



Universidade Federal do Pará
Campus Universitário de Bragança
Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia

Karina Paraense Monteiro

**Da leitura à tradução: um estudo comparativo da narrativa
“A madrasta” em Mário de Andrade, Monteiro Lobato e
Câmara Cascudo**

Bragança, Pará

2014



Universidade Federal do Pará
Campus Universitário de Bragança
Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia

Karina Paraense Monteiro

**Da leitura à tradução: um estudo comparativo da narrativa “A madrasta” em
Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Linguagens e Saberes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Maria Trusen.

Área de concentração: Leitura e Tradução cultural

Bragança, Pará

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Paraense Monteiro, Karina, 1988-
Da leitura à tradução: um estudo
comparativo da narrativa "a madrasta" em Mário
de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo /
Karina Paraense Monteiro. - 2014.

Orientadora: Sylvia Maria Trusen.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
do Pará, Campus de Bragança, Programa de
Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na
Amazônia, Bragança, 2014.

1. Literatura comparada. 2. Tradução e
Interpretação. 3. Contos brasileiros. I. Título.

CDD 22. ed. 809

Universidade Federal do Pará
Campus Universitário de Bragança
Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia

Karina Paraense Monteiro

**Da leitura à tradução: um estudo comparativo da narrativa “A madrasta” em
Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará
como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em
Linguagens e Saberes.

Área de concentração: Leitura e Tradução cultural.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Sylvia Maria Trusen
Orientadora

Prof.^o Dr.^o José Guilherme dos Santos Fernandes
Membro da banca

Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro Guimarães
Membro da banca

Apresentado em: 03/04/2014

Parecer: _____

Ao meu amado esposo, Rodrigo.
Aos meus pais, Socorro e Ancelmo.

AGRADECIMENTOS

Ao único que é digno de receber toda honra, glória e louvor: Deus. O meu Senhor e Salvador com seu imenso amor e fidelidade cumpriu mais essa promessa em minha vida. Tudo é Teu, Jesus.

Ao meu querido esposo, por tomar os meus sonhos para si, guerrear comigo nessa empreitada, compreender minhas ausências e ser, antes de tudo, meu melhor amigo e companheiro.

Aos meus pais, por desde as primeiras letras me ensinarem a persistir com honestidade e alegria.

Aos meus irmãos, Jessyca e Renan, por nos momentos de dificuldades liberarem palavras de vitória sobre a minha vida e sobre este trabalho.

Aos meus sogros, Telma e Floriano, por serem meus incentivadores desde o processo seletivo para ingresso no mestrado e pelo cuidado e carinho durante meu percurso em Bragança.

À minha orientadora, por desde a graduação, tentar me ensinar como percorrer com maestria a saga da pesquisa. E mais, pela paciência, generosidade e profissionalismo.

Aos professores com quem convivi durante o mestrado. À alguns, por serem exemplos de profissionais e humanos. Aos outros por me mostrarem o que não quero ser.

À Universidade Federal do Pará, pelo abrigo maternal desde a graduação.

Ao Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, pela oportunidade.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

Aos contadores e violeiros, analfabetos e geniais, às velhas contadeiras de estórias maravilhosas, fontes perpétuas da literatura oral no Brasil, ofereço, dedico e consagro este livro que eles jamais hão de ler.

Luís da Câmara Cascudo.

RESUMO

Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Luís da Câmara Cascudo foram escritores que tiveram uma vasta produção no século XX e fizeram uma imensa pesquisa sobre o folclore brasileiro. No capítulo XV de **Macunaíma**, de Mário de Andrade, há uma narrativa que foi recolhida por Câmara Cascudo em **Literatura Oral do Brasil** sob o título de “A madrasta”, e, esta, por sua vez, teve uma versão compilada por Monteiro Lobato em **Histórias de Tia Nastácia**, com o mesmo título. É válido apontar que, as três versões da narrativa diferem umas das outras, apesar de, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo terem sido coetâneos. No entanto, na obra marioandradina essa divergência é maior, posto que a tradição oral em questão não foi vertida tal como é encontrada no imaginário popular, mas sim totalmente transformada, como se apresenta e discute em momento específico desta dissertação. Diante disso, o trabalho busca examinar “A madrasta” e suas diferentes leituras e traduções nas obras dos autores assinalados anteriormente. Mais especificamente, a pesquisa procura entender as mudanças ocorridas na narrativa em questão nas obras de Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo, verificando se as transformações ocorridas em cada uma das variantes da narrativa estão em consonância com o projeto estético dos três escritores. Para isso, utiliza-se uma metodologia essencialmente bibliográfica, e, debruça-se sobre Larrosa (1996) e Brunel; Pichois; Rousseau (1995) para entender sobre tradução, no sentido amplo do termo. Como resultados, a pesquisa apreendeu que as variantes de “A madrasta” presentes nos três escritores e suas respectivas traduções, se relacionam com os seus projetos estéticos.

Palavras-chave: A madrasta. Tradução. Mário de Andrade. Monteiro Lobato. Câmara Cascudo.

RESUMEN

Mário de Andrade, Monteiro Lobato y Luís da Câmara Cascudo fueron escritores que han tenido una amplia producción en el siglo XX, y han hecho una muy gran pesquisa sobre el folclor brasileño. En el capítulo XV de **Macunaíma**, de Mário de Andrade, ha sido recolectada una narrativa por Câmara Cascudo en **Literatura Oral do Brasil** bajo el título de “A madrastra”, y esta, a su vez, tuvo una versión compilada por Monteiro Lobato en **Histórias de Tia Nastácia** con el mismo título. Es notable señalar que, las tres versiones de la narrativa se distinguen una de las otras, aunque Mário de Andrade, Monteiro Lobato y Câmara Cascudo han sido contemporáneos. No obstante, en la obra marioandradina esa divergencia es más fuente, puesto que no ha sido vertida la tradición oral en cuestión como es encontrada en el imaginario popular, sino que totalmente transformada, como se presenta y se discute en el momento específico de esta disertación. Ante eso, el trabajo procura investigar “A madrastra” y sus distintas lecturas y traducciones en las narrativas de los autores mencionados. En particular, la pesquisa procura entender los cambios ocurridos en esa narrativa en las obras de Mário de Andrade, Monteiro Lobato y Câmara Cascudo, examinando si los cambios ocurridos en cada una de las variantes de la narrativa están en consonancia con el proyecto estético de los tres escritores. Para ello, fue usada una metodología particularmente bibliográfica, y se apoya en Larrosa (1996) y Brunel; Pichois; Rousseau (1995) para comprender respecto a la traducción, en el sentido amplio del término. Por consiguiente, la pesquisa ha aprendido que las variantes de “A madrastra” presentes en los tres escritores y en sus respectivas traducciones tienen relación con sus proyectos estéticos.

Palabras-clave: *A madrastra*. Traducción. Mário de Andrade. Monteiro Lobato. Câmara Cascudo.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	3
1.1 PRINCIPIANDO A PEREGRINAÇÃO	4
1.2 DEFININDO E JUSTIFICANDO O ALVO.....	13
1.3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA	14
2. REGRESSAR AO TEMPO E CONSENTIR ARRISCAR A PERCEBER	16
2.1 ESTUDOS SOBRE A TRADUÇÃO.....	17
2.2 NARRATIVA TRADICIONAL	22
3. ENLAÇANDO IDEIAS EM BUSCA DE UMA COMPREENSÃO	25
3.1 O TEMPO HISTÓRICO EM QUE VIVERAM E PRODUZIRAM MÁRIO DE ANDRADE, CÂMARA CASCU DO E MONTEIRO LOBATO.....	26
3.2 O PROJETO LITERÁRIO DE MÁRIO DE ANDRADE, CÂMARA CASCU DO E MONTEIRO LOBATO	29
3.3 “A MADRASTA” EM MÁRIO DE ANDRADE	43
3.4 “A MADRASTA” EM MONTEIRO LOBATO.....	50
3.5 “A MADRASTA” EM CÂMARA CASCU DO.....	57
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	64
ANEXOS	67

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 PRINCIPIANDO A PEREGRINAÇÃO

De todos os materiais de estudo, o conto popular é justamente o mais amplo e mais expressivo. É, também, o menos examinado, reunido, divulgado [...].

Ligado, um pouco confundido com a Etnografia, o Folclore ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto de habitual existe no homem. Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular [...].

O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos [...]. (CASCUDO, 2011, p. 11-12).

O trecho retirado de Câmara Cascudo me fez voltar ao tempo e relembrar das inúmeras cantigas e histórias contadas pela minha mãe para me entreter. Das muitas, recordo da primeira vez em que ouvi o conto “João e Maria”: minha reação, ao final da narrativa, foi chorar comovida pela história dos irmãos. De alguma maneira, ainda muito pequena, senti o poder e a magia das narrativas populares. Cresci, assim, embalada e apaixonada por histórias.

Essa minha inclinação, creio, foi fundamental para que hoje, no mestrado, eu tenha como alvo de investigação, uma narrativa que também apresenta crianças maltratadas. Pesquiso uma narrativa que em quase todas as versões recebe o título de “A madrasta”. No entanto, antes de falar sobre esta narrativa e do que o leitor lerá nas próximas páginas, quero me ater à passagem que abre este tópico.

No trecho acima, extraído de Cascudo, o autor revela que tem consciência da capacidade e profundidade das narrativas. Cito novamente: “É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos [...]”. (CASCUDO, 2011, p.12). A palavra “vivo”, aponta para o poder dinâmico que as narrativas possuem, quando sinalizam pensamentos e valores presentes nela. Por isso, talvez, o folclorista citado diz que o conto popular é “a verdadeira História Normal do Povo” (p. 11) e que pode ser lido ao lado da memória e da imaginação popular.

Ganha minha atenção, ainda, a indicação que Câmara Cascudo faz quando defende que o conto popular revela “informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social [...]” (p 11). Deste modo, a narrativa não é simplesmente um acaso e resultado de uma criação imaginária, individual ou coletiva, mas tem marcas que precisam ser vistas, enxergadas, estudadas, para a compreensão das entrelinhas e singularidades de uma narrativa. E, estudar as entrelinhas de “A madrasta” é a minha tarefa nesta dissertação.

Este trabalho é continuidade de uma caminhada que iniciei ainda na graduação, quando pesquisei a tradução¹ da narrativa “A madrasta” em duas obras: **Macunaíma** (1926), de Mário de Andrade, e, **Literatura Oral no Brasil** (1949), de Câmara Cascudo. Para a dissertação de mestrado, resolvi ampliar o campo de investigação e analisar a narrativa em questão, também, em **Histórias de Tia Nastácia** (1937), de Monteiro Lobato.

