



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, ARTES E CULTURA REGIONAL**

ANA MARIA ALVES DE SOUZA

**DO LOCAL AO UNIVERSAL: INTERTEXTUALIDADE E
TRANSCULTURALIDADE EM MARIAZINHA BORRALHEIRA**

**Boa Vista-RR
2015**

ANA MARIA ALVES DE SOUZA

**DO LOCAL AO UNIVERSAL: INTERTEXTUALIDADE E
TRANSCULTURALIDADE EM MARIAZINHA BORRALHEIRA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima – UFRR, inserida na Linha de Pesquisa Literatura, Artes e Cultura Regional, como parte do requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Devair Antônio Fiorotti.

**Boa Vista-RR
2015**

ANA MARIA ALVES DE SOUZA

**DO LOCAL AO UNIVERSAL: INTERTEXTUALIDADE E
TRANSCULTURALIDADE EM MARIAZINHA BORRALHEIRA**

Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima-UFRR. Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. Defendida em 30 de abril de 2015 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Devair Antônio Fiorotti
Orientador/Professor do PPGL – UFRR

Prof. Dr. Pedro Mandagará
Professor convidado – UERR

Profa. Dra. Carla Monteiro de Souza
Professora do PPGL-UFRR

Profa. Dra. Leila Adriana Baptaglin
Suplente/Professora de Artes Visuais – UFRR

*À Mariazinha Borralheira,
que semeou este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Ao **meu orientador Devair Antônio Fiorotti**, que desde o início acreditou neste trabalho quando eu já não tinha mais esperanças em concluí-lo; que se mostrou um amigo verdadeiro repreendendo todo o meu pessimismo; que traduziu em ações o significado de luta e perseverança; e a quem serei eternamente grata por ter participado também dessa outra caminhada acadêmica e por ter permitido que eu conhecesse a pessoa que é.

Aos **meus pais Paulo e Marlete**, pela assistência e cuidado durante esse período.

À **minha Família Schaeffer**, em especial ao meu *namorado* **Max**, pela paciência e carinho, e com quem vivenciei as crises do Mestrado.

Aos **professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima**, que corroboraram com meu ingresso e minha passagem por esta etapa acadêmica.

À **secretária do PPGL Andréia Maia**, pelo auxílio administrativo em minhas necessidades como mestranda.

Ao **Projeto Narrativa Oral Indígena: Registro e análise na Terra Indígena do Alto São Marcos**, por ter me proporcionado a vivência com inúmeras histórias em que pude entender o sentido de alteridade, e por ter me apresentado com o objeto de estudo desta dissertação.

Aos **amigos e colegas** do curso de Mestrado, pelos conhecimentos compartilhados.

A **todos** que acreditaram em meu potencial, pelas muitas palavras positivas que li e ouvi durante esse período.

*Um homem é sempre um narrador de histórias:
vive cercado das suas histórias e das de outrem,
vê tudo quanto lhe sucede através delas;
e procura viver a sua vida como se estivesse a contá-la.*

Jean-Paul Sartre

RESUMO

Este trabalho estuda a narrativa *Mariazinha Borradeira* e sua relação com os contos clássicos de Perrault, Romero, Cascudo e Lobato. Essa narrativa faz parte do repertório de Dona Arlene, contadora indígena da Comunidade Sabiá na Terra Indígena do Alto São Marcos, narrativa coletada por meio da metodologia da História Oral. Em tal narrativa é possível localizar inserções de contos clássicos como *Cinderela* e *Madrasta*. Nesse sentido, a partir de um estudo comparativo de semelhanças e diferenças, busca-se compreender e refletir sobre os aspectos que estão presentes em *Mariazinha Borradeira*, trabalhando a noção de intertextualidade e interculturalidade.

Palavras-chave: Narrativa. Intertextualidade. Interculturalidade.

RESÚMEN

Este trabajo estudia la narrativa *Marizinha Borralheira* y su relación con los cuentos clásicos de Perrault, Romero, Cascudo y Lobato. Esta narrativa hace parte del repertorio de la Doña Arlene, contadora indígena de la Comunidade Sabiá en la Terra Indígena del Alto São Marcos, narrativa recopilada a través de la metodología de la historia oral. En tal narrativa es posible percibir inserciones de cuentos clásicos como *Cenicienta* y *Madrasta*. En este sentido, a partir de un estudio comparativo de las similitudes y diferencias, se intenta comprender y reflexionar a respecto de los aspectos que están presentes en *Marizinha Borralheira*, trabajando las nociones de intertextualidad e interculturalidad.

Palabras-clave: Narrativa. Intertextualidad. Interculturalidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I ERA UMA VEZ.....	14
Contos no Brasil.....	23
CAPÍTULO II MARIAZINHA BORRALHEIRA CONVERSA COM PERRAULT E ROMERO.....	29
Mariazinha Borralheira e a Cinderela de Charles Perrault.....	34
Mariazinha Borralheira e Maria Borralheira de Romero.....	39
CAPÍTULO III MARIAZINHA BORRALHEIRA CONVERSA COM ROMERO, CASCUDO E LOBATO.....	51
Adaptação dos contos em contexto brasileiro.....	52
O contato com o outro.....	59
A transculturação ortiziana.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS.....	72
ANEXOS.....	77

INTRODUÇÃO

Mariazinha Borradeira foi apresentada a mim pela primeira vez na voz de uma indígena enquanto eu transcrevia um áudio pertencente ao Projeto Narrativa Oral Indígena: Registro e Análise na Terra Indígena do Alto São Marcos¹. Envolvendo-me pelos relatos sobre a vida dessa indígena e de sua comunidade, e pelas divertidas histórias que mexiam com a minha imaginação, eis que ouço uma história peculiar em que noto a semelhança com contos clássicos. A princípio, aquela narrativa parecia ser Gata Borradeira, porém adaptada a uma realidade local. No entanto, com o decorrer de minhas pesquisas, verifiquei que a possível adaptação local também seria parte de outros contos. Ou seja, me deparar com esta narrativa mobilizou uma série de reflexões acerca de conceitos que têm resultado em discussões fecundas em meio às ciências sociais, tais como: local, universal, intertextualidade, interculturalidade e transculturalidade. Assim, deu-se início a uma dupla investigação: bibliográfica no mundo dos contos e reflexiva do ponto de vista cultural, guiadas pelo encantamento narrativo de *Mariazinha Borradeira*, objeto de estudo desta dissertação. Desta forma, para efeito de esclarecimentos teóricos, esta dissertação parte de posicionamentos simpáticos às ideias de que assim como Ortiz concebeu o processo de construção da cultura cubana, a narrativa *Mariazinha Borradeira* é um produto transcultural, nascido do choque entre duas culturas em que não há perda total nem assimilação total entre cultura dominada e cultura dominante mas, sim, trânsito.

É sabido que o ato de contar histórias possibilita várias versões de uma mesma realidade quando repassadas em determinada situação histórico-social, seja por meio da linguagem oral ou escrita. É uma forma encontrada pelo homem para registrar e garantir a permanência dos elementos culturais pertencentes ao seu grupo, uma vez que a comunicação, enquanto troca de experiências, se torna fundamental quando o objetivo é a manutenção de conhecimentos e de ideologias advindas de outros tempos.

¹Universidade Estadual de Roraima. Projeto: Narrativa Oral Indígena. Entrevistada: Arlene Lima da Silva. Entrevistador: Devair Antônio Fiorotti. Assistente de Entrevista: Huarley Mateus do Vale Monteiro. Local: Sabiá, TI Alto São Marcos, Pacaraima, RR. Data da Entrevista: 06/04/2009. Transcritora: Ana Maria Alves de Souza. Conferência de Fidelidade: Devair Antônio Fiorotti. Copidesque: Devair Antônio Fiorotti e Huarley Mateus. Duração: 02'02"04". Projeto sob orientação do Prof. Dr. Devair Antônio Fiorotti e financiado pelo CNPq.

Assim acontece com Arlene Lima da Silva, indígena macuxi da Comunidade do Sabiá. Considerada a contadora de histórias de sua Comunidade, Dona Arlene (como será referida neste trabalho) é filha de pai wapichana e mãe macuxi, e na data da entrevista possuía 57 anos de idade. Mãe de onze filhos, todos de parto normal, Dona Arlene não fala macuxi, mas entende algumas palavras dessa língua. De religião católica, Dona Arlene nasceu na Comunidade Três Corações (Amajari-RR) e sua língua materna é o português, e junto com seus pais fez parte da fundação da Comunidade.

A Comunidade do Sabiá pertence à Terra Indígena do Alto São Marcos, localizada no município de Pacaraima-RR. Na formação dessa comunidade há relatos de muitas lutas com os não-índios, pois mesmo diante da demarcação, os indígenas eram expulsos cada vez que se instalavam nas fazendas dos não-índios. O pai de Dona Arlene, Seu Estinato da Silva, trabalhava como vaqueiro nas fazendas dos não-índios, e a família o acompanhava. Em cada fazenda Seu Estinato produzia roça, mas ao sair das fazendas, deixava tudo aos proprietários. Até que resolveu ter uma terra para sua subsistência: comprou uma casa na Maloca do Curicaca. Os não-índios começaram a construir estrada, expulsando os indígenas, e Seu Estinato se instalou num local conhecido como Enseada do Sabiá, onde construiu o Sítio Sabiá, que mais tarde transformou-se na Comunidade Sabiá.

Esta pesquisa está voltada ao contato cultural em que, de um lado, temos contos clássicos e, do outro, uma narrativa oral indígena que, a partir de tais contos, é construída mostrando principalmente a criatividade da narradora em articular essas histórias. Por clássicos, entendemos aqueles contos que nascidos da coletividade foram recolhidos e configurados por estudiosos como Charles Perrault, Irmãos Grimm, que atravessaram os séculos e conseguiram estabelecer-se enquanto obras literárias presentes em várias partes do mundo. Contrapondo-se a esse caráter mais amplo dos clássicos, por local entendemos o espaço de partida para o surgimento da narrativa de Dona Arlene e sua inserção em um espaço político, geográfico e histórico específicos, no caso sua comunidade no estado de Roraima.

Nesse sentido, pretende-se pensar as diferenças e similitudes entre os contos tradicionais mencionados por Dona Arlene em sua narrativa, a fim de ratificar a presença de intertextualidade e da transculturalidade em *Mariazinha Borradeira*.

Quanto ao tipo de pesquisa, a proposta deste trabalho estaria inserida em uma pesquisa bibliográfica, uma vez que, conforme Gil (2010, p. 50) ela é desenvolvida partindo de material já documentado em livros e artigos científicos. Além do aporte teórico para este estudo, os próprios contos clássicos fazem parte de acervo bibliográfico. Por isso, a compreensão do objeto de estudo deste trabalho foi permitida por conta das reflexões consideradas necessárias estarem em materiais documentados.

Entretanto, devido à fonte desta pesquisa não estar inserida em material já oficializado, esta investigação poderia também ser caracterizada como pesquisa documental, em que Gil (2010, p. 51) comenta que a única diferença em relação à bibliográfica está na natureza das fontes, pois a pesquisa documental parte de “materiais que não receberam ainda tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa”.

A metodologia utilizada para coletar essa entrevista foi a da História Oral (ALBERTI, 2003, p. 01). Embora não seja considerada por algumas áreas de estudo como ciência, a História Oral possui objeto científico: a fonte oral. Além disso, no âmbito da narrativa é necessária a compreensão da essencialidade da fonte oral como colaboradora ao desenvolvimento dos textos de caráter investigativo. Isso determina a existência da História Oral como metodologia de estudo. Assim, a História Oral é definida como “prática de apreensão de narrativas feita através do uso de meios eletrônicos e destinada a: recolher testemunhos, promover análises de processos sociais do presente, e facilitar o conhecimento do meio imediato.” (MEIHY; HOLANDA, 2007, p.18). As ações mencionadas a respeito do uso da História Oral evidenciam a sua utilidade se o propósito é entender as concepções humanas acerca de certa problemática, uma vez que a análise daquela entrevista que foi vivenciada fornece elementos compreensivos e analíticos à leitura de textos já escritos. Obviamente não se está desmerecendo a contribuição significativa dos materiais escritos, todavia deve-se também destacar a história oral como fonte possível de análise.

Ainda em relação a esse aspecto, Brando (2008, p.07) defende que:

As entrevistas de história oral são tomadas como fontes para a compreensão do passado, ao lado de documentos escritos, imagens e outros tipos de registro. [...] Além disso, faz parte de todo um conjunto de documentos de tipo

biográfico, ao lado de memórias e autobiografias, que permitem compreender como indivíduos experimentaram e interpretam acontecimentos, situações e modos de vida de seu grupo ou da sociedade em geral. Isso torna o estudo da história mais concreto e próximo, facilitando a apreensão do passado pelas gerações futuras e a compreensão das experiências vividas por outros.

Isto é, além do registro escrito, a oralidade também teria fundamentalidade, pois forneceria dados fidedignos de determinado assunto bem como os transmitiria. E essa função citada por Brando relacionada à “apreensão do passado pelas gerações futuras” é uma preocupação que Dona Arlene possui, pois durante a entrevista ela declara: “[...] Que eles comecem também contar para os outros, levar para os outros todas essas histórias [...] não só para ficar guardado aqui, divulgar para os outros, né, por aí para ficar sabendo, para os filhos deles contarem [...]”. Portanto, a narrativa, o objeto da História Oral, demonstra importância quando o objetivo é conhecer o cotidiano do entrevistado a fim de entender suas enunciações, assim como repassar conhecimentos necessários.

Sobre o trabalho com a narrativa oral, destaco que a preocupação maior deu-se no copidesque, etapa que corresponde à revisão gramatical do texto. Foram retiradas muitas repetições, como “de, de” para “de”, contudo nem todas foram retiradas, pois algumas repetições eram enfáticas e traduziam parte do estilo do entrevistado. Contrações em alguns termos também foram preservadas, pois se não houvesse a contração, em “pra a gente”, por exemplo, para “pra gente”, haveria um distanciamento grande da oralidade. Frases como “se tu andou no lavrado, tu deve ter visto.” foram mantidas, já que caso fosse adequada ficaria assim: “se tu andaste no lavrado, tu deves ter visto.” Essa mudança seria, no mínimo, uma agressão às características da oralidade desses falantes bem como da quase totalidade dos brasileiros, que descartaram essa conjugação de suas falas. Muitos “nes” foram preservados, principalmente quando o entrevistado estava o canal de interlocução com o entrevistador, sinalizados com a interrogação; noutros momentos, foi deixado sem sinal de interrogação, quando o entrevistado o utilizava como uma característica de sua fala. Tais adequações fazem parte de uma lista de atitudes descritas na íntegra no Projeto Narrativa Oral Indígena, e a intenção estava em preservar alguns aspectos da oralidade e o estilo dos entrevistados.

A relevância deste trabalho está em pensar o contato cultural, pois estudar as

peculiaridades temáticas de *Mariazinha Borralheira* nos conduziria a compreender possíveis influências proporcionadas pelo encontro de culturas em uma elaboração ficcional literária, onde há possibilidades de adequar ao seu ambiente determinada história. Dessa maneira, a significância desta pesquisa seria, a princípio, para os Cursos que abarcam a área de Letras ou afins, pois esta dissertação envolve, por exemplo, trabalho com tipologias e gêneros textuais, e trata de um dos objetos de estudo da área de Letras: o contato entre comunidades tradicionais indígenas e textos literários consagrados pela literatura. Ademais, esses tipos de análises de temáticas literárias colaboram da mesma forma com as Ciências Humanas, já que abordam uma das maneiras de incitar o desenvolvimento de outras pesquisas necessárias à compreensão desse processo de contato cultural.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. O capítulo I faz um mapeamento histórico dos contos clássicos que estão presentes na história de *Mariazinha Borralheira*, com objetivo de compreender as suas origens e suas entradas em terras brasileiras. Para isso, utilizam-se pensamentos de: Petraglia e Vasconcelos (2009), Eliade (1972), Von Franz (1988), Coelho (1997, 1991), Melo (2007), Arroyo (2011), Paiva (1990), Guesse (2009), Cascudo (1998) e Bettelheim (1980).

O segundo capítulo compara *Mariazinha Borralheira* com os clássicos *Cinderela*, de Charles Perrault e *Maria Borralheira*, de Sylvio² Romero, evidenciando a intertextualidade. Dessa maneira, para compreender essa comparação, busca-se auxílio em: Jenny (1979), Reyes (1984), Coelho (2000) Chiappini (1995), Coutinho (2004), Aguiar e Martha (2012), Gotlib (1998), Bettelheim (1997) e Ricouer (1995).

Já o capítulo III trata-se de um estudo comparativo entre *Mariazinha Borralheira* e os clássicos *Madrasta*, de Romero, *A menina enterrada viva*, de Câmara Cascudo e *A Madrasta*, de Monteiro Lobato, trazendo a noção de transculturalidade. Nesse estudo, toma-se as ideias de: Nelly Coelho (2000), Teixeira Coelho (1997), Culler (1999), Hall (2007), Bhabha (2013), Benjamin (1991), Ortiz (1993) e Lobato (2012).

²A opção pela utilização da nomenclatura SYLVIO ao invés de SILVIO justifica-se pela obra trabalhada *Contos populares do Brasil*, que na data em que foi lançada, em 1885, a escrita do nome do autor encontra-se desta forma. Assim, as ocasiões que em surgem SILVIO, neste trabalho, são em citações de outros autores.

CAPÍTULO I

ERA UMA VEZ

*Minha mãe contava... [Risos]
Não sei como ela sabia dessas coisas.
Arlene Lima da Silva*

Pensar a origem dos contos de fada significa entrar em um campo controverso de opiniões. No entanto, essas informações diversas nos fazem refletir sobre como ocorreu o processo de criação dos contos e de sua expansão. Nesse sentido, seria relevante considerar, inicialmente, que muitos contos possuem existência duradoura, uma vez que eles permanecem até a atualidade no imaginário das pessoas.

Segundo Petraglia e Vasconcelos (2009, p.03), as narrativas populares são legados que podem se apresentar como mitos, contos de fada ou contos maravilhosos. Elas teriam sua origem em histórias ancestrais que, ao longo do tempo, foram repassadas por meio da oralidade, mantendo-se vivas em vários cantos do mundo. Azevedo (2008, p. 12) defende que “apesar das pesquisas e investigações, não é possível precisar onde e quando nasceram as narrativas populares”. Sabe-se que elas existem em praticamente em todos os povos. Mircea Eliade defende que:

Embora em quase todos os contos haja o *happy end*, seu conteúdo propriamente dito refere-se a uma realidade terrivelmente séria; a iniciação, ou a passagem através de uma morte ou ressurreição simbólicas, da ignorância e da imaturidade para a idade espiritual do adulto. (1972, p.173).

Marie Louise Von Franz diz que os primeiros contos que foram registrados surgiram há mais ou menos 3.000 anos. Pelos escritos de Platão, soube-se que as mulheres mais velhas contavam às crianças histórias simbólicas e, desde então, os contos de fadas passaram a estar vinculados também à educação de crianças. A autora acrescenta:

Até os séculos XVII e XVIII, os contos costumavam ser a principal forma de entretenimento para as populações agrícolas na época de inverno. Contar contos de fadas tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial. Chegou-se mesmo a dizer que eles representavam a filosofia da roda de fiar. (1988, p. 18).

Nelly Novaes Coelho também fala sobre o início dos contos. A autora diz que:

Se perseguirmos numa viagem através dos textos (muitos dos quais nasceram séculos antes de Cristo), passaremos pelas sábias e místicas regiões na Índia ou do misterioso Egito; defrontaremos a bíblica Palestina do Velho Testamento e a Grécia clássica; entraremos pelo Império Romano adentro, descobrindo-o como o grande mediador/divulgador que foi, no Ocidente, de toda a sabedoria *mágica* gerada no Oriente. Ao mesmo tempo, descobriremos as migrações narrativas realizadas na Pérsia, Irã, Turquia e principalmente na luxuriosa Arábia, cuja ênfase na materialidade sensorial mais plena vai se contrapor ao espiritualismo gerado pela imaginação sonhadora dos celtas e bretões. (1987, p. 15)

Coelho (1987) ainda acrescenta que embora haja contestações, o ponto de passividade entre os orientalistas é que a fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa, inclusa no folclore de todas as nações do mundo ocidental, é a oriental. Ela ainda faz uma distinção entre contos de fadas e o conto maravilhoso. Segundo a autora, os contos de fadas, com ou sem fadas, desenvolvem seus argumentos dentro de uma magia feérica (reis, rainhas, príncipes, fadas, bruxas, gigantes, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial expressada através de provas e obstáculos que precisam ser vencidos, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro com a princesa, que encarna o ideal a ser alcançado.

Coelho também dirá que os contos de fadas seriam de origem celta, cujos vestígios mais remotos viriam de séculos antes de Cristo e, a partir da Idade Média, teriam sido assimilados por textos de fontes europeias, ficando-nos praticamente impossível a tarefa de resgatá-los na sua forma "pura", tal o amálgama de fontes que se fundiam nas narrativas recolhidas. Dirá ainda que:

Foi no seio do povo celta que nasceram as fadas. Os celtas provavelmente vieram da Ásia, e foram impelidos a emigrar para a Gália, Península Ibérica, Ilhas Britânicas, Alemanha, até que nos séculos 11 d.C. e I d.C. foram completamente submetidos pelos romanos [...]. Na vida comum eram simples e leais, e daí a sua contínua fusão com outros povos, e enorme pulverização de sua cultura pela Europa [...]. Eles eram espírito-naturalistas, isto é, deificavam todas as manifestações da natureza. Suas divindades agrárias eram femininas, por ser a agricultura, entre eles, tarefa das mulheres. Renderam culto aos animais, assim como às armas, atribuindo-lhes poderes mágicos. (1987, p. 39)

Coelho ainda defende que, com a crescente cristianização proveniente de Roma, os rituais considerados pagãos mesclaram-se com a ordem cristã, e toda a atmosfera mágica celto-bretã (donde derivavam as lendas do Rei Arthur) ficou entregue às bruxas e ao esquecimento. Quanto aos contos maravilhosos, são compreendidos como narrativas que, com ou sem a presença de fadas, se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, gênios e duendes, etc.), e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática concreta), mas que aponta para vivências simbólicas, como o confronto de tendências opostas ali representadas nas mais variadas figuras: lobos, bruxas, fadas, pássaros, personagens mitológicos, etc.

Assim, Coelho resume as passagens percorridas pelos os contos:

Com relação à gênese da Literatura Popular/Infantil ocidental, sabe-se que está naquelas longínquas *narrativas primordiais*, cujas origens remontam a fontes orientais bastantes heterogêneas e cuja difusão, no ocidente europeu, se deu durante a Idade Média, através da transmissão oral. Dessas *narrativas primordiais* orientais nascem, pois, as *narrativas medievais arcaicas*, que acabam se popularizando (na Europa e depois em suas colônias americanas, como o Brasil) e se transformando em *literatura folclórica* (ainda hoje viva, entre nós, circulando principalmente no Nordeste, através da “literatura de cordel”) ou em *literatura infantil* (através dos registros feitos por escritores cultos, como Perrault, Grimm, etc.). (grifos do autor) (1991, p.13)

A autora complementa dizendo que, enquanto os contos de fadas foram engendrados pelos povos europeus, e posteriormente disseminados pelos Irmãos Grimm e Perrault, como por exemplo, *A Bela e a Fera*, *Rapunzel*, *A Bela Adormecida*, etc., os contos maravilhosos originaram-se nas narrativas orientais, e enfatizam a parte material, ética e sensorial do ser humano, como por exemplo: *As Mil e Uma Noites*, *O Gato de Botas*, *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, etc.

André Jolles, em *Formas Simples* (1976), atribui aos Irmãos Grimm a configuração literária do conto a partir das narrativas por eles coletadas em *Kinder und Häusmarchen*. Contudo, Jolles faz uma divisão entre a forma narrativa literária e a forma popular. André Jolles classifica o conto de origem oral e anônima como forma simples, enquanto o conto de autor determinado como forma artística. Nesse processo, a linguagem teria um papel fundamental na distinção entre uma e outra:

Na forma simples, pelo contrário, a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma “legenda com suas

próprias palavras”. [...] Entretanto a ideia de contar com “suas próprias palavras” contém uma certa verdade: não se trata de qualquer modo, das palavras de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal; a verdadeira força aqui é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas. (JOLLES, 1976, p. 195)

Schneider e Torossian (2009, p. 04) expõem que os contos, na forma como atualmente são conhecidos, surgiram na Europa, especialmente na França e na Alemanha no final do século XVII e XVIII. E, para eles, entre os precursores que coletaram essas histórias encontramos Charles Perrault, que as registrou baseadas em narrações populares, adaptando-as ao contexto da corte francesa da época, com a finalidade de orientações morais.

