol, parede/muro, rato, cão/cãozinho, pau/pauzinho, lume e água —, essa versão contém duas personagens novas que, curiosamente, estão na versão de Magalhães (e, posteriormente, na de Romero): a nuvem e o vento. Há, também, a troca de “boi” por “cabra” e a supressão do elemento humano “carneiro” e do sobrenatural “morte” por um outro do mundo físico inanimado, a “faca”. A faca é uma personagem que, no ano seguinte, aparecerá na parlenda “A Moura”, publicada em *Cantos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero:

Estava a faca
 Em seu lugar,
 Foi o homem
 Lhe fazer mal;
 O homem na faca,
 A faca no boi,
 O boi na água,
 A água no fogo
 O fogo no pau,
 O pau no cachorro,
 O cachorro no gato,
 O gato no rato,
 O rato na aranha,
 A aranha na mosca,
 A mosca na moura,
 A moura fiava;
 Coitada a moura,
 Que tudo a ia
 Inquietar! (Romero, 1883, p. 59).

³⁴ Texto extraído de versão online disponível em <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.3726>. Acesso em 15 jan. 2025.

É nítida a semelhança entre “A Moura”, anotada por Romero com a cantiga popular “A Velha a Fiar”, que, mais tarde, no Brasil, popularizou-se com um videoclipe dirigido por Humberto Mauro, em 1964. Na década de 1990, novamente, a música alcançou sucesso, com novo clipe, produzido pela TV Cultura e veiculado no programa infantil *Rá-Tim-Bum*. Fato é que os contos, as lendas, as parlendas e demais gêneros da cultura oral vêm de longe e misturam-se umas às outras, são acrescidas, diluídas, podadas, esquecidas, lembradas... E, assim, vão permanecendo através dos tempos.

De todas, a versão de Azevedo (1880) é a que mais se distancia da de Pimentel, tanto em razão das personagens e dos episódios quanto pela forma. Portanto, a versão de Pimentel demonstra uma relação mais estreita com a de Braga do que com a versão de Azevedo ou as dos demais brasileiros, Magalhães e Romero. A começar pelo fato de que a reescritura de Pimentel (1894) não leve nenhuma personagem que não estivesse na de Braga (1871) — como a nuvem e o vento — e, ainda que não repita todas as personagens (foram suprimidas as seguintes: pau, lume, água e boi), todas as que figuram na versão de Pimentel podem ser encontradas na de Braga, sendo a quais a formiguinha/formiga, a neve, o sol, a parede, o rato, o gato, o cão, o homem/carneiro e a morte. Essa última, na versão de Braga, é apenas citada pelo carneiro; na de Pimentel, atua como entidade que tem fala relevante, que encerra o conto, sugerindo até mesmo que cometerá uma ação contra a formiguinha: “A morte respondeu: — ‘Sou tão forte, que mato reis, fidalgos, ricos e pobres, escravos e senhores, homens e mulheres, nivelando tudo e fazendo todos iguais! Sou tão forte que te mato!...’” (Pimentel, 1958[1894], p. 312). Essas similitudes entre as personagens de Pimentel e as da versão de Braga, somadas ao distanciamento da versão de Pimentel das outras versões e ao fato de, no tipo 2031 do Sistema ATU, citado anteriormente, a personagem “morte” não existir, leva-nos a afirmar que é esse o texto-fonte de Pimentel, ainda que, talvez, via reprodução da história em *Contos Populares Portugueses*, de Adolfo Coelho. Uma comparação entre as duas versões pode mostrar uma parte substancial do que Pimentel tenha mantido e o que modificou em sua reescritura. Na tabela a seguir, fatiamos os dois textos, alinhando fatos e acontecimentos correspondentes:

ACONTECIMENTOS E FATOS	
“A Formiga e a Neve”, de Teófilo Braga (reproduzida por Adolfo Coelho)	“A Formiguinha”, de Figueiredo Pimentel
	Uma formiga sai de casa para trabalhar.
Uma formiga prende a pata na neve.	Na rua, prende a pata na neve.
	O sol derrete a neve e liberta a formiga.

A formiga questiona a neve sobre sua força e a neve responde que mais forte é o sol, que a derrete.	A formiga questiona a neve sobre sua força e a neve responde que mais forte é o sol, que a derrete.
A formiga questiona o sol sobre a sua força e o sol afirma que mais forte é a parede, que o bloqueia.	A formiga questiona o sol sobre a sua força e o sol afirma que mais forte é a parede, que o bloqueia.
A formiga questiona a parede sobre a sua força e a parede afirma que mais forte é o rato, que a fura.	A formiga questiona a parede sobre a sua força e a parede afirma que mais forte é o rato, que o rói.
A formiga questiona o rato sobre sua força e o rato afirma que mais forte é o gato, que o come.	A formiga questiona o rato sobre sua força e o rato afirma que mais forte é o gato, que o come.
A formiga questiona o gato sobre sua força e o gato afirma que mais forte é o cão, que o morde.	A formiga questiona o gato sobre sua força e o gato afirma que mais forte é o cão, que o morde.
A formiga questiona o cão sobre sua força e o cão afirma que mais forte é o pau, que bate nele.	A formiga questiona o cão sobre sua força e o cão afirma que mais forte é o homem, que nele bate.
A formiga questiona o pau sobre sua força e o pau afirma que mais forte é o lume, que o queima.	
A formiga questiona o lume sobre sua força e o lume afirma que mais forte é a água, que o apaga.	
A formiga questiona a água sobre sua força e a água afirma que mais forte é o boi, que a bebe.	
A formiga questiona o boi sobre sua força e o boi afirma que mais forte é o carnicheiro, que o mata.	
A formiga questiona o carnicheiro sobre a sua força. O carnicheiro afirma que mais forte é a morte, que o mata.	A formiga questiona o homem sobre a sua força. O homem afirma que mais forte é a morte, que o mata.
	A formiga questiona a morte sobre a sua força. A morte confirma que é, realmente, mais forte que todos.

Tabela 10. Acontecimentos e fatos de “A Formiga e a Neve”, de Teófilo Braga e “A Formiguinha”, de Figueiredo Pimentel, alinhados de acordo com fatos e acontecimentos comuns. Fonte: elaborado pela autora.

Como é possível observar, ao reescrever, à sua própria moda, o conto da Formiguinha e da Neve, Pimentel utiliza-se de diferentes estratégias de adaptação. No âmbito das personagens, suprime quatro delas e, conseqüentemente, os trechos em que aparecem. Pimentel utiliza-se dos recursos de *omissão ou supressão*, que, comuns à tradução, são, de igual modo, aplicáveis a adaptações para sistemas semióticos distintos e reescrituras, de modo geral. Esse tipo de adaptação ocorre quando o adaptador/reescritor decide excluir de sua versão elementos, estruturas e outros componentes do texto de referência, que, por alguma razão — como julgar inconvenientes, impróprios, desnecessários etc. —, não deseje mencionar. No conto em questão, com quatro personagens a menos, quatro diálogos da formiguinha com outros

elementos deixam de ser repetidos, diminuindo a incidência da principal característica do gênero “lenga-lenga”, a repetição exaustiva. Contudo, uma vez que a proposta de Pimentel é elaborar um conto com mais características da prosa que da poesia — e que não deixa de ser acumulativo, apesar de o encadeamento de acontecimentos possuir, de certa forma, uma estrutura mais robusta, —, a supressão da parte da repetição está em concordância com a proposta. Desse modo, as omissões e/ou supressões empregadas por Pimentel não parecem servir para tornar o texto mais moral ou educativo, mas para aproximá-lo das características formais do gênero textual almejado pelo autor — o conto escrito em prosa. São, portanto, escolhas que se dão por razões formais.

Outra escolha que destaca a versão de Pimentel das demais é a que fez para o título: a supressão da segunda personagem — a neve — dando enfoque, apenas, à formiga. Essa opção, à primeira vista, considerando-se que no Brasil — sobretudo no Rio de Janeiro — não há neve, parece estar ligada a uma tentativa de mimetizar as características das condições atmosféricas brasileiras à ambientação diegética dos textos de partida. Em textos traduzidos/adaptados, é comum a substituição de características do espaço geográfico onde a história se passa por características do espaço real, onde o leitor vive. Essa é uma dentre muitas escolhas a serem feitas pelo tradutor/adaptador que se encaixam nos chamados “procedimentos de domesticação”. A *domesticação*, para Lourdes Lorenzo, atende ao propósito de “facilitar a compreensão de elementos alheios à cultura receptora” (cf. Lorenzo, 2014, p. 36, tradução nossa). No caso de Pimentel, como propõe a pesquisadora Suzana Palermo de Sousa, também poderia atender ao propósito de seu editor, Quaresma, de “abrasileirar o comércio de livros, principalmente os infantis”. De acordo com sua análise, esse abrasileiramento fora realizado com vistas “à adequação cultural” da narrativa, por meio, em certa medida, da “adequação de nomes de personagens e de referências espaciais” ao Brasil. Para ela, esse foi um diferencial de Pimentel, pois, em suas palavras, no contexto literário para o público infantil, da época, “predominavam traduções e adaptações de histórias estrangeiras sem *aclimatização* às cores locais” (Sousa, 2017, p. 2-3, 78, grifo nosso).

Corroborando essa ideia, Natasha Castro Silva (2020) utiliza o termo “aclimação” para descrever algumas das escolhas de adaptação feitas por Pimentel nas reescrituras dos textos de *Contos da Carochinha*. Para Silva, a “aclimação” promovida por Pimentel dá-se por meio da inserção de “elementos locais brasileiros” na reescritura de histórias estrangeiras, como quando Pimentel descreve o choro da personagem João Felpudo (do escritor alemão Heinrich Hoffmann) como semelhante aos barulhos produzidos por saguis — animais nativos da América do Sul. Outro exemplo fornecido pela pesquisadora é a menção que Pimentel faz à

“carne seca”, no conto “Pedro Malasarte”, um “alimento típico brasileiro”, que confere à história uma “uma localização geográfica especificamente brasileira”, e sendo, assim, também um modo de “aclimatação” ao espaço em que se localiza a história narrada (Silva, 2020, p. 52-61). Concordamos com as observações de Silva (2020) e de Sousa (2017), pois especificam como Pimentel promove a *domesticação* dos textos que traduziu de outras línguas ou reescreveu do Português de Portugal. Um exemplo é o caso de “O Canário”, integrante de *Contos da Carrocinha*. De acordo com Cristina Rothier Duarte (2019), “O Canário”, de Pimentel, tem como texto-fonte a narrativa “Le Rouge-gorge”, de Xavier Marmier. Uma tradução “ao pé da letra” do francês para o português do nome do pássaro “*rouge-gorge*” seria “rouxinol”. Entretanto, o rouxinol é um pássaro comum em determinadas partes da Ásia, África e Europa, mas não no Brasil, de modo que Pimentel adaptou o título (e o protagonista) para “O Canário”, ave mais difundida em nosso país.

Todavia, fosse o recurso da *aclimatação* a causa da escolha do título de “A Formiguinha”, não seria coerente que a neve permanecesse entre as personagens do conto. Nesse caso, o elemento natural estrangeiro deveria ter sido substituído por algum mais característico do clima brasileiro, como um pingo de barro ou algo análogo, que pudesse prender os pés da formiguinha e, posteriormente, com a ação do sol, amolecer-se, para que ela fosse salva. Nesse sentido, a versão de Magalhães é mais “abrasileirada” que a de Pimentel, como de imediato se vê pelo título, “Saúba”. De fato, não há como saber inequivocamente se esse abrasileiramento constituiu uma escolha do autor ou se a história já possuísse esses elementos na oralidade. É possível que tenha sido recolhido assim, de acordo com o método de pesquisa empreendido por Magalhães, que buscava “mostrar o que é verdadeiro, o que é peculiar ao povo, o que lhe é congênito”, desprezando “recomposições” dos textos coletados diretamente da cultura oral (Magalhães, 1873, p. 27-28). Uma outra possibilidade é que seja uma adaptação idealizada pelo autor, visto confessar que sua escrita da “Saúba” não possui “a verdadeira redação popular”, mas que fora preservado todo o sentido, por ser uma história que ele traz de cor, retirando, apenas, a “repetição monótona da saúba em suas perguntas”, para não deixar o conto “aborrido” (Magalhães, 1873, p. 62).

Considerando não ser o título de Pimentel uma escolha que visasse a aclimatação, nota-se uma outra característica de sua escrita com relação a esse aspecto: a tendência de intitular os contos de modo objetivo e, em geral, com o(s) nome(s) da(s) personagem(ns), de cenário(s) e/ou acontecimento(s) principal(is) ou, no máximo, com o acréscimo de alguma adjetivação que, mais tarde, verificar-se-á como importante para o enredo. Há reescrituras que Pimentel faz dos contos de Xavier Marmier (1873), por exemplo, que demonstram isso: “Jacques et la Fige

de Haricots” [João e o Pé de Feijão], na versão de Pimentel torna-se, unicamente, “O Pé de Feijão”, “Le Châteaux de Kynast, en Bohême” [O castelo de Kinast, na Boêmia], reduz-se a “O Castelo de Kinast” e “Le Succès de la Persévérance” [O êxito da perseverança], é encurtado para “A Perseverança”. O mesmo ocorre com “Mais Vale Quem Deus Ajuda Quem Muito Madruga”, de Adolfo Coelho (1879), que Pimentel reescreve como “A Quem Deus Ajuda” e que, posteriormente, numa nova edição, consolida-se, ainda menor, como “Quem Deus Ajuda”. Essa característica também é notável em seus escritos para o público adulto. De seus quatro romances, três possuem títulos curtos, que evidenciam os protagonistas: *O Suicida* (1895), *Um Canalha* (1895) e *O Terror dos Maridos* (1896); e o último tem o título focado em uma ação que ocorrerá no romance, *O Aborto* (1893), mas sem deixar de ser conciso. Além disso, no contexto de “A Formiguinha”, uma breve leitura do início do conto evidencia que a neve não é uma personagem da importância da formiga nem tem mais destaque que as outras personagens secundárias. Portanto, manter o nome “A Formiguinha e a Neve” não estaria em consonância com a inclinação estilística do autor.

Nas outras três versões em que há neve (de Braga, de Azevedo e de Romero), percebe-se que ela não é uma personagem que se destaque das outras com as quais a formiga estabelece diálogo, a ponto de haver razão para ser citada no título. Entretanto, é possível que as escolhas de Braga e de Azevedo (repetidas por Romero) devam-se à proximidade do formato de suas versões com as parlendas cumulativas. Na história da literatura, é comum que textos em versos, que não tenham nomes oficiais, passem a ser chamados pelo primeiro verso, como ocorre com os sonetos de Camões, a título de exemplo. No caso da narrativa de Braga, não é exatamente a primeira frase que se torna título, mas a personagem principal e a primeira das personagens secundárias a ser introduzida no enredo, ou seja, as duas personagens que aparecem primeiro.

O início do conto de Pimentel corrobora o intuito de distinguir a formiguinha das outras personagens: “Uma formiguinha, tendo acordado muito cedo, escuro ainda, para trabalhar na armazenagem de suas provisões de inverno, saiu de casa. Nevava. Mal havia chegado à rua, uma pequenina gota de neve, caída naquele instante, enregelou-se, prendendo-lhe os pezinhos” (Pimentel, 1958[1894], p. 310). As informações inseridas pelo autor, quanto ao que causou a saída da formiguinha para a rua, apontam para uma intertextualidade com a fábula de Esopo (620 a.C - 564 a.C) “A Cigarra e a Formiga” ou, conforme a tradução de Maria Celeste C. Dezotti, “A Formiga e o Escaravelho” (Esopo, 2013, p. 200) — que, posteriormente, foi difundida pela reescritura de La Fontaine (1621 - 1695). Ao utilizar-se da alusão à personagem clássica, Pimentel não narra a história de uma simples formiga, anônima, que prendera o pé na neve e fora conversando com sucessivas personagens, na tentativa de entender as razões de suas

ações, mas adiciona uma camada de complexidade à construção das nuances de sua personalidade. A associação com a formiga clássica, por meio de características em comum, reforça a identidade e a distinção da formiguinha ao mesmo tempo que mobiliza as memórias afetivo-literárias do leitor, produzindo efeito de aproximação entre a personagem e o público. Lucie Olbrechts-Tyteca e Chaim Perelman (1989) entendem que a alusão é uma figura de “acordo” e “comunhão”, ou seja, visceralmente argumentativa e utilizada como mecanismo de criação de conexões com o público, por produzir a sensação de que a comunicação entre o autor e o leitor dá-se não apenas pelo que diz o primeiro, mas por ambos terem referências culturais e tradicionais em comum. A alusão não é entendida pela gramática ou pela semântica, não é um “objeto imediato do discurso”, mas algo que depende de um contexto extratextual para fazer sentido (Olbrechts-Tyteca; Perelman, 1989, p. 272; 282-283). Ao reconhecer a alusão feita pelo autor, pode ser que o leitor sinta-se mais próximo do texto, pense que compreendeu algo que outros, talvez, não compreendessem, sinta prazer por ter (supostamente) decodificado uma “senha” deixada pelo autor, por ter descoberto aquilo que o escritor aventou, mas não explicitou. O narrador, nesse caso, deixaria uma lacuna que seria completada pelo(s) conhecimento(s) prévio(s) do leitor. De modo diverso, essas alusões parecem não ocorrer na versão de Braga, cujo início vai diretamente ao ponto, sem dar tanta relevância à formiga:

Uma formiga prendeu o pé na neve.
 — Oh neve! tu és tão forte, que o meu pé prendes!
 Responde a neve: Tão forte sou eu, que o sol me derrete.
 — Oh sol! tu és tão forte que derretes a neve que o meu pé prende!
 Responde o sol: Tão forte sou eu, que a parede me impede.
 — Oh parede! tu és tão forte, que impedes o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende (Braga, 1871, p. 245).

Do ponto de vista da classificação que Edward Morgan Forster elabora sobre a *personagem*, em *Aspectos do Romance*, a formiga de Teófilo Braga é plana, por ser construída “ao redor de uma ideia ou qualidade simples”, de acordo com o que postula (Forster, 2005 [1927], p. 57). A formiga, nesse conto, não é caracterizada física nem psicologicamente e até mesmo as introduções às suas falas são elipsadas pelo narrador, de modo que seus discursos diretos apenas intercalam-se aos das outras personagens — e sendo elas, ao contrário da formiga, introduzidas pelo narrador pela fórmula “responde o/a [nome da personagem]”. Só é possível dizer que, nessa versão, a formiga seja a personagem principal, por ser a que mais aparece no texto; mas não há profundidade em sua construção. Nem mesmo o final mostra algum desfecho que a contemple:

— Oh carnicheiro! tu és tão forte, que matas o boi, que bebe a água, que apaga o lume, que queima o pau, que bate no cão, que morde o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.

Responde o carnicheiro: Tão forte sou eu que a morte me leva (Braga, 1871, p. 246).

No texto-fonte, o desfecho — se o pudermos chamar assim — circunscreve-se na declaração do carnicheiro de que não é mais forte que a morte. Não se sabe o que ocorre com a formiga ou se fica satisfeita com a resposta. É um desfecho que não interfere em sua vida presente ou futura. Diferentemente, como visto, Pimentel faz um trabalho de construção da personagem, relacionando-a à *personagem-tipo* da fábula “A Cigarra e a Formiga” e colocando-a como condutora da história, visto que os episódios se vão sucedendo de acordo com as atitudes tomadas por ela e o final a impacta sobremaneira. Em Pimentel, a formiguinha já não é uma formiga qualquer que fora ter com o sol e acabara por precisar questionar o mundo e Deus, sem razão aparente; é a formiguinha de Pimentel: muito pequena, mas muito trabalhadora e que, desviando-se de seu caminho, deixando de confiar no destino, acabou por antecipar sua morte. É uma personagem com uma história cujo conflito inicial estabelece-se entre si e uma situação causada pelo clima, representado pelo elemento natural “neve”. Após horas de sofrimento, imaginando que seria o seu fim, outro elemento natural — o sol — soluciona o conflito, derretendo a neve. Desse modo, a personagem estaria livre para seguir o seu caminho, com a história podendo ter acabado nesse ponto; ou, ainda, poderia ter dado sequência ao enredo tradicional da parlenda, dirigindo-se de personagem a personagem até o final do conto. A formiguinha, entretanto, demonstra profundidade, em sua personalidade inquisitiva e seu desejo de conhecer os meandros da existência. A situação pela qual acabara de passar deixa-a indignada — ou, pelo menos, curiosa — e ela, agora, não consegue continuar, incólume, e voltar ao trabalho, como se nada tivesse acontecido, como se não tivesse vivido uma experiência de quase-morte por conta da ação do clima. Ela quer respostas, embora sua busca acabe por levá-la à morte (ou, pelo menos, à ameaça dela) como se conclui o conto.

Celso de Magalhães (1873) tratou de alguns desses pontos, ao analisar a versão que ele próprio recolhera. Em sua visão, a “filosofia” que subjaz à história da formiga/saúva assemelha-se, em certa medida, às narrativas tradicionais que protagonizam as personagens Fausto (lenda alemã/poema dramático de Goethe), Prometeu (mitologia grega) e Ashaverus (“O Judeu

Errante”, lenda de tradição cristã).³⁵ A semelhança da história da Saúva com Fausto, de acordo com Magalhães, dá-se pela punição de sua “curiosidade”, por parte da última personagem da cadeia de eventos, Deus: “— Sou valente, responde-lhe Deus, e, para castigar a tua curiosidade, condeno-te a carregar folhas por toda a tua vida sem parar” (Magalhães, 1873, p. 62). A natureza repetitiva e prolongada do castigo imposto à Saúva é o que leva Magalhães a associá-lo aos desfechos do mito de Prometeu — titã da mitologia grega que, nas versões mais difundidas, é condenado por Zeus a viver eternamente atado a uma pedra enquanto uma ave de rapina devorasse o fígado durante todo o dia. À noite, o fígado de Prometeu se regenera para, no dia seguinte, ser novamente consumido pela ave. Algo semelhante ocorre na “Lenda do Judeu Errante”, em que a personagem-título é condenada a caminhar irrefreavelmente pela Terra, sem descansar ou morrer, até a “segunda vinda de Jesus”, como castigo por ter escarnecido do filho de Deus quando ele penava em seu Calvário. Depreendemos dessa observação, seguindo a visão de Magalhães, que as três narrativas com as quais a lenda da Saúba se relaciona têm fortes referências religiosas,

A formiguinha de Pimentel não cumpre o papel esperado da personagem-tipo formiga, de acordo com a fábula clássica, de ser diligente em seu trabalho e não se desviar dele, ao (contrariamente) perder tempo com o questionamento das injustiças do mundo natural e dos fatos da vida. Ademais, ela não é tão prudente quanto se espera: ao tentar caracterizar a formiguinha como uma diligente trabalhadora, o narrador relata que ela saiu muito cedo, antes de o dia amanhecer, para “trabalhar na armazenagem de suas provisões de inverno” (Pimentel, 1958, p.310). Ora, se já estava nevando, já era inverno — e se ela fosse tão providente —, ela não deveria ter juntado suas provisões no verão ou, no máximo, no outono? Essas complexidades e contradições psicológicas da Formiguinha, se não são suficientemente profundas para fazer dela uma personagem redonda completa, pelo menos a elevam da planície. Por isso, compreendêmo-la como “plana com tendência a redonda”, visto que, não sendo classicamente redonda, tende à esfericidade pelo fato de surpreender em suas atitudes (cf. Franco Jr., 2003, p. 39).

³⁵ João Ribeiro dedica à “Lenda do Judeu Errante” um capítulo de *O Folclore: Estudos de Literatura Popular* (1919). De acordo com o pesquisador, a lenda surgiu “provavelmente nas terras orientais e no berço da igreja [católica], quando a multidão de histórias, sagas ou lendas apócrifas criaram e encheram de poesia o cristianismo nascente”. Ainda de acordo com ele, a personagem recebe nomes diferentes conforme o país e a tradição em que se adapta – “Ahasvrus”, “Cartaphilo”, “João de Espera em Deus”, dentre outros. A lenda conheceu grande fortuna na Europa, mas se esvaneceu relativamente cedo na tradição portuguesa erudita, apesar de sobreviver em alusões, frases feitas e ecos do imaginário popular podendo ser, curiosamente, a base etimológica da expressão popular “onde Judas perdeu as botas” (cf. Ribeiro, 1919, p. 301-308).

Outra mudança que Pimentel faz com relação à caracterização da personagem, refere-se ao léxico, com a adição do sufixo de grau diminutivo “inha”, ao seu nome, fazendo-a passar de “formiga”, no texto de Braga, para “formiguinha”, no seu. A palavra é repetida dez vezes no corpo do texto e não há pronome pessoal que a substitua; apenas uma vez é utilizado o pronome átono “se” e, em outra, “te”, de modo referencial. A adaptação de “formiga” para “formiguinha” reflete o empenho de Pimentel em uma caracterização mais profunda da personagem. Ao chamá-la de “formiguinha”, em primeiro lugar, Pimentel aumenta o contraste entre o seu e o das outras personagens a quem ela se dirige, como acontece com o sol. É tão diminuta a formiguinha, que até uma “uma pequenina gota de neve” foi capaz de prender-lhe os “pezinhos”. Aqui, o leitor é levado a observar o pequeno — o quase inútil — microcosmo da formiguinha e seu grande problema causado por um mísero pinga de neve. Por sua vez, a versão de Braga não apresenta quase caracterização alguma da formiga ou da neve: “Uma formiga prendeu o pé na neve. // ‘Oh neve! tu és tão forte, que o meu pé prendes!’” (Braga, 1871, p. 245). É tudo mais plano e mais direto. Desse modo, a escolha de Pimentel em colocar o nome da personagem principal no diminutivo não serve para diminuir sua importância, mas, pelo contrário, para opor o seu tamanho em relação às outras personagens às quais se dirige, caracterizando-a, portanto, como corajosa. O uso do diminutivo também tem conotação afetiva e, segundo Celso de Magalhães (1873), os brasileiros têm mais propensão ao uso dos diminutivos quando comparados aos portugueses. Ao analisar comparativamente textos populares portugueses com suas versões brasileiras, o pesquisador observa que o diminutivo é utilizado “como sinal de agrado e carinho [...] principalmente no tratamento das mães para com os filhos” e que é uma marca de “acentuação nacional”, ou seja, uma característica adicionada pelo povo brasileiro ao incorporar um produto cultural de outro país (Magalhães, 1873, p. 28). Assim, compreende-se, é também um modo que Pimentel encontrou de abrigar a linguagem, intenção declarada em prefácios e anúncios de seus livros infantis.

Outra característica observável na comparação do conto de Pimentel com o seu texto-base, é o trabalho realizado pelo autor para que o conto realmente atenda às características desse gênero textual. Tanto o desfecho quanto a própria estruturação do conto de Braga aproximam-no bastante das lenga-lengas acumulativas, que são semelhantes, na forma, a poemas narrativos, mas que não precisam, necessariamente, fazer sentido, pois a produção do humor está na repetição de trechos e, até, na falta de verossimilhança. É, portanto, um conto acumulativo com muitas características de uma parlenda acumulativa. A versão de Pimentel é também um conto acumulativo, mas com a valorização de elementos característicos da prosa. Há descrição do espaço em que a história narrada ocorre, das ações da personagem e suas razões, bem como a

caracterização das condições meteorológicas que a protagonista precisa enfrentar: “tendo acordado muito cedo, escuro ainda, para trabalhar na armazenagem de suas provisões de inverno, saiu de casa. Nevava” (Pimentel, 1958, p. 310). Há dois parágrafos mais longos, no início, nos quais o narrador heterodiegético — aquele que não participa da diegese — faz uma ambientação do espaço e da personagem e, ademais, introduz o *primeiro conflito dramático/nó*: o acidente com a neve. E é aqui que a presença do narrador tona-se ainda mais importante — distanciando-se consideravelmente do narrador que se pretende anônimo no contexto do conto da tradição oral. O narrador da reescritura de Pimentel — que faz uma ambientação franca da história que narra — passa a, até mesmo, saber o que sente a formiguinha. Isso se verifica quando ele compreende o que se passa internamente com a protagonista e relata que “[a] formiguinha pôs-se a chorar, vendo-se presa, *julgando que ia morrer*” (Pimentel, 1958, p. 310, grifos nossos) — definindo-se, portanto, como um narrador onisciente.

Entretanto, ao final, o narrador não deixa tudo às claras. O conto acaba com a fala de uma personagem, a morte, deixando em suspenso se a vida da formiguinha encerrar-se-ia naquele momento ou em um tempo futuro. “Sou tão forte que te mato!...” talvez tenha sido apenas um lembrete, um *memento mori*; talvez, uma frase de efeito dita enquanto o cajado mortal esmagava a formiguinha curiosa, ou uma advertência de que a morte, um dia, seria inevitável, ainda que haja uma certa insinuação de que a morte tenha ocorrido imediatamente, por meio do uso das reticências. Esse é, a propósito, um recurso organizacional bastante utilizado pelo autor. Para citar um exemplo, em “O Chapeuzinho Vermelho”, quando do ataque do Lobo à Chapeuzinho, Pimentel faz uso de reticências: “— Para que tem uma boca tão grande e dentes tão compridos? // — Para te comer... // Dizendo isso, o lobo avançou para a desgraçada menina, e engoliu-a” (Pimentel, 1958[1894], p. 60). Note-se que, na história de Chapeuzinho, não há o ponto de exclamação, o que, comparando-se ao seu emprego no conto de “A Formiguinha”, pode conferir ênfase à insinuação da Morte: a exclamação, nesse caso, ressaltaria a sua (má) intenção com relação à formiguinha. No entanto, a escolha da pontuação por parte de Pimentel não é suficiente para tornar univalente a significação do final de “A Formiguinha”. Ao contrário, ao encerrar o texto nesse ponto, sem explicações mais claras sobre a ação posterior da Morte, a polissemia — característica do texto literário — é valorizada. Sendo as crianças o leitor presumido, é bastante importante essa escolha do autor; ela demonstra que mesmo que a intenção do livro, como anuncia o prefácio não assinado da 25ª edição, fosse de que as crianças pudessem “encontrar [nos contos] uma boa leitura, útil e agradável ao mesmo tempo” (Pimentel, 1958, p. 9), Pimentel encontrou brechas para que a literatura não se reduzisse

às facilidades didáticas, mas conservasse o seu espírito dúbio e com espaço para que o leitor pudesse, por ele mesmo, construir uma parte da significação.

Valendo-nos dos conceitos de “contos de formação orgânica” e de “contos artificiais”, propostos Vladimir Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984), podemos dizer que Pimentel atuou de modo intencional sobre um conto orgânico e artificializou-o, ou seja, deliberadamente transformou um conto da tradição oral em uma produção que muito tem de sua. Isso mostra um intenso trabalho de reescritura, que nos leva a discordar parcialmente da classificação de Sousa (2017) que define “A Formiguinha” como um conto “pouco adaptado” por Pimentel em relação ao texto-fonte (Sousa, 2017, p. 3), além de discordarmos do texto-fonte apontado por ela, “A Formiga e a Neve”, de Sílvio Romero. Para a autora, também, “A Formiguinha” passou “por algumas alterações, no que se refere à narração e a alguns aspectos estilísticos”, o que “revela uma tentativa de Pimentel de destacar características consideradas corretas do ponto de vista moral”, uma vez que “ele incrementou algumas passagens, preocupando-se com a moral, e modificou o desfecho” (Sousa, 2017, p. 155). Concordamos que tenha havido mudanças estilísticas e de narração e, ainda, a incrementação de algumas passagens (a maior carga de descrição do ambiente, no início, por exemplo). No entanto, a caracterização da personagem principal — que lhe deu certa esfericidade; a tentativa de aproximá-la da formiga-tipo, clássica, da fábula de Esopo — por meio de recursos referenciais; a supressão de personagens e episódios; a mudança substancial do desfecho, tornando-o aberto e, ao mesmo tempo, potencialmente trágico; a inserção da personagem “Morte” e da reflexão filosófica que ela trouxe sobre si mesma — extrapolando a mera lição de moral, tudo isso demonstra um trabalho profundo de adaptação. Portanto, ainda que haja outras histórias adaptadas por Pimentel, com mudanças mais facilmente localizáveis, “A Formiguinha” também passou por um substancial processo de reescritura. O resultado final dessa reescritura é, como visto, um texto que carrega características importantes da poética de Pimentel.

II.2. “A Sapa Casada”, *Histórias da Avozinha*, 1896

“A Sapa Casada” é um dos cinquenta contos que compõem *Histórias da Avozinha* (1896), o segundo livro escrito por Figueiredo Pimentel para o público infantil. Nele, é narrada a história de Reinaldo — o filho mais novo de um homem rico — que, certa vez, passeando à beira de uma lagoa, ouviu um canto sublime. Encantado com a bela voz que o entoava, sem pensar, Reinaldo exclamou que se pudesse ver a dona da voz, casar-se-ia com ela, mesmo que

ela fosse uma sapa. Para a surpresa dele, quem estava cantando era, realmente, uma sapa. Para não descumprir sua palavra de honra, casou-se com ela, no rico palácio da sapa, que ficava no fundo do lago. Após a lua de mel, Reinaldo precisava visitar o pai e os dois irmãos — ambos casados com moças de “sociedade e posição”, igual à da família de Reinaldo. Por isso, foi com muita vergonha que se encaminhou à casa de sua família com a esposa-sapa e o séquito de batráquios que os acompanhava. Porém, tão logo chegaram ao palacete, os sapos transformaram-se em fidalgos, lacaios e soldados, e a sapa, em uma linda princesa, de modo que tudo acabou bem (Pimentel, 1949, p. 317-321).

Fatos, acontecimentos, personagens e outros *motivos* presentes em “A Sapa Casada”, de Pimentel, podem ser encontrados em uma variedade de contos populares — sobretudo, europeus. Um *motivo*, na perspectiva do Sistema ATU, é compreendido como uma unidade narrativa que contém informações sobre uma personagem, um objeto ou um acontecimento — ou sobre todos eles ao mesmo tempo (Uther, 2011, p. 7-10). No sistema ATU mais recente, os motivos que, anteriormente, eram organizados de modo mais isolado, no clássico trabalho *Motif*, de Thompson, agora, combinam-se em blocos básicos maiores de construção, denominados “tipos”³⁶ com cada tipo recebendo uma numeração. Uther esclarece, no entanto, que não é possível estabelecer uma distinção clara entre motivos e tipos, pois os limites entre ambos nem sempre são nítidos (Uther, 2011, p. 7-10). De qualquer modo, são conceitos que nos ajudam a perceber a repetição de certos padrões ou recursos textuais, de significação em contos populares de culturas diversas, no decorrer de seu desenvolvimento, e, no caso da análise da “literarização” que Pimentel imprime em suas reescrituras, relevantes para se observar as manipulações empreendidas por ele para tanto.

Um exemplo de *motivo* clássico que ocorre em contos populares ao redor do mundo, e que identificamos em “A Sapa Casada”, é a ocorrência de matrimônio entre uma pessoa e um animal — por sua vez um ser humano encantado pela ação de uma bruxa ou outro algoz com poderes mágicos. Esse motivo torna-se um dos fatos mais relevantes no desenrolar do enredo — sendo o causador de estranheza com relação ao que conhecemos na ordem da realidade, e, portanto, o que confere ao texto uma característica “mágica” ou “maravilhosa”. O mesmo motivo está presente em uma variedade de contos maravilhosos como “O Príncipe-Sapo” e “A Princesa-Rã” — se considerarmos aqueles que também apresentam anfíbios como animais-noivos —, mas há casos de casamentos com outros animais como o peixe, por exemplo, em “O Peixinho Encantado”, reescrito por Pimentel em *Histórias da Avozinha*; ou “A Princesa Marya

³⁶ Tale types.

e Blênio” — um conto tradicional do povo Nenet, da Sibéria, para citar alguns dos mais famosos. No antigo índice de motivos de contos populares organizado por Thompson, esse é o de número “B640 — Casamento com pessoa em forma animal”³⁷ e, no sistema mais recente (ATU), o tipo 402, a que corresponde “A Sapa Casada” também designando “a noiva animal”.³⁸ Nele, Uther descreve outros motivos clássicos que se combinam para formar o tipo 402, como aqueles que descrevem três irmãos realizando alguma tarefa para a qual o mais novo parece ter menos aptidão, mas, que, ao final, é o que tem o melhor destino. Há, também, *motivos* descritos por Thompson (2016[1955-1958]) em *Motif-Index of Folk-Literature*, que não foram compilados diretamente por Uther no tipo 402, mas são possíveis combinações com esse tipo e estão em “A Sapa Casada”. Um exemplo é o *motivo* “promessa cega” (M223),³⁹ que verificamos no texto de Pimentel quando Reinaldo promete se casar com a dona da voz e, depois, é obrigado a cumprir a promessa. Outros *motivos* clássicos de contos populares também podem ser localizados em “A Sapa Casada”, como a existência de um castelo no fundo do mar, o desencantamento que ocorre em determinado horário, a inveja dos irmãos e das cunhadas, etc. Todos esses personagens e acontecimentos parecem-nos bastante comuns porque, efetivamente, são recorrentes em diferentes contos populares, sobretudo naqueles que Câmara Cascudo classifica como “Contos de Encantamento”.

Para Cascudo, na categoria de contos populares brasileiros que classifica como “Contos de Encantamento” estão aqueles que contêm elementos sobrenaturais, magias, personagens com virtudes sobre-humanas e naturais, auxílio (ao herói) por meio de objetos mágicos e a ocorrência de “aventuras miríficas” (Cascudo 2012, p. 455). Os “contos de encantamento” correspondem ao que comumente chamamos de “contos de fadas” ou, ainda, ao que Vladimir Propp (2001[1928]), na tradução que consultamos, nomeia como “conto maravilhoso do subtipo magia”.⁴⁰ Para Propp, estudar os contos populares desse subtipo com base nos *motivos* que os compõem não é suficiente para uma análise aprofundada de sua estrutura, devido à dificuldade de se encontrar unidades mínimas que não possam ser subdivididas. Ele cita o sistema organizado por Aarne e Thompson, mas atém-se mais detidamente às propostas de A. N. Vesselóvski. De acordo com Propp, o *motivo* seria a unidade mínima de um texto que, combinada com outras, comporia o enredo (cf. Propp, 2022, p. 13). Na sua opinião, a divisão em *motivos* não é errada, mas inviável, em vista da quantidade de pequenos *motivos* que

³⁷ Marriage to Person in Animal Form.

³⁸ The Animal Bride.

³⁹ Blind Promise.

⁴⁰ Quando Propp citou o Sistema ATU, em 1929, ele se chamava, apenas, AT, pois é anterior à revisão feita por Uther. Entretanto, os números dos “*Tales of Magic*” permanecem os mesmos.

poderíamos encontrar em um único conto popular e da impossibilidade de se estabelecer uma sistematização apropriada para deles.

Propp propôs um análise estrutural do conto de magia, que não o subdivide pelos *motivos* de modo geral, mas pelas “funções” ou “ações” de cada personagem (cf. Propp, 2001, p. 13-18). Para ele, todo conto popular do subtipo “magia” pode ser decomposto seguindo as “funções” ou seja, as ações ou “procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (Propp, 2001, p.17). De acordo com Propp, são as “funções” das personagens os elementos que sempre constam em todo conto maravilhoso, “independentemente da maneira pela qual eles as executam” e, por isso, são as *funções* e não os *motivos* que “formam as partes constituintes básicas do conto” (Propp, 2001, p.17). Note-se que, na proposta atual do Sistema AT, revisada por Uther (ATU) — como mencionamos —, os *motivos* são entendidos de forma mais ampla, de modo que toda personagem, objeto, acontecimento e outros elementos recorrentes em contos populares são considerados motivos e foram organizados por Uther em “tipos”, que nada mais são que agrupamentos menores de motivos observados em, pelo menos, três contos populares existentes. Ainda assim, mesmo que Uther tenha conseguido dissolver a dificuldade dos pesquisadores em lidar com o extenso volume de motivos descritos anteriormente por Aarne e Thompson, as classificações das funções das personagens de contos de magia, sugerida por Propp, parecem-nos ainda bastante relevantes.

Para resumir, os pressupostos que Vladimir Propp formula e comprova em *Morfologia do Conto Maravilhoso* são a) “[o]s elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira como as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto”; b) “[o] número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado” (trinta e uma funções);⁴¹ c) “[a] sequência das funções é

⁴¹ As 31 funções presentes no conto maravilhoso do subtipo magia, de acordo com Propp, são: 1. Um dos Membros da Família Sai de Casa (afastamento). 2. Impõe-se ao Herói uma Proibição (proibição). 3. A Proibição é Transgredida (transgressão). 4. O Antagonista Procura Obter uma Informação (interrogatório). 5. O Antagonista Recebe Informações sobre a sua Vítima (informação). 6. O Antagonista Tenta Ludibriar sua Vítima para Apoderar-se dela ou de seus Bens (ardil). 7. A Vítima se Deixa Enganar, Ajudando assim, Involuntariamente, seu Inimigo (cumplicidade). 8. O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família (dano). 8a. Falta Alguma Coisa a um Membro da Família, Ele Deseja Obter Algo (carência). 9. É Divulgada a Notícia do Dano ou da Carência, Faz-se um Pedido ao Herói ou lhe é Dada uma Ordem, Mandam-no Embora ou Deixam-no ir (mediação, momento de conexão). 10. O Herói-Buscador Aceita ou Decide Reagir (início da reação). 11. O Herói Deixa a Casa (partida). 12. O Herói é Submetido a uma Prova; a um Questionário; a um Ataque etc., Que o Preparam para Receber um Meio ou um Auxiliar Mágico (primeira função do doador). 13. O Herói Reage Diante das Ações do Futuro Doador (reação do herói). 14. O Meio Mágico Passa às Mãos do Herói (fornecimento — recepção do meio mágico). 15. O Herói é Transportado, Levado ou Conduzido ao Lugar onde se Encontra o Objeto que Procura (deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia). 16. O Herói e seu Antagonista se Defrontam em Combate Direto (combate). 17. O Herói é Marcado (marca, estigma). 18. O Antagonista é Vencido (vitória).

sempre idêntica” (ainda que não necessariamente o conto precise conter todas as funções descritas por Propp); e d) “[t]odos os contos de magia são monotípicos quanto à construção” (Propp, 2001, p. 17-18). Ocorre que, essas “leis”, de acordo com Propp, sobretudo a que trata da sequência das funções, aplicam-se integralmente apenas aos contos colhidos diretamente da tradição oral. Desse modo, nem sempre são verificáveis em contos de encantamento “criados artificialmente” (Propp, 2001, p. 17), como é o caso de “A Sapa Casada”, uma vez que se trata-se de uma reescritura produzida com intenção artístico-literária. Por sua vez, isso leva a crer que observar as mudanças realizadas por Pimentel com respeito às *funções* em “A Sapa Casada” bem como quais ele tenha escolhido manter — com relação ao hipotexto —, pode-nos auxiliar a compreender o trabalho artístico que realizou.