Para iniciar o percurso, julgo necessário fazer uma apresentação das obras onde estudo a narrativa “A madrasta”. **Macunaíma** é uma obra literária onde se fazem presentes vários mitos, lendas, provérbios, ditados e credices populares. No entanto, tais manifestações da cultura brasileira não se encontram tal como são, mas sim de maneira totalmente transformada. Essas transformações foram feitas propositalmente, com intenção, conforme confessou Mário de Andrade a Câmara Cascudo, em carta datada de 1 de março de 1927²

Minha intenção foi esta: aproveitar o máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caráter sempre lendário porém com lenda de índio e negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. [...] Um dos meus cuidados foi retirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei em abasileirar e trabalhar o material brasileiro. (ANDRADE, 2010, p. 123).

¹ Tradução como ato interpretativo, mais adiante tratarei sobre o assunto.

² Mário de Andrade e Câmara Cascudo trocaram, intensamente, cartas. Essas epístolas foram recolhidas, reunidas, estudadas e publicadas pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sob a organização de Marcos Antonio de Moraes. O livro **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944** proporciona ao leitor entender o projeto literário de ambos os escritores, além de encantar com tamanha amizade e cumplicidade expressa entre os folcloristas, em vinte anos de cartas.

Assim, neste trecho recortado, Mário sinaliza o propósito que tinha com **Macunaíma**: misturar, mudar, alterar, transformar.

Câmara Cascudo, em seu livro **Literatura Oral no Brasil** (1949), apresenta um grandioso estudo acerca da literatura oral em solos brasileiros apresentando resultados de anos de leituras e pesquisas, expondo as influências étnicas que a literatura oral brasileira sofreu ao longo dos anos, dos elementos que esta apresenta.

Por sua vez, **Histórias de Tia Nastácia** (1937), de Monteiro Lobato, é uma obra literária, voltada para o público infantil que apresenta várias narrativas contadas pela velha e negra Nastácia para Emília, Pedrinho, Narizinho e D. Benta. Ao final de cada história, os personagens do Sítio do Pica Pau Amarelo conversam a respeito do conto recém-narrado. Agora que o leitor já está a par, ao menos minimamente, das três obras onde estudo a narrativa em questão, acho pertinente fazer um pequeno resumo do conto³.

De modo geral, “A madrasta” conta a história de duas ou três meninas- o número de crianças varia de acordo com a versão do conto, como o leitor verá mais adiante- que tinham uma madrasta muito má, e que as mandava, como escravas, vigiar uma figueira para que os passarinhos não bicassem os frutos da árvore. Porém, de vez em quando uma ave conseguia morder um figo, e, por conta disso, a madrasta das crianças colocava-as de castigo. Certo dia, o pai das meninas foi fazer uma viagem e a sua esposa enterrou-as vivas. Ao retornar da viagem, o homem foi informado, pela esposa, que suas filhas haviam morrido. Um dia, um funcionário da casa ao cortar capim para os animais, escutou uma canção vinda do bonito capinzal, e com medo foi avisar ao patrão. Este cavou no lugar de onde saía a música e encontrou suas filhas vivas por milagre de Nossa Senhora que era madrinha delas. Quando o homem e suas filhas chegaram em casa, a mulher estava morta.

Essa pequena sinopse do conto, apresenta elementos que estão presentes na maioria das variantes que conheço da narrativa. No entanto, algumas variantes incluem e retiram algumas informações e situações, ou seja, a narrativa apresenta-se de forma divergente em diferentes variantes, o que é previsto já que o conto é proveniente da oralidade.

³ Nos anexos deste trabalho há as narrativas que me proponho a estudar, e as demais versões que citarei adiante.

Depois que Cascudo apresenta a sua versão de “A madrasta”, explica que a narrativa possui variantes em diversos países, entre eles Alemanha, Portugal, Finlândia, Costa Rica, Espanha, França, México e Argentina. Cascudo diz ainda que Sílvio Romero apresenta uma variante da narrativa em **Contos Populares do Brasil** (1885). De fato, verificando esta informação, encontrei no referido livro de Sílvio Romero uma variante do conto com o título de “A madrasta” que se aproxima bastante com as recolhidas por Câmara Cascudo e Monteiro Lobato, sobretudo à versão compilada pelo primeiro. Neste livro, Sílvio Romero diz que a narrativa em questão tem origem europeia, e ouviu a narrativa em Sergipe.

O desejo de conhecer o conto e de verificar outras variantes deste, fez com que eu chegasse a mais uma recolhida por Câmara Cascudo, desta vez no livro **Contos Tradicionais do Brasil** (2004). Neste livro, o folclorista apresenta uma variante da narrativa sob o título de “A menina enterrada viva”. Esta variante, exhibe algumas novidades em relação às outras apresentadas até este momento do trabalho. Em “A menina enterrada viva” o viúvo tem apenas uma filha, e, casa-se novamente após esta suplicar para que contraísse matrimônio com sua vizinha.

Não satisfeita com essas cinco variantes do conto, encontrei outra em uma das edições da “Revista Lusitana”, revista esta de carácter científico que circulou em Portugal entre 1889 e 1943. A revista, em 38 volumes, reuniu trabalhos que versam sobre linguística histórica, história literária, etnografia, etimologia, lexicografia, e, alguns estudos sobre folclore e regionalismo. No quarto volume da revista, lançado em 1896, há uma sessão intitulada de “Contos Populares Portugueses” assinada pelo etnógrafo, escritor e professor Z. Consiglieri Pedroso. Neste momento da revista ele apresenta vários contos que foram recolhidos na tradição oral, entre eles, como disse acima, está “A madrasta” que, segundo Consiglieri, foi recolhido na cidade de Beja, Portugal.

Até este momento, apresentei rapidamente seis variantes da narrativa-alvo: uma em Mário de Andrade, duas em Câmara Cascudo, uma em Monteiro Lobato, uma em Sílvio Romero e uma versão portuguesa assinada por Z. Consiglieri Pedroso. Esse *corpus* consente perceber, além de variações e semelhanças entre as versões da narrativa, certo percurso desta ao longo do tempo. Aproveito para lembrar ao leitor que apesar de ter seis variantes de um

mesmo conto, trabalharei com mais afinco e profundidade com três versões: a apresentada por Mário de Andrade, Monteiro Lobato e a variante vertida por Câmara Cascudo em **Literatura Oral no Brasil**, respectivamente. Ressalto que essa ordem estabelecida, leva em consideração a primeira publicação de cada obra desses autores. As outras três variantes de “A madrasta” enriquecerão o trabalho na medida em que aponto que existem outras variantes, além das que estudo.

Aliás, é importante que eu justifique a minha escolha. Selecionei as três variantes de “A madrasta” assinaladas por três motivos: a primeira razão que influenciou na minha escolha se deve ao fato de Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo terem sido contemporâneos. A segunda razão é pelo interesse dos três escritores em estudar o folclore e pelo acervo popular. O terceiro e último motivo, mas não menos importante, deve-se ao acesso às cartas trocadas entre os autores, sobretudo entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo.

Até aqui, quando me referi a narrativa “A madrasta” utilizei, algumas vezes, a palavra variante para mencioná-la. E julgo necessário deter-me um pouco sobre o termo. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em **Novo dicionário de Língua Portuguesa** (2009) expõe que a palavra variante vem do Latim *variante*, e pode ser entendida como diferença / variação e ainda como cada uma das várias formas de um texto.

Vladimir Propp em sua **Morfologia do conto maravilhoso** (2006), ao estudar as estruturas das narrativas a partir das funções dos personagens, considera que o número de personagens e funções é limitado. No entanto, as sequências, os personagens e suas funções manifestam-se de inúmeras formas, proporcionando, assim, variações.

Por fim, remeto-me a Câmara Cascudo em **Literatura Oral no Brasil**, quando este diz que: “O tema mais antigo é a história das orelhas do rei Midas [...] Os cabelos da menina que a madrasta sepultou viva, transformaram-se em capim e cantam, denunciando. As variantes são universais.” (CASCUDO, 1984, p. 262). Cascudo, na citação acima, entende que as mudanças e as diversas formas que uma narrativa pode assumir são variações.

Deste modo, remeto-me a “A madrasta” utilizando o termo variante, aportada nas ideias de Ferreira (2009), Propp (2006) e Cascudo (1984), pois

compreendo que uma mesma narrativa pode assumir e manifestar-se de várias formas. Portanto, neste trabalho, estudo três variantes de “A madrasta” dentre as outras que existem.

Antes de prosseguir para outro momento do trabalho, é necessário ir esclarecendo alguns conceitos, para que a leitura seja mais clara. Diversas vezes, páginas acima, utilizei a palavra narrativa quando me referi à “A madrasta”, e sinto necessidade de dizer o que entendo por narrativa.

Na sua tese de doutorado, Priscila Peixinho Fiorindo⁴, afirma que apesar de existirem vários estudos sobre narrativa, ainda não há um conceito categórico sobre o assunto.

Massaud Moisés em **Dicionário de Termos Literários** (2004), diz que a palavra narração vem do Latim, *narratio, onis*, ação de narrar e relatar. Logo, entendo que a narrativa é o resultado dessa ação, ou seja, a narrativa é consequência da ação de relatar. Deste modo, narração e narrativa, advém do contar, e sua etimologia aponta, portanto, para a sua capacidade de circulação, haja vista que ao contar há o repasse da narrativa possibilitando, assim, movimento, circulação.

Se, então, narrativa é contar, narrar algo, Roland Barthes, em **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa** (1973), ajuda a pensar o termo quando salienta que

[...] a narrativa está em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas [...]. (BARTHES, 1973, p. 19).

Essa assertiva de Barthes demonstra que a narrativa é uma necessidade do homem. E esta vontade involuntária de narrar é tamanha que, ainda de acordo com Barthes (1973), dispomos de vários suportes para sustentar a narrativa, tais como: linguagem oral ou escrita, imagem, gestos, cinema, pintura, quadrinhos, vitral etc.

Ainda sobre narrativa, é válida também a leitura de Samira Nahid de Mesquita em **O enredo** (2003). A autora define narrativa como um

⁴ Cf. Priscila Peixinho Fiorindo. **O papel da memória construtiva na produção de narrativa oral infantil a partir de imagens em sequência**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

ato verbal de apresentar uma *situação inicial* que, passando por várias transformações chega a uma *situação final*. Essas transformações são ocasionadas por acontecimentos, fatos, vivências, episódios, ou, como frequentemente ocorre na narrativa contemporânea, por diferentes estados psicológicos de uma personagem. (MESQUITA, 2003, 16).

A autora defende que a matéria narrada também pode ser chamada de história, estória, fábula, enunciado. Mesquita (2003) afirma que a narrativa tradicional inicia, geralmente, com a apresentação dos personagens, o contexto sócio-cultural, familiar, e, algumas vezes descreve suas características físicas e morais.