A obra de Perrault *Contes de Fées ou Histoires du Temps Passé avec Moralités: Contes de maMère l'Oye*, (Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidade: Contos da mamãe Gansa), de 1697, reunia os contos que ele havia recolhido junto à memória do povo. Eles se apresentam como se fossem contados por uma senhora que ama a seu filho, e este contou novamente. Em tal coletânea, foram publicados os contos: *A Bela Adormecida no bosque, Chapeuzinho Vermelho, O Barba Azul, O Gato de Botas, As Fadas, A Gata Borralheira, Henrique do Topete e O Pequeno Polegar* (MELO, 2007, p. 29). Além disso, Melo declara que:

De modo geral, além de conterem a experiência popular, os contos de Perrault foram escritos para serem contados, ou seja, ouvidos e não lidos. Através deles, o povo humilde, os serviçais e outros tipos de classes sociais foram incluídos na literatura que até então só mostrava modelos idealizados, o que nem sempre condizia com a origem e a atualização oral dos contos de fadas: as lendas da Idade Média e o contexto das manifestações folclóricas dos franceses, respectivamente, que os readaptavam conforme suas necessidades de fantasiar. O que se verifica é que os contos estavam vivos e renovados na memória do povo, porém, ao passo que Perrault os registrava, os moralizava disfarçadamente com preceitos de inspiração cristã. (2007, p. 29).

Ligia Cademartori (1987, s.p.) dirá que Perrault seria de origem burguesa, desprezaria o povo e as superstições populares, revelando o modelo educativo imposto a ele e a sua época. Através de narrativas fáceis de serem retidas pelo público infantil, não deixaria de refletir, entretanto, as tensões e soluções sonhadas pelos camponeses vítimas da repressão do governo absolutista de Luís XIV. É importante lembrar que, antigamente, os contos de fadas não eram destinados apenas às crianças, mas

também aos adultos das classes mais baixas da população, como lenhadores e camponeses, que entretinham as mulheres que se ocupavam da roda de fiar.

Embora as escritas iniciais de Perrault não objetivassem as crianças, ele é considerado o iniciador da Literatura Infantil. A princípio, Perrault procurou valorizar a criação moderna francesa em relação à literatura clássica dos gregos e romanos, que até então era o modelo de superioridade (PETRAGLIA; VASCONCELOS, p. 08). Desse modo, os ditados populares presentes nas histórias de Perrault eram de fácil apreensão, o que contribuiu para a recepção e identificação dos contos pelas crianças, uma vez que estes eram destinados aos adultos (MELO, 2007, p. 29).

Rafael José de Melo (2007, p. 28) expõe ainda que as adaptações que Perrault fez nos contos e lendas colhidos oralmente buscavam ironizar as superstições populares de sua época, uma vez que ele pertencia a uma camada social privilegiada, e a literatura pedagógica que ele propunha (arte moralizante) atendia aos interesses da burguesia. Porém, por mais que ele intencionasse a separação entre o popular e os contos, suas histórias acabaram servindo como antídoto aos camponeses que viviam em situação de privação e dificuldades naquele contexto de repressão absolutista.

Para Arroyo (s.d., p. 29):

Na base da literatura infantil estará sempre, soberanamente, a literatura oral que a antecede historicamente e a fundamenta tematicamente. Charles Perrault apanhou na tradição oral todos os temas de seus contos, subtitulados *Contes de maMère/Oye*, narrativa de lendas célticas de raízes talvez no Oriente e já no século XVII, quando apareceu no seu livro, de patrimônio comum a toda Europa ocidental.

No século XIX, inúmeros contos também foram registrados pelos alemães Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, mais conhecidos como os Irmãos Grimm. Eles ampliam a antologia dos contos de fadas, recolhendo da memória popular as antigas narrativas com o auxílio de duas mulheres, que se encarregavam de recheiar os seus livros de histórias. Jacob e Wilhelm tiveram uma formação bem diversificada, pois além de filósofos e grandes folcloristas, foram estudiosos da mitologia germânica e da história do direito alemão. Como filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica, os Irmãos Grimm realizaram uma coleta de contos populares junto às pessoas humildes e aos trabalhadores, narrativas orais que evidenciavam um cunho nacional e

tradicionalista por conter, de fato, a cor, a graça e sabedoria popular (MELO, 2007, p. 31-32).

Coelho (1991, p. 140) afirma que essa reunião de contos realizada pelos Grimm objetivava, basicamente, o levantamento de elementos linguísticos para fundamentação dos estudos filológicos da língua alemã e a fixação dos textos do folclore literário germânico, expressão autêntica do espírito da raça. Assim, na intenção de encontrar as origens da realidade histórica “nacional”, os Irmãos Grimm também encontraram a fantasia, o fantástico e o mítico, aspectos que possibilitaram aos seus contos uma recepção mundial. Para Arroyo (s.d., p. 30-31), no início do século XIX, o marco da Literatura Infantil é a coletânea dos Irmãos Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* (Contos de Fadas para Crianças e Adultos), em 1812. Tal coletânea compreende contos como: *A Bela e a Fera*, *Os Músicos de Bremen*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Gata Borralheira*.

Paiva (1990, p. 26) observa que mais de um século separam os Irmãos Grimm de Charles Perrault, fato que mostra um estilo mais suave nas histórias dos folcloristas alemães, amenizando a violência e crueldade dos contos de Perrault (como, por exemplo, o sanguinário conto *Barba Azul*). Em ilustração a isso, confrontam-se os finais da história de *Chapeuzinho Vermelho*, em que, na versão de Perrault, o lobo devora a menina e a avó, enquanto que, na dos Grimm, o caçador salva as duas mulheres da barriga do lobo, despejando-o no rio com a barriga cheia de pedras (idem, p. 27).

Assim, a percepção de Melo (2007, p. 33) é que, apesar das narrativas estarem no limite do real e do irreal com tons de terror e fantasia, os contos dos Grimm trazem uma aproximação maior entre as histórias e o imaginário infantil. Ressalta-se que tanto os contos de Perrault quanto os dos Irmãos Grimm mostram as diferenças ideológicas deles e da época, “revelando o ideal literário desta nova modalidade de literatura.” Nesse contexto, Laura Sandroni (1987, p. 38) dirá que “Para Jacob Grimm os contos não foram imaginados ou inventados, mas são os reflexos das mais antigas crenças populares e a fonte inesgotável dos mais puros mitos.”

Paiva apresenta assim os textos dos Grimm:

Com uma simplicidade que lhes é característica, os Irmãos Grimm reproduzem nos contos temáticas que são identificadas nos vários contos que coletaram. Geralmente, um rapaz ou uma moça nascem numa família pobre, sendo ou

muito amados ou desprezados pelos pais ou pelos substitutos destes (a afetividade obedece a pólos extremos). Sua narrativa é de fácil compreensão e usam recursos que, apesar de não terem similaridade com a realidade objetiva, transportam-nos para o reino dos desejos e das imagens simbólicas com tal graça e virtuosidade, que passaram a ser comparados com uma obra de arte. (1990, p. 25)

Sobre o impacto nos leitores exercido pelos contos de fadas, Bettelheim defende que:

O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte [...]. Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo dos contos de fadas será diferente para cada pessoa em vários momentos de sua vida. (1988, p. 20-1).

Outro autor que marcou a Literatura Infantil foi o poeta e novelista dinamarquês Hans Christian Andersen, no início do século XIX. Schneider e Torossian (2009, p. 05) comentam que ele se destacou por escrever contos diretamente para crianças, diferentemente dos demais autores da época, que somente adaptavam os textos à realidade infantil. Por meio da convivência com as narrativas de seu pai, Andersen escreveu suas histórias baseando-se nas situações tristes das crianças menos favorecidas, em que ora as crianças são retratadas por meio dos personagens, ora os brinquedos ganham vida, e ora o papel principal é ocupado por uma criança (2009, p. 06).

Paiva (1990, p. 26) explica que:

Andersen viveu no ápice da era do Romantismo e, portanto, seus contos, em especial, estão sujeitos a influências dos preceitos românticos, como emotividade exacerbada, permeada de amores idealizados e decepções amorosas que levam os personagens a adoecerem e se entregarem à desilusão frente à vida quase que por completo. Contrastando com os demais, Andersen, reconhecido por uma vida pessoal altamente atribulada, o que se refletiu seriamente na sua personalidade, não buscou só nas fontes populares inspiração para editar os seus contos, já que alguns foram criados por ele mesmo, adquirindo uma atmosfera trágica, espelhando em muito a sua problemática pessoal.

Coelho (1991, p. 148) aponta que entre as célebres obras de Andersen, *Eventyr* (constituída por 168 contos publicados entre 1835 e 1872) o “maravilhoso” é descoberto na realidade concreta do cotidiano; enquanto que nas obras dos Irmãos Grimm há predominância de um mundo maravilhoso. Em *Eventyr* estão os contos: *O Patinho Feio*,

A Rainha da neve, O Rouxinol e o Imperador da China, A Pequena vendedora de fósforos, João e Maria, A Roupa nova do Imperador, entre outros (Idem, p. 149).

Paiva (1990, p. 27-8) defende que mesmo explicitando os padrões de vida da elite conforme a moral cristã, Andersen ainda conseguia expor em seus contos as desigualdades sociais e as injustiças dos poderosos. Por exemplo, em *O Soldadinho de Chumbo* e *O Patinho Feio* se reconhece a necessidade de aceitação pelos que nos rodeiam, e em *A Roupa Nova do Imperador* se vê a espontaneidade de uma criança em não ter se alienado com as normas ditadas pelo grupo social.

Arroyo (2011, p. 36) destaca uma citação que resumiria a vida e obra de Andersen, dizendo que este é “hijo del pueblo, sus cuentos son su substancia”. Dessa maneira, a permanência de Andersen teria suas bases na constituição psíquica humana, na soma de valores culturais emanada da experiência do homem e do seu sofrimento, onde seus contos e suas histórias teriam raízes na própria vida. Contudo, Arroyo (idem, p. 39) nos mostra que nos clássicos como Perrault, os Grimm, Andersen, evidencia-se a literatura do maravilhoso, e por sua vez, a capacidade educacional de suas obras. Ressalta-se que é preciso considerar a mobilidade histórica da sociedade bem como a tendência cultural de cada país, pois esses fatores interviriam na relatividade de teses e preceitos de cada obra, trazendo os valores e padrões de suas teorias de educação.

Segundo Paiva (1990, p. 22), os contos de fadas, devido ao seu caráter popular e por serem disseminados oralmente, apresentam aos pesquisadores até hoje questionamentos e suposições acerca de sua etiologia, mas o que não podemos perder de vista é o seu caráter coletivo. Ao migrarem de uma região para outra, de boca em boca, sofreram adaptações de acordo com a cultura local.

Cinderela é considerado o conto mais divulgado e modificado no âmbito literário. Conforme explica Tatar (2004 apud AZEVEDO, 2008, p. 24), as denominações *Yeh-hsien*, *Cendrillon*, *Cinderela*, *Aschenputtel*, *Raschin Coatie*, *Mossy Coat*, *Kattie Woodencloack* e *Cenerentola* foram nomenclaturas dadas, através dos tempos e em várias tradições folclóricas, àquela que conhecemos como Cinderela ou Gata Borralheira. De acordo com Melo (2007, p. 35), embora haja transformações conforme às várias culturas e à passagem do tempo, a estrutura essencial bem como os

tradicionais detalhes do conto *Cinderela* ainda permanecem latentes nas variantes dessa história.

Dessa maneira, Melo (2007, p. 35-36) comenta que ambas as versões, de Perrault e Grimm, narram:

a história de uma jovem que ficou órfã de mãe. Após a passagem das estações do ano, do inverno para a primavera, seu pai se casa novamente com uma senhora muito orgulhosa e arrogante. Esta traz consigo duas filhas. Tão logo ocorre o casamento, o pai da jovem órfã torna-se subjugado à mulher, suas duas filhas vão dormir nos quartos cheios de armários e espelhos e a jovem moça passa a ser obrigada a fazer todo o trabalho da casa: lavar, passar, cozinhar e a usar roupas sujas e cheias de cinzas, porque, sempre que terminava sua labuta, ia descansar junto ao fogão. A “irmã” mais velha a chama de Gata Borralheira e a mais nova, por ser menos má, a chama de Cinderela. Impedida pela madrasta e suas filhas de ir ao baile do rei, Cinderela recebe ajuda de amigos e vai à festa. Lá, ela é a moça mais bonita e elegante. O príncipe dança com ela “a noite inteira”. Ao dar meia-noite, Cinderela sai do baile às pressas e deixa cair um dos sapatos que usa. Passados alguns dias, o príncipe a encontra, através do sapatinho. Casam-se e vivem felizes para sempre.

Para Melo (2007, p. 36-7), este é o eixo central do enredo do conto. No entanto, Perrault ao contá-lo em *A Gata Borralheira*, enche-o de elementos transfigurados do real para descrever os costumes da burguesia da época. A história, na versão de Perrault, parece ocorrer num ambiente onde a moda e a educação dos personagens refletem uma sociedade aristocrática. Ao contrário de *A Gata Borralheira*, o ambiente no conto dos irmãos Grimm – *Cinderela* – privilegia cenários onde se visualizam ações e lugares que muito se aproximam do povo. Deste modo, o enredo de *Cinderela* aponta com maior profundidade o drama da protagonista e o narrador pouco se atém em descrever as roupas da madrasta e suas filhas, pois o maravilhoso neste conto sobressai a partir de um contexto social de credices e manifestações folclóricas. Daí a ênfase em locais comuns e em situações da vida cotidiana da época.

Conforme Bettelheim (1980, p. 313), independente de qualquer versão, a estória da Cinderela fornece importantes mensagens, expressas melhor do que qualquer outro conto de fadas e, talvez nesse fator, resida a grande atração que a história ainda exerce sobre crianças e adultos: leitores comuns e críticos.

Contos no Brasil

Contos da Carochinha, em 1896, foi a primeira coletânea brasileira de literatura infantil organizada para traduzir em “linguagem brasileira” os contos infantis que circulavam no exterior. Essa iniciativa se deve a Alberto Figueiredo Pimentel, que uniu contos de Perrault, de Grimm, de Andersen, fábulas, lendas, parábolas, entre outras; ou seja, são contos morais e proveitosos de vários países, traduzidos ou recolhidos da tradição local (COELHO, 1991, p. 216). Para Arroyo (s.d., p. 177), cronologicamente, foi Figueiredo Pimentel quem instaurou a Literatura infantil brasileira, trazendo uma nova orientação aos livros educacionais: o popular.

Para Guesse (2009, p. 27), no que se refere aos estudos e atividades envolvendo o folclore nacional, Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero corresponde ao primeiro folclorista representativo do Brasil, pois ele buscava estabelecer uma ligação mais evidente entre a cultura popular e a cultura erudita, o povo e a literatura. Assim, publicou em Lisboa *Contos populares do Brasil* (1885) que recebe destaque por ser a primeira coletânea que contempla narrativas orais editadas em livros a partir da audição de contadores brasileiros (GUESSE, 2009, p. 33).

Guesse (2009, p. 34-35) nos oferece uma visão do que exatamente englobaria essa obra de Romero que, na verdade, fornece informações, inclusive, das temáticas tratadas em outras obras:

Romero discute, em primeiro lugar, a questão da poesia popular brasileira. Diz ele que os agentes criadores são as três raças distintas [portugueses, índios e africanos] e também o mestiço. Num segundo momento, o autor sergipano aborda a questão dos contos e lendas, ou seja, a manifestação em prosa. Diz ele que, sob esse aspecto, a produção das três raças distintas é bem mais intensa e o mestiço seria mesmo uma gente de transformação.

Como estudioso de questões sobre nacionalidade e questões raciais e imbuído do pensamento de sua época, Romero deixa claro que considera a raça portuguesa uma raça superior, enquanto as outras duas [indígena e africana] são inferiores. Porém, para ele, o grande personagem da história brasileira é o mestiço, que estaria elevando as raças inferiores e formando um povo genuinamente brasileiro (GUESSE, 2009, 36). Ricardo Souza (2004, p. 07) expõe que Romero considerava que a literatura brasileira só teria validade a partir de inspiração popular, pois são os poetas e os historiadores

que exprimem a identidade nacional e estruturam as tradições que formam a nacionalidade.

Dois contos da coletânea de Sylvio Romero fazem parte da análise deste trabalho: o décimo quinto e o décimo sexto contos, respectivamente, *Maria Borradeira*³ e *A Madrasta*⁴. O conto intitulado *Maria Borradeira* traz uma narração semelhante em alguns aspectos ao conto de Perrault e o dos Grimm. Havia um viúvo que tinha uma filha chamada Maria. Diante de insistências constantes por parte de sua filha, o viúvo casa-se novamente, agora com sua vizinha, que já tinha outras duas filhas. Com o passar dos anos a madrasta começa a maltratar Maria, mas com a ajuda de uma vaquinha amiga, a menina sempre está com os afazeres domésticos em dia. Dessa maneira, a madrasta resolve matar a vaquinha que, no entanto, deixa a Maria presentes de grande valor. Com o sentimento de inveja, as suas irmãs indagam a procedência dos presentes, mas Maria Borradeira conta-lhes uma falsa história, e elas não conseguem obter o que almejavam. Em relação à festa, Maria utiliza a própria varinha de condão para transforma-se em uma princesa. No último dia da festa, Maria perde um de seus sapatos, e quem estava à procura da dona do sapatinho, no dia seguinte, era o príncipe. Após ter a obtenção do êxito, o príncipe casa-se com Maria Borradeira.

Outro folclorista que contribuiu significativamente para a literatura no Brasil é Luís da Câmara Cascudo, que encontrou nos contadores de histórias espalhados pelo Brasil, principalmente do Nordeste, alguns de seus principais colaboradores. Segundo Paiva (1990, p. 28), a proporção entre os elementos indígenas, africanos e brancos no folclore brasileiro é respectivamente de 1:3:5, ou seja, foram os portugueses, franceses, holandeses e espanhóis, entre outros, que se encarregaram de divulgar no Brasil a cultura e a narrativa europeias, ainda que sofressem adaptações de acordo com o narrador local. Por isso Cascudo sempre notificou a respeito da origem popular de alguns contos e a dificuldade de se estabelecer com precisão a sua fonte originária, tal a quantidade de publicações de várias nacionalidades, cujos motivos são semelhantes.

Câmara Cascudo dirá que:

³O conto na íntegra encontra-se nos anexos deste trabalho. Ressalta-se que a escrita do conto foi mantida conforme a original da obra de 1885, que incluem a formatação, os espaços, as pontuações e a linguagem.

⁴Idem.

A novelística, que se tornou uma das mais apaixonantes atividades de pesquisa cultural do século XIX, consagrou o conto popular, transmitindo oralmente, mostrando sua maravilhosa ancianidade e o texto, jamais uno e típico, mas tecido de elementos vindos de muitas origens, numa fusão que se torna nacional pelo narrador (presença do ambiente mesológico, fauna, flora, armas, vocabulários) e internacional pelo conteúdo temático. [...] As pesquisas esclareceram que os contos populares [...] partem de temas primitivos e obedecem a uma seriação articulada de elementos, de soluções psicológicas, uso de objetos, encontro de obstáculos, comuns e semelhantes. (CASCUDO, 2006, p. 247)

Conforme Maria Cristina Schefer (2008, p. 38), as vivências de Cascudo marcaram suas obras, como, por exemplo, a obra *Contos Tradicionais do Brasil*, de 1946, em que ele abarca contos populares que coletou ou retirou de outros estudos similares aos seus. Por seus ideais regionalistas e nacionalistas, nessa coletânea, observa-se que mesmo enunciado um distanciamento do objeto cultural da coleta, Cascudo respeitou grande parte da linguagem dos narradores, não substituindo quaisquer vocabulários.

De acordo com Paiva, no livro *Contos Tradicionais do Brasil*, nota-se que muitas versões são variações de contos portugueses, espanhóis e franceses, notificadas por Cascudo embora haja uma dificuldade na precisão de suas origens. Assim, Cascudo mantém na íntegra o discurso do contador da história, uma vez que o importante estaria na reunião de elementos do nosso folclore e sua fiel reprodução (1990, p. 28-29).

Sylvio Romero e Luís da Câmara Cascudo escrevem, respectivamente, nas obras *Contos populares do Brasil* e *Contos Tradicionais do Brasil*, os contos *A Madrasta* e *A Menina Enterrada Viva*⁵. Essas versões tratam da história de uma menina que, na ausência do pai, é condenada pela madrasta a guardar os figos de uma figueira para que os passarinhos não os biquem. Fracassando em sua tarefa, depois de passar o dia a espantar pássaros, a menina é enterrada viva no jardim da própria casa. Nesse jardim cresce um capim que se confunde com os cabelos da menina. Ao perceber a intenção do jardineiro em cortá-los, um canto é entoado pela menina e, assim, ela é desenterrada viva.

⁵O conto na íntegra encontra-se nos anexos deste trabalho.

Em outro âmbito, há também a importância de Monteiro Lobato para a Literatura Brasileira. A tendência vanguardista advinda do pré-modernismo fez Lobato revolucionar na edição de livros, pois é dele o título de primeiro editor de livros no Brasil, área que procurava investir pesado com a importação de equipamentos atualizados para privilegiar não somente o conteúdo como também a qualidade gráfica de seus livros. Nesse sentido, segundo Oliveira, Monteiro Lobato afirmava que o livro “era uma semente de transformação. Como semente deveria germinar e dar frutos; portanto, não bastava só editar bons livros, era preciso fazer chegar aos leitores.” (2007, p. 56).

Ainda na visão de Oliveira (2007, p.58), esse escritor representou um marco para a Literatura Infantil devido a:

sua concepção de criança que, contrária à visão míope de sua época, reconhecia nos pequenos a força da transformação; Lobato acreditava que através da literatura e da educação era possível conceber um mundo menos injusto e para isso a criança deve ser amada e respeitada.

E desse modo conseguiu cativar o público jovem diante da postura de defesa à leitura da criança, dando-lhe uma função para participar ativamente do meio social. Com a publicação de *Narizinho Arrebitado*, em 1921, que teve uma edição inicial de 50.500 exemplares recepcionada com êxito pelo público jovem escolar, Lobato se entusiasmou e percebeu que seu destino estava na literatura infantil brasileira, trazendo a esse público novas perspectivas (ARROYO, 2011, p. 294).

Coelho (1991, p. 229) nos esclarece que a vasta produção de Lobato na área infanto-juvenil engloba obras originais, adaptações e traduções. Quanto às suas adaptações, Lobato objetivou levar às crianças o conhecimento da tradição (com seus heróis reais ou fictícios, seus mitos etc.) e a questionar o que era verdade, bem como os valores e não-valores que o “tempo” cristalizou e que cabe ao presente redescobrir ou renovar (COELHO, 1991, p. 230). A exemplo de suas adaptações, cita-se *Histórias de Tia Nastácia*, de 1937, obra da qual o seu nono conto – *A Madrasta* – faz parte da pesquisa deste trabalho.

O conto *A Madrasta*⁶ possui semelhanças com o contexto dos contos de Sílvio Romero e Cascudo. Nessa história, um viúvo com três filhas casa-se com uma mulher muito má, que tinha ódio das meninas, fazendo-as trabalhar como escravas. Um dia o pai fez uma longa viagem e a madrasta aproveitou para mandar enterrar as meninas. Quando o pai retornou, a madrasta informou que as meninas haviam ficado muito doentes e morreram. Mas no lugar que as meninas foram enterradas brotou um lindo capinzal (de seus cabelos), e quando batia o vento o capinzal cantava como se estivesse espantando os passarinhos. Um empregado viu aquela cena e informou ao pai das meninas, mas o patrão ordenou-lhe que cortasse todo o capim. Nesse instante, as três meninas murmuraram, e o pai mandou que cavasse e retirou as meninas, que permaneceram vivas por milagre de sua madrinha Nossa Senhora.