Entretanto, isso somente é possível porque a reescritura de Pimentel foi realizada a partir de um texto colhido diretamente da tradição oral. Portanto, espera-se que siga a ordem padrão de funções, descrita por Propp. A princípio, para estabelecer o texto-fonte, levantamos a possibilidade de que se tratasse de “A Noiva Formosa”, conto publicado por Teófilo Braga em *Contos Tradicionais do Povo Português*, em 1883. Esse texto apresenta alguns importantes motivos clássicos encontrados na reescritura de Pimentel, como os três irmãos e o casamento com uma noiva-animal — no caso do conto português, com uma macaca. Apesar dessas semelhanças, há uma outra história, publicada antes da versão de Pimentel, que, além de homônima, ainda apresenta uma estrutura bem mais próxima à do conto de Pimentel: “A Sapa Casada”, registrada por Sílvia Romero em seu *Contos Populares do Brasil* (1885). Desse modo, concordamos com a pesquisadora Suzana Palermo de Souza (2017) em sua sugestão de que esse texto de Romero tenha sido a base para a reescritura Pimentel. Em sua análise, Sousa relata algumas mudanças realizadas por Pimentel, como a exclusão do “trecho inicial da versão de Romero, em que três irmãos, ao saírem de casa, escolhem entre a bênção ou a fortuna do pai” (Souza, 2017, p. 168). Cabe mencionar que, para Propp, antes de as *funções* das personagens virem à tona, o conto maravilhoso do subtipo “magia” apresenta, geralmente, uma *situação inicial*. Nela, podem ser apresentados os membros de uma família, aquela personagem que, adiante, cumprirá a função de herói, além de outros elementos (totalizando vinte e três) que

19. O Dano Inicial ou a Carência são Reparados (reparação de dano ou carência). 20. Regresso do Herói (regresso). 21. O Herói Sofre Perseguição (perseguição). 22. O Herói é Salvo da Perseguição (salvamento, resgate). 23. O Herói Chega Incógnito à sua Casa ou a outro País (chegada incógnito). 24. Um Falso Herói Apresenta Pretensões Infundadas (pretensões infundadas). 25. É Proposta ao Herói uma Tarefa Difícil (tarefa difícil). 26. A Tarefa é Realizada (realização). 27. O Herói é Reconhecido (reconhecimento). 28. O Falso Herói ou Antagonista ou Malfeitor é Desmascarado (desmascaramento). 29. O Herói Recebe Nova Aparência (transfiguração). 30. O Inimigo é Castigado (castigo, punição). 31. O Herói se Casa e Sobe ao Trono (casamento) (Propp, 2001, p. 19-37).

podem ser mencionados na *situação inicial* (Propp, 2001, p. 19).⁴² A fim de compreendermos as mudanças feitas por Pimentel quanto à *situação inicial* e às primeiras *funções* (ações) das personagens, organizamos a tabela abaixo:

“A Sapa Casada” - Sílvia Romero (1885)	Elementos da <i>Situação Inicial</i> e <i>Funções</i> localizadas na versão de Romero, de acordo com a nomenclatura utilizada por Propp (2001, p. 19-37; 66-67)	“A Sapa Casada” - Figueiredo Pimentel (1896)	Elementos da <i>Situação Inicial</i> e <i>Funções</i> localizadas na versão de Pimentel, de acordo com a nomenclatura utilizada por Propp (2001, p. 19-37; 66-67)
Uma vez havia um homem que tinha três filhos.	<u>Situação inicial</u> - Definição temporal; - Composição da família [Pai e três filhos].	Reinaldo era um moço estimadíssimo pelas excelentes qualidades, sobretudo por ser honrado e sério. Tinha dois irmãos, e todos três, eram filhos de um rico fidalgo.	<u>Situação inicial</u> - Nomenclatura/sexo do futuro herói [Reinaldo/moço]; - Qualidades do futuro herói; - Composição da família [Pai e três filhos]; - Grau de parentesco do futuro falso herói [dois irmãos] com o futuro herói [Reinaldo].
O mais velho d'elles lá num dia foi ao pai e disse: “Meu pai, eu já estou moço feito, vossa mercê já está velho, e por isso eu quero ir ganhar a minha vida.” - “Pois bem, meu filho; mas tu o que queres - a minha bênção com	Função VIII-A. Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo.	Os irmãos casaram-se com moças da sua sociedade e posição. Vivia cada um em sua casa, tendo por costume irem jantar o primeiro domingo, de cada mês, no palacete do velho, onde se reunia toda a família.	<u>Situação inicial</u> - Definição espaço-temporal [todo primeiro domingo do mês/casas dos irmãos/palacete do velho];

⁴² De acordo com Propp, a *situação inicial* pode ser composta por 1. definição espaço-temporal (“era uma vez um reino”); 2. composição da família; 3. esterilidade; 4. forma da reza para o nascimento de um filho; 5. motivação da reza para o nascimento de um filho; 6. causas da gravidez; 7. formas de nascimento miraculoso; 8. profecias, predições; 9. bem-estar prévio ao nó da intriga; 10. nomenclatura/sexo do futuro herói; 11. crescimento rápido do futuro herói; 12. ligação do futuro herói com a lareira/cinzas; 13. qualidades espirituais do futuro herói; 14. travessuras do futuro herói; 15. outras qualidades do futuro herói; 16. nomenclatura/sexo do futuro falso herói; 17. grau de parentesco do futuro falso herói com o futuro herói; 18. qualidades negativas do futuro falso herói; 19. qualidades espirituais do futuro falso herói, comparadas com as do futuro herói (ambos são espertos, por exemplo); 20. outras qualidades do futuro falso herói; 21. forma da disputa dos irmãos pelo primado e meio de solução; 22. disputa dos irmãos pelo primado (elementos auxiliares na triplicação); e 23. resultado da disputa dos irmãos pelo primado (Propp, 2001, p. 66-67).

pouco dinheiro, ou a minha maldição com muito?” O moço respondeu: “A sua maldição com muito.” Assim foi, e o moço partiu. Depois de andar muitas terras e passando sempre contrariedades casou-se.			- Outras qualidades do futuro falso herói [casados, ricos];
Um ano depois o seu irmão do meio foi ao pai e lhe disse que também queria ir ganhar a sua vida. O pai lhe fez a mesma pergunta que ao primeiro, e o moço respondeu como ele e partiu. Depois de muito viajar e sofrer, casou-se.	Função VIII-A. Falta alguma coisa a um membro da família; ele deseja obter algo.		
		Reinaldo gostava extraordinariamente de música. Qualquer que fosse o instrumento, apreciava, e seria capaz de ficar um dia inteiro a ouvi-la.	<u>Situação inicial</u> - Qualidades do futuro herói [gosto por música].
Daí a um ano o irmão caçula também pediu ao pai para ir ganhar a sua vida. O pai perguntou-lhe se queria a benção com pouco dinheiro, ou a maldição com muito. O moço quis a benção, e seguiu caminho.	Função VIII-A. Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo.	Uma tarde passeava à margem de uma lagoa. Era ao pôr do sol.	Função I. Um dos membros da Família sai de casa [...]. Às vezes, são os membros da geração mais nova que se afastam. Vão [...] passear” (Propp, 2001, p. 19).

Tabela 11. Elementos da Situação Inicial e Primeiras Funções localizadas nas versões de Romero e de Pimentel, do conto “A Sapa Casada”. Fonte: Romero, 1885, p. 76; Pimentel, 1949, p. 317-318; Propp, 2001, p. 19-37/ 66-67.

Como é possível perceber, comparando-se as partes iniciais das duas versões, Pimentel suprime algumas ações das personagens ao mesmo tempo que, como observa Souza (2017), recorre à “ampla expansão de trechos narrativos” (Souza, 2017, p. 167). Mas essas escolhas não se dão de modo aleatório. Com relação à supressão, o que Pimentel reduz são trechos em que há repetição de ações — a descrição minuciosa da ação realizada por cada irmão, um a um. Nos

estudos dos contos populares, esse tipo de construção — bastante típico das narrativas orais, sobretudo nas do subtipo “magia” (contos maravilhosos/contos de encantamento, etc.) — é chamado de “triplicação”. De acordo com Propp,

[podem-se triplicar] alguns detalhes particulares de caráter atributivo (dragão de três cabeças), bem como funções isoladas e pares de funções (perseguição-salvamento), grupos de funções ou sequências inteiras. A repetição pode ser uniforme (três tarefas, três anos de serviço), ou produzir uma intensificação (a terceira tarefa pode ser a mais difícil, o terceiro combate o mais terrível), ou apresentar por duas vezes um resultado negativo, e na terceira vez um positivo (Propp, 2001, p. 42).

O que Pimentel faz, assim, é substituir a triplicação da *função VIII-A* (“[f]alta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo”),⁴³ descrita por Propp, por outros aspectos composicionais também descritos pelo teórico: a apresentação, na situação inicial (ou seja, antes do início da ação da história), da “composição da família” e do “grau de parentesco do futuro falso herói com o futuro herói” (Propp, 2001, p. 66-67). Nota-se que também é frequente nos contos maravilhosos que os irmãos (os mais velhos, em geral) sejam os falsos heróis ou, até mesmo, os antagonistas. No caso das histórias em que três irmãos saem, cada um a seu turno, em uma descrição triplicada, para cumprir a *função VIII-A*, é comum que a terceira ação (aquela realizada pelo filho mais novo — talvez o mais “bobo”, como ocorre no famoso conto de origem alemã “João Bobo”, por exemplo), quebre o padrão do que ocorrera com as duas primeiras personagens. Normalmente, é quando a personagem é ajudada por algum “doador” ou objeto mágico. Na versão de “A Sapa Casada” de Romero, a diferenciação reside no fato de o filho mais novo mostrar maior envergadura moral, ao escolher do pai mais bênção que dinheiro, ao contrário dos irmãos, que se mostraram gananciosos. Essa é a causa implícita de tudo o que ocorrerá depois, culminando em um final feliz para o mais moço e terrível para os mais velhos.

Aqui, temos dois pontos. O primeiro ponto é a natureza do tipo de adaptação empreendida por Pimentel, nesse trecho. Como vimos, ele não faz um “corte” aleatório na triplicação da *função VIII-A* ou nas personagens “irmãos”. Extirpar essa parte seria o que Genette compreende como “excisão”, que se define como o ato de eliminar fragmentos textuais inteiros, sem necessariamente reescrevê-los ou comentá-los (Genette, 2009, p. 78). Pimentel tampouco utiliza o que seria chamado de “concisão”, pois não realiza uma mera condensação

⁴³ De certo modo, a *Função I* também descreve o que ocorre no texto de Romero, pois, efetivamente, membros mais jovens da família afastam-se da casa. Entretanto, optamos por enquadrá-la na *Função VIII-A* em vista de conter uma descrição mais exata da situação em que três irmãos saem de casa na tentativa de obter algo. Propp admite que esse seja um caso difícil de agrupar e que “certos elementos próprios do centro do conto são colocados, às vezes, no princípio” (Propp, 2001, p. 23-24).

do texto sem eliminar nenhuma parte tematicamente relevante, ou apenas o reescreve de modo mais conciso. De acordo com a proposta de Genette (2009, p. 89), a *excisão* e a *concisão* assemelham-se no “fato de trabalharem diretamente sobre seus respectivos hipotextos para sujeitá-los a um processo de redução, do qual permanecem constantes a trama e o suporte”. Isso significa que “até mesmo a mais emancipada concisão de fato só consegue produzir uma nova redação ou versão do texto original”. O que faz Pimentel é, assim, o que Genette classifica como *condensação* —

um tipo de síntese autônoma e à distância operada por assim dizer de memória sobre o conjunto do texto a ser reduzido, do qual, no limite, é preciso esquecer cada detalhe — e consequentemente cada frase — de maneira a manter no espírito somente a significação ou o movimento de conjunto, que vem a ser o único objeto do texto reduzido: redução, aqui, por condensação, cujo produto é comumente chamado de síntese, súmula, resumo, sinopse (Genette, 2009, p. 89-90).

A *condensação* realizada por Pimentel é tão significativa que até mesmo a função que inicia o texto-base deixa de ser a *VIII-A* ([f]alta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo) — repetida três vezes —, e torna-se uma única ocorrência da função “I. [u]m dos membros da Família sai de casa”. Essa é uma função, muito mais comum que a *VIII-A*, e pode ocorrer de três modos: a) pelo afastamento de uma pessoa mais velha (como ocorre, por exemplo, em “O Lobo e os Sete Cabritinhos”, no qual a Cabra-Mãe precisa sair para trabalhar e deixa os filhos sozinhos em casa); b) com a morte dos pais (ex: “A Branca de Neve”, em que a protagonista, tão logo se torna órfã de pai, é afastada do castelo onde morava, por ação da madrasta); e c) pelo afastamento de membros da geração mais nova, com a intenção de fazer uma visita, pescar, passear, apanhar frutas (“Chapeuzinho Vermelho” representa muito bem essa função) (Propp, 2001, p. 19). É exatamente no terceiro modo que se encaixa o afastamento do protagonista de “A Sapa Casada”: ele sai para passear. Diferentemente da versão-base, o herói, aqui, não está tentando seguir os caminhos dos irmãos nem conquistar algo. É, simplesmente, um rapaz muito educado, apreciador de boa música, que está dando um passeio e, ao acaso, ocorre algo que o leva a ter de percorrer o caminho do casamento, como fizeram os irmãos. Ele passa por uma espécie de “crescimento”, como veremos adiante, mas não sendo esse o motivo de sua busca, como se dá com o herói de Romero.

O segundo ponto é que, ao retirar “espaço de cena” dos irmãos, Pimentel reforça a individuação do herói, aumentando sua centralidade como protagonista, o que, por sua vez, é evidenciado pela atribuição de um nome próprio a ele — Reinaldo —, e que não ocorre na

versão de Romero. A tendência a apresentar personagens com nomes próprios é uma característica bastante observada pelos estudiosos a respeito das reescrituras de Pimentel, do que trataremos melhor no próximo capítulo. Se em “A Formiguinha”, Pimentel utilizou-se da figura retórica da *alusão* para conferir maior esfericidade à protagonista, aqui, a estratégia foi a de conferir a Reinaldo — e somente a ele — uma designação particular. Não há outra personagem, nem mesmo a “Sapa”, intituladora do conto, que tenha nome próprio. Ademais, há a redução da carga de importância dos irmãos, não apenas na parte inicial da narrativa, como no seu desenvolvimento. É por isso que, no desfecho da versão, quando a Esposa-Sapa de Reinaldo revela-se uma linda princesa, os irmãos e cunhadas do rapaz ficam desapontados (Pimentel, 1952, p. 321). No hipotexto, em vista da relevância que os irmãos e, conseqüentemente, as cunhadas possuem, o final é mais dramático: “as duas mulheres dos outros moços de inveja e vergonha caíram para trás, e morreram” (Romero, 1885, p. 77). Na versão de Pimentel, “os irmãos casaram-se com moças da sua sociedade e posição”, ou seja, fizeram o esperado pelo contexto em que se inseria a reescritura produzida pelo autor — a sociedade de classes — onde nos encontramos, ainda que com algumas flexibilizações. Nela, os jovens são incentivados a contrair matrimônio com alguém de sua posição social e que detenha posses ou, ainda, com alguém de classe superior à sua, como um meio para ascender socialmente. No fim, isso também ocorre com Reinaldo, mas com a diferença de dar-se em razão de um encontro casual durante um passeio — contrariamente a um afastamento definitivo da casa do pai com a intenção de viver sua própria vida — e por ter honrado a sua palavra mesmo em se tratando de uma “promessa vã”, feita impensadamente. É desse modo que ocorre o *nó da intriga* ou, como sugere Propp, o *dano*:

“A Sapa Casada” - Sílvio Romero (1885)	“A Sapa Casada” - Figueiredo Pimentel (1896)
Depois de andar algum tempo ouviu uma voz muito bonita, estando ele a descansar perto de uma lagoa. O moço ficou muito maravilhado e disse que se casaria com a dona daquela voz, fosse lá ela quem fosse.	De súbito ouviu uma voz deliciosa, cantando uma “romanza” que ele desconhecia, de extraordinária harmonia e suavidade.
	O moço parou, e deixou-se ficar enlevado a escutar. A voz parecia vir de perto, mas debalde procurou a moça que cantava.
	Foi-se entusiasmando cada vez mais, até que, cessando a cantiga, êle exclamou: — “Palavra de honra que me casaria com a dona de tão linda voz, se pudesse vê-la, ainda que fôsse uma sapa desta lagoa!”

De repente ele se viu num palácio muito rico e apareceu-lhe uma sapa para casar com ele. O moço casou-se mas ficou muito triste.	Acabando de dizer isso, Reinaldo viu saltar d'água para a terra uma sapa enormíssima, e horrendamente feia.
	— “Pois é uma sapa que estava cantando”, falou ela. “O senhor é um moço sério, e tem que cumprir a sua palavra...”
	— “Fui leviano em pronunciar tal frase”, replicou Reinaldo. “Entretanto, como só tenho uma palavra, cumpri-la-ei. Vou apenas avisar meu pai, e amanhã aqui estarei”.
	Saiu e chegou a casa, tristíssimo, narrando o que lhe sucedera. O velho fidalgo concorda que ele devia cumprir a promessa, feita sob palavra de honra.
	No dia seguinte, o jovem foi à lagoa. A sapa assim que o viu, falou: — “Entre dentro d’água sem receio, e mergulhe”. O rapaz executou à risca aquela recomendação, e viu-se de súbito num deslumbrante palácio, edificado em baixo do lago. Aí estava tudo preparado para o casamento.
	Passou-se o mesmo que ocorre em nossas cerimônias, com a diferença que a única criatura humana era Reinaldo. O mais: padre, sacristão, testemunhas, convidados, lacaios, sapos e rãs que coaxavam desagradavelmente.
	Durante quinze dias, o moço viveu satisfeitíssimo. Habitando um palácio real, nada lhe faltava, melhor do que no palacete de seu pai, e tendo ainda por cima concertos divinos, em que tomavam parte sapos músicos e sapos cantores inexcelsíveis, tocando toda a sorte de instrumentos.

Tabela 12. Início da intriga das duas versões de “A Sapa Casada”. Fonte: Romero, 1885, p. 76; Pimentel, 1949, p. 318-319

Nos trechos destacados na tabela anterior, notamos que ambas as versões apresentam a função “III. A proibição é transgredida”, que, para Propp, é importante por ser aquela “que dá movimento ao conto maravilhoso” (Propp, 2001, p. 23). Implicitamente, a função “II. Impõe-se ao herói uma proibição” existia e seria algo como “não se deve prometer casamento à princesa que está transmutada em sapa, sob pena de [se] ser forçado a se casar com ela”. No caso do hipotexto, essa informação fica sempre implícita — é uma das explicações de que o contador de histórias não precisa dispor quando seu interlocutor é alguém que esteja

familiarizado com o gênero. Toda pessoa com um repertório básico de contos desse tipo sabe que se algum ser humano estiver sob a forma de um animal isso se dá por ação de um castigo imposto por uma bruxa má (ou feitiçeiro). E, em geral, sob a forma grotesca, esconde-se um(a) lindo(a) príncipe/princesa, que será desencantado somente em razão de um beijo ou matrimônio. A versão de Romero, segundo informações apresentadas nos peritextos de seu livro, fora recolhida diretamente da tradição oral, em Sergipe, sendo poucas as intervenções por ele feitas, de modo que não surpreende o fato de não haver explicação sobre de que modo a princesa se tenha transformado em sapa. Essa é, de fato, outra mudança que Pimentel realiza, uma vez que sua reescritura fora produzida com objetivos bastante distintos daqueles evidenciados por Romero. Para Romero, o objetivo era recontar uma fábula da tradição oral para documentar e perpetuar essa tradição. Para Pimentel, essa fábula tradicional é a substância de que se utiliza para compor, artisticamente, a trama de sua versão, que será apreciada especificamente pelo público infantil, de modo que, diante disso, há fatos que precisam ser explicitados, sob pena de faltar verossimilhança ao texto — caso o leitor não tenha, por exemplo, repertório suficiente para completar as lacunas do texto, sobretudo aquelas para cuja compreensão o requisito seja conhecer uma grande quantidade de histórias do mesmo tipo. Não se trata de menosprezar o conhecimento do leitor nem de retirar o espaço da construção de múltiplos significados, mas de proporcionar coerência ao texto escrito — mesmo porque, Pimentel não entrega essa informação com facilidade, mas a reserva para o final, após a transformação da Sapa em princesa: “A sapa era uma princesa. Encantada por uma feitiçeira, só devia volver à forma humana, bem como os seus súditos, se encontrasse um homem que a desposasse” (Pimentel, 1958, p. 320-321).

Há mais acréscimos feitos por Pimentel que podemos levar em conta no texto como um todo, mas que, nos trechos da tabela anterior, evidenciam-se sobremaneira, como observamos no trabalho de *ampliação* que utilizou em sua reescritura. Considerando as proposições de Genette, denomina-se “ampliação” a interação e coexistência entre dois procedimentos de acréscimo, a “expansão estilística” e a “extensão temática” (cf. Genette, 2009, p. 110-118). O primeiro tipo, a “expansão estilística”, consiste no prolongamento da escrita, em que são expressos mais enfaticamente ou de (uma) outra(s) maneira(s), os elementos fundamentais do texto de origem (Genette, 2009, p. 107). Pimentel recorre à *expansão estilística* quando promove a “dilatação dos detalhes” ou “descrições” mais prolongadas, de modo a aumentar o “desenvolvimento diegético” da reescritura (cf. Genette, 2009, p. 113). Um exemplo é quando transforma o trecho de Romero, “ouviu uma voz muito bonita” em “ouviu uma voz deliciosa, cantando uma ‘romanza’ que ele desconhecia, de extraordinária harmonia e suavidade”. Os

componentes essenciais desse trecho da fábula são mantidos: o fato de que a personagem ouviu uma voz e essa voz a agradou. São esses elementos que darão sentido ao próximo movimento do texto, uma vez que foi o fato de a personagem principal ouvir uma voz agradável, que a motivou, conotativa e hiperbolicamente, a dizer que se casaria com a sua detentora. Entretanto, Pimentel adiciona informações acessórias que conferem maior profundidade à cena e esfericidade à percepção da personagem: a voz não é apenas “bonita”; é “deliciosa” e, ao contrário do texto de Romero, no qual não há especificação do que dizia a voz, Pimentel insere a informação de que ela cantava uma música inédita e extraordinariamente harmônica e suave. Na sequência, o protagonista do texto de Romero fica “muito maravilhado” e afirma “que se casaria com a dona daquela voz, fosse lá ela quem fosse”. O protagonista de Pimentel, entretanto, é mais cauteloso, preferindo, a princípio, aproveitar o momento. O narrador informa que “[o] moço parou, e deixou-se ficar enlevado a escutar”. Na sequência, relata a percepção da personagem sobre a voz: “[a] voz parecia vir de perto” e informa, ainda, que, apesar disso, a personagem “debalde procurou a moça que cantava”. Novamente, o narrador esclarece como a personagem se sentiu (“Foi-se entusiasmando cada vez mais”) e, só então, acrescenta a ação realizada (declaração) — não sem, antes, localizar a ação no tempo: “cessando a cantiga”. Se, no hipotexto, a fala da personagem está inscrita em discurso indireto, aqui, a declaração é bastante direta: “— Palavra de honra que me casaria com a dona de tão linda voz, se pudesse vê-la, ainda que fosse uma sapa desta lagoa!”. Além disso, é uma fala bastante específica, que antecipa e confere certa ironia ao acontecimento futuro (a descoberta de que a voz era, efetivamente, de uma sapa), algo que, por certo, se suporia impossível até aquele momento da história, dado o aparente realismo dos acontecimentos.

No trecho seguinte, Pimentel continua a fazer uso da “expansão estilística”, mas introduz também a “extensão temática” — aquela que ocorre quando há uma “inserção massiva” à obra, ou seja, uma ampliação temática por meio de acréscimos substanciais ao hipotexto (Genette, 2009, p. 99). No texto-base, por meio de duas pequenas frases, descobrimos que o protagonista, após exclamar que se casaria com a dona da voz, é magicamente transportado para um “palácio muito rico”, circunstância em que aparece “uma sapa para [se] casar com ele” e com a qual se casa, apesar de ter ficado muito triste. Na reescritura de Pimentel, outros acontecimentos são descritos: a) Reinaldo vê uma sapa saltando da lagoa para a terra; a sapa dialoga com ele e persuade-o, apelando para o fato de que é um moço sério e, como tal, precisa cumprir a palavra; b) Reinaldo explica que a frase foi dita de modo irrefletido, mas que sua palavra será cumprida, no dia seguinte, pois precisa voltar à casa e avisar seu pai; c) Reinaldo chega em casa e conta ao pai o que ocorrera; d) O pai concorda que a palavra do filho

deva ser cumprida; e) No dia seguinte, Reinaldo volta à lagoa, a sapa dá instruções sobre como ele deva proceder para chegar ao seu palácio subaquático; f) Há uma descrição do cenário, da cerimônia do casamento e das personagens participantes do momento (“padre, sacristão, testemunhas, convidados, lacaios, sapos e rãs, que coaxavam desagradavelmente”); e g) O moço vive bem por quinze dias, uma vez que no palácio há de tudo, incluindo bons músicos, que lhe oferecem entretenimento. Nesse caso, a *extensão temática* realizada por Pimentel, torna a narrativa muito mais complexa e relativamente distanciada dos contos da tradição oral. No entanto, são esses detalhes, tramados, entre outros, pelo autor, que conferem literariedade às suas reescrituras. O segmento do palácio subaquático, ausente no hipotexto, ocupa na versão Pimentel uma posição central no desenvolvimento da narrativa. À medida que Reinaldo adapta-se à vida conjugal com a sapa e encontra nela satisfação, a narrativa vai-se encaminhando para o *clímax*, o momento derradeiro em que deverá voltar à casa, para cumprir a mesma tradição que já cumpriam os irmãos mais velhos: visitar o pai no primeiro domingo do mês. Na tabela abaixo, podemos observar como se dá o momento que antecede o clímax em cada uma das versões:

“A Sapa Casada” - Sílvio Romero (1885)	“A Sapa Casada” - Figueiredo Pimentel (1896)
Ora, passando algum tempo, ele e os irmãos tinham contactado com os pais. Num certo dia todos três tinham que se apresentar.	Ia se aproximando o primeiro domingo em que sua família — segundo antiquíssima tradição — devia reunir-se no solar paterno. Reinaldo entristeceu-se, lembrando-se que tinha que ir forçosamente em companhia de sua horrenda mulher. Que não diriam seus irmãos? Como não haviam de zombar dele suas cunhadas e sobrinhos?
Todos tinham que levar presentes mandados por suas mulheres, e o rapaz mais moço, casado com a sapa, andava muito aflito sem ter o que levar. A sapa lhe disse que lhe desse linhas que ela queria aprontar umas rendas para mandar à sogra. O moço deu uma gargalhada e atirou-lhe as linhas na água. A sapa gritou todo o dia dentro da lagôa, formando muita espuma e o moço desesperado. Mas quando foi no dia, apareceu-lhe uma renda tão linda como ele nunca tinha visto.	
O moço partiu. Houve muita alegria lá na casa dos pais, e o presente mais bonito foi o levado pelo caçula, pelo que os irmãos ficaram com muita inveja.	

Despediram-se os moços para voltar para suas casas, e os pais lhes pediram para no dia tal voltarem, levando cada um sua mulher. Ahi os dois filhos mais velhos ficaram mais contentes, porque já rosnava por lá que o caçula tinha-se casado com uma sapa. O mais moço nada disse, e andava em casa muito triste, pensando na vergonha por que ia passar se apresentando com uma sapa por ser mulher.	
--	--

Tabela 13. Trechos que antecedem o clímax das duas versões. Fonte: Romero, 1885, p. 76-77; Pimentel, 1949, p. 319

Na tabela acima, podemos notar que Pimentel amplia o primeiro trecho, por meio de uma *expansão estilística*, que, novamente, confere mais esfericidade a Reinaldo quando o narrador demonstra ter um conhecimento profundo sobre os pensamentos e sentimentos da personagem (“Reinaldo entristeceu-se [...] Que não diriam seus irmãos? Como não haviam de zombar dele suas cunhadas e sobrinhos?”). No entanto, em seguida, Pimentel promove uma *excisão*, retirando em sua totalidade a passagem do hipotexto em que os três filhos precisam se encontrar na casa dos pais, sem a companhia das esposas, mas levando um presente feito por elas. Entendemos, de acordo com a teoria de Propp (2001, p. 25-26), que essa passagem — presente no hipotexto e retirada por Pimentel — corresponda à função “*XII. O herói é submetido a uma prova* [...]”. Isso porque o filho mais novo passa pela provação de ter de levar ao pai um presente mandado por sua esposa, que era uma sapa, e, certamente, haveria comparação entre esse presente e aqueles enviados pelas cunhadas — que eram humanas e tinham, portanto, vantagem. Esse é um segmento importante na versão de Romero porque reforça a ideia da competitividade entre os irmãos, o que funcionará como esteio ao desfecho (no qual as esposas dos irmãos mais velhos, literalmente, morrerão em razão da inveja que a esposa do mais novo lhes causará).

Na reescritura de Pimentel, a competitividade entre os irmãos é bastante atenuada, aparecendo mais como uma preocupação natural de Reinaldo em não passar vergonha perante eles, do que, propriamente, como uma disputa declarada. Por essa razão a *excisão* da função XII é uma escolha bastante lógica da parte do reescritor. Porém, uma lacuna se abre: a necessidade de justificar o desfecho favorável a Reinaldo. Se não for pelo fato de provar que, mesmo com menos idade, menos dinheiro e com a pior esposa, ele tenha conseguido se sobressair (aos irmãos, seus competidores), outra justificativa precisa ser inserida. E Pimentel a fomenta desde o início do conto: o bom caráter de Reinaldo, que se prova no momento em que honra sua palavra — ainda que tivesse a chance de se esquivar. Na versão de Romero, o

protagonista não tem escolha: é transportado, por mágica, ao castelo da Sapa e nada pode fazer. Sua palavra é cumprida porque não existe escapatória. Na reescritura de Pimentel, Reinaldo cumpre o combinado de modo voluntário, honrando os valores que aprendera com o pai — uma vez que a sapa até mesmo permitira que ele voltasse à casa, retornando ao lago somente no dia seguinte. Essas escolhas possibilitaram que Pimentel escrevesse um final menos violento que o de Romero, como veremos adiante. Agora, chegamos, finalmente, ao clímax, ou seja, ao ponto mais tenso da intriga da narrativa. Em ambas as versões, ele ocorre no momento em que herói deve apresentar a esposa-sapa à sua família:

“A Sapa Casada” - Sílvio Romero (1885)	“A Sapa Casada” - Figueiredo Pimentel (1896)
Quando foi no dia da viagem a sapa pulou pra fora da lagôa com um rancho enorme de sapos e sapinhos, e pôs-se a caminho com o moço, ele a cavalo e ela num carro de boi com seu acompanhamento. O moço ia muito triste.	Chegou o dia marcado. Eram onze horas da manhã quando ele e a sapa se puseram a caminho, seguidos de uma infinidade de sapos, sapos e sapões. Iam em ordem, enfileirados como se se tratasse de um cortejo real. No palacete, a família reunida esperava a chegada de Reinaldo, zombando dele, cheia de escárnios e ironia. Avistaram de longe a multidão dos habitantes da lagoa. Todo o mundo se ria.
Mas, quando se aproximaram da casa, a sapa se desencantou e virou-se numa princesa, a coisa mais bonita que dar-se podia, e todos os sapinhos numa grande porção de criados e criadas.	Quando o séquito chegou no grande pátio do palacete, bateu a primeira badalada do meio-dia. Nesse instante, os sapos, sapos, sapões e sapinhos, viraram fidalgos, fidalgas, lacaios, pajens, soldados e cavaleiros, escoltando Reinaldo e uma lindíssima jovem.
	A sapa era uma princesa. Encantada por uma feiticeira, só devia volver à forma humana, bem como os seus súditos, se encontrasse um homem que a desposasse.

Tabela 14. Clímax dos textos comparados. Fonte: Romero, 1885, p. 77; Pimentel, 1949, p. 320-321

Esses trechos são exemplificativos do trabalho de *ampliação*, mais uma vez realizado por Pimentel, valendo-se tanto de “expansão estilística” quanto de “extensão temática”. Primeiramente, o autor insere um trecho que confere maior peso à vergonha pela qual passa o herói, em que o narrador relata que “a família reunida esperava a chegada de Reinaldo, zombando dele, cheia de escárnios e ironia. [...] [com] [t]odo [...] mundo se [rindo]”. Aqui,

notamos que o autor deslocou a competição entre irmãos — bastante marcada no hipotexto — para sentimentos mais ligados à relação da família como um todo. Se todos estavam rindo, isso inclui o pai. Sendo o “velho fidalgo” (até onde o texto deu a entender) um bom pai, os escárnios, ainda que indelicados com a situação em que Reinaldo se encontrava, parecem ser a reação natural de quem observa um desfile “de uma infinidade de sapos, sapas e sapões” emulando um “cortejo real”, não um regozijo em vista da aparente derrota do herói. Além disso, a zombaria dura pouco, pois, logo ocorre a função “XIX. O dano inicial ou a carência são reparados”, mais especificamente o tipo oito — no qual uma personagem enfeitiçada volta ao normal (Propp, 2001, p. 31-32). Essa função, presente nas duas versões, acontece em conjunto com a função “XX. Regresso do herói” (Propp, 2001, p. 32). Desse modo, ambas as funções, o desencantamento da princesa e o retorno do herói, encaminham a narrativa para o seu desfecho:

“A Sapa Casada” - Sílvio Romero (1885)	“A Sapa Casada” - Figueiredo Pimentel (1896)
Foi uma festa muito grande, e as duas mulheres dos outros moços de inveja e vergonha caíram para trás, e morreram.	Reinaldo ficou louco de contentamento, ao passo que seus irmãos e cunhadas desapontaram.
	No lugar onde era lagoa apareceu um palácio sem igual em todo o país — o palácio que estava no fundo d’água, e fora submergido pela fada má.

Tabela 15. Desfechos das versões de “A Sapa Casada”. Fonte: Romero, 1885, p. 77; Pimentel, 1949, p. 321.

Na versão de Romero, a função “XXX. O inimigo é castigado” (Propp, 2001, p. 36), como havíamos adiantado, é bastante contundente: as cunhadas ocupam o papel de “inimigo” e são severamente castigadas. Morrendo as cunhadas, os irmãos (falsos heróis) são também punidos. Por sua vez, a versão de Pimentel é bastante discreta, de modo que o castigo recebido pelos irmãos e as cunhadas é, apenas, o desapontamento, ao perceberem que Reinaldo terá uma condição social melhor que a deles. Eles são fidalgos, mas não são monarcas, como a ex-sapa, e, agora, Reinaldo, o são. Podemos observar, assim, de certo modo a ocorrência da função “XXXI. O herói se casa e sobe ao trono” (Propp, 2001, p. 36). Em ambos os casos, o casamento já ocorrera. Entretanto, é somente no desfecho em que o casamento passa a ser visto como uma recompensa, pois, anteriormente, não se sabia que a sapa era, na verdade, uma princesa. Ainda assim, agora, o caçula faz parte da realeza, mesmo que não se transforme, automaticamente, em rei, em razão de o casamento se dar com uma princesa, não com uma rainha, conforme descrito no tipo dois dessa função (cf. Propp, 2001, p. 36). No hipotexto a função fica subentendida. Na

versão de Pimentel, ela é reforçada com a descrição do desencantamento pelo qual passou, também, o palácio no qual — infere-se — Reinaldo e a Princesa vão morar.

A análise comparativa entre a reescritura de Pimentel e seu hipotexto possibilitou que percebêssemos uma série de mudanças realizadas pelo escritor. De maneira geral, podemos dizer que a versão de Romero é mais “plana”, ou seja, na qual as personagens e ações são descritas de modo mais “rápido”, sem um aprofundamento nas características das primeiras ou em como as últimas são desempenhadas. A versão de Pimentel, por outro lado, demonstra uma preocupação em detalhar os acontecimentos e atitudes das personagens. Todo o encadeamento da narrativa é justificado: Reinaldo, por exemplo, é apresentado como um sujeito sério e honrado, além de amante da música, o que torna verossímil a sua atração pela voz e pelo palácio sonoro. Outras ampliações auxiliam seguem na solidificação da história na verossimilhança: o conflito de Reinaldo diante do casamento com a sapa é tematizado como uma crise de honra; a aceitação da promessa é discutida com o pai, demonstrando que sua decisão é fruto de uma moralidade compartilhada pela família — e, por isso, não faz sentido que os irmãos sejam vistos como vilões e mereçam ser castigados no final. As descrições de Pimentel são, assim, mais esféricas com relação a cenários, personagens, passagem de tempo, fatos e acontecimentos. Com isso, mantém os motivos ou “funções” fundamentais do hipotexto, modificando ou suprimindo aqueles que, de acordo com a lógica de sua versão, não eram relevantes. Além disso, seu o texto é escrito em linguagem mais próxima ao registro formal, retirando marcas da oralidade (bastante presentes no texto de Romero) e fazendo uso expandido de adjetivos, advérbios e elementos como diálogos em discurso direto, o que contribui para a construção de cenários, acontecimentos e personagens mais ricos.

II.3. “História de um Cão”, *Histórias da Baratinha*, 1896

“História de um Cão” é o conto que encerra a edição de 1959 das *Histórias da Baratinha*. A narrativa centra-se em Manfredo, a quem, tendo sido confiado o cão Leão por um amigo que viajara a outro país — e mesmo em face da aceitação da tarefa —, passou a odiar o animal, criando situações para livrar-se dele e de sua responsabilidade. Depois de empreitadas (malsucedidas) como abandoná-lo e doá-lo, em que Leão sempre lhe retornava, Manfredo, numa demonstração de extrema maldade, leva o cão em um barco para o meio do oceano e atira-o às águas na esperança de matá-lo. Ao retornar à casa e ficar bastante abalado por perceber que perdera a corrente de um relógio que lhe era muito importante, um barulho à porta

algumas horas mais tarde surpreende Manfredo: Leão, molhado e exausto, pendendo-lhe da boca a estimada corrente. Essa é uma história bastante impactante sobre a fidelidade dos cães, mesmo diante da ingratidão humana; e da qual, assim como ocorre em outros livros de Pimentel, não há a indicação de procedência. Uma primeira constatação, nesse sentido, é que não seja um conto proveniente da tradição oral, como a “Bela Adormecida” ou “O Chapeuzinho Vermelho”. A isso, soma-se o fato de que, contrariamente a *Contos da Carochinha*, descritos como uma “coleção de sessenta e um contos populares” (Pimentel, 1949, p. 3, grifos nossos) e *Histórias da Avozinha*, compostas por “cinquenta das mais célebres, primorosas, divinas e lindas histórias populares” (Pimentel, 1958, p 3, grifos nossos), *Histórias da Baratinha* é o único dos três livros do autor em que não há a declaração de que os contos sejam “populares”, mas, apenas, um compêndio de “esplêndidos e novos contos infantis, dos mais célebres conhecidos e apreciados (fantásticos, tristes e alegres), todos eles moralíssimos, colecionados por Figueiredo Pimentel” (Pimentel, 1959, p 3). Ser “conhecido” ou “popular” não necessariamente indica a proveniência do legado oral, mas pode ser sintomático de outros tipos de transformação no processo de coleta e reescritura.

Na tentativa de encontrar o texto-fonte utilizado por Pimentel para a sua reescritura de “História de um Cão”, deparamo-nos com “Fiel”, um poema narrativo do português Guerra Junqueiro, que guarda algumas semelhanças com o referido conto. O poema de Junqueiro foi, inicialmente, publicado no suplemento “Brinde aos Senhores Assinantes do *Diário de Notícias*”, de Lisboa, em 1875. Posteriormente, passou a figurar no livro *A Musa em Férias: Idílios e Sátiras*, do mesmo autor, lançado em 1879. Há a possibilidade de que Pimentel se tenha baseado nesse texto, sobretudo porque ele teve circulação no Brasil, figurando inclusive em livros de leitura, empregados na educação escolar das crianças brasileiras. Na primeira reportagem do escritor Rubem Braga para o *Jornal da Tarde* (MG), essa circulação fica comprovada quando o autor rememora que “[n]a escola secundária, a gente lê com muita emoção o ‘Fiel’, de Guerra Junqueiro” (Braga *apud* Carvalho, 2007, p. 164).

Outra pista para encontrarmos o texto-fonte é o fato de haver uma versão de “História de um Cão”, com o mesmo título, mas em formato de poema, em outro livro de Figueiredo Pimentel, o *Álbum das Crianças* — publicado, assim como *Histórias da Baratinha*, em novembro de 1896. Nele, Pimentel atribui a autoria do poema a Luís Guimarães Júnior, embora sem informar de onde o tivesse retirado. Conseguimos localizar um poema de mesmo título no livro *Sonetos e Rimas*, que Guimarães Júnior publicou em 1880. Apesar de homônimos e possuírem os mesmos elementos fabulares, o poema em *Sonetos e Rimas* é composto por trinta e duas estrofes, enquanto o poema em *Álbum das Crianças* tem menos da metade: apenas,

quatorze. Ademais, na versão de Pimentel, conjuntamente às citadas supressões, há substituições de pontuação e reorganização de algumas estrofes. Na primeira versão, todas as estrofes possuem quatro versos. Na segunda, apesar de a maioria também configurar-se como quartetos, há versos que foram deslocados para outras estrofes, criando tercetos e quintetos. As mudanças de pontuação são bastante características de Pimentel. Um exemplo é a inserção de ponto de exclamação seguido de reticências, que está presente em boa parte de seus textos. Ademais, as estrofes suprimidas parecem encaixar-se nos critérios sobre os quais o autor declara ter-se apoiado para fazer mudanças nos poemas que compõem o *Álbum das Crianças*, especificamente, por meio da supressão do que lhe parecera “redundante e prescindível”. Isso levou o autor a outras manipulações, de maneira que interveio em poemas que “apresentam certo fundo alta e transcendentalmente filosófico; encerram episódios que não podem ser compreendidos por cérebros⁴⁴ infantis; abundam em descrições e minúcias desnecessárias”, além de ter colocado em minúsculas as letras iniciais dos versos que são continuação do anterior (Pimentel, 1958[1896], p. 5-6). No mesmo prefácio, Pimentel pede desculpas aos autores cujos poemas foram modificados e publicados sem a devida autorização, o que não sabemos se contempla o caso de Guimarães Júnior.

No *Soneto e Rimas*, Luís Guimarães Júnior explica, em nota, que o poema “História de um Cão” foi escrito “depois da leitura de uma simples e sentida página de A. Destroyes, publicada no semanário parisiense *La Mosaïque*, em 1874”. O autor informa tratar-se do conto “Moustapha – Histoire d’un Chien”, cuja última parte — reproduzida por ele, na nota — fora a inspiração para a escrita de seus versos (Guimarães Júnior, 1880, p. 239). Encontramos o texto de Adolphe Destroyes em data anterior à da revista citada por Guimarães Júnior, no tomo IV da compilação *Revue du XIX Siècle: les Lettres, les Arts, la Philosophie Romans et Voyages*, publicada na França, em 1866. Por se tratar de uma compilação, é provável que o texto seja ainda mais antigo. Entretanto, são poucas as informações sobre esse autor, seu nome podendo constituir, até mesmo, um pseudônimo, como era comum na época. Também, não podemos afirmar qual tenha sido a fonte direta de Pimentel, com o autor podendo ter lido a nota no livro de Guimarães Júnior ou o próprio texto de Destroyes, visto que Pimentel era fluente em francês

⁴⁴ Na edição consultada, a palavra está redigida como “célebros”. Apesar de, na época em que Pimentel escrevia para a imprensa e publicava seus livros, haver acusações de opositores de que ele comesse inadequações ortográfico-gramaticais, acreditamos que esse tenha sido um erro da edição de 1958, não do escritor. Nossa crença baseia-se no fato de as edições dos livros da Biblioteca Infantil da Quaresma publicadas nas décadas de 1940 e 1950 apresentarem uma série de erros de ortografia, que não parecem pertencer aos autores, mas à editoração. Um exemplo é um erro na escrita do nome de Gondin da Fonseca, escritor de *Contos do País das Fadas*, cujo nome aparece grafado como “Gondim”, no frontispício e na assinatura do prefácio da edição de 1958 (Fonseca, 1958, p. 3;6).

e tinha acesso a uma grande variedade de publicações nesse idioma.⁴⁵ Na tabela a seguir, na qual organizamos as versões citadas e algumas informações iniciais do conto, consideramos todas essas possibilidades:

TÍTULO	“Moustapha – Histoire d’un Chien”	“Fiel”	“História de um Cão”	“História de um Cão”
AUTOR	Adolphe Destroyes	Guerra Junqueiro	Luís Guimarães Júnior	Figueiredo Pimentel
ANO E PAÍS	1866 (provavelmente, antes), França.	1875, Portugal.	1880, Brasil.	1886, Brasil.
GÊNERO TEXTUAL	Crônica/Conto.	Poema narrativo.	Poema narrativo.	Conto.
NARRADOR/ FOCO NARRATIVO	Narrador onisciente intruso; “Eu como testemunha”; Narrador onisciente intruso — 3ª, 1ª e 3ª pessoas.	Narrador onisciente neutro; Narrador onisciente intruso (em 1 verso) — 3ª pessoa.	Narrador-personagem — 1ª pessoa.	Narrador onisciente neutro — 3ª pessoa.
CÃO	Moustapha.	Fiel.	Veludo.	Leão.

Tabela 16. Títulos, autores, gêneros, narradores e nomes das personagens principais dos textos analisados. Fonte: elaborada pela autora

Os nomes dos cães, Moustapha, Fiel, Veludo e Leão, são diferentes entre si, não havendo relações aparentes entre eles. O cachorro de Destroyes têm um nome árabe e o de Junqueiro remete à principal característica da personagem, a fidelidade. Guimarães Júnior nomeou o seu com uma certa ironia, “Veludo” — material nobre que contrasta sobremaneira com as descrições físicas que faz do cão, qualificando-o como “[m]agro, asqueroso”, “feio”, “imundo”, “leproso”, “nojento” (Guimarães Júnior, 2010, p. 108-112). Pimentel, por sua vez, coloca no cachorro um nome popular dado, em geral, para cães brasileiros peludos que não possuam raça definida. “Leão” também era o nome do Papa que regia a Igreja Católica no período em que o texto fora escrito. Leão XIII, conhecido como “o Papa dos operários”, detinha fama de bondoso e preocupado com os pobres, de modo que há a possibilidade de que o nome escolhido para o cão por Pimentel, em suas reputações de bondoso e fiel, possa ter visado essa

⁴⁵ *Histoire d'un Chien* é, também, o nome de um livro francês, do início do século XIX, escrito por Charles-Augustin Bassompierre (Sewrin). Apesar de homônimos e de alguns temas comuns, como o desprezo de alguns humanos pelos cães, o conto de Destroyes não parece ter relação com o livro.

referência. De qualquer modo, a escolha reforça uma das características das reescrituras do autor presentes em *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, a de nomear personagens com nomes brasileiros e/ou conhecidos, contribuindo para o alcance do objetivo de abrigar a linguagem, e, ao mesmo tempo, funcionando como figura de alusão — aquela que contribui para que o texto conecte-se com as memórias afetivas do leitor, gerando identificação e um sentimento de familiaridade (cf. Olbrechts-Tyteca; Perelman, 1989, p. 272, 282-283). O mesmo ocorre com o nome do vilão, “Manfredo”. Apesar de, etimologicamente, ter origem germânica e significar algo como “homem de paz”, “Manfred” tem um outro significado, quando associado à personagem principal de um poema-dramático de mesmo título, escrito por Lord Byron, bastante celebrado entre a classe literária brasileira do século XIX. No poema, Manfredo era um homem atormentado por uma má ação que cometera — possivelmente, um ato incestuoso com sua irmã, Astarte —, além de ser considerado uma espécie de bruxo. As escolhas feitas por Pimentel para os nomes das personagens mostram, assim, um trabalho consciente (não sem deixar de ser literário) para que, em suas reescrituras, as personagens tenham peso e significação no contexto da época de sua produção.