Iniciei este tópico, o leitor possivelmente lembrará, com uma citação de Câmara Cascudo. No trecho, o folclorista cita três palavras (folclore, cultura e conto popular), e, julgo que é importante buscar outras definições sobre os termos. De acordo com Fernandes (2007)⁵, o termo folclore foi criado por William John Thomas e foi publicado primeiramente em **The Athenaeum**, uma revista de Londres, em 22 de agosto de 1846. No texto, John Thomas, entende folclore como as antiguidades populares

As vossas páginas têm dado prova, tão frequentemente, do interesse que tendes por aquilo que nós, na Inglaterra, designamos Antiguidades Populares ou Literatura Popular (se bem que seja mais um *lore* do que uma Literatura, que seria descrito de maneira mais adequada por uma boa palavra saxã composta, (*folclore- o saber do povo*) que não estou sem esperança de obter a vossa ajuda para reunir as poucas pessoas que se encontram disseminadas naquele campo no qual os nossos antepassados fizeram uma boa colheita. (THOMAS apud FERNANDES, 2007, p. 43).

Folclore nasceu, assim, com a ideia de saber antigo do povo, e, ainda, como passado distante. Câmara Cascudo, em **Literatura Oral no Brasil** elucida que um dos elementos característicos do folclore é a antiguidade, ou seja, o estudioso nordestino, compartilha da mesma apreciação de William John Thomas, apesar de viver, pensar e escrever um século depois que este fez a primeira menção ao termo folclore. Cascudo, diz ainda que além da antiguidade, o folclore caracteriza-se pela persistência, anonimato e oralidade.

⁵ Cf. FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **O boi de máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular Do boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará**. EDUFPA: Belém, 2007.

O autor enfatiza sobre a antiguidade presente no folclore quando defende que, para que uma produção seja folclórica,

é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode-se dizer a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. (CASCUDO, 1984, p.24).

Câmara Cascudo em carta destinada ao amigo Mário de Andrade, em 22 de fevereiro de 1944, escreve

Fiquei e ficarei aqui justamente cascavilhando e anotando toda essa literatura oral, renunciando a tudo que uma ambição humana e idiota pudesse coçar a imaginação, pensando reunir e salvar da colaboração deformadora o que será deformado pelo tempo. (CASCUDO, 2010, p. 331).

Neste trecho, Cascudo imprime o sentimento romântico que ele e outros folcloristas sentiam ao investigar o folclore: o desejo de salvar antes que deformasse e acabasse. Por isso, então, as narrativas, cantigas etc., precisavam, segundo os folcloristas, ser registradas o quanto antes.

Ainda sobre folclore, é válida uma leitura de **A Carta do Folclore Brasileiro**, reeditada em Salvador (BA), durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido entre 12 e 16 de dezembro de 1995. No documento conceitua-se folclore como

o conjunto de criações culturais de uma comunidade, baseando nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo da sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes [...]. A expressão cultura popular manter-se-á no singular [...] (capítulo I).

Nesta carta, já há certo avanço teórico e intelectual quando há a equiparação entre folclore e cultura popular. No entanto, o progresso fica até neste ponto, haja vista que hoje os estudiosos preferem o termo culturas populares, no plural.

Ainda de acordo com Fernandes (2007), a palavra cultura deriva do Latim *colo* que significa “eu moro, eu ocupo a terra”, e, foi usada pela primeira vez no século XIII. No século XVIII, adquiriu um sentido relacionado à educação do homem e do espírito. O estudioso diz ainda que, depois de ter seu caráter convencionalizado pelo Dicionário da Academia Francesa, a palavra

cultura passou a servir à ideologia do Iluminismo, tendo seu sentido ligado ao progresso, evolução, educação, razão. Ainda no século XVIII, o termo em questão se aproximou da noção de civilização. No século posterior, houve um separatismo entre cultura e civilização.

No século XIX, o termo se converteu como marca da nação alemã, se aproximando, assim, da ideia de nacionalismo. Assim, cultura tomou um sentido particularista, e, nação um sentido universalista, permitindo barbárie, fascismos e discriminação social. Entender cultura como algo imutável e puro é de interesse político e ideológico da classe dominante, pois permite a esta ditar o que é cultura superior (hegemônica) ou culturas inferiores (subalternas). Esse tipo de abordagem desconsidera que cultura é uma produção histórica e se constitui nas relações sociais, portanto, não são práticas isoladas e cristalizadas, ainda de acordo com Fernandes (2007).

Por esses motivos, hoje, os pesquisadores e acadêmicos preferem usar o termo culturas populares e não folclore para se indicar manifestações populares. Fernandes (2007) aponta que folclore, hoje, tem um teor pejorativo e estandardizado das práticas culturais populares, pois algumas manifestações culturais foram transformadas em produtos e são vendidas pela indústria cultural. Portanto, a visão de Cascudo, e outros folcloristas, de que cultura é algo homogêneo, cristalizado e imutável teve seu sentido discutido e atualizado, como demonstra Fernandes (2007) e Peter Burke em **La cultura popular em la Europa moderna**, quando defende que “el término “cultura popular” nos da una falsa impresión de homogeneidad y, por lo tanto, sería mas conveniente utilizarlo em plural, o sustituirlo por alguna expresión tal como “la cultura de las clases populares” (p. 19-20).

Sobre conto popular, é válida a leitura de Maria Cristina Schefer⁶ quando esta diz que André Jolles⁷, após ter estudado as narrativas dos irmãos Grimm, defende que os contos populares são narrativas de formas simples

⁶ Cf. SHEFER, Maria Cristina. **Dos irmãos Grimm a Câmara Cascudo: um caso de tradução cultural**. Dissertação de mestrado. Universidade de Caxias do Sul: Caxias do Sul, 2008.

⁷ Cf. JOLLES, André. **Formas simples: legenda, saga, mito, advinha, caso, memorável, conto, chiste**. São Paulo: Cultrix, 1976.

O conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm recolheram [...]. É comum atribuir-se a uma produção literária a qualidade de conto sempre que ela concorde mais ou menos com o que se pode encontrar no conto dos Grimm (para usar deliberadamente uma expressão vaga). (JOLLES apud SCHEFER, 2008, p. 16).

Assim, de acordo com Schefer (2008) o conto é uma narrativa curta com situação pontual e final feliz. Jolles, apud Schefer, diz que os contos escolhem

de preferência, os estados e os incidentes que contrariem o nosso sentimento de acontecimento justo; um moço recebe menos herança que os irmãos, é menor ou mais tolo dos que o cercam; crianças são abandonadas por seus pais ou maltratadas pela madrasta; o noivo é separada da sua verdadeira noiva [...] (JOLLES apud SCHEFER, 2008, p. 16-17).

Ainda sobre conto popular, é válido ainda um estudo sobre a partir do entendimento de Câmara Cascudo. Segundo o escritor nordestino, as características do conto popular são: antiguidade, anonimato, divulgação, persistência. Cascudo defende ainda que

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras no caso do tempo. (CASCUDO, 2011, p. 13).

Com as definições esclarecidas, continuo.

1.2 DEFININDO E JUSTIFICANDO O ALVO

Este trabalho busca examinar “A madrasta” e suas diferentes leituras e traduções nas obras dos autores assinalados anteriormente. Mais especificamente, procura entender as mudanças ocorridas na narrativa “A madrasta” nas obras de Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo, verificando se as transformações ocorridas em cada uma das variantes da narrativa “A madrasta” estão em consonância com os projetos estéticos dos três escritores.

Penso que esta pesquisa é importante e relevante, haja vista que de acordo com um levantamento que fiz através do sistema *pergamun* da Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, ainda não existe um

estudo sobre a investigação desta narrativa em Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo. Nesse sentido, minha pesquisa é inovadora por focar um conto ainda não examinado de forma comparativa.

Além disso, julgo importante o estudo das produções literárias brasileiras, sobretudo, as que versam sobre as narrativas populares, campo que apesar de haver muitas pesquisas e estudos, ainda precisa ser mais examinado e pesquisado.

Além disso, o exercício da reflexão sobre as narrativas é importante para compreender e valorizar os trabalhos e projetos de estudiosos tão importantes como Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Monteiro Lobato. Esses autores desempenharam um papel importante na Literatura Brasileira do século XX, como apontarei mais adiante. Penso que as pesquisas desses escritores precisam vir à tona e discutidas.

1.3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

Neste estudo, utilizo uma metodologia essencialmente bibliográfica, e, a organização desta dissertação obedece à seguinte ordem: este capítulo inicial, onde, como o leitor certamente percebeu, inicio apresentando meu percurso acadêmico, o meu objeto de estudo, os meus objetivos, metodologia. Além disso, esclareço o que é narrativa, folclore, cultura (s) popular (es), conto popular, versão e variante. Deste modo, no primeiro capítulo tenho cuidado de me posicionar a respeito dessas categorias que são fluídas e tento atualizar as discussões a respeito delas. Para isso, li Barthes (1973), Benjamin (1994), Fernandes (2007), Schefer (2008), Mesquita (2003).

No segundo capítulo, que tem um teor mais teórico, me proponho a estudar sobre tradução, para isso, me debruço sobre os estudos de Larrosa (1996) e Pichois; Brunel; Rousseau (1995). Sobre narrativa tradicional baseio-me em Benjamin (1994).

No terceiro capítulo, que tem um princípio analítico, estudo o Modernismo brasileiro em Teles (2000), e, para entender o projeto literário de Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo, me debruço sobre as correspondências deles, além de obras que permitem compreender a fortuna

críticas dos escritores. Todos esses teóricos citados até então, e outros que surgirão do decorrer do trabalho, são de grande importância para a compreensão das divergências entre as versões da narrativa, e, cumprimento dos objetivos traçados para esta dissertação.

2. REGRESSAR AO TEMPO E CONSENTIR ARRISCAR A PERCEBER

2.1 ESTUDOS SOBRE A TRADUÇÃO

Como disse no capítulo anterior, especificamente na fundamentação teórica e metodológica, início este capítulo, estudando alguns aspectos da tradução. Para isso, busco compreender os estudos de Jorge Larrosa (1996) e Brunel; Pichois; Rousseau (1995), respectivamente. Porém, antes de prosseguir, julgo importante salientar que este estudo é importante, pois me auxiliará a compreender as alterações, semelhanças e diferenças da narrativa “A madrasta” em Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Monteiro Lobato.