Monteiro Lobato está entre os escritores que mais trouxeram contribuições ao campo educacional, principalmente à literatura infanto-juvenil. Suas obras tendem a adaptar ao público brasileiro textos com linguagem, personagens e ambientes que dão sentidos de nacionalidade, além de auxiliar na construção crítica e criativa.

E Dona Arlene⁷, indígena macuxi da Comunidade Sabiá, contou em 2009 ao Projeto Narrativa Oral Indígena, a história *Mariazinha Borrallheira*⁸. Nessa narrativa conta-se que a esposa de certo homem morreu, e este ficou somente na companhia de sua filha Maria. Havia uma vizinha, também viúva, que tinha três filhas, e essa viúva tratava bem Maria, chamando-a sempre de Mariazinha. Daí Mariazinha convenceu o pai a casar-se com a tal viúva. E assim iniciam-se os maus-tratos com Mariazinha por parte de sua madrasta, que vão desde a realização de todo serviço doméstico até a morte da protagonista. Inclui-se também a passagem que a menina fica rica. Após o episódio da ressurreição de Mariazinha, acontece a festa de aniversário do príncipe. Depois de ser arrumada por sua madrinha Nossa Senhora, Mariazinha vai à festa do príncipe e deixa um dos seus sapatos cair. O príncipe reencontra a dona do sapato e vai embora com Mariazinha.

A narrativa de Dona Arlene faz saltar aos olhos sua peculiaridade ante outras narrativas indígenas coletadas por viajantes, dentre eles Theodor Koch-Grünberg. Em

⁶O conto na íntegra encontra-se nos anexos deste trabalho.

⁷Narradora já foi apresentada na Introdução deste trabalho.

⁸A narrativa na íntegra encontra-se nos anexos deste trabalho.

Del Roraima al Orinoco: Observaciones de Un Viaje hecho por Brasil y Venezuela durante los años 1911 y 1913 – Mitos y leyendas de los índios Talipáng y Arekuná (1981), segundo dos cinco volumes da obra, ainda sem tradução integral para o português, o naturalista compila cinquenta narrativas. Na introdução da obra, Koch-Grünberg classifica as narrativas em: mitos da natureza e lenda de heróis; contos de fadas; fábulas de animais e contos humorísticos. Assim define o conto de fadas:

Los cuentos de hadas tratan de brujos y artes mágicas, transformaciones de muy diversa clase de hombres en animales, de hombres y animales en objetos de la vida ordinaria y vice-versa. Tratan de utensilios mágicos, hombres antropófagos y monstruos en forma de hombres y animales. (1981, p. 17)

Desta forma, aquilo que o alemão define enquanto conto de fadas mais se aproxima a um recurso fantástico ao qual recorrem os personagens das narrativas do que uma forma textual propriamente dita. Esta constatação fica mais patente quando em seguida distribui as narrativas em *Mitos y leyendas* e *Fábulas animales*, dos quais boa parte dos personagens, principalmente Makunaima, transmuta-se não raramente em animais, em objetos, lançam feitiços, recebem ajuda de animais e até conseguem transportar-se a si e outros no espaço. Como, por exemplo, na quarta narrativa elencada por Koch-Grünberg em que, após o grande incêndio que devastou os arredores do Monte Roraima:

Después Makunaíma se fue al outro lado del Roraima y vive por allá tal vez aún hoy en día. Allá convirtió hombres y mujeres en rocas, al igual que saúbas, tapires y jabalíes. Una roca cerca de Koimélemong, es un cerdo que mete la cabeza en la tierra. [...] Un hombre le había robado a Makunaíma un pedazo de urucú. Makunaíma siguió sus huellas, lo alcanzó, le cortó la cabeza, los brazos y las piernas y lo convirtió todo en piedras, tal como se ve aún en la sabana de la Sierra Mairarí. [...] Luego Makunaima convirtió peces en piedras, en el médio del Miáng, por un lugar llamado “Imán-tepé”, cerca de los belos saltos de allá arriba. [...] Makunaíma hizo todos los animales de caza y todos los peces. (KOCH-GRÜNBERG, 1981, pp. 43-44)

Como se pode perceber, as escolhas estilísticas de Dona Arlene se diferenciam bastante daquilo que Koch-Grünberg cunhou como contos de fada, não apenas na forma textual, mas nas temáticas e personagens que compõem tais narrativas.

CAPÍTULO II

MARIAZINHA BORRALHEIRA CONVERSA COM PERRAULT E ROMERO

*Da Maria Borralheira é triste.
Eu choro.*
Arlene Lima dos Santos

Nesta epígrafe, já surge um dos recursos empregados por Dona Arlene: a antecipação. Diz Coelho (2000, p. 81) que: “Antecipação – recurso pelo qual o narrador antecipa, já no início, o desenlace do drama ou do conflito em questão.” Isso mostra a técnica de narrar da nossa contadora de histórias, que já desperta a curiosidade do seu leitor/ouvinte para descobrir o porquê de sua história ser triste, criando um vínculo entre o emissor e o receptor.

A história *Mariazinha Borralheira*, foco deste estudo e narrada pela contadora Dona Arlene, possui traços que nos permitem aproximá-la de clássicos da literatura infantil. Na narrativa estariam presentes as seguintes histórias, criadas e/ou recolhidas pelos seguintes autores: *A Gata Borralheira* ou *Cinderela*, de Charles Perrault; *A Madrasta* e *Maria Borralheira*, de Sylvio Romero; *A Menina enterrada viva*, de Luís da Câmara Cascudo; e *A Madrasta*, de Monteiro Lobato.

Em Dona Arlene: “Era um homem, né. Ele era casado, aí mulher dele morreu. [...] Aí passado uns tempos, aí tinha uma vizinha, e essa vizinha também ela era viúva. [...] Aí ela foi, até que o velho foi e casou com a mulher [...]”. Esse trecho se assemelha às aberturas dos contos clássicos⁹ citados no início deste capítulo, levando a pensar que *Mariazinha Borralheira* poderia ter sido construída a partir destes clássicos, tendo como base o centro temático de cada história, oriunda de um processo oral.

Segundo Paiva (1990, p. 22), os contos de fadas, devido ao seu caráter popular e por serem disseminados oralmente, apresentam aos pesquisadores até hoje questionamentos e suposições acerca de sua etiologia, mas o que não podemos perder de vista é o seu caráter coletivo. Ao migrarem de uma região para outra, de boca em boca, sofreram adaptações de acordo com a cultura local (Idem). Assim, não se pode descartar a inevitabilidade de transformação em cada história, o que não significaria uma perda na originalidade, mas uma re-criação do enredo temático.

⁹As aberturas serão analisadas no Capítulo III.

Dessa maneira, se considerarmos que a semelhança entre a narrativa de Dona Arlene e os contos clássicos já citados não surgiu por acaso, isso nos leva à intertextualidade. O conceito de intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* nos anos de 1966 e 1967, retomados em 1969 na obra *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* (SAMOYAUULT, 2008, p.15). Engendrado a partir da análise e difusão da obra de Mikhail Bakhtin, Kristeva formula a seguinte concepção:

Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se como menos dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 68)

A construção textual, dessa forma, expande-se para além do texto em si e passa abranger uma relação que funciona em três dimensões: sujeito da escritura, destinatário da escritura e contexto da escritura. Essa concepção verticaliza o espaço textual, passando a ser representado da seguinte maneira: “O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está sendo orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (KRISTEVA, 1974, p. 67).

O conceito é retomado por autores como Roland Barthes que declara em *A morte do autor* (2004):

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (2004, p. 62)

Aportando em terras brasileiras, o conceito que coloca em diálogo textos é trabalhado, por exemplo, por Ingedore Koch que afirma “que todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe” (2005, p. 59).

Em um intertexto, vários textos são lidos, e eles trazem questões de identidade bem como dos contextos que os transformaram. Laurent Jenny defende que “a

intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizado, que detém o comando do sentido.” (1979, p.14 apud SHEFER, 2008, p. 23).

Isto é, para muitas passagens realizadas em *Mariazinha Borracheira*, como veremos neste trabalho, existiria um texto base que permitiria a re-criação dessa narrativa. No entanto, não poderíamos descartar a indagação, para este trabalho impossível de ser respondida, de qual seria, de fato, o texto de origem: se de narrativa orais ou de contos clássicos já impressos? Irrespondível, pois, segundo Dona Arlene, eles teriam se originado de sua mãe: mas de quem efetivamente a mãe dela aprendeu? Como se deu esse processo?

Pensando nisso, Coelho declara que “todas as [obras] que se haviam transformado em *clássicos* da literatura infantil nasceram no meio popular (ou em meio culto e depois se popularizaram em adaptações” (2000, p. 40, grifo do autor). Isso ratificaria a informação anterior quanto a essa não precisão da origem dos contos, se da oralidade ou de textos escritos. Em caminho similar, Ana Maria Machado declara que:

Esse universo [dos contos de fada] tem a ver também com outro aspecto: o da cultura oral. Trata-se de contos populares, de uma tradição anônima e coletiva, transmitidos oralmente de geração a geração e transportados de país em país. Muitos deles foram recolhidos em antologias por estudiosos, com maior ou menor fidelidade à versão original de seus contadores e contadoras. Em vários casos, foram recontados e reelaborados – ora ganhando qualidade literária nas novas roupagens, ora se perdendo em adaptações cheias de intenções em corrigir as matrizes populares. Ora mantendo seu vigor original, ora se diluindo em pasteurizações. (*Contos de fadas*, 2010, p. 09-10)

De fato, a reunião dos contos populares em antologias, como realizado por Perrault ou os irmãos Grimm, poderia ter alterado alguns aspectos do que seria considerado original, assumindo, talvez, novas versões de um mesmo conto. Dessa maneira, em sua narrativa oral, Dona Arlene teria dado essa *roupagem*, mas não somente para um conto e, sim, para uma reunião de contos adaptados a sua realidade, como será visto nas próximas páginas. Assim, ainda em Ana Maria Machado, essa dificuldade em precisar a origem do conto clássico ou do próprio conto popular viria das

multiplicações das versões realizadas até hoje (idem, p. 10) e das fontes elencadas por Luís da Câmara Cascudo que mantêm viva a Literatura Oral no Brasil (1984):

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos abios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é a reimpressão de antigos livrinhos, vindos de Espanha ou Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos de época, guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclos do gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, *Escrava Isaura*, *Romeu e Julieta*, ou mesmo criações do gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto. (1984, pp. 23- 24)

Desta forma, com relação à narrativa de Dona Arlene, podemos conjecturar duas possibilidades: uma, na qual as narrativas populares foram se propagando de boca a ouvido até chegar à Dona Arlene; e outro, na qual os contos já impressos foram lidos e/ ou contados em voz alta e absorvidos pela comunidade indígena. De toda forma, o que podemos discernir é que “Com ou sem fixação tipográfica essa matéria pertence à literatura oral” (CASCUDO, 1984, p. 24). Por isso, conjecturar acerca da origem dessa matéria assemelha-se a tentar desfiar um imenso novelo sem nenhum fio condutor aparente, a não ser o fato de que a necessidade e prazer em narrar não pertencem apenas a um grupo humano em específico, mas à humanidade:

O que era africano aparece sabido pelos gregos e citado numa epígrafe funerária. Um detalhe característico ocorre num conto egípcio de trinta séculos. Uma anedota moderna podia ter sido contada por Noé. A bibliografia, sempre crescente, empurra os horizontes da certeza. Ficamos dançando diante do assunto, assombrados pela multiplicidade das orientações, pela infinidade dos sinais, apontando para toda a rosa-dos-ventos. Vezes paramos porque vinte estradas correm na mesma direção, embora volteando paisagens diferentes. E cada uma dessas paisagens pode ter influído, poderosamente, para o aspecto total do objeto estudado. (CASCUDO, 1984, pp. 30- 31)

Talvez esse fato é o que coloque em diálogo várias versões de narrativas da Europa ao Brasil. Laurent Jenny (1979, p. 14 apud KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 17) afirma ainda que somente é possível “falar de intertextualidade desde que

se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estrutura”. Então, pensar *Mariazinha Borralheira* como um intertexto dos contos clássicos significaria um dos caminhos ao entendimento de tal narrativa.

Graciela Reyes considera que "la incorporación de otros textos literarios en el texto presente puede aparecer como no premeditada, o mostrar diversas premeditaciones. [...] Hay en la literatura lo que Genette llama “transfusión perpetua” de textos¹⁰ [grifo do autor] (1984, p. 47). Com base nessa reflexão de Reyes, *Mariazinha Borralheira* pode ter sido construída de forma consciente, no que diz respeito ao conhecimento dos clássicos, ou ter surgido de maneira *no premeditada*. O fato é que os clássicos existem nessa narrativa e, de uma forma ou de outra, estão ali presentes.

Similitudes textuais também encontradas entre os enredos dos 100 contos da coletânea de Afanássiev estudados por Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006) o fez formular que:

O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*. Daí a conclusão que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos *a partir das funções dos personagens*. (grifos do autor) (p. 21)

O autor elenca 31 funções e em seguida dedica-se a perscrutar combinações e às distribuições das funções aos personagens, além de discutir os meios pelos quais se dá a entrada de um novo personagem na trama. É quando Propp sente-se mais seguro para formular o conceito de conto, a partir do ponto de vista morfológico:

Podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W^o) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este desenvolvimento damos o nome de *sequência*. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência. Um conto pode compreender várias sequências, e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas sequências este texto se compõe. (2006, p. 90)

¹⁰A tradução desta citação para o português seria: A incorporação de outros textos literários no texto presente pode aparecer como não premeditada, ou mostrar diversas premeditações. [...] Há na literatura o que Genette chama "transfusão perpétua" de textos.

Mariazinha Borralheira e a Cinderela de Charles Perrault

Os contos de Charles Perrault não tinham somente o objetivo de entreter o público, mas apresentar uma moralidade em cada um deles. No entanto, Bettelheim nos aponta que a escrita de Perrault, por ser detalhista na descrição do tempo e espaço das histórias, não permite que o leitor imaturo [criança] alcance a plenitude dos significados, já que não se tem uma *liberdade* que deixe fluir a imaginação do leitor (1997, p.10, grifos meus).

A partir das comparações entre *Cinderela*, de Perrault, e de *Mariazinha Borralheira*, temos primeiramente as obrigações domésticas das protagonistas¹¹. Em *Mariazinha Borralheira*:

[...] Aí um dia: “Maria, vem lavar essas roupa !” Aí ela [madrasta] botava para dormir assim longe, no barracão, na cozinha. Ela ficava pela cozinha dormindo. Comia... Ela era empregada deles, quando ela cresceu foi ser empregada deles, da filha dela. [...]. Aí ela foi crescendo, foi crescendo. “Maria vai lavar essas roupas”, aí ela ia. Aí um dia: “Maria, vai arear essas panelas”. Aí ela foi. [...] “Vai para tua borralha de novo”. Aí Mariazinha foi para borralha dela. [...]¹²

A madrasta má, antagonista central da história, imbuída de seu poder, é quem mantém o ritmo da vida de Mariazinha. Em Perrault, a madrasta também estabeleceu os serviços à Cinderela:

[a madrasta] Encarregava-a dos serviços mais grosseiros da casa. Era a menina que lavava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Quanto a ela, dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha [...] Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. [...]

Nesses dois trechos, as protagonistas realizam as tarefas domésticas da casa de sua madrasta, como uma empregada, de fato: lavando roupas, panelas, vasilhas, limpando os quartos e as escadas. Isso remete à noção pejorativa de empregada doméstica como um ser submisso, uma serva, a alguém que detém o poder, que realiza ações humilhantes por sua condição de escrava. E, na verdade, é o que se passa

¹¹ Entende-se como protagonista a personagem principal do enredo, de acordo com Gancho (2010, p. 08)

¹² Muitos dos cortes introduzidos na narrativa de Dona Arlene, sinalizados por “[...]” objetivam não prolongar em demasiado as citações.

nessas duas versões, pois incomodada com a presença da protagonista, a madrasta torna-a escrava das suas pretensões, principalmente estabelecendo uma diferenciação entre as filhas e a enteada.

Dando continuidade ao ponto em análise, o que chama atenção nessa passagem são os termos que se referem ao local onde a protagonista dormia/ficava: enquanto Perrault cita que se tratava de um canto próximo à lareira, em *Mariazinha Borrалheira* há o vocábulo “barracão”, uma espécie de casa de palha, em alguns casos sem paredes, que faz parte das construções indígenas. Esse mesmo barracão poderia ser a cozinha da casa, já que Dona Arlene cita “no barracão, na cozinha”. Além disso, a borralha (ou borralho¹³), que é comum nas versões de Cinderela, também é citada por Dona Arlene e, talvez, o barracão inicialmente mencionado seria a borralheira que, pelo recurso da metonímia, foi substituído pelo termo “borralha”, já que no meio indígena essas nomenclaturas não seriam usuais para determinado local da casa. Isso não quer dizer que a narradora deteria o conhecimento das figuras de linguagem de forma teórica e exprimiu o termo conforme a Estilística. Tudo é feito de forma intuitiva. Poderíamos pensar, então, que a narradora poderia até desconhecer o significado do vocábulo e o teria expresso porque, de certa maneira, ele poderia fazer parte da história que ouvira.

A linguagem de Dona Arlene permite localizar a narradora em um ambiente diferente do qual Perrault fazia parte. Isso é nítido no uso da palavra "barracão". No mesmo caminho, também destaca-se a própria linguagem que ela emprega. Também, na repetição do "aí" em todo texto, é possível perceber um tom bem informal.¹⁴

No decorrer da história, Dona Arlene cita uma submissão do pai de Mariazinha às maldades da esposa, madrasta de Mariazinha:

[...] Aí com os tempos ela começou a maltratar a Mariazinha. Aí tudo que Mariazinha fazia ela achava que era errado. Tudo, tudo, tudo, tudo que ela fazia, ela achava que era errado. Aí a Mariazinha foi ficando triste, e o velho também. Mas aí não tinha como fazer, né. [...]

¹³ Brasido coberto de cinzas que fica no borralheiro. Na verdade o local onde se armazena as cinzas quentes se chama borralheiro, e o borralho seria essas cinzas. (FERREIRA, 1997, p. 277)

¹⁴ Esse aspecto será desenvolvido ainda nesse subcapítulo.

A presteza da protagonista era tão visível que incomodava a madrasta, a ponto de a mulher não reconhecer de nenhuma maneira suas boas intenções, já que “tudo que Mariazinha fazia ela achava que era errado”. Dona Arlene, contudo, enquanto dominadora da arte de narrar, utiliza recursos que denunciam a própria narradora. Ela repete quatro vezes o termo "tudo", dando ênfase à quantidade de trabalho que a madrasta ordenava à Mariazinha. Nesse caso, um sentimento de maldade assolaria a madrasta, e por isso a repreendia por qualquer ação.

Percebe-se também que, mesmo sabendo das maldades que a filha Mariazinha sofria, o pai não consegue mudar a triste situação, pois ele não tinha “poder” para isso, uma vez que seguia as vontades de sua esposa. Esse aceite do pai é notado quando Dona Arlene afirma: “não tinha como fazer, né”. Ou seja, o vocábulo “né”, abreviação da expressão “não é”, é um marcador geralmente da oralidade, que solicita ao interlocutor a concordância com o que foi dito. Nesse sentido, Dona Arlene, depois de relatar as circunstâncias de Mariazinha, mostra que não haveria como o pai intervir, perguntando isso ao interlocutor já pressupondo uma resposta positiva.

Esse mesmo enredo foi encontrado em Perrault:

[...] Assim que o casamento foi celebrado, a madrasta começou a mostrar seu mau gênio. Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis. [...] A pobre menina suportava tudo com paciência. Não ousava se queixar ao pai, que a teria repreendido, porque era sua mulher que dava as ordens na casa. [...]

Na passagem de Perrault fica explícito que o fato da madrasta não reconhecer as qualidades de Cinderela é porque tais qualidades, em comparação com suas irmãs postiças, denegririam a imagem das filhas, que já não possuíam pontos positivos. O adjetivo "detestáveis", na fala do narrador, aponta para o modo como a madrasta concebia as filhas. Diante de Cinderela, os pontos negativos das irmãs postiças eram mais acentuados. Esse sofrimento que afligia Cinderela também era aceito pelo pai, com a justificativa de que a madrasta era quem comandava a casa. Essa inveja da madrasta se destaca muito mais no texto de Perrault do que de Dona Arlene.

Em *Mariazinha Borracheira*, a fada madrinha da protagonista se diferencia da que aparece em Perrault. Dona Arlene narra que: “[...] Aí Nossa Senhora chegou:

‘Mariazinha!’ ‘Senhora!’ ‘Tu quer ir para festa? Mariazinha, eu sou tua madrinha, Mariazinha. Tu quer ir para festa?’ ‘Eu quero.’” [...].

Já em *Cinderela*: “[...] A madrinha, que era fada, disse a ela: ‘Você gostaria de ir ao baile, não é?’ ‘Ai de mim, como gostaria’, Cinderela disse, suspirando fundo.” [...].

Além de similares, destaca-se na fala de Dona Arlene o domínio dos turnos conversacionais, em que a tonicidade da voz de Dona Arlene determina qual personagem está falando, sem necessitar o uso de expressões como “ela perguntou” ou “ela respondeu”. A narrativa dela se aproxima de estruturas narrativas contemporâneas, em que os conectores conversacionais tradicionais são abolidos.

Com respeito à fada madrinha, as duas versões têm maneiras diferentes para apresentá-la. Enquanto que em *Cinderela* menciona-se a fada comum, que tem a magia típica dos contos de fadas, em *Mariazinha* a Nossa Senhora corresponde à sua madrinha. Dona Arlene não menciona o termo “fada”, mas somente “madrinha”, levando a pensar que o valor atribuído a essa personagem seria o maternal, aquele ser que protege o seu filho, que substitui a mãe em sua ausência.

Também se pode agregar ao valor de madrinha o aspecto religioso pois, para a igreja católica, a madrinha seria aquela “mulher que serve de testemunha em batizados, crismas e casamentos, e assim fica sendo chamada, em relação ao neófito ou à pessoa que se crisma ou casa” (FERREIRA, 1997, p. 1.062). Dona Arlene faz parte da religião católica e, ao mencionar que Nossa Senhora é a madrinha de Mariazinha, estaria vivenciando na história a opção religiosa do seu meio, em que os pertencentes à sua comunidade são protegidos também pela Nossa Senhora.¹⁵ E, sendo protegidos por uma santidade, caberia a ela o milagre e a magia para transformar as situações desesperadoras – comparando-se a uma fada dos contos clássicos.

Outro ponto observado entre essas versões está ligado à condição imposta pela madrinha quanto à permanência no baile e a fuga das protagonistas. Em *Mariazinha Borracheira*:

[...] “Então tu vai, mas doze horas da noite você não pode ficar mais lá, você vem embora”. [...] Aí quando ela olhou no relógio que ia dando, que ela correu,

¹⁵Em Sylvio Romero, quando as meninas são desenterradas, no conto "A madrastra", Nossa Senhora aparece também como madrinha. Esse aspecto será desenvolvido no III Capítulo.

que ela embarcou na carroça, ele [o príncipe] agarrou, só agarrou no pé dela, não conseguiu pegar ela. Ficou só o sapato na mão dele. Aí ela foi embora. [...].

E em *Cinderela*:

[...] Mas sua madrinha lhe recomendou, acima de tudo, que não passasse da meia-noite [...] A jovem estava se divertindo tanto que esqueceu o conselho de sua madrinha. Assim foi que escutou soar a primeira badalada da meia-noite quando imaginava que ainda fossem onze horas: levantou-se e fugiu, célere como uma corça. O príncipe a seguiu, mas não conseguiu alcançá-la. Ela deixou cair um dos seus sapatinhos de vidro, que o príncipe guardou com todo o cuidado. [...]

A sequência de ação da quebra da magia à meia-noite permanece nas duas versões. Diferentemente de Perrault, Dona Arlene narra tal ação com uma linguagem direta no que diz respeito a não utilização de recursos estilísticos como, por exemplo, a figura de palavra comparação, como faz Perrault: “e fugiu, célere como uma corça”.