Os narradores, os focos narrativos e os gêneros textuais também são diversificados na narrativa em foco. Classificamos a versão francesa como tendo um certo “ar” de crônica, em função do teor dos três primeiros parágrafos. Inicialmente, o narrador, em terceira pessoa, menciona que, certa vez, um filósofo — a quem não nomeia — teria caluniado os cães, dizendo que eles não são melhores que o homem. Para embasar sua discordância, o narrador faz um comentário sarcástico, sobre o povo francês ser pouco fiel, de modo que comparar um cachorro a um homem é humilhar o animal. No segundo parágrafo, o narrador relata uma situação que corrobora para a defesa do ponto de vista que está defendendo: os cães são melhores que os seres humanos. Segundo ele, no dia anterior estava passando pela *Pont des Arts*,⁴⁶ quando vira um gato se afogando. O local estava cheio de pessoas, mas nenhuma se dignou a tomar qualquer atitude para salvar o animal. Inesperadamente, foi um cão — inimigo natural dos gatos — que pulou na água e o resgatou. Observe-se que, nesse ponto, o narrador se torna personagem — não o principal da ação, mas o que observa e descreve, em primeira pessoa, aquilo que observou. Se no primeiro parágrafo o narrador é onisciente intruso, por relatar um fato e fazer comentários sobre ele; no segundo, ele é um narrador do tipo “testemunha”, que está presente no desenrolar da história. Embora, na condição de personagem secundária, não participe propriamente da *intriga*, observa os acontecimentos e os descreve de acordo com o seu ponto de vista. Esses

⁴⁶ É a famosa ponte, localizada em Paris, onde há a tradição de se colocar cadeados. Foi construída entre 1801 e 1804, portanto, já existia quando da escrita do texto.

dois parágrafos corporificam o primeiro *motivo* (no sentido tomachevskiano do termo)⁴⁷ do texto, que é a oposição entre má-índole humana *versus* compaixão animal. Teoricamente, os seres humanos, como racionais, deveriam ter mais compaixão que os cães — seres irracionais que agem por instinto. É essa antítese o cerne do conto e o que guia o tom de sua construção, embora haja uma importante ruptura narrativa após os dois primeiros parágrafos.

A frase “*L’action du terre-neuve me rappelle une histoire*”⁴⁸ (Destroyes, 1866, p. 247) constitui o terceiro parágrafo que, como é possível perceber, não chega a preencher uma linha, o que causa, também, uma quebra visual entre a parte introdutória do texto e a narração da história principal — a história do cão Moustapha (cf. Anexo 19). Ainda em primeira pessoa, o narrador inicia o quarto parágrafo relatando que, certa vez, conhecera um cão em *Havre* — possivelmente, referindo-se a *Le Havre*, uma cidade portuária da França.⁴⁹ Então, descreve-o física e psicologicamente. Do próximo parágrafo até o último, a narração volta a ser em terceira pessoa e o narrador não é mais um personagem-observador; é alguém que está fora, contando uma história que conhece, de modo que, aqui, ele volta a ser um narrador onisciente e, como no primeiro parágrafo, intruso — apesar de que isso se dê de um modo mais discreto, em que se mostre apenas em breves comentários.

É nessa parte, a partir do terceiro parágrafo, que o narrador de Destroyes entra na *diegese* da história em que Guimarães Júnior se inspirou para escrever o seu poema narrativo “História de um Cão”. Mas ele não fez uma simples tradução do texto francês. Ao contrário, modificou, dentre outros elementos, o gênero, o narrador e o foco narrativo, criando um poema de trinta e dois quartetos, balizados por aspas, abertas antes da primeira palavra do primeiro verso da primeira estrofe, que se fecham no encerramento do último verso da última estrofe. Julgamos

⁴⁷ Para Boris Tomachevski, “motivos” são as menores “partículas do material temático” de um texto — aquelas que não podem ser decompostas. Para ele, “[o]s motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra. Nes[s]a perspectiva, a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito” (Tomachevski, 1976 p. 174). Tal definição é um pouco diferente da empregada nas análises dos textos anteriores, que se baseiam na definição de “motivos” de acordo com o Sistema ATU, que podem ser considerados como partes maiores do enredo nas quais, muitas vezes, associam-se personagens, descrições e ações que poderiam, ainda, ser subdivididas.

⁴⁸ “A atitude do Terra Nova [cachorro] lembrou-me de uma história” (tradução nossa).

⁴⁹ A presença cultural francesa no Brasil desenvolveu-se ao longo do século XIX e estendeu-se como cultura estrangeira preponderante na consciência da elite brasileira até os anos de 1960, quando foi suplantada pela avassaladora influência norte-americana. Essa hegemonia tinha raízes profundas: nos séculos XVIII e XIX, a França era um centro irradiador de conhecimento, filosofia, literatura, ciência e tendências artísticas, e a língua francesa era cultivada pela elite do mundo todo. No Brasil, esse processo ganhou contornos institucionais já com a chegada da família real portuguesa: Dom João VI contratou oficialmente um grupo de artistas franceses, dando início ao intercâmbio conhecido como Missão Francesa, e foram franceses os primeiros mestres da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na esfera linguística, o “afrancesamento” da elite carioca tornou-se visível pela inserção maciça de galicismos na imprensa e no cotidiano, revelando o caráter francófilo e francófono da sociedade. Palavras como “chique”, “abajur” e “menu” foram incorporadas ao português e o francês exerceu influência até mesmo sobre aspectos da pronúncia, especialmente no Rio de Janeiro (cf. Pereira, 2009, p. 89-100).

que esse tenha sido um recurso utilizado pelo autor para reforçar o caráter declarativo do narrador, que está relatando uma história da qual faz parte. Observe-se que o narrador do poema de Guimarães Júnior, diferentemente do narrador de Destroyes, não é apenas uma testemunha do fato narrado, mas participante dele.

As narrativas de Junqueiro e Pimentel, por sua vez, retomam a terceira pessoa utilizada, em partes, por Destroyes. A versão do português configura-se em verso e a do brasileiro, em prosa. Ambas possuem narradores oniscientes neutros — a de Pimentel em toda a sua extensão —, mas o narrador de Junqueiro, indignado com o tratamento direcionado ao cachorro, revela-se em uma passagem: “Mas ai! o dono ingrato, o ingrato companheiro”, tornando-se, nesse único verso, onisciente-intruso (Junqueiro, 1906, p. 148). Ambas as versões apresentam discurso direto em algum momento. A de Pimentel, em apenas uma passagem, quando o antigo dono fala de Leão a Manfredo: “— ‘Olha, Manfredo’, disse o rapaz à despedida, ‘entrego-te o meu fiel Leão. É um animal dedicadíssimo como poucos, cheio de abnegação e afeto. É feio e está velho, mas peço-te que trates dele com todo o cuidado’” (Pimentel, 1959, p. 251). Junqueiro explora mais esse recurso. Em sua versão, o dono do cachorro expressa-se cinco vezes em discurso direto: uma vez, consigo mesmo, ao lamentar a perda de seu gorro (o objeto a ser resgatado nesse texto), e quatro vezes, com relação ao cão, duas no começo do poema, quando o encontra na rua, e, outras duas, ao final, quando o cão adentra o seu quarto (episódios existentes nessa versão). Primeiro, ele ralha com o animal, depois, fala-lhe com a voz amorosa, para convencê-lo a lhe acompanhar a um “passeio” que — sabemos — o levaria à morte. O cão também sabe de seu destino, apesar de sua condição de animal irracional. Dentre os cães das quatro versões, Fiel (na versão de Junqueiro) é o único que elabora seu raciocínio em discurso direto, em duas passagens. A primeira é quando foge do cativeiro, para encontrar o dono — que lhe colocara lá: “Até que um dia, enfim, sentindo-se morrer, / Disse: ‘Não morrerei ainda sem o ver; / A seus pés quero dar meu último gemido...’” (Junqueiro, 1906[1875], p. 149-150). Depois, é quando o dono o conduz na caminhada até o rio onde sofrerá tentativa de afogamento: “Dizia para si: ‘É o mesmo, pouco importa. / Cumprir o seu desejo é esse o meu dever; / Foi ele que me abriu um dia a sua porta; / Morrerei, se lhe dou com isso algum prazer.’” (Junqueiro, 1906, p. 151-152). Há, ainda, uma fala da personagem “Fortuna, a deusa milionária”, uma referência à deusa romana de mesmo nome que corresponde à grega Tique. Ela diz ao pintor que se ele lhe acompanhar, a glória há de chegar em sua vida — o que, realmente ocorre e, paradoxalmente, tornar-se-á a causa do infortúnio de Fiel (Junqueiro, 1906, p. 147).

Considerando o dado extratextual que obtivemos (de que Pimentel conhecia o poema de Guimarães Júnior e publicou-o em *Álbum das Crianças*, embora sem antes intervir no texto

do poeta) e os elementos intratextuais, que analisamos na composição de Pimentel (títulos, gênero, narrador, foco narrativo e nomes das personagens principais) sabemos que: a) os nomes conferidos por Pimentel ao cão e ao malfeitor não correspondem aos de nenhuma outra versão; b) por outro lado, o título é idêntico ao de Guimarães Júnior; c) o gênero textual utilizado por Pimentel corresponde, parcialmente, ao do texto de Destroyes; d) o foco narrativo faz uso da terceira pessoa, como ocorre em partes do texto de Destroyes e na totalidade do texto de Junqueiro; e) o narrador é onisciente neutro, aproximando-se, em alguns aspectos, ao de Junqueiro, cujo narrador mantém-se assim na maior parte do texto, exceto por um verso em que se manifesta por meio de um comentário. Esses dados mostram intersecções do texto de Pimentel com todos os anteriores, o que ainda não nos permite determinar, com segurança, a fonte imediata do autor. A fim de encontrar pistas mais congruentes para a determinação do texto-fonte utilizado por Pimentel e, desse modo, podermos verificar as mudanças realizadas por ele em sua reescritura, passemos à análise comparativa dos fatos ou acontecimentos comunicados pela narrativa, de cada uma das quatro versões, na ordem em que nelas aparecem. Nas Tabelas 17, 18, 19 e 20, elencamos, pouco a pouco, esses fatos ou acontecimentos e, entre uma tabela e outra, inserimos nossos comentários:

MOTIVOS	FATOS OU ACONTECIMENTOS NARRADOS			
	“Moustapha – Histoire d’un Chien”, de Adolphe Destroyes	“Fiel”, de Guerra Junqueiro	“História de um Cão”, de Luís Guimarães Júnior	“História de um Cão”, de Figueiredo Pimentel
Indiferença (humana) <i>versus</i> Compaixão (animal)	Narrador critica a sociedade francesa ao tecer comentários sobre a atitude de um filósofo que caluniou os cães.			
	Narrador relata ter observado um cão salvando um gato do afogamento, enquanto as pessoas apenas olhavam.			
	O fato presenciado o faz se lembrar de uma história. Narrador diz que conheceu o cão Mustafá, caracteriza-o e, a			

	seguir, passa a contar sua história.			
Encontro do protagonista com o futuro vilão	Mustafá é encontrado por Robert, que está bêbado e o leva para casa.	Cão de rua é encontrado por um pintor boêmio e pobre, que o leva para casa.	Homem ganha — de um amigo que está partindo em longa viagem — um cão chamado Veludo.	Moço confia seu velho cão, Leão, a um amigo, Manfredo, pois precisa sair em longa viagem.
	Robert, ao ficar sóbrio, arrepende-se de sua atitude, mas fica com o cão.			
Saudade			Veludo fica triste, tem febre, passa muito tempo assim, com saudade do antigo dono.	
			Cinco meses depois, o dono antigo manda carta, que comove Veludo.	
Afeição <i>versus</i> desprezo	O cão amava Robert e este, apenas, o tolerava.	Viveram felizes, por um tempo, um apoiando o outro, na dor e na miséria.	Veludo começa a se afeiçoar ao novo dono, mas o sentimento não é recíproco.	Quanto mais Leão se afeiçoava a Manfredo, mais este lhe desprezava.

Tabela 17. Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 1. Fonte: elaborada pela autora.

Assim como Guimarães Júnior, os textos de Guerra Junqueiro e de Figueiredo Pimentel tampouco retrabalham as primeiras partes do texto de Adolphe Destroey. Nessas três versões os autores concentram-se, apenas, em reescrever a história de Moustapha. Começadas as histórias de cada autor, no primeiro acontecimento — o modo como a personagem-vilã obteve a guarda do cachorro — observamos diferenças importantes para o entendimento de qual versão tenha sido tomada como base por Pimentel. Na versão mais antiga, Robert, o nome do vilão em Destroey, num momento de desatino, adota o animal, que vivia abandonado nas ruas. Guerra Junqueiro, propõe algo bastante parecido: um pintor, pobre, encontra o cão na rua, passando por privações e toma a iniciativa de levá-lo para casa. Por outro lado, Guimarães Júnior, mesmo tendo-se declaradamente baseado na história de Destroey, cria um início distinto: o cão fora recebido pelo novo dono das mãos de um amigo, que precisava empreender longa viagem e necessitava de alguém que cuidasse de seu amado animal de estimação. Não era, ao que consta, uma doação permanente, mas um pedido para que o cão fosse cuidado por um tempo. Mesmo longe, em outro continente, o dono corresponde-se com o amigo e demonstra-se importar com

o cachorro, sendo que é somente após informar, em carta, sobre seu desejo de voltar e reencontrá-lo — o que é supostamente entendido pelo animal ao ouvir a leitura em voz alta da carta —, que Veludo supera a tristeza e passa a aproximar-se do novo dono. O mesmo acontecimento — um amigo pede a um outro para cuidar de seu cão durante uma viagem — é encontrado na versão de Pimentel. Mas, diferentemente da versão de Guimarães Júnior, não há a ocorrência do recebimento da carta, de modo que o verdadeiro dono de Leão não é mais mencionado, após sair em viagem, nem há justificativa para o desenvolvimento do afeto do cachorro pelo novo dono, Manfredo, que “[t]rouxe Leão para casa e ao passo que o cachorro ia pouco a pouco se lhe afeiçoando, ele aborrecia-o cada vez mais” (Pimentel, 1959, p. 251). Nesse ponto, Pimentel encontra-se com Guimarães Júnior novamente, pois, de igual modo, o (tardio) amor de Veludo pelo dono provisório não é correspondido. Moustapha, de Destroyes, amava Robert, que, apenas, tolerava o cão, não sendo capaz de retribuir-lhe o afeto. A versão destoante é a de Junqueiro, na qual, por “largos anos”, o pintor e o cão viveram felizes, apoiando-se mutuamente, diante das dificuldades que a falta de recursos financeiros lhes impingia (Junqueiro, 1906, p. 146-147). É então que, em cada texto, acontece uma virada, que levará o tutor à decisão de aniquilar o cão:

	“Moustapha – Histoire d’un Chien”, de Adolphe Destroyes	“Fiel”, de Guerra Junqueiro	“História de um Cão”, de Luís Guimarães Júnior	“História de um Cão”, de Figueiredo Pimentel
Problema [nó]	Mustafá fica doente e não há veterinário ⁵⁰ na cidade.	De repente, o dono fica rico e passa a desprezar Fiel.	O novo dono entende que Veludo não lhe tem serventia.	Leão, com saudade do antigo dono, fica mais debilitado e feio do que já era.
Abandono			Doa Veludo para a esposa de um carvoeiro, mas o cão retorna para a casa.	Manfredo abandona-o, várias vezes, em lugares distantes, mas Leão sempre volta.
Tortura		O pintor começa a dar pouca comida à Fiel e a deixá-lo num quarto escuro.		
Amor incondicional		O cão fica doente e, percebendo que ia morrer, entra às escondidas no quarto do pintor,		

⁵⁰ No original, “hôpital de chiens” (Destroyes, 1866, p. 248).

		pois queria vê-lo pela última vez.		
Decisão	Robert decide matá-lo afogado, para não sujar suas mãos.	O pintor entende a atitude do cão como uma grande impertinência e decide agir.	Não conseguindo se livrar de Veludo, decide matá-lo.	Não conseguindo se livrar de Leão, decide matá-lo.

Tabela 18. Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 2. Fonte: elaborada pela autora.

A motivação de Robert parece ser a única minimamente justificável: após dois anos morando em sua casa, Moustapha fica muito doente e, na cidade em que vivem, não há meios de tratá-lo. Adiantar a morte do cão parece ser a única saída encontrada pelo moço para lidar com a horrível doença do animal. Para não sujar as mãos, Robert decide matar Mustafá afogado. A versão de Junqueiro, por sua vez, abunda em crueldade: o pintor — antes pobre — enriquece; por um breve momento, o cão é feliz com a nova condição do dono, mas, em pouco tempo, mergulhado nos prazeres e paixões que a fortuna lhe trouxera, o pintor deixa de tolerar os carinhos que o cão lhe despende. Só de chegar perto, Fiel passa a apanhar do dono. Conforme o cão vai ficando mais velho e doente, o pintor sente-lhe repulsa e adota a terrível medida de prendê-lo num quarto frio e escuro, alimentando-o somente com ossos roídos por outros cães. A crueldade é complementada pelos empregados do recém-rico, que também agridem Fiel. O cão, porém, mesmo em face de tamanho sofrimento — e sentindo a aproximação da morte — deseja chegar perto de seu dono uma última vez. Ao escapar do quartinho, dirige-se aos aposentos do dono, que decide por-lhe um fim, em vias de punir a sua impertinência. Na versão de Pimentel, Leão “tinha saudades do seu primeiro dono, e por isso vivia tristemente pelos cantos da casa” e “[c]omendo pouco, emagrecia sempre, e tornava-se repugnante, cheio de lepra, com o pelo a cair”, o que leva Manfredo a tentar livrar-se dele (Pimentel, 1959, p. 251). A princípio, essa tentativa, diferentemente das histórias de Destroyes e Junqueiro, não envolve matar o animal, mas abandoná-lo em lugares distantes de sua casa. Algo parecido faz o narrador-personagem de Guimarães Júnior, que, sem apresentar explicação mais consistente, além do fato de Veludo para nada lhe servir, doa-o para a esposa de um carvoeiro. Em ambas as versões brasileiras, o cão não aceita o abandono e retorna à casa. Só então, os malfeitores decidem matá-lo. Assim como na versão de Destroyes, em todas as outras, as tentativas de assassinato do cão envolvem afogamento:

MOTIVO	“Moustapha – Histoire d’un Chien”, de Adolphe Destroyes	“Fiel”, de Guerra Junqueiro	“História de um Cão”, de Luís Guimarães Júnior	“História de um Cão”, de Figueiredo Pimentel
Emboscada	Robert caminha para o cais. O mar estava alto.	O pintor finge tratar bem o cão e pede que este o acompanhe.	Novo dono chama Veludo e ele o segue.	Manfredo chama o cão para um passeio, agradando-o.
		Chegando ao cais, o cão compreende o que lhe aconteceria e compara sua sorte com a de Jesus perante Judas. Resigna-se a morrer, pelo fato de que isso deixaria o pintor feliz.		
Tentativa de assassinato	Robert coloca uma pedra no pescoço do cachorro e atira-o ao mar. No mesmo momento, deixa cair, também, um objeto de sua estima. Robert volta para casa.	O pintor joga o cão na água, com um pontapé. No mesmo momento, deixa cair, também, um objeto de sua estima. O pintor volta para casa.	Novo dono toma um barco mar adentro e, lá, joga Veludo.	Manfredo toma um barco mar adentro e, em local fundo, de supetão, atira Leão do barco.
			Já em casa, percebe que perdeu um objeto de valor.	Já em casa, percebe que perdeu um objeto de valor.

Tabela 19. Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 3. Fonte: elaborada pela autora

Robert, para garantir o afogamento, atira uma pedra ao pescoço de Moustapha e o atira ao mar, a partir do cais. Assim que empreende a cruel atitude, sente-se envergonhado e abaixa a cabeça, o que culmina na perda de um objeto importante para ele, que, assim como Moustapha, perde-se no mar. O jovem volta triste para casa, não em função do cão, mas da perda do objeto. Junqueiro, antes desse acontecimento, insere outros dois que não existem na versão de seu antecessor nem nas posteriores. Ele disfarça as intenções nefastas do vilão, fazendo-o tratar o cão com carinho e fingir que o está levando para passear. Depois, em face da revelação da frieza de Robert (que tenciona matar o animal ao atraí-lo ao cais), impinge uma personalidade mansa e resignada ao cão. Manfredo, na versão de Pimentel, repete a mesma atitude, que não ocorre na versão inicial nem na de Guimarães Jr. Fiel, assim como Moustapha, é jogado ao mar por seu dono, que permanece no cais. Mas Veludo é jogado ao mar longe da costa, pois o dono toma um barco e pede ao barqueiro que entre mar adentro. Acreditamos ser

patente que Pimentel tenha seguido as modificações feitas por Guimarães Jr. nesse trecho, uma vez que Manfredo, de igual modo, não atirou o cão do cais, mas “tomou um bote e mandou remar pela baía em fora” (Pimentel, 1959, p. 251). A reação dos cães nas versões brasileiras, também, é notavelmente semelhante: “Leão olhou-o [para Manfredo] tristemente, como querendo queixar-se de tamanha ingratidão” (Pimentel, 1959, p. 252); “Veludo à proa olhava-me choroso / Como o cordeiro no final momento” (Guimarães Jr., 2010, p. 112).

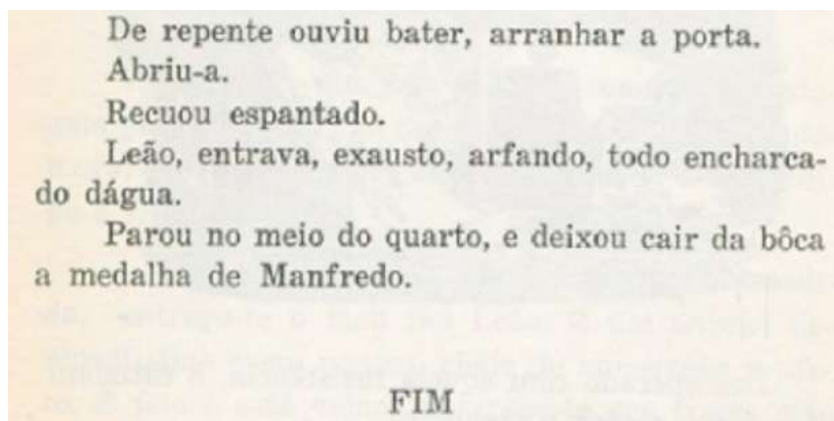
Outra mudança feita por Guimarães Jr., quando da adaptação do texto de Destroyes, seguida por Pimentel, diz respeito à escolha do objeto de valor pessoal que o algoz perde no mar. Na versão primária, de Destroyes, trata-se de uma boina “grega, bordada por mão amiga” (trad. Gilberto Araújo apud Guimarães Júnior, 2010, p. 230). Guerra Junqueiro, cuja versão guarda boa parte dos motivos, fatos e acontecimentos utilizados em Destroyes, repete o mesmo, contando que, “ao dar-lhe o pontapé caiu-lhe na corrente / O gorro que trazia. / Era uma saudosa, adorada lembrança / Outr’ora concedida / Pela mais caprichosa e mais gentil criança, / Que amara, como se ama uma só vez na vida” (Junqueiro, 1906, p. 152). A boina, característica da vestimenta francesa e bastante associada a artistas pode, até mesmo, ter sido a razão que levava Junqueiro a retratar o homem como um pintor, complementando o estereótipo — ainda hoje vigente — do pintor francês que usa uma boina. Guimarães Júnior revela-se mais criativo, modificando bastante o objeto: “Era um cordão de prata: — eu tinha-o unido / Contra o meu coração constantemente / E o conservava no mais recato, / Pois minha mãe me dera essa corrente / E, suspenso à corrente, o seu retrato” (Guimarães Júnior, 1880, p. 108). Esse é mais um ponto em que Pimentel demonstra distanciamento das versões estrangeiras ao passo que revela a grande proximidade com a versão de Guimarães Júnior: “Chegando à casa, reparou que havia perdido a corrente do relógio, de onde pendia uma medalha encerrando o retrato e os cabelos de sua mãe morta — única relíquia que dela possuía” (Pimentel, 1959, p. 252). Pimentel especificou melhor qual era a corrente, descrevendo-a como uma corrente de relógio. Mas manteve a justificativa para o valor sentimental: era um presente da mãe. E, tal qual na versão de Guimarães Jr., Manfredo só se dá conta da perda quando já está em casa. Nas versões dos estrangeiros, por outro lado, essa percepção ocorre no momento do descarte do animal. É, então, que chegamos aos desfechos:

MOTIVO	“Moustapha – Histoire d’un Chien”, de Adolphe Destroyes	“Fiel”, de Guerra Junqueiro	“História de um Cão”, de Luís Guimarães Júnior	“História de um Cão”, de Figueiredo Pimentel
--------	---	-----------------------------	--	--

Superioridade do cão é comprovada	Moustapha retorna à casa, carregando o objeto de valor.	Fiel retorna à casa e, ao cair morto, deixa cair da boca o objeto de valor.	Veludo retorna à casa, deixa cair da boca o objeto de valor.	Veludo retorna à casa e deixa cair da boca o objeto de valor.
	Robert abraça Mustafá, chorando.			
	Mustafá olha para Robert, solta um grito e morre.		Veludo cai morto.	

Tabela 20. Motivos, fatos e acontecimentos dos textos comparados — Parte 4. Fonte: elaborada pela autora.

Na primeira versão, de Destroyes, apenas uma hora depois de Robert chegar em casa, ouve barulhos de arranhão à porta. Ao abri-la, depara-se com Moustapha, agudamente debilitado, segurando a boina entre os dentes. Robert abraça o cão, chorando, e pega seu gorro. Nesse momento, o cão sucumbe. Não há outra versão em que o cachorro seja abraçado pelo dono. No texto de Junqueiro, o retorno do cão deu-se no outro dia, quando o pintor “Sentiu bater à porta! Ergueu-se e foi abrir. / Recuou cheio de espanto; era o Fiel, o cão / Que voltava arquejante, exânime, encharcado, / A tremer e a uivar, no último estertor, / Caindo-lhe da boca, ao tombar fulminado, / O gorro do pintor!” (Junqueiro, p. 153). O narrador-personagem de Junqueiro está em casa, maldizendo o cão que, para ele, fora o culpado de sua desgraça — a perda da corrente com a medalha que continha o retrato de sua mãe —, quando ouve um uivo à porta. Veludo entra, arfando — a boca espumando — e deixa cair o objeto e, assim como os cães das versões anteriores, morre. Na versão de Pimentel, Manfredo ouve arranhões e batidas à porta. Ao abri-la, entra Leão, “arfando, todo encharcado d’água”, caminha até o meio do quarto e deixa a medalha cair (Pimentel, 1959, p. 252). É nesse ponto que Pimentel interrompe a narrativa num corte brusco. A Figura 23 reproduz o desfecho do conto de Pimentel:



De repente ouviu bater, arranhar a porta.
Abriu-a.
Recuou espantado.
Leão, entrava, exausto, arfando, todo encharcado d'água.
Parou no meio do quarto, e deixou cair da bôca a medalha de Manfredo.

FIM

Figura 23. Reprodução do desfecho de “História de um Cão”, onde se lê a palavra “FIM”. Fonte: Pimentel, 1959, p. 252.

Note-se a presença, um pouco abaixo da última frase, da palavra “fim” em caixa alta. Ela aparece na versão de 1959, que estamos utilizando, e na de 1958, conforme pudemos verificar. Não sabemos se foi incluída em edições anteriores, de modo que conseguíssemos verificar se faz parte do conto ou se é um paratexto de encerramento do livro, uma vez que “História de um Cão” é o último conto de *Histórias da Baratinha*. Nos outros livros que consultamos da “Biblioteca Infantil” da Quaresma, não há essa inscrição; o que não dissolve a dúvida por completo, mas contribui para a hipótese de que a inscrição “FIM” seja parte do conto. De qualquer modo, seja qual tenha sido a intenção, o efeito está posto: com apenas três letras, o gritante “FIM” interrompe, a uma só vez, o tempo da *diegese*, o tempo do discurso narrativo, e, indo além dos tempos propostos por Gérard Genette, interrompe, também, o próprio livro — o objeto material que atua como suporte para a narrativa. Sendo intencionalmente parte do texto ou não, o “FIM” reforça, de modo gráfico, a quebra da narrativa, suspendendo o destino de Leão. Ele morreu de exaustão? Manfredo, arrependido, passou a tratá-lo bem ou, irritado, empregou outro método para ver-se livre dele? O texto não nos responde — o que parece ser recorrente na escrita de Pimentel, pois é o mesmo que se dá, por exemplo, no conto “A Formiguinha”.

Ainda que a última parte do último motivo da reescritura de Pimentel se tenha destoadado discretamente do mesmo trecho em Guimarães Jr., de qualquer maneira, são robustas as semelhanças entre ambas as versões. Pimentel não inseriu nenhum motivo que existisse, anteriormente, na narrativa de seu antecessor. O que ele fez foi suprimir aquele que nos daria certeza da morte do cão, ao final do texto, e mais dois: aquele em que o cão demora para afeiçoar-se ao novo dono e, em seguida, o motivo da carta enviada ao amigo pelo verdadeiro dono de Veludo — esses dois correspondem a uma grande redução do texto feita por Pimentel. Na tabela abaixo, reproduzimos esses trechos dos textos de Guimarães Jr. (estrofes 5 a 14) e de Pimentel (parágrafos 4 e 5) — eles estão situados entre o recebimento do cão pelo novo dono e o momento em que o novo dono começa a tentar se livrar dele. As supressões feitas por Pimentel são bastante significativas:

Texto-base (“História de um Cão” — Luís Guimarães Jr.)	Reescritura (“História de um Cão” — Figueiredo Pimentel)
Veludo a custo habituou-se à vida Que o destino de novo lhe escolhera; Sua rugosa pálpebra sentida Chorava o antigo dono que perdera.	Trouxe Leão para casa e ao passo que o cachorro ia pouco a pouco se lhe afeiçoando, ele aborrecia-o cada vez mais.
Nas longas noites de luar brilhante, Febril, convulso, trêmulo, agitando	O cão tinha saudades do seu primeiro dono, e por isso vivia tristemente pelos cantos da casa (Pimentel, 1959, p. 251).

A nua cauda – caminhava errante À luz da lua – tristemente uivando. Toussenel, Figuiet e a lista imensa Dos modernos zoólogos doutores Dizem que o cão é um animal que pensa: Talvez tenham razão esses senhores. Lembro-me ainda. Trouxe-me o correio, Cinco meses depois, do meu amigo Um envelope fartamente cheio: Era uma carta. Carta! era um artigo Contendo a narração miúda e exata Da travessia. Dava-me importantes Notícias do Brasil e de La Plata, Falava em rios, árvores gigantes; Gabava o steamer que o levou; – dizia Que ia tentar inúmeras empresas: Contava-me também que a bordo havia Mulheres joviais – todas francesas; Assombrava-se muito da ligeira Moralidade que encontrou a bordo: Citava o caso de uma passageira... Mil coisas mais de que me não recordo. Finalmente, por baixo disso tudo, Num post-scriptum do melhor cursivo Recomendava “o pobre do Veludo” Pedindo a Deus que “o conservasse vivo”. Enquanto eu lia, o cão tranquilo e atento Me contemplava, e – creia que é verdade – Vi comovido, vi nesse momento Seus olhos gotejarem de saudade. Depois lambeu-me as mãos humildemente, Estendeu-se a meus pés silencioso Movendo a cauda, – e adormeceu contente Farto de um puro e satisfeito gozo. (Guimarães, 2010, p. 108-110)	
--	--

Tabela 21. Comparação entre as estrofes 5 a 14 do poema de Guimarães Júnior e os parágrafos 4 e 5 do conto de Pimentel. **Fonte:** elaborada pela autora

A tabela nos mostra que, em duas frases-parágrafos, Pimentel reescreveu o conteúdo das estrofes 5, 6 e 14 do texto-base. Foi suprimido tudo o que está nas estrofes 7 a 13, a começar pelas referências feitas por Guimarães Jr. a pessoas que existiam na realidade objetiva: Alphonse Toussenel e Louis Figuiet, cientistas franceses do século XIX, que o eu-lírico cita para embasar a impressão que teve de que o cão compreendera o que foi relatado na carta de

seu antigo dono e, com isso, saíra do estado de recusa e tristeza em que se encontrava, passando, como relatado na estrofe 14, a manifestar carinho pelo novo dono, além de, finalmente, voltar a ter alegria. No conto de Pimentel, o cão logo se afeiçoa a Manfredo, o que não lhe impede de continuar sentindo tristeza em razão da saudade de seu antigo dono. Pimentel também suprimiu a evocação de Guimarães a locais que verdadeiramente existem, Brasil e La Plata (Argentina) — destinos visitados pelo antigo dono de Veludo, nos primeiros meses de sua viagem, de acordo com o relatado na carta que enviara. Esses locais, a que o dono verdadeiro do cão chegou por meio de um navio a vapor, mostram-nos que a história narrada por Guimarães Jr. não se passa no Brasil, mas, provavelmente, em algum país da Europa — talvez, Portugal, onde o escritor morava quando da publicação do poema. Essa é uma hipótese a se considerar, pelo fato de que jovens francesas são citadas na carta como companheiras de viagem. Mais que apenas citadas, são criticadas pelo remetente, que se assombrou com o que classificou de uma “ligeira moralidade” das moças (Guimarães, 2010, p. 109). O primeiro dono de Veludo talvez esperasse mais aventuras amorosas a bordo do navio, mas, pelo que relata, houve apenas “o caso de uma passageira” (Guimarães, 2010, p. 109).⁵¹ Nada disso está na reescritura de Pimentel.

Ao fazer essas supressões, Pimentel retira da trama de Guimarães elementos que a tornavam literatura escrita para adultos. A propósito dessa conjectura, pelo que sabemos, nenhuma das versões anteriores à de Pimentel fora escrita intencionalmente para o público infantil. É somente Pimentel quem faz isso, o que justifica as mudanças por ele realizadas, sobretudo com relação à supressão do tema ligado à vida amorosa do dono do cão e a referência ao comportamento sexual das francesas. John Milton, em um artigo em que trata das intersecções procedimentais entre processos de tradução e processos de adaptação, constata que há diversas “restrições” que influenciam diretamente nas decisões do reescritor. A primeira de sua lista é exatamente a restrição que parece orientar as escolhas feitas por Pimentel na passagem do poema de Guimarães Jr. para o seu conto: a “necessidades do público-alvo em termos de idade (literatura infantil)” (Milton, 2019, p. 198).

⁵¹ A associação, no Brasil, do termo “francesas” à prostituição tem raízes históricas no final do século XIX e início do XX, período da Belle Époque, quando mulheres francesas e europeias chegavam ao Rio de Janeiro e a outras cidades brasileiras em meio ao fenômeno do chamado “tráfico de brancas”. As francesas, diferentemente das chamadas “polacas” — mulheres pobres do leste europeu que atuavam em áreas de prostituição popular como o Mangue — atendiam a uma clientela de maior poder aquisitivo, tornando-se associadas a uma prostituição considerada sofisticada ou de luxo. No bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, por exemplo, eram as francesas sofisticadas e as mulatas exóticas que circulavam, em contraste com as prostitutas confinadas em zonas periféricas da cidade. Esse prestígio ambíguo, a França como símbolo de refinamento e libertinagem ao mesmo tempo, consolidou a associação entre o gentílico e o comércio do sexo no imaginário popular brasileiro. Não por acaso, a fabulação literária brasileira em torno da figura da prostituta recorreu com frequência às referências francesas, reforçando culturalmente essa ligação ao longo das gerações (cf. Kapp, 2010).

Essa retirada corresponde ao mesmo fenômeno que Otto Maria Carpeaux observa quando trata das adaptações de livros como *Robinson Crusoé* e *As Viagens de Gulliver*. Para ele, a supressão “dos objetos da sátira”, desses e de outros textos, transforma-os em “*volksbuch*” e “literatura infantil” (Carpeaux, 2011, p. 1144-1147). *Volksbuch* é a palavra alemã que define os livros populares, tanto aqueles cujo conteúdo provém do folclore quanto os que são populares no sentido de constituírem edições mais baratas, visando como consumidores as classes com menor poder aquisitivo. As edições da Quaresma, como vimos, tinham exatamente o público-alvo e as características encerradas na segunda acepção de *volksbuch*, além de boa parte de seus livros, incluindo alguns escritos por Pimentel, promoverem textos que se encaixam na primeira acepção. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1987) mostram que os textos que inauguram a Literatura Infantil Brasileira correspondem, exatamente, a reescrituras de textos primeiramente direcionados a adultos e também de contos populares:

Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel são os que se encarregaram, respectivamente, da tradução e adaptação de obras estrangeiras para crianças. Graças a eles, circulam, no Brasil, *Contos Seletos das Mil e Uma Noites* (1882), *Robinson Crusoé* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888) [...] todos vestidos para a língua portuguesa por Jansen. Enquanto isso, os clássicos de Grimm, Perrault e Andersen são divulgados nos *Contos da Carochinha* (1894), nas *Histórias da Avozinha* (1896) e nas *Histórias da Baratinha* (1896), assinadas por Figueiredo Pimentel (Lajolo e Zilberman, 1987, p. 29).

No entanto, para a reescritura de “História de um Cão”, Pimentel não tomou como base um texto que já fizesse parte do repertório cultural infantil ou que fosse um conto popular que, mesmo tendo chegado a ele pela via escrita, proviesse da tradição oral. O que fez, nesse caso, foi transformar em conto um poema-narrativo autoral, escrito para adultos, por outro escritor brasileiro, cujo enredo fora inspirado pela parte final de um conto também autoral e também escrito para adultos — ao que sabemos — de um escritor francês. Isso demonstra, mais uma vez, a diversidade das fontes consultadas por Pimentel para compor seus *Contos* e *Histórias da Carochinha*, *Avozinha* e *Baratinha*. A fábula-base utilizada por Pimentel para produzir a sua reescrita de “História de um Cão”, era, portanto, um conto literário, até onde sabemos, não um conto de procedência popular. Ademais, o texto-base era um poema. Isso significa que, se em “A Formiguinha”, Pimentel artificializou um conto orgânico, inserindo elementos característicos de sua escrita autoral em um conto da tradição oral; em “História de um Cão”, fazendo o caminho inverso, Pimentel lançou mão de uma série de recursos para adequar sua reescritura ao gênero “conto popular”, distanciando-o de sua origem autoral.

Uma das mudanças realizadas por Pimentel para atingir esse propósito foi modificar o narrador e o foco narrativo em sua versão. Como observamos em outro momento, o texto-base foi escrito em primeira pessoa, a partir do ponto de vista de um narrador-personagem. Se Pimentel mantivesse essas características, destoaria de uma característica bastante comum dos contos populares que é possuir um narrador onisciente neutro, que narra a história em terceira pessoa, anulando-se o máximo possível, a fim de que não haja vestígios de individuação, uma vez que é próprio do conto popular a autoria anônima. Outra adaptação feita por Pimentel deve-se ao fato de que, em geral, as narrativas tradicionais nunca são circunscritas ao espaço-tempo. Desse modo, como vimos, o autor não manteve as menções de Guimarães Jr. ao Brasil e à Argentina, restringindo-se a que o antigo dono de Leão precisasse “fazer uma longa viagem por mar, a países desconhecidos” (Pimentel, 1959, p. 250). Não se sabe quais países são esses nem de onde a personagem tenha partido. Deduz-se, somente, que a história se tenha passado em localidade próxima ao mar, uma vez que, quando da tentativa de assassinato do cachorro, Manfredo vai à “beira da praia”, toma um bote e manda “remar pela baía em fora” (Pimentel, 1959, p. 251). A época, de igual modo, não é especificada, mas tanto a versão de Pimentel quanto o seu texto-base apresentam elementos que indicam a possibilidade de que estejam localizadas na contemporaneidade ao seu período de composição. Primeiro, pela presença do relógio de bolso, que apesar de ter sido criado no início do século XVI, fora popularizado somente com a Revolução Industrial, no fim do século XVIII e início do século XIX. Segundo, pela viagem transatlântica, que passou pelo mesmo processo, nas mesmas épocas. Ainda assim, não há nada mais concreto no conto de Pimentel, que indique com precisão o tempo em que a narrativa se insere.

Pimentel faz outra alteração nesse sentido: retira as instâncias mais psicológicas do texto, retomando o modo de narrar do conto tradicional, que se ocupa de acontecimentos externos, não de reflexões internas das personagens. Desse modo, na versão de Pimentel suprimem-se as digressões e o relato minucioso das impressões e sentimentos do narrador de Guimarães. Na primeira estrofe, encontramos um exemplo em que não há ação, somente a declaração de que o eu-lírico/narrador teve um cão e o relato de sua percepção sobre esse animal: “Eu tive um cão. Chamava-se Veludo: / Magro, asqueroso, revoltante, imundo; / Para dizer numa palavra tudo / Foi o mais feio cão que houve no mundo.” (Guimarães Jr., 2010, p. 108). A ação, propriamente, inicia-se na segunda estrofe: “Recebi-o das mãos de um camarada / Na hora da partida. / O cão gemendo / Não me queria acompanhar por nada: / Enfim – mau grado seu – o vim trazendo.” (Guimarães Jr., 2010, p. 108). Pimentel é direto: “Vendo-se obrigado a fazer uma longa viagem por mar, a países desconhecidos, onde devia demorar-se

algum tempo, um moço confiou a um amigo o seu cachorro” (Pimentel, 1959, p. 250). O conteúdo do primeiro parágrafo do texto de Pimentel está todo concentrado numa ação: a entrega do cão ao novo dono. De resto, há apenas a justificativa — bem fundamentada — dessa ação.

Para Ricardo Azevedo (2007), o conto popular, transmitido pela oralidade, “[n]ão pode [...] se dar ao luxo de falar de forma fragmentada, recorrer a vocabulário e sintaxes incomuns, utilizar metáforas obscuras, fazer citações ou ser experimental”; do contrário, correria o risco de não ser compreendido pelo interlocutor, que não possui meios de retomar o texto, quantas vezes forem necessárias, a fim de compreendê-lo, como ocorre com o texto escrito. E mesmo quando os contos populares são registrados pelo artifício da escrita, tendem a manter as características da contação oral e são, portanto, “claros, diretos, concisos”, pois buscam uma “comunicação imediata” com o leitor-público (Azevedo, 2007, p. 31). Considerando essas prerrogativas, pode-se afirmar que na reescritura de “História de um Cão”, Pimentel busca — se comparado com a versão-fonte — uma aproximação com o conto popular, mas não emula totalmente a forma de um. Fosse o caso, não encontraríamos em seu texto elaboradas inversões sintáticas, como a que constrói no primeiro período do texto. A oração principal do trecho não é a primeira — como seria numa escrita mais direta —; ao contrário, é a última: “[...], um moço confiou a um amigo o seu cachorro”. A oração que abre o período — e o conto todo — é, apenas, uma subordinada adverbial causal que, portanto, apresenta o porquê que sustenta a oração principal: “Vendo-se obrigado a fazer uma longa viagem por mar”. E, entre uma e outra, há orações adicionais que se subordinam à primeira, explicando-a “a países desconhecidos, onde devia demorar-se algum tempo” (Pimentel, 1959, p. 250). Assim, se esse trecho é direto em seu conteúdo, o mesmo não se pode dizer de sua forma.