Em **La experiencia de la lectura**, Jorge Larrosa defende que a leitura pode ser estudada através de dois viés: leitura como formação e a formação como leitura. No primeiro caso, a leitura se relaciona com a subjetividade do leitor, com o que este sabe e o quê o constitui. No segundo caso, a leitura é pensada como uma relação de produção de sentido, deste modo, tudo o que passa diante dos olhos do leitor pode ser considerado como texto. Em ambas as vertentes, Larrosa (1996), relaciona leitura e experiência, e, para o autor

el saber de experiencia: el que se adquiere en el modo como um va respondiendo a lo que le va pasando a largo de la vida y el que va conformando lo que une es. [...] es un saber finito, ligado a la maduración de un individuo particular. [...] es um saber particular, subjetivo, relativo, personal. [...] es um saber que no puede separarse del individuo en quien encarna [...]. (LARROSA, 1996, p. 23-24).

Com base nessa citação, posso dizer que a experiência é adquirida ao longo da vida e, portanto, cada pessoa carrega em si diferentes experiências. Para Larrosa (1996), para que a leitura seja formação é necessário que o leitor tenha uma relação com o texto de tal modo que viva uma experiência com este. Assim, o texto não irá apenas passar, mas formar, deformar ou, ainda, transformar o leitor

Pensar la lectura como formación implica pensarla como [...] algo que nos forma (o nos de-forma o no trans-forma) como algo que nos constituye o nos pone en cuestión en aquello que somos [...] (LARROSA, 1996, p. 16).

Do mesmo modo, na formação como leitura, o leitor deve se relacionar com o texto disposto a ouvir, a aprender e a transformar-se. Assim, em ambas as formas, a leitura é experiência e, portanto, fonte de transformação.

Páginas adiante, Larrosa (1996), trata das metáforas da leitura que, segundo o estudioso, são três: leitura como fármaco, como viagem e como tradução. É válido sinalizar que, segundo o educador, todas essas metáforas caminham lado a lado com a experiência

En todas essas metáforas tenemos una imagen de la lectura com a experiencia en el sentido en que he defenido esa categoria anteriormente. La lectura, como el fármaco, el viaje, o la traducción, es algo que forma o transforma o lector. (LARROSA, 1996, p. 35).

É na leitura como metáfora de tradução que pretendo me reportar para ancorar o trabalho que venho desenvolvendo. Porém, é importante deixar claro que, utilizarei leitura como tradução no sentido amplo do termo, ou seja, como prática interpretativa, como permite a ideia de Larrosa (1996)

La traducción, por tanto, es inherente a la comprensión humana, y hay traducción de una lengua a otra, de un momento a otro de la misma lengua, de un grupo de hablantes a otro y, en el límite de cualquier texto (oral o escrito) a su receptor. Leer es traducir. Interpretar es traducir. (LARROSA, 1996, p. 38).

A citação acima, me permite pensar que, quando o leitor entra em contato com o texto, oral ou escrito, e o interpreta, já não se encontra apenas no âmbito da leitura, mas, também, no da tradução, posto que, tanto a leitura como a interpretação são traduções. Nesse sentido, leitura e tradução estão ligadas intimamente. Larrosa (1996), escorando-se em Heidegger, reforça esta ideia expondo que, toda tradução é uma interpretação e toda interpretação é uma tradução, sejam elas entre línguas ou no interior de um mesmo idioma

todo traducir es un interpretar (Auslegen) y que toda interpretación (Auslegung) es un traducir (Übersetzen), y eso independientemente de que la traducción-interpretación se haga entre dos lenguas o en el de una sola lengua. (HEIDEGGER apud LARROSA, 1999, p. 366).

Larrosa (1996), aponta que ao se traduzir um texto, se faz algo novo e, portanto, com outro sentido: “Y toda traducción es producción de novidade de sentido, un acontecimiento único de sentido. (...) traducir, por tanto, es re-significar”. (LARROSA, 1996, pp. 38-39). Deste modo, a tradução implica na transformação do texto lido.

Sobre essa transformação, Larrosa (1996), salienta que, “toda traducción, como toda comunicación y toda lectura es al mismo tiempo transporte y transformación.” (LARROSA, 1996, p. 301). O estudioso, diz ainda que

Y es que tra-ductia acarreta toda la imaginería del transporte, de la conducción de algo de un sitio a outro sitio, del traslado [...], de la transposición [...]. Algo que se hace pasar de un lugar a otro [...]. (LARROSA, 1996, p. 300).

Assim, estabelecendo pontes, aportada nas ideias de Larrosa (1996), posso dizer que, toda leitura é tradução, portanto, toda leitura implica na interpretação, transformação e transporte de um determinado texto lido ou ouvido.

Por sua vez, Brunel; Pichois; Rousseau em **Que é Literatura Comparada?** (1995), refletem sobre a Literatura Comparada, e, para isso, fazem um grande panorama do termo, expondo sua origem, influências, e, caminhos traçados até a contemporaneidade. Neste estudo, os autores discutem, também, sobre Tradução para compreender o conceito que eles se propõem a entender.

Os estudiosos, para discutir as traduções e adaptações, defendem que as traduções de obras literárias são ainda o meio mais acessível para o grande público conhecer certas obras da literatura. Por conta disso, as traduções diretas são mais seguras. Os estudiosos entendem por Tradução Direta as traduções feitas diretamente do original. Essas traduções não podem se distanciar dela, de acordo ainda com os estudiosos em questão. No entanto, há exceções. Para ilustrar a ressalva, Brunel; Pichois; Rousseau (1995) fazem alusão a Edgard Poe: “Um humorista americano pôde dizer que havia dois escritores com o nome Poe: um americano, autor bastante medíocre; e um francês genial, o Edgard Poe traduzido, regenerado por Baudelaire e Mallarmé.” (BRUNEL; PICHOSIS; ROUSSEAU, 1995, p. 32). Chama atenção ainda a ideia dos autores de que algumas traduções são outras obras-primas, como o teatro de Shakespeare e sua versão de Schlegel e Tieck, importantes para o alemão. Deste modo, para os estudiosos, há duas obras: Shakespeare na língua original, e, Shakespeare traduzido.

Os autores conferem ao tradutor um papel importante diante dos textos traduzidos quando defendem que, não importa a técnica usada no processo tradutório, é necessário sempre perguntar quem era o tradutor, o que ele traduziu e como traduziu. Os autores continuam a reflexão e elucidam que

A personalidade do tradutor deve ser perfeitamente conhecida: associada a elementos sociológicos e comerciais (demanda do

público), explica às vezes a escolha do texto; explica sempre o valor e a orientação da tradução. (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 33).

Os autores parecem, então, entender que a tradução será diferente e, portanto única, a partir do tradutor, pois após a citação acima, dizem que é

natural que, no mesmo momento, o clássico Voltaire e o romântico Letourneur, não possam ter a mesma atitude diante de Shakespeare. O primeiro isola um trecho [...] e o trai em alexandrinos [...]. O segundo [...] pretende dar Shakespeare inteiro a seus contemporâneos e fazer com que o amem. (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 33).

Os autores tratam ainda de tradução indireta, e, entendem por isso as traduções feitas a partir de uma versão intermediária. Os estudiosos em questão dizem que no século XVII o Francês era a língua intermediária entre o Inglês de um lado e o Italiano, Espanhol e Português de outra parte. Para exemplificar essa mediação, os autores ilustram que o Shakespeare foi difundido pelo continente graças à França.

Capítulos depois, os autores defendem que o texto literário transforma-se em objeto após a impressão, ou seja, depois de ter uma forma definitiva. Os estudiosos defendem que ao guardar um texto em um armário e retirá-lo séculos depois, este estará profundamente alterado, haja vista que houve evolução na linguagem, maneiras de pensar, e, interpretações novas sobre o texto. Como exemplo, Brunel; Pichois; Rousseau (1995) dizem que não há diferença entre Shakespeare lido por um inglês no século XX e Voltaire, o que há é a tradução de um sistema linguístico, ideológico e estético que proporcione entrada em um universo estrangeiro para comunicar-se com ele. Em seguida os estudiosos dizem que

toda literatura é interpretação, no sentido musical do termo; e, em interpretação, há interprete. Ela traduz primeiro o real, a vida, a natureza, como fazem as outras artes; depois o público a traduz, por sua vez, indefinidamente. (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 132).

Aqui, portanto, os autores, associam tradução e interpretação, e, conferem ao leitor, também, um papel de tradutor-intérprete quando este entra em contato com a obra.

Interessante é perceber, desde agora, que os estudiosos, consideram o texto traduzido para além deste, ou seja, tudo influencia no processo tradutório, as línguas, o pensamento da época, o leitor: “A tradução permite considerar o escritor, a língua e o público sob um ângulo novo: o tradutor dividido entre a submissão ao texto e seu temperamento, entre a crítica e a criação; o público [...]”. (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 133).

Chama atenção ainda a ideia de tradução e de (in) fidelidade quando os estudiosos apontam que se o tradutor tentar ser fiel ao texto-fonte, arrisca-se a cair em um insucesso ou fracasso

mas o respeito doentio ao texto como objeto sagrado o destina ao malogro ou a uma semi-esterilidade. O motivo de sua ação raramente é traçar um retrato gratuito, mas renovar, sob este pretexto idéias, imagens, personagens ou palavras. (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 135)

Compreendo, portanto, que os autores, criticam a ideia de tradução como um retrato fiel, onde é possível comparar o texto traduzido ao texto fonte. Aliás, os estudiosos criticam, mais uma vez, essa ideia de verificação com o original em, pelo menos, dois momentos

Uma tradução é tão pouco feita para ser comparada ao original que seu autor pouco se preocupa com fornecer seu texto, se não para defender-se se for o caso. Como num concerto o, o leitor tem mais a fazer do que verificar a música na partitura [...]. (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 135).

Mais adiante os autores dizem que “é preciso estudar bem a própria tradução, deve-se evitar vê-la como uma prova de exame.” (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 135).

Assim, os autores Brunel; Pichois; Rousseau em **Que é Literatura Comparada?** (1995) compreendem o processo tradutório de um idioma para o outro. No entanto, entendem a tradução como interpretação e o intérprete deve ser considerado no processo tradutório, haja vista que este influencia, a partir das suas escolhas, a tradução. É importante notar que para os estudiosos a tradução implica na transformação do texto a ser traduzido. E que além do tradutor, a língua, o pensamento da época, o público-alvo etc. também influenciam no processo tradutório.

Assim como Larrosa os autores, portanto, pensam que o tradutor influencia no processo tradutório. A influência do tradutor é tamanha que os

autores defendem que em tradução é necessário considerar que é o tradutor, como traduziu e em que condições traduziu.