Ainda nessa passagem, com relação ao tempo, Coelho (2000, p. 79) afirma que “há inúmeros recursos de que o autor lança mão para registrar o tempo em sua narrativa, ou para registrar o processo temporal em que as personagens estão envolvidas.” A presença do “a” seria o marcador temporal de *Mariazinha Borracheira*, descartando a utilização de um marcador do tipo “depois” ou “em seguida” em virtude de socialmente ser aceito como indicador da ocorrência sequencial de algo, além de marcar a ocorrência da oralidade.

Se, por um lado, há informalidade na linguagem de Dona Arlene, por outro ela consegue impor recursos estilísticos a essa linguagem, como no uso anafórico do “que” acima: “que ela correu, que ela embarcou”. O uso dessa linguagem é visto aqui como uma peculiaridade da autora, pode-se dizer, mas não como algo negativo. Isso não empobrece seu texto, nem tampouco o deixa sem encantamento, pois se insere como marca estilística. Ainda o modo como descreve e narra a situação desperta a imaginação do interlocutor, já que ela não detalha essas ações, permitindo um encadeamento mais direto da história.

O desfecho de todo o sofrimento de Mariazinha dá-se com a partida dela junto com o príncipe, que leva a compreender que ela se casou com ele: “Aí o príncipe foi embora com Mariazinha”, levou-a para viverem juntos. E essa passagem é exposta diretamente em *Cinderela*: “Levaram Cinderela até o príncipe, suntuosamente vestida

como estava. Ela lhe pareceu mais bela que nunca e poucos dias depois estavam casados”. Em Perrault, depois que descobriram que o sapatinho de vidro pertencia à Cinderela, as irmãs postiças é que levaram a protagonista ao seu príncipe, no palácio.

A noção de casamento com um membro da realeza pode ser vista como um troféu a quem pertencia a classes menos privilegiadas. É certo que nessas versões as protagonistas pertenciam a famílias de classe alta, porém são as suas madrastas que as havia colocado na posição de empregada. Então, o fato de conseguirem mudar a condição em que se encontravam demonstra uma vitória, um destino positivo para quem realiza boas ações. Assim, o destino positivo, nesse caso, seria o casamento com um príncipe, ensinando que o bem sempre vence o mal, havendo sempre uma recompensa para os bons.

Diante disso, *Mariazinha Borracheira* se aproximaria de *Cinderela* por conter um enredo semelhante, em que as ações acontecem num mesmo sentindo. Dessa maneira, é possível que o interlocutor identifique em Dona Arlene o enredo de Cinderela, ou vice-versa, afinal, sobre a origem do conto não se pode afirmar de quem foi a primeira versão. Logo, o que podemos pensar até aqui é nesse jogo de intertexto, que como afirma Reyes:

Lo ya dicho es un ya leído (u oído) ante todo por el mismo que ahora lo reescribe, y que entonces se confunde con los infinitos locutores e interlocutores anteriores, ocupa su lugar en el espacio ilimitado de la producción textual y hace caer en él al lector.¹⁶ [...] (1984, p. 48).

Dessa maneira, Reyes entende que, de fato, aquilo que expomos já foi lido ou ouvido antes, ratificando que, em sentido amplo, um texto necessita de outro para ser elaborado, o que permitiria identificar um discurso dentro de outro, embora, às vezes, não ser possível precisar o discurso anterior. Isso não se poderia dizer sobre todos os textos que existem, mas em *Mariazinha Borracheira* é evidente apesar de, principalmente, o fator linguagem determinar a sua diferenciação.

Mariazinha Borracheira e Maria Borracheira de Romero

¹⁶A tradução desta citação para o português seria: O que é dito é um já lido (ou ouvido) antes de tudo pela mesma pessoa que agora o reescreve, e que então se confunde com os infinitos locutores e interlocutores anteriores, toma o seu lugar no espaço ilimitado da produção textual e faz o leitor cair nele.

Em *Contos Populares do Brasil*, Sylvio Romero reuniu contos a partir de narrativas do povo. Sua obra foi a primeira adaptação brasileira de contos populares (AGUIAR; MARTHA, 2012). O conto *Maria Borradeira* corresponde ao XV conto dessa obra que, segundo Sylvio Romero (1885, p. 10), foi colhido no Estado de Sergipe. O primeiro aspecto notado se refere ao tratamento da futura madrasta da protagonista. Dona Arlene narra:

[...] Aí passado uns tempos, aí tinha uma vizinha, e essa vizinha também ela era viúva. Quando a menina morava com pai dela, né, aí a vizinha tratava ela bem. “Mariazinha”, chamava, “Mariazinha vem pra cá”. Aí Mariazinha vai: “Ah papai, tá bom de o senhor casar com a vizinha”. [...] Aí ela foi, até que o velho foi e casou com a mulher. [...].

Percebe-se o interesse por trás da bondade da mulher, que se fingia de boa samaritana para conseguir casar-se novamente. A atenção que a mulher dava para a protagonista cativou-a, insistindo para que o pai aceitasse o matrimônio. Diante das insistências da filha, o pai resolveu casar-se com a viúva. O mesmo episódio se passa em *Maria Borradeira*:

[...] A viuva costumava sempre chamar a pequena e agradal-a muito. Depois de algum tempo começou a lhe dizer que fallasse e rogasse a seu pai para casar com ella. A menina pegou e fallou ao pai para casar com a viuva, porque «ella era muito boa e agradável.» O pai respondeu: «Minha filha, ella hoje te dá papinhas; amanhã te dará de fel.» Mas a menina sempre vinha com os mesmos pedidos, até que o pai contractou o casamento com a viuva.[...].

Dona Arlene não cita que a vizinha pedia a Mariazinha para que seu pai se casasse com ela, como narra a versão de Romero, mas fica implícito o interesse da mulher ao ser gentil com a menina. Em sua informalidade linguística, Dona Arlene mostraria que para alguém que não possui uma figura feminina como mãe, seria muito fácil ser cativada por qualquer mulher que a tratasse bem, com mimos e atenção. E foi o que aconteceu. Na verdade, o matrimônio não veio pela intenção do pai, mas pela insistência de Mariazinha.

No decorrer da história, encontramos mais um ponto em comum entre as versões: a Vaquinha como grande amiga das protagonistas. Em *Mariazinha Borradeira*, de Dona Arlene:

[...] Ela tinha uma vaca. Aí ela ia, chegava a ficar chorando. Aí a vaca dela chegava: “Maria, o que é que tu tem? Dorme Maria”. Aí Maria dormia, aí a vaca lavava as roupas todinha, bacaninha. Aí: “Maria, acorda. Vai-te embora”. Aí ela ia para casa, levava, entregava. Aí um dia: “Maria, vai arear essas panelas”. Aí ela foi. Aí ela chegou lá. Aí a outra foi e disse assim: “Ah! Eu vou atrás da Maria”. Aí ela foi, aí ela viu tudo lavadinho: “Como é que Maria fez isso? Como é que tu lavou essas panelas?” “Será que não tem alguém por lá não?”, disse para outra, “Eu não vi ninguém não. Só vi a vaca dela, ia saindo de lá”. Aí ela disse: “Mas como que pode ser?”[...].

E em *Maria Borracheira*:

[...] Maria tinha uma Vaquinha, que sua mãe lhe tinha deixado; vendo-se assim tão atarefada, correu e foi ter com a Vaquinha e lhe contou, chorando, os seus trabalhos. A Vaquinha lhe disse : «Não tem nada; traga o algodão que eu engulo, e quando botar fora é fiado e prompto em novellos.» Assim foi. Em quanto a Vaquinha engulia o algodão, Maria estava brincando. Quando foi de tarde, a Vaquinha deitou para fora aquella porção de novellos tão alvos e bonitos!... Maria, muito contente, botou-os no cesto e levou-os para casa. A madrasta ficou muito admirada, e no dia seguinte lhe deu uma tarefa ainda maior. Maria foi ter com a sua Vaquinha, e ella fez o mesmo que da-outra vez. No outro dia a madrasta deu à mocinha uma grande tarefa de renda para fazer; a Vaquinha, como sempre, foi que a salvou, [...] A madrasta ainda mais admirada ficou. D'ahi por diante a madrasta de Maria começou a desconfiar, e mandou as suas duas filhas espiarem a moça. Ellas descobriram que era a Vaquinha que fazia tudo para a Borracheira. [...]

Nas duas versões surge a Vaquinha, ser que se apresenta para ajudar as protagonistas nos afazeres. Enquanto que Romero narra todas as atividades em detalhes para demonstrar como Maria tinha muitas coisas a fazer, Dona Arlene narra as atividades em poucas linhas, mas o interlocutor consegue compreender que se trata de muitos afazeres pelos termos que ela utiliza, como: “todinha, bacaninha”, “tudo lavadinho”.

Dona Arlene consegue guiar seu interlocutor para uma interpretação imediata sem a utilização desses pormenores da história, pois os termos e expressões que ela usa no diminutivo são tão significativos que dão ênfase ao que ela queria mostrar: que a Vaquinha ajudava Mariazinha em muitas atividades. O diminutivo, nesse caso, além de denotar a quantidade de atividades que a protagonista faz, passa a ser um aspecto estilístico. Como apresenta Fernanda de Oliveira Marconi da Costa (2014), o diminutivo pode dar ideia de frequência, exprimindo uma marcha de tempo que desliza suave e incessantemente.

Nesse sentido, a passagem nas histórias referem-se ao valor da amizade entre as protagonistas e a vaquinha, que transcende o campo da racionalidade humana e une o homem a um animal. A necessidade de ajudar o outro ao deparar-se com uma situação difícil seria o primeiro passo para iniciar uma amizade – palavra que vem do latim *amicitate*, e se refere ao sentimento fiel entre pessoas que geralmente não são ligadas por laços de família. (FERREIRA, 1997, p. 106). Isso definiria a relação da Vaquinha e das protagonistas, um laço sincero que traz para a juventude da menina um pouco de tranquilidade.

Ressalta-se que “o que faz o conto – seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror – é o *modo* pelo qual a estória é contada” (GOTLIB, 1998, p.17). Isto é, os expedientes do contador no momento da apresentação de sua história equivalem a uma importância significativa, já que dele vai depender a permanência de atenção bem como a transmissão de seus relatos. Essa técnica de permitir que o interlocutor interprete à sua maneira também é vista quando Dona Arlene narra que possivelmente as irmãs e a madrasta desconfiavam que fosse a Vaquinha que ajudava a protagonista. Pelo uso da interrogação, sem resposta, ela consegue esse efeito: “Mas como que pode ser?” Já em *Maria Borracheira*, a descoberta da Vaquinha está explícita na história.

Segundo Dona Arlene, após notar que poderia ser a Vaquinha quem realizava as grandes tarefas de Mariazinha, a madrasta resolveu matar a vaca:

[...] Aí ela foi e disse: “Maria, nós vamos matar tua vaca, Maria.” “Ah! Tem que matar a vaca da Maria”. Aí mataram a vaca da Maria. Aí Maria ficou chorando. Aí a vaca dela disse: “Maria, vão me matar. Mas não chora não! Pega minha tripa, tu assopra e solta dentro d’água. Aonde topar, tem alguma coisa pra ti.” [...].

Romero também fala sobre a morte da amiga Vaquinha:

[...] D’ahi a tempos a mulher se fingiu pejada e com antôjos e desejou comer a Vaquinha de Maria. O marido não quiz consentir; mas por fim teve de ceder á vontade da mulher que era uma tarasca desesperada. Maria Borracheira foi e contou á vacca o que ia acontecer; ella disse que não tivesse medo, que, quando fosse o dia de a matarem, Maria se oferecesse para ir lavar o fato; que dentro d’elle havia de encontrar uma varinha, que lhe havia de dar tudo o que ella pedisse [...].

A morte anunciada da companheira Vaquinha é tratada de maneira diferente nessas duas versões. Em Romero, a morte é anunciada para a menina e depois para o animal, seguindo uma sequência temporal linear, e vem de uma falsa gravidez da madrasta. Já Dona Arlene faz um jogo temporal de passado e futuro com a sequência que narra essa passagem, pois num momento Mariazinha foi avisada que iriam matar sua companheira – “nós vamos matar” – em seguida, depois da morte – “mataram a vaca” – a Vaquinha já anunciara que iria ser morta – “vão me matar”. Essa técnica de Dona Arlene evidencia a sua qualidade enquanto contadora, pois ela consegue ir ao futuro e retomar ao presente da narrativa sem comprometer o entendimento de sua história, nem perder o fio narrativo.

Nesse sentido, Adriana Cursino declara que:

Segundo o teórico francês Gérard Genette, existem três sentidos possíveis para narrativa: o enunciado narrativo que assegura a relação de acontecimentos; a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos de discurso, e suas relações de encadeamento, de oposição, de repetição. Uma narrativa não é mais o acontecimento que se conta e sim alguém que relata uma história e que pressupõe um tempo imaginário, do próprio ato narrativo. (2007, p. 01).

Assim, a forma como as ações são narradas por Dona Arlene, na passagem da morte da Vaquinha, faria parte de um jogo temporal criado pela narradora, que torna seu relato compreensível dentro de um tempo imaginário.

Depois da morte de sua companheira, as protagonistas seguiram as instruções da amiga sobre o que as reservava. Dona Arlene descreve essa passagem da seguinte forma:

Aí: “Maria, vai lavar louça”. Ela foi embora para o rio. Chegou lá ela assoprou a tripa, aí desceu, formou uma canoa. Aí ela embarcou para o outro lado. Aí ela foi embora. Chegou lá, aí ela... Tinha uma casa muito bonita lá; ela foi, lavou, alimpou, cuidou dos passarinhos, deu comida para os passarinhos. Aí que um velho chegou: “Quem foi que fez esse bem pra mim? Quem fez esse bem pra mim, lá adiante tem dois baldes: um que faz bem e um que faz ruim. Pegará esse bem”. Aí diz que Mariazinha foi embora. Aí chegou lá, pegou o bem, botou na cabeça e foi embora com balde na cabeça. Aí galo: “Mariazinha tá rica [Cantando]”. “Olha mamãe, galo tá dizendo, nada, Mariazinha tá ruída.” “Não, Mariazinha tá rica.” “Mariazinha tá rica”. Aí quando Mariazinha entrou na casa, que ela foi entrando, aí o balde quebrou. Parece que ficou boca dela, tudo dente dela de ouro. Quando chegou, foi tomar benção, derrubou o balde.

Conforme as instruções da Vaquinha, Mariazinha foi ao rio e seguiu o que ela falara, ganhando dois baldes de ouro como recompensa. Nessa passagem são nítidas as peculiaridades do contexto da narradora, uma vez que ela utiliza os termos “tripa”, “canoa”, “alimpou”, pertencentes ao seu meio sociocultural, sendo que Romero usa “fato”, “gamela”, “lavado” respectivamente.

A passagem da aventura da protagonista também é retratada em Romero:

No dia que a madrasta de Maria quiz que se matasse a Vaquinha, a moça se ofereceu para ir lavar o fato no rio. A madrasta lhe disse com desprezo: «O chente! quem havia de ir se não tu, porca?» Morta a vacca, a Borradeira seguiu com o fato para o rio; lá achou nas tripas a varinha de condão, e guardou-a. Depois de lavado o fato botou-o ha gamella e largou-a pela correnteza abaixo, e a foi acompanhando. Adiante encontrou um velhinho muito chagado e morto de fome e sujo. Lavou-lhe as feridas, e a roupa, e deu-lhe de comer. Este velhinho era Nosso Senhor. Seguiu com a gamella. Mais adiante encontrou uma casinha muito suja e desarrumada, e com os cachorros e gatos e gallinhas muito magros e mortos de fome. Maria Borradeira deu de comer aos bichos, varreu a casa, arrumou todos os trastes e escondeu-se atraz da porta. D'ahi a pouco chegaram as donas da casa, que eram três velhas *tatas*. Quando viram aquelle beneficio, a mais moça disse: «Manas, faiemos; faiemos, manas: permitia a Deus que quem tanto bem nos fez lhe appareçam uns chapins de ouro nos pés.» A do meio disse: «Manas, faiemos, manas; permitta a Deus que quem tanto bem nos fez lhe nasça uma estrella de ouro na testa.» A mais velha –disse: «Faiemos, manas: permitta a Deus que quem tanto bem nos fez, quando fallar lhe saiam faíscas de ouro da bocca.» Maria, que eslava atraz da porta, appareceu já toda formosa com os chapins de ouro nos pés, e estrella de ouro na testa, e quando fallava sahiam-lhe da bocca faíscas de ouro. Amarrou um lenço na cabeça, fingindo doença, para esconder a estrella, e tirou os chapins dos pés, e foi-se embora para casa. Quando lá chegou, entregou o fato e foi para o seu borralho. Passados alguns dias, as filhas da madrasta lhe viram a estrella e perceberam as faíscas de ouro que lhe sahiam da bocca, e foram contar ã mãe. [grifo do autor]

O desfecho dos fatos, em Romero, se diferencia da história de Dona Arlene, pois enquanto na narrativa dele surge a varinha de condão¹⁷ (a recompensa) já no início das ações, Dona Arlene vai mostrando todas as ações de Mariazinha para justificar o porquê de sua recompensa ao final. Logo, em Dona Arlene, não surge nem a varinha de condão nem a recompensa no início, mostrando a diferença entre as versões.

¹⁷ Sobre a varinha de condão, esta será significativa no decorrer da história por substituir a fada madrinha na transformação de Maria ao baile da realeza.

Além disso, os personagens e outros elementos dessa passagem também se diferenciam. O quadro abaixo permite visualizar a exposição dos personagens e outros elementos:

Aspectos observados	Dona Arlene	Romero
Tripa da vaquinha	Assoprou e formou canoa	Dentro estava a varinha de condão
Velho	Não há esse personagem	Estava chagado, com fome e sujo
Casa	Lavou e alimpou	Varreu e arrumou todos os trastes
Animais	Passarinhos	Cachorros, gatos e galinhas
Donos da casa	Velho	Três irmãs velhas
Recompensa	Balde que faz bem: boca e dente se tornaram de ouro.	Magia das irmãs velhas: colocaram sapatos de ouro nos pés, estrela de ouro na testa e faíscas de ouro saíam pela boca ao falar.

Dona Arlene cita a presença do velhinho que recompensa toda a bondade da protagonista para com sua casa e seus animais, mas esse velhinho não se trata de Nosso Senhor, como mencionado por Romero. Na verdade, a situação descrita por Romero inclui um velho que precisava de cuidados e três irmãs tatas (gagas) – donas da casa e dos animais. Além disso, Romero expõe que ademais da varinha de condão, existe outra recompensa que é dada pelas donas da casa, enquanto que Dona Arlene fala somente de um balde que transforma parte da face da protagonista, aproximando de Romero por mencionar o ouro na boca.

Lima (1985 apud GIACON, 2010, p.04) diz que antigamente os sacerdotes usufruíam dos contos para transmissão de mitos e ritos tribais que permeavam na vida das pessoas. Nessas passagens, percebe-se que há necessidade de ensinar tipos de valores morais aos mais jovens, que nesse caso baseiam-se em agir sempre de maneira correta, para obter coisas boas, já que ações ruins levam a resultados negativos. Assim, o respeito e ações benévolas, como elementos constitutivos do ser humano, correspondem ao valor que mais recebe ênfase quando se fala em herança cultural, e a *Mariazinha Borracheira* é uma história que trabalha com a dicotomia bem x mal, prevalecendo o bem.

O menosprezo e a inveja são características evidentes na história de Dona Arlene. Após saberem da riqueza da menina, as irmãs postiças almejavam o mesmo tesouro, indagando Mariazinha sobre seu êxito:

“Mas como tu ficou, Mariazinha? Como foi que tu fez?” “Ah, maninha, eu fui lá tem uma canoa assim, eu fui lá. Cheguei lá, eu quebrei os passarinhos do velho; bati; sujei casa dele; quebrei tudo que ele tinha. Aí ele me deu isso”. Aí diz que a outra correu lá, pegou, na casa do velho, quebrou pássaro. Aí o velho chegou lá os passarinhos dele tudo aleijado. Aí: “Quem fez esse mal para mim vai pegar esse balde que faz ruim”. Aí diz que ela chegou lá, pegou o balde e botou na cabeça. Lá ela tropeçou, balde quebrou, diz que besouro roeu ela todinha. Aí o Galo disse: “Mariazinha tá ruída.” “Olha, Mariazinha tá rica.” “Mariazinha tá ruída”. Quando ela entrou na casa, que foi tomar benção, caiu estrume da boca dela. Sapato dela de pé de gado, chifre, coroa dela chifre de gado. Era a vaca que estava castigando ela, que ela fez, que matou ela.

Mariazinha, apesar de sua bondade, não permitiu que suas irmãs usufruíssem da mesma recompensa, pois não estavam sendo merecedoras dela. Romero traz essa mesma passagem mas, na verdade, a interessada era a madrasta:

Ella ficou com muita inveja, e disse ás filhas que indagassem da Borrallheira o que é que se devia fazer para se ficar assim. Ellas perguntaram e Maria disse: « É muito facil; vocês peçam para irem também uma vez lavar o fato de uma vacca no rio ; depois de lavado bolem a gamella com elle pela correnteza abaixo e vão acompanhando; quando encontrarem um velhinho muito feridento, mettam-lhe o pão, e dêem muito ; mais adiante, quando encontrarem uma casa com uns cachorros e gatos muito magros, emporcalhem a casa, desarrumem tudo, dêem nos bichos todos, e escondam-se atraz da porta, e deixem estar que, quando vocês sahirem, hão de vir com chapins e estrellas de ouro. » Assim foi. As moças contaram á mãe, e ella lhes deu um fato para irem lavar no rio. As moças fizeram tudo como Maria Borrallheira lhes tinha ensinado. Deram muito no velhinho, emporcalharam a casa e deram muito nos bichos das velhas, e se esconderam atraz da porta. Quando as donas da casa chegaram e viram aquelle destroço, a mais moça disse: « Manas, faiemos, manas: permitta a Deus que quem tanto mal nos fez lhe appareçam cascacos de cavallo nos pés. » A do meio disse: « Permitta Deus que quem, tanto mal nos fez lhe nasça um rabo de cavallo na testa. » A terceira disse: « Permitta Deus que quem tanto mal nos fez, quando fallar lhe sáia *porqueira* de cavallo pela bocca » As duas moças, quando sahiram de detraz da porta já vinham preparadas com seus enfeites. Quando fatiaram ainda mais sujaram a casa das velhinhas. Largaram-se para casa, e quando a mãi as viu ficou muito triste.[grifo do autor]

Nesse ponto destaca-se a semelhança nas intenções da protagonista em deixar que as irmãs vivenciassem uma fase ruim, como forma de castigo pelas maldades que a madrasta e as irmãs faziam com Mariazinha. Em Romero, o castigo foi com as filhas, mas afetou de forma significativa a madrasta; já Dona Arlene deixa claro que o castigo adveio da morte da Vaquinha.

Coelho comenta sobre as formas dicotômicas presentes nas narrativas maravilhosas. Para ela existe:

Oscilação entre a *ética maniqueísta* (nítida separação do Bem e Mal; Certo e Errado) e uma *ética relativista* (o que parecia mau acaba se revelando bom; o que parecia errado resulta em algo certo...). Mas quanto às ações, a regra é: prêmio para o Bem e castigo para o Mal. A esperteza/astúcia inteligentes vencem a prepotência e a força bruta; inclusive através de atos que julgados rigorosamente são desonestos mas desculpados pela *moral prática*. (2000, p. 179, grifos do autor)

Logo, toda situação problemática que a protagonista de Dona Arlene viveu por conta das maldades e ambição de sua madrasta justificaria a sua atitude ao enganar as irmãs postiças sobre a conquista daqueles ouros.

Destacam-se também os termos que Dona Arlene utilizou nessa passagem, como “maninha”, “canao”, “botou”, “faz ruim”. Tais termos marcam o contexto a que pertence Dona Arlene, um ambiente indígena, roraimense, com sua influência nordestina. Marca também a escolha de Dona Arlene pelo uso informal da linguagem, como no vocábulo “maninha”. Essa linguagem marca a diferença principal entre o texto de Dona Arlene e a linguagem utilizada por Romero.