Há, ainda, nesse texto, uma divergência com relação a uma das características mais atribuídas a Pimentel: o caráter moralista. Vimos no capítulo anterior que esse é um dos traços mais associadas às suas produções escritas para crianças. Contudo, no caso de “História de um Cão”, isso não é verdadeiro ou, pelo menos, não num primeiro plano de leitura do texto. Manfredo — o vilão — tampouco é punido — como se esperaria do destino de um vilão num conto que se presume moralista e com o objetivo de ser educativo —, recebendo (contrariamente) uma benesse, ao lhe ser entregue, de volta, a lembrança de sua mãe. Se Pimentel quisesse “moralizar” sua versão, poderia ter acrescentado alguma consequência ruim àquele que tentou matar Leão. Ademais, Pimentel suprimiu uma referência religiosa existente na versão-base, que comparava o cão a Jesus Cristo, quando crucificado: “Veludo à proa olhava-me choroso / Como o cordeiro no final momento” (Guimarães Jr., 2010, p. 112). Na

versão de Pimentel, a passagem não é toda suprimida, mas é descrita do seguinte modo: “Leão olhou-o [a Manfredo] tristemente, como querendo queixar-se de tamanha ingratidão” (Pimentel, 1959, p. 252). Nem nesse momento nem em qualquer outro do texto, Pimentel menciona referências religiosas ou apela para uma narração que deliberadamente busque incutir valores morais ou religiosos em seus leitores. Toda a construção do texto, sobretudo a caracterização das personagens e a descrição de suas ações, mostra-nos que Leão e Manfredo são, ambos, os protagonistas, sendo que o cão ocupa a função de mocinho e Manfredo, a de vilão. A intriga principal da narrativa é o desejo do homem de livrar-se do animal, uma vez que o despreza. Manfredo é caracterizado como um “estudante rico”, que vive “à farta” e que não tem grandes valores morais uma vez que, além de tentar abandonar o cão, ainda tenta matá-lo afogado, sem demonstrar remorso. Note-se que “saltou alegremente” após jogar Leão ao mar (Pimentel, 1959, p.250-252). Se Manfredo recebeu uma lição — implícita — foi a de que há criaturas, como os cães, que não revidam ao mal que lhe fazem. No caso de Leão, mesmo tendo sofrido o pior dos atentados, ainda se dispôs a recuperar e devolver o objeto que possuía valor sentimental ao seu algoz. Talvez o castigo de Manfredo sejam o constrangimento e a vergonha que possivelmente sentiu após constatar que sua maldade fora retribuída com amor e, assim como o Manfredo do poema de Lord Byron, se tenha auto-punido e corroído-se pela culpa. Mas isso não está explícito e nem há indícios suficientes para crermos que seja esse o seu final. O fato é que Pimentel ter deixado o final em aberto, mesmo quando fosse esperada a punição do vilão, reforça seu compromisso com uma literatura não-pedagógica, não-moralizante, contradizendo a propaganda feita pela editora e, por ele mesmo, nos paratextos e em divulgações do livro.

CAPÍTULO III

UMA POÉTICA PARA FIGUEIREDO PIMENTEL À LUZ DE SUAS PRIMEIRAS OBRAS AO PÚBLICO INFANTIL

Como vimos no primeiro capítulo, Figueiredo Pimentel escreveu ampla diversidade de gêneros textuais e para diferentes públicos durante a sua carreira. Foi de escritor de “romances para homens” a colunista social, passando — dentre outros — pela dramaturgia, pelo poema e pela Literatura Infantil. Nesse último, escreveu para crianças sob a forma de diferentes gêneros como contos, poemas, textos teatrais e brincadeiras infantis tradicionais. No capítulo anterior, ao analisarmos três contos reescritos por ele e publicados em seus três primeiros livros infantis — *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha* —, pudemos perceber que é também extensa a diversidade de procedimentos de composição narrativa utilizados por Pimentel em suas reescrituras. Isso nos leva à hipótese de que o autor não apenas compila textos previamente existentes, exercendo pouca influência sobre eles ou, então, apenas promovendo mudanças que os tornem mais “morais” — correspondendo, portanto, às expectativas do público da época —, mais adequados ao público infantil. Pelo contrário, observamos que Pimentel realiza mudanças substanciais na composição de suas reescrituras, realizando um trabalho para as crianças que, se não se afasta totalmente da máxima de “ser útil” à educação desses leitores, também não desconsidera o trabalho artístico, não retira dos pequeninos o direito ao contato com a polissemia da obra de arte. De igual modo, mostraremos que uma das características mais atribuídas aos três primeiros livros infantis de Pimentel, a “moralidade”, nem sempre é atendida de modo integral e, por vezes, é inteiramente subvertida.

A poética, de acordo com Lefevere (2007), é “um inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens e situações protótipos e símbolos” e, também, “é um conceito do que é, ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social em geral” (Lefevere, 2007, p. 51). Considerando essa proposta, entende-se que as escolhas de um escritor pertencem aos seus aspectos estilísticos individuais, mas, em boa medida, existem para que o texto entre para o cânone, ou seja, “para que a obra literária seja notada” (Lefevere, 2007, p. 52). A fim de evidenciar as características da poética de Pimentel no recorte que estamos estudando, ao longo deste capítulo evidenciaremos, mais detidamente, alguns dos aspectos observados nas reescrituras de Pimentel, dentre os quais as modificações realizadas pelo (re)escritor nos âmbitos do enredo, da narração, da linguagem e do gênero textual. Em seguida, no item que

encerra o capítulo, trataremos da questão da moralidade — que faz parte dos aspectos ideológicos da obra e faz-se relevante em nossa análise, uma vez que é uma das principais características atribuídas aos contos infantis de Figueiredo Pimentel pela historiografia e pela crítica dos Estudos da Literatura Infantil.

III.1. Construção Narrativa e Traços Composicionais

O surgimento do que se denomina gênero literário na Literatura Infantil, não apenas no Brasil, mas em diferentes países, parece, frequentemente, ter-se dado por meio de traduções e adaptações de produções estrangeiras. Conforme com as observações de Trotsky:

os temas artísticos passam de povo para povo, de classe para classe e de autor para autor. Is[s]o apenas significa que a imaginação humana é econômica. Uma nova classe não começa criando toda uma nova cultura desde o princípio, mas se apossa do passado, seleciona-o, corrige-o, reajusta-o e, a partir de tudo isso, constrói (Trotsky, 1976, p. 81).

Ainda de acordo com ele, “[s]e não fosse usado este guarda-roupa ‘de segunda mão’ das épocas, o processo histórico não teria progredido” (Trotsky, 1976, p. 81). Como sabemos, Figueiredo Pimentel foi um dos pioneiros na produção de literatura para as crianças brasileiras e isso se deu, majoritariamente, por meio de traduções e/ou adaptações de textos já publicados anteriormente. Irene Hirsch afirma que “os textos são reescritos, editados, cortados ou reinventados para atender a leitores de épocas, de idades e de padrões morais diferentes”. No caso da literatura direcionada ao público infantil, “passa a ter como objetivo atender as que se consideram ser as necessidades próprias da criança leitora, o que se concretiza na imposição de um código moral estritamente convencional” (Hirsch, 2006, p. 92). E esses processos, ainda de acordo com Hirsch, podem se dar de diferentes modos, por exemplo, “simplificações do léxico, da sintaxe e redução da estrutura da obra, retirada de episódios de conduta inconveniente, de rudeza ou de sexualidade explícita” (Hirsch, 2006, p 91 -92).

No prefácio de *Castigo de um Anjo* — tradução de um livro de Tolstoi — Figueiredo Pimentel, na tentativa de evitar comentários da crítica quanto à natureza de sua tradução, previamente, expõe os procedimentos de que se valeu e as causas dessas escolhas: “Traduzindo este prefácio que aí fica, bem como todo o conto, achamos conveniente suprimir muitos trechos, transcendentalmente filosóficos, pouco ao alcance das pessoas às quais o livrinho é destinado” e, complementa, dizendo que procurou “adaptá-lo, tanto quanto [...] foi possível, ao nosso meio

e costumes, mudando também os nomes dos personagens, de modo a não oferecer a menor dificuldade”(Pimentel, 1897, p. 19). Notamos que algumas dessas escolhas que Pimentel declara ter feito na tradução e adaptação de *Castigo de um Anjo*, por exemplo, estão presentes, de igual modo, nos contos que analisamos em nosso *corpus*. No capítulo anterior, investigamos os textos-fonte de três textos de Pimentel — “A Formiguinha”, “A Sapa Casada” e “História de um Cão” — a fim de, por meio de uma análise comparada entre o hipo e o hipertexto, evidenciar as modificações realizadas pelo autor na composição de suas reescrituras. De modo sintético, por meio da observação circunscrita ao *corpus*, a conclusão maior a que chegamos foi a de que Figueiredo Pimentel utiliza-se de recursos adaptativos diversos, de acordo com as características do gênero textual do hipotexto, que levam a uma certa uniformização dos hipertextos.

Isso se dá por meio de um trabalho artístico que promove transformações quantitativas e qualitativas nos textos, “aparando” as características mais pronunciadas do gênero textual ao qual o texto-base está filiado, de modo que os hipotextos tenham certa unidade. Ademais, tendo em vista a diversidade de formatos desses hipotextos, são também vários os recursos adaptativos dos quais Pimentel lança mão. No caso dos contos “A Formiguinha” e “A Sapa Casada”, ambos são provenientes de contos populares recolhidos diretamente da oralidade pelo folclorista que fez o registro escrito do hipotexto utilizado por Pimentel. O primeiro, é do subtipo “conto acumulativo” e, como pudemos notar, foi registrado de modo bastante ligado ao gênero textual — também popular — lenga-lenga, em vista de sua estrutura marcadamente em versos. O segundo, “A Sapa Casada”, é um “conto de encantamento” (ou “maravilhoso”, “de magia”, “de fadas”, dentre outras nomenclaturas) cujo enredo e cujas personagens podem ser totalmente analisados à luz da proposta de Vladimir Propp para os contos desse subtipo, o que significa que atende à estrutura clássica do subgênero apesar de, certamente, já ter sido bastante transformado na oralidade antes de ser registrado, no Brasil, por Sílvio Romero. O terceiro caso é que mais nos revela as transformações promovidas por Pimentel a fim de conformar suas reescrituras num gênero que podemos chamar de “conto literário infantil com tendência popular”. Em vista de o texto-base utilizado por Figueiredo Pimentel, na reescritura de “História de um Cão”, ter sido um poema narrativo literário, com autoria conhecida (e ele, por sua vez, ter-se baseado em um conto igualmente literário e de autoria conhecida, portanto — pelo que conseguimos descobrir —, não popular), as transformações realizadas por Pimentel foram ainda mais pronunciadas. Ele não apenas trabalhou na prosificação do texto, de modo que se pudesse adequar a o gênero “conto”, como acrescentou ao texto elementos que lhe conferiram um “ar” de narrativa de procedência popular.

Uma dessas transformações refere-se à narração. Em geral, nos contos populares que conhecemos por tradição, o narrador enquadra-se na classificação “onisciente”, proposta por Norman Friedman. De acordo com as explicações de Ligia Chiappini Moraes Leite, esse tipo de narrador tem uma visão do todo dos fatos de uma história — pois eles ocorreram anteriormente ao tempo em que a história está sendo narrada, de modo que o narrador possui “ciência” de seus principais aspectos na descrição de personagens, cenários e ações que os envolvem. Ainda de acordo com a autora, esse é um narrador bastante presente nas produções literárias do século XIX, podendo constituir-se, por uma subclassificação, em “onisciente neutro” ou “onisciente intruso”, em vista de sua menor ou maior intervenção na diegese da narrativa (Leite, 1985, p. 33-37). Joseane Maia Santos Silva observa que o narrador construído por Pimentel em suas reescrituras é, exatamente, o “onisciente”, ou seja, aquele que tudo sabe e vê” (Silva, 2010, p. 143). No capítulo anterior, verificamos que em “A Formiguinha” e em “A Sapa Casada”, Pimentel mantém essa tradição, utilizando-se do narrador onisciente neutro. No caso de “História de um Cão”, o hipotexto, como vimos, é narrado em primeira pessoa, por um narrador-personagem — o vilão da história. Tanto a narração em primeira pessoa, por meio de um narrador-personagem, quanto o protagonismo voltado ao antagonista não são comuns aos contos populares brasileiros. Em vista disso, sugere-se que Pimentel promove dois deslocamentos: o narrador passa a ser onisciente-neutro e a história é narrada em terceira pessoa, ou seja, ocorre o que Genette nomeia como “transvocalização” — “passagem da primeira à terceira pessoa” (Genette, 2010, p. 64). Com essa modificação, Pimentel imprime uma característica dos contos populares a um texto que, originalmente — até onde sabemos — não se enquadrava nessa categoria, gerando um efeito de uniformização composicional em suas reescrituras.

Em nenhum dos três casos analisados em nosso *corpus* o narrador pode ser considerado “intruso”. Ou seja, esse narrador não pode ser descrito como aquele que, de acordo com as postulações de Norman Friedman, nas palavras Ligia Chiappini Moraes Leite, tem por “traço característico”, com o nome diz, “a intrusão”, por meio da qual tece “comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral” (Friedman, 1955 *apud* Leite, 2002, p. 27-28). Entretanto, numa comprovação da diversidade de recursos empregados por Pimentel em suas reescrituras, há alguns contos em que isso ocorre. Em “Um Raio de Sol”, integrante de *Histórias da Avozinha*, a intrusão aparece de modo discreto, no início do conto, quando o narrador deixa transparecer sua opinião a respeito do clima meteorológico: “Uma formosa manhã de maio, limpa, alegre, fresca, perfumada, é um dos maiores encantos da natureza” (Pimentel, 1949, p. 330). Há exemplos nos quais o narrador é mais incisivo, como acontece em “Princesa dos

Cabelos de Ouro”, no qual interrompe o fluxo da diegese com um comentário metalinguístico, que serve para recuperar uma informação dada anteriormente: “*Como dissemos*, Formoso era um lindo rapaz” (Pimentel, 1949, p. 149, grifo nosso). Em ambos os casos, compreendemos que os recursos são utilizados com o mesmo propósito dos que observamos no *corpus*: imprimir características de sua autoria nas reescrituras de narrativas de origem popular.

Regina Zilberman (2016) adiciona algumas informações a esse respeito, ao afirmar que Pimentel demonstra “preocupação em reproduzir a oralidade”. A pesquisadora menciona um outro trecho de “A Princesa dos Cabelos de Ouro” no qual, assim como no exemplo que fornecemos, o narrador se deixa mostrar: “Quantos séculos decorreram depois da história que vamos narrar, não sei, nem pessoa alguma poderá sabê-lo, só se sabe que, por esse tempo, existiu o reino das Maravilhas, e nele uma jovem tão linda, que nada neste mundo se lhe podia comparar” (Pimentel, 1949, p. 140).⁵² De acordo com a interpretação da pesquisadora, “o narrador vale-se de recursos próprios à oralidade para introduzir o assunto, ao utilizar a primeira pessoa do discurso e ao identificar-se enquanto responsável pela transmissão do conto” (Zilberman, 2016, p. 39). Igualmente, Zilberman cita trechos de “O Patinho Aleijado”, cuja abertura inicia-se com a descrição do cenário e “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”. E complementa: “[n]a mesma oração, recorre ao gerúndio, indicando a intenção de reforçar a coloquialidade do discurso” (Zilberman, 2016, p. 39). Em suas palavras, Pimentel,

[a]o 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. Entre essas, contam-se o emprego de uma linguagem que, marcada pela coloquialidade, reproduz o processo de transmissão de histórias do adulto para a criança (Zilberman, 2016, p. 40).

Ainda no plano da linguagem, de acordo com Laurence Hallewell, a maior parte dos livros com os quais as crianças brasileiras tinham contato, antes dos livros de Figueiredo Pimentel, eram escritos num português bastante distanciado do que se falava no Brasil do século XIX, o que levava as crianças a não conseguirem compreendê-los em vista das “palavras” e do

⁵² Na versão utilizada por Zilberman, há certas diferenças no texto, em comparação com a nossa: “Quantos séculos *correram* depois da história que vamos narrar, não sei, nem pessoa alguma poderá sabê-lo, só se sabe que, por esse tempo, existiu o reino das Maravilhas, e nele uma jovem tão linda, que nada neste mundo *se podia* comparar” (Pimentel, s/d, p. 140 *apud* Zilberman, 2016, p. 39).

“estilo grotesco” (Hallewell, 2005, p. 274). É, então, que, de acordo com Leonardo Arroyo, os livros de Pimentel surgem e “subvert[em] inteiramente como leitura os cânones da época”, por “serem escritos em linguagem solta, livre, espontânea e bem brasileira para o tempo” (Arroyo, 1968, p. 178). Corroborando essas percepções, após analisar uma seleção de reescrituras integrantes de *Contos da Carochinha*, Natasha Silva (2020) conclui que “ao inserir elementos orais, figuras, versos e coloquialismos”, Pimentel pretendia “ampliar as experiências literárias para as crianças e demais leitores do seu período” e que mesmo “que as narrativas sejam mediadas ora pela norma padrão, ora por uma linguagem coloquial”, em *Contos da Carochinha*, observam-se “resquícios da memória da tradição popular” (Silva, 2020, p. 53). Em nosso *corpus*, pudemos constatar tais mudanças realizadas por Pimentel no âmbito da linguagem. Em “A Formiguinha”, ele atualiza alguns termos, em relação ao texto-fonte, a exemplo de “a parede me impede” que, na versão brasileira, fica “a parede me *tapa!*” e “o rato me *fura*” para “o rato que me *rói!*”. O mesmo se dá com a substituição de “carniceiro” — homem que trabalha abatendo animais, o que, no Brasil, seria o correspondente a “açougueiro” — por, apenas, “homem”, nesse caso, em razão da eliminação da personagem anterior, o boi, o que fez com que não houvesse sentido em manter o nome da profissão da personagem “homem”. Outra mudança que Pimentel faz nesse âmbito é o uso de diminutivo para caracterizar a protagonista, “formiguinha”, e seus “pezinhos”, conferindo-lhe conotação afetiva e distintiva em relação às outras personagens.

Em “A Sapa Casada”, é notável a inserção de adjetivos e advérbios que atuam como intensificadores do discurso — “tristíssimo”, “antiquíssimo”, “forçosamente”, “horrenda”, “uma infinidade de sapos, sapas e sapões” e “sapa enormíssima, e horrendamente feia”, por exemplo. Outra observação relevante é a de que é possível notar uma linguagem bastante formal — por exemplo: “Entretanto, como só tenho uma palavra, cumpr-l-hei” — convivendo com alguns erros, como este, de concordância do verbo: “Os irmãos casaram-se com moças de sua sociedade e posição. *Vivia* cada um em sua casa, tendo por costume *irem* jantar o primeiro domingo, de cada mês, no palacete do velho, onde se reunia toda a família” (Pimentel, 1949, p. 317). Na mesma frase, nota-se, também, um erro de regência, pois está grafado “jantar o primeiro”, fazendo falta o uso da partícula “em” — resultados, talvez, do processo de editoração ou de um trabalho feito “a toque de caixa”, como parece ser o que Pimentel realizou para a Biblioteca Infantil, enquanto, simultaneamente, trabalhava como funcionário público e jornalista.

Esses erros não mudam o fato de que foram muitas intervenções artísticas no âmbito da linguagem, quando comparamos a versão de Pimentel com o texto-base. A propósito de outras

intervenções, com relação às marcas de oralidade nessa reescritura, Pimentel retira as que existiam no hipotexto. Por exemplo, no trecho “O mais velho d’eles *lá* n’um dia foi ao pai e disse” (Romero, 1885, p. 76), no qual Romero insere o advérbio “*lá*”, não em sentido de lugar, mas junto com “num dia”, reforçando a ideia de distância temporal — marca característica do discurso oral. Na versão de Pimentel, de modo geral, é possível notar que, com respeito ao texto-fonte, há menos marcas de oralidade e menos ocorrências de léxico ou sintaxe coloquial, o que, novamente, contribui para a confirmação de nossa hipótese de que Pimentel tende a deixar suas reescrituras provindas da oralidade com aspectos mais literários, retirando ou amenizando os elementos característicos do gênero do texto-base. Há, ainda, a modificação realizada por Pimentel, que vemos nitidamente na reescritura de “A Sapa Casada”: no texto-fonte, a narração é iniciada com uma variação da fórmula “Era uma vez...”, característica do gênero no qual a versão se enquadra: “Uma vez havia um homem...”. Porém, Pimentel não insere a fórmula, como Nelly Novaes Coelho já havia observado: “[é] curioso notar que nenhum [dos contos] tem início com o clássico ‘Era uma vez...’” (Coelho, 2006, p. 31, grifos originais). Anna Olga Prudente Oliveira, ao comparar as reescrituras de Pimentel com os textos de origem presentes nos escritos de Charles Perrault, faz uma afirmação semelhante, de que “[o] reescritor não inicia suas histórias com o clássico era uma vez (*“il était une fois”*)” (Oliveira, 2017, p. 1540). Em nossa pesquisa, porém, notamos uma exceção, que se dá com o conto “A Promessa”, presente em *Histórias da Baratinha*: “Era uma vez um rei que tinha uma filha, a quem desejava imensamente ver casada” (Pimentel, 1949, p. 169, grifo nosso). Ainda assim, essa é uma adaptação facilmente identificável nas reescrituras de Pimentel. Entendemos que a opção por não começar os textos com “Era uma vez” é, assim como outras, uma mudança promovida no sentido de descaracterizar seus contos como “populares”, suprimindo ou — pelo menos — desvalorizando o uso de fórmulas cristalizadas do gênero. Não deixa de ser, ainda, uma maneira de imprimir maior aspecto autoral aos textos.

Em “História de um Cão”, com relação à linguagem, também é nítida a intervenção realizada por Pimentel, que adota um registro lexical e sintático mais simples e direto, em comparação com o poema de Luís Guimarães Júnior. Por exemplo, o trecho “E resolvi-me enfim Certo, é custoso / Dizê-lo em alta voz e confessá-lo: / Para livrar-me desse cão leproso / Havia um meio só: era matá-lo” (Guimarães Júnior (2010[1880]), p. 111) é, por Pimentel, reescrito do seguinte modo: “Desesperado com aquela insistência, o estudante resolveu matar o cachorro” (Pimentel, 1959, p. 251). Nesse caso, fica evidente o distanciamento da reescritura de Pimentel da linguagem empregada no hipotexto.

Há outras adaptações realizadas por Pimentel que merecem menção. De acordo com Genette, as transformações ocorridas na passagem do hipo para o hipertexto, no âmbito dos aspectos formais, podem-se dar de diferentes maneiras: a primeira consiste em reduzir e a segunda, em aumentar o texto (cf. Genette, 2010, p. 74-116). Acerca desses dois processos a diversidade de opiniões de pesquisadores, fomentam ainda outras discussões pertinentes ao modo de trabalho do autor. . Alguns estudiosos, como veremos, mencionam outros tipos de adaptações característicos ao autor. De acordo com Sousa, por exemplo, em determinados momentos, Pimentel “recorreu à figura de linguagem, o eufemismo, a fim de suavizar cenas e substituir palavras”. Em outros, há “acréscimo de trechos narrativos aos contos, que tentaram ilustrar ao máximo possível as cenas e as situações da trama”. De igual modo, são adicionados “nomes próprios, propostos por Pimentel, para as personagens dos contos populares” e, “[e]m alguns [outros] casos, Pimentel optou por aumentar os diálogos entre as personagens” (Sousa, 2017, p. 171). Ainda de acordo com a pesquisadora, em “A Moura Torta”,

percebemos que Pimentel interveio no texto não só acrescentando, mas também excluindo partes. A parte inicial que narra a saída da mocinha de uma melancia que o príncipe ganhara de seu pai é omitida por Pimentel. O trecho em que uma mulher surge a partir da presença de uma fruta ou passa algum tempo dentro dela é recorrente em muitas versões da história, que circulou em vários países (Sousa, 2017, p. 159).

Natasha Castro Silva (2020) observa alguns desses procedimentos também em “Os Onze Irmãos da Princesa”. De acordo com ela, com relação ao texto de origem, o reescritor “mantém a estrutura central da história, assim como preserva o nome próprio da personagem principal, a princesa Eliza”. Entretanto, “na versão brasileira, há uma simplificação e encurtamento da estrutura textual, pois, na história original, detalhes como a perseguição às bruxas, durante o período da Inquisição, na Europa, costuraram eventos”. De acordo com a interpretação da pesquisadora, “provavelmente, Pimentel tenha subtraído esses detalhes pelo fato de se afastarem do contexto das crianças brasileiras”. Ela também acredita que “a estratégia de encurtar os textos ocorre para manter a possibilidade de as narrativas serem transmitidas oralmente” (Silva, 2020, p. 50; 51). Raffaini (2022) apresenta uma interpretação parecida quanto à reescritura de Pimentel de “O Cágado e o Urubu”, presente em *Histórias da Avozinha*. De acordo com ela, o texto de Pimentel nessa narrativa é “bem conciso, com muitos diálogos, remetendo à oralidade característica de como a história era contada popularmente” (Raffaini, 2022, p.187).

Nos contos que analisamos, notamos que foram retirados trechos que contribuíam para a manutenção do gênero do texto-fonte. Em “A Formiguinha”, a redução deu-se por meio do procedimento de *excisão*, ou seja, a retirada brusca de um trecho. Quatro personagens e suas ações (repetições de fala-fórmula) foram extirpadas da narrativa, amenizando uma das mais importantes características dos contos cumulativos, que é a repetição. Em “A Sapa Casada”, tanto os trechos que foram extirpados quanto os que foram condensados, eliminaram funções representativas dos contos de magia. Em “História de um Cão”, foram extirpados motivos relacionados a temas adultos. Por sua vez, os procedimentos de aumento foram realizados por meio da expansão estilística e da expansão temática nos contos “A Formiguinha” e “A Sapa Casada”. O primeiro tipo, a “expansão estilística”, ocorre, sobretudo, na “dilação dos detalhes” e “descrições” mais amplas. Figueiredo Pimentel destaca-se pela extensão temática em suas reescrituras — o que confere mais literariedade às reescrituras. A “expansão temática”, nota-se em ambos os casos, no aumento dos acontecimentos iniciais e na esfericidade das personagens, sobretudo as protagonistas.

Como pudemos notar, Pimentel utiliza-se de técnicas e procedimentos diversificados em suas reescrituras, que incluem supressões, adições, modificações de personagens e enredos, além de ajustes estilísticos e de domesticação cultural. Em resumo, ao reescrever “A Formiguinha”, Pimentel suprime quatro personagens (pau, lume, água e boi) e os respectivos diálogos em que apareceriam, reduzindo repetições exaustivas típicas do lenga-lenga e uma estrutura que é quase versificada. Além disso, adiciona descrições iniciais de ambientação e utiliza-se de alusão intertextual à fábula de Esopo, conferindo esfericidade à protagonista. Outra modificação que valoriza a protagonista é a supressão da personagem “Neve”, do título e a inserção de diminutivos para se referir a ela (“formiguinha”, “pezinhos”). Quanto à versão de “A Sapa Casada”, os recursos empregados são parecidos, observadas as distinções entre os subtipos de contos populares de cada um dos textos-base. No terceiro caso, partindo de um poema-narrativo, Pimentel transforma verso em prosa, mudando o narrador de primeira para terceira pessoa onisciente, suprimindo digressões, referências geográficas (Brasil, La Plata) e motivos relacionados ao mundo adulto. Esses recursos são utilizados de acordo com as características do gênero textual do hipotexto, que levam a uma certa uniformização dos hipertextos. Por sua vez, isso se dá por meio de um trabalho artístico que promove transformações quantitativas e qualitativas nos textos, “aparando” as características mais pronunciadas do gênero textual ao qual o texto-base se filia. De fato, o que Pimentel fez, no ato de “literarizar” o conto popular não foi, propriamente, novidade, pois seguiu uma tendência, em parte, recorrente em trabalhos de autores anteriores como os Irmãos Grimm, por exemplo.

E também porque o mesmo se dá no caso inverso, ao inserir elementos da oralidade em um texto que já era literário. Não é incomum que textos escritos passem a ser contados na oralidade, misturando-se às narrativas populares.

Sendo assim, esses são procedimentos percebidos ao longo da história da Literatura, de modo que as histórias vão constantemente se renovando, a partir de recontos orais e reescrituras — ambos, tanto de textos que somente estão na oralidade quanto dos que já passaram ao papel — criados por meio de toda a sorte de processos de transformação. Ainda assim, Pimentel realizou um trabalho pioneiro em vista do contexto da época, pois permitiu que o público infantil, considerando o recorte de nosso *corpus*, acessasse textos que circulavam na esfera dos compêndios de contos da tradição oral — livros escritos com finalidade histórico-etnográfica, não literária — e, no caso de “História de um Cão”, uma história pertencente a um livro de poemas direcionado ao público adulto. Em suma, assim como a carreira — e a própria personalidade de Figueiredo Pimentel — suas reescrituras publicadas em *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha* não são uniformes ou planas. Considerando apenas o pequeno recorte que cobrimos, dada a quantidade de contos integrantes dos três livros, já foi possível notar que, além da diversidade de origens e tipos ou gêneros dos hipertextos selecionados, Pimentel utilizou-se de uma ampla gama de recursos composicionais para criar suas reescrituras, aproximando-se, no âmbito formal, de textos de procedências diversas, que, ao passarem por sua pena, tornaram-se contos literários direcionados ao público infantil com um “toque” de popular. Passemos, agora, aos aspectos da produção de sentido das reescrituras de Pimentel.

III.2. Contos Moralíssimos?

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 vida honesta e serena (Pimentel, 1958 [1894], p. 5).

O texto, acima, foi retirado do prefácio de *Contos da Carochinha*. Nele, encerram-se os valores fundamentais que a Editora Quaresma e Figueiredo Pimentel buscaram associar aos primeiros livros da coleção Biblioteca Infantil Quaresma. No prefácio do segundo livro, *Histórias da Avozinha*, podemos ler algo parecido: “As crianças brasileiras, às quais destinamos e dedicamos esta série de livros populares, encontrarão nas *Histórias da Avozinha* agradável passatempo, aliado a lições de moralidade, porque tais contos encerram sempre um fundo *moral*

e *piedoso*” (Pimentel, 1949 [1896], p. 10, grifos nossos). A mesma ideia volta a aparecer nos paratextos de *Histórias da Baratinha* — livro que se define, em sua capa, como “maravilhosa coleção de contos populares *morais e proveitosos*”, e, no frontispício, como “livro para crianças contendo 70 esplêndidos e novos contos infantis, dos mais célebres, conhecidos e apreciados (fantásticos, tristes e alegres) todos eles *moralíssimos* (Pimentel, 1959 [1896], p. 1; 3, grifo nosso). Como vimos em outros momentos, essas são ideias recorrentemente propagadas nos paratextos de cada livro da Biblioteca Infantil Quaresma (peritextos) e, também, nas propagandas veiculadas na mídia impressa da época (epitextos), de modo a reafirmar sempre o caráter “moral” da coleção, que buscava incutir no leitor “a ideia do bem e da virtude” (Pimentel, 1897, p. 4).

O empenho na construção de imagem da Biblioteca parece ter rendido frutos, atingindo o objetivo de influenciar a percepção da imprensa da época, como se vê na seção “Opinião da Imprensa”, inserida em boa parte dos anúncios de *Contos da Carochinha* promovidos pela Quaresma. Nela, dentre outras, há uma opinião anteriormente veiculada na *Gazeta de Notícias* que define o livro como sendo “de grande utilidade para as escolas, porque, ao mesmo tempo que deleita as crianças, interessando-as com a narração de contos morais muito bem traçados, desperta-lhes os bons sentimentos do bem, da religião e da caridade, principais elementos da educação da infância” (O MELHOR Prêmio Escolar!!!, *Jornal do Comércio*, 27 nov. 1894, p. 9). Outra opinião veiculada na *Folha do Norte*, em 1896, faz referência à busca pela moralidade presente na obra *Os Meus Brinquedos*. Segundo a crítica, o livro constitui “verdadeiros recreios para o ingênuo espírito das crianças, se assemelhando a *Histórias da Baratinha*, *Contos da Carochinha* e *Histórias da Avozinha*, também da lavra de Figueiredo Pimentel, que tem redimido os atentados contra a moral literária e o bom gosto artístico” (LIVROS E REVISTAS, 7 de dez. de 1896, p. 1).⁵³

Além de presente na imprensa, essa também é uma visão consolidada no campo da História da Literatura Infantil Brasileira. Para Lajolo e Zilberman (2007), a literatura infantil brasileira de fins do século XIX e início do XX organiza-se sob forte dependência dos modelos europeus, reproduzindo valores, formas narrativas e projetos pedagógicos alinhados ao ideal civilizatório importado da Europa. Tais ideais encontraram na infância um campo privilegiado de atuação: a expansão da escola primária e a valorização da literatura infantil integraram o esforço de formação do cidadão republicano, promovendo valores como disciplina, higiene,

⁵³ O crítico anônimo, ao mencionar os supostos “atentados” de Pimentel “contra a moral literária e o bom gosto artístico” está se referindo aos seus romances direcionados ao público adulto que foram, por vezes, qualificados pela crítica como “pornográficos” e “imorais” (cf. El Far, 2011, p. 11-30).

trabalho e patriotismo (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 24-30). Ainda conforme analisam as autoras, a consolidação de um mercado editorial voltado à infância insere-se nesse processo de institucionalização cultural, no qual autores como Figueiredo Pimentel desempenham papel relevante na organização de um repertório literário ajustado às demandas pedagógicas e morais do período (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 30-33). Nesse sentido, é de relevância ressaltar que, no senso-comum sobre a História da Literatura Infantil Brasileira, é frequentemente disseminada a ideia de que antes de Monteiro Lobato a literatura produzida no Brasil para crianças ainda era “pres[a] a certos cânones pedagógicos” (Arroyo, 1968, p. 198). Em geral, a Pimentel, atribui-se uma produção literária fortemente vinculada a um projeto pedagógico-moralizante — alinhada às expectativas de disciplinamento social, higienização dos costumes e formação do cidadão republicano —, ao passo que, a respeito de Lobato observa-se um deslocamento significativo em direção à autonomia estética e à centralidade da imaginação. Anna Olga Prudente de Oliveira, ao comparar versões de Pimentel e de Lobato de contos do francês Charles Perrault, conclui que “[a]s traduções de Lobato estão inseridas em seu projeto de desenvolvimento de uma literatura própria a esse público, não com a perspectiva moralizante de Pimentel, mas [...]com a intenção de criar uma literatura que as crianças entendam e apreciem” (Oliveira, 2017, p. 1542). Não obstante, para a pesquisadora, Figueiredo Pimentel foi o primeiro a trazer ao público leitor brasileiro contos populares e folclóricos da tradição européia, sua obra *Contos da Carochinha*, na qual se nota um interesse didático e moralizante, em vista das “grandes alterações nos contos adaptados” e da falta de informações sobre os seus textos-fonte. De acordo com sua análise, a pesquisadora compreende que a questão da autoria, no trabalho de Pimentel, sofre um “apagamento radical em detrimento de valores morais da época, importando mais a transmissão de certos ‘conteúdos’ úteis à formação das crianças brasileiras e não a reescrita de uma obra literária” (Oliveira, 2017, p. 1542).

Em outro trabalho, Anna Olga Oliveira reforça que a mudança de perspectiva, vista em cerca de pouco mais de trinta anos, entre Pimentel e Lobato é notável, podendo ser entendida pela diferenciação entre dois momentos: o final do século XIX, com uma Literatura Infantil incipiente e inextricavelmente ligada aos valores morais da época; e o período de alguns anos depois, em que uma nova Literatura Infantil nacional começa a ser moldada, capitaneada por Lobato. Embora esse segundo momento evidencie, ainda, um direcionamento da escrita (linguagem fácil, acessível, direta etc.) já não há uma centralidade do caráter didático-moralizante (Oliveira, 2020, p. 191). Nicolau Gregorin Filho reforça essas ideias, ao afirmar que os paradigmas que imperavam “[n]a educação e na prática de leitura no Brasil”, antes do “surgimento de Monteiro Lobato”, “eram o nacionalismo, o intelectualismo, o tradicionalismo

cultural com seus modelos de cultura a serem imitados e o moralismo religioso, com as exigências de retidão de caráter, de honestidade, de solidariedade e de pureza de corpo e alma em conformidade com os preceitos cristãos” (Gregorin Filho, 2009, p. 28). Essas percepções são consoantes com as ideias de Zilberman, para quem, especialmente a partir da criação do universo do *Sítio do Picapau Amarelo*, Monteiro Lobato reconfigura a Literatura Infantil ao conferir maior protagonismo à fantasia, ao humor e ao diálogo crítico com o saber, ainda que sem abandonar completamente a dimensão formativa. Nesse sentido, enquanto Pimentel participaria da fase de institucionalização moral da literatura infantil — em sintonia com os projetos civilizatórios da Primeira República —, Lobato inauguraria um momento de ampliação estética e mercadológica do campo, contribuindo para sua consolidação como espaço de criação literária mais autônoma. Tal comparação, portanto, permitiria compreender a passagem de um modelo predominantemente normativo para outro em que a pedagogia articula-se à invenção ficcional, redefinindo o estatuto da infância e do próprio texto literário (Zilberman, 2007, p. 33-40). Para Ana Maria Machado (2001), na mesma linha das autoras anteriormente citadas, a escrita de Pimentel aparece vinculada a uma lógica historiografista — no sentido de que sua obra participa de um projeto cultural que registra, organiza e orienta comportamentos — e que está profundamente imbricada a uma ética normativa, na qual a função moral da literatura se sobrepõe à experimentação formal (Machado, 2001, p. 35-37). Sob essa perspectiva, a análise da autora contribui para compreender o período não apenas como etapa inicial da literatura infantil brasileira, mas como momento em que o campo se estrutura sob forte tutela pedagógica e moral. Ou mais especificamente, nas palavras de Patricia Hansen (2011), “[l]ivros como os de Figueiredo Pimentel para a Biblioteca Infantil da Livraria do Povo de Pedro Quaresma eram edições populares e não tinham por objetivo primordial a utilização nas escolas”. Entretanto, “a exaltação do espírito cívico e patriótico na feitura de uma obra parecia ter [...] efeito persuasivo sobre quem comprava um livro” (Hansen, 2022, p. 92).

A ideia de que os textos infantis de Pimentel possuam “viés pedagogizante” é também observada na pesquisa de Joseane Silva (2010). A autora explica que os textos de Pimentel carregam, “em maior ou menor grau”, “exemplaridade, valores ideológicos como: moralismo, religiosidade, nacionalismo, culto ao trabalho e idealismo, consonantes com o ideário burguês romântico da época” e transmitem “valores comprometidos com a educação moral e estética da infância”, dentre eles “a virtude, honestidade, caridade, fé, solidariedade, gratidão, dedicação ao labor, a pureza de sentimentos”, além de condenarem “a inveja, a avareza, a vaidade e os maus hábitos” (Silva, 2010, p. 138-143). Anna Olga Prudente Oliveira (2017) contribui com o

tema, afirmando que, de acordo com a análise das sessenta e uma histórias de *Contos da Carochinha*, observa que “em nenhum dos contos há moralidade em verso ao final da história”, mas isso não significa a ausência de intencionalidade de transmissão de valores morais. Pelo contrário, para ela, a partir de “*Contos da Carochinha* inicia-se uma prática que continuará posteriormente, ao longo de parte do século XX”, no Brasil, que consistia no interesse “em contar as histórias para as crianças sempre vinculadas a um projeto educativo ou moralizante”, o que permitiria “diversas alterações e transformações nos textos fonte bem como a própria omissão de seus autores” (Oliveira, 2017, p. 1540-1541).

Márcia Cabral da Silva (2017) também concorda que Pimentel tenha incutido “preceitos morais” em suas reescrituras, por meio do modo como construía os temas, enredos e personagens. Para ela, em um momento de formação da identidade nacional, como identificado na passagem do século XIX para o XX, era fundamental erigir a noção de pátria à luz das civilizações ilustradas e letradas, a ser construída pelos futuros adultos, ou seja, pelas crianças brasileiras leitoras e em formação (Silva, 2017, p. 63). Similarmente, Israel dos Santos (2006) afirma que “[o]s livros editados por Pimentel mantêm a vocação pedagógico-moralizante, já instaurada nos livros anteriores, de familiarizar a criança com as linguagens, as normas e as regras do mundo social adulto”. Ainda segundo o autor, essa “concepção utilitária” seria fruto da “visão pedagógica” de Figueiredo Pimentel e fundamentar-se-ia “na estratégia de abrigar em suas obras textos com intencionalidades estéticas e ideológicas fundadas em outras culturas, visando adaptá-los à realidade cultural brasileira” (Santos, 2006, p. 167).

Em consonância com essas ideias, Laura Sandroni (1980) afirma que *Contos da Carochinha* cumpre totalmente os objetivos moralizantes, expressos em seu prefácio, uma vez que “a riqueza vem sempre associada à vitória do bem (fortuna tem sempre o sentido de felicidade + dinheiro)”, assim como “beleza e riqueza estão juntas não só na rima” e “[f]eiúra é associada sempre à maldade (assim como a cor preta)” (Sandroni, 1980, p. 111). Analogamente, Sandroni apresenta considerações importantes sobre *Histórias da Carochinha*, obra de título aproximado, porém distinto. Primeiro, a autora destaca os contos que acredita serem reescrituras das tradições de povos originários brasileiros: “A Onça e o Cabrito”, “O Macaco e o Moleque”, “Aventuras de um Jabuti”, “A Onça e a Raposa” e “O Cágado e o Urubu”. Em seguida, conclui que há diferenças nas moralidades que os dois grupos de histórias — estrangeiras e brasileiras — carregam. Para ela, os contos de origem europeia seriam “marcados pela religião católica dominadora e todo o sentimento de culpa que ela acarreta”, ao passo que as histórias de bichos, “de influência indígena”, tratam “do valor da inteligência, do conflito entre o forte e o fraco, de uma forma mais direta e saudável” (Sandroni, 1980, p. 111).

Suzana Palermo de Sousa (2017) tem ideias que confluem, em partes, com as de Silva (2010), Sandroni (1980), Oliveira (2017) e demais pesquisadores supracitados, mas, ainda assim, há pontos de distanciamento. Ao analisar vinte e uma histórias de Figueiredo Pimentel, que acredita terem sido reescritas por com base nos contos de Sílvio Romero,⁵⁴ integrantes de *Contos Populares Brasileiros* (1885), Sousa (2017) evidencia a “moralidade” como um dos recursos utilizados por Pimentel em suas reescrituras e os subdivide em três categorias, ainda que afirme que nem todos estejam presentes na totalidade de contos analisados. Segundo ela, o modo como o recurso da moralidade mais apareceu foi no “destaque de virtudes das personagens (descrição de uma pessoa como boa, trabalhadora, meiga)”, seguido pelo recurso de “exclusão de trechos impróprios”, que podem ter sido considerados “imorais”, como, por exemplo, uma “cena de nudez, de ‘A Moura Torta’, e o caso de envenenamento do filho, de ‘A Princesa Adivinha’”. A terceira ocorrência é também a que aparece em menor quantidade — apenas em três dos vinte e um contos analisados — a que a pesquisadora classificou como “desfecho com ensinamento exemplar, em que o mal é punido e o bem recompensado (a personagem do malvado sofre um castigo ou morre e o bom ganha algo em troca, como, por exemplo, riqueza)” (Sousa, 2017, p. 171). Quanto a essa estratégia, a autora complementa que, ainda que apenas três contos dos que analisou apresentem finais com moralidade exemplar, “a maioria das narrativas não pode ser tomada como ‘imoral’”

porque nem sempre há um “mal” a ser combatido. Em alguns contos, como “A Formiguinha”, há uma narração sem vilões e mocinhos e, portanto, sem punições ou recompensas. A ampla utilização da estratégia [...] que valoriza os comportamentos virtuosos dos personagens, é uma moralização que incute valores na formação infantil, ainda que seja menos explícita do que finais punidores/recompensadores. Em alguns contos, há condutas e comportamentos a serem evitados. Es[s]es, entretanto, não representam exatamente um lado mau (Sousa, 2017, p. 171).

A pesquisadora exemplifica suas considerações mencionando “As Botijas de Azeite”, conto em que a personagem principal, Pedro Malasartes, “é um rapaz malandro, traquina”, mas não necessariamente apresenta um mau-caráter, o que também pode ser notado em “alguns contos que trazem animais”, como o em que aparece o “cágado (ou jabuti)”, que é retratado

⁵⁴ São eles “A Formiguinha” e “A Moura Torta”, de Contos da Carochinha; “O Cágado e o Urubu”, “A Onça e o Cabrito”, “História de um Pintinho”, “O Macaco e o Moleque”, “Aventuras de um Jabuti”, “A Casa do Marimbondo”, “O Príncipe Enforcado”, “Joaquim, o Enforcado”, “A Princesa Adivinha”, “O Jabuti e a Onça”, “A Sapa Casada” e “O Sargento Verde”, de Histórias da Avozinha; “A Onça e o Gato”, “A Madrasta”, “O Padre sem Cuidados”, “Cágado e o Gambá”, “As Botijas de Azeite (Novas Diabruras de Pedro Malasarte)”, “O Papagaio do Limbo Verde” e “A Mãe D’água”, de Histórias da Baratinha (Sousa, 2017, p. 154-155).

como uma personagem astuta, que engana outros animais, mas também não é necessariamente mau. Segundo ela, mesmo no caso em que o cágado recebe uma punição “sendo jogado do alto do céu”, esse “castigo representa apenas um tratamento corretivo para uma artimanha, não garantindo à narrativa um final exemplar e moralizante” (Sousa, 2017, p. 172). Entretanto, a pesquisadora conclui, por meio de suas observações que, “quanto mais autorais as estórias”, ou seja, quanto maior o trabalho de reescritura, mais a escrita de Pimentel perde “o compromisso com a literariedade” e filia-se ao que ela chama de “didatismo gratuito” (Silva, 2010, p. 143).