2.2 NARRATIVA TRADICIONAL

Walter Benjamin ajuda a entender a noção de narrativa tradicional. Tal estudo é necessário para ajudar a compreender “A madrasta”, pois esta é uma narrativa tradicional, e, não contemporânea. Deste modo, a leitura de Benjamin (1994) auxiliará a interpretar a narrativa-alvo, na medida em que o autor discute sobre algumas marcas que a narrativa tradicional possui. Benjamin (1994) em **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov** reflete sobre o papel do narrador relacionando-o com a experiência. O estudioso diz que a arte de narrar está em extinção por conta da pobreza de experiências e do pouco intercâmbio de experiências.

Benjamin diz que a melhor narrativa escrita é aquela que mais se aproxima das narrativas orais contadas e recontadas por vários narradores desconhecidos. Ao dizer isto, penso que o estudioso, eleva a narrativa tradicional a um grau maior do que a narrativa escrita, pois, segundo ele, esta permite reflexão por não dar todas as explicações ao ouvinte/leitor.

Benjamin faz uma leitura da obra de Leskov para pensar o papel do narrador na narrativa tradicional, e em alguns momentos faz comparações com a narrativa contemporânea, escrita. Para Benjamin a arte de narrar está em extinção: “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção.” (p. 200-201). Segundo o autor, esse processo de amortização da narrativa se torna mais evidente com o surgimento do romance no início do período moderno. Na narrativa oral, há relatos, trocas de experiências e interação, ao contrário do romance, onde impera segregação e isolamento do indivíduo.

Benjamin diz que, com o surgimento do romance, houve uma nova forma de comunicação: a informação. A informação, para o filósofo, é uma das responsáveis pelo desuso da narrativa: “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.” (p. 203). Benjamin diz que temos oportunidade de receber notícias do mundo

inteiro, no entanto, somos pobres em receber narrativas por conta que tudo o que nos chega já vêm com explicação, e “Metade da arte narrativa está em evitar explicações [...]” (p. 203).

Benjamin continua e diz que, para que haja uma excelente memorização da narrativa, é necessário que esta seja contada com naturalidade, evitando “as sutilezas psicológicas” (p. 204). Deste modo, diz o autor, o ouvinte tem condições de gravá-la na memória, relacioná-la com a sua experiência pessoal e repassará a narrativa.

Benjamin diz que a narrativa é “uma forma artesanal de comunicação” (p. 205), e não está interessada em apenas transmitir, mas procura entrar na vida do narrador para depois sair desta, assim, diz Benjamin, “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (p. 205).

Mais adiante, Benjamin novamente toca no caráter interacional e dialógico da narrativa ao compará-la com o romance

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). (p. 213).

Benjamin, durante todo o texto estudado, dá atenção especial à figura do narrador para compreender a narrativa oral, e defende que

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (p. 214).

Chama minha atenção no trecho destacado acima duas palavras: acervo e experiência. O filósofo, em alguns momentos do texto, sempre procura salientar que narrador, narrativa e experiência caminham juntos. Entendo, assim, que para que a narrativa possa ser recontada, é necessário um narrador que se disponha a contá-la a partir de sua experiência, imprimindo nela suas vivências, deixando, assim, suas digitais nela. Aliás o (re) contar da narrativa, associa-se não apenas com a experiência do próprio narrador, mas também,

experiências dos outros, demonstrando, mais uma vez, o poder dialógico e interacional da narrativa

Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. (p. 221).

Deste modo, este texto de Benjamin permite compreender que a narrativa tradicional, proveniente da oralidade, requer a figura de um narrador que a conta a partir da experiência de outros e das suas. Nessa transmissão, há diálogo, interação e repasse de valores e morais impressos na narrativa.

3. ENLAÇANDO IDEIAS EM BUSCA DE UMA COMPREENSÃO

3.1 O TEMPO HISTÓRICO EM QUE VIVERAM E PRODUZIRAM MÁRIO DE ANDRADE, CÂMARA CASCUDO E MONTEIRO LOBATO

No início do século XX, mergulhado em uma crescente mudança no cenário mundial, nasceu um movimento artístico denominado Modernismo. Na época, o homem estava modificando seu modo de viver e seu ritmo tornava-se cada vez mais veloz, intenso e frenético em meio ao progresso da Era da Máquina, como bem aponta Domício Proença Filho em **Pós-modernismo e Literatura** (1995)

O homem passa a valorizar o saber e se preocupa com as mudanças radicais que logo começam a ocorrer em inúmeros setores sociais e culturais, à luz da ciência e da técnica, iluminadas pela razão. (PROENÇA, 1995, p. 16).

Do outro lado desta euforia, fazia-se presente a insatisfação com o novo mundo que vinha instaurando-se: “veio também o cerceamento da liberdade individual, o desencanto com a vida prosificada, uma sensação de vazio existencial. O sonho começa a desvanecer-se.” (PROENÇA, 1995, p. 20).

Em decorrência das transformações sociais, políticas, estéticas e culturais, surgiram as Vanguardas Européias que defendiam que a literatura, assim como as outras artes, deveria discutir sobre essas enormes mudanças ocorridas mundialmente. Entre os movimentos de vanguarda mais importantes, destaca-se “o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo”. (PROENÇA, 1995, p. 29).

O Modernismo foi envolvido pelos movimentos de vanguarda que, de modo geral, acreditavam que as expressões artísticas precisavam, também, serem modernas, iconoclastas, romperem com o passado, *avant-guard*

Assim, mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início deste século. (TELES, 2000, p. 82).

De acordo com Proença Filho (1995), os futuristas lutaram pela abolição do passado e ascensão do progresso. Os cubistas propuseram que a verdade deveria ser procurada na realidade pensada e conferiram valor ao humor para

fugir da vida monótona. Os expressionistas consideraram os sujeitos como matriz da realidade. Os dadaístas entendiam a arte como liberação suprema e opuseram-se aos futuristas e aos cubistas. Os surrealistas resistiram a realidade e buscavam fugir desta através do imaginário.

É consensual entre muitos autores que o Modernismo na Europa e no Brasil teve manifestações desde o fim no século XIX e início do século XX. No entanto, o movimento firmou-se no continente europeu após a I Guerra Mundial e no Brasil após a Semana de Arte Moderna em 1922.

O movimento modernista no Brasil expressou o desejo de rupturas com o passado e o tradicionalismo artístico, pois os escritores buscavam uma liberdade de criação, desde o tema até a linguagem. Deste modo, o movimento rejeitava influências advindas de fora do país. Assim, o Modernismo no Brasil tentou traduzir artisticamente a realidade nacional.

De acordo com Alfredo Bosi em **História Concisa da Literatura Brasileira** (2006), o Modernismo no Brasil iniciou, oficialmente, em 1922 com a Semana de Arte Moderna. No entanto, houve manifestações modernistas desde 1912, quando Oswald de Andrade retornou de uma viagem à Europa, onde teve contato com os manifestos futuristas de Marinetti. Manuel Bandeira também travou notícia com Paul Éluard, na Suíça. Sergio Milliet escreveu poesias embebido em Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars. A partir de então, inicia-se no Brasil o preparo para a instalação do Modernismo.

Bosi (2006) defende que a partir de 1914 os jornais brasileiros começam a mencionar as novas criações literárias com o “termo *futurismo*, com todas as conotações de ‘extravagância’, ‘desvario’ e ‘barbarismo’.” (p. 332).

Em dezembro 1917, a exposição de Anita Malfatti dividiu opiniões ao expor as novas tendências. Monteiro Lobato foi um dos críticos que duramente analisou as obras da artista em artigo intitulado de “Paranóia ou Mistificação?”. De 1917 até meados da Semana de Arte Moderna os organizadores do evento “travaram conhecimento com várias poéticas de pós-guerra e constituíram-se como grupo jovem e atuante no meio literário paulista.” (p. 333).

A Semana de Arte Moderna aconteceu entre 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. O evento foi organizado por Graça Aranha e contou com diversos artistas da literatura, música e artes plásticas. A Semana permitiu o encontro de várias tendências que vinham instaurando-se

desde a I Guerra Mundial e com os anos foi conquistando uma grande importância na história do país.

Não poderia deixar de dizer que, a Semana provocou, em alguns momentos, irritação do público “especialmente à nova literatura e às novas manifestações da arte plástica” (BOSI, 2006, p. 337). Mário de Andrade, também sofreu com as vaias do público e confessou que não soube como teve coragem de recitar versos perante uma plateia tão barulhenta. Todo esse estranhamento foi causado por conta das novas manifestações artísticas se apresentarem de forma irreverente e nova diante de tudo até então.

Preconceitos à parte, a Semana de Arte Moderna foi um marco importante para a Literatura Brasileira, pois

[...] pode-se perfeitamente localizar em 1922 um divisor de águas: invadiamos a história moderna, com todas as suas implicações. Parecia que despertávamos de secular hibernação, em que nosso provincianismo ia de mãos dadas com o nosso subdesenvolvimento, para ingressar na modernidade. (MOISÉS, 2004, p. 18).

A Semana de Arte Moderna e, conseqüentemente, o Modernismo Brasileiro trouxeram para a literatura nacional elementos novos como: o folclore, a valorização do cotidiano, a fala popular e o primitivo.

Ainda sobre o evento de 1922, Proença Filho (1995) aponta que a Semana e suas primeiras conseqüências “traduziram um movimento contra o passado, contra o tradicionalismo e o academicismo e contra os preconceitos.” (p 31). O autor aponta ainda que o Modernismo predominou na primeira metade do século XX e a partir de então dá indícios de exaustão. (p. 27). Foi sob este teto de profundas transformações que Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo viveram e produziram.

3.2 O PROJETO LITERÁRIO DE MÁRIO DE ANDRADE, CÂMARA CASCUDO E MONTEIRO LOBATO

Para compreender as traduções-transformações que os três autores fizeram da narrativa “A madrasta”, é necessário, creio, estabelecer um estudo sobre os seus projetos literários. Deste modo, este tópico debaterá sobre isso. Início como aponto no sumário e na introdução do trabalho, por Mário de Andrade. Antes, porém, exponho uma rápida biografia do autor.

Conforme Telê Porto Ancona Lopez em sua edição crítica de **Macunaíma, o herói sem nenhum carácter** (1988), Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em 9 de outubro de 1893, em São Paulo e gozou de uma infância rodeada de primos e amigos. Em 1909, Mário de Andrade formou-se em bacharel em Ciências e Artes, e, dois anos mais tarde, entrou para o Conservatório Dramático e Musical onde, em 1913, iniciou como professor de História da Arte. Estudou Alemão e com uma das suas professoras namorou. Durante toda a sua vida, Mário dedicou-se a estudar música, artes plásticas e folclore brasileiro.