Em outro ponto, após a festa no palácio, o príncipe procurava pela dona do sapatinho, que correspondia à moça que dançara com ele na festa. Dona Arlene conta:

Aí diz que o príncipe foi atrás dela, né. Andava de casa em casa. Aí chegou na casa dessa mulher. Aí: “Dona, vê se dá aqui esse sapato no pé...”. Que se o sapato dá ia ser mulher dele, do príncipe. Aí diz que eles calçaram. Uma foi e cortou o pé dela, aí deu no sapato, mas estava saindo sangue. Aí: “Dona, a senhora não tem nenhuma empregada?” “Tem só Maria Velha Borracheira. Não vou chamar essa imunda, não.” “Não, mas chama, a senhora chama ela aqui”. Aí diz que: “Maria!” “Senhora!” “Vem aqui! Sua borralheira velha!”. Quando Mariazinha apareceu na porta só com um lado do sapato, a velha saltava para o lado. Aí príncipe foi embora com Mariazinha.

A prova do sapato surge com uma linguagem peculiar que posiciona Dona Arlene como representante de uma literatura oral. Exemplo disso é com o termo “Dona”, o vocativo que substituiria as formas de tratamentos mais adequadas, segundo a língua culta. Trataria do uso popular mesmo, um vocativo típico da oralidade, diferenciando sua narrativa de um texto escrito.

Nas versões dos contos clássicos estudadas neste trabalho não há menção do corte que as irmãs postiças fazem no pé para calçar o sapatinho. No entanto, a versão dos Irmãos Grimm traz essa passagem que Dona Arlene cita em sua narrativa. Em *A Cinderela*, dos Irmãos Grimm: “La joven se cortó un pedazo de talón, metió un pie en el

zapato, y ocultando el dolor, salió a ver al hijo del rey, [...] [El príncipe] Se detuvo, le miró los pies, y vio correr la sangre”¹⁸ (2013, p. 65). Dessa maneira, a suposta referência de Dona Arlene viria da versão dos Grimm.

Em *Maria Borracheira*, ao experimentar os sapatinhos, diferente do pé ensanguentado que dona Arlene cita, Romero fala dos cascos das irmãs, advindos do castigo da Vaquinha:

Depois o rei mandou correr toda a cidade para vêr se achava-se a Dona d'aquelle chapim, e o outro seu companheiro. Experimentou-se o chapim nos pés de todas as moças e nada. Afinal só faltavam ir à casa de Maria Borracheira. Lá foram. A dona da casa apresentou as filhas que tinha; ellas, com seus cascos de cavallo, quasi machucaram o chapim todo, e os guardas gritaram: «Virgem Nossa Senhora! Deixem,'deixem!... » Perguntaram si não havia alli mais ninguém. A Dona da casa respondeu : « Não, ahi tem somente uma pobre cozinheira, porca, que não vale a pena mandar chamar.» Os encarregados da ordem do rei respondem que a ordem era para todas as moças sem excepção e chamaram pela Borracheira. Ella veio lá de dentro toda prompta como no ultimo dia da festa ; vinha encantando tudo; foi mettendo o pésinho no chapim e mostrando o outro. Houve muita alegria e festas; a madrastra teve um ataque e cahiu para traz, e Maria foi para o palácio e casou com o filho do rei.

Nas duas versões há presença do sapatinho como o desfecho da trama, em que o reencontro com a dona do sapato simbolizaria o matrimônio e o final feliz. O sapato descrito por Romero – *chapim* – era feito de ouro, e daí, surgiria essa noção de ele ser um objeto precioso¹⁹, fazendo diferença no desfecho da história. No entanto, Dona Arlene não menciona a respeito da preciosidade do material do sapato, uma vez que seu foco estaria na história²⁰ e na efabulação²¹ de sua narrativa.

As proximidades no enredo entre a narrativa de Dona Arlene e o conto de Romero são aspectos visíveis neste estudo comparativo. Os fatores que se distinguem estão ligados à efabulação e, principalmente, à linguagem empregada por Dona Arlene. Na tentativa de entendermos o porquê dessa semelhança, vale citar Maria Augusta Ribeiro:

¹⁸Para a Língua Portuguesa, a tradução seria: “A menina cortou um pedaço do calcanhar, colocou um pé no sapato, e escondendo a dor, foi ver o filho do rei, [...] [O príncipe] Fez uma pausa, olhou para os seus pés, e viu o sangue escorrer”.

¹⁹Bettelheim (2007, p. 325) destaca que as primeiras versões com a mesma temática do conto Cinderela teriam sido registradas na China, durante o século IX d. C., já que para os chineses o minúsculo tamanho do pé era sinal de beleza, e o sapatinho deveria ser feito com material precioso.

²⁰Intriga, argumento, enredo, situação problemática e assunto. (COELHO, 2000, p. 66).

²¹Trama da ação ou dos acontecimentos, sequência dos fatos, peripécias e sucesso. (Idem).

Embora sem origem definida, [os contos populares] apresentam-se, contudo, com características semelhantes: densos no conteúdo, cunhado sempre por um discurso do saber, parecem reveladores da difícil arte de viver. Por outro lado, esses ensinamentos vêm revestidos por uma linguagem simples, capaz de achar o caminho do coração infantil e o homem em geral, com facilidade. (In AGUIAR; MARTHA, 2012, p. 215)

A *Maria Borralheira*, de Romero, e a *Mariazinha Borralheira*, de Dona Arlene são versões que trazem, ao seu modo de linguagem, ensinamentos necessários à vida em sociedade: o cuidado com a ambição, o valor de uma amizade, a recompensa pelas boas ações e o resultado positivo a quem faz por merecê-lo.

Dona Arlene finaliza sua narrativa de forma curiosa: “Até hoje estavam lá, mandaram recado para vocês, cachorro botou em mim, caí, eu me esqueci”, fazendo referência ao príncipe e Mariazinha. Essa fórmula utilizada por Dona Arlene também nos remete ao fecho de narrativas coletado por Lindolfo Gomes em *Nihil, novi* (1927), presente em *Antologia do folclore brasileiro*, organizado por Luís da Câmara Cascudo (1971): “Vinha trazendo uma garrafa de champanha, e uma bandeja de doces; mas a cachorrada do doutor Fulano (às vezes nomeia-se uma pessoa conhecida) avançou em mim que foi um arraso. Larguei a ‘doçada’ e ‘campei no pé’, e foi um dia...” (1971, p. 494). Essa brincadeira com os tempos da história e de quem narra leva seu ouvinte/leitor a vivenciar o conto junto com ela, admitindo a presença de um narrador onisciente, que, segundo Coelho, trata-se de um narrador que “pretende transmitir [a história] ao leitor como verdade, e não como invenção, assumindo-se como total conhecedor dos fatos e conflitos, do dentro e do fora das personagens e, inclusive, de seu presente, passado e futuro.” (2000, p. 68).

Pensando nisso, Paul Ricouer declara que “qualquer narrativa – mesmo no futuro – conta o irreal como se o irreal tivesse acontecido.” (RICOUER, 1995, p. 128). Essa relação de tempo verbal nos faz pensar que as histórias presentes em *Mariazinha Borralheira* poderiam pertencer a épocas diferentes, e nossa contadora, Dona Arlene, as condensou, tornando-as parte de uma mesma cronologia. Além disso, nota-se a técnica da contadora em persuadir para uma possível veracidade da história, citando que teria um recado dos personagens e, no entanto, algo a fez esquecer.

Dona Arlene seria, então, ademais de uma narradora, uma contadora de histórias pois, conforme lembra Frederico Fernandes, “a diferença principal entre o contador de histórias e o narrador está no fato de que o primeiro é um ator, que tem por objetivo principal a interpretação.” (2007, p. 329). Poderíamos colocar Dona Arlene nessa posição de contadoras de histórias devido à ação que ela faz em *Mariazinha Borralheira*, onde não apenas narra uma história, mas tenta convencer que, de fato, isto aconteceu, utilizando seus mecanismos persuasivos.

CAPÍTULO III

MARIAZINHA BORRALHEIRA CONVERSA COM ROMERO, CASCUDO E LOBATO

*Né, como é triste da Mariazinha?
Já pensou enterrou Mariazinha!*
Arlene Lima da Silva

Na epígrafe deste capítulo, há rastros do que será tratado aqui: questões relativas ainda à intertextualidade e também à transculturalidade. Quanto à intertextualidade, tanto em *A menina enterrada viva*, de Luís da Câmara Cascudo, *A Madrasta*, de Sylvio Romero e *A Madrasta*, de Monteiro Lobato quanto *Mariazinha Borralheira*, de Dona Arlene, trazem o *topos* da menina que é enterrada viva. Já em relação à transculturalidade, a pergunta que fazemos é: como Dona Arlene, uma indígena macuxi de Roraima, absorve e projeta essas narrativas de forma interligada, narrativas europeias, brasileiras e, na visão dela, indígenas?

Além desses dois aspectos que serão desenvolvidos nesse capítulo, merece destaque nas falas de Dona Arlene seus recursos estilísticos. A fala de Dona Arlene na epígrafe acontece assim que ela finaliza a narrativa *Mariazinha Borralheira*. Após isso, Dona Arlene reafirma que a história é triste, utilizando o termo “né”, e um dos acontecimentos que tornam Dona Arlene infeliz é o fato de enterrarem Mariazinha. Assim, por mais que se tenha toda uma magia nesse processo de enterrar uma pessoa viva, já que se trata de uma narrativa fabular, Dona Arlene conta isso e se abisma com o ocorrido, pensando como seria na realidade, induzindo o ouvinte/leitor a surpreender-se junto com ela. Coelho afirma que:

Na literatura popular ou infantil (gêneros que predomina a oralidade), o *apelo ao ouvinte*, interlocutor ou leitor é muito frequente e vem da Antiguidade. Tal preocupação do autor gera diversos recursos estilísticos (exortação, invocação, sugestão, indução, fala imperativa). [...] Contemporaneamente, tal invocação ao *tu* (o leitor, o outro, o ouvinte) estimula o narrador a *expandir-se com liberdade*. Essas novas relações entre narrador e leitor se fazem em *tom de descontração e familiaridade* – de igual para igual, e não de autoridade e subordinado. (grifos do autor) (2000, p. 90).

Esse recurso de Dona Arlene a tornaria mais próxima do seu receptor, pois é como se ela convidasse seu ouvinte/leitor a vivenciar a situação.

Adaptação dos contos em contexto brasileiro

Como já visto no Capítulo II deste trabalho, o texto de Dona Arlene traz para sua realidade contos oriundos da Europa e de referências já nacionais, Perrault e Romero, respectivamente. Esse aspecto se desenvolve no restante da narrativa de Dona Arlene. Vera Aguiar e Alice Martha (2012, s.p.²²) trazem a trajetória dessas possíveis adaptações dos contos clássicos no contexto brasileiro. Segundo elas, no Brasil a arte do reconto passou a se materializar em textos escritos somente no final do século XIX, quando surgiram as primeiras adaptações: *Contos populares do Brasil* (1885), de Sílvio²³ Romero, *Contos da Carochinha* (1896), de Figueiredo Pimentel, *Histórias de tia Nastácia* (1937), de Monteiro Lobato, *Contos tradicionais do Brasil* (1946), de Câmara Cascudo. Dessa maneira, o que era estritamente oral foi se registrando como texto escrito, assim como ocorreu na Europa.

Nesse contexto, segundo o historiador José Murilo de Carvalho, em *Histórias que Cecília contava*, a obra de Lobato,²⁴ *Histórias de Tia Nastácia*, originou-se dos contos maravilhosos narrados por escravos e seus descendentes em fazendas do século XIX e início do século XX. Tais histórias eram do acervo europeu, mas dosados por uma linguagem e habilidade africana (CONTOS DE FADAS, 2010, p. 13). Dessa maneira, como afirma Aguiar e Martha, “Lobato foi um tradutor adaptador que abasileirou as histórias europeias tradicionais, para dar-lhes a sua versão, deslocando sentidos e alterando valores.” (AGUIAR; MARTHA, 2012, s.p.²⁵).

Para início de comparação, toma-se o começo da narrativa de Dona Arlene: “Era um homem, né. Ele era casado, aí mulher dele morreu. Aí ficou uma filhinha, o nome dela era Maria. Aí passado uns tempos, aí tinha uma vizinha, e essa vizinha também ela era viúva. [...] Ela tinha três filhas, essa vizinha”.

Em *Mariazinha Borracheira*, esse início da história trata-se de um homem que se tornou viúvo, mas que tinha uma filha, que na verdade é a protagonista e, por outro lado, também havia uma senhora viúva e com as filhas. A apresentação desses personagens é vista de forma similar no começo dos contos clássicos.

²²Orelha do livro *Conto e Reconto: das fontes à invenção*.

²³A escrita do nome Sílvio, ao invés de Sylvio, é devido a sua aparição desta forma na citação de Vera Aguiar e Alice Martha.

²⁴Sylvio Romero, Cascudo e Perrault já foram apresentados no Capítulo I.

²⁵Orelha do livro *Conto e Reconto: das fontes à invenção*.

Em *A Madrasta*, Romero apresenta a sua versão, dizendo que: “Havia um homem viúvo que tinha duas filhas pequenas, e casou-se pela segunda vez. [...]”. Já Cascudo inicia *A menina enterrada viva* assim:

Era um dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má. A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolos de mel. A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha. [...]

Já *A Madrasta*, de Lobato, tem seu começo com: “Havia um viúvo com três filhas. Um dia resolveu casar-se de novo — e casou com uma mulher muito má, que tinha ódio às meninas. [...]”

As passagens de cada versão apresentada são semelhantes com a fala inicial de Dona Arlene. Elas apresentam esses personagens já no início, além de serem personagens com a mesma carga semântica: um pai viúvo, uma menina órfã e uma vizinha-mãe-madrasta viúva. Comparando com essas três versões, não seria possível afirmar que a narrativa de Dona Arlene foi construída somente a partir de uma delas, pois estruturalmente tais versões divergem de *Mariazinha Borracheira* na exposição dos personagens²⁶, embora os contextos das histórias tenham o mesmo conteúdo.

Num primeiro momento, a utilização do verbo "era" sem o "uma vez" por Dona Arlene ocultaria o tradicional "era uma vez", embora seu verbo tenha o mesmo valor de marcar o começo de uma história, de indicar para seus narradores que o narrado diferencia-se do espaço-tempo biossocial, inserindo-os em outra esfera: a da narrativa. Esta fórmula também denuncia que a narrativa pertence a um passado imemorial presentificado através da contação. Contudo, o contexto indica que o "uma vez" está implícito na fala de Dona Arlene, por meio de uma elipse: "era [uma vez] um homem. Coelho destaca que "esse recurso narrativo é antiquíssimo e serve de gancho para prender a atenção dos ouvintes." (2000, p. 105). Dessa forma, o "era [uma vez]" marcaria o começo da efabulação, atraindo o ouvinte/leitor a sua história.

A noção de madrasta aliada a pessoas de caráter ruim aparece na narrativa de Dona Arlene e nas versões dos contos em questão. Em *Mariazinha Borracheira*, a madrasta diz:

²⁶Em algumas passagens das versões destes contos, devido a essa diferença na quantidade de protagonistas, aparecerá o “(a)s”.

[...] “Agora, quer saber de uma coisa? Eu vou matar ela, essa Mariazinha”: a Borradeira, a Maria Borradeira né; matar a Maria Borradeira, né. “Vem cá homem! Tá bom de tu ir tal canto assim... de três dias de viagem para ti buscar não sei o que lá”. Aí o homem foi, o marido, né. Ela pegou, mandou cavar um buraco lá atrás do curral. Aí empregado cavou, aí botou Mariazinha lá dentro, enterrou. [...]

No intuito de se livrar da enteada, a madrasta pediu ao pai da menina que viajasse, para que então concluísse seu plano. Esse pensamento generalizado de que a madrasta é um ser malvado se dissemina nos outros contos também.

Romero, por exemplo, narra que: “Quando foi uma vez, o pai das meninas fez uma viagem, e a mulher mandou-as enterrar vivas”. Na história de Cascudo se fala que: “[...] Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. [...] no ímpeto do gênio [a madrasta] matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal”. Lobato conta que: “[...] Um dia em que o homem fez uma longa viagem a madrasta aproveitou-se para mandar enterrar vivas as coitadinhas [...]”.

Nota-se que em todas as versões a maldade da madrasta é tamanha a ponto de enterrar alguém vivo. Sobre tal maldade, Lobato (2012, p.42), por meio da personagem Emília, ainda no conto *A Madrasta*, comenta o estereótipo acerca das madrastas:

— Mas o povo assentou que as madrastas não prestam e não prestam mesmo — concluiu Emília. O coitado do povo sofre tanto que há de saber alguma coisa. Esse ponto da madrasta má o povo sabe. São más como caninanas — embora haja alguma degenerada que seja boa. Madrasta boa não é madrasta. Para ser madrasta, tem que ser uma bisca das completas. Eu, se pilhar alguma por aqui, furo-lhe os olhos.

Emília apresenta o estereótipo sobre a madrasta, estereótipo presente nos quatro autores aqui em tela. Além disso, na narrativa de Cascudo, o próprio narrador se entrega na seguinte frase: “a madrasta aproveitou essas ausências *para mostrar o que era*”. O julgamento sobre a madrasta está implícito na parte em itálico em algo do tipo: “não era flor que se cheira”. Contudo, como apresenta Homi Bhabha:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significação de relações psíquicas e sociais. (2013, p. 130).

Essa forma fixa de representação citada por Bhabha permanece em grande parte da ficção infantil. Isso se mostra como um problema, pois a criança que tem acesso a essas obras ainda está formando a sua personalidade e suas perspectivas com relação à sociedade. Dessa maneira, a madrasta dos contos em geral não estaria associada à ideia de segunda mãe, mas, à vilã da história que apenas casou-se com o pai da menina por interesses malignos, pois como disse Emília, se fosse boa não seria madrasta. Assim, embora Dona Arlene não cite diretamente que a madrasta de Mariazinha é uma pessoa de caráter ruim, como acontece nas outras versões, em *Mariazinha Borracheira* as atitudes da madrasta no desenvolvimento da história demonstram a sua perversidade.

Com o retorno do pai, este descobre que a filha está morta e a madrasta consegue convencê-lo da naturalidade do falecimento. Dona Arlene conta que “[...] Aí o pai dela chegou: ‘Cadê...?’. Tudo chorando. ‘A Mariazinha morreu, Mariazinha morreu’ [...]”. Com a simulação da morte arquitetada pela madrasta, o pai acredita na história, mesmo não sendo detalhado como Mariazinha morreu.

Romero traz a sua versão: “[...] Quando o homem chegou a mulher lhe disse que as suas filhas tinham caído doentes e lhe tinham dado grande trabalho, e tomado muitas mésinhas, mas sempre tinham morrido. O pai ficou muito desgostoso. [...]”

Cascudo expõe que: “[...] Quando o pai voltou da viagem a madrasta disse que a menina fugira de casa e andava pelo mundo, sem juízo. O pai ficou muito triste [...]”. Lobato fala que: “[...] Quando o homem voltou e indagou das filhas, a peste respondeu que haviam caído doentes e morrido, apesar de todos os remédios. O pobre pai ficou muito triste [...]”.

Percebe-se que assim como narra Dona Arlene, as demais versões trazem a simulação da morte da (s) protagonista (s) pela madrasta. No entanto, enquanto os outros autores detalham do que supostamente morrera as meninas, Dona Arlene diz, de forma direta, que Mariazinha faleceu, revelando, talvez, a presença de um jogo de

sentidos implícitos entre a narradora e o público, no qual este tem a possibilidade de completar o lapso de informação seja com uma das versões dadas à morte da pequena órfã em outras narrativas ou com alguma inferência própria. Esta possibilidade de interação entre narradora e público, nos deixa entrever a postura enquanto contadora de Dona Arlene, que mais do que compartilhar a narrativa, permite que o público também construa significados para ela, exercício fundamental na manutenção das histórias criadas coletivamente. .

Após as meninas serem enterradas, ocorreu algo mágico com as protagonistas. Em *Mariazinha Borralheira*, acontece a seguinte situação:

Aí ele [o pai] disse: “Vai cortar capim pros bezerros”. Mandou o empregado. Aí o empregado, com preguiça, olhou atrás assim onde ele cavou, capim bonito: “Vou cortar esse capim que tá bonito aqui”. Tacou terçado dele *tá!* no capim. “Capineira do meu pai, não me corte meu cabelo. Por causa do figo da figueira, minha madrasta me enterrou”. Largou esse terçado, saiu: “Capim tá falando ali patrão! Capim tá falando, patrão!” “Aonde?” Aí correram para lá: “Corta aí.” “Capineira do meu pai, não me corte meu cabelo. Por causa do figo da figueira, minha madrasta me enterrou”.

No conto de Romero:

Aconteceu que nas covas das duas meninas, e dos cabellos d’ellas, nasceu um capinzal muito verde e bonito, [...] [o senhor] mandou-o cortar aquelle mesmo capim, porque estava muito grande e verde. O negro foi cortar o capim, e quando metteu a fouce ouviu aquella voz sahir de baixo da terra e cantando: «Capinheiro de meu pai, Não me cortes os cabellos; Minha mãe me penteava, Minha madrasta me enterrou Pelo figo da figueira Que o passarinho picou.» O negro, que ouviu isto, correu para casa assombrado, e foi contar ao senhor que o não quiz acreditar, até que o negro instou tanto que elle mesmo veiu, e mandando o negro metter a fouce, também ouviu a cantiga do fundo da terra.

Em *A menina enterrada viva*, Cascudo diz:

Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e, quando começou a cortar o capim, saiu a voz do chão, cantando: “Capineiro de meu pai! Não me cortes os cabelos... Minha mãe me penteou, Minha madrasta me enterrou Pelo figo da figueira Que o passarinho bicou... Chô! Passarinho!” O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante.

E Lobato conta:

Mas aconteceu que no lugar onde as meninas tinham sido enterradas brotou logo um lindo capinzal — dos cabelos delas. [...] disse-lhe que cortasse o capim com murmúrio e tudo. O negro obedeceu. Mas quando levantou a foice, ouviu novamente a misteriosa voz, que dizia: “Capineiro de meu pai, não me cortes os cabelos; minha mãe me penteava, minha madrastra me enterrou pelo figo da figueira que o passarinho bicou.” O negro foi correndo contar o caso ao patrão, com um grande susto na cara. E tanto fez que o obrigou a chegar até lá. E então o pai das meninas ouviu o lamento das filhas enterradas.

O canto entoado pelo capim representa a fala das protagonistas solicitando ajuda. Nas versões de Romero, Cascudo e Lobato, torna-se compreensível cada frase do canto, já que esses autores detalham o que acontecera para justificar as palavras citadas, coisa que não acontece na narrativa de Dona Arlene. Por exemplo, nos primeiros: os cabelos das protagonistas estão simbolizados pelas folhas dos capins; o capineiro é o empregado do pai, encarregado de cortar essas folhas; e a passagem o figo da figueira bicado pelo passarinho aparece no início das histórias (ver anexos).

Entretanto, Dona Arlene não deixa claro alguns aspectos do canto de Mariazinha. Não é possível identificar em nenhum momento da narrativa de que figo ou figueira ela estaria se referindo; além de não mencionar que o cabelo que ela fala seria o próprio capim e, a “capineira” poderia ser a ferramenta de corte, diferente das versões do parágrafo anterior. No processo de construção de sua narrativa, a relevância estaria no fato de haver alguém enterrado e que pediu socorro por meio da personificação de uma planta, sem a preocupação com o entendimento dos outros elementos que aparecem no canto.

Essas passagens em que a madrastra manda enterrar as protagonistas e que elas ecoam um canto por meio do capim também trazem um teor fantástico à história. Em complementação a isso, Malard defende que “o fazer literário consiste na criação de novos espaços vitais alimentados pelo mágico e pelo mítico [...]” (1985, p. 46). Em *Mariazinha Borradeira*, assim como nos outros autores, o emprego de elementos que transformariam as ações já preconcebidas em nossas mentes, como o capim que fala, mexe com a atenção do interlocutor. Esse seria o encantamento ou a “curiosidade insaciável” proporcionada pela história, e pensar em como tal passagem foi sucedida significaria trabalhar fecundamente com a imaginação.