Cristina Rothier Duarte e Daniela Maria Segabinazi (2017), por outro lado, observam que Pimentel se “distanciava de temáticas de exaltação à pátria e de cunho pedagógico”, por meio do uso de “uma linguagem espontânea”, que se diferenciava “do que circulava para as crianças naquela época” (Duarte; Segabinazi, 2017, p. 319) — apesar de que, em sua tese, Duarte (2019) demonstra-se menos taxativa, afirmando que Pimentel, em sua produção para a infância, “não se afastou completamente das lições morais”. Ela enfatiza que, em razão de a literatura de Pimentel “estar situada em um momento de transformação, os princípios edificantes ainda exerciam forte influência sobre sua escrita” (Duarte, 2019, p. 19). Isso demonstra que, ainda que seja majoritária a percepção de que os livros infantis de Pimentel possuam cunho moral e pedagogizante, isso não é um consenso entre todos os pesquisadores nem entre os críticos da época de publicação desses livros. Nesse contexto, poucos dias após a publicação *Contos da Carochinha*, em 1894, o jornal *O País* publicou uma nota apreciativa sobre a obra. Como pode ser observado no trecho a seguir, a crítica não poupa palavras ao afirmar que, devido ao conteúdo fantástico das histórias contidas na coletânea, elas seriam inadequadas ao público infantil, evidenciando a forte expectativa pedagógica e moralizante que orientava a avaliação das publicações destinadas às crianças naquele período:

[o]ra, a versão dos *Contos da Carochinha*, que temos presente, é tudo que pode haver de menos recomendável para o espírito de crianças que se pretende educar, pois lhes faz crer que o burro fala ou falou um dia, que o galo aperta a mão da gente agradecendo serviços, e vai assim dando ideias de coisas absolutamente inverossímeis. [...] Os contos são mais ou menos bem contados e aqui ou ali arranham a gramática, mas que o livro seja apropriado às crianças, a isso é que formalmente nos opomos. (*O País*, 1894, p. 2).

Como é possível perceber, a crítica não é propriamente direcionada aos supostos ensinamentos imorais que houvesse no livro, mas à ideia de que o texto com elementos pertencentes ao Maravilhoso ou ao Fantástico, não é adequado à educação das crianças, de modo que *Contos da Carochinha* não seria educativo o suficiente — ideia que Olavo Guerra

buscará combater ao escrever, no Prefácio da primeira edição de *Histórias da Baratinha*, uma contundente recomendação a todos os livros escritos por Figueiredo Pimentel para a coleção Biblioteca Infantil da Quaresma. Em determinados trechos, por exemplo, ele argumenta:

Não se aprende a verdade, aprendendo-se o que aconteceu, o que acontece, [...] o que acontecerá... Não é descrevendo uma coisa tal como ela é, que escreve a verdade... Os livros são bons e necessários, não quando descrevem o que se passou, mas quando mostram o que deve ser. [...]

Há ainda outras vantagens nas obras infantis de Figueiredo Pimentel.

As velhas edições que existiam em língua portuguesa eram pouco caprichosas, porque o estilo se ressentia do anonimato do autor, continham palavras obsoletas ou difíceis, e cenas imorais! Não exageramos.

É necessário absoluto cuidado na escolha de livros destinados às crianças. Qualquer vocábulo, qualquer sentido, por maiores que sejam os circunlóquios, nelas desperta grande curiosidade. Toda a simplicidade é pouca — demanda-se a máxima pureza.

É porque são criteriosamente escritos os livros da Biblioteca Infantil, que os venho recomendar às mães de família. (Guerra *apud* Pimentel, 1959, p. 7-8).

Com efeito, é possível encontrar, nas reescrituras de Pimentel, elementos que parecem atender ao projeto editorial de publicar textos “moralíssimos” ao público infantil (Pimentel, 1959, p. 3). Um recurso de composição literária que Pimentel utiliza para atender a esse fim é a caracterização das personagens. Reinaldo, protagonista, como sabemos, de “A Sapa Casada”, é descrito como possuidor de elevados valores morais, sendo retratado como um jovem “estimadíssimo pelas excelentes qualidades, sobretudo por ser honrado e sério”, que “gostava extraordinariamente de música” e que cumpre a sua “palavra de honra”, ainda que a tenha dado ao léu, proferindo algo, aparentemente, impossível de ocorrer — a voz bonita que ouvir ser de uma sapa, por exemplo (Pimentel, 1949, p. 317-318). O mesmo ocorre, como tratamos em nossa dissertação de Mestrado (Jaqueta, 2020), com a personagem Dona Carochinha, à qual Pimentel adiciona o valor moral de não pegar para si o que não lhe pertence. No texto-fonte, integrante de *Contos Populares Portugueses* (1879), de Adolfo Coelho, Carochinha encontra dinheiro na rua e, imediatamente, toma-o como seu. Na versão de Pimentel, a personagem o faz somente depois de muito procurar o dono da quantia e não obter sucesso. Outra distinção entre as versões de Dona Carochinha refere-se à forma como a personagem constrói sua autoimagem. Na versão de Adolfo Coelho (1879), seguindo as recomendações das vizinhas, a protagonista utiliza o dinheiro encontrado para adquirir adornos pessoais, como fitas, rendas, flores, braceletes de ouro e brincos. Já na adaptação de Figueiredo Pimentel (1958), observa-se um procedimento

semelhante, porém mais desenvolvido: após decidir ficar com a quantia, a personagem inicialmente investe na organização e nas mobílias da casa, providenciando também um enxoval completo. Apenas posteriormente passa a cuidar de sua aparência, comprando artigos de higiene e beleza, vestindo-se com elegância e arrumando-se diante do espelho. Nesse caso, a maneira como se emprega o dinheiro evidencia um processo de adequação social, que tornaria a personagem apta a atrair pretendentes e, conseqüentemente, a se casar (Jaqueta, 2020, p. 76-77).

Como vimos no capítulo anterior, em “A Formiguinha”, a personagem principal é apresentada ao leitor como alguém diligente com o trabalho, que acorda cedo para cumprir seu ofício — uma característica bastante valorizada pela sociedade burguesa do final do século XIX (e até os dias de hoje) — não para si, mas para os seus funcionários, o que nos leva a crer que esse poderia ser um valor relevante a ser incutido nas crianças público-alvo da coleção da Quaresma — a nova classe média-baixa que se formava no período. Valores parecidos estão presentes em outros contos, por exemplo, “Joaquim, o Enforcado”, parte de *Histórias da Avozinha*. De acordo com Sousa (2017), essa reescritura de Pimentel teve como base um conto popular anteriormente registrado por Silvio Romero, no seu *Contos Populares do Brasil*, em 1885, intitulado “Os Três Irmãos”. A pesquisadora faz uma comparação entre as duas versões e nota que “Pimentel não se limitou a acrescentar narração, recorreu à revisão da filosofia Positivista, advogando em favor do trabalho” (Sousa, 2017, p. 164). De fato, o narrador da versão de Pimentel não poderia ser mais explícito quanto à sua posição ideológica a respeito do valor do trabalho, uma vez que iniciou a narrativa do seguinte modo:

[t]er um ofício qualquer que seja ele, por mais rude que possa parecer, mesmo o mais brutal e pesado, é a melhor coisa que pode haver. É por isso que o positivismo, a bela e nobilíssima Religião da Humanidade, fundada pelo imortal filósofo Augusto Comte, exige dos seus adeptos que aprendam um ofício, que tenham uma profissão, uma arte manual. Devia até ser obrigatório a todos os cidadãos (Pimentel, 1949, p. 178).

Dissertar sobre um tema, pela voz do narrador, é outro modo que Pimentel arranjou para tratar de valores morais ou, dito de outro modo, passar ensinamentos em suas reescrituras. Trata-se de um narrador onisciente que, por vezes, torna-se, também, intruso. Não ocorre com frequência, mas há outros exemplos, como no conto “O Príncipe Querido”, em que Pimentel reconta a história do “virtuoso” rei Ubaldo VI, “o Bom Rei”, que, após salvar um coelho encantado da morte, descobre que ele era, na verdade, a fada Cândida. Como retribuição, a fada promete proteger o filho de Ubaldo, “Príncipe Querido”, concedendo a ele um anel mágico que

o fere por ações más. O objetivo é cultivar nele a virtude em detrimento de beleza, riqueza ou poder, conforme o desejo paterno. O príncipe, viciado por uma educação permissiva e pela ação de adúladores como Xerim, — como era de se esperar —, rejeita o anel e, ao descartá-lo, torna-se tirânico: maltrata animais, persegue a humilde pastora Zélia e condena injustamente o leal preceptor Salomão —, o que provoca a ira da fada, transformando-o em monstro híbrido (leão, lobo, serpente, touro), depois, em um cão e, depois, em pássaro, conforme vai sendo submetido a provas que testam sua redenção pela bondade. Conforme o príncipe, tornado em bichos, vai realizando atos altruístas, conquista o amor de Zélia e, também (de volta) a forma humana. O desfecho encerra-se com o regresso do Príncipe ao palácio, onde se casa com Zélia e vive com ela e com Salomão, seu conselheiro, “na mais completa felicidade” (Pimentel, 1949, p. 203). Nesse ponto, o narrador elabora um parágrafo — o último — com a síntese do ensinamento moral que se pode retirar da história que acabara de contar:

Salomão escreveu a história do Príncipe Querido, tal como acabamos de narrá-la, para ensinamento de todos, grandes e pequenos, ricos e pobres, fidalgos e plebeus, reis e vassalos, a fim de que toda a gente se convença [de] que a felicidade nesse mundo, consiste unicamente em vivermos em paz com a nossa consciência, fazendo sempre o bem, mesmo à custa dos maiores sacrifícios e nunca praticando o mal (Pimentel, 1949, p. 203).

Pelo fato de estar no final, não dentro da ação da fábula, esse exemplo assemelha-se à tradição do gênero popular “fábula” — como as de La Fontaine e as de Esopo — de carregar uma espécie de apêndice, onde consta uma máxima na qual se encerra a lição de moral que deve o leitor extrair da narrativa. Mas, no mesmo texto, o narrador transmite seus valores morais de modo mais sutil, enleados à descrição de uma das personagens: “Xerim, seu irmão de leite, em quem ele depositava toda a confiança. Esse homem, que tinha inclinações baixas, *próprias de um mau caráter*, lisonjeava as paixões do seu amo, e dava-lhe péssimos conselhos (Pimentel, 1949, p. 195). Ainda utilizando-nos do conto “O Príncipe Querido”, encontramos a exemplificação de um terceiro modo pelo qual Pimentel insere moralidades em seus contos: através das falas das personagens. Como se pode observar no trecho a seguir, o tom moralizante é reforçado, sobretudo, por meio das falas diretas das personagens, que funcionam como veículos explícitos de ensinamento. Em determinados contos, em vez de deixar que a moral seja apenas sugerida pela sequência das ações, o autor a materializa pelas falas das personagens. No caso do conto “O Príncipe Querido”, isso se dá, sobretudo, pela figura da fada, que, por meio de seus enunciados, expressa juízo de valor sobre o comportamento de outras personagens e propaga um ensinamento relativos à moralidade:

— Eu me chamo Cândida e sou uma fada, disse ela. Estava no bosque, enquanto caçavas, e quis ver se eras bom como todo o mundo diz. Por isso encantei-me no coelhinho, e saltei em teus braços. Queria ver se eras bom para os animais, porque sei que quem tem piedade deles, ainda tem mais pelos homens, seus semelhantes. Se me tivesses recusado socorro, acreditaria que eras mau. Vim agradecer o serviço que me fizeste, e garantir-te a minha proteção. Pede o que quiseres, que te prometo fazer (Pimentel, 1949, p. 189).

No trecho citado, por exemplo, a personagem revela que havia assumido a forma de animal para testar a bondade do rei, afirmando que quem demonstra piedade pelos animais tende também a demonstrar compaixão pelos seres humanos. Essa fala cumpre uma função didática clara: transforma uma ação concreta (socorrer um animal) em princípio moral universal, explicitando a relação entre misericórdia, virtude e humanidade. Outro exemplo evidente dessa função pode ser observado no conto “O Chapeuzinho-Vermelho”: “— Tua avozinha 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. Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa” (Pimentel, 1958, p. 79). Nessa narrativa, o tom educativo é construído principalmente por meio das falas entre a mãe e a menina no início do conto. Ao enviá-la à casa da avó, a mãe recomenda explicitamente que a filha siga pelo caminho indicado. Essa advertência, apresentada em discurso direto, funciona como um preceito moral que orienta o comportamento esperado da personagem. Posteriormente, o diálogo entre Chapeuzinho e o lobo reforça essa dimensão pedagógica. Ao responder às perguntas do animal e revelar informações sobre seu destino, a menina demonstra justamente o erro de não ter seguido o conselho materno. Outros exemplos, dentre muitos que poderíamos citar, estão nos contos “Espertezas e Bertoldo” e “O que Faz a Fortuna”, das Histórias da Baratinha. No primeiro, em determinado momento, a personagem principal enuncia um adágio popular “‘Quanto maior é a altura, maior é o tombo’, falou Bertoldo” (Pimentel, 1959, p. 48). No segundo, uma das personagens encerra o conto com um discurso direto no qual transparece a moral da história: “— ‘Tens razão’, disse então Raul para Olavo, ‘o que faz a fortuna não é o dinheiro: é a felicidade e o trabalho’” (Pimentel, 1959, p. 128). Desse modo, as falas das personagens, aliadas às ações da fábula, evidenciam o ensinamento de que a transgressão das normas estabelecidas pelos pais acarreta em dano para as crianças. Assim como ocorre em “O Príncipe Querido”, o diálogo cumpre uma função que ultrapassa a simples progressão da ação narrativa. As personagens assumem o papel de mediadoras do sentido moral da história, enunciando valores como justiça, retidão e honestidade.

O quarto jeito utilizado por Pimentel para a transmissão de valores morais é a inserção, em seus três livros, de contos populares que se enquadram na classificação de “Contos Religiosos”. De acordo com a proposta de Câmara Cascudo (1984, p. 356), por sua vez, inspirada em estudos folclóricos internacionais (como o sistema Aarne-Thompson), os “Contos Religiosos” são narrativas que retratam punições e recompensas concedidas pela intervenção divina ou dos santos. Embora frequentemente confundidas com as “lendas”, diferem-se delas por carecerem de delimitação temporal e espacial, enquanto as lendas apresentam sempre uma localização geográfica definida. Desse modo, os Contos Populares Religiosos, constituem uma forma de “apologética” de caráter quase universal, estabelecendo critérios próprios para avaliar transgressões e quantificar virtudes. Por meio dessas narrativas, manifesta-se o pensamento coletivo, que atribui aos personagens mentalidades, condutas, discursos e julgamentos alinhados aos valores da comunidade local [que o reconta] (Cascudo, 1984, p. 356). Ao refletir sobre a dinâmica de transmissão do conto popular, Cascudo observa que essas narrativas, ao circularem na tradição oral, sofrem transformações constantes, uma vez que cada narrador pode modificar episódios e detalhes conforme o público e as circunstâncias de enunciação. Tal característica permite compreender que, quando transpostos para o suporte escrito — especialmente em coletâneas destinadas ao público infantil — os contos passam por processos de reorganização e adaptação que respondem a expectativas pedagógicas e culturais específicas. Nesse contexto, compreendemos que elementos do imaginário religioso frequentemente funcionam como dispositivos de legitimação moral das narrativas. Ou seja, referências à providência divina, à recompensa da virtude ou à punição do erro contribuem para aproximar esses contos de uma tradição pedagógica em que a religião atua como instância reguladora da conduta e como fundamento simbólico da ordem moral (Cascudo, 1984, p. 356). Esse processo pode ser observado em algumas reescrituras de Pimentel presentes em *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, nas quais são exaltados valores morais e comportamentais associados ao universo cultural cristão, predominante no Brasil do final do século XIX — influenciado, como se sabe, pela colonização portuguesa iniciada no século XVI. Nesses contos, o enredo costuma estabelecer uma relação direta entre conduta moral e a intervenção divina. Personagens que demonstram virtudes como humildade, obediência ou caridade são recompensados, enquanto atitudes como orgulho, mentira ou desobediência resultam em punições. Ademais, a presença de figuras sagradas — Deus, Jesus ou santos — funciona como instância legitimadora da moral. A autoridade desses personagens reforça a mensagem pedagógica do conto: o ensinamento não surge, apenas, da experiência das personagens, mas de uma ordem moral considerada superior e universal.

No conto “Quem Deus ajuda” — provável reescritura de Pimentel do “Mais Vale Quem Deus Ajuda que Quem Muito Madruga”, de Adolfo Coelho — Figueiredo Pimentel mobiliza um provérbio amplamente difundido — “Deus ajuda quem cedo madruga” — para construir uma narrativa de caráter religioso. No conto, dois amigos entram em embate, pois um acredita que “[m]ais vale quem cedo madruga, do que quem Deus ajuda”, ao passo que o outro sustenta que, pelo contrário, “[m]ais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga!”, sugerindo que o sucesso não decorre exclusivamente da diligência humana, mas, sobretudo, da intervenção da providência divina (Pimentel, 1958, p. 219). O desenrolar da narrativa acaba por provar que a personagem que acredita em Deus estava correta, sobrepondo o valor da credulidade em Deus ao valor da diligência com o trabalho (cf. Pimentel, 1958, p. 219-223). Tal procedimento aproxima o conto das tradições narrativas religiosas em que a justiça moral do mundo se encontra subordinada à vontade de Deus. Já em “O afilhado do diabo”, parte de *Histórias da Avozinha* observa-se a presença de diversos elementos do imaginário religioso cristão mobilizados com finalidade moralizante. A figura do diabo funciona como representação do mal, cuja ação é desencadeada pela imprudência humana, quando o pai do menino afirma estar disposto a entregá-lo “até ao diabo”. Ao longo da narrativa, entretanto, a autoridade demoníaca é progressivamente enfraquecida, culminando na sua morte durante a perseguição ao afilhado. O desfecho reafirma a superioridade da ordem moral cristã, uma vez que o protagonista é protegido por forças benéficas e recompensado com o casamento com a princesa. A transformação final dos cavalos encantados em pombos brancos reforça simbolicamente essa dimensão religiosa, associando o triunfo do herói à ideia de pureza e providência divina.

Ademais, há exemplos de contos que não são do grupo dos religiosos, aos quais Pimentel insere um ou outro elemento religioso.⁵⁵ É o que ocorre em “A Rainha das Águas”, presente em *Histórias da Avozinha*, no qual aparece a figura religiosa “Nossa Senhora”. Esse conto, em razão de sua estrutura alicerçada no maravilhoso, no qual forças sobrenaturais e ajudantes mágicos são indispensáveis para a resolução dos conflitos, como veremos adiante, se enquadra muito melhor nos “Contos de Encantamento” que nos “Contos Religiosos”, de acordo com a proposta classificatória de Câmara Cascudo (Cascudo, 1984, p. 451-454). É importante lembrar que, ainda de acordo com Cascudo, pode-se dizer que os Contos Religiosos, “são Contos de Encantamento, mas com o sobrenatural cristão”, de modo que não há neles “Fadas e

⁵⁵ Em alguns casos, em vista de não termos localizado com certeza o hipotexto consultado por Pimentel, estamos supondo que seja ele que tenha inserido esses elementos religiosos, mas pode ser que já existissem em versões anteriores. Em certas adaptações de “Aladim ou a Lâmpada Maravilhosa”, por exemplo, o protagonista pede que a “Santa Fátima” recupere algo ou realize uma cura milagrosa. A referência à divindade, contudo, já havia aparecido nas traduções de *Mil e Uma Noites* de Carlos Jansen.

Feiticeiras nem há varinha de condão”, mas existe uma espécie de “presença divina”, que promove “o milagre”, a “compensação maravilhosa em dons materiais” ou, por outro lado, a “punição” (Cascudo, 2012, p. 356). Em sua reescritura, Pimentel reconta uma história bastante parecida com a clássica “A Água da Vida” (*Das Wasser des Lebens*), o conto nº 97 da coletânea dos Irmãos Grimm (cf. Grimm, 1843, p. 277-280). Nessa versão dos Irmãos Grimm (1843), não há menção a qualquer figura religiosa, como a de Pimentel apresenta.⁵⁶ Apesar dessa diferença, tanto a versão dos Grimm quanto a de Pimentel correspondem ao tipo de enredo de conto popular descrito no ATU “551 – Água da Vida” ou, anteriormente, “Os Filhos em Busca de um Remédio Maravilhoso para o Pai” (cf. Uther, 2011, p. 320-321). De acordo com as anotações de Uther, esse é um tipo de conto bastante difundido, cujas variantes registradas por ele foram encontradas em diferentes países da África, América, Ásia e, sobretudo, Europa (cf. Uther, 2011, p. 321). A fábula centra-se na história de um rei gravemente doente cuja única cura possível é um remédio mágico, e quem o conseguir herdará o trono. Seus três filhos saem em busca dele, cada um a seu turno, e os dois mais velhos abandonam a missão por distrações. Na versão de Pimentel, tão logo os irmãos mais velhos chegam a um país rico, rapidamente se esquecem da missão, gastam todo o dinheiro que levaram em festas, fazem dívidas e, por fim, acabam presos (Pimentel, 1949, p. 298-299). O caçula parte, então, na tentativa de cumprir a missão que os mais velhos não conseguiram. É nesse trecho que Pimentel insere (ou reproduz a partir do texto-fonte) um motivo religioso:⁵⁷ O caçula, Oscar, antes de iniciar a viagem, “foi assistir à missa no palácio, e pediu com todo o fervor a Nossa Senhora que o protegesse na empresa a que se ia arriscar” (Pimentel, 1949, p. 300).

No caminho, de acordo com a descrição do ATU 551 (Uther, 2011, p. 320), o irmão mais novo trata bem os velhos sábios (na versão de Pimentel, uma velhinha), que o orientam e lhe dão dicas cruciais para alcançar um castelo ou lugar encantado que só se acessa em momento preciso (na versão de Pimentel, um dragão “que tudo devora” e que é, na verdade, uma princesa encantada, e fica atrás das montanhas [Pimentel, 1949, p. 301]). Então, ainda de acordo com o ATU 551, o caçula acalma ou enfrenta os guardiões ferozes, em algumas versões, ou fere o dragão com a espada, em outras, e vê tudo em sono mágico. Em seguida, encontra a fonte de vida (a “rainha das águas”, atrás das montanhas) e coleta o remédio (enche a garrafa com a água

⁵⁶ O que não significa que não haja elementos religiosos da cultura cristã, nos contos dos Irmãos Grimm. Pelo contrário, o terceiro conto de sua coleção, “*Marienkind*” trata, exatamente, da figura religiosa “Nossa Senhora”.

⁵⁷ Até o momento, não encontramos uma versão escrita que possamos afirmar ter sido o texto-fonte, de modo que esse motivo pode ter sido inserido por Pimentel ou inserido em reescritura(a) anterior(es) à sua. De qualquer modo, no primeiro caso, ele teria inserido o motivo deliberadamente e, no segundo, teria escolhido manter o motivo, o que também é uma ação intencional.

milagrosa). Na sequência, passa a noite com uma linda princesa (o dragão se desencanta em formosa princesa) e deixa um sinal de identificação com ela (um anel com brilhante enorme, prometendo voltar em um ano). Ao sair, o lugar se fecha ou torna-se inacessível. O dragão acorda, mas já foi libertado do encanto (Uther, 2011, p. 320). Na reescritura de Pimentel, as ações desenrolam-se de um modo um pouco distinto: primeiro, Oscar enche uma garrafa com a água mágica — que curará seu pai — e só quando já está indo embora o dragão acorda. Então, o herói fere o dragão com uma espada, quebrando o encanto e dando a ele a forma de princesa, que diz: “Devo casar-me com o homem que me desencantou. Dou-te um ano, jovem príncipe, para me vires buscar. Leva a água a teu pai, e volta. Se dentro desse prazo não estiveres aqui, irei buscar-te, onde estiveres” e dá um anel a ele (Pimentel, 1949, p. 301). Depois disso, na descrição do sistema ATU, o caçula ajuda os irmãos a saírem da prisão, pagando suas dívidas, mas, na reescritura de Pimentel, o caçula o faz antes de chegar à fonte, dando oportunidade aos irmãos de serem, também, heróis. No entanto, os irmãos mais velhos preferiram continuar naquela cidade, divertindo-se em vez de buscar o remédio vital para o pai (Pimentel, 1949, p. 300).

De volta ao momento que segue o enfrentamento do dragão/guardião, de acordo com a descrição do ATU 551, o caçula ganha itens mágicos em retribuição e, em casa, os irmãos covardes trocam seu frasco curativo por um comum e inútil (Uther, 2011, p. 320-321). Na versão de Pimentel, isso ocorre antes de chegarem em casa, quando o caçula passa, novamente, na cidade onde os irmãos continuam se divertindo e os três embarcam num navio rumo à casa. Nesse navio, os irmãos dão uma festa em comemoração à conquista do caçula, já com a intenção de embebedá-lo para trocarem o elixir verdadeiro por “água do mar” — em que obtêm êxito: “Fizeram a coisa tão bem feita que o jovem Oscar se excedeu nas saúdes, a ponto de ficar embriagado” (Pimentel, 1949, p. 302). O falso remédio é apresentado ao rei, cuja saúde piora (ou rei sente uma dor horrível), e, então, os irmãos mais velhos usam o verdadeiro elixir — roubado do caçula — e o rei se cura. Esses irmãos mentirosos acusam o caçula de fraude, e o rei manda executá-lo (Uther, 2011, p. 320). Essa passagem é descrita por Pimentel do seguinte modo: “Assim que deitou a água nos olhos de seu pai, este ficou desesperado de dor. Então, os dois irmãos, chamando o mais moço de impostor, trouxeram a garrafa que haviam roubado, e puseram a água nos olhos do rei, que recuperou imediatamente a vista”. Os irmãos mais velhos são ovacionados ao passo que “[o] rei Nebhul, não quis que o príncipe Oscar assistisse às festas. Mandou matá-lo, dizendo que um impostor como ele, merecia ser queimado vivo (Pimentel, 1949, p. 303). Na fábula-comum às versões tradicionais, ainda de acordo com Uther (2011), com astúcia ou auxílio mágico, o irmão mais novo escapa da pena de morte. Na reescritura de

Pimentel, o que salva o caçula é a compaixão dos soldados — aos quais o rei ordenou que matassem Oscar — que decidem, apenas, cortar um dedo de Oscar como prova da morte e o deixam fugir (Pimentel, 1949, p. 304).

A narrativa segue e, na estrutura identificada por Uther (2011, p. 320-321), após as aventuras iniciais do herói, desenvolve-se uma fase de afastamento e prova de identidade: o protagonista encontra-se em condição humilde, enquanto a princesa do reino encantado descobre a verdadeira identidade do amado e dá à luz o seu filho. Para reencontrá-lo, ela dirige-se à cidade, acompanhada de um exército, e ameaça destruí-la caso o verdadeiro herói não apareça. Nesse contexto, os irmãos mais velhos tentam usurpar sua identidade, apresentando-se como pretendentes legítimos. Contudo, ao submeterem-se à prova que conduz ao reconhecimento — geralmente a travessia de um portão — fracassam, pois não possuem o objeto que comprova a identidade do verdadeiro herói. O irmão mais novo surge, então, disfarçado ou em condição modesta, atravessa sem dificuldade o teste de reconhecimento e é, finalmente, identificado pela princesa. O desfecho confirma sua legitimidade: ele se casa com a donzela e passa a governar o reino, enquanto o velho rei compreende, por fim, toda a verdade.

Na reescritura de Pimentel, entretanto, essa sequência de ação apresenta modificações significativas. Depois de escapar da morte, Oscar se oferece para trabalhar para um lavrador e, esse homem, aproveitando-se “[d]aquele menino, só, naquele lugar deserto, tomou-o para escravo e o maltratava todos os dias” (Pimentel, 1949, p. 304). Esse é o clímax do enredo — o momento mais tenso, antes do desfecho que virá. O herói aparece vivendo como escravo de um lavrador, condição que reforça o contraste entre sua origem humilde momentânea e o destino régio que o aguarda. Na sequência, o prazo de um ano dado pela princesa acaba e, como Oscar não retorna para se casar com ela, vai atrás dele. Chega ao reino do pai de Oscar, não apenas com uma comitiva, mas com uma esquadra de cem navios, ameaçando bombardear o local caso seu noivo não seja entregue. Os dois irmãos mais velhos — no século VII — tentam se apresentar como o verdadeiro herói, mas fracassam, pois não possuem o anel que a princesa dera a Oscar. Então, depois de um funcionário confessar que Oscar não havia sido executado, inicia-se uma busca bem-sucedida pelo caçula, que, retornando ao reino, mostra o anel à princesa:

[e]sta, reconhecendo o príncipe, mandou o general avisar ao Rei Nebhul que era aquele o seu noivo, e que podia ficar descansado por que não mais bombardearia a cidade, e que partiria no dia seguinte, com o noivo para o seu reino. / O rei convidou, então, a Rainha das Águas para vir visitá-lo, porque queria conhecer sua nora (Pimentel, 1949, p. 306-307).

Esse é o momento em que, antes do esperado “felizes para sempre”, Pimentel faz uma alteração bastante incomum nos contos de encantamento tradicionais: traz a personagem que cumpre a função de “doadora” de volta à história: “Estavam todos no palácio, quando apareceu uma velhinha pedindo uma esmola. Oscar, vendo que era a mesma que lhe tinha ensinado o remédio para seu pai recuperar a vista, voltou-se para sua noiva, e disse: — É esta velhinha, formosa princesa, a quem devo a felicidade de me casar e de ver meu pai com a vista que tinha perdido” (Pimentel, 1949, p. 307). Essa aparição inusitada, que possibilita que Oscar expresse sua gratidão, abre espaço para a inferência de que, talvez, a velhinha seja a própria Nossa Senhora — a quem o protagonista rezara. A passagem do texto em que acontece a reza à Santa é, a propósito, bastante inusitada, uma vez que a história narrada por Pimentel, de acordo com as informações contidas no texto, ocorreu “há séculos passados”, no “reino da Pérsia” (Pimentel, 1949, p. 297). Ainda que, historicamente, saibamos que antes da conquista árabe-islâmica, ocorrida na Pérsia do século VII, houvesse uma modesta presença cristã no país, a visão hegemônica que se tinha, no Brasil do fim do século XIX, dos ritos religiosos daquele país, estava ligada a tradições islâmicas.

Isso parece demonstrar que ou as referências de matriz cristãs ou os elementos inseridos por Pimentel em suas reescrituras — a que Nelly Novaes Coelho se refere como “orientalismo” — devam ter sido acrescentados não fazendo, anteriormente, parte do hipotexto em que se apoiou, sobretudo se esse suposto hipotexto não tiver passado por reescrituras literárias, mas, apenas, ter sido escrito por meio de registro etnográfico. Isso porque, conforme observa Propp, é comum que o conto maravilhoso ou de encantamento passe por transformações — nesse caso, transformação que o autor nomeia como “substituição religiosa”. Entretanto, acreditamos que se isso tivesse acontecido com o conto em sua forma oral, provavelmente, a mudança dar-se-ia de modo mais uniforme. De acordo com Propp:

[a] religião contemporânea pode também substituir formas novas por antigas formas. Recordamos aqui casos comuns como o do diabo no papel de transportador aéreo,⁵⁸ do anjo no do personagem que oferece o objeto mágico, o da experiência que tem o caráter de uma mortificação. Certas

⁵⁸ Em outro trabalho, Propp discorre mais sobre esse ponto. De acordo com ele, “[o] conto maravilhoso apresenta sempre os transportadores aéreos de Ivan sob outras formas fundamentais: cavalo voador, aves e navio voador. São estas precisamente as formas de que se revestem aqueles que transportam as almas dos mortos, sendo que o cavalo predomina entre os povos pastores e agrícolas, a águia entre os povos caçadores e o barco entre os habitantes das regiões litorâneas. Portanto, pode-se pensar que um dos fundamentos básicos da composição dos contos, vale dizer, a peregrinação, reflita certas representações das viagens da alma ao mundo de além-túmulo. Estas ideias e algumas outras puderam aparecer, sem dúvida, em todo o globo terrestre, e totalmente independentes umas das outras. Os cruzamentos culturais e a extinção de muitas crenças fizeram o resto. O cavalo voador é substituído por um tapete, que resulta mais divertido” (Propp, 2001, p. 60).

lendas representam de fato contos em que todos os elementos sofreram substituições. Cada povo tem suas próprias substituições religiosas. O cristianismo, o islamismo, o budismo refletem-se nos contos dos povos que professam estas religiões (Propp, 1976, p. 258).

Nossa Senhora (também referida como “Virgem Maria”) aparece como personagem em outros três contos de *Histórias da Avozinha*. Todos eles, assim como “A Rainha das Águas” podem ser classificados como “Contos de Encantamento”. Em “O Papagaio Encantado”, a divindade não é explicitamente representada, mas é simbolizada por meio de “uma velhinha, uma mendiga, que todos os dias ia receber esmolas”. Na história, durante o seu cortejo de morte, a protagonista Amanda ainda consegue encontrar uma maneira para uma moedinha à pedinte. A velha, por sua vez, “compreendendo o bom coração da menina, exclama: — Deus nunca desampara os bons, princesa Amanda! Nossa Senhora há de acompanhá-la e protegê-la!” (Pimentel, 1949, p. 95-103). Já nas outras duas narrativas, “Os Três Cavalos Encantados” e “As Três Princesas Encantadas”, Nossa Senhora é retratada diretamente e cumpre a função de “doadora”, de acordo com a classificação de Propp (2001, p. 44). Em “Os Três Cavalos Encantados” a figura divina é introduzida neste trecho: “Quando Manuel saiu de casa, encontrou uma velhinha, que era Nossa Senhora, sua madrinha assim disfarçada” (Pimentel, 1949, p. 82). E, em “As Três Princesas Encantadas”, ela aparece na seguinte passagem: “Que vieste fazer por estes lugares, meu netinho?”, “disse Miriam, que era a Virgem Maria disfarçada em velha” (Pimentel, 1949, p. 230).

Há, ainda, um último modo por meio do qual Pimentel constrói os ensinamentos morais em seus textos: decidindo como o conflito dramático se desenrolará e, como consequência, o que será tematizado — e quais possibilidades interpretativas esse processo abrirá. Em nossa perspectiva analítica, acreditamos que, nem sempre a relação entre tema e ideologia está na superfície da narrativa. Para Boris Tomachevski (1976), o conflito narrativo se estabelece a partir da organização dos motivos que compõem o tema da obra: quando esses motivos se articulam em oposição — configurando tensões entre valores, situações ou personagens — forma-se aquilo que pode ser compreendido como conflito temático, responsável por impulsionar o desenvolvimento da ação narrativa (Tomachevski, 1976, p. 169-172). No caso da Literatura Infantil e dos Contos Populares é extenso o número de narrativas nas quais esse tipo de conflito se manifesta por meio da contraposição entre valores ou comportamentos moralmente contrastantes. Assim, oposições como obediência-desobediência e humildade-orgulho, por exemplo, configuram tensões que estruturam a narrativa e organizam o percurso das personagens. Por meio dessas relações de contraste, os acontecimentos se desenvolvem até

alcançar uma resolução que reafirma ou redefine um ou outro valor, de acordo com a proposta do autor.

Em outro conto que analisamos anteriormente, “A Sapa Casada”, o conflito estrutura-se a partir da tensão entre a palavra de honra proferida e as consequências sociais de seu cumprimento. Após declarar impulsivamente que se casaria com a dona da bela voz que ouvia, ainda que fosse uma sapa, Reinaldo vê-se moralmente obrigado a cumprir a promessa quando o animal se apresenta e reivindica sua palavra. Esse conflito é intensificado quando — depois de ter-se casado e, aparentemente, estar gostando da vida que leva no palácio submerso — o protagonista é cobrado para que cumpra outro compromisso: encontrar-se com a família. Então, o temor pelo julgamento e escárnio que, possivelmente, receberia, ao comparecer a um evento familiar acompanhado da esposa monstruosa, novamente, põe à prova a capacidade de Reinado de sustentar sua palavra. Desse modo, o enredo opõe honra pessoal e ridicularização social, até que a revelação final — a transformação da sapa em princesa encantada — resolve a tensão e reafirma o valor moral da fidelidade à palavra dada.

Por fim, em “História de um Cão”, o conflito inicia-se quando, depois de aceitar cuidar por vários meses do cachorro de um amigo, Manfredo se arrepende. Pimentel descreve Manfredo como “um estudante rico, que viva à farta”, alguém tão carente de valores morais que, após atirar um cão à água — com a intenção de matá-lo —, volta com seu barco para a terra e salta “alegremente”, como se nada houvesse feito. Somente lhe causa comoção (mais especificamente, o sentimento de desespero) o fato de, junto com o cão, ter deixado cair na água um objeto afetivo que encerrava uma foto de sua falecida mãe. O desfecho relata o momento em que, para a surpresa de Manfredo, o cão volta à casa e — mais — carregando o objeto que julgava perdido. Há um corte drástico, que deixa o final em aberto. Não sabemos se, depois, de algum modo, o malfeitor tenha sido punido, ou se se tenha arrependido e buscado redenção. Pode ser que tenha conseguido aniquilar o cão, usando-se de outra estratégia. Objetivamente, a moral que se pode extrair é a lição implícita sobre a fidelidade do cão, que — a despeito de ter sofrido uma tentativa de assassinato, mostrou sua superioridade, ao resgatar a relíquia de Manfredo (Pimentel, 1959, p. 250-252).

Como observamos na exposição acima, em certa medida, pode-se dizer que, realmente, há elementos nas reescrituras de Figueiredo Pimentel que podem adjetiva-las como “moralistas” ou “pedagógicas”. Entretanto, em nosso entendimento, qualificar a totalidade do conteúdo dos livros *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha* como sendo de caráter eminentemente pedagógico e moralizante é generalista e redutor. Em nossa visão, há uma multiplicidade de valores morais — discordantes e, até mesmo, antagônicos

entre si — que se podem extrair das reescrituras de Pimentel. Um dos exemplos mais patentes é o “ensinamento” que as reescrituras de Pimentel “passam” com relação ao valor do trabalho. Como tratamos antes, a diligência com o trabalho parece ser um valor moral importante em determinadas reescrituras. Além dos exemplos que mencionamos ao longo do trabalho, podemos citar mais um — bastante cristalino sobre a doutrina que defende —, que aparece em “Um Raio de Sol”. Nesse conto, uma menina — Helena — acordou tarde e foi admoestada pelo facho de luz solar que a despertara sobre a importância de acordar cedo para trabalhar. Em uma de suas dissertações, o Raio de Luz relata comportamentos de outras crianças e de outros raios de sol nos quais, de acordo com ele, Helena se devesse inspirar:

A Luizinha, *ainda não eram seis horas*, já estava a dar de comer às galinhas, ao mesmo tempo que a leiteira saía para a cidade. O Joãozinho levava as cabras para o pasto em companhia do pai, que ia ceifar erva! Ah! já me esquecia dizer-te que muitas vezes trabalho ajudado pelos meus irmãos; sozinho não poderia muito. Agora, uns com os outros, amadurecemos os trigos e as frutas todas, de que tu gostas tanto (Pimentel, 1949, p. 332 — grifos nossos).

Demonstrando que nem tempo para conversar tinha, até mesmo porque estava atrasando ainda mais a menina na sua obrigação de se levantar da cama, e, deixando claro o juízo de valor que os “raios de sol” fazem daqueles que não são trabalhadores, o Raio prossegue:

Ai! ai! que tenho falado muito! *É tempo e retempo de te vestires e de te pores a trabalhar* mas sempre te confessarei com franqueza que, *se os raios do sol se devem dar por felizes por prestarem luz aos trabalhadores, não gostam muito de alumiar os preguiçosos* (Pimentel, 1949, p. 332 — grifos nossos).

Depois de ouvir esses e outros ensinamentos, Helena se convence: “Lindo raio, obrigada por tantas coisas boas que hoje me ensinaste. Se voltares amanhã, à mesma hora, eu te prometo que *não me hás de encontrar na cama*; aproveitarei a tua formosa luz para continuar a minha tarefa” e, então, “preparou-se, almoçou, e deu princípio ao seu dia, com a firme tenção de se tornar numa boa *trabalhadorazinha*” (Pimentel, p. 1949, p. 333). Desse exemplo, facilmente podemos depreender o tema, composto pelo par binário “trabalho *versus* preguiça”, de modo que o valor moral que subjaz a ele não poderia ser mais explícito, permitindo que o possamos traduzir pelo adágio popular “Deus ajuda quem cedo madruga”. Essa possibilidade interpretativa, ademais, revela o dissenso entre o ensinamento embutido no conto e aquele que, como vimos anteriormente, se pode extrair da reescritura “Quem Deus Ajuda” — no qual, a importância de acordar cedo é exemplarmente rebaixada em relação ao valor de se ter uma

crença religiosa cristã. Mas há, ainda, pelo menos mais uma “lição de moral” com referência ao valor do trabalho, que o leitor poderia ser levado a extrair das reescrituras presentes nas coletâneas de Pimentel: a de que não há recompensa para o trabalhador laborioso. Em “A Formiguinha”, o conflito dramático estrutura-se a partir da oposição entre a virtude da personagem e a adversidade que a atinge. Na adaptação de Figueiredo Pimentel, a formiga é caracterizada como trabalhadora e diligente, saindo ainda de madrugada para armazenar provisões para o inverno. Essa caracterização moral, de tendência positivista, intensifica o efeito do “nó” da narrativa, quando a personagem fica presa na neve — instaurando uma tensão entre o esforço diligente que, teoricamente, é sempre recompensado, e o infortúnio. Como discutimos no Segundo Capítulo, não só a formiguinha não foi recompensada por seu esforço de acordar cedo e sair para trabalhar, mesmo em um dia em que nevava, como o desfecho apresenta uma reflexão filosófica sobre a morte que afasta qualquer possibilidade interpretativa de que a virtude da trabalhadora Formiguinha tenha sido, de algum modo, recompensada. O que se pode inferir é que a Morte a tenha liquidado imediatamente ou — na melhor das hipóteses — ensinado à protagonista um irrefreável fato da vida: não importa quem se seja ou o que se faça, a morte é o fim comum a todos (cf. Pimentel, 1958, p. 312).

Observamos, ainda, outros detalhes que detratam contra a ideia de que os textos presentes em *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha* sejam eminentemente morais e educativos. Como vimos anteriormente, Sousa (2017, p. 171), no escopo que analisou de reescrituras de Pimentel, observou a tendência do autor de excluir trechos — presentes nos hipotextos — em que houvesse possíveis imoralidades, como, de acordo com os exemplos evidenciados pela pesquisadora, uma ocorrência de nudez e uma situação de envenenamento. Entretanto, voltando ao conto “A Rainha das Águas”, percebemos uma situação que pode abrir espaço para a interpretação de que tenha ocorrido algo imoral na história — do ponto de vista da realidade, não da ficção: Oscar se casa com a princesa, ainda que, no início do conto, o narrador nos apresente a personagem como “o mais moço, o jovem Oscar, que ainda era *menino*” (Pimentel, 1949, p. 300). Em nossas leituras dos três livros de Pimentel, localizamos, ainda, contos em que a moralidade não consegue nem ser contraditória, tão oposta é aos valores que se compreendiam importantes para a educação das crianças, na época — e, talvez, vigentes até o momento, como honestidade, sinceridade e respeito à vida humana. Em *Histórias da Avozinha*, há um exemplo bastante significativo: “A Alma de Outro Mundo”. O conto narra a história de Zeneida, jovem apaixonada por um homem humilde, que sua família rejeita por orgulho social, obrigando-a a casar-se com um rico comerciante idoso. Certa feita, “estavam jornadeando, e tiveram que passar um rio, largo e fundo, sobre uma

estreita ponte de madeira. Zeneida, alegando muito medo, fez o marido passar adiante, e, quando se viram em meio, *atirou-o à água*” (Pimentel, 1959, p. 359, grifo nosso). Antes de morrer, contudo, ele a amaldiçoa, prometendo persegui-la com sua alma. A partir de então, uma voz invisível repete todas as palavras que ela pronuncia, levando-a a fingir-se muda para evitar a descoberta do crime. Em suas andanças, Zeneida chega a um reino onde um príncipe se apaixona por ela, mas hesita em desposá-la por causa de sua suposta mudez. Posteriormente, ao conseguir enganar a alma do marido e destruí-la, Zeneida recupera a fala, revela-se diante do príncipe e acaba tornando-se sua esposa.