Em 1924, acompanhado dos amigos Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros companheiros modernistas, Mário de Andrade viajou para Minas Gerais e lá conheceu algumas cidades históricas onde teve contato direto com a cultura popular. Após isso, Mário

empenha-se na pesquisa linguística, visando à construção de uma linguagem literária baseada na fala brasileira fundida, anulados os limites regionais. (LOPEZ, 1988, p. 211).

Destaco o ano de 1926, pois nele Mário de Andrade leu **Vom Roraima zum Orinoco e Mythen und Legenden der Taulipang Arekuná Indianern**, ambos de Theodor Koch-Grünberg⁸. Através desses livros, o escritor conheceu o lendário deus Makunaíma.

⁸ Theodor Koch-Grünberg foi um etnógrafo alemão que, recolheu narrativas indígenas durante uma expedição na área norte-amazônica- onde se localiza Roraima e os países da Venezuela e Guiana-, de 1911 a 1913. Seus principais narradores foram os indígenas Akúlli, da comunidade Arekuná, e Mayuluaípu, da etnia Taulipangue, ambos grandes conhecedores das tradições orais de seus povos. O resultado dessa pesquisa foi apresentada em 1916, em Berlim, e foi muito importante para a criação de Macunaíma.

Entre maio e agosto de 1927, o escritor fez a sua primeira viagem ao norte do país, quando chegou a conhecer parte da Amazônia, Iquitos, no Peru, e a fronteira da Bolívia e, em 1929, foi ao nordeste brasileiro.

Aliás, sobre as viagens de Mário de Andrade, João Luiz Lafetá em **Mário de Andrade / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por João Lafetá** (1990) destaca que o escritor fez três grandes viagens que marcaram a sua obra

Às cidades histórias de Minas Gerais, 1924; ao Amazonas, em 1927; e ao Nordeste em 1928/29. Elas lhe deram a possibilidade de unir a pesquisa livresca ao contato com a realidade viva. E delas, certamente parte o impulso que permitiu a criação de vários livros, como *Clã do Jabuti*, *Macunaíma*, *Ensaio sobre a Música Brasileira* etc. (LAFETÁ, 1990, p. 18).

Em meio aos estudos e produções, Mário de Andrade sofreu grandes dificuldades financeiras; algumas delas, foram confessadas a Luís da Câmara Cascudo, amigo com quem conversava sobre cultura, literatura, modernismo, música e projetos. Cito um trecho de uma carta datada de 26 de novembro de 1925

Só me levanto mesmo por causa de alguma lição mais bem remunerada. Estou carecendo de arames para pagar o médico... Então me levanto, ganho um pouco e zaz! Cama outra vez. (MORAES, org., 2010, p. 75).

A 25 de fevereiro de 1945, um ataque cardíaco vitimou fatalmente Mário de Andrade.

Conforme aponto no primeiro capítulo desta dissertação, Mário de Andrade e Câmara Cascudo trocaram cartas. Creio que estas epístolas podem ajudar a perceber o projeto literário de ambos. No entanto, agora, interessa-me o de Mário de Andrade. De modo geral, as 65 cartas que Mário de Andrade endereça ao amigo potiguar expressam o seu interesse pelo nordeste, pelo Brasil e sua aversão ao regionalismo. Creio que esses três pontos, já podem ir delineando o projeto de Mário de Andrade, bem como sua intenção ao criar **Macunaíma**.

Mário de Andrade escreve em 26 de setembro de 1924 a Câmara Cascudo

E agora um pedido. Tenho fome pelo Norte, não imagina. Mande-me umas fotografias da sua terra. [...] Não tenha medo de me mandar um

retrato de tapera que seja. Ou de rio, ou de árvores comuns. São as delicias de minha vida essas fotografias de pedaços mesmo corriqueiros do Brasil. Não por sentimentalismo. Mas sei surpreender o segredo das comezinhas da minha terra. E minha terra ainda é o Brasil. Não sou bairrista. (MORAES, org., 2010, p. 39).

Mário, em 26 de junho de 1925 confessa ao amigo

Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! [...] Queria ver tudo, coisas e homens [...]. Queria ver, sentir e cheirar. Amar já amo. [...] Enquanto me penso brasileiro, e você pode ter a certeza que nunca me penso paulista, graças a Deus tenho bastante largueza dentro de mim pra toda essa costa e sertão da gente [...] (MORAES, org., 2010, p. 47).

Esses dois trechos, para mim, expressam o cuidado do autor de *Macunaíma* em apontar e convencer que pensa o Brasil como unidade. Tal ideia fica mais evidente ainda quando ele afirma que não é bairrista e que nunca se pensa como paulista, mas sim como brasileiro. Esse sentimento de integração fica evidente quando Mário de Andrade escreve a Câmara Cascudo em 6 de setembro de 1925 respondendo ao amigo o convite para participar do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste: “O tal de Congresso Regionalista me deixou besta de entusiasmo. Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da ideia de nação e sobre este ponto muito prejudicial para o Brasil já tão separado.” (MORAES, org., 2010, p. 64). Mário de Andrade acha o Brasil tão separado a ponto de não possuir “uma língua que ligue tudo” (p. 47). Aliás, ainda sobre o regionalismo, o autor escreve em 20 de abril de 1925 e publica no terceiro número da revista **Estética**⁹, um texto endereçado a Alberto Oliveira intitulado “Carta Aberta a Alberto Oliveira”

Estamos fazendo isso: Tentantado. Tentando dar carater nacional prás nossas artes. Nacional e não regionalista. [...] Estamos agindo contra o preconceito da fôrma. Estamos matando a literatice. Estamos acabando com o domínio espiritual da França sobre nós. (ANDRADE, 1925, p. 339).

Eduardo Jardim de Moraes em **Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade** (1999) também ajuda a pensar o projeto de Mário de Andrade. Moraes (1999) aponta que dos anos 30 até 1945, Mário de Andrade fez uma intensa reflexão sobre a arte. O estudioso aponta que o escritor modernista assinala em “O artista e o artesão” duas ideias centrais

⁹ Material encontrado no acervo digital do Projeto BRASILIANA/USP.

sobre arte: uma diz respeito ao reconhecimento do poder social e a segunda propõe uma crítica ao formalismo da arte moderna. Neste texto, Mário de Andrade, indica um novo caminho para a arte, opondo-se ao individualismo e ao formalismo.

Mário de Andrade busca uma arte nacional sem regionalismo onde coexista uma “preocupação com a sua dimensão comunicativa, o seu carácter social e de, outro, uma postura da contenção formal.” (MORAES, 1999, p. 32-33). Moraes (1999) defende que o núcleo central da teoria de arte de Mário de Andrade é a dimensão integradora e social da arte vinculada a um conceito de técnica artística baseado no respeito às exigências materiais. (p.44-45).

Andrade apud Moraes (1999) disse em 1939 que a arte “nasceu como coisa social e viveu como coisa social que é” (p. 101). Eduardo Jardim de Moraes aponta que, com esta afirmação, o autor modernista quis enfatizar o que ele entendia como carácter social da arte.

De acordo com Moraes (1999) Mário de Andrade entende como arte social propriamente dita o mínimo de interferência do autor na obra e a disposição deste em não verter para a obra auto-interesse (p. 103).

Moraes (1999) aponta que desde os anos 20 é notório no Modernismo a incorporação de outras áreas do conhecimento como a Sociologia, Antropologia, Estética e História Literária. Essas disciplinas, ajudam a pensar a respeito da formação das identidades brasileiras, continua o autor. (p 106).

Eduardo Jardim diz ainda que, do final dos anos 30 até sua morte, Mário de Andrade tenta unir o propósito universalista e o tema da identidade nacional, “este ideal também está na origem do conceito definitivo de arte social elaborado na mesma época.” (p. 120).

Sobre Monteiro Lobato, antes de tentar entender seu projeto estético-literário escrevo, rapidamente, sobre a biografia deste. De acordo com Marisa Lajolo em **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida** (2000) José Renato Monteiro Lobato nasceu em 1882 em Taubaté. Aos onze anos, decidiu mudar de nome e tornou-se José Bento.

Juca, como era chamado pela família, aprendeu a ler em casa, com dona Olímpia. Em 1896, parte para São Paulo para tentar ingressar no Instituto Ciências e Letras, “onde permanece ao longo de três anos e uma reprovação em latim” (p. 15). Com o pseudônimo de Gustavo Lannes, contribui em jornais

estudantis até fundar o seu, H2O. Marisa Lajolo em **Monteiro Lobato, 1982-1948** (1981), aponta que em 1900 Monteiro Lobato ingressou na faculdade de Direito de São Paulo e sete anos depois é “nomeado promotor público, transfere-se para Areias, cidade do interior paulista; colabora com imprensa, dedica-se a traduções” (p. 10).

Em 1908, casou-se com Maria Pureza da Natividade. Em 1911, torna-se fazendeiro após herdar do avô, o Visconde de Tremembé a fazenda Buquirá. No final de 1914, publica “Velha Praga”, texto que denuncia a prática incendiária nas matas. Este texto o tornou famoso, diz LAJOLO (2000).

Em 1917, Monteiro Lobato vende a fazenda e muda-se para São Paulo com sua família. A partir daí, começa a despontar sua vida como escritor com publicações já feitas em **O Estado de São Paulo** e **Revista do Brasil**.

Monteiro Lobato também foi editor, inclusive foi proprietário e fundador de editoras e fundou a Companhia Petróleo do Brasil, conforme Marisa Lajolo et al. (1981).

Sobre suas produções e publicações, LAJOLO (2000) aponta que o autor assim que chegou a São Paulo, em 1917, dedica-se a pesquisar

sobre o saci-pererê. Empolga-se tanto com o assunto e transforma o resultado do livro num de trezentas páginas. [...], impresso à custa do próprio Lobato e com vários anúncios que ajudavam a financiar a impressão, o livro é assinado com o pseudônimo de Demanólogo Amador. Contém depoimentos de leitores, “causos”, reprodução de quadros e de esculturas e partituras de música. Arrebatou os leitores que se reconheciam nos narradores e nas personagens dos “causos” que liam. (LAJOLO, 2000, p. 29).

A partir de então, “fortalece o projeto de Monteiro Lobato de ganhar dinheiro com livros” (p. 29). Entre a fundação e o término da Editora Monteiro Lobato, 1918-1925, o autor cria o Sítio do Picapau Amarelo, “cuja história começa a circular em 1921” (p. 59), ano da publicação de **A menina do narizinho arrebitado**. Lajolo (2000) afirma ainda que foi com o sítio que Monteiro Lobato inaugurou a literatura infantil brasileira.