Em outro ponto, tem-se a ressurreição da protagonista. Depois que o empregado e o pai escutaram assustados o canto do capim, Dona Arlene conta que:

“[...] Aí buscaram, cavaram, aí tiraram Mariazinha. Mas, porque ela tinha morrido, mas ela ressuscitou de novo. Eu sei que aí ajeitaram a Mariazinha pra lá e botaram. ‘Vai pra tua borralha de novo’ [...]”. Essa passagem da ressurreição também é vista n’*A Madrasta*, de Romero: “[...] Então mandou cavar n’aquelle logar e encontrou as suas duas filhas ainda vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha d’ellas. Quando chegaram em casa acharam a mulher morta por castigo. [...]”. Em *A menina enterrada viva*, Cascudo já diz que:

Cavou a terra e encontrou uma laje. Por debaixo estava vivinha, a menina. O pai chorando de alegria abraçou-a e levou-a para casa. Quando a madrasta avistou de longe a enteada, saiu pela porta afora, e nunca mais deu notícia se era viva ou morta.

E no conto *A Madrasta*, Lobato narra que:

[o pai] Mandou buscar uma enxada e cavar, e retirou-as da terra, vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha das três. Quando voltaram para casa, na maior alegria deram com a madrasta estrebuchando. Um castigo do céu tinha caído sobre a peste.

O desfecho da morte das protagonistas se dá com a ressurreição novamente das meninas nas versões clássicas e na narrativa de Dona Arlene.

Coelho afirma que “[...] A intervenção mágica muitas vezes se identifica ou se confunde com a *providência divina*, com o *milagre*... [...]” (2000, p. 179). Isso seria a explicação para que as meninas voltassem à vida, um milagre divino, principalmente no caso de Dona Arlene e Romero em que essa presentificação se dá por meio de Nossa Senhora: a que é divina, que opera milagres. Apesar de as linguagens serem distintas, o enredo base se preserva.

Jonathan Culler, quanto ao enredo, dirá que:

A teoria da narrativa postula a existência de um nível de estrutura - o que geralmente chamamos de "enredo" - independentemente de qualquer linguagem específica ou meio representacional. Diferentemente da poesia, que se perde na tradução, o enredo pode ser preservado na tradução de uma linguagem ou de um meio para outro. (1999, p. 86)

No caso de Dona Arlene, Cascudo e Lobato, não se tem tradução num sentido lato, mesmo assim fica claro que o padrão de linguagem utilizado por eles é distinto. Porém,

apesar de essa distinção, o enredo entendido aqui como a história, o desenrolar das ações, permanece praticamente com poucas alterações. Isso demonstra que a presença do enredo pode ter continuidade no tempo.

Na narrativa indígena de Dona Arlene, os traços semelhantes são notórios e refletem a capacidade criativa da narradora ao articular histórias distintas (*A Madrasta*, *A Maria Borralheira* e *A menina enterrada viva*), adaptando-as à realidade local. Há, assim, em Dona Arlene uma confluência de histórias que torna seu texto representativo da situação de contato cultural vivido, vivenciado por ela, e de sua criatividade.

Talvez, essa capacidade criativa esteja relacionada com a posição assumida pelo narrador que, conforme Benjamin (1994, p. 224), está entre os mestres e os sábios. Dessa forma, o narrador convive entre a sua experiência e a de outrem, e a partir dessa relação re-constrói as histórias, já que mesmo sendo criativa, Dona Arlene parte de textos tradicionais, de fontes orais. Ela transmite as mensagens a princípio antigas, mas que, de acordo com as expectativas e o contexto histórico-social da autora, são ressignificadas.

O contato com o outro

Para pensar nesse contato com o outro, Hall traz a noção da tradução cultural. Segundo ele, diante desse contato, as pessoas seriam “obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades.” (HALL, 2007, p. 88). Esse conceito da tradução permite pensar que a negociação envolveria uma aceitação do que vem do outro, embora as características julgadas como sendo próprias permaneceriam. A aceitação se dá ao adotar como da comunidade histórias oriundas de outras culturas, outros contextos que com o tempo se tornam parte da própria cultura.

Em outro momento, Hall (2007, p. 74) destaca que:

Os *fluxos culturais*, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” como consumidores para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas e imagens – entre pessoas que estão bastantes distantes umas das outras no espaço e no tempo. [grifos do autor]

Dona Arlene parte das histórias da cultura ocidental,²⁷ a princípio bem distintas e distantes de sua realidade cultural indígena. Nesse contexto, ela consome um artefato cultural pelo contato com os não índios. Nesse caminho, *Mariazinha Borralheira* (entendida e aceita aqui como uma narrativa indígena, dada a uma contextualização histórico-social) e, por exemplo, *A Cinderela* (clássico literário) dialogam e o texto de Dona Arlene evidencia essa “identidade compartilhada”, onde a diferença de tempo e espaço não foi suficiente para impedir o contato entre culturas.

Esse diálogo acaba por transparecer na narrativa de Dona Arlene aquilo que Benedict Anderson discute em *Nação e consciência nacional* (1989) acerca do sentimento de pertença a uma dada comunidade. Anderson define a nação enquanto uma comunidade imaginada: “Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva sua comunhão” (1989, p. 14).

Desta forma, Dona Arlene pertence a uma comunidade que partilha sentidos e que se estende da Europa a sua comunidade indígena, ou seja, Mariazinha Borralheira a irmana a Perrault, Romero e Monteiro Lobato. Esta perspectiva de partilha baseada em sentidos pode ser depreendida, a partir da derrocada do primeiro dos três pensamentos axiomáticos do homem enumerados por Anderson, que seria: “a idéia de que uma determinada escrita oferecia acesso privilegiado à verdade ontológica, precisamente por ser inseparável daquela verdade” (1981, p. 45). Parte dessa derrocada surge com o advento da imprensa de Gutenberg e do capitalismo editorial que, buscando mais e mais amplos mercados, começa a publicar obras em línguas vulgares, o que difundiu entre um número maior de pessoas o conhecimento.

Sobre a construção de sentidos elaborada dentro de uma certa comunidade, Stuart Hall afirma que “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos - um sistema de representação cultural” (2011, p. 49). É essa construção de sentidos que produzem identidades. Contudo, Hall aponta para um complexo de processos e forças de mudanças que se pode chamar de globalização

²⁷ Entendemos como cultura ocidental todas as manifestações culturais da Europa. (s.p, 2012). Disponível em: <http://www.hottopos.com/mirand4/orientee.htm>

(2011, p. 67), que viria deslocando poderosamente as identidades culturais nacionais. Esse complexo comprime espaço e tempo em escala global, atravessando fronteiras, interconectando o mundo.

É visível como o texto de Dona Arlene expressa o processo de globalização, em que se, por um lado, o contato com o diferente requereria a atenção para não se deixar influenciar, por outro o envolvimento seria simultâneo. Desde o primeiro momento, na entrevista com Devair Fiorotti, Dona Arlene foi incentivada a contar histórias indígenas. Ao começar a história de Mariazinha Borracheira, na concepção da autora, ela estava narrando uma história indígena. Não podemos simplesmente, como pesquisadores achar que a história dela seria não-índia, ao mesmo tempo torna um problema chamar sua narrativa indígena, desconsiderando o processo de contato cultural.

Essa interferência cultural traz a questão do que seria então local e global, nos perguntando qual posição assumiria a contadora Dona Arlene a partir de sua narrativa. Cascudo defende que (2006, p. 189):

Tanto mais universal um conto mais será popular num dado país. O típico será sempre regional. O nacional já evidenciará uma amplidão denunciante de sua universalidade. O conhecidíssimo “Maria Borracheira” ou “Gata Borracheira”, que Jorge Ferreira de Vasconcelos citava na comédia *Ulixisipo*, impressa em 1618, é um dos tipos universais do conto popular. Não é possível contar-lhe as variantes nem indicar origens. Está em todos os países e regiões. A Cendrillon, com seus elementos característicos, vive nos mais distantes idiomas da Terra. Saintyves registra amplíssima bibliografia e nomenclatura europeia da nossa Maria Borracheira.

Em literatura, mesmo diante do contato com o outro, é preciso ter em mente a popularidade do conto, o seu conhecimento a nível nacional. O contato cultural resultaria na troca de informações, mas o contexto determinaria a forma como essas informações seriam assimiladas e recontadas. É indiscutível a universalidade de Gata Borracheira, assim como expõe Cascudo, pois sua história é conhecida em diversos locais. Mas, ao inserir elementos marcados por representações de cada local que a história percorre, tornaria a sua reconstrução regional. Assim acontece com Dona Arlene, ao mesmo tempo em que narra uma história universal, tornaria essa história local por adaptá-la a sua realidade.

Bhabha (2013, p. 38) expõe que:

Privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente. Essas esferas da vida são ligadas através de uma temporalidade intervalar que toma a medida de habitar em casa, ao mesmo tempo em que produz uma imagem do mundo da história. [...] E a inscrição dessa existência fronteira habita uma quietude do tempo e estranheza de enquadramento que cria a “imagem” discursiva na encruzilhada entre história e literatura, unindo a casa e o mundo.

Ao identificar a mescla de versões na história de Mariazinha Borralheira, Dona Arlene fez (faz) parte de um processo em que espacialmente haveria oposições e, nessas oposições, é possível visualizar a viagem temporal percorrida pelas histórias presentes na narrativa em questão, oposição e viagem que unem “casa e o mundo”.

José Luís Jobim (2013), discorrendo sobre a fragmentação do nacional e do nacionalismo enquanto unidade política e configuração de consciência, respectivamente, aponta para a tendência cada vez maior de organizações em blocos transnacionais. Esta tendência acaba colocando em discussão a ideia de “local”, já que ampliariam a consciência para além de um país considerado individualmente:

Parte da construção desta consciência, creio, vai passar por trazer à luz os vários níveis de contatos, encontros e trocas culturais que permitiram chegar à construção de comunidades transnacionais as quais buscam consolidar-se nestes blocos. Assim, será necessário um esforço na elaboração e transmissão da memória social para as próximas gerações, no sentido de ir além da valorização das guerras e conflitos que constituem o cerne de grande parte de nossas histórias oficiais, para estudar e transmitir o legado das interseções culturais: migrações, hábitos, indumentárias, comida, denominações, ideias etc. Sempre tendo em vista que trabalhar no que nos une pode ser mais fácil do que falar do que nos separa. (JOBIM, 2013, p. 116)

Nesse aspecto, Dona Arlene e sua narrativa se anteciparam muito em relação aos blocos transnacionais, já que salienta e, através deste trabalho, demonstra as trocas culturais efetuadas entre índios e não-índios na região em que se localiza a comunidade Sabiá; também, por transmitir e valorizar o resultado destas trocas inscrevendo a multiplicidade do contexto em que a narrativa Mariazinha Borralheira foi construída.

Martín Heidegger afirma que “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.” (apud BHABHA, 2013, p. 19). Essa fronteira de Heidegger pode

ser vista com o termo “príncipe” citado por Dona Arlene em sua narrativa (“aí príncipe foi embora com Mariazinha”), um termo que não faz parte de seu contexto tradicional, mas que foi inserido a partir da versão repassada à narradora. Na hierarquia indígena tradicional dos macuxi, não há príncipes.

Em *Mariazinha Borradeira*, Dona Arlene faz alusão explícita e implícita a outras histórias, mescla contos tornando-os parte um do outro, além de (re)criar o imaginário a partir de sua narrativa. Dessa forma, Dona Arlene contribui para o enriquecimento cultural por conseguir trazer uma visão da cultura literária europeia e do indígena, trazendo novos significados e expondo-os em *Mariazinha Borradeira*.

Pensando nessa fronteira proposta por Heidegger, essa mescla não seria tão somente um entremeado de duas histórias originais, haja vista que a história de Dona Arlene (para Dona Arlene) é original em sua essência, também. Assim, Dona Arlene transcenderia, contemplaria a diversidade de sua cultura e, da globalidade, ao mesclar ora sua realidade histórica, ora a cultura literária de Charles Perrault, por exemplo.

Ao intertextualizar *Mariazinha Borradeira* com *A menina enterrada viva* (Luis da Câmara Cascudo), *A Madrasta* (Sylvio Romero) e *A Madrasta*, (Monteiro Lobato), Dona Arlene acrescenta mais elementos a sua narrativa e enriquece sua personagem, dá a ela um ar de modernidade, e valoriza sua existência quando fica chocada por Mariazinha ter morrido. Contudo, essa perspectiva de enriquecimento só é possível quando nos damos conta de que o conceito de cultura muito se modificou ao longo do tempo. Como bem aponta Ana Pizarro (2014, p. 9-10), o conceito de cultura foi da relação com o cultivo da terra, passando pela acumulação de conhecimentos, principalmente aqueles ligados, no mundo ocidental, à escrita alfabética. De acordo com a autora, atualmente o conceito de cultura é mais amplo e tem uma filiação antropológica, graças à nova antropologia e à sociologia do começo do século XX, e:

Es también la noción que surge paulatinamente desde América Latina y otros continentes y que se va afianzando en el curso del último siglo. Recordemos los movimientos de los grandes sectores en situación de subalternidad que marcan el siglo y que dan lugar a la Revolución Rusa por ejemplo o en nuestro continente a la Revolución Mexicana, a la construcción social e ideológica de la clase obrera en las primeras décadas, a los movimientos indigenistas y de reivindicación afro-americana. El siglo XX es entero un continuum que apunta la democratización. En este proceso es natural que se democratice también el concepto de cultura. (2014, p. 14)

Esta democratização permite entrever cultura enquanto entidades plurais que se relacionam e se transformam, construindo sua própria andadura:

En este espacio discursivo amplio, que expresa la fragmentación y las tensiones propias de las sociedades de las que surge, cada uno de los sistemas tiene un perfil inequívoco y un específico diseño de su espacio y su temporalidade. Estas características responden a las matrices de origen, por un lado, pero también a los procesos transculturales que experimentan. (PIZARRO, 2014, pp. 15-16)

Ou seja, quando Dona Arlene intertextualiza e entremeia as culturas indígenas e europeia, ela demonstra seu conhecimento a respeito da literatura fabular, e cria uma forma sutil a fim transmitir determinados valores de sua cultura aos seus contemporâneos e dessa forma transculturaliza, no sentido em que traz para dentro de sua realidade aspectos externos, absorvendo-os, usando-os, mesclando sua realidade com uma externa. Com isso, ela dá maior sentido a sua informação, principalmente para o público infantil, pois sua narrativa, apesar de ser entremeada de histórias a priori não indígenas, é adaptada à nova realidade.

Assim, Mariazinha Borracheira é uma personagem que caracteriza-se por ter uma identidade móvel. Hall chama esse tipo de acontecimento de “celebração móvel”, pois foi formada e transformada conforme as representações dos sistemas culturais ao seu redor (HALL, 1998, p. 13). Tal celebração origina-se da gênese lendária de Mariazinha Borracheira, que engloba três mundos: o de sua comunidade, o da literatura clássica infantil e o contexto globalizado, além de aspectos da criatividade da narradora.

Ainda conforme Hall (idem, p.51):

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seus presentes com seu passado e imagens que dela são construídas.

Com sua narrativa Dona Arlene viabilizaria a seu povo a construção de uma identidade mais atuante e presente no processo globalizado, onde mesmo diante das intertextualidades (de conhecimento mundial) a sua história é única, por causa de sua recriação, e faz parte de um identitário indígena. Ressalta-se que ainda

transculturalizada, a narrativa de Dona Arlene passa uma mensagem que contempla valores religiosos, éticos, estéticos, sociais e culturais que enaltecem aspectos do seu contexto.

Segundo Dona Arlene, quem contou a narrativa *Mariazinha Borradeira* a ela foi a mãe da narradora, e afirma que desconhece como sua mãe sabia das histórias. Desse modo, Dona Arlene tem essa narrativa como uma história indígena, e em suas palavras “[...] ela [mãe] falava, minha mãe que contava a história pra nós [...] Minha mãe contava... não sei como ela sabia dessas coisas [...]”.

As transformações culturais apresentadas na narrativa de Dona Arlene, presentes na forma de recontar suas aprendizagens, seriam resultados do processo de globalização que opera hoje nos diversos níveis e segmentos sociais. Essas informações trazem em si uma sensação de pertencimento e, ao mesmo tempo, ainda há uma prisão, no sentido em que ela não possui muitas escolhas, pois é inserida num processo ideológico que, maior que ela, dita as regras a serem seguidas.

De acordo com Bhabha (1998, p. 216):

É a partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, ‘nativa’ – [...] sempre contemporânea ao ato de recitação. É o ato presente que, a cada vez que ocorre, toma posição na temporalidade efêmera [...].

É por assim dizer, uma temporalização o que Dona Arlene faz quando mistura os clássicos e imprime todos elas em *Mariazinha Borradeira*. E essa temporalização ressignificaria as histórias vivenciadas em sua realidade. Diante desse processo, ela transformaria a identidade e movimentaria as histórias conforme sua imaginação e necessidade.

A transculturação ortiziana

Esse movimento de reconstrução identitária e de criação literária percebido na história de Dona Arlene dialoga com o conceito de transculturação proposto pelo cubano Fernando Ortiz. Para Ortiz (1993, p. 144) entender o processo de transculturação é entender o processo histórico de Cuba, em que as complexas

transmutações culturais determinaram (e determinam) a evolução do povo cubano na área institucional, jurídica, ética, religiosa, artística, linguística, psicológica, sexual e em outros aspectos da vida.

Em fragmento do Livro *Etnia y Sociedad*, Ortiz (idem, p. 144-145) afirma que as sucessivas transculturações iniciaram antes do descobrimento das Américas, com a transculturação do índio paleolítico ao neolítico e o desaparecimento desse último, ao não se adaptar ao impacto da cultura castelhana. Depois, a transculturação veio com um incessante fluxo de imigrantes brancos, espanhóis desenraizados das sociedades ibéricas peninsulares e transplantados ao Novo Mundo. Simultaneamente, houve transculturação de diversas culturas e raças negras vindas da costa da África na condição de escravos, que tiveram suas culturas oprimidas pelas dominantes do Novo Mundo. Soma-se a isso a migração de índios continentais, judeus, lusitanos, norte-americanos, chineses e outros povos. Assim, cada imigrante desarraigado de sua terra natal e em uma fase dupla de desajuste e reajuste, de “desculturação” ou “exculturação”, de “aculturação” ou “inculturação”, está, em síntese, em fase de “transculturação”.

Dessa maneira, Ortiz (idem, p. 148) declara que:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso indica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neo-culturación*. Al fin, como sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación²⁸. (grifos do autor)

²⁸A tradução desta citação para o português seria: Entendemos que a palavra transculturação expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque isso não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que de fato indica a voz aculturação anglo-americana, mas o processo também indica necessariamente a perda ou o arranque de uma cultura anterior, o que poderia ser dito uma parcial *desculturação*, e também significa a criação posterior de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados *neo-culturação*. Finalmente, como argumentou a escola de Malinowski, em todo abraço de culturas acontece o mesmo que na cópula genética dos indivíduos: a criatura sempre tem algo de ambos os pais, mas também é distinto de cada um dos dois. Em geral, o processo é uma transculturação.

Diante desse estudo de Ortiz acerca da transculturação, se percebe que no contato com outro, o dominante procura se fazer presente sobre a cultura do dominado. No processo migratório ocorrido em Cuba, a troca cultural não aconteceu de forma pacífica, foi um processo doloroso de choques e enfrentamentos culturais, de caráter de imprevisibilidade e resistência. Essas situações ainda acontecem porque faz parte desse trânsito de culturas. Isso ajuda a pensar que *Mariazinha Borralheira* seria resultado desse trânsito que Dona Arlene vivencia e vivenciou, pois ao ser questionada em sua entrevista sobre a coisa mais triste que já lhe acontecera, ela afirmou:

[...] a coisa mais triste pra mim foi [ter] perdido nossa língua. Assim, eu sempre cobrava da minha mãe: “Mamãe!” Mamãe falava a língua, [pois] ela não falava Português. Falava errado o Português conosco, que até nós ríamos dela. As coisas que ela chamava eram tudo errado, e quando a gente via os brancos falar não era como ela chamava o nome. E... aí ela dizia assim pra nós: “Olha, a gente foi muito, digo assim, amassacrados pelos brancos, judiado, que eles disseram pra nós que esse daqui é gíria, o que nós estamos falando é gíria pra vocês.” E aí eu prestava atenção que os brancos não chamavam mesmo língua, chamavam gíria: “Ah! Essa gíria de vocês!” E aí a gente foi repreendido a falar isso.[...] É. E aí os brancos tiraram, não deixavam, falamos português. “Mãe, mamãe”, eu dizia pra ela, “Por que é que a senhora?” “Não, minha filha, ninguém pode porque eles não deixam.” E, aí a gente foi criado assim como hoje eu falo. [...] Muito, muito assim, os padres: “Isso aí é gíria, vocês têm que aprender assim, vocês têm que ser assim. Esse Macunaima, esse aí é bicho. É diabo, é demônio”, diziam pra eles, né. Amedrontaram muito eles assim, também. “Essas coisas vocês têm que esquecer. Vocês têm que aprender agora esses daqui.”

Essa declaração exemplificaria a proposição de Ortiz de que pode haver uma perda quando ocorre o choque de culturas, perda determinada pelo dominante, uma vez que um dos instrumentos de dominação é a língua. Nota-se a violência que sofrem os povos marginalizados, que tentam defender os aspectos pertencentes ao seu grupo, como a língua e as crenças, mas são massacrados e induzidos a acreditarem nas proposições de quem se apresenta como dominador. Quando não há perda, há mescla, e o contato com outra cultura pode ter influenciado na história de *Mariazinha Borralheira*, pois conforme discutido nas primeiras páginas deste capítulo, as intertextualidades dos contos clássicos são evidentes nessa narrativa, ressaltando a ideia de transculturalidade pela qual passou (e passa) Dona Arlene.

Assim, o texto de Dona Arlene reflete essa transculturalidade ao mostrar como histórias de contextos diferentes (históricos e geográficos) puderam ser absorvidas e

projetadas, adaptando-as a uma situação local. Mesmo sofrendo com a imposição da língua do dominador, Dona Arlene demonstrou em *Mariazinha Borradeira* a sapiência em realizar uma transição entre os contos clássicos, conferindo para sua narrativa um caráter transcultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a narrativa *Mariazinha Borracheira* não foi minha primeira experiência com histórias indígenas, mas investigar e encontrar aspectos claros de intertextualidade e interculturalidade nesse texto foi, a princípio, espantoso. Ter tido contato com essa narrativa que remete a uma tradição clássica e, ao mesmo tempo, identificar traços de outro contexto, nesse caso o indígena, ratificaram que as discussões acerca do processo de transculturalidade foram necessárias para entender esse contato com o outro. Tal processo ajudou a pensar como poderia ter acontecido a construção da narrativa de Dona Arlene.

Pela viagem histórica do primeiro capítulo, percebi como o deslocamento espacial e temporal foi transformando os contos clássicos conforme o contexto em que eram proferidos. Cada vez que as histórias eram contadas, recontadas, reconstruídas, atualizadas, aspectos eram modificados, outros acrescentados, tornando até duvidosa a sua possível origem. Dona Arlene, por exemplo, afirma que as histórias vinham de sua mãe, mas não sabe como ela teve acesso a elas. E vimos como ela recriou e atualizou várias histórias em seu contexto, mesclando-as.

Os contos de fada remontam a uma tradição oral europeia e, apesar de ser indígena, Dona Arlene se insere nessa tradição oral. No meio dessa tradição encontram-se autores que passaram esse material para a escrita, tornando complicado saber se Dona Arlene adaptou e construiu sua narrativa a partir do material escrito ou do oral. O que se pode afirmar é que a narradora existe e que sua criatividade possibilitou a existência de sua narrativa e da complexa junção de histórias que Dona Arlene promove.

A partir dessa possibilidade de adaptação, de mudança, de ser ativada a criatividade do narrador, a noção de intertextualidade do segundo capítulo ajudou a refletir sobre essas possíveis inserções clássicas em *Mariazinha Borracheira*. Refletir no intuito de identificar e analisar que o que esteve em jogo, não foi a origem, e sim a capacidade de interligar várias histórias em uma narrativa e dar um fundamento a ela. Dona Arlene foi capaz de mesclar e ainda demonstrou que *Mariazinha Borracheira* não viria apenas da Europa, mas que fez (faz) parte da sua Comunidade Sabiá.