O conto apresenta elementos que podem ser considerados problemáticos do ponto de vista pedagógico, sobretudo se analisados à luz da função moral frequentemente atribuída à literatura infantil do final do século XIX e, mais especificamente, aos contos infantis de Figueiredo Pimentel. A protagonista Zeneida assassina deliberadamente o marido ao empurrá-lo de uma ponte, motivada pelo descontentamento com o casamento imposto por sua família. Embora o crime seja inicialmente seguido por uma espécie de punição sobrenatural — a perseguição da alma do marido, que repete incessantemente suas palavras —, o desfecho do conto não reafirma uma lógica moral corretiva, como seria esperado. Pelo contrário, a personagem consegue, arditamente, libertar-se da punição e, ao final, é, ainda, recompensada com um casamento vantajoso com um príncipe. O desfecho pode ser considerado, portanto, “imoral”, pois rompe com o princípio tradicional das narrativas direcionadas às crianças, de que ações moralmente condenáveis devessem conduzir a algum tipo de punição exemplar. Em vez disso, a narrativa apresenta uma protagonista que, apesar de cometer um crime — também um atentado ao mandamento judaico-cristão “Não matarás” — e agir de forma dissimulada, alcança seu “final feliz”. Esse conto, também, nos auxilia a desmistificar uma outra característica que, às vezes, é associada aos três primeiros livros infantis de Pimentel: a predominância de temas “leves” — em oposição aos temas “pesados” de suas produções para o público adulto. Conforme sugere Andréa Borges Leão:

Figueiredo Pimentel configurou uma autoria literária vinculada ao escândalo. Censurado em função de títulos como *O Aborto* e *O Terror dos Maridos* (1897), soube aproveitar os prefácios e dedicatórias de seus livros para desencadear polêmicas e combater os pares. Quando resolveu entrar pela porta da frente nas casas de família, apostou na educação literária das crianças. Escolheu temas *amenos* que falassem das virtudes religiosas e das boas maneiras (Leão, 2019, p. 47, grifo nosso).

Gilberto, um dos filhos de Figueiredo Pimentel, como mencionamos, expõe uma opinião parecida, ao tratar da produção literária do pai, em texto publicado no *Correio da Manhã*, na década de 1960. Segundo ele, a obra infantil do pai trazia “narrativas simples, bonitas, cheias de encantamentos, sem maldades, sem tiros, sem crimes, que se vêem nos livros ainda hoje vendidos e apreciados em todo o território nacional” (Pimentel [Gilberto], 16 dez. de 1962, p. 19). Ainda que essa percepção não seja de todo falsa, pois, como vimos, de fato, há momentos em que as narrativas tratam explícita ou implicitamente de virtudes religiosas e de normas de comportamento, os temas presentes na grande maioria dos contos, de acordo com nossa percepção, não são, de modo algum, amenos. Pelo contrário, neles estão presentes temas como canibalismo (ex: “João e Maria”), pais que precisam aceitar a morte dos filhos (ex: “Santa Resignação”), assassinato (ex: “O Barba-Azul”), roubo (ex: “O Gato de Botas”), assalto (ex: “O Máscara Negra”), pobreza extrema (ex: “A Moura Torta”), morte por envenenamento (ex: “O Pequeno Polegar”), suicídio (ex: “A Madrasta”), dentre outros — elementos que, como se sabe, já se faziam presentes nos contos populares e dos livros direcionados a crianças — anteriores a Pimentel —, que se baseiam nas narrativas populares. Pimentel, por sua vez, optou por manter esses temas em suas reescrituras, nem sempre tratando, apenas, de virtudes e bom comportamento. Há trechos que comprovam essa escolha com bastante clareza, conforme alguns que selecionamos em diferentes contos componentes dos três livros de Pimentel:

[...] viu reluzir no escuro, pouco distante de si, dois olhos de algum animal terrível, e ouviu um uivo semelhante ao do lobo, que o fez parar. Piloto [cachorro], atirou-se à fera, e, depois de alguns instantes de luta, conseguiu matá-la, *sufocando-a, com os dentes* (Pimentel, 1958, p. 25, grifo nosso).

Na estrebaria recebi uma cacetada, da qual quase morri. Se não acreditam, vão certificar-se pelos seus próprios olhos’/ —‘Acreditamos!’ exclamaram os companheiros olhando para *o rosto e o corpo ensanguentados* (Pimentel, 1958, p. 25, grifos nossos).

[...] ordenou que os soldados formassem um grande quadrado, o colocassem no centro *e o fuzilassem*. [...] as suas ordens foram executadas fielmente (Pimentel, 1949, p. 129, grifos nossos).

[...] conseguiu safar-se, sem que o atingissem *as pontas das baionetas e o chuveiro de balas disparadas* contra ele (Pimentel, 1949, p. 74, grifos nossos).

[...] na fúria de pegar a criança, quis romper à força o espinheiro, ficou preso, e de tanto se debater para sair, *morreu todo espetado*” (Pimentel, 1959, p. 128, grifos nossos).

Fulgêncio pegou num *grosso cacete*, e dirigindo-se para o velho animal *deu-lhe tamanha pancada* na cabeça, que o *prostrou morto no chão* (Pimentel, 1959, p. 217, grifos nossos).

Em “Sargento Verde”, há um tema bastante tabu, do ponto de vista da moralidade da época. Carolina, moça “formosa, elegante, bem prendada”, casou-se com um moço e, logo em seguida, foi avisada por “N. S. da Conceição”, sua “madrinha”, de que o marido era, na verdade, “o Diabo, metido na figura desse bonito moço”. Então, após executar um plano para se livrar do marido, de acordo com as instruções da santa, “Carolina disparou o cavalo até chegar muito longe. Ai, cortou os cabelos, e vestiu uma roupa de homem - calça, colete e paletó, feitos de uma fazenda verde, completamente verde” e “foi servir no exército”. Depois, foi promovida e passou a Sargento e, quando o rei viu “aquele formoso inferior das suas guardas, tomou-lhe grande amizade, e destacou-o para sua ordenação particular, querendo-o sempre em sua companhia”. Essa proximidade levou a esposa do rei — a rainha — a apaixonar-se pelo Sargento Verde (de fato, por Carolina). A soberana chegou ao ponto de propor casamento ao Sargento Verde “porque naquele país toda a gente podia casar-se quantas vezes quisesse”. Diante da recusa, a rainha — contrariada — passa a contar mentiras ao rei sobre o Sargento. Acreditando na esposa, o rei envia o Sargento Verde a missões impossíveis de serem realizadas, mas que são cumpridas com ajuda do cavalo mágico que o Sargento possuía. Após completar a última missão, “[c]hegando ao palácio, o Sargento Verde contou a sua história, e voltou a ser a formosa Carolina. O cavalo, que era um príncipe, desencantou-se e casou[-se] com ela. A rainha foi condenada à morte, para castigo das suas perversas mentiras” (Pimentel, 1949, p. 47- 51). Suzana Palermo de Souza (2017), ao comparar a reescritura de “Sargento Verde” de Pimentel com a de Romero, afirma que

Pimentel preocupou-se em excluir da narrativa uma passagem possivelmente imoral. Na versão de Romero, enquanto a moça está travestida de sargento, a rainha se apaixona por ela, tentando seduzi-la: ‘Olha, sargento verde, que lindos olhos, e que lindo corpo para divertir comigo’.⁵⁹ Esse trecho poderia não ser adequado para a leitura infantil por retratar certa atração da rainha pelo sargento, que era, na verdade, outra mulher (Sousa, 2017, p. 188-189).

Entretanto, em nossa visão, a adaptação feita por Pimentel, no trecho citado por Sousa, não foi o suficiente para que o texto estivesse apto a servir como instrumentos de formação moral (orientação cristã) — como se vendia. Há brechas — mais ou menos explícitas — por onde escapam ensinamentos divergentes desse propósito. Quando a rainha tenta seduzir o Sargento Verde, por exemplo, a motivação da recusa, que nos relata o narrador, é unicamente

⁵⁹ Na versão de 1885, no lugar de “consigo” está escrita a palavra “contigo”, grafada do seguinte modo: “*comtigo*” (Romero, 1885, p. 19).

que ele(a) “recusou trair o seu soberano” (Pimentel, 1949, p. 48). A mesma justificativa é dada na segunda investida da rainha, reforçando qual era o problema que impedia que o Sargento Verde se casasse com a rainha: “Algum tempo depois, ela tentou novamente seduzi-lo; mas, como da primeira vez, ele não quis atraí-lo” (Pimentel, 1949, p. 48-49). Pode-se inferir que, para Carolina, o impeditivo não era que a pessoa que lhe propunha casamento era uma mulher, mas que, por algum motivo, ela achava que isso seria um modo de trair a confiança do rei — rei esse, diga-se de passagem — que deu uma promoção de emprego ao Sargento Verde pelo fato de tê-lo achado “formoso”. Isso contraria, é evidente, a ideia transmitida em outros contos de que é o trabalho duro que promove o sucesso.

Nos três livros de Pimentel, encontramos, também, outro caso no qual, do ponto de vista moralista e utilitário da Literatura Infantil, depreendem-se ensinamentos que se podem considerar problemáticos. São contos que parecem corresponder às “facécias” ou “patranhas” — categorias que integram o repertório das narrativas populares e, de modo geral, se caracterizam, por suas tendências humorísticas, correspondentes aos tipos 1200-1999 do Sistema ATU, sob a nomenclatura maior “Anedotas e Piadas” (cf. Uther, 2011, p. 72-510). A reescritura “O Dr. Grilo”, integrante de *Histórias da Avozinha*, por exemplo, pode ser enquadrada nesses parâmetros, uma vez que trata de um “caso” popular humorístico, do qual, se tivéssemos que extrair uma “lição moral”, seria algo como “enganar é bom e traz bons frutos”. Nele, narra-se a história de Carolino — cujo apelido era “Grilo”, por conta da magreza —, que, certa feita, “lembrou-se [...] de se intitular adivinho” e passou a anunciar “que curava todas as doenças e que era capaz de adivinhar quanto segredo houvesse”. Ocorre, então, uma série de situações em que ele, por meio da esperteza, da mentira — e de um pouco de sorte — impressiona o rei, como na ocasião em que o soberano lhe pede que adivinhe o que traz na mão fechada e, Carolino, desesperado, exclama: “Ah! Grilo! em que mãos estás metido?”, referindo-se a si mesmo. O rei, equivocadamente, interpreta a frase como uma resposta correta, afirmando: “É verdade [...] é mesmo um grilo que tenho aqui”. Situação semelhante ocorre quando o soberano lhe apresenta um frasco com sangue e o falso adivinho responde: “Aí é que a porca torce o rabo” — provérbio popular utilizado para indicar dificuldade, mas que, novamente, é entendido pelo rei como uma revelação exata: “É de porca mesmo. Adivinhaste”. Em determinado momento, como consequência de Grilo ter delatado ao rei quem eram os “gatunos” que o estavam furtando, ele lhe nomeia médico do hospital militar. Lá estão internados soldados supostamente doentes que, sob a ameaça de Dr. Grilo de serem autopsiados “mesmo vivos”, imediatamente ficam “todos bons” e fogem. Impressionado, “o rei, acreditando na ciência de Carolino deu-lhe carta de nobreza e grandes riquezas”. O conto, como se percebe,

provoca efeito de humor e não uma lição a ser internalizada pela criança leitora, de modo que não atende à promessa feita pelo editor no prefácio:

[a]s crianças brasileiras, às quais destinamos e dedicamos esta série de livros populares, encontrarão nas *Histórias da Avozinha* agradável passatempo, aliado a lições de moralidade, porque tais contos encerram *sempre* um fundo moral e piedoso (Pimentel, 1949, p. 10, grifo nosso).

Em “Dr. Grillo” e outras reescrituras de fundo jocoso, como “O Grande Advogado”, “O Padre sem Cuidados” e “Espertezas de Bertoldo” (cf. Pimentel, 1959, p. 46-55), por exemplo, Pimentel parece ter priorizado apenas o “agradável passatempo”, sem se preocupar com o compromisso do projeto editorial da Biblioteca Quaresma de contribuir para a formação moral das crianças. Isso contribui para a nossa visão de que, mesmo que não seja possível afirmar que não haja cunho pedagógico-moralizante nas reescrituras de Pimentel destinadas a crianças, a generalização de toda a sua produção infantil como “moral” e “pedagógica” é exagerada. Isso porque a coexistência de diferentes — e, por vezes, contraditórios — “fundos morais”, nas histórias constituintes de *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, é uma das principais características das reescrituras de Pimentel direcionadas ao público infantil. Como mencionamos, as propagandas — que associavam os contos de Pimentel ao divertimento, e, sobretudo, à formação de caráter do público-alvo — foram massivas. Além de contribuírem para, em certa medida, reconfigurar a imagem de Pimentel — desvinculando-a do polêmico papel de autor de romances “para homens” — serviram, em essência, como garantia de que o texto possuía qualidade e, por isso, mereceria ser comprado. Sendo um livro que agradasse e ensinasse, seria prazeroso para as crianças e, principalmente, útil para os pais, pois contribuiria para tirar deles o peso de uma de suas principais preocupações: bem-educar as crianças. Vale ressaltar que as propagandas eram de tal maneira incisivas, que chegaram a ser inseridas, até mesmo, na esfera diegética das histórias de Pimentel. Em *Histórias da Avozinha*, no conto “As Aventuras do Zé Galinha”, em determinado momento, a personagem mencionada no título, ao voltar de uma estada na cidade do Rio de Janeiro, “levava na mala uma enorme coleção de dramas, comédias, cenas cômicas e monólogos, comprados na Livraria Quaresma que principiou a ler com animação” (Pimentel, 1949, p. 282). O mesmo procedimento é repetido em seu terceiro livro, *Histórias da Baratinha*. No conto “O Gênio Misterioso”, uma das personagens “lia os Contos da Carochinha, em voz alta, para os seus filhinhos ouvirem, sentado à cabeceira da mesa de jantar” (Pimentel, 1959, p. 30). Até mesmo nos dias de hoje, os livros

permanecem sendo vendidos de maneira parecida. Um exemplo é a descrição que encontramos num anúncio de uma das mais recentes reedições dos três livros, em um *website* de vendas:

Explore o maravilhoso universo dos contos clássicos com a Biblioteca Contos de Ouro - Box com 3 Livro. Este box exclusivo reúne *Contos da Carochinha*, *Contos da Baratinha*, e *Contos da Avozinha*, proporcionando uma experiência literária rica e diversificada. Cada livro é repleto de histórias atemporais que encantam e *educam*, fazendo deste box um tesouro para toda a família (Biblioteca Contos de Ouro, *Amazon*, 2024, grifo nosso).

A despeito da imagem vendida, pudemos observar que, em seu trabalho como compilador e reescritor de contos infantis, Figueiredo Pimentel fez escolhas e essas escolhas deveriam, em tese, atender integralmente aos ideais do projeto editorial para o qual vendia a sua força de trabalho. Isso significa que Pimentel deveria apresentar obras que confirmassem esses ideais utilizados como chamariz de vendas pela editorial, apresentando textos que fossem agradáveis às crianças, ao mesmo tempo que estivessem em conformidade com os ideais sociais — vigentes no Brasil daquele período — que, conforme Nelly Novaes Coelho, resultaram “de uma contraditória fusão de cristianismo, idealismo, liberalismo, pragmatismo, resquícios do feudalismo, do aristocratismo, da mentalidade escravagista, influências do materialismo positivista nascente” e validados “pelo Romantismo”. De acordo com ela, é “[e]ssa mescla de tendências” que “atua nas raízes do estilo, da temática ou problemática da literatura infantil tradicional, forjando as características que a definem, seja qual for a linha ou tendência escolhida” (Coelho, 2006, p 19). Há, é evidente, muitas escolhas que revelam o atendimento de Pimentel aos propósitos do empreendimento e o momento sócio-histórico de que participava, como pudemos observar ao longo de nosso trabalho. Algumas escolhas feitas por ele, parecem mais “orgânicas”, por exemplo, na seleção de hipertextos do tipo “Religioso”, ou, ainda, por ter escolhido reescrever contos cuja temática possa ser resumida à dicotomia “bem *versus* mal” — sendo que, evidentemente, o “mal” perderá, no final, e a virtude será recompensada. Essas escolhas não nos causam estranhamento nem parecem antinaturais, dada a informação de que os hipotextos de que Pimentel se valeu para suas reescrituras são, na maior parte das vezes, Contos Populares e, como vimos, os “Contos Religiosos” constituem uma categoria importante desse gênero. Outras escolhas, por outro lado, parecem mais “artificiais”, como a inserção, no enredo de um conto ambientado na antiga Pérsia, de uma passagem na qual o herói reza uma missa à “Nossa Senhora”, antes de sair em uma missão.

Entretanto, seja na seleção dos textos-fonte, seja na composição de suas reescrituras, conseguimos perceber que Figueiredo Pimentel promoveu “brechas” por onde mensagens

diversas e, por vezes, opostas ao que lhe fora encomendado, puderam se esgueirar. Em nosso entendimento, isso é um forte indicativo de que o autor confiava na capacidade de interpretação e discernimento de seus leitores quanto à diferença entre realidade e ficção, de modo que compreendessem que, por mais que a literatura tenha elemento de contato com a realidade (para fins de verossimilhança e, sobretudo, por ser produto de construção humana), ela não é uma espécie de “manual de instruções para a vida prática”. Na concepção de Laura Sandroni, “Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a acreditar na inteligência da criança, na sua curiosidade intelectual e capacidade de compreensão” (Sandroni, 1987. p. 60). Apesar de concordamos sobre a incontestável qualidade e relevância da obra infantil de Lobato, nossa análise nos leva a afirmar que — observadas as diferenças das condições objetivas, do e dos momentos históricos —, antes de Lobato, Pimentel já acreditava na capacidade intelectual da criança e, por isso, a despeito das exigências mercadológicas, produziu (para elas) uma literatura repleta de nuances, contradições e possibilidades interpretativas.

CONCLUSÕES

REESCRITURAS DE FIGUEIREDO PIMENTEL: POLISSEMIAS E MULTIFACES

Em suas escritas literárias para o público adulto, Figueiredo Pimentel foi acusado, por parte dos críticos de sua época, de produzir uma escrita “imoral”. Paradoxalmente, consagrou-se na historiografia da Literatura Infantil como representante de um momento em que as intenções do gênero eram majoritariamente ligadas à transmissão de valores morais. Em nossa tese, validamos essa percepção da historiografia da Literatura Infantil Brasileira e de boa parte da fortuna crítica da obra de Figueiredo Pimentel, ao sistematizar os caminhos textuais utilizados por ele para transmitir valores morais e ideológicos em suas reescrituras, em particular, a) por meio do modo como caracteriza as personagens, sobretudo as protagonistas; b) por intervenção do narrador, que disserta sobre um tema; c) através das falas das personagens; d) pela inserção de reescrituras de contos populares que se enquadram na classificação de “Contos Religiosos”; e e) pela inserção de elementos religiosos em contos que se enquadram em outras classificações, sobretudo os “Contos de Encantamento”.

Entretanto, trouxemos um contraponto a essa visão quase hegemônica. Ao evidenciarmos uma amostra de contos (ou trechos de contos) em que os valores morais — construídos de modo explícito por Pimentel ou passíveis de serem inferidos, pelo leitor, por conta de uma construção textual polissêmica — divergem dos valores considerados adequados para a formação da criança brasileira oitocentista. Há, nesses contos, por exemplo, a premiação da desonestidade, a valorização da mentira, a falta de punição ao mal e às transgressões — e, de modo oposto, existe, ainda, a punição exagerada em determinadas situações, a falta de perdão e outros valores não-cristãos. Isso nos mostra que o senso comum — que atravessou as últimas treze décadas — de que a escrita de Pimentel para o público infantil é moralista, deve-se, em grande medida, e de modo primordial, ao intenso trabalho de *marketing* realizado pela editora Quaresma, que muito bem se aproveitou de espaços paratextuais para moldar a imagem que considerava mais adequada para obter números mais altos de aceitação do público — crianças, pais e educadores — e, consequentemente, atingir o objetivo final, que não seria outro senão a obtenção de recompensa financeira. A estratégia deu tão certo que, além de própria editora ter reeditado os livros de Pimentel por décadas, até mesmo após a morte do autor e sua própria

“morte” como Editora Quaresma, esses três livros permanecem sendo reeditados por outras editoras e promovidos como sendo, além de encantadores, *educativos*.

Desse modo, compreendemos que, embora haja, nas reescrituras de Pimentel para o público infantil, elementos que correspondam ao ideal de moralidade vendido nos paratextos, não podemos negar que há outras possibilidades interpretativas que se mostram, até mesmo, opostas ao anunciado — de tal forma, que nos leva a afirmar que as reescrituras de Pimentel não se reduzem a um didatismo mono-significante. Pelo contrário, a coexistência de diferentes — e, por vezes, contraditórios — “fundos morais”, demonstra confiança na capacidade de discernimento do leitor entre a ficção e a realidade, entre o que seja engraçado e/ou aceitável na ficção, mas reprovável na vida real, mesmo se o leitor for uma criança. E evidencia, ademais, que a multiplicidade e a heterogeneidade que, como observamos anteriormente, se vêem na Literatura Infantil como um todo, na obra total de Pimentel e nos aspectos formais dos três primeiros livros infantis do autor, estão presentes, também, no plano de significação moral/ideológico dessas reescrituras. Essa é, no nosso entendimento, uma das mais importantes características de suas composições em *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*.

Assim como são polissêmicas e, até, divergentes as mensagens que se podem interpretar no conjunto de contos de Pimentel, publicados em *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* (1896) e *Histórias da Baratinha* (1896), também o são os recursos de composição da forma utilizados por ele, em suas reescrituras. Neste trabalho, fizemos um recorte, a fim de verificarmos alguns aspectos formais dos contos “A Formiguinha”, “A Sapa Casada” e “História de um Cão”. Isso significa que, dada a quantidade de reescrituras apresentadas nos três primeiros livros infantis do autor e, principalmente, a multiplicidade que observamos em diferentes aspectos de sua obra, é possível que nossas conclusões não englobem todo o universo de contos infantis reescritos por ele. Entretanto, de modo geral, podemos dizer que as tendências que evidenciamos no recorte, em maior ou menor medida, perpassam todos os contos dos três livros. Isso porque, no plano dos aspectos formais, a conclusão principal a que chegamos é a de que Pimentel não se utiliza sempre dos mesmos procedimentos de transformação/adaptação do texto-fonte para o seu hipotexto — e o caráter multifacetado de sua obra também está aqui. O que ele faz é empregar uma ampla diversidade desses recursos para, em última instância, promover uma espécie de padronização dos aspectos que ressalta. Isso significa que recursos diferentes são empregados na reescritura de hipertextos de gêneros e origens diferentes, segundo cada qual necessita para se distanciar das características mais pronunciadas do gênero/subgênero ao qual o hipotexto se filia. Os aspectos formais de

reescrituras de cunho popular-oral recebem elementos que os aproximam de um texto escrito com características mais literárias, ao passo que os aspectos formais de um texto que já fosse “literário-escrito”, recebe elementos que o aproximam, de certa maneira, à tradição popular. Como resultado, essas reescrituras unificam-se em seu próprio gênero-estilo ao qual podemos chamar de “conto literário infantil com tendência popular”.

É por isso que defendemos a visão de que os contos que compõem os *Contos da Carochinha*, as *Histórias da Avozinha* e as *Histórias da Baratinha*, de Figueiredo Pimentel, sejam textos literários legítimos, que possuam valor por si mesmos, em função do trabalho criativo e intencional de Pimentel. Tais reescrituras não são importantes apenas por constituírem uma espécie de proto-literatura infantil brasileira ou um “ponta-pé” dessa categoria literária em nosso país. É também a nossa proposta que o fato de serem fruto de processos de reescritura, não faz desses contos criações “menores” ou menos literárias que os de seus sucessores — como Monteiro Lobato, por exemplo. Primeiro, porque a feitura do texto de “segunda mão”, a reescritura ou a adaptação, é um procedimento antigo e consolidado de composição literária. Nos dias atuais, temos suficiente aporte teórico que a valoriza como obra de arte e demonstra sua essencialidade na sobrevivência e composição do cânone, bem como a entende não como subproduto do hipotexto, mas como produto que tem valor em si mesmo. Em segundo lugar porque, como demonstramos, Pimentel utiliza-se de diferentes recursos e procedimentos composicionais que demonstram a profundidade complexa de suas reescrituras.

Para a escritora e pesquisadora Ana Maria Machado, o “elemento mais distintivo” da Literatura Brasileira talvez seja a sua “diversidade, irredutível a uma cara só generalizante e comum”, de maneira que o que a define é “o fato de que cada escritor tem uma linguagem própria, que é um microcosmos dentro desse universo que é o Brasil” e, assim, “[l]ado a lado, vão todos formando esta literatura multifacetada” (Machado, 2007, p. 107). A visão da autora sobre o “macro” da Literatura Brasileira pode ser, igualmente, aplicada à obra de Pimentel, que escreveu para diferentes gêneros, públicos e com intencionalidades distintas, como vimos no item I.3. — mas, o mais surpreendente, é que até mesmo dentro de um recorte bem menor, como os três primeiros livros de contos infantis reescritos por ele, essa definição continua verdadeira. Como observamos, ainda que, em geral, Pimentel busque uniformizar o aspecto estrutural de cada história, formatando suas reescrituras em um gênero que busca certo distanciamento do conto popular-oral, esse distanciamento é apenas em medida suficiente para que as raízes fiquem arejadas e não apodreçam. Por isso, quando o texto vem de outro universo que não o da cultura popular, Pimentel o conduz ao percurso inverso, formatando-o como um conto literário com “ares” de popular. Nos dois casos, as mudanças promovidas por Pimentel

confluem para o fortalecimento do gênero/categoria maior, “Literatura Infantil”, que abarca, dentro de si, extensa multiplicidade de subgêneros textuais.

Pimentel, como descrevemos, foi um escritor, jornalista e agitador cultural importante de sua época, que trabalhou com a escrita de modo profissional e conseguiu inscrever-se na História da Literatura Infantil Brasileira — a vertente de seu trabalho focalizada nesta tese —, mas também em outros como o colunismo social, o carnaval de rua do Rio de Janeiro e o movimento literário naturalista. Foi um homem contraditório, dúbio e multifacetado, e — por coincidência (ou consequência) — sua escrita, inclusive a direcionada às crianças, possui também esse caráter. Apesar de mantermos nossa posição de que a leitura crítica e interpretativa de um texto deva considerar, em maior medida, o próprio texto, ou seja, os elementos intraliterários, no caso dos estudos sobre a formação da Literatura Infantil Brasileira e, de modo mais recortado, da obra de Figueiredo Pimentel, acreditamos ainda ser relevante o levantamento de dados extraliterários, por se tratar de uma área com muito ainda a se pesquisar — seja em função da exploração insipiente da (grande) quantidade de escritos do autor, pela dificuldade de acesso a registros de sua época ou pelo longo período em que a Literatura Infantil e Figueiredo Pimentel não eram vistos como relevantes para os estudos acadêmicos. Pensando em iniciar o preenchimento de algumas dessas lacunas foi que, na introdução de nosso trabalho, fornecemos uma breve biografia de Alberto Figueiredo Pimentel, buscando sintetizar informações já bastante conhecidas, levantadas por outros pesquisadores de sua obra, com aquelas que descobrimos, pesquisando em jornais antigos que, aos poucos, vêm sendo digitalizados e disponibilizados em repositórios como a Hemeroteca Nacional. Com o mesmo intuito, tratamos dos aspectos históricos dos livros *Contos da Carochinha*, *Histórias da Avozinha* e *Histórias da Baratinha*, bem como da Biblioteca Infantil Quaresma, de modo a organizarmos um inventário provisório da produção literária de Figueiredo Pimentel, com base nos dados que recolhemos até o momento — “provisório”, como sugerimos, pela certeza de que há, ainda, muito a se descobrir sobre as produções do autor, sobretudo as lançadas por meio de pseudônimos.

Com base na pesquisa que descrevemos na introdução e no primeiro capítulo, chegamos às seguintes constatações no campo da História da Literatura Infantil Brasileira: a) dentre as mudanças realizadas entre uma edição e outra de *Contos da Carochinha* nunca houve *supressão* de contos, apenas revisões dos que já constavam da primeira edição (inclusive, de títulos) e inserções de novas narrativas; b) a despeito de os anúncios da terceira edição trazerem uma lista de histórias que seriam novos acréscimos ao livro, as *inserções* de histórias realizadas em *Contos da Carochinha* foram, apenas, as de vinte e um contos, *na passagem da primeira para*

a segunda edição; c) “O Chapeuzinho-Vermelho” esteve presente em *Contos da Carochinha* desde a primeira edição, sob o título “Cocota ou a Menina Desobediente”. Outros resultados importantes da pesquisa foram a) o estabelecimento da ordem do ano de publicação e, também, dos títulos que fizeram parte da “Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma”; b) a descoberta de publicações de poemas e de uma pequena narrativa de Pimentel sob o pseudônimo “Ziappo”; e c) a demonstração de que “Anselmo Ribas” não é um pseudônimo de Figueiredo Pimentel, mas de Coelho Neto. Reiteramos que, por serem novos os estudos sobre Figueiredo Pimentel e sua obra e, ademais, pela falta de registros históricos, a veiculação de uma ou outra informação equivocada ou parcial sobre quaisquer de ambos não desabona o trabalho dos pesquisadores que se aventuram na área. De igual maneira, é possível que o acesso a novos documentos da época modifiquem até mesmo as descobertas e percepções que imprimimos em nosso trabalho.

A propósito dessas constatações, outro tema relevante nos estudos sobre a produção para crianças de Pimentel são as fontes utilizadas pelo autor como matéria de suas reescrituras. Conforme tratamos no Capítulo I, mapear todos esses textos-fonte é um serviço árduo, que vem sendo feito pouco a pouco por estudiosos da área. Em nosso segundo capítulo, buscamos contribuir para essa tarefa, levantando hipóteses e analisando-as de modo a comprovar os hipotextos utilizados por Pimentel para a composição de “A Formiguinha” (*Contos da Carochinha*) e “História de um Cão” (*Histórias da Baratinha*). A respeito do primeiro, “A Formiguinha”, constatamos que foi reescrito a partir de “A Formiga e a Neve”, de Teófilo Braga — a que Pimentel teve acesso, provavelmente, via *Contos Populares Portugueses*, de Adolfo Coelho. Além disso, excluímos a possibilidade de o texto-base para essa reescritura ter sido a versão “A Formiga e a Neve”, que consta em *Contos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero, conforme aventado em pesquisas anteriores. Quanto a “História de um Cão”, descobrimos que, diferentemente do anunciado em peritextos e epitextos do livro, esse é um conto que não provém da cultura popular, mas teve como base um poema homônimo, direcionado ao público adulto, de autoria do escritor brasileiro Luís Guimarães Júnior.

Há, certamente, muito a se descobrir e interpretar sobre o trabalho artístico e — não menos importante — sobre a vida de Figueiredo Pimentel. Exemplares de livros como *Contos do Tio Alberto*, *Fototipias* e *Amor*, para citar apenas alguns, ainda não foram encontrados, e textos publicados sob pseudônimo, igualmente, esperam por ser descobertos. Acreditamos que pesquisas futuras possam demonstrar, ainda mais, a diversidade de valores, ideologias e moralidades que subjazem os escritos do autor em seus recortes mais abrangentes ou naqueles mais abalizados por temas ou motivos específicos, a figura do negro, da mulher, da princesa, da criança, a classe trabalhadora), as representações de elementos religiosos, do universo

“caipira”, do modo europeus como inserido na cultura brasileira, ou, ainda, as categorizações de contos (encantamento, apólogos, facécias, etc.), dentre outras possibilidades. Em nossa pequena contribuição, buscamos demonstrar o valor estético das reescrituras de Figueiredo Pimentel para as crianças e sua relevância na raiz da Literatura Infantil Brasileira, com vistas a, de algum modo, estabelecer, pelo menos, os elementos basilares de sua poética. Esperamos ter alcançado o nosso objetivo.

REFERÊNCIAS

A. A. Palestra. *O País*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1894, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/10024. Acesso em: 8 set. 2024.

ACABA de Chegar de Paris Histórias da Baratinha. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 out. 1929, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/45631. Acesso em: 12 set. 2025.

ACABA de Sair à Luz e Acha-se à Venda em Casa dos Editores Quaresma & C. Os Meus Brinquedos. *O País*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1896, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/16870. Acesso em: 5 jun. 2025.

ACABA de Sair à Luz e Já se Acha à Venda Histórias da Avozinha. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1896, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/14819. Acesso em: 17 ago. 2025.

ACABA de Sair do Prelo e Acha-se à Venda em Casa dos Editores Quaresma & C., os Contos da Carochinha. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1894, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/13933. Acesso em: 13 jun. 2025.

ACABA de Sair do Prelo e Encontra-se à Venda em Casa dos Editores Quaresma & C Histórias do Arco da Velha. *O País*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1895, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/13544. Acesso em: 13 jun. 2025.

ACHA-SE à venda na livraria H. Garnier. *Jornal do Comércio*, ano 79, n. 245, Rio de Janeiro, 3 set. 1899, p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/33289. Acesso em: 10 jun. 2025.

A LIVRARIA do Povo, dos Acreditados Editores Srs. Quaresma & C., faz hoje um anúncio dos Contos da Carochinha. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 out. 1894, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830380/121>. Acesso em: 3 set. 2025.

ALMANAQUE do Tico-Tico para o Ano de 1911. Rio de Janeiro, 1910, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/059730/9>. Acesso em: 16 ago. 2025.

Almeida, Mario José de. De Figueiredo Pimentel aos “Almofadinhas” e às “Transparentes”. *Boneca*: Rio de Janeiro, 1928, p. 24-25. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/407780/74>. Acesso em: 12 fev. 2025.

AMOR: Livro para Moças. *O País*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1896, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/14805. Acesso em: 10 ago. 2025.

ANÚNCIO de Esposa, Filha, Mãe, Avó. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 set. 1898, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/18751. Acesso em: 10 jun. 2025.

ANÚNCIO de Esposa, Filha, Mãe, Avó. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 1898, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_01/9905. Acesso em: 4 jun. 2025.

APARECERÁ Brevemente O Aborto. *O País*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1893, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/6979. Acesso em: 4 jun. 2025.

ÀS MÃES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1896, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/14823. Acesso em: 10 ago. 2025.

Ariès, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de. *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*. Funchal: A Voz do Povo, 1880. Ilha da Madeira. Disponível em: <https://ia801901.us.archive.org/31/items/romanceirodoarc00azevgoog/romanceirodoarc00azevgoog.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2024.

AZEVEDO, Ricardo. Conto Popular, Literatura e Formação de Leitores. *Releitura*, Belo Horizonte, n. 21, p. 31-34, abr. 2007. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2021/revista_releitura_v21.pdf. Acesso em: 19 maio 2025.

BIBLIOTECA Infantil da Livraria do Povo. Acaba de Sair à Luz O Livro das Crianças. *O País*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1897, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/19444. Acesso em: 5 jul. 2024.

BIBLIOTECA Pública do Estado — Boletim. *Pacotilha*: Jornal da Tarde, São Luís, n. 172, 21 jul. 1898, p. 1. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/168319/per168319_1898_00172.pdf. Acesso em: 19 fev. 2025.

BIGNOTTO, Cilza. Reescrevendo a Narrativa: Racismo em Livros Infantis da Época de Monteiro Lobato. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 56-79, mai.-ago., 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/cQnMN7HBKNpcxwkGjZRspwK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 ago. 2025.

BOTIJA, Chico. Maus Costumes. *O Fluminense*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1897, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/100439_03/5735. Acesso em: 26 fev. 2025.

BOTIJA, Chico. “A Um Namorado”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1889, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_02/15278. Acesso em 14 ago. 2025.

BRAGA, Teófilo. *A História da Poesia Portuguesa — Século XII a XIV: Trovadores Galego-Portugueses*. Porto: Imprensa Portuguesa – Editora, 1871.

BRAGA, Teófilo. *Contos Tradicionais do Povo Português — Volume 1: Contos de Fadas, Casos e Facécias*. Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz-Editores, 1883.

BRASIL. *Lei nº 8.069*, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras Providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 9 jan. 2026.

BRITTO, Luiz Percival Leme, em *Ao Revés do Averso: Leitura e Formação*. São Paulo: Pulo do Gato, 2015.

BREVEMENTE Lenda de Santa Amanda. *O País*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1893, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/8053. Acesso em: 9 jun. 2025.

CARMEN Poemeto por Figueiredo Pimentel. *O País*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1898, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/19676. Acesso em: 10 ago. 2025.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. único (I, II, III e IV). Edição digital. São Paulo: Leya, 2011. Disponível em: <https://ia800304.us.archive.org/15/items/OttoMariaCarpeauxHistoriaDaLiteraturaOcidental/Otto-Maria-Carpeaux-Historia-da-literatura-ocidental.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2025.

CARVALHO, Marco Antônio de. *Rubem Braga: Um Cigano Fazendeiro do Ar*. São Paulo: Globo, 2007.

CARVALHO, Michele Ribeiro de; SILVA, Márcia Cabral da. Bibliotheca Infantil Quaresma e Biblioteca de Nanquinate: coleções endereçadas às crianças brasileiras em perspectiva histórica. *Cadernos de História da Educação*, [S. l.], v. 23, n. Contínua, p. e2024–18, 2024. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/che/article/view/75068>. Acesso em: 9 mar. 2025.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à Beira-mar: O Rio Moderno dos Anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. De “O Artigo 200” a “O Aborto”: a trajetória de um romance naturalista. *Letras*, Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 37-58, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11754/7183/51427>. Acesso em: 3 fev. 2025.

CATHARINA, Pedro; MENDES, Leonardo (org.). *Figueiredo Pimentel: um Polígrafo da Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019.

CECCANTINI, João Luís; VALENTE, Thiago Alves; SANTOS, Geovana Gentili. Entre Fadas e Sacis: a Literatura Infantil Brasileira e a Tradição Oral. In: RECHOU, Blanca-Ana

Roig; LÓPEZ, Isabel Soto; RODRÍGUEZ, Marta Neira (Org.). *Reescrituras do Conto Popular (2000-2009)*. 1. ed. Vigo: Editora Xerais, 2010, p. 189-209.

CHEGOU à livraria de Cruz Coutinho. *Gazeta de Notícias*. 20 maio 1879, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/9971. Acesso em: 16 jan. 2025.

COELHO, Francisco Adolfo. Contos Nacionais para Crianças [1882]. In: COELHO, Adolfo. *Obras Etnográficas (II)*. Lisboa: Etnográfica Press, 1993, p. 27-69. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.3726>. Acesso em: 15 jan. 2025.

COELHO, Francisco Adolfo. *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: P. Plantier Editor, 1879.

COELHO, Francisco Adolfo. O Rabo e o Gato. *Almanaque Brasileiro Ilustrado para o Ano de 1880*. 5. ano. Rio de Janeiro: Tip. da Gazeta de Notícias, 1879, p. 205-206. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/706248/1480>. Acesso em: 15 ago. 2024.

COELHO, Francisco Adolfo. Os Três Estudantes e o Soldado. *Almanaque Brasileiro Ilustrado para o Ano de 1883*. 8. ano. Rio de Janeiro: Editores Faro & Lino, 1882, p. 273-274. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/706248/2252>. Acesso em: 15 ago. 2024.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil — das Origens Indo-europeias ao Brasil Contemporâneo*. 3. ed. refundida e ampliada. São Paulo: Edições Quíron, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. 5. ed. rev. atual. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CONTOS da Carochinha. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1894, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/9971. Acesso em: 4 ago. 2025.

CORREIA, Ana Lúcia Merege. *História do livro: a Livraria e Editora Garnier*. Biblioteca Nacional Digital, 11 abr. 2021. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/historia-do-livro-a-livraria-e-editora-garnier/>. Acesso em: 11 jan. 2026.

CRÔNICA Teatral. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3/10/1913, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830380/20637>. Acesso em: 14 mar 2025.

DESTROYES, Adolphe. Moustapha: Histoire d'un Chien. *Revue du XIX Siècle: les Lettres, Les Arts, La Philosophie Romans et Voyages*. Tome IV. Paris, 1867, p. 247-248. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_DPKbAAAAMAAJ/page/24. Acesso em: 20 fev. 2025.

DEVÍAMOS Falar Hoje do Novo Livro de Figueiredo Pimentel. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1896, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_01/5456. Acesso em: 13 abr. 2025.

DIREITOS de Suicídio. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 abr. 1895, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/090972_05/6277. Acesso em: 21 jan. 2024.

DUARTE, Cristina Rothier. *A Literatura Infantil Brasileira do Século XIX: adaptações para crianças em Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel. 2019. 270 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

DUARTE, Cristina Rothier; SEGABINAZI, Daniela Maria. Figueiredo Pimentel: Contos da Carochinha e o Nascimento da Literatura Infantil Abrasileirada no Final do Século XIX. *SOLETRAS* — Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Formação de Professores da UERJ, Rio de Janeiro, n. 34, p. 312-328, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/30191/22321>. Acesso em: 19 nov. 2024.

DUARTE, Cristina Rothier; SEGABINAZI, Daniela Maria. A Outra Face de Figueiredo Pimentel: Produções Líricas, Dramáticas e nos Folhetins. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v. 7, n.2, p. 403-415, 2018. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/12430/pdf1>. Acesso em: 6 maio 2025.

DUARTE, Cristina Rothier; SEGABINAZI, Daniela Maria. O Teatro Infantil do Século XIX na obra *Teatrinho Infantil*, de Figueiredo Pimentel. *ANTARES: Letras e Humanidades*, [S. l.], v. 11, n. 24, p. 137–156, 2019. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/7339>. Acesso em: 9 maio. 2025.

DUARTE, Cristina Rothier. Histórias do Paiz de Ali-Babá, de Deifilia, Rachel e Aurora: Um Breve Estudo Sistematizado. *Miguilim* — Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 9, n. 3, p. 530-545, set.-dez. 2020.

DUARTE, Cristina Rothier. Características e recepção de textos dramáticos de Figueiredo Pimentel na obra *Os Meus Brinquedos*. *interFACES*, Rio de Janeiro, vol.31, n.1, p. 60-76, jan.-jul. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/43914/26273>. Acesso em: 20 abr. 2025.

EDIÇÕES e Obras e Fundo da Livraria Quaresma. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1926, p. 11. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_03/25529. Acesso em: 15 ago. 2025.

EDIÇÕES e Obras de Fundo da Livraria Quaresma. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1931, p. 11. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_03/11598. Acesso em: 15 ago. 2025.

ESOPÓ. *Fábulas Completas*. Tradução Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FIGUEIREDO Pimentel. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1898, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/226688/16965>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FIGUEIREDO Pimentel. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, n. 7, 1914, p. 29. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/259063/16933>. Acesso em: 4 abr. 2025.

FIGUEIREDO Pimentel. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1915, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/33991. Acesso em: 8 abr. 2025.

FILHA, Esposa, Mãe e Avó é o Título do Novo Livro de Figueiredo Pimentel. *O País*, Rio de Janeiro, 9 set. 1898, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/21235. Acesso em: 16 set. 2025.

FONSECA, Gondin da. *Contos do País das Fadas*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1958.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Organização: Oliver Stallybrass; tradução: Sergio Alcides; prefácio: Luiz Ruffato. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura Infantil: Múltiplas Linguagens na Formação de Leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

GUERRA, Olavo. Prefácio da 1ª edição. In: PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da Baratinha*. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1959, p. 5-8.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Sonetos e Rimas*. Coleção Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010. Disponível em: https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cap-093-sonetos_e_rimas-luis_g_jr-miolo-para_internet.pdf. Acesso em: 15 jan. 2025..

HIRSCH, Irene. *Versão Brasileira: Traduções de Autores de Ficção em Prosa Norte-Americanos do Século XIX*. São Paulo: Alameda, 2006.

HISTÓRIA de Fadas: Livro para Crianças. *Jornal do Comércio*, 19 fev. 1899, p. 12. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_08/31323. Acesso em: 27 jan. 2025.

HISTÓRIAS da Avozinha, intercalados entre notas e outros anúncios. *Gazeta de Notícias*, 25 jun. 1896, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_03/14605. Acesso em: 9 set. 2025.

HISTÓRIAS da Avozinha. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1896, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_03/14745. Acesso em: 5 ago. 2025.

HISTÓRIAS do Arco da Velha. *O País*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1895, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/13544. Acesso em: 5 set. 2025.

HOFFMANN, Heinrich. *João Felpudo*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Ed. da UFSC, 2011.

JUNQUEIRO, Guerra. *A Musa em Férias* (Idílios e Sátiras). 4. ed. Lisboa: Antônio Maria Pereira – Livraria, Editora e Oficinas Tipográficas, 1906.

KAPP, Amanda Cieslak. *Coluna Fragmentos: A Prostituição e sua Relação com a Sociedade*. Jornal da Manhã, aRede, caderno Vamos Ler, 11 ago. 2023. Disponível em: <https://arede.info/jornaldamanha/vamos-ler/483076/coluna-fragmentos-a-prostituicao-e-sua-relacao-com-a-sociedade>. Acesso em: 22 fev. 2026.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1994

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LAURITI, Thiago. *Palimpsesto e Análise Literária: Proposta para uma “Arqueologia do Autor” de Literatura Infantil*. 2018. 219f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-30112018-095549/publico/2018_ThiagoLauriti_VCorr.pdf. Acesso em: 2 jan 2025.

LEÃO, Andréa Borges. Publicar Contos de Fadas na Velha República: Um Compromisso com a Nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, ano XII, n. 3, p. 15-22, set./dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37654/40368>. Acesso em: 8 mar. 2025.