Segundo a autora, o escritor iniciou no Brasil uma literatura para as crianças

É, pois, como iniciador no Brasil, da literatura para as crianças, que Monteiro Lobato acrescenta mais um ponto a seu currículo. A obra infantil lobatiana é um projeto literário e pedagógico sob medida para o

Brasil que a viu nascer e multiplicar-se ao longo de mais de vinte anos. Monteiro Lobato aposta alto na fantasia, oferecendo a seus leitores modelos infantis – as personagens – cujas ações se pautam pela curiosidade, pela imaginação, pela independência, pelo espírito crítico, pelo humor. (LAJOLO, 2000, p. 60).

Aliás, também sobre a questão da literatura infantil, Lobato conta a Godofredo Rangel, em carta datada de 8 de setembro de 1916, seu projeto

Ando com varias ideias. Uma: vestir á nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fabulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memoria e vão reconta-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção á moralidade, como é natural. [...] Ora, um fabulario nosso, com bichos daqui em vez de exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fabulas em português que conheço, em geral as traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetraveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fabulas assim seriam um começo da literatura que nos faltam. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. (LOBATO apud LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.), 2009, p. 104).

Na correspondência, Lobato confessa a necessidade de ter uma literatura infantil nacional, a partir dos nossos elementos, como “os bichos daqui”, ao invés dos exóticos. O interessante é notar que essa inclinação de Lobato não foi perseguida por ele inspirado em alguém, mas sim de uma carência que ele percebeu dentro de sua casa, através de seus filhos.

Sobre as publicações do autor em questão, não poderia deixar de dizer que entre inúmeros prefácios, livros (não apenas voltados para o público infantil, mas para os adultos também), artigos, crônicas, entrevistas concedidas etc., um texto em especial rendeu a Monteiro Lobato aversão por parte dos escritores coetâneos a ele. Este texto tem como título **Paranóia ou Mistificação?**¹⁰ Neste artigo, é possível observar o olhar crítico de Monteiro Lobato diante das novas manifestações artísticas que estavam surgindo no país inspiradas pelos movimentos de vanguarda. Cito trecho

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura,

¹⁰ De acordo com Marisa Lajolo et al. (1981), este artigo foi publicado no jornal **O Estado de S. Paulo** em 20 de dezembro de 1917 sob o título “A propósito da exposição Malfatti”.

guardando os eternos ritmos da vida. [...] A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo. [...] De muito há já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera. [...] e foram deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidos por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem lógica. [...] Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. (Lajolo et al., 1981, p. 86-87).

Esse recorte permite perceber a rigidez - adjetivo que considero apropriado para qualificar o texto em discussão - com que Monteiro Lobato se posiciona a respeito da exposição de Anita Malfatti. Esse artigo, repito, causou aborrecimento dos seus companheiros das letras na época, e mais, por toda a sua vida, o escritor sofreu rejeição por conta dessas suas palavras, como nos aponta Vasda Bonafini Landers em **De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo** (1988): “Monteiro Lobato acabou ficando conhecido na história da literatura brasileira como “rebelde”, “anti-formal”, “iconoclasta”, independente”, “libertário” [...]” (LANDERS, 1988, p. 18).

Não restam dúvidas de que o artigo de Lobato e a sua posição diante das manifestações artísticas da época custaram-lhe muito caro, pois Mário de Andrade escreve em 21 de abril de 1926 carta endereçada a Câmara Cascudo e diz

Mando pra você um artigo de sátira contra o Lobato que vai deixar você tiririca. Não se zangue comigo não. Bem reconheço que Lobato tem valor porém andou falando umas merdices contra os “futuristas” e por isso é que desanquei nele. Como o artigo saiu hoje não sei de fará escândalo ou terá resposta. Depois mando contar o resto. (MORAES, org., 2010, 100).

Landers (1988) permite compreender o projeto literário de Monteiro Lobato. Diz a autora que quando Lobato está quase se formando em Direito, escreve ao amigo Godofredo Rangel em 15 de novembro de 1904 algo que dá prenúncios do que ele perseguiria por toda a sua vida

Estamos moços e dentro da barca. Vamos partir. Que é nossa lira? Um instrumento que temos que depurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o

microscópio: a coisa eólia de nosso senso estético. Saber sentir, saber ver, saber dizer. E tem você que rangelizar sua lira, e o Edgard tem de edgardizar a dele, e eu lobatizar a minha. Inconfundibilizá-las. Nada de imitar seja quem for... Temos que ser nós mesmos, apurar nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato. Ser núcleo do cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir. (LOBATO apud LANDERS, 1988, p. 17).

Lobato, diz Landers (1988), nessa correspondência anuncia sua percepção da necessidade de surgir uma nova mentalidade artística que prezasse o individual e o “eu” artístico. A autora defende que quando Monteiro Lobato publicou o artigo-crítica contra Anita Malfatti, ele já possuía uma rígida filosofia que seus coetâneos estavam longe de compreender. O ambiente era de incertezas. No entanto, o escritor acreditava que o artista brasileiro deveria criar uma “obra única, pessoal, ‘limpa de todas as gafeiras mentais’. Como o não entendiam¹¹, ele teria que ser punido por mostra-se tão ‘inconveniente’”. (LANDERS, 1988, p. 20).

Lobato confessou que a ideia do “eu” e do individual na criação artística, foi influenciada por Nietzsche

Foi a maior bebedeira da minha vida. Aquele pensamento terrivelmente libertador intoxicou-me. Um dos meus aforismos penetrou em meu ser como a coisa que me procurava. ‘VADE MECUM?’ ‘VADE TECUM’. Queres seguir-me? Segue-te. Essas palavras foram tudo. Foram o meu remédio certo. Marcaram o fim da minha crise mental. Entregaram-me a mim mesmo. O que naquela ânsia através de filosofias eu procurava era eu mesmo – e só Nietzsche me contou que era assim. Em vez de seguir alguém, ia seguir a vaga intuição do meu eu. A ideia de tornar-me um aparelho receptor, nu de qualquer preconceito, deixando sempre ao léu, ferrenhamente defendido contra tudo que fosse ‘imposição’ pareceu-me coisa certa – e a procurada. ‘SEGUE-TE’. Nunca uma palavra foi melhor compreendida, melhor aprendida, melhor sentida. Sua significação última era liberdade mental e moral. (LOBATO apud LANDERS, 1988, p. 21)

¹¹ LANDERS em **De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo** defende no decorrer deste livro que, ao contrário do que muitos pensam, Monteiro Lobato não foi injusto e duro ao criticar a exposição de Anita Malfatti, na verdade, a autora acredita que ele foi incompreendido. Essa incompreensão custou a Lobato rejeição e marginalização por toda a sua vida.

Esse recorte, foi escrito por Lobato em 1940, afirma LANDERS, mas me chama atenção o seguinte fato: quando ainda menino, estudante de Direito, em 1904, escreve ao amigo Godofredo Rangel

E tem você que rangelizar sua lira, e o Edgard tem de edgardizar a dele, e eu lobatizar a minha. Inconfundibilizá-las. Nada de imitar seja quem for... Temos que ser nós mesmos, apurar nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato. Ser núcleo do cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir. (LOBATO apud LANDERS, 1988, p. 17).

Lobato, com apenas 22 anos, defende a criação própria com suas especificidades e marcas quando diz “e eu lobatizar a minha” e mais, expõe que é necessário “ser nós mesmos” e “apurar nossos Eus”, sem seguir ninguém, pelo contrário, “Puxar fila, não seguir”. Sinceramente não sei se em 1904 Lobato já havia lido o Nietzsche que ele declara 36 anos depois. No entanto, me chama atenção as semelhanças de ideias entre as duas cartas. A primeira, apontando o projeto dele, a segunda, confessando suas “influências”.

Seguir o “eu”, “lobatizar”, “puxar a fila”, são determinações que Lobato reafirma e segue quando confessa que é “adverso à idéia de afiliar-se a grupos, agremiações, escolas etc.” (p.27). Para Lobato, pertencer a um grupo “representava as ‘coleiras’ de que tentou livrar-se por toda a vida [...]”. (p. 27).

Aliás, Landers (1988) defende que Lobato foi vanguarda com relação aos modernistas da sua época nesse sentido: na necessidade de liberdade intelectual a partir de um espírito novo

Monteiro Lobato antecipar-se-ia aos modernistas nessa sua extraordinária vontade de liberdade intelectual em todos os sentidos. As suas cartas a Rangel a partir de 1904, como já vimos, são plenamente indicativas de um espírito novo, individualista, independente, obedecendo à filosofia nietzschiana do saber sentir, saber ver e saber dizer que só muito mais tarde será apreciada pelos vanguardistas brasileiros. (LANDERS, 1988, p. 111).

A partir da publicação de **Urupês** em 1918, Lobato, defende Landers, (1988) inaugura um novo estado de espírito para a época, pois a partir de então, o escritor escreve além da história de Jeca, um protesto social e literário. Com o personagem Jeca Tatu, Lobato logra sua preocupação com a língua nacional, que para ele “deveria ser simplificada” (p. 141). Diz ainda Landers

(1988) que ele acreditava que a partir de então seria possível uma “renovação literária no país” (p. 141). Lobato, enfatiza a estudiosa, combatia o academicismo, o convencionalismo que vigoravam na época.

Aliás, em se tratando de língua e de como o escritor a pensava, Marisa Lajolo em **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil** (2009) diz que

[...] na oficina de Lobato, a língua portuguesa é tratada como matéria maleável que guarda as digitais do oleiro, na bela imagem de Walter Benjamin. O escritor molda em neologismos criados a partir de um agudo senso da tradição vernácula e a inventividade explode em jogos de palavras.(LAJOLO apud LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.), 2009, p.19).

Deste modo, Lobato no decorrer de sua produção, perseguiu a novidade artística a partir do “eu” e dos elementos nacionais- este último elemento, foi inaugurado com **Urupês**, onde o autor tenta reproduzir a oralidade, os brasileirismos e coloquialismos da fala brasileira.

Sobre o pensamento estético-literário de Câmara Cascudo, é valiosa a leitura de sua intensa correspondência com o amigo Mário de Andrade. Em **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas 1924-1944**, MORAES, M. A. (org.), é possível compreender o que pensava e como se posicionava o potiguar a respeito do seu projeto estético.

Câmara Cascudo escreve ao amigo Mário de Andrade em 4 de setembro de 1925 algo pertinente:

Perdoe V. o papel. Estou no meio de vaqueiros e cantadores. Não há luz elétrica. A coisa que me lembra, e detestavelmente o progresso, é o meu Ford que está parado debaixo do telheiro. Não posso mandar-lhe fotografias dessa terra admirável. Deus inda há de fazê-lo vir aqui para que V. fique sertanejo toda vida e mais seis meses. E que a sensação de paz... à mesa do jantar sentam-se 30 pessoas. Os criados, vaqueiros, tangedores, os convidados, a *gente de fora* e o curador de rasto ficaram reunidos. Antes do prato de peixe, d'água do açude, o dono da casa rezou e aqueles homens se ergueram rezando também... E que noitada!... E as “prosas”. Quanta coisa linda... Se V. estivesse aqui ouvindo o contador de histórias dos vaqueiros... E os cigarrões de palha e a tigela de café com rapadura de Cariri? (CASCUDO apud MORAES, (org.), 2010, p. 60).