A mescla criativa proposta pela narrativa de Dona Arlene é instigante, pois em um mesmo texto ela envolveu cinco referencialidades possíveis de serem mapeadas: *Cinderela*, *Maria Borralheira*, *A menina enterrada viva*, *A Madrasta* (Romero) e *A Madrasta* (Lobato). No capítulo II estudei os dois primeiros contos devido às suas proximidades no enredo. Notei que tanto em Perrault quanto em Romero o desenrolar dos acontecidos tinha suas semelhanças, sendo que o diferencial estava na linguagem empregada por Dona Arlene, até porque a palavra em que se realiza a narrativa é de uma indígena.

A variante linguística dessa narradora dava sinais de que *Mariazinha Borralheira* tinha uma linguagem regional, uma vez que ficaram evidentes que os vocábulos que Dona Arlene usava enquanto narrava a história não faziam parte do universo europeu de Perrault e Romero. Talvez, essa linguagem de Dona Arlene poderia dificultar, por exemplo, o seu reconhecimento artístico pela academia, pelo cânone literário.

Por outro lado, não bastava somente verificar que *Mariazinha Borralheira* possuía intertextos de Perrault e Romero, era preciso compreender que esses intertextos advinham de algo mais profundo, chamado contato cultural. E no capítulo III, a comparação com os contos de Cascudo, Lobato e ainda Romero trouxeram à tona a ideia de transculturalidade. Tal noção permitiu que se pensasse essa situação de contato vivida por Dona Arlene, que conseguiu projetar em sua narrativa aspectos de outros contextos.

As similaridades entre as histórias estudadas e a narrativa de Dona Arlene também foram visíveis nesse terceiro capítulo, reforçando que desse contato cultural a narradora estabeleceu um novo texto, a partir da realidade do outro, permanecendo, ainda, com as características próprias de seu contexto indígena. Esse processo foi discutido e relacionado ao conceito de transculturalidade no final do terceiro capítulo.

Geralmente o trabalho com narrativa oral é, a princípio, um processo complicado. Complicado porque a coleta de material bem como a sua degravação são dependentes de condições externas ao entrevistador e ao transcritor, como a interferência no áudio pelos ruídos do ambiente ou a dificuldade da fala de entrevistados idosos. Lido com essas narrativas desde 2008, e vivenciei essas

dificuldades. Depois, vem outro problema, agora na etapa do copidesque, sobre o questionamento em adequar ou não a linguagem dos entrevistados à norma culta. No Projeto Narrativa Oral optamos por não adequar a linguagem ao padrão culto, pois a ideia é que a língua escrita se ajuste à oralidade para que o material transcrito se mantenha fiel ao que o entrevistado disse, e a pontuação é o recurso que mais nos auxilia nesse sentido.

O trabalho com a narrativa *Mariazinha Borradeira* me fez pensar nessa problemática do que seria literatura ou não. Pensar na dificuldade que os povos indígenas têm em serem reconhecidos como contadores de histórias, como representantes da literatura oral é um tema que, apesar de prós e contras, acredito ter relevância. É relevante, pois me preocupa que o jogo de informações introduzido por Dona Arlene em sua história não seja considerado um material que mereça ser valorizado esteticamente. O que tenho certeza é que ela consegue transpor o resultado do contato cultural que sofreu e está sofrendo para o seu contexto por meio de uma elaboração ficcional de memorável criatividade artística.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Narrativas na História Oral**. Disponível em: <cpdoc.fgv.br/produção_intelectual/arq/1346.pdf>. Acesso em: 01.07.2010.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática. 1989.
- ARISTÓTELES. **Poética de Aristóteles**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura Infantil Brasileira**. São Paulo: UNESP, 2011.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura Infantil Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].
- AZEVEDO, A. L. S. **Versões de Cinderela no Brasil: quem conta um conto aumenta um ponto?** 2008. 145p. Dissertação. (Mestrado em Linguística Aplicada) Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Volume 1. 8. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 23. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BETTELHEIM, Bruno. **Na Terra das Fadas: Análise dos personagens femininos**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BRANDO, Daniele Cavaliere. **Princípios de Indexação de Entrevistas de História Oral**. Disponível em: <http://aag.org.br/anaisxvcbba/conteudo/resumos/comunicacoes_livres/danielecavalierebrando.pdf>
- BURKE, Peter. História Como Memória Social. In: **Variedade da História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CADEMARTORI, Lígia. **O que é Literatura Infantil?** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Martins, 1971.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo**. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Teixeira. **Culturas híbridas**. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1997

Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução Maria Luiza Xavier de Almeida Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

COSTA, Fernanda de Oliveira Marconi da. **O uso dos diminutivos no cotidiano da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno10-13.html>>. Acesso em: 02.02.2014.

CRESWELL, John W. **Projeto de Pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma Introdução**. Trad. Sandra Gardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CURSINO, Adriana. **A Construção da Narrativa Clássica**. Disponível em: <<http://www.ibav.org.br/media/ANarrativaClassica.pdf>>. Acesso em: 01.08.2011.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido: Poesia oral em sincronia**. 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio**. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

GHEDIN, Evandro; GONZAGA, Amarildo Menezes (orgs.). **Introdução à Pesquisa em Educação. Manaus: UEA, 2006**.

GIACON, Eliane Maria de Oliveira. **Construção da Narrativa**. Disponível em <<http://www.uems.br/na/linguisticaelinguagem/EDICOES/11/Arquivos/11%20Eliane%20Giacon.pdf>>. Acesso em: 28.06.2010.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do Conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Silvio Romero e os contos populares brasileiros de origem indígena: uma proposta de análise**. 2009. 115p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2009.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro: Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

KOCH, Ingedore G. Villaça, BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 8. Ed. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Del Roraima al Orinoco: Observaciones de Un Viaje hecho por Brasil y Venezuela durante los años 1911 y 1913 – Mitos y leyendas de los índios Talipáng y Arekuná**. Caracas: Editora Ernesto Armitano, 1981.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. Disponível em: <<https://teopoetica.sites.ufsc.br/arquivos/lucifer/Artigos/Hist%25C3%25B3ria%2520de%2520Tia%2520N%25C3%25A1stacia%2520-%2520O%2520Bom%2520Diabo%2520-%2520Monteiro%2520Lobato.pdf>>. Acesso em: 05.out.2012.

MALARD, Letícia. **Ensino e Literatura no 2º Grau: Problemas e Perspectivas**. Porto Alegre: Mercado Aberto: 1985.

MEIHY, José Carlos Bom; HOLANDA, Fabíola. Pressupostos. In: **Fontes Oraís: Como Fazer, Como Pensar**. 2007.

MELO, R. J. **Da imaginação às páginas, do livro à sala de aula: Cinderela em Narizinho Arrebitado e em Cara de Coruja**. 2007. 166p. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino). Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2007.

NEIL, Philip. **Volta ao mundo em 52 histórias**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

PAIVA, M. B. F. **Os contos de fadas**: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar. 1990. 122p. Dissertação (Mestrado em Educação). Departamento de Psicologia da Educação. Instituto de Estudos Avançados em Educação. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1990.

PIZARRO, Ana. Pluralidad y Articulación: Algunas Observaciones sobre la Literatura Latinoamericana Atual. In **Estudos de Linguagem e Cultura Regional – Problematizando Fronteiras**. Roberto Carlos de Andrade (org.). Boa Vista: Editora da UFRR, 2014.

PROPP, Vladimir Iakolevitch. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

OLIVEIRA, Maria Alexandre de. **A Literatura para Crianças e Jovens do Brasil de Ontem e de Hoje**: Caminhos de Ensino. 2007. 196f. Tese (Doutorado em Didática). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

ORTIZ, Fernando. *El proceso de la transculturación en Cuba*. In: ORTIZ, Fernando. **Etnia y sociedad**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

PETRAGLIA, Izabel; VASCONCELOS, Maria Aparecida Flores de Cintra. **Contos de Fada: Histórias de Todos os Tempos. Origens no Imaginário do Sujeito Complexo**. Disponível em: <https://www.uninove.br/PDFs/Mestrados/Educa%25C3%25A7%25C3%25A3o/Eventos_parceria/SOFELP/19.pdf>. Acesso em: 10. nov. 2012.

REYES, Graciela. **Polifonía Textual**. Madrid: Editorial GREDOS, 1984.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995.

RIBEIRO, Maria Augusta H. W. O Reconto dos Contos da Oralidade: permanências de mudanças do gênero. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado (orgs.). **Conto e Reconto**: das fontes à invenção. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ROMERO, Sylvio. **Contos Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANDRONI, Laura. **Boletim Informativo da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil**: 200 anos dos Irmãos Grimm. Rio de Janeiro, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Disponível em: <<http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2013/12/a-nc3a1usea.pdf>>. Acesso em: 20;dez.2013.

SCHNEIDER, Raquel Elizabete Finger; TOROSSIAN, Sandra Djambolakdijan. **Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea**. Disponível em: <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/viewFile/P.1678-9563.2009v15n2p132/873>>. Acesso em: 12.nov.2012.

SCHEFER, M. C. **Dos Irmãos Grimm a Câmara Cascudo: um caso de tradução cultural**. 2008. 105p. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional). Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul. 2008.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Método, raça e identidade nacional em Sílvia Romero**. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2193>>. Acesso em: 22. jan. 2013.

VON FRANZ, Marie Louise. **A interpretação dos contos de fada**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ANEXOS

- ANEXO A – Narrativa *Mariazinha Borralheira*, de Dona Arlene
- ANEXO B – Conto *Cinderela ou Sapatinho de Vidro*, de Charles Perrault
- ANEXO C – Conto *Maria Borralheira*, de Silvio Romero
- ANEXO D – Conto *A Madrasta*, de Silvio Romero
- ANEXO E – Conto *A menina enterrada viva*, de Câmara Cascudo
- ANEXO F – Conto *A Madrasta*, de Monteiro Lobato

ANEXO A

Mariazinha Borrallheira

“Era um homem, né. Ele era casado, aí mulher dele morreu. Aí ficou uma filhinha, o nome dela era Maria. Aí passado uns tempos, aí tinha uma vizinha, e essa vizinha também ela era viúva. Quando a menina morava com pai dela, né, aí a vizinha tratava ela bem. “Mariazinha”, chamava, “Mariazinha vem pra cá”. Aí Mariazinha vai: “Ah papai, tá bom de o senhor casar com a vizinha”. Ela tinha três filhas, essa vizinha. “Maria, Mariazinha, Maria, Mariazinha”. Tudo era Mariazinha. Aí ela foi, até que o velho foi e casou com a mulher. Aí com os tempos ela começou a maltratar a Mariazinha. Aí tudo que Mariazinha fazia ela achava que era errado. Tudo, tudo, tudo, tudo que ela fazia, ela achava que era errado. Aí a Mariazinha foi ficando triste, e o velho também. Mas aí não tinha como fazer, né. Aí ficaram morando juntos. Aí um dia: “Maria, vem lavar essas roupa!” Aí ela botava para dormir assim longe, no barracão, na cozinha. Ela ficava pela cozinha dormindo. Comia... Ela era empregada deles, quando ela cresceu foi ser empregada deles, da filha dela. Ia para festa, ela ficava, a Mariazinha. Eles iam para festa. Aí ela foi crescendo, foi crescendo. “Maria vai lavar essas roupas”, aí ela ia. Ela tinha uma vaca. Aí ela ia, chegava a ficar chorando. Aí a vaca dela chegava: “Maria, o que é que tu tem? Dorme Maria”. Aí Maria dormia, aí a vaca lavava as roupas todinha, bacaninha”. Aí: “Maria, acorda. Vai te embora”. Aí ela ia para casa, levava, entregava. Aí um dia: “Maria, vai arear essas panelas”. Aí ela foi. Aí ela chegou lá. Aí a outra foi e disse assim: “Ah! Eu vou atrás da Maria”. Aí ela foi, aí ela viu tudo lavadinho: “Como é que Maria fez isso? Como é que tu lavou essas panelas?” “Será que não tem alguém por lá não?”, disse para outra, “Eu não vi ninguém não. Só vi a vaca dela, ia saindo de lá”. Aí ela disse: “Mas como que pode ser?” Aí ela foi e disse: “Maria, nós vamos matar tua vaca, Maria.” “Ah! Tem que matar a vaca da Maria”. Aí mataram a vaca da Maria. Aí Maria ficou chorando. Aí a vaca dela disse: “Maria vão me matar. Mas não chora não! Pega minha tripa, tu assopra e solta dentro d’água. Aonde topar, tem alguma coisa pra ti.” Aí: “Maria, vai lavar louça”. Ela foi embora para o rio. Chegou lá ela assoprou a tripa, aí desceu, formou uma canoa. Aí ela embarcou para o outro lado. Aí ela foi embora. Chegou lá, ela tinha uma casa muito bonita lá; ela foi, lavou, alimpou, cuidou dos passarinhos, deu comida para os passarinhos. Aí que um velho chegou: “Quem foi que fez esse bem pra mim? Quem fez esse bem pra mim, lá adiante tem dois baldes: um que faz bem e um que faz ruim. Pegará esse bem”. Aí diz que Mariazinha foi embora. Aí chegou lá, pegou o bem, botou na cabeça e foi embora com balde na cabeça. Aí galo: “Mariazinha tá rica [Cantando]”. “Olha mamãe, galo tá dizendo, nada, Mariazinha tá ruída.” “Não, Mariazinha tá rica.” “Mariazinha tá rica”. Aí quando Mariazinha entrou na casa, que ela foi entrando, aí o balde quebrou. Parece que ficou boca dela, tudo dente dela de ouro. Quando chegou, foi tomar benção, derrubou o balde: “Mas como tu ficou, Mariazinha? Como foi que tu fez?” “Ah maninha, eu fui lá tem uma canoa assim, eu fui lá. Cheguei lá, eu quebrei os passarinhos do velho; bati; sujei casa dele; quebrei tudo que ele tinha. Aí ele me deu isso”. Aí diz que a outra correu lá, pegou, na casa do velho, quebrou pássaro. Aí o velho chegou lá os passarinhos dele tudo aleijado. Aí: “Quem fez esse mal para mim vai pegar esse balde que faz ruim”. Aí diz que ela chegou lá, pegou o balde e botou na cabeça. Lá ela tropeçou, balde quebrou, diz que besouro roeu ela todinha. Aí o Galo disse: “Mariazinha tá ruída.” “Olha, Mariazinha tá rica.” “Mariazinha tá ruída”. Quando ela entrou na casa, que foi tomar benção, caiu estrume da boca dela. Sapato dela de pé de gato, chifre, coroa dela chifre de gado. Era a vaca que estava castigando ela, que ela fez, que matou ela. Aí diz que foi, né, “Tá bom. Vai pra tua borralha, Mariazinha!”. Aí dizem que Mariazinha foi para borralha dela. Aí ficou lá. Aí foi que foram: “Agora, quer saber de uma coisa? Eu vou matar ela, essa Mariazinha”: a Borrallheira, a Maria Borrallheira né; matar a Maria Borrallheira, né. “Vem cá homem! Tá bom de tu ir tal canto assim... de três dias de viagem para ti buscar não sei o que lá”. Aí o homem foi, o marido, né. Ela pegou, mandou cavar um buraco lá atrás do curral. Aí empregado cavou, aí botou Mariazinha lá dentro, enterrou. Aí o pai dela chegou: “Cadê...?”. Tudo chorando. “A Mariazinha morreu, Mariazinha morreu”. Aí ele disse: “Vai cortar capim pros bezerros”. Mandou o empregado. Aí o empregado, com preguiça, olhou atrás assim onde ele cavou, capim bonito: “Vou cortar esse capim que tá bonito aqui”. Tacou terçado dele *tá!* no capim. “Capineira do meu pai, não me corte meu cabelo. Por causa do figo da figueira, minha madrasta me enterrou”. Largou esse terçado, saiu: “Capim tá falando ali patrão! Capim tá falando, patrão!” “Aonde?” Aí correram para lá: “Corta aí.” “Capineira do meu pai, não me corte meu cabelo. Por causa do figo da figueira, minha madrasta me enterrou”. Aí buscaram, cavaram, aí tiraram Mariazinha. “Mas, porque ela tinha morrido, mas ela ressuscitou de novo”. Eu sei que aí ajeitaram a Mariazinha para

lá e botaram. “Vai para tua borralha de novo”. Aí Mariazinha foi para borralha dela. Aí diz que foi: “Ah! Vai ter uma festa, aniversário do príncipe. Lá, nós vamos para festa. Mariazinha traz meu sapato. Mariazinha penteia o meu cabelo. Mariazinha faz isso”. Tudo que ela fazia. Aí foram embora para festa. Aí ela estava lá dormindo. Aí Nossa Senhora chegou: “Mariazinha!” “Senhora!” “Tu quer ir para festa? Mariazinha, eu sou tua madrinha, Mariazinha. Tu quer ir para festa?” “Eu quero.” “Então tu vai, mas doze horas da noite você não pode ficar mais lá, você vem embora”. Aí eu sei que botou roupa da Mariazinha, coroa, embarcou na carroça e foi embora. Aí chegou lá, Mariazinha desceu, estava o príncipe ali. Não tinha uma menina que ele se engraçasse para dançar, para puxar. Aí diz que quando Mariazinha chegou, ele foi, ele foi e puxou ela para dançar. Foi dançar. “Olha mamãe, tem uma moça bonita, chegou uma moça bonita, e o príncipe tá dançando só com ela. Ele só puxa ela.” “Fica perto dela para ele te puxar”. Ficavam perto, mas ele só tirava ela, né. Aí quando ela olhou no relógio que ia dando, que ela correu, que ela embarcou na carroça, ele agarrou, só agarrou no pé dela, não conseguiu pegar ela. Ficou só o sapato na mão dele. Aí ela foi embora. Aí chegaram lá, ela estava lá na borralha dela. Aí estavam contando: “Ah, Mariazinha, foi uma moça assim pro príncipe... Nós vamos de novo agora. Ele vai, tá andando atrás dessa moça”. Agora já é o príncipe... Aí diz que o príncipe foi atrás dela, né. Andava de casa em casa. Aí chegou na casa dessa mulher. Aí: “Dona, vê se dá aqui esse sapato no pé...”. Que se o sapato dá ia ser mulher dele, do príncipe. Aí diz que eles calçaram. Uma foi e cortou o pé dela, aí deu no sapato, mas estava saindo sangue. Aí: “Dona, a senhora não tem nenhuma empregada?” “Tem só Maria Velha Borralheira.” “Não vou chamar essa imunda, não.” “Não, mas chama, a senhora chama ela aqui”. Aí diz que: “Maria!” “Senhora!” “Vem aqui, sua borralheira velha!”. Aí diz que quando Mariazinha apareceu na porta só com um lado do sapato, a velha saltava para o lado. Aí príncipe foi embora com Mariazinha. Até hoje estavam lá mandaram recado para vocês, cachorro botou em mim, caiu, eu me esqueci.”

Arlene Lima da Silva

Fonte: Projeto *Narrativa Oral Indígena: Registro e Análise na Terra Indígena do Alto São Marcos*, financiado pelo CNPQ, sob a coordenação do Prof. Dr. Devair Antônio Fiorotti. Entrevista coletada em 2009, na Comunidade do Sabiá.

ANEXO B

Cinderela ou O sapatinho de vidro

Era uma vez um fidalgo que se casou em segundas núpcias com a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu. Ela tinha duas filhas de temperamento igual ao seu, sem tirar nem pôr. O marido, por seu lado, tinha uma filha que era a doçura em pessoa e de uma bondade sem par. Nisso saíra à mãe, que tinha sido a melhor criatura do mundo.

Assim que o casamento foi celebrado, a madrasta começou a mostrar seu mau gênio. Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis. Encarregava-a dos serviços mais grosseiros da casa. Era a menina que lavava as vasilhas e esfregava as escadas, que limpava o quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Quanto a ela, dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha, enquanto as irmãs ocupavam quartos atapetados, com camas da última moda e espelhos onde podiam se ver da cabeça aos pés.

A pobre menina suportava tudo com paciência. Não ousava se queixar ao pai, que a teria repreendido, porque era sua mulher quem dava as ordens na casa. Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. Por isso, todos passaram a chamá-la Gata Borralheira. Mas a caçula das irmãs, que não era tão estúpida quanto a mais velha, começou a chamá-la Cinderela. No entanto, apesar das roupas suntuosas que as filhas da madrasta usavam, Cinderela, com seus trapinhos, parecia mil vezes mais bonita que elas.

Ora, um dia o filho do rei deu um baile e convidou todos os figurões do reino – nossas duas senhoritas estavam entre os convidados, pois desfrutavam de certo prestígio. Elas ficaram entusiasmadas e ocupadíssimas, escolhendo as roupas e os penteados que lhes cairiam melhor. Mais um sofrimento para Cinderela, pois era ela que tinha de passar a roupa branca das irmãs e engomar seus babados. O dia inteiro as duas só falavam do que iriam vestir.

“Acho que vou usar meu vestido de veludo vermelho com minha renda inglesa”, disse a mais velha.

“Só tenho minha saia de todo dia para vestir, mas, em compensação, vou usar meu mantô com flores douradas e meu broche de diamantes, que não é de se jogar fora.”

Mandaram chamar o melhor cabeleireiro das redondezas, para levantar-lhes os cabelos em duas torres de caracóis, e mandaram comprar moscas do melhor fabricante. Chamaram Cinderela para pedir sua opinião, pois sabiam que tinha bom gosto. Cinderela deu os melhores conselhos possíveis e até se ofereceu para penteá-las. Elas aceitaram na hora. Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam: “Cinderela, você gostaria de ir ao baile?”

“Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. Isso não é coisa que convenha.”

“Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma Gata Borralheira indo ao baile.”

Qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e penteou-as com perfeição. As irmãs ficaram quase dois dias sem comer, tal era seu alvoroço. Arrebataram mais de uma dúzia de corpetes de tanto apertá-los para afinar a cintura, e passavam o dia inteiro na frente do espelho.

Enfim o grande dia chegou. Elas partiram, e Cinderela seguiu-as com os olhos até onde pôde. Quando sumiram de vista, começou a chorar. Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha: “Eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...” Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase.

A madrinha, que era fada, disse a ela: “Você gostaria muito de ir ao baile, não é?”

“Ai de mim, como gostaria”, Cinderela disse, suspirando fundo.

“Pois bem, se prometer ser uma boa menina eu a farei ir ao baile.”

A fada madrinha foi com Cinderela até o quarto dela e lhe disse:

“Desça ao jardim e traga-me uma abóbora.”

Cinderela colheu a abóbora mais bonita que pôde encontrar e a levou para a madrinha. Não tinha a menor ideia de como aquela abóbora poderia fazê-la ir ao baile. A madrinha escavou a abóbora até sobrar só a casca. Depois bateu nela com sua varinha e no mesmo instante a abóbora foi transformada numa bela carruagem toda dourada. Em seguida foi espiar a armadilha para camundongos, onde encontrou seis camundongos ainda vivos. Disse a Cinderela que levantasse um pouquinho a portinhola da armadilha. Em cada camundongo que saía dava um toque com sua varinha, e ele era instantaneamente transformado num belo cavalo; formaram-se assim três belas parselhas de cavalos de

um bonito cinzaca mundongo rajado. E vendo a madrinha confusa, sem saber do que faria um cocheiro, Cinderela falou: “Vou ver se acho um rato na ratoeira. Podemos transformá-lo em cocheiro.”

“Boa ideia”, disse a madrinha, “vá ver.”

Cinderela então trouxe a ratoeira, onde havia três ratos graúdos. A fada escolheu um dos três, por causa dos seus bastos bigodes, e, tocando-o, transformou-o num corpulento cocheiro, bigodudo como nunca se viu. Em seguida ordenou a Cinderela: “Vá ao jardim, e encontrará seis lagartos atrás do regador. Traga-os para mim.”

Assim que ela os trouxe, a madrinha os transformou em seis lacaios, que num segundo subiram atrás da carruagem com suas librés, e ficaram ali empoleirados, como se nunca tivessem feito outra coisa na vida.