LEÃO, Andréa Borges. *Brasil em Imaginação: Livros, Impressos e Leituras Infantis (1895-1915)*. Fortaleza: INESP, UFC, 2012. Disponível em: <https://www.al.ce.gov.br/publicacoes-inesp/educacao-pedagogia/brasil-em-imaginacao-livros-impressos-e-leituras-infantis-1895-1915>. Acesso em: 16 fev. 2025.

LEFEVERE, André. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEITE, Paola de Oliveira; MENDES, Leonardo. As trajetórias de *Suicida!* (1895) e *O terror dos maridos* (1896), romances naturalistas esquecidos de Figueiredo Pimentel. *SOLETRAS* — Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, n. 30, jul./dez. 2015, p. 118-138. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/19102>. Acesso em 3 maio 2024.

LIVRARIA H. Garnier: Biblioteca da Infância. *Gazeta de Notícias*, 25 jul. 1898, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/19154. Acesso em: 14 jan. 2025.

LIVRARIA Quaresma. Acaba de Sair à Luz A Árvore de Natal ou Tesouro Maravilhoso de Papai Noel. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1921, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_02/2252. Acesso em: 4 set. 2024.

LIVROS Baratíssimos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1898, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_03/17626. Acesso em: 17 maio 2025.

LIVROS Baratíssimos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1899. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_03/20241. Acesso em: 17 maio 2025.

LIVROS e Folhetos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: Carneiro, Senne & Comp., 7 jun. 1894, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/369365/13601>. Acesso em: 3 set. 2023.

LIVROS para Crianças. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 27 e 28 jul. 1898, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830380/4371>. Acesso em: 3 ago. 2025.

LIVROS para Crianças: Exijam as Edições da Livraria Quaresma. *Diário de Notícias*, 12 dez. 1945, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718_02/25798. Acesso em: 23 mar. 2025.

LOURENÇO FILHO, Manuel Bergström. Como aperfeiçoar a literatura infantil. Revista Brasileira. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. V. 3, n. 7, p. 146-169, 1943. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/139955/18819>. Acesso em 31 ago. 2024.

M. Diversões. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 3 out. 1913, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830135/1205>. Acesso em: 7 ago. 2025.

MACHADO, Ana Maria. *Texturas* — Sobre Leituras e Escritos. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

MAGALHÃES, Celso de. A Poesia Popular Brasileira III (I). *O Trabalho*, v. 4, Recife, 31 maio 1873, p. 27-29. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/827487/27>. Acesso em: 7 dez. 2024.

MAGALHÃES, Celso de. A Poesia Popular Brasileira VII. *O Trabalho*, v. 8, Recife, 15 jul. 1873, p. 61-62. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/827487/61>. Acesso em: 7 dez. 2025.

MANUAL do Perfeito *Smart*. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 20, 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/259063/1096>. Acesso em: 6 abr. 2025.

MARMIER, Xavier. *L'Arbre de Noël*: Contes et Légendes Recueillis par X. Marmier. 4. ed. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1882.

MAZIERO, Maria das Dores Soares. Das Contadoras de Histórias ao Escritor de Livros para a Infância: Narrativas de Tradição Oral na Literatura para Crianças Brasileiras na Primeira República. *Revista Devir Educação*, Lavras, vol. 2, n. 1, p. 68-82, jan./jun., 2018. Disponível

em: <https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/61/58>. Acesso em: 3 jan. 2025.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MENDES, Leonardo. Apresentação. In: PIMENTEL, Figueiredo. *O Aborto*. Rio de Janeiro: Alameda, 2023.

MENDES, Leonardo. O Aborto, de Figueiredo Pimentel: Naturalismo, Pedagogia e Pornografia no Final do Século XIX. In: MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (Org.). *Figueiredo Pimentel: Um Polígrafo na Belle Époque*. São Paulo: Alameda, 2019, p. 261-340.

MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira. Naturalismo e Banalidade em Um Canalha (1895), de Figueiredo Pimentel. *Navegações, [S. l.]*, v. 7, n. 2, p. 116–124, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/17128>. Acesso em: 11 jan. 2025.

MONÓCULO. Galeria Smart. *O Malho*. Edição 302, Rio de Janeiro, 1908, p. 43. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/11762>. Acesso em 24 jun. 2025.

MORAES, Kleiton de Sousa. Um Autor para Seduzir — Para Aprender a Arte do Amor e da Leitura, com Don Juan de Botafogo. In: CARVALHO, Daniel Alencar de; OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza; BRAÚNA, José Dércio; ALMEIDA NETO, José Maria. (Orgs). *Em Torno da Narrativa*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019, p. 110-119. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/41541/1/2019_liv_dacarvalho.pdf. Acesso em: 14 dez. 2024.

MOVIMENTO do Porto. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1883. p. 3). http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_07/8355

NECROLOGIA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 fev. 1914, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/090972_06/31935. Acesso em: 6 jun. 2025.

NOTA Sobre Venda de Três Livros aos Editores J. Cunha & C. *O País*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1894, p. 2. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/178691/per178691_1894_04372.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.
NOTAS Mundanas. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 1908, p. 22. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/259063/1736>. Acesso em: 5 abr. 2025.

NOTAS MUNDANAS. *Fon-Fon!*. n. 9. Rio de Janeiro, 4 mar. 1911, p. 23. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/259063/6276>. Acesso em: 5 jan. 2025.

NOTA sobre Histórias da Baratinha e O Castigo de um Anjo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1897, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/15619.

NOTÍCIAS de Ciências, Letras e Artes. *Revista Brasileira*, Tomo 1, Rio de Janeiro - São Paulo: Laemmert & C., 1895, p. 62-63. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/139955/per139955_1895_00001.pdf. Acesso em: 4 dez. 2024.

À FOLHA da Tarde, de Santos. *O País*, Rio de Janeiro, 19 maio 1892, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/5293. Acesso em: 10 mar. 2025.

OLBRECHTS-TYTECA, Lucie; PERELMAN, Chaïm. *Tratado de la Argumentación: La Nueva Retórica*. Traducción: Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. A Reescrita dos Contos de Perrault no Período Inicial de Desenvolvimento da Literatura Infantojuvenil Brasileira. *Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC - Textualidades contemporâneas*, 2017. v. 1. p. 1533-1544.

O MELHOR Prêmio Escolar!!! Contos da Carochinha. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1894, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_08/15558. Acesso em: 5 maio 2025.

LIVRO PARA CRIANÇAS — O Reino das Maravilhas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 1926, p. 13. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19261005-17387-nac-0013-999-13-not>. Acesso em: 3 mar. 2025.

LORENZO, Lourdes García. Paternalismo Traductor en las Traducciones del Género Infantil y Juvenil. *Trans: Revista de Traductología*, [Málaga], n. 18, p. 35-48, 2014. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3244>. Acesso em: 17 nov. 2024.

PEREIRA, Marcio Rodrigues. Presença Cultural Francesa no Brasil. *Travessia — Revista do Migrante*, [S. l.], v. 22, n. 65, p. 89–100, 2009. Disponível em: <https://travessia.emnuvens.com.br/travessia/article/view/560>. Acesso em: 22 fev. 2026.

PETIT, Michèle. A arte de ler: ou como resistir à adversidade. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2023.

PEQUENAS Notícias. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 698, 27 set. 1913, p. 47. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/025909_01/18169. Acesso em: 16 set. 2025.

PIMENTEL, Figueiredo. Falando às Flores. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 1891, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/332747b/4592>. Acesso em: 23 abr. 2024.

PIMENTEL, Figueiredo. Assassino!. *O País*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1892, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/4688. Acesso em: 23 abr. 2024.

PIMENTEL, Figueiredo. Madame. *O País*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1892, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/4772. Acesso em: 23 abr. 2024.

PIMENTEL, Figueiredo. A Bandeira. *O País*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1892, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/6758. Acesso em: 23 abr. 2024.

PIMENTEL, Figueiredo. *O Castigo de um Anjo*: livro para crianças. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1897.

PIMENTEL, Figueiredo. Contos da Carochinha: Defesa contra Agressão. *O País*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1899, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/22138. Acesso em: 27 jun. 2024.

PIMENTEL, Figueiredo. Olhos Misteriosos. In: MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de (Org.). *Poetas Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiros Editores, 1903, p. 208-209. Disponível em: <https://archive.org/details/poetasbrasileir00moragoog>. Acesso em: 23 abr. 2024.

PIMENTEL, Figueiredo. Os Galés da Imprensa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 out. 1906, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/13386. Acesso em: 23 abr. 2024.

PIMENTEL, Figueiredo. Binóculo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 set. 1909, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/20838. Acesso em: 13 maio 2025.

Pimentel, Figueiredo. Binóculo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1910, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/22175. Acesso em 26 fev. 2025.

PIMENTEL, Figueiredo. Maus Costumes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1911, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/25982. Acesso em: 18 fev. 2025.

PIMENTEL, Figueiredo. *História de Fadas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia., 1915.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Avozinha*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1949.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. 25. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1958.

PIMENTEL, Figueiredo. *Os Meus Brinquedos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1958.

PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da Baratinha*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1959.

PIMENTEL, Figueiredo. *O Aborto*. Estabelecimento do texto e organização de Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. São Paulo: Alameda, 2023.

PIMENTEL, Gilberto Figueiredo. Maria Augusta. *Correio da Manhã*, 16 dez. de 1962, p. 19. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_07/35450. Acesso em: 10 mar. 2023.

PIMENTEL, Gilberto Figueiredo. O Rio Civiliza-se. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1963, p. 14. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/36949. Acesso em: 10 mar. 2023.

PIMENTEL, Gilberto. Figueiredo Pimentel: Um Pioneiro do Jornalismo. *Diário de Notícias*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 22 mar. 1964, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/093718_04/37433. Acesso em: 10 mar. 2023.

PIMENTEL, Luís Antônio. Figueiredo Pimentel. *A Tribuna*, 10-12 set. 2016, p. 10. Disponível em: https://issuu.com/atribunarj/docs/at_-_09-09__completa_/10. Acesso em 26 mar. 2025.

PINTO, Fernão. O Cadáver: História da Meia Noite - Parte 1. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1911, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_04/25983. Acesso em: 17 ago. 2024.

PINTO, Fernão. O Cadáver: História da Meia Noite - Parte 2. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1911, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_04/26060. Acesso em: 17 ago. 2024.

PINTO, Fernão. O Cadáver: História da Meia Noite - Parte 3. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1911, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/26113. Acesso em: 17 ago. 2024.

PINTO, Fernão. O Cadáver: História da Meia Noite - Parte 4. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1911, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_04/26187. Acesso em: 17 ago. 2024.

PINTO, Fernão. O Cadáver: História da Meia Noite - Parte 5 (conclusão). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1911, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_04/26247. Acesso em: 17 ago. 2024.

PINTO, Fernão. Trovas para Violão XLI. *Gazeta de Notícias*, 16 set 1909, p. 3. Disponível em http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_04/20838. Acesso em: 13 maio 2025.

POR QUE usa um Pseudônimo? *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1912, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_04/30314. Acesso em: 1 set. 2025.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad.: Jasna Paravich Sarhan. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*. Tradução de Carlos Vogt. 5. ed. Pontes Editores: Campinas/SP, 2011

[QUARESMA], Aurora, Deifilia, Rachel e Aurora. *As Histórias do País de Ali-Babá*. Livraria Quaresma: Rio de Janeiro, 1959

QUARESMA & C. Livreiros Editores. Aparecerá por Estes Dias Histórias do Arco da Velha. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1895, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/17041. Acesso em: 10 jun. 2025.

QUARESMA & C. Livreiros Editores. Livros para crianças. *O País*, Rio de Janeiro, 14 set. 1896, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/16535. Acesso em: 15 ago. 2024.

QUARESMA & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil. *O País*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1896, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_02/16933. Acesso em: 8 set. 2025.

QUARESMA & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil Dedicada Especialmente às Crianças. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1896, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/15321. Acesso em: 9 fev. 2025.

QUARESMA & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil Dedicada Especialmente às Crianças. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1896, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/226688/16154>. Acesso em: 1 jun. 2024.

QUARESMA & C. Livreiros Editores. Biblioteca Infantil Dedicada Especialmente às Crianças. *Gazeta da Tarde*, 18 dez. 1896, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/226688/16163>. Acesso em: 2 jun. 2025.

QUARESMA & C. Livreiros Editores. Livros para Crianças. *O Malho*, n. 157, Rio de Janeiro, 16 set. 1905, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/5521>. Acesso em: 7 fev. 2025.

QUARESMA & COMP. Livreiros Editores. Contos da Carochinha. *Gazeta de Notícias*, 3 jan. 1895, p. 6. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/103730/per103730_1895_00003.pdf. Acesso em 4 set. 2025.

RAFFAINI, Patricia Tavares. Práticas de Leitura das Crianças e Jovens no Século XIX. In: SOARES, Gabriela Pellegrino; RAFFAINI, Patricia Tavares. *Livros Infantis Velhos e Esquecidos*. São Paulo: Publicações BBM, 2022[1], p. 119-132. Disponível em: <https://bbm.usp.br/documents/85/LivrosInfantisVelhosEEsquecidos.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2025.

RAFFAINI, Patricia Tavares. A Cultura Popular Brasileira para Crianças nos Livros Publicados no Brasil nas Primeiras Décadas do Século XX. In: JOSIOWICZ, Alejandra Judith; ZAPIOLA, Maria Carolina (Org.). *Literatura Infantil na América Latina: A Infância e a Diversidade de Imaginários (Sociais, Raciais e de Gênero)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022[2], p. 170-212. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/wp-content/uploads/2022/09/LitInfantAmerLat-1.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2025.

REIS, Antonio Simões dos. Na Seara dos Pseudônimos. *Gazeta de Notícias*, {Rio de Janeiro}, 29 jan. 1939, p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/103730_06/20230. Acesso em: 3 jun. 2025.

RIBAS, Anselmo. *A Capital Federal* — Impressões de Um Sertanejo. Rio de Janeiro: Edição especial d'O País, 1893.

RIO em Flagrante: Os Nossos Instantâneos. *Fon-Fon!*, n. 25, 28 set.1907, p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/259063/154203>. Acesso em: 18 nov. 2025.

ROMERO, Sílvio. A Poesia Popular no Brasil. *Revista Brasileira*, tomo II, Rio de Janeiro, N. Midosi Editor, out./dez. 1879. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/139955/per139955_1879_00002.pdf. Acesso em: 5 maio 2025.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional Editora, 1883. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4549>. Acesso em: 9 maio 2024.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional Editora, 1885. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4600>. Acesso em: 9 maio 2024.

ROMERO, Sílvio. Provocações e Debates. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 out. 1891, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/docreader/369365/9715>. Acesso em: 6 ago. 2024.

SANDRONI, Laura. A Literatura Infantil no Brasil de 1900 a 1910. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da *et al.* *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980, p. 107-122. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasgerais/drg1019215/drg1019215.pdf. Acesso em: 20 out. 2024.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as Reinações Renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987. p.60

SANTOS, Ismael dos. *A Retórica de Transposição da Fábula para a Cultura Brasileira e a sua Poética em Livros para Crianças: Intencionalidades e Estratégias*. 2006. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/103122>. Acesso em: 26 fev. 2025.

SANTOS, J. dos. Crônica Literária. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 2 e 3 dez. 1898, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830380/4807>. Acesso em: 17 fev 2025.

SILVA, Joseane Maia Santos. *Tecendo Estórias das Comunidades Remanescentes de Quilombolas Aqui e Acolá*. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-01092010-141409/publico/2010_JoseaneMaiaSantosSilva.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

SILVA, Márcia Cabral da. Literatura Infantil Brasileira: Conceitos e Problemas à Luz dos Estudos de Leonardo Arroyo e Cecília Meireles. In: *Literatura, Leitura e Educação*. Organização Márcia Cabral da Silva, Estela Natalina Mantovani Bertoletti. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017, p. 51-72. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/5gg44/pdf/silva-9788575114971.pdf>. Acesso em 7 mar. 2025.

SILVA, Natasha Castro. *Para Além dos Contos de Fadas: Oralidade e Aclimação em Contos da Carochinha*. 2020. 68 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2020. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/server/api/core/bitstreams/1831fb68-994f-4169-874a-a8d562e0ea93/content>. Acesso em: 26 jan. 2025.

SOUSA, Suzana Palermo de. O Conto Popular para Crianças: As Adaptações de Figueiredo Pimentel. *Língua, Literatura e Ensino*, v. XIV, p. 150-174, dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/lle/article/view/5879>. Acesso em: 12 dez. 2024.

SOUSA, Suzana Palermo de. *O Naturalismo de Folhetim: A Crise De Virilidade Na Ficção De Figueiredo Pimentel (1889-1897)*. 2020. 223 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1128966>. Acesso em: 21 set. 2025.

TEATRINHO Infantil. *O Estado do Espírito Santo*. Vitória, 18 ago. 1897, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/229644/9309>. Acesso em: 9 jun. 2025.

TEIXEIRA, Orlando. Tretas. *Gazeta da Tarde*, ano 19, n. 14, Rio de Janeiro, 18 jan. 1898, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/226688/16928>. Acesso em: 5 jun. 2025.

TELEGRAMAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 abr. 1895, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/090972_05/6278. Acesso em: 21 jan. 2024.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Tradução de Caio Meira — 2ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOMACHEVSKI, Boris. Teoria da literatura: os temas. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

BARRETO, Inês Teixeira. *O Livro da Bruxa: Um Manual de Magia no Brasil do Século XX*. In: XXVII Encontro Estadual de História ANPUH-SP, 2024, Campinas, 2024, p. 1-13. Anais do XXVII Encontro Estadual de História ANPUH-SP, 2024. Disponível em: <https://www.encontro2024.sp.anpuh.org/anais/trabalhos/lista>. Acesso em: 12 jan. 2025.

UMA NOVA Edição de Luxo da Livraria Quaresma. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1932, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_03/12983. Acesso em: 8 set. 2025.

VIEIRA, Renata Ferreira. *Uma Penca de Canalhas: Figueiredo Pimentel e o Naturalismo no Brasil*. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://www.bdt.uerj.br:8443/bitstream/1/6763/1/Renata%20Ferreira%20Vieira_dissertacao.pdf. Acesso em: 7 mar. 2025.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZIAPPO. Hospedarias. *O País*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1892, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/4832. Acesso em: 24 set. 2025.

ZIAPPO. Fotografias: XVII — Celeste. *O País*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1892, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/5455. Acesso em: 24 set. 2025.

ZIAPPO. Se se Morre de Amor!. *Minas Gerais*: Orgão Oficial dos Poderes do Estado (MG), Belo Horizonte, n. 47, p. 292, 9 jul. 1892. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/291536/290>. Acesso em: 24 set. 2025.

ZIAPPO. Jogo de Prendas. *O País*, Rio de Janeiro, 17 out. 1893, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_02/8569. Acesso em: 24 set. 2025.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil*: Transitoriedade do Leitor e do Gênero. *Letras de Hoje*. n. 36, p. 7-22. Porto Alegre, jun. 1979.

ANEXOS

Anexo 1. Trecho de anúncio da 1ª edição, de *Contos da Carochinha*, onde consta o índice

° Índice dos Contos.—Os tres cães, João e Maria, Jacques e seus companheiros, Os dois avarentos, O patetinha, Cocota ou a menina desobediente, O perigo da fortuna, Os tres presentes da fada, A perseverança, A justiça de Carlos Magno, A guarnição da Fortaleza, A briga difficil, A gata borralheira, O tocador de violino, O rei dos metaes, 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 anachoreta, O pequeno pollegar, O vaso de lagrimas, Os meninos na matta, O pintasilgo, Aflna Alice, Os pecegos, Jacques e o pó de feijão, Os dois caminhos, O castello de Hinast, O irmão e a irmã, A cathedral do rei, Os infortunios do alfaiate João, A bella e a fêra, As tres gallinhas, Os onze irmãos da princeza, O urso e a carriça.

Fonte: *Gazeta de Notícias*, 15/5/1894, p. 6.

Anexo 2. Anúncio do livro *Histórias da Avozinha* (ampliado)

**Acaba de sahir á luz
e já se acha á venda**

HISTORIAS

DA

AVOSINHA

LIVRO PARA CRIANÇAS

Contendo variada e escolhida collecção de cinquenta bellissimas historias mornas e piadosas, inteiramente novas e differentes das que se acham nos Contos da Carochinha e Historias do Arco da Velha.

Um grosso volume encadernado com riquissimas gravuras e vinhetas, mandadas vir expressamente da Alemanha e dos Estados Unidos para illustrarem tão precioso livro. 31000

As Historias da Avozinha que acabamos de publicar, são essas historias que todos nós ouvimos em pequeninos contadas por nossas mães, nossas avós e velhos parentes, e que sabem as crianças todos de todos os paizes; são escriptas em linguagem facil e corrente, como convém ás crianças, sem termos bombastos e palavras difficeis, nem pedantescos floreamentos.

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

A's mães da familia, aos educadores e ao povo em geral, recomendamos 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 avô e o netinho, O companheiro de viagem, O soldado e o diabo, O violino magico, O meludinho, O sargento verde, O patinho zebado, O tesouro de ouro, O moço peludo, Os tres cavallos encalhados, Historia de um patinho, O papagaio doirado, O moleque de carapuca dourada, A onça e o cabrito, O afilhado do diabo, O principe enfeitado, A princeza dos caballos de ouro, O jovem formoso, O peixe encantado, O passaro mavioso, Joaquim, o enfeitado, O príncipe Querido, As tres pulcezas encantadas, Os anões magicos, Aventuras de um jaboty, O Anjo da Guarda, A casa de maridondos, O macaco e o moleque, O bom juiz, A moça encontrada no mar, A gallinha branca, O doutor grillo, O grande advogado, Os anõesinhos felizes, A casa mal assombrada, As aventuras do Zé Galinha e outras.

Os pedidos do interior devem vir acompanhados de 4\$, sendo 3\$ para o livro e 1\$ para as despesas do correio, e dirigidos aos editores

QUARESMA & C.

LIVRARIA DO POVO -- RUA DE S. JOSÉ, 65 E 67

Fonte: Acaba de Sair à Luz e Já se Acha..., 1896, p. 6.

Anexo 3. Anúncio da 2ª edição de *Contos da Carochinha* (printado, recortado e ampliado, para melhor visualização)

JORNAL DO COMMERIO—TERÇA-FEIRA 27 DE NOVEMBRO DE 1894

O MELHOR PREMIO ESCOLAR!!!

Contos da Carochinha

LIVROS PARA CRIANÇAS

Contendo sessenta contos populares, moraes e proveitosos de varios paizes

Segunda edição enriquecida de grande numero de esplendidas gravuras e violhetas, acrescentada de mais vinte primorosissimos contos, inteiramente novos, e com uma deslumbrante capa impressa a côres, representando a avósinha contando aos netinhos os—**Contos da Carochinha**.—1 elegante volume de perto de 400 pags., enc. 3\$000.

Os **Contos da Carochinha**, que seabâmos de publicar, são essas historias que todos nós ouvimos em pequeninos, contadas por rrossas mãis, por nossos avós e velhos parentes, e que sabem todas as crianças de todos os paizes, escriptas em linguagem facil, como convém ás crianças. Os **Contos da Carochinha**, são, pois, um livro valioso, um livro eterno, porque no Brazil até hoje nada se tem publicado que o iguale; elles são eternos, datão de seculos, e seculos duraráõ ainda.

A's mãis de familia, 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.

Índice dos Contos :—Os três cães, A Bella e a fera, A gata borralheira, João e Maria, Jacques e os seus companheiros. Os dois avarentos, O patetinha, O chapéosinho vermelho, O perigo da fortuna, Os meninos vadios, O pequeno Polegar, A igreja de Falster, Os tres presentes da fada, O ratinho reconhecido. A perseverança, A guarnição da fortaleza, A gratidão da serpente, A briga difficil, João Bobo, O tocador de violino, Os seis companheiros, O anachoreta. O rei dos metaes, O rabbino piedoso, O vaso de lagrimas, Os dois caminhos, A lenda da montanha, O pintasilgo, Branca como a neve, A fina Alice, O frade e o passarinho, A cathedral do rei, Jacques e o pé do feijão, Os pecegos, O urso e a carriça, O caiporismo do alfaiate João, O castello de Kinast, Os onze irmãos da princeza, As tres gallinhas, O voadinho encantado.

Novos contos. Accrescimo da 2ª edição —João Felpudo, Pedro Malazarte, A moura torta, A baratinha que se casou com o Sr. Ratinho, Os tres

cabellos do diabo, A baba do passarinho, O gato de botas, O Barba Azul, O castigo da bruxa, A vida do gigante, As tres maravilhas, Pelle de urso ou o pacto com o diabo. A quem Deus ajuda.... A Bella adormecida no bosque, Aladim ou a lampada maravilhosa, Os príncipes com estrellas de ouro na testa, O tapete, O oculo e o remedio, O diabo e o ferreiro, A formiguinha, O homem de marmore, etc., etc.

PREFACIO DA SEGUNDA EDIÇÃO

Publicamos hoje a segunda edição dos *Contos da Carochinha*. O grande successo que obteve a primeira—cuja tiragem de 5.000 exemplares esgotou-se totalmente em menos de um mez! — animou-nos a este novo empreendimento.

Reeditando-os fizemo-lo com todo o cuidado possível, de modo a apresentar um livro que corresponda à extraordinaria acceitação que tem tido, e que terá, porque a procura de exemplares prosegue sempre com o mesmo aqodamento.

De facto, como verá o publico a presente edição, expurgada dos erros que eivavão a primitiva, está consideravelmente augmentada e refundida—novas historietas forão acrescentadas, e mnitas vinhetas intercaladas no texto, para mais diversão e entretenimento das crianças, a quem o livro é destinado.

De toda a parte temos recebido louvores (que nos desvanecerão em excesso e nos recompensarão do trabalho) partido das mais conceituadas pessoas. Professores abalisados, jornalistas distinctos, litteratos applaudidos, pais de familia—enviarão-nos palavras de animação. Por isso proseguimos.

Reproduzimos ainda a carta do conhecido litterato Figueiredo Pimentel—carta que servio de prefacio e recommendou a primeira edição.

E agora conseguimos do joven escriptor autorisação para declarar que os *Contos da Carochinha* forão por elle, colleccionados alguns, traduzidos outros. E' um trabalho que o honra e o recommenda. Aqui consignamos-lhe nossa gratidão.

Os editores.

OPINIÃO DA IMPRENSA

IMPRENSA

Dos editores Quaresma & C. recebemos um exemplar dos *Contos da Carochinha* tendo na capa uma gravura lithographica, representando em artistica moldura a avosinha narrando os infortunios e a fortuna da Gata Borralheira, as cruezas do Barba Azul e a Bella e a Féra.

Ha mais de duzentos annos que os contos de Perrault e de seus continuadores deleitão á infancia, e a geração que apparecer pôde aproveitar desta nova e bonitinha edição que lhe offerecem os Srs. Quaresma & Comp.

(*Jornal do Commercio*).



Os conhecidos editores Srs. Quaresma & C. que merecem o maior applauso pelos esforços que têm feito para engrandecer e divulgar a nossa litteratura, dignarão-se offerecer-nos um exemplar dos *Contos da Carochinha*, de que é autor o talentoso Sr. Figueiredo Pimentel, já bastante conhecido nas letras.

Já em tempo nos referimos a este excellente trabalho de grande utilidade para as escolas, porque ao mesmo tempo que deleita as crianças, interessando-as com a narração de contos moraes muito bem 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 promette ir a muitas mais, tanto elle vale para nós.

(*Diario de Noticias*).

--Está publicada a 2ª edição dos *Contos da carochinha*, esplendido repositório de historietas para crianças, que em boa hora editarão os Srs. Quaresma & C.

(*D'O Paiz*).

Sabio a publico a 2ª edição dos *Contos da Carochinha*, livro para crianças. A obra, composta pelo Sr. Figueiredo Pimentel e editada pela livraria do Povo—Quaresma & C., não pôde deixar de ser bem acolhida. Está escripta em estylo simples e correcto, e contém uma escolhida collecção de contos populares e moraes.

(*Gazeta de Noticias*).

A acreditada livraria Quaresma nos obsequiou com a remessa dos *Contos da Carochinha*, interessante edição para a infancia, feita na mesma casa. Tráz o livro, que é dedicado ao Dr. Manoel Victorino Pereira, Vice-Presidente da Republica, além dos prefacios da primeira e segunda edição, sessenta diversos contos, dos quaes vinte são accrescidos a esta edição.

(*Da Noticia*).

Os conceituados editores Quaresma & C., proprietarios do importante estabelecimento denominado *Livraria do Povo*, acabão de prestar um utilissimo serviço à infancia com a reedição do interessante livro *Contos da Carochinha*, escolhida collecção de sessenta contos populares, seleccionados dentre os melhores do inexgotavel repertorio das nossas avosinhas.

Figueiredo Pimentel, nome vantajosamente conhecido na litteratura contemporanea, prefacia o livro em carta e fazendo nossas as suas palavras, diremos com elle : «Tornar-se-ha um livro valioso, um livro eterno, porque no Brazil, até hoje, ao que nos conste, nada temos de igual. »

Agradecemos o exemplar que nos enviãrão.

(*Da Bomba*).

A Livraria do Povo, das acreditados editores Srs. Quaresma & C., faz hoje um annuncio dos *Contos da carochinha*, esse livro tão adorado pelas crianças e que a referida livraria editou com extraordinario capricho, illustrando a obra com muitas e excellentes gravuras.

(Da Noticia).

Grandes abatimentos nas compras em porção, tanto para os senhores professores, como para os negociantes em geral.

Os pedidos devem ser dirigidos aos editores Quaresma & C.

LIVRARIA DO POVO
65 E 67 RUA DE S. JOSÉ 65 E 67
CAPITAL FEDERAL

Fonte: Jornal do Comércio, 27/11/1894, p. 9.

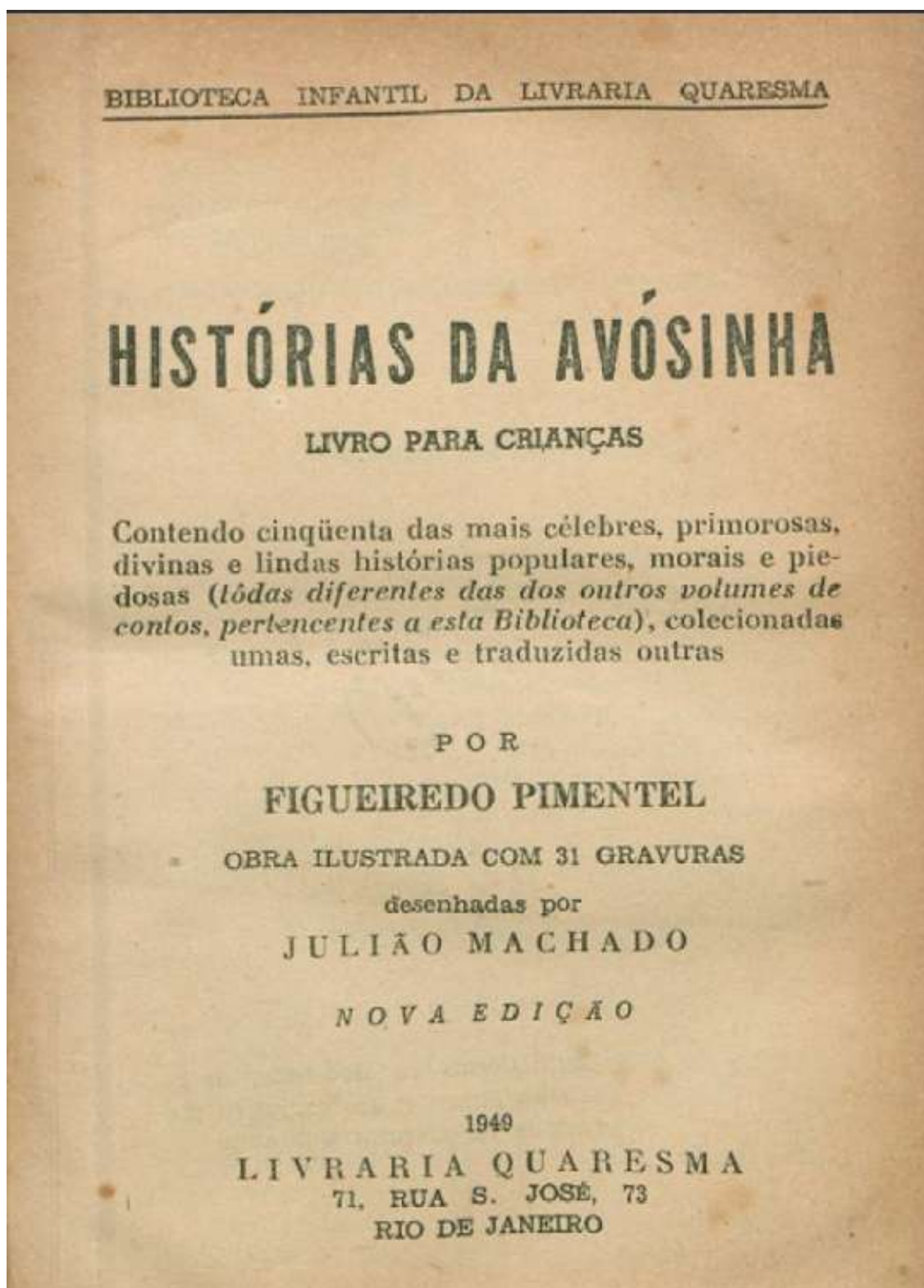
Anexo 4. Trecho de anúncio da 3ª edição dos *Contos da Carochinha*

Indice dos contos,—Os tres cães, A Bella e a Fera, a Gata Borracheira, João e Maria, Jacques e os seus companheiros. Os dous avarentos, O patetinha, O chapéosinho vermelho, O perigo da fortuna, Os meninos vadios, O pequeno polegar, A igreja do Falster, Os tres presentes da fada, O ratinho reconhecido, A perseverança. A guarnição da fortaleza, A gratidão da serpente, A briga difficil, João Bobo, O tocador de violino, Os seis companheiros, O anachoreta, O rei dos metaes, O rabino piedoso, O vaso de lagrimas, Os dois caminhos, A lenda da montanha, O pintasilgo, Branca como a neve, A filha Alice. O frade e o passarinho, A cathedral do Rei, Jacques e o pé de feijão, Os peregrinos, O urso e a carriça, O caiporismo do alfaiate João, O castello de Kinast, Os onze irmãos da princeza, As tres gallinhas, O veadinho encantado.

Novos contos. Accrescimo da 3ª edição,—João Felpudo, Pedro Malazarte, A moura torta, A baratinha que se casou com o Sr. Ratinho, Os tres cabellos do diabo, A baba do passarinho, O gato de botas, O Barba Azul, O castigo da bruxa, A vida do gigante, As tres maravilhas. Pelle de urso ou o pacto com o diabo, A quem Deus ajuda... A bella adormecida no bosque, Aladim ou a lampada maravilhosa, Os principes com estrellas de ouro na testa, O tapete, O oculo e o remedio, O diabo e o ferreiro, A formiguinha, O homem do marmore, etc., etc.

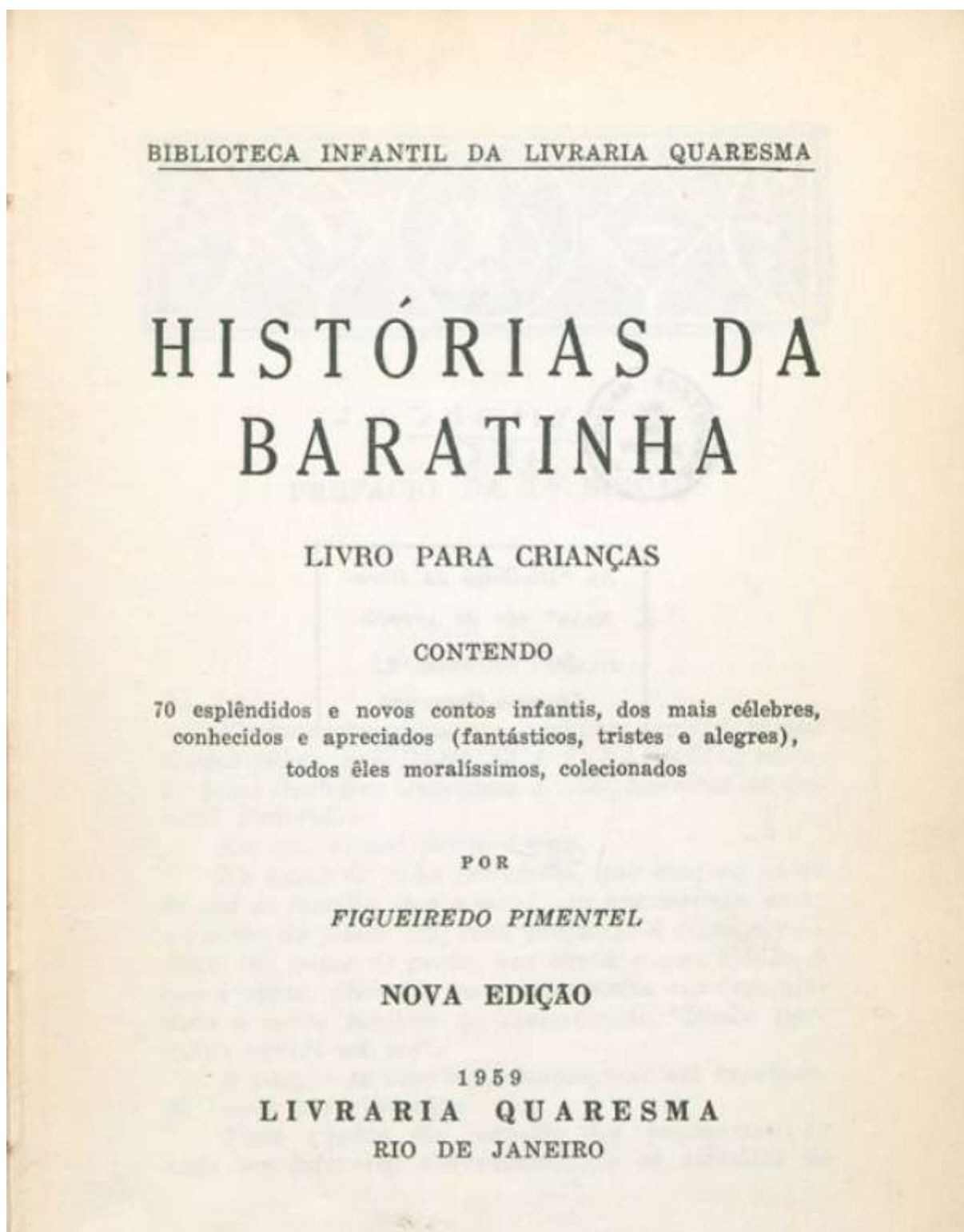
Fonte: *Gazeta de Notícias*, 3/5/1895, p.[...]

Anexo 5. Reprodução do frontispício, da edição de 1949, de *Histórias da Avozinha*



Fonte: Pimentel, 1949, p. 3.

Anexo 6. Reprodução do frontispício, da edição de 1959, de *Histórias da Baratinha*



Fonte: Pimentel, 1959, p. 3

Anexo 7. Anúncio de *Histórias da Baratinha*, onde consta o índice da edição vigente em 1929

ACABA DE CHEGAR DE PARIS

HISTORIA DA BARATINHA

LIVRO PARA CRIANÇAS

Contendo setenta esplendido e novos contos infantis, dos mais celebres, conhecidos e apreciados — fantasticos, moraes, tristes e alegres — todos elles moralissimos.

Eis o indice das "**HISTORIAS DA BARATINHA**": — O papagaio real; Santo Antonio casamenteiro; O genio mysterioso; Historia de Ali; Proezas de Beymi; O intrigante; Os 3 irmãos; Aventuras de Bokir; O genio do lar; Os gatos do reverendo; Mimi e sua cabrinha cinzenta; O califa cegonha; Espertezas de Bertoldo; A forca; O mestre escola; Os bons irmãos; A centenaria; O feliceiro; Os filhinhos do pescador; A boa menina; O pequeno patriota; A santa resignação; Os morangos; A onça e o gato; A rainha de Golconda; O castigo da ambição; Os carneiros de Panurgio; A camisa do homem feliz; A rã e a raposa; O passarinho azul; O dinheiro enterrado; O rei e o sapateiro; Os urubús, encantados; O chouriço; O carneirinho; D. Ratazana e seus filhinhos; A madrasta; O devoto de S. José; Os tres gestos; A bandeira de retalhos; A promessa; A mãe d'agua; O premio da virtude; O cego das bofetadas; O mercador; O subterraneo; Sede de ouro; A caixa mysteriosa; A punição; Lenda de Santa Izabel; O homem riquissimo; O kagado e a gambá; A arvore de natal; O guardador de porcos; Frei João sem cuidados; Novas diabruras de Pero Malazarte; A pelle de cavallo; O surrão magico; Fulgencio e os sapateiros; A morte da velha; O medico; Os rebanhos do mar; As botijas de azeite; O mentiroso; O mascarado negro; O molinho de Satanaz; Lenda de Santo Antonio; Historia de um cão; etc., etc.

Um grosso volume ricamente impresso e encadernado em Paris, enriquecido com 14 lindissimos chromos a oito cores, e centenas de estampas em preto '8\$000

Fonte: *O Jornal*, 2/10/1929, p. 9

Anexo 8. Anúncio mais antigo encontrado onde a coleção de livros infantis da Quaresma é nomeada como “Biblioteca Infantil”

QUARESMA & C. — Livreiros editores

BIBLIOTHECA INFANTIL

DEDICADA ESPECIALMENTE A'S CRIANÇAS

A's crianças brasileiras, as mães de família, aos educadores, ao publico em geral recommendamos a BIBLIOTHECA INFANTIL, serie de livros puramente destinados as crianças, que editamos e continuamos a editar.

Ja se acham á venda as seguintes obras, cada qual mais variada e interessante completamente diversas umas das outras:

CONTOS DA CAROCHINHA

esplendida colleção de 61 historias populares, fantasticas e naturaes, mas todas com um fundo moral e piedoso. São esses contos antiquissimos que as velhas avósinhas, as mães extremosas, as mães, e mesmo as amas, costumavam contar as crianças; contos que toda a gente conhece, mas que só agora estão reunidos em volume.

Desta colleção fazem parte as celebres e populares historias:

A Bella e a Fera, João Felpudo, Pedro Malazarte, A Gata Borralheira, D. Carochinha e o Sr. Ratinho, etc. e muitissimas outras.

Um grosso volume encadernado, de 400 paginas, com 300 gravuras, ... 4\$000

HISTORIAS DA AVÓSINHA

lindissimo volume contendo 50 historias das mais variadas, sérias, humoristicas, alegres e tristes, onde se falam em lobisomens, em santos, em milagres e em fadas, todas, porém, muito moraes, de modo a ensinar as crianças o amor do proximo, o affecto aos animaes, a pratica do bem e da virtude; em summa, sentimentos generosos e bons. As HISTORIAS DA AVÓSINHA, encerram maravilhosos contos, taes como: **O avô e o netinho, Os anõesinhos felicitosos, O soldado e o diabo, A gatinha branca,** e innumerous outros, que fazem o encanto e delicias das crianças que os lêem.

Um elegante volume encadernado, com gravuras e vinhetas, ... 4\$000

HISTORIAS DO ARCO DA VELHA

na qual estão reunidos 60 contos deliciosos, como sejam os seguintes:

A Branca Flor, Pelle de asno, ou a princeza que possuía tres vestidos, sendo um da cor do tempo, outro da cor do sol, e o terceiro da cor da lua. O burro e o boi. As historias do Pequeno Polegar e da Pequena Polegar. O alfaiate que matava sete de uma vez, e varias outras, iguaes, ou talvez mesmo melhores, todas esplendidamente contadas por Viriato Padilha.

Um enorme volume encadernado, com gravuras, ... 4\$000

OS MEUS BRINQUEDOS

incontestavelmente a melhor obra para crianças, que ha escripta em lingua portugueza. São os divertimentos que os meninos e as meninas usam em casa, quer em aposentos, quer na chácara, em collegios, na rua, em toda parte.

São muitissimos os passatempos, e entre elles:

A viuvinha, A bella pastora, Carneirinho, carneirão, Amarella, O pique, O chicote queimado, etc., etc.

Para as crianças: variadissimas cantigas para adormecer no berço; **O dedo minguinho, O sermão do S. Coelho, A cadeirinha, etc., etc.**

Para as crianças de maior idade, o mesmo para moços e moças, em soirées familiares e reuniões, existem jogos de prendas:

O amigo, O medico e o boticario, O senhor S. Roque, Casamento occulto, A berlinda, etc., etc.

Além disso contém muitas comediinhas, scenas, e pequeninos dramas, para serem representados nas casas, nos collegios e em theatrinhos particulares.

Um forte volume encadernado com gravuras e vinhetas, ... 4\$000

HISTORIAS DA BARATINHA

outro livro soberbo, verdadeiramente ultrahente, que recommendamos com especial attenção as crianças brasileiras. Encerra elle 70 historias sobre os mais variados assumptos, animaes que falam, genios mysteriosos da Arabia e da Persia, palacios feericos das **Mil e uma noites**, etc., sendo para notar que ha nesta colleção contos que nunca foram publicados, e que, por isso, se tornam mais interessantes. Ha nas **Historias da Baratinha**, entre outras mais: **Novas aventuras de Pedro Malazarte, O genio mysterioso, etc., etc.**

Um lindo volume encadernado, com gravuras e vinhetas, ... 4\$000

A BIBLIOTHECA INFANTIL, que editamos, é uma colleção de obras que têm feito e fazem as delicias da infancia brasileira. Todas as obras n'ella pertencentes são escriptas em estylo simples, em linguagem facil e corrente, sem phrases rebuscadas e termos difficis, por **Figueiredo Pimentel**, um dos mais apreciados litteratos brasileiros, hoje consueidissimo e cada vez mais applaudido. Cada volume de 300 a 400 paginas, impresso ultimamente em excellente papel, typo grande, com innumerables gravuras, vinhetas e letreiros de fantasia, mandados vir especialmente da Europa e da America do Norte; fortemente encadernando, com uma bellissima capa e edres, pelo preço de 4\$000

Prevenimos ao publico que os livros da BIBLIOTHECA INFANTIL, são uniformes, isto é, têm o mesmo tamanho e formato, a mesma capa, e encadernação, e todos elles são edições nossas. Este aviso torna-se necessario, em vista da imitação invejosa que se ha feito, e provavelmente se fará ainda, devido ao extraordinario successo, ao incomparavel exito, á grande procura que têm tido taes livros para crianças.

LIVRARIA DO POVO, RUA DE S. JOSE' NS. 65 E 67

Anexo 9. Anúncio de Os Meus Brinquedos

O PAIZ—TERÇA-FEIRA 3 DE NOVEMBRO DE 1893

Acaba de sair á luz, e acha-se á venda em casa dos editores QUARESMA & C.

OS MEUS BRINQUEDOS

LIVRO PARA CRIANÇAS

A's crianças brasileiras, ás mães de família, aos educadores, ao publico em geral, recommendamos esta nova obra destinada á infancia.

Os meus brinquedos constitue uma esplendida collecção de jogos physicos e diversões infantis, unica, completamente nova, como outra não ha no Brazil e em Portugal.

Este livro, compendiado por Figueiredo Pimentel, o popularissimo e applaudido autor das **Historias da Baratinha**, **Contos da Carochinha** e **Historias da avózinha**, é assim dividido:

A primeira parte contém variadissimas cantigas para adormecer—essas cantigas populares com que todas as mães, avós, tias e nincumnas embalam as criancinhas no berço—muitas das quaes nunca foram escriptas.

Indice das cantigas: João Carutú, Acordei de madrugada, Bacia de prata, Ronpão de velado, Nossa Senhora lavava, etc.

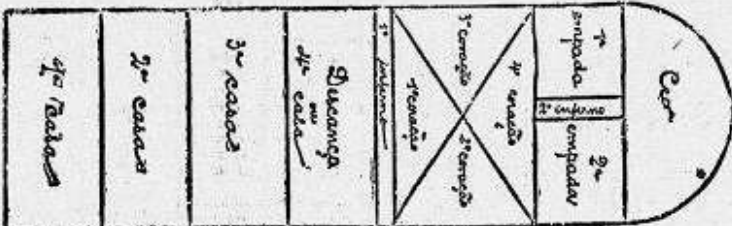
A segunda parte encerra innumerables jogos e brinquedos, tanto para meninas como para meninos, ou para crianças de ambos os sexos, em conanum, de qualquer idade, desde os primeiros mezes até a auacidade. Nesta parte do livro estão antiquissimos e tradicionaes brinquedos.

Indice dos jogos e brinquedos: Lá vai a senhora Madeira, Sermão de S. Coelho, Dedo minguinho, Senhora D. Sancha, Lá na ponte da Vinheta, Chora, menina, chora!..., O Giranda, Girandinha!..., Sinha viuvinha das bandas d'além, A bella pastora, Meu bello castello, Soldado inglez, O conde de Sena, A mão direita, Nesta rua, A moda das toas squinhas, Constança, Vai abobora, vai melho! Mariquinha, muchacho, A galinha parda, Vem cá, Siriri, Carneirinho, carneirão, A cabra cega, Candeote queimado, Os cordeiros e o lobo, Padeiro, padeiro! Bento que bento frade! Tempo será, Pique, Maria Mocanuca, Calunga, Tirar sardinha, Pax ou guerra? Quatro cantos, Barra, Sant de monton, A marcella (ou Repouso) e mil outros brinquedos interessantissimos, que seria fastidioso enumerar, devidamente explicados, ensinando-se como se brinca, com toda a innocuosidade e clareza, ao alcance de todos.

MODELO DAS GRAVURAS



CRIANÇAS BRINCANDO A MARELLA.



A terceira parte é constituida por todos os jogos de prendas, e respectivas sentenças, usados em solteiros, em parques, no campo, no ar livre, servindo, por consequente, não só para diversão de meninas e rapazes, como para moços, em noites alegres do arião e festas.

A quarta parte é firmada pelo **THEATRO INFANTIL**, isto é, pequenas peças (monologos, diálogos, comédias, dramas, etc.), que servem para ser representadas em casa e nos collegios, sem precisar de scenarios nem vestimentas.

Indice do theatro infantil: Anna Nova! O medico doente, A cruz de ouro, O segredo de Yayá, O guloso, O mentiroso, A bella pastorinha, e varias outras, em prosa e verso.

Por esse breve exposto, verão as mães de família e os educadores que **Os meus brinquedos** é, na verdade, uma obra preciosissima, que engrandará necessariamente as crianças, tornando-se indispensavel a sua acquisição.

Um grosso volume encadernado com centenas de gravuras.... 4\$000

Os pedidos do interior devem vir acompanhados de \$5000, sendo 4\$000 para o livro e 1\$000 para as despesas.

LIVRARIA DO POVO -- RUA DE S. JOSÉ 65 E 67

Anexo 10. “A Formiguinha”, de Figueiredo Pimentel

A FORMIGUINHA

UMA FORMIGUINHA, tendo acordado muito cedo, escuro ainda, para trabalhar na armazenagem de suas provisões de inverno, saiu de casa. Nevava. Mal havia chegado à rua, uma pequenina gôta de neve, caída naquele instante, enregelou-se, prendendo-lhe os pèzinhos.

A formiguinha pôs-se a chorar, vendo-se prêsa, julgando que ia morrer, até que, ao meio-dia, o sol, fundindo a neve, conseguiu livrar-se.

Então, a formiguinha dirigiu-se à neve, e disse-lhe:

— “Neve! como és tão forte que os meus pèzinhos prendes?!”

A neve respondeu:

— “Mais forte é o sol, que me derrete.”

A formiguinha dirigiu-se ao sol:

— “Sol! tu és tão forte, que derretes a neve, a neve que meu pèzinho prende?!”

O sol respondeu:

— “Mais forte é a parede que me tapa!”

A formiguinha dirigiu-se à parede:

— “Parede! tu és tão forte, que tapas o sol, o sol que derrete a neve, a neve que os meus pèzinhos prende?!”

A parede respondeu:

— “Mais forte, é o rato que me rói!”

A formiguinha dirigiu-se ao rato:

— “Rato! tu és tão forte, que róis a parede, a parede que tapa o sol o sol que derrete a neve, a neve que os meus pèzinhos prende?!”

O rato respondeu:

— “Mais forte é o gato que me come!”

A formiguinha dirigiu-se ao gato:

— “Gato! tu és tão forte, que comes o rato, o rato que rói a parede, a parede que tapa o sol, o sol que derrete a neve, a neve que os meus pèzinhos prende?!”

O gato respondeu:

— “Mais forte é o cão, que me morde!”

A formiguinha dirigiu-se ao cão:

— “Cão! tu és tão forte, que mordes o gato, o gato que come o rato, o rato que rói a parede, a parede que tapa o sol, o sol que derrete a neve, a neve que os meus pèzinhos prende?!”

O cão respondeu:

— “Mais forte é o homem, que me bate!”

A formiguinha dirigiu-se ao homem:

— “Homem! tu és forte, que bates no cão, o cão que morde o gato, o gato que come o rato, o rato que rói a parede, a parede que tapa o sol, o sol que derrete a neve, que os meus pèzinhos prende?!”

O homem respondeu:

— “Mais forte é a morte, que me mata!”

A formiguinha dirigiu-se à morte:

— “Morte! tu és tão forte, que matas o homem, o homem que bate no cão, o cão que morde o gato, o gato que come o rato o rato que rói a parede, a parede que

tapa o sol, o sol que derrete a neve, a neve que os meus pèzinhos?!”

A morte respondeu:

— “Sou tão forte, que mato reis, fidalgos, ricos e pobres, escravos e senhores, homens e mulheres, nivelando tudo e fazendo todos iguais! Sou tão forte que te mato!...”

Anexo 11. “A Formiga e a Neve” — *A História da Poesia Portuguesa* — Século XII a XIV: Trovadores Galego-Portugueses — Teófilo Braga — 1871 (Portugal)

«Uma formiga prendeu o pé na neve.
 — Oh neve! tu és tão forte, que o meu pé prendes!
 Responde a neve: Tão forte sou eu, que o sol me derrete.
 — Oh sol! tu és tão forte que derretes a neve, que o meu pé prende.
 Responde o sol: Tão forte sou eu, que a parede me impede.
 — Oh parede! tu és tão forte, que impedeas o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde a parede: Tão forte sou eu, que o rato me fura.
 — Oh rato! tu és tão forte que furas a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde o rato: Tão forte sou eu, que o gato me come.
 — Oh gato! tu és tão forte que comes o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde o gato: Tão forte sou eu, que o cão me morde.
 — Oh cão! tu és tão forte, que mordes o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde o cão: Tão forte sou eu, que o pau me bate.
 — Oh pau! tu és tão forte, que bates no cão, que morde o gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde o pau: Tão forte sou eu, que o lume me queima.»

246 TROVADORES GALECIO-PORTUGUEZES

— Oh lume! tu és tão forte, que queimas o pau, que bate no cão, que morde no gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde o lume: tão forte sou eu, que a água me apaga.
 — Oh água! tu és tão forte, que apagas o lume, que queima o pau, que bate no cão, que morde no gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde a água: Tão forte sou eu, que o boi me bebe.
 — Oh boi! tu és tão forte, que bebes a água, que apaga o lume, que queima o pau, que bate no cão, que morde no gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde o boi: Tão forte sou, que o carnicheiro me mata.
 — Oh carnicheiro! tu és tão forte, que matas o boi, que bebe a água, que apaga o lume, que queima o pau, que bate no cão, que morde no gato, que come o rato, que fura a parede, que impede o sol, que derrete a neve, que o meu pé prende.
 Responde o carnicheiro: Tão forte sou eu, que a morte me leva.»

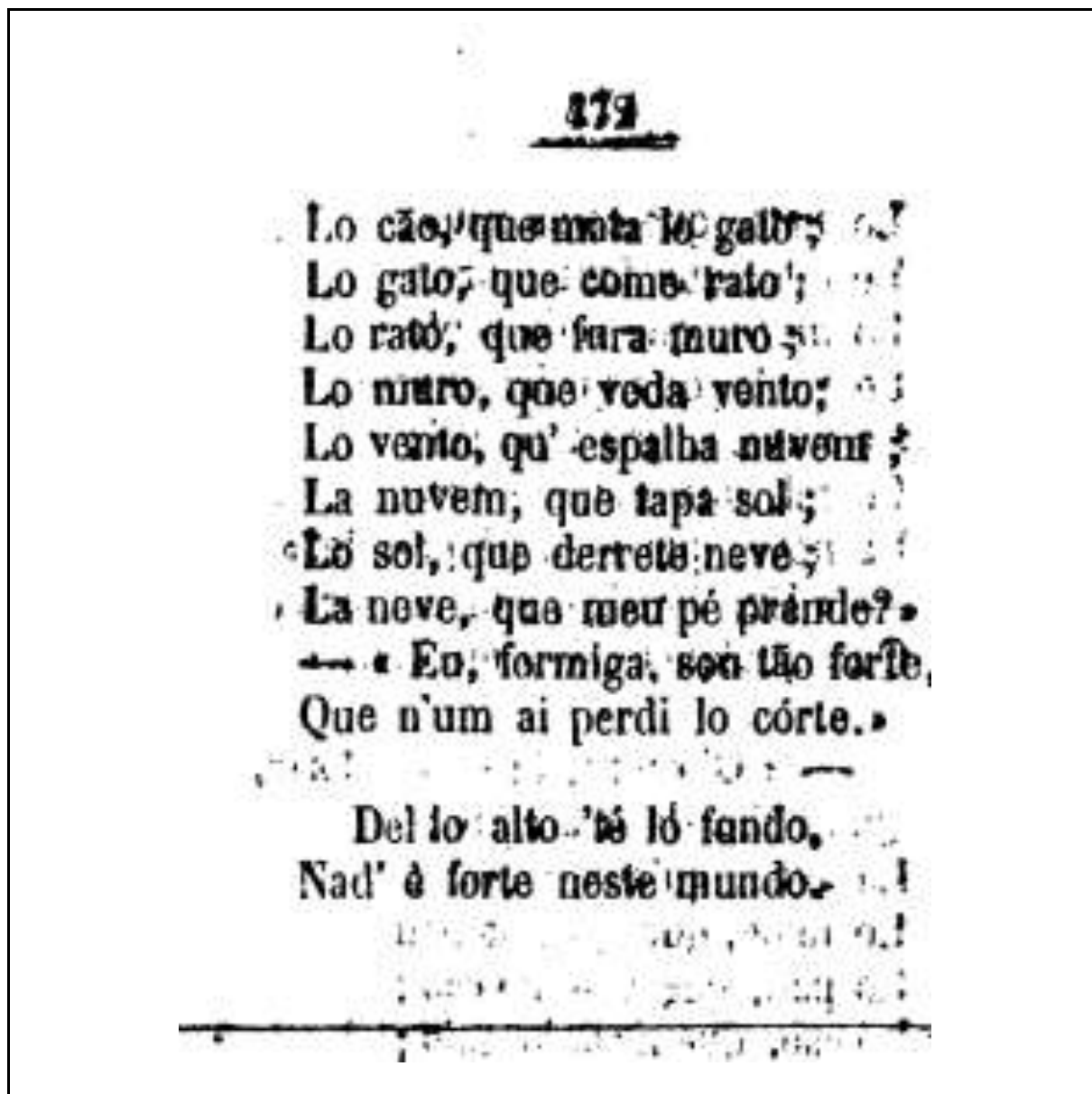
Anexo 12. “Saúbas” - Celso de Magalhães

Eis a lenda das *Saúbas*:—“Uma saúba fez um sellimzinho de cêra e deitou-o sobre uma pedra. Quando veio procurá-lo, achou-o dissolvido pelo calôr do sol. Perguntou então á pedra:—és tão valente que derrétes o meu sellim de cêra? —A pedra respondeu:—eu sou valente, mas o sol esquenta-me. Dirigio-se a saúba ao sol:—és tão valente que esquentas a pedra, a pedra que derréte o meu sellim de cêra?—Sou valente, mas a nuvem me encobre. A mesma pergunta feita á nuvem, no mesmo estribilho sempre repetido.—Sou valente, mas o vento me desmancha.—O vento diz que a parede o faz parar, a parede diz que o rato a fura, o rato que o gato o come, o gato que o cão o mata, o cão que a onça o devóra, a onça que o homem a mata e o homem que Deus o aniquilla. A saúba vai ter com o Onnipotente e repete-lhe o estribilho:—Pois, Deus, és tão valente que matas o homem, que mata a onça,

62

—
que come o cachorro, que mata o gato, que come o rato, que fura a parede, que faz parar o vento, que desmancha a nuvem, que encobre o sol, que esquentas a pedra, que derréte o meu sellim de cêra?—Sou valente, respondeu-lhe Deus, e, para castigar a tua curiosidade, condemno-te á carregar folhas por toda a tua vida sem parar.”

Anexo 13. “Lenga-lenga da Formiga” — Álvaro Rodrigues de Azevedo



Fonte: Azevedo, 1880, p. 467-472

Anexo 14. “A Formiga e a Neve”, de Sílvio Romero**A formiga e a neve**

(Sergipe)

Uma vez uma formiga foi ao campo e ficou presa n'um pouco de neve. Então ella disse á neve : « Ó neve, tu és tão valente que o meu pé prendes ? » A neve respondeu : « Eu sou valente, mas o sol me derrete. » Ella foi ao sol e disse : « Ó sol, tu és tão valente que derretes a neve, a neve que meu pé prende ? » O sol respondeu : « Eu sou valente, mas a nuvem me esconde. » Ella foi á nuvem e disse : « Ó nuvem, tu és tão valente que escondes o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende ? » A nuvem respondeu : « Eu sou valente, mas o vento me desmancha. » Ella foi ao vento : « Ó vento, tu és tão valente que desmanchas a nuvem, a nuvem que cobre o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende ? » — « Sou valente, mas a parede me faz parar. » Vai á parede : « Ó parede, tu és tão valente que páras o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende ? » — « Sou valente, mas o rato me fura. » Foi ao rato : « Ó rato, tu és tão valente que furas a parede, a parede que pára

o vento, o vento que desmacha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende? » — « Sou valente, mas o gato me come. » Vai ao gato: « Ó gato, tu és tão valente que comes o rato, o rato que fura a parede, a parede que pára o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende? » — « Sou valente, mas o cachorro me bate. » Vai ao cachorro: « Tu és tão valente que bates no gato, que come o rato, que fura a parede, que pára o vento, que desmancha a nuvem, que esconde o sol, que derrete a neve que meu pé prende? » — « Sou valente, mas a onça me devora. » Vai á onça: « Tu és tão valente que devoras o cachorro, que bate no gato, que come o rato, que fura a parede, que pára-o vento, que desmancha a nuvem, que esconde o sol, que derrete a neve que meu pé prende? » — « Eu sou valente, mas o homem me mata. » Vai ao homem: « Ó homem, tu és tão valente que matas a onça, que devora o cachorro, que bate no gato, que come o rato, que fura a parede, que pára o vento, que desmancha a nuvem, que esconde o sol, que derrete a neve que meu pé prende? » — « Eu sou valente, mas Deus me acaba. » Foi a Deus: « Ó Deus, tu és tão valente que acabas o homem, que mata a onça, que devora o cachorro, que bate no gato, que come o rato, que fura a parede, que pára o vento, que desmancha a nuvem, que esconde o sol, que derrete a neve que meu pé prende? » Deus respondeu: « Formiga, vai furtar. » Por isso é que a formiga vive sempre activa e furtando.

Anexo 15. “A Sapa Casada”, de Figueiredo Pimentel



Reinaldo gostava extraordinariamente de música. Qualquer que fôsse o instrumento, apreciava, e seria capaz de ficar um dia inteiro a ouvi-la.

Uma tarde passeava à margem de uma lagoa. Era ao pôr do sol. De súbito ouviu uma voz deliciosa, cantando uma "romanza" que êle desconhecia, de extraordinária harmonia e suavidade.

O moço parou, e deixou-se ficar enlevado a escutar. A voz parecia vir de perto, mas debalde procurou a moça que cantava.

Foi-se entusiasmando cada vez mais, até que, cessando a cantiga, êle exclamou:

— "Palavra de honra que me casaria com a dona de tão linda voz, se pudesse vê-la, ainda que fôsse uma sapa desta lagoa!"

Acabando de dizer isso, Reinaldo viu saltar d'água para a terra uma sapa enormissima, e horrendamente feia.

— "Pois é uma sapa que estava cantando", falou ela. "O senhor é um moço sério, e tem que cumprir a sua palavra..."

— "Fui leviano em pronunciar tal frase", replicou Reinaldo. "Entretanto, como só tenho uma palavra, cumpri-la-ei. Vou apenas avisar meu pai, e amanhã aqui estarei".

Saiu e chegou a casa, tristissimo, narrando o que lhe sucedera. O velho fidalgo concordou que êle devia cumprir a promessa, feita sob palavra de honra.

No dia seguinte, o jovem foi à lagoa. A sapa assim que o viu, falou:

— “Entre dentro d’água sem receio, e mergulhe”.

O rapaz executou à risca aquela recomendação, e viu-se de súbito num deslumbrante palácio, edificado em baixo do lago.

Ai estava tudo preparado para o casamento. Passou-se o mesmo que ocorre em nossas cerimônias, com a diferença que a única criatura humana era Reinaldo. O mais: padre, sacristão, testemunhas, convidados, lacaios, eram sapos e rãs que coaxavam desagradavelmente.

Durante quinze dias, o moço viveu satisfeitíssimo. Habitando um palácio real, nada lhe faltava, melhor do que no palacete de seu pai, e tendo ainda por cima concertos divinos, em que tomavam parte sapos músicos e sapos cantores inexcedíveis, tocando toda a sorte de instrumentos.

Ia se aproximando o primeiro domingo em que sua família — segundo antiquíssima tradição — devia reunir-se no solar paterno.

Reinaldo entristeceu-se, lembrando-se que tinha que ir forçosamente em companhia de sua horrenda mulher. Que não diriam seus irmãos? Como não haviam de zombar dele suas cunhadas e sobrinhos?

Chegou o dia marcado. Eram onze horas da manhã quando êle e a sapa se puseram a caminho, seguidos de uma infinidade de sapos, sapas e sapões.

Iam em ordem, enfileirados como se se tratasse de um cortejo real.

No palacete, a familia reunida esperava a chegada de Reinaldo, zombando dêle, cheia de escárneos e ironia.



Avistaram de longe a multidão dos habitantes da lagoa.

Todo o mundo se ria.

Quando o séquito chegou no grande pátio do palacete, bateu a primeira badalada do meio-dia.

Nesse instante, os sapos, sapas, sapões e sapinhos, viraram fidalgos, fidalgas, lacaios, pagens, soldados e cavaleiros, escoltando Reinaldo e uma lindissima jovem.

A sapa era uma princesa. Encantada por uma feiticeira, só devia volver à forma humana, bem

como os seus súditos, se encontrasse um homem que a desposasse.

Reinaldo ficou louco de contentamento, ao passo que seus irmãos e cunhados desapontaram.

No lugar onde era lagoa apareceu um palácio sem igual em todo o país — o palácio que estava no fundo d'água, e fôra submergido pela fada má.



XXI

A Sapa casada ¹

(Sergipe)

Uma vez havia um homem que tinha tres filhos. O mais velho d'elles lá n'um dia foi ao pai e disse : « Meu pai, eu já estou moço feito, vossa mercê já está velho, e por isso eu quero ir ganhar a minha vida. » — « Pois bem, meu filho; mas tu o que queres — a minha benção com pouco dinheiro, ou a minha maldição com muito? » O moço respondeu : « A sua maldição com muito. » Assim foi, e o moço partiu. Depois de andar muitas terras e passando sempre contrariedades casou-se. Um anno depois o seu irmão do meio foi ao pai e lhe disse que tambem queria ir ganhar a sua vida. O pai lhe fez a mesma pergunta que ao primeiro, e o moço respondeu como elle e partiu. Depois tambem de muito viajar e soffrer, casou-se. D'ahi a um anno o irmão caçula tambem pediu ao pai para ir ganhar a sua vida. O pae perguntou-lhe se queria a benção com pouco dinheiro, ou a maldição com muito. O moço quiz a benção, e seguiu caminho. Depois de andar algum tempo ouviu uma voz muito bonita, estando elle a descansar perto de uma lagoa. O moço ficou muito maravilhado e disse que se casaria com a dona d'aquella voz, fosse lá ella quem fosse. De repente elle se viu n'um palacio muito rico e appareceu-lhe uma sapa para casar com elle. O moço casou-se, mas ficou muito triste. Ora, passando algum tempo, elle e os irmãos tinham de ir visitar a familia, pois isso mesmo tinham contractado com os paes. N'um certo

¹ O sapo ordinario é o *Bufo cinereus*, o sapo d'agua *Pelobates fuscus*.

dia todos tres tinham que se apresentar. Todos tinham que levar presentes mandados por suas mulheres, e o rapaz mais moço, casado com a sapa, andava muito afflicto sem ter o que levar. A sapa lhe disse que lhe dêsse linhas que ella queria apromptar umas rendas para mandar á sogra. O moço deu uma gargalhada e atirou-lhe as linhas na agua. A sapa gritou todo o dia dentro da lagôa, formando muita espuma e o moço desesperado. Mas, quando foi no dia, appareceu-lhe uma renda tão linda como elle nunca tinha visto. O moço partiu. Houve muita alegria lá na casa dos paes, e o presente mais bonito foi o levado pelo caçula, pelo que os irmãos ficaram com muita inveja. Despediram-se os moços para voltar para suas casas, e os paes lhes pediram para no dia tal voltarem, levando cada um sua mulher. Ahi os dous filhos mais velhos ficaram mais contentes, porque já rosnava por lá que o caçula tinha-se casado com uma sapa. O mais moço nada disse, e andava em casa muito triste, pensando na vergonha por que ia passar se apresentando com uma sapa por mulher. Quando foi no dia da viagem a sapa pulou para fóra da lagôa com um rancho enorme de sapos e sapinhos, e poz-se a caminho com o moço, elle a cavallo e ella n'um carro de boi com seu acompanhamento. O moço ia muito triste. Mas, quando se aproximaram da casa, a sapa se desencantou e virou-se n'uma princeza, a cousa mais bonita que dar-se podia, e todos os sapinhos n'uma grande porção de criados e criadas. Foi uma festa muito grande, e as duas mulheres dos outros moços de inveja e vergonha cahiram para traz, e morreram.

Anexo 17. “A História de um Cão” — Figueiredo Pimentel, 1896



HISTÓRIA DE UM CÃO

VENDO-SE obrigado a fazer uma longa viagem por mar, a países desconhecidos, onde devia demorar-se algum tempo, um moço confiou a um amigo o seu cachorro.

— “Olha, Manfredo”, disse o rapaz à despedida, “entrego-te o meu fiel Leão. É um animal dedicadíssimo como poucos, cheio de abnegação e afeto. É feio e está velho, mas peço-te que trates dêle com todo o cuidado”.

Manfredo era um estudante rico,, que vivia à farta,

Trouxe Leão para casa e ao passo que o cachorro ia pouco a pouco se lhe afeiçoando, êle aborrecia-o cada vez mais.

O cão tinha saudades do seu primeiro dono, e por isso vivia tristemente pelos cantos da casa.

Comendo pouco, emagrecia sempre, e tornava-se repugnante, cheio de lepra, com o pêlo a cair.

Manfredo procurava desembaraçar-se dêle.

Levava-o para lugares distantes, fora da cidade, e aí abandonava-o; dava-o a pessoas da roça, mas Leão fugia e voltava sempre para casa.



Desesperado com aquela insistência, o estudante resolveu matar o cachorro.

Uma tarde saiu de casa, chamando-o, festejando-o.

A beira da praia, tomou um bote e mandou remar pela baía em fora.

Quando estava longe de terra, em lugar mais profundo, agarrou de súbito o animal e arremessou-o à água.

Leão olhou-o tristemente, como querendo queixar-se de tamanha ingratidão.

Manfredo voltou para terra, e saltou alegremente.

Chegando à casa, reparou que havia perdido a corrente do relógio, de onde pendia uma medalha encerrando o retrato e os cabelos de sua mãe morta — única relíquia que dela possuíra.

O estudante, desesperado, maldisse de sua sorte.

A noite, deitado, não podia dormir, pensando na perda do precioso objeto, que não daria por dinheiro algum.

De repente ouviu bater, arranhar a porta.

Abriu-a.

Recuou espantado.

Leão, entrava, exausto, arfando, todo encharcado d'água.

Parou no meio do quarto, e deixou cair da boca a medalha de Manfredo.

FIM

Anexo 18. "Moustapha — Histoire d'un Chien", de Adolphe Destroies

LES PETITS CHEFS-D'ŒUVRE

217

MOUSTAPHA

HISTOIRE D'UN CHIEN

Un philosophe, dans un jour de tristesse, calomnia les chiens — soutenant qu'ils ne valent pas mieux que l'homme. Ce blasphème s'explique par de grandes déceptions personnelles, et encore par ceci : la France, avec tout son esprit, n'a jamais su rester dans le vrai d'une question, les choses extrêmes la séduisent : quand, par exemple, il fut bien prouvé que les bergères ne sont pas des Climènes enrubanées, on en fit des vachères ; — de même, ceux qui prétendent que le chien n'est pas l'ami de l'homme, l'humilient en le comparant à l'homme.

Hier, je passais sur le pont des Arts ; — il pleuvait, la rivière était mauvaise, l'eau roulait jaune et vaseuse ; pourtant le pont était plein de gens qui regardaient vers la rivière ! — Un chat se noyait. C'était horrible à voir — ses barbes hérissées, ses yeux hors de la tête ; — il nous fixait avec une expression de haine et de prière ; mais personne ne bougea. Passa un chien de Terre-Neuve, calme et fier, le poil luisant, l'œil bon ; — il regarda à son tour, fit un bond et saisit le chat, — son ennemi intime ! qu'il rapporta sur la berge ; puis, sans s'inquiéter des causeries ni des congratulations, fendit la foule et disparut.

L'action du terre-neuve me rappelle une histoire.

J'ai connu au Havre un chien qu'on appelait Moustapha. Il était petit — boiteux — timide et sans grâce. L'œil droit crevé ; l'œil gauche, resté intact, dégageait un fluide — sympathique plus que je ne saurais dire ; son poil, crépu et sale, devenait gris aux extrémités — comme usé par le chagrin et la misère. Du reste, il n'appartenait à aucune race de chien connue : ni basset, ni griffon, ni caniche — une superfétation du règne animal.

Il fut trouvé, un soir, au coin d'une borne. Celui qui l'aperçut était ivre et avait le vin bon ; il l'emporta dans ses bras, lava sa plaie et y mit du linge : le chien se laissait faire, n'osant lécher la main qui le secourait. — L'appareil posé, l'homme s'endormit.

Le lendemain, à son réveil, il fut un peu surpris de voir le chien, la tête tournée vers lui, et cherchant son regard. Il se rappela tout, pour-

tant, et — comme il n'était plus gris — il voulut chasser la bête. Celle-ci devint si triste que Robert (ainsi s'appelait le jeune homme) lui fit une caresse et ne s'en inquiéta plus.

Le maître et le chien vécurent ainsi deux ans, le premier en fils de famille, le second en chien crotté, mais toujours unis : — l'homme consentait à se laisser aimer. Du reste, l'affection du chien n'était point fatigante, il se tenait à distance, l'œil vigilant, mais ne provoquant point les caresses : c'était complet autant que le dernier amour d'une femme qui se sent vieillir et qui respecte son amant plus jeune qu'elle.

Deux ans passés, le chien tomba malade : une maladie horrible ; — le jeune homme ne voulut point se salir les mains, et comme il n'y avait pas alors d'hôpital de chiens au Havre, il résolut de noyer Moustapha.

Robert attendit un soir sombre, comme celui où il avait ramassé le chien, et marcha avec lui jusqu'à la jetée. La mer était haute, le ciel sans lune ; les vagues, pleines de reflets verdâtres, blanchissaient en se brisant sur le mur ; le vent d'automne les fouettait en sifflant. — Robert mit une pierre au cou du chien, qui tremblait de la fièvre — le saisit rudement et le jeta à la mer. Moustapha ne poussa pas une plainte ; on n'entendit que le bruit sourd que fit le corps en tombant dans l'eau. Le jeune homme, un peu honteux, se pencha — *pour voir* ; sa coiffure se détacha et fut emportée par le vent. C'était un bonnet grec brodé par sa première maîtresse. Il chercha des yeux et ne vit rien que la cime blanche des vagues ; il s'en revint tout attristé — pour le bonnet !

Il était couché depuis une heure lorsqu'il entendit gratter à sa porte, il alla ouvrir : Moustapha se tenait sur le seuil — le bonnet entre les dents — appuyé contre le mur. Il était ensanglanté ; l'eau ruisselant de ses poils aux couleurs étranges se mêlait avec le sang et tombait sur les pierres ; il était beau à faire peur. Robert l'embrassa en pleurant et saisit le bonnet grec !

Moustapha regarda une dernière fois son maître, jeta un cri — cri de joie d'avoir été embrassé ou de tristesse d'être si vite oublié, on ne sait ! — et mourut !

ADOLPHE DESTROYES.

Anexo 19. “Fiel”, de Guerra Junqueiro (1906[1875])

FIEL

Na luz do seu olhar tão lânguido, tão dõce,
Havia o quer que fosse
D'um intimo desgosto:
Era um cão ordinario, um pobre cão vadio,
Que não tinha coleira e não pagava imposto.

Acostumado ao vento e acostumado ao frio,
Percorria de noite os bairros da miseria

A busca d'um jantar.

E ao ver surgir da lua a palidez etherea
O velho cão uivava uma canção funerea,
Triste como a tristeza ossianica do mar.

Quando a chuva era grande e o frio inclemente,
Elle ia-se abrigar ás vezes nos portaes;
E mandando-o partir, partia humildemente,
Com a resignação nos olhos virginaes.
Era tranquilo e bom como as pombinhas mansas;
Nunca ladrou d'um pobre á capa esfarrapada:
E, como não mordida as timidas creanças,
As creanças então corriam-no á pedrada.

Uma vez, casualmente, um misero pintor

Um bohemio, um sonhador,
Encontrára na rua o solitario cão;
O artista era uma alma heroica e desgraçada,
Vivendo n'uma escura e pobre aguafurtada,
Onde sobrava o genio e onde faltava o pão.
Era d'esses que tem o rubro amor da gloria,
O grande amor fatal,
Que umas vezes conduz ás pompas da victoria,
E que outras vezes leva ao quarto do hospital.

E ao ver por sobre o lodo o magro cão plebeu,
Disse-lhe: — «O teu destino é quasi igual ao meu:
Eu sou, como tu és, um proletario roto,
Sem familia, sem mãe, sem casa, sem abrigo;
E quem sabe se em ti, o velho cão do esgoto,
Eu não irei achar o meu primeiro amigo!...»

No céu azul brilhava a lua etherea e calma;

E do rafeiro vil no mysterioso olhar
Via-se o desespero e a ancia d'uma alma,
Que está encarcerada, e sem poder falar.
O artista soube ler n'aquelle olhar em brasa
A eloquente mudez d'um grande coração;
E disse-lhe: — «Fiel, partamos para casa;
Tu és o meu amigo, e eu sou o teu irmão. — »

E viveram depois assim por largos annos,
Companheiros leaes, heroicos puritanos,
Dividindo igualmente as privações e as dôres.
Quando o artista infeliz, exausto e miseravel,
Sentia esmorecer o genio inquebrantavel

Dos fortes lutadores;

Quando até lhe acudia ás vezes á lembrança
Partir com uma bala a derradeira esp'rança,
Pôr um ponto final no seu destino atroz;
N'esse instante do cão os olhos bons, serenos,

Murmuravam-lhe: — Eu soffro, e a gente soffre menos.
Quando se vê soffrer tambem alguém por nós. —

Mas um dia a Fortuna, a deusa milionaria:
Entrou-lhe pelo quarto, e disse alegremente:
«Um genio como tu, vivendo como um pária,
Agrilhado da fome á lugubre corrente!
Eu devia fazer-te ha muito esta surpresa,
Eu devia ter vindo aqui p'ra te buscar;
Mas moravas tão alto! e digo-o com franqueza
Custava-me a subir até ao sexto andar.
Acompanha-me; a gloria ha de ajoelhar-te aos pés!...»

E foi; e ao outro dia as bôcas das Phrines
Abriram para elle um riso encantador;

A gloria deslumbrante illuminou-lhe a vida,
Como bella alvorada esplendida, nascida
A toques de clarim e a rufos de tambor !

Era feliz. O cão
Dormia na alcatifa á borda do seu leito,
E logo de manhã vinha beijar-lhe a mão,
Ganindo, com um ar alegre e satisfeito.
Mas ai ! o dono ingrato, o ingrato companheiro,
Mergulhado em paixões, em gosos, em delicias,
Já pouco tolerava as festivaes caricias
Do seu leal rafeiro.

Passou-se mais um tempo; o cão, o desgraçado,
Já velho e no abandono,
Muitas vezes se viu batido e castigado
Pela simples rasão de acompanhar seu dono.

Como andava nojento e lhe caíra o pelo,
Por fim o dono até sentia nojo ao vel-o,
E mandava fechar-lhe a porta do salão.
Meteram-no depois n'um frio quarto escuro,
E davam-lhe a jantar um osso branco e duro,
Cuja carne servira aos dentes d'outro cão.

E elle era como um roto, ignobil assassino,
Condemnado á enxovia, aos ferros, ás galés:
Se se punha a ganir, chorando o seu destino,
Os criados brutaes davam-lhe pontapés.
Corroera-lhe o corpo a negra lepra infame.
Quando exhibia ao sol as podridões obscenas,
Poisava-lhe no dorso o causticante enxame
Das moscas das gangrenas.

Até que um dia, emfim, sentindo-se morrer,

Disse: «Não morrerei ainda sem o ver;
A seus pés quero dar meu ultimo gemido...»
E arrastando-se quasi exausto, moribundo,
Meteu-se-lhe no quarto, assim como um bandido.

E o artista ao entrar viu o rafeiro imundo,
E bradou com violencia:
«Ainda por aqui o sordido animal!
E' preciso acabar com tanta impertinencia,
Que esta besta está podre, e vae cheirando mal!»
E, pousando-lhe a mão cariciosamente,
Disse-lhe com um ar de muito bom amigo:
«O meu pobre Fiel, tão velho e tão doente,
Ainda que te custe anda d'ahi comigo.»

E partiram os dois. Tudo estava deserto

A noite era sombria; o caes ficava perto;
E o velho condemnado, o pobre lazarento,
Cheio de imensas maguas
Sentiu junto de si como um presentimento
O fundo soluçar monotono das aguas.

Compreendeu enfim! Tinha chegado á beira
Da corrente. E o pintor,
Agarrando uma pedra atou-lh'a na coleira,
Friamente, cantando uma canção de amor.

E o rafeiro sublime, impassivel, sereno,
Lançava o grande olhar ás negras trevas mudas
Com aquella amargura ideal do Nazareno
Recebendo na face o osculo de Judas.
Dizia para si: «E' o mesmo, pouco importa.

Cumprir o seu desejo é esse o meu dever;
Foi elle que me abriu um dia a sua porta;
Morrerei, se lhe dou com isso algum prazer.»

Depois subitamente
O artista arremeçou o cão na agua fria.
E ao dar-lhe o pontapé caíu-lhe na corrente
O gorro que trazia.
Era uma saudosa, adorada lembrança
Outr'ora concedida
Pela mais caprichosa e mais gentil creança,
Que amara, como se ama uma só vez na vida.

E ao recolher a casa elle exclamava irado:
«E por causa do cão perdi o meu thesouro!
Andava bem melhor se o tenho envenenado!

Maldito seja o cão! Dava montanhas d'oiro,
Dava a riqueza, a gloria, a existencia, o futuro,
Para tornar a ver o precioso objecto,
Dôce recordação d'aquelle amor tão puro.*
E deitou-se nervoso, allucinado, inquieto.

Não podia dormir.

Ao nascer da manhã o vivido clarão
Sentiu bater á porta! Ergueu-se e foi abrir.
Recuou cheio de espanto; era o Fiel, o cão
Que voltava arquejante, exanime, encharcado,
A tremer e a uivar, no ultimo extertor,

Caindo-lhe da bôca, ao tombar fulminado,
O gorro do pintor!

Anexo 20. “História de um Cão”, de Luís Guimarães Júnior (2010[1880])

108  LUÍS GUIMARÃES JR.

História de um Cão

CONTADA AO AUTOR.

— “E u tive um cão. Chamava-se Veludo:
Magro, asqueroso, revoltante, imundo;
Para dizer numa palavra tudo
Foi o mais feio cão que houve no mundo.

Recebi-o das mãos de um camarada
Na hora da partida. O cão gemendo
Não me queria acompanhar por nada:
Enfim – mau grado seu – o vim trazendo.

O meu amigo cabisbaixo, mudo
Olhava-o... O sol nas ondas se abismava...
Adeus! – me disse, – e ao afagar Veludo
Nos olhos seus o pranto borbilhava.

“Trata-o bem. Verás como rasteiro
“Te indicará os mais sutis perigos;
“Adeus! E que este amigo verdadeiro
“Te console no mundo ermo de amigos”.

Veludo a custo habituou-se à vida
Que o destino de novo lhe escolhera;
Sua rugosa pálpebra sentida
Chorava o antigo dono que perdera.

Nas longas noites de luar brilhante,
Febril, convulso, trêmulo, agitando
A nua cauda – caminhava errante
À luz da lua – tristemente uivando.

Toussenel, Figuiet e a lista imensa
Dos modernos zoólogos doutores
Dizem que o cão é um animal que pensa:
Talvez tenham razão esses senhores.

Lembro-me ainda. Trouxe-me o correio,
Cinco meses depois, do meu amigo
Um *enveloppe* fartamente cheio:
Era uma carta. Carta! era um artigo

Contendo a narração miúda e exata
Da travessia. Dava-me importantes
Notícias do Brasil e de La Plata,
Falava em rios, árvores gigantes;

Gabava o *steamer* que o levou; – dizia
Que ia tentar inúmeras empresas:
Contava-me também que a bordo havia
Mulheres joviais – todas francesas;

Assombrava-se muito da ligeira
Moralidade que encontrou a bordo:
Citava o caso de uma passageira...
Mil coisas mais de que me não recordo.

110  LUÍS GUIMARÃES JR.

Finalmente, por baixo disso tudo,
Num *post-scriptum* do melhor cursivo
Recomendava “o pobre do Veludo”
Pedindo a Deus que “o conversasse vivo”.

Enquanto eu lia, o cão tranquilo e atento
Me contemplava, e – creia que é verdade –
Vi comovido, vi nesse momento
Seus olhos gotejarem de saudade.

Depois lambeu-me as mãos humildemente,
Estendeu-se a meus pés silencioso
Movendo a cauda, – e adormeceu contente
Farto de um puro e satisfeito gozo.

Passou-se o tempo. Finalmente um dia
Vi-me livre daquele companheiro:
Para nada Veludo me servia,
Dei-o à mulher dum velho carvoeiro.

E respirei! – Graças a Deus! já posso
– Dizia eu – viver neste bom mundo
Sem ter que dar diariamente um osso
A um bicho vil, a um feio cão imundo.

Gosto dos animais, porém prefiro
A essa raça baixa e adúladora
Um alazão inglês de sela ou tiro,
Ou uma gata branca cismadora.

Mal respirei, porém! Quando dormia
E a negra noite amortalhava tudo,
Senti que à minha porta alguém batia:
Fui ver quem era, abri. Era Veludo.

Saltou-me às mãos, lambeu-me os pés ganindo,
Farejou toda a casa satisfeito;
E – de cansado – foi rolar dormindo
Como uma pedra – junto do meu leito.

Praguejei furioso. Era execrável
Suportar esse hóspede importuno
Que me seguia como o miserável
Ladrão, ou como um pérfido gatuno.

E resolvi-me enfim. Certo, é custoso
Dizê-lo em alta voz e confessá-lo:
Para livrar-me desse cão leproso
Havia um meio só: era matá-lo.

Zunia a asa fúnebre dos ventos,
Ao longe o mar na solidão gemendo,
Arrebentava em uivos e lamentos...
De instante a instante ia o tufão crescendo.

Chamei Veludo, ele seguiu-me. Entanto
A tempestade em fúrias me arrancava
Dos frios ombros o sombrio manto
E a chuva meus cabelos fustigava.

112  LUÍS GUIMARÃES JR.

Despertei um barqueiro. Contra o vento,
Contra as ondas coléricas vogamos;
Dava-me força o torvo pensamento:
Tomei um remo – e com furor remamos.

Veludo à proa olhava-me choroso
Como o cordeiro no final momento:
Embora! Era fatal! Era forçoso
Livrar-me enfim desse animal nojento.

No largo mar ergui-o nos meus braços
E arremessei-o às ondas de repente...
Ele moveu gemendo os membros lassos
Lutando contra a morte. Era pungente.

Voltei a terra – entrei em casa. O vento
Zunia sempre na amplidão – profundo,
E pareceu-me ouvir o atroz lamento
De Veludo nas ondas moribundo.

Mas, ao despir dos ombros meus o manto,
Notei – oh grande dor! – haver perdido
Uma relíquia que eu prezava tanto!
Era um cordão de prata: – eu tinha-o unido

Contra o meu coração constantemente
E o conservava no maior recato,
Pois minha mãe me dera essa corrente
E, suspenso à corrente, o seu retrato.

Certo caíra além no mar profundo
No eterno abismo que devora tudo;
E foi o cão, foi esse cão imundo
A causa do meu mal! Ah! se Veludo

Duas vidas tivera, – duas vidas
Eu arrancara àquela besta morta!
E aquelas vis entranhas corrompidas!
Nisto senti uivar à minha porta.

Corri, – abri. Era Veludo! Arfava:
Estendeu-se a meus pés, – e docemente
Deixou cair da boca, que espumava,
A medalha suspensa da corrente.

Fora crível, ó Deus? – Ajoelhado
Junto do cão, – estupefato, absorto,
Palpei-lhe o corpo: estava enregelado;
Sacudi-o, chamei-o! Estava morto”.