A fada se dirigiu então a Cinderela: “Pronto, já tem como ir ao baile. Não está contente?”

“Estou, mas será que vou assim, tão maltrapilha?” Bastou que a madrinha tocasse com sua varinha, e no mesmo instante suas roupas foram transformadas em trajes de brocado de ouro e prata incrustados de pedrarias. Depois ela lhe deu um par de sapatinhos de vidro, os mais lindos do mundo.

Deslumbrante, Cinderela montou na carruagem. Mas sua madrinha lhe recomendou, acima de tudo, que não passasse da meia-noite, advertindo-a de que, se continuasse no baile um instante a mais, sua carruagem viraria de novo abóbora, seus cavalos camundongos, seus lacaios lagartos, e ela estaria vestida de novo com as roupas esfarrapadas de antes. Cinderela prometeu à madrinha que não deixaria de sair do baile antes da meia-noite.

Então partiu, não cabendo em si de alegria. O filho do rei, a quem foram avisar que acabara de chegar uma princesa que ninguém conhecia, correu para recebê-la; deu-lhe a mão quando ela desceu da carruagem e conduziu-a ao salão onde estavam os convidados. Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinos emudeceram, tal era a atenção com quem contemplavam a grande beleza da desconhecida. Só se ouvia um murmúrio confuso: “Ah, como é bela!”

O próprio rei, apesar de bem velhinho, não se cansava de fitá-la e de dizer bem baixinho para a rainha que fazia muito tempo que não via uma pessoa tão bonita e tão encantadora. Todas as damas puseram-se a examinar cuidadosamente seu penteado e suas roupas, para tratar de conseguir iguais já no dia seguinte, se é que existiam tecidos tão lindos e costureiras tão habilidosas.

O filho do rei conduziu Cinderela ao lugar de honra e em seguida a convidou para dançar: ela dançou com tanta graça que a admiraram ainda mais. Foi servida uma magnífica ceia, de que o príncipe não comeu, tão ocupado estava de contemplar Cinderela. Ela então foi se sentar ao lado das irmãs, com quem foi gentilíssima, partilhando com elas as laranjas e os limões que o príncipe lhe dera, o que as deixou muito espantadas, pois não a reconheceram. Estavam assim conversando quando Cinderela ouviu soar um quarto para meia-noite. No mesmo instante fez uma grande reverência para os convidados e partiu chispando.

Assim que chegou em casa foi procurar a madrinha. Depois d' lhe agradecer, disse que gostaria muito de ir de novo ao baile do dia seguinte, pois o filho do rei a convidara. Enquanto estava entretida em contar à madrinha tudo que acontecera no baile, as duas irmãs bateram à porta; Cinderela foi abrir.

“Como demoraram a chegar!” disse, bocejando, esfregando os olhos e se espreguiçando como se tivesse acabado de acordar; na verdade não sentira nenhum pingo de sono desde que as deixara. “Se você tivesse ido ao baile”, disse-lhe uma das irmãs, “não teria se entediado: esteve lá uma bela princesa, a mais bela que se possa imaginar; gentilíssima nos deu laranjas e limões.”

Cinderela ficou radiante ao ouvir essas palavras. Perguntou o nome da princesa, mas as irmãs responderam que ninguém a conhecia e que até o príncipe estava pasmo. Ele daria qualquer coisa para saber quem era ela. Cinderela sorriu e lhes disse: “Então ela era bonita mesmo? Meu Deus, que sorte vocês tiveram! Ah, se eu pudesse vê-la também! Que pena! Senhorita Javotte, pode m emprestar aquele seu vestido amarelo que usa todo dia?”

“Com certeza”, respondeu a senhorita Javotte, “vou fazer isso já, já! Empréstado meu vestido para uma Gata Borralheira asquerosa como esta, só se eu estivesse completamente louca.” Cinderela já esperava essa recusa, que a deixou muito satisfeita; teria ficado terrivelmente embaraçada se a irmã tivesse lhe emprestado o vestido.

No dia seguinte as duas irmãs foram ao baile, e Cinderela também, mas ainda mais magnificamente trajada que da primeira vez. O filho do rei ficou todo o tempo junto dela e não parou de sussurrar palavras doces. A jovem estava se divertindo tanto que esqueceu o conselho de sua madrinha. Assim foi que escutou soar a primeira badalada da meia-noite quando imaginava que ainda fossem onze

horas: levantou-se e fugiu, célere como uma corça. O príncipe a seguiu, mas não conseguiu alcançá-la. Ela deixou cair um dos seus sapatinhos de vidro, que o príncipe guardou com todo o cuidado.

Cinderela chegou sem fôlego, sem carruagem, sem lacaios e com seus andrajos; não lhe restara nada de todo o seu esplendor senão um pé dos sapatinhos, o par que deixara cair.

Perguntaram aos guardas da porta do palácio se não tinham visto uma princesa deixar o baile. Responderam que não tinham visto ninguém sair, a não ser uma mocinha muito mal vestida, que mais parecia uma camponesa que uma senhorita.

Quando suas duas irmãs voltaram do baile, Cinderela perguntou-lhes se tinham se divertido novamente, e se a bela dama lá estivera. Responderam que sim, mas que fugira ao toque da décima badalada, e tão depressa que deixara cair um de seus sapatinhos de vidro, o mais lindo do mundo. Contaram que o filho do rei o pegara, e que não fizera outra coisa senão contemplá-lo pelo resto do baile. Tinham certeza de que ele estava completamente apaixonado pela linda moça, a dona do sapatinho.

Diziam a verdade, porque, poucos dias depois, o filho do rei mandou anunciar ao som de trompas que se casaria com aquela cujo pé coubesse exatamente no sapatinho. Seus homens foram experimentá-los nas princesas, depois nas duquesas, e na corte inteira, mas em vão. Levaram-no às duas irmãs, que não mediram esforços para enfiarem seus pés nele, mas sem sucesso. Cinderela, que as observava, reconheceu seu sapatinho e disse sorrindo: "Deixem-me ver se fica bom em mim." As irmãs começaram a rir e caçoar dela. Mas o fidalgo que fazia a prova do sapato olhou atentamente para Cinderela e, achando-a belíssima, disse que o pedido era justo e que ele tinha ordens de experimentá-lo em todas as moças.

Pediu a Cinderela que se sentasse. Levou o sapato até seu pezinho e viu que cabia perfeitamente, como um molde de cera. Nesse instante chegou a madrinha e, tocando com sua varinha os trapos de Cinderela, transformou-os de novo nas mais magníficas de todas as roupas.

As duas irmãs perceberam então que era ela a bela jovem que tinham visto no baile. Jogaram-lhe aos seus pés para lhe pedir perdão por todos os maus-tratos que a tinham feito sofrer. Cinderela perdoou tudo e, abraçando-as, pediu que continuassem a lhe querer bem.

Levaram Cinderela até o príncipe, suntuosamente vestida como estava. Ela lhe pareceu mais bela que nunca e poucos dias depois estavam casados. Cinderela, que era tão boa quanto bela, instalou as duas irmãs no palácio e as casou no mesmo dia com dois grandes senhores da corte.

Charles Perrault

Fonte: **Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros.** Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução Maria Luiza Xavier de Almeida Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ANEXO C

Maria Borrallheira

Havia um homem viuvo que tinha uma filha chamada Maria; a menina, quando ia para a eseoála, passava por casa de uma viuva, que tinha duas filhas'. A viuva costumava sempre chamar a pequena e agradal-a muito. Depois de algum tempo começou ajhe diaer que fallasse e rogasse a seu pai para casar com ella. A menina pegou e fallou ao pai para Casar com a viuva, porque « ella era muito boa e agradável. » O pai respondeu : «Minha filha,-ella hoje te dá papinhas; amanhã te dará de fel.» Mas a menina sempre vinha com os mesmos pedidos, até que o pai contractou o casamento com a viuva. Nos primeiros tempos ainda ella agradava á pequena, e, ao depois, começou a maltratal-a. Tudo o que havia de mais aborrecido e trabalhoso no tracto da casa era a orphã que fazia. Depois, de mocinha era ella que ia á fonte buscar água, e ao matto buscar lenha ; era quem accendia o fogo, e vivia muito suja no borralho. D'ahi lhe veio - o nome de Maria Borrallheira. Uma vez para judial-a a madrasta lhe deu uma tarefa muito grande de algodão para fiar e lhe disse que n'aquelle dia devia ficar prompta. Maria tinha uma vaquinha, que sua mãe lhe tinha deixado; vendo-se assim tão atarefada, correu e foi ter com a vaquinha e lhe contou, chorando, os seus trabalhos. A vaquinha lhe disse : «Não tem nada; traga o algodão que eu engulo,- e quando botar fora é fiado e prompto em novellos. » Assim foi. Em quanto a vaquinha engulia o algodão, Maria estava brincando. Quando foi de tarde, a vaquinha deitou para fora aquella porção de novellos tão alvos e bonitos!... Maria, muito contente, botou-os no cesto e levou-os para casa. A madrasta ficou muito admirada, e no dia seguinte lhe deu uma tarefa ainda maior. Maria foi ter com a sua vaquinha, e ella fez o mesmo que da-outra vez. No outro dia a madrasta deu à mocinha uma grande tarefa de renda para fazer; a vaquinha, como sempre, foi que a salvou, engolindo as linhas e botando para fora a renda prompta e muito alva e bonita. A madrasta ainda mais admirada ficou. D'outra vez mandou *ella* buscar um ceste cheio d'agua. Maria Borrallheira sahiu muito triste para a fonte, e foi ter com a vaquinha que lhe encheu o cesto, que ella levou para casa. D'ahi por diante a madrasta de Maria começou a desconfiar, e mandou as suas duas filhas espiarem a moça. Ellas descobriram que era a vaquinha que fazia tudo para a Borrallheira. D'ahi a tempos a mulher se fingiu pejada e com antôjos e desejou comer a vaquinha de Maria. O marido não quiz consentir; mas por fim teve de ceder á vontade da mulher que era uma tarasca desesperada. Maria Borrallheira foi e contou á vacca o que ia acontecer; ella disse que não tivesse medo, que, quando fosse o dia de a matarem, Maria se oferecesse para ir lavar o fato; que dentro d'elle havia de encontrar uma varinha, que lhe havia de dar tudo o que ella pedisse; e que depois de lavado o fato, largasse a gamella pela corrente abaixo e a fosse acompanhando; que mais adiante havia de encontrar uni velhinho muito chagado e com fome; lavasse^lhe as feridas e a roupa, e lhe desse de comer, que mais adiante havia de encontrar uma casinha com uns gatos e cachorrinhos muito magros e com fome, e a casinha muito suja, varesse o cisco e desse de comer aos bichos, e depois de tudo isso voltasse para casa. Assim mesmo foi. No dia que a madrasta de Maria quiz que se matasse a vaquinha, a moça se offereceu para ir lavar o fato no rio, A madrasta lhe disse com desprezo: « O chentel! quem havia de ir se não tu, porca ? » Morta a vacca, a Borrallheira seguiu com o fato para o rio; lá achou nas tripas a varinha de condão, e guardou-a. Depois de lavado o fato botou-o ha gamella e largou-a pela correnteza abaixo, e a foi acompanhando. Adiante encontrou um velhinho muito chagado e morto de fome e sujo. Lavou-lhe as feridas, è á*roupa, e deu-lhe de comer. Este velhinho era Nosso "Senhor. Seguiu com a gamella. Mais adiante encontrou 'uma casinha muito suja e desarrumada, e com os cachorros e gatos e gallinhas muito magros e mortos de fome. Maria Borrallheira deu de comer aos bichos, varreu a casa, arrumou todos os trastes e escondeu-se atraz da porta. D'ahi a pouco chegaram as donas da casa, que eram três velhas *tatas*.Quando viram aquelle beneficio, a mais moça disse: «Manas, faiemos; faiemos, manas: permitia a Deus que quem tanto bem nos fez lhe appareçam uns chapins de ouro nos pés. » A do meio disse : «Manas, faiemos, manas; permitta a Deus qtie quem tanto bem nos fez lhe nasça uma estrella de ouro na^testa. ». A mais velha -disse : « Faiemos, manas: permitta a Deus qíife quem tanto bem nos fez, quando fallar lhe saiam faíscas de ouro da bocca.» Maria, que eslava atraz da porta, appareceu já toda formosa com os chapins de ouro nos pés, e estrella de ouro na testa, e quando fallava sahiam-lhe da bocca faíscas de ouro. Amarrou um lenço na cabeça, fingindo doença, para esconder a estrella, e tirou os chapins dos pés, e foi-se embora para casa. Quando lá chegou, entregou o fato e foi para o seu borralhól Passados alguns dias, as filhas da madrasta lhe viram a estrella e perceberam as faíscas de ouro que lhe sahiam da bocca, e foram contar ã mãi. Ella ficou com muita inveja, e disse ás filhas que indagassem da Borrallheira o que é que.se devia fazer para se ficar assim. Ellas perguntaram e Maria disse: «É muito

fácil; vocês peçam para irem também uma vez lavar o fato de uma vacca no rio ; depois de lavado bolem a gameila com elle pela correnteza abaixo e vão acompanhando; quando encontrarem um velhinho muito ferido, mettam-lhe o pão, e dêem muito ; mais adiante, quando encontrarem uma casa com uns ..cachorros e gatos muito magros, emporcalhem a casa, desarrumem tudo, dêem nos bichos todos, e escondam-se atraz da porta, e deixem estar que, quando vocês sahirem, hão de vir com chapins e estrellas de ouro. » Assim foi. As moças contaram á mãe, e ella lhes deu um fato para irem lavar no rio. As moças fizeram tudo como Maria Borrallheira lhes tinha ensinado. Deram muito no velhinho, emporcalharam a casa e deram muito nos bichos das velhas, e se esconderam atraz da porta. Quando as donas da casa chegaram e viram aquelle destroço, a mais moça disse: « Manas, faiemos, manas: permitta a Deus que quem tanto mal nos fez lhe appareçam cascos de cavallo nos pés. » A do meio disse: « Permitta Deus que quem, tanto mal nos fez lhe nasça um rabo de cavallo na testa. » A terceira disse: « Permitta Deus que quem tanto mal nos fez, quando fallar lhe saia *porqueirra* de cavallo pela bocca » As duas moças, quando sahiram de detraz da porta já vinham preparadas com seus enfeites. Quando fatiaram ainda mais sujaram a casa das velhinhas. Largaram-se para casa, e quando a mãe as viu ficou muito triste. — Passou-se. Quando foi depois, houve três dias de festa na cidade, e todos de casa iam á igreja, menos a Borrallheira que ficava na cinza. Mas, depois de todos sahirem, ella logo no primeiro dia pegou na sua varinha de condão e disse.: « Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, dai-me um vestido da côr do campo com todas as suas flores.» De repente appareceu o vestido. Maria pediu também uma linda carruagem. Apromptou-se e seguiu. Quando entrou na igreja, todos ficaram pasmados, e sem saber quem seria aquella moça tão bonita e tão rica. Ahi *uma* das filhas da madrastra disse á mãe: « Olhe, minha mãe, parecia Maria. » A mãe botou-lhe o lenço na bocca por causa da sujidade que estava sahindo, mandando que ella se calasse, que as visinhas já estavam percerbendo. Acabada a festa, quando chegaram em casa, Maria *já eslava lá valha, l* mettida no borralho.. A mãe disse: «Olhem, minhas filhas, aquella porca alli está, não era ella, não; onde ia ella achar uma roupa tão rica ? » No outro dia foram todas para a festa e Maria ficou ; mas quando todas se ausentaram, ella pegou - na varinha de condão e disse : « Minha varinha de condão, pelo condão que Deus vos deu, dai-me um vestido de côr do mar com todos os seus peixes, e uma carruagem ainda mais rica e bella, que a primeira.» Appareceu logo tudo, e ella seapromptou e seguiu. Quando lá chegou, o povo ficou *esbabacado* por tão linda e rica moça, e o filho do rei ficou morto por ella. Botou-se cerco para a pegar na volta, e nada de a poderem pegar. Quando as outras pessoas chegaram em casa, Maria já lá estava mettida no seu borralho. Ahi uma das moças lhe disse : « Hoje vi uma moça na igreja que se parecia comtigo, Maria! » Ella respondeu : « Eu ! . . . quem sou eu para ir á festa ?... Uma pobre cozinheira ! » No terceiro dia, a mesma cousa; Maria então pediu um vestido da côr do céu com todas as suas estrellas, e uma carruagem ainda mais rica. Assim foi, e apresentou-se na festa. Na volta o rei tinha mandado pôr um cerco muito apertado para agarral-a; porém ella escapoliu, e na carreira lhe cahiu um chapim do pé, que o príncipe apanhou. Depois o rei mandou correr toda a cidade para vêr se achava-se a dona d'aquelle chapim, e o outro seu companheiro. Experimentou-se o chapim nos pés de todas as moças e nada. Afinal só faltavam ir à casa de Maria Borrallheira. Lá foram. A dona da casa apresentou as filhas que tinha; ellas, com seus cascos de cavallo, quasi machucaram o chapim todo, e os guardas gritaram: «Virgem Nossa Senhora! Deixem, deixem!...» Perguntaram si não havia alli mais ninguém. A dona da casa respondeu : « Não, ahi tem somente uma pobre cozinheira, porca, que não vale a pena mandar chamar.» Os encarregados da ordem do rei respondem que a ordem era para todas as moças sem excepção e chamaram pela Borrallheira. Ella vfeio lá de dentro toda prompta como no ultimo dia da festa ; vinha encantando tudo; foi mettendo o pésinho no chapim e mostrando o outro. Houve muita alegria e festas; a madrastra teve um ataque e cahiu para traz, e Maria foi para palácio e casou com o filho do rei.

Sylvio Romero

ANEXO D

A Madrasta

Havia um homem viuvo que tinha duas filhas pequenas, e casou-se pela segunda vez. A mulher era muito má para as meninas; mandava-as como escravas fazer todo o serviço e dava-lhes muito. Perto de casa havia uma figueira que estava dando figos, e a madrasta mandava as enteadas botar sentido aos figos por causa dos passarinhos. Alli passavam as crianças dias inteiros, espantando-os e cantando:

Xô, xô, passarinho,
Ahi não toques teu biquinho,
Vae-te embora p'ra teu ninho...

Quando acontecia apparecer qualquer figo picado, a madrasta castigava as meninas. Assim foram passando sempre maltratadas. Quando foi uma vez, o pai das meninas fez uma viagem, e a mulher mandou-as enterrar vivas. Quando o homem chegou a mulher lhe disse que as suas filhas tinham cahido doentes e lhe tinham dado grande trabalho, e tomado muitas mésinhas, mas sempre tinham morrido". O pai ficou muito desgostoso. Aconteceu que nas covas das duas meninas, e dos cabellos d'ellas, nasceu um capinzal muito verde e bonito, e quando dava o vento o capinzal dizia:

«Xô, xô, passarinho,
Ahi não toques teu biquinho,
Vai-te embora p'ra teu ninho... » .

Andando o capinheiro da casa a cortar capim para os cavallos, deu com aquelle capinzal muito bonito, mas teve medo de o cortar, por ouvir aquellas palavras. Correndo foi contar ao senhor. O senhor não o quiz acreditar, e mandou-o cortar aquelle mesmo capim, porque estava muito grande e verde. O negro foi cortar o capim, e quando metteu a fouce ouviu aquella voz sahir de baixo da terra e cantando:

«Capinheiro de meu pai,
Não me cortes os cabellos;
Minha mãe me penteava,
Minha madrasta me enterrou
Pelo figo da figueira
Que o passarinho picou.»

O negro, que ouviu isto, correu para casa assombrado, e foi contar ao senhor 'que o não quiz acreditar, até que o negro instou tanto que elle mesmo veiu, e mandando o negro metter a fouce, também ouviu a cantiga do fundo da terra. Então mandou cavar n'aquelle logar e encontrou as suas#duas filhas ainda vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha d'ellas. Quando chegaram em casa acharam a mulher morta por castigo.

Sylvio Romero

Fonte: ROMERO, Sylvio. **Contos Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885. p. 57-59.

ANEXO E

A menina enterrada viva

Era um dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má. A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolos de mel. A menina ia simpatizando com a viúva, embora não se esquecesse de sua defunta mãe que a acariciava e penteava carinhosamente. A viúva tanto adulou a menina que esta acabou pedindo que seu pai casasse com ela.

— Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel!

— Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel – respondeu o viúvo.

A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou com a vizinha. Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse um cachorro. Dava muito pouco de comer e fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a madrasta não deixava a menina brincar. Mandava que fosse vigiar um pé de figos que estava carregadinho, para os passarinhos não bicarem as frutas. A pobre da menina passava horas e horas guardando os figos e gritando – chô! passarinho! – quando algum voava por perto. Uma tarde estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham bicado todos os frutos. A madrasta veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e no ímpeto do gênio matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal. Quando o pai voltou da viagem a madrasta disse que a menina fugira de casa e andava pelo mundo, sem juízo. O pai ficou muito triste. Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e, quando começou a cortar o capim, saiu a voz do chão, cantando:

Capineiro de meu pai!
 Não me cortes os cabelos...
 Minha mãe me penteou,
 Minha madrasta me enterrou
 Pelo figo da figueira
 Que o passarinho bicou...
 Chô! Passarinho!

O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. Cavou a terra e encontrou uma laje. Por debaixo estava vivinha, a menina. O pai chorando de alegria abraçou-a e levou-a para casa. Quando a madrasta avistou de longe a enteada, saiu pela porta afora, e nunca mais deu notícia se era viva ou morta.

Luís da Câmara Cascudo

Fonte: CASCUDO, Luís da Câmara. Contos Tradicionais do Brasil. In: SHEFER, M. C. **Dos Irmãos Grimm a Câmara Cascudo**: um caso de tradução cultural. 2008. 105p. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional). Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul. 2008.

ANEXO F

A Madrasta

Havia um viúvo com três filhas. Um dia resolveu casar-se de novo - e casou com uma mulher muito má, que tinha ódio às meninas. Fazia-as trabalhar como verdadeiras escravas. No quintal havia uma grande figueira. Quando chegou o tempo dos figos, a madrasta botou as meninas lá tomando conta para que os passarinhos não bicassem os figos. As três coitadinhas passavam debaixo da figueira o dia todo, dizendo aos sanhaços que se aproximavam:

Xô, xô, passarinho,
aí não toques o biquinho.
Vai-te embora pro teu ninho...

Mas mesmo assim aparecia um ou outro figo bicado e a madrasta batia nas três. Um dia em que o homem fez uma longa viagem a madrasta aproveitou-se para mandar enterrar vivas as coitadinhas. Quando o homem voltou e indagou das filhas, a peste respondeu que haviam caído doentes e morrido, apesar de todos os remédios. O pobre pai ficou muito triste. Mas aconteceu que no lugar onde as meninas tinham sido enterradas brotou logo um lindo capinzal — dos cabelos delas, e quando batia o vento o capinzal murmurava:

Xô, xô, passarinho,
aí não toques o biquinho.
Vai-te embora pro teu ninho...

Um negro, tratador dos animais da casa, andando a cortar capim, ouviu aqueles murmúrios e teve medo de mexer nas pontinhas. Foi contar o caso ao patrão. O patrão não quis acreditar, e disse-lhe que cortasse o capim com murmúrio e tudo. O negro obedeceu. Mas quando levantou a foice, ouviu novamente a misteriosa voz, que dizia:

Capineiro de meu pai,
não me cortes os cabelos;
minha mãe me penteava,
minha madrasta me enterrou
pelo figo da figueira
que o passarinho bicou.

O negro foi correndo contar o caso ao patrão, com um grande susto na cara. E tanto fez que o obrigou a chegar até lá. E então o pai das meninas ouviu o lamento das filhas enterradas. Mandou buscar uma enxada e cavar, e retirou-as da terra, vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha das três. Quando voltaram para casa, na maior alegria deram com a madrasta estrebuchando. Um castigo do céu tinha caído sobre a peste.

Monteiro Lobato

Fonte: LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. Disponível em: <<https://teopoetica.sites.ufsc.br/arquivos/lucifer/Artigos/Hist%C3%B3ria%20de%20Tia%20N%C3%A1stacia%20-%20O%20Bom%20Diabo%20-%20Monteiro%20Lobato.pdf>>. Acesso em: 05.out.2012.