Na cena apresentada por Cascudo há preciosidades. A primeira: Cascudo em campo, vivendo, ouvindo, compartilhando e sendo feliz no jantar.

Ou seja, aqui, percebe-se que o folclorista não era escritor de gabinete, pelo contrário, ele procurava conviver com o que e/ou quem ele era motivado por saber mais. A segunda seria uma possível “aversão” de Cascudo por conta do progresso, quando ele o qualifica como detestável. A terceira, diz respeito ao estado de espírito que Cascudo diz ter ali: paz!

Em 11 de dezembro de 1937, Cascudo escreve a Mário dizendo

Meu livro sobre a poética tradicional está pronto e cresceu como um músculo uterino. Chama-se *Vaqueiros e Cantadores* e sairá na Globo [...] Tomei o atrevimento de enfrentar vários casos musicais e resolvê-los de forma que você, inevitavelmente, reincide na carta desaforada e fraternal. Incluí muitos trechos musicais porque ninguém se lembrou de documentar a cantoria sertaneja com as solfas, indicando as curiosidades e anomalias. Você é brutalmente citado, seu mano... Só não houve remédio para explicar a falta de acompanhamento DURANTE o canto do desafio e sim os intervalos, com acordes, e entre um cantor e outros, com alguns compassos, noutro ritmo e que chamam baião ou rojão. Andei batendo livros e, na forma do costume, incomodando Paris, Berlim, Lisboa, Madeira etc. Nada de antecedentes. Todos os cantos de improvisação são acompanhados durante o verso. Há voz e há música instrumental. No Nordeste não há. Hoje recebi uma informação de Funchal onde há desafio de quadras, como no velho sertão de outrora. Nada que se pareça com nossos cantadores. Enfim, depois de citar canto amebeu e outras sublimidades, calei-me. Que você me diz sobre o caso? Em Minas, S. Paulo e Rio Grande do Sul o desafio é acompanhado durante o canto. Constituímos uma curiosa exceção. (CASCUDO apud MORAES, (org.), 2010, p. 298).

Neste trecho, Cascudo expõe a Mário sua dificuldade em relação à poética tradicional e seus casos musicais tão distintos de outros que ocorrem em diferentes lugares. No trecho, chama a minha atenção o interesse de Cascudo em resolver a tal questão e para isso, leu e perguntou muito. No entanto, uma das questões não conseguiu ser solucionada por ele, de modo que ele próprio decidiu incluir alguns trechos musicais porque ninguém havia feito isso antes. Além disso, Cascudo confessa que ninguém havia documentado ainda “a cantoria sertaneja com as solfas, indicando as curiosidades e anomalias”. Percebo, no trecho, portanto, uma preocupação do escritor em registrar o quanto antes. Sobretudo por conta de ninguém mais ter feito antes.

Em carta com data de 19 de outubro de 1941, Cascudo escreve a Mário

Agora vamos conversar sobre a Sociedade Brasileira de Folclore e seus planos apocalípticos. Piauí fundou já uma associação nos moldes da nossa, bem fácil, bem simples, bem antiburocrática, e limpa de pedantismo e falação besta. [...] O nosso plano aqui é o grupo 3, 5, 7, 9, 11, etc elementos reunidos na casa de um sócio. Eleito o presidente, este designa seus auxiliares e a ata só existe quando há alguma coisa de valioso para registro. Começa-se pelo arquivamento, em espécie, livros, revistas ou jornais, da biblioteca existente. Não sendo possível apenas se fará a notação, com detalhes, editor, datas, páginas, assunto etc. Idem, registro, por cópia, de autos populares, tradições características, toponímia que seja de origem popular, etc. [...] Quem sabe que não seja possível determinar, junta a um editor pouco inteligente (os inteligente, como sabe, não sabem dessas coisas) a fundação da biblioteca de Folclore, com reedições de Sílvio Romero, Macedo Soares, Vale Cabral, pelo menos a reunião de estudos dispersos nas revistas e sempre preciosos? [...] Pergunto o que pode fazer aí em São Paulo? (CASCUDO apud MORAES, (org.), 2010, p. 313-314).

Para mim, essa epístola veicula o modo como Cascudo se coloca diante de como pensa em trabalhar com o material oriundo do acervo popular. Para isso, era necessário organização, daí, portanto, a fundação e a presidência de Câmara Cascudo. Feito isso, forma-se um grupo que se ocupa de arquivar, registrar, copiar, reunir etc. o que se julgava valioso para ser guardado. Esse anseio de Cascudo era tamanho que ao final do trecho ele convida Mário de Andrade a fazer parte desse desafio, perguntando ao amigo o que ele poderia fazer em São Paulo. Aliás, aproveitando o embalo da Sociedade Brasileira de Folclore, Marco Antonio de Moraes, aponta que em 7 de maio de 1941, **A República**, de Natal, publica um artigo que caracteriza os caminhos da Sociedade: “destina-se a pesquisa, estudo e sistematização do Folclore local e nacional, recolhendo e analisando todas as manifestações da ciência popular, relacionadas com essa disciplina”. (p. 313).

Essa citação expõe o interesse e projeto da Sociedade: recolher e analisar todas as manifestações. Mas é possível recolher e analisar “todas”? Creio que não. Aliás, chama atenção a qualificação de “ciência” para as manifestações populares. Por isso então a necessidade de um método? Recolha, análise, registro contendo data, assunto etc.?

Cascudo insiste em pedir que Mário funde em São Paulo uma Sociedade de Folclore

Funde o Clube Paulista de Folclore aí em sua casa, no estilo SBF, conversa, plano, gratuidade e trabalho pegando no galho. Funde e aviso para ficarmos misturados com toda essa gente derramada pelo Brasil. [...] A Sociedade Brasileira de Folclore fez o seguinte: Animou a fundação da Sociedade Piauiense de Folclore (Teresina) Idem Paraibana em João Pessoa, Idem Alagoana em Maceió, [...] em Aracajú, [...] Cuiabá, [...], Goiânia, Porto Alegre [...]. (CASCUDO apud MORAES, (org.), 2010, p. 322).

Nesta, percebe-se o fortalecimento da Sociedade em erguer e incentivar a criação de outras sociedades pelo Brasil. É como se Cascudo tivesse necessidade de espalhar essa ideia, para assim, organizados, conseguir registrar e analisar o máximo possível das manifestações populares.

A 22 de fevereiro de 1944 escreve Câmara Cascudo para Mário de Andrade

Fiquei e ficarei aqui justamente cascavilhando e anotando toda essa literatura oral, renunciando a tudo que uma ambição humana e idiota pudesse coçar a imaginação, pensando reunir e salvar da colaboração deformadora o que será deformado pelo tempo. (CASCUDO apud MORAES, (org.), 2010, p. 331).

Nesse trecho Cascudo é mais enfático ao expor o seu projeto estético-literário: reunir e salvar antes que acabe! Ainda sobre a questão, é válida a leitura de Américo Oliveira Costa em **Viagem ao universo de Câmara Cascudo** (1969)

Mesmo não publicando a procedência da informação, é aconselhável... anotar a data, local e nome do informador, guardando o original. – A virtude máxima do folclorista é a fidelidade. Não admitir a colaboração espontânea, inconsciente e poderosa da própria imaginação ou material obtido... – Fixar talqualmente ouviu. Pode ser “regionalismo” seja apenas um arcaísmo legítimo. Pode ser que o hábito julgado exótico reflita a sobrevivência popular. – O trabalho inicial do folclorista é o de ser fotógrafo sem o recurso dos retoques. – Colhendo música, não pretendia facilitar o registro dos compassos modificando o andamento. Não consulte sua estética pessoal. Ouvindo canto popular, vozes nasaladas, processos invisíveis de portamento, terminações, ampliação vocal, registre como fôr possível, mas informe integralmente sobre o que encontrou. – Não pergunte afirmando. É uma sugestão para a concordância,

psicologicamente natural entre a gente do povo. – Nunca aceitar informações de um só conversa. Tente-se endossá-las com o segundo e discreto, interrogatório. Haverá sempre modificações para melhor. – Cuidado com o riso. Uma gargalhada incontida põe toda a boiada a perder. (CASCUDO apud COSTA, 1969, p. 71-72).

No recorte dos estatutos da Sociedade Brasileira de Folclore, o pesquisador dita como deve ser feita a recolha e registro das informações quando for a campo. Mais uma vez, Cascudo dá ênfase na fidelidade, quando defende que está é a maior virtude do folclorista e quando aponta que é necessário fixar exatamente como ouviu. O potiguar diz que é necessário ouvir tudo e não deixar passar nada. E ao final do trecho, diz que é importante ser discreto.

Nesse trecho, mais uma vez Cascudo expõe sua preocupação em guardar tudo do jeitinho que é contado e repassado, sendo fiel ao que se ouviu. Hoje com o amadurecimento de pesquisas, sabe-se que ser fiel é impossível, pois os suportes são diferentes. Da oralidade para a escrita, perde-se os gestos, expressões faciais, ênfase em determinado momento da fala etc. que não cabem no escrito. Cascudo, talvez, não sabia e isso não o desmerece.

Como folclorista, sua preocupação, como apontam suas epístolas, é salvar antes que termine. No entanto, hoje, como aponto no primeiro capítulo deste trabalho, cultura não é hegemônico, por isso hoje os estudiosos preferem o termo culturas populares, no plural, e não folclore, como aponta Fernandes (2007). No entanto, apesar de mostrar o domínio nas atualizações dos termos, é preciso levar em consideração o momento em que Cascudo viveu e produziu. Somente assim, é possível observar o projeto romântico de Cascudo, e outros folcloristas, sem preconceitos e anacronismos.

3.3 “A MADRASTA” EM MÁRIO DE ANDRADE

Finalmente chegou o momento de tentar unir as pontas e construir as pontes para compreender o projeto estético de Mário de Andrade e sua versão da narrativa “A madraستا”. Mas antes de se deter a narrativa, é necessário um passeio pela obra.

Sobre a obra, de acordo com Gilda de Melo e Souza em **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma** (1979), Mário de Andrade escreveu Macunaíma em 1926, em seis dias, em Araraquara, interior de São Paulo. No ano posterior aumentou o livro e em 1928 o publicou

Escrito em seis dias de trabalho ininterrupto, durante umas férias de fim de ano, em dezembro de 1926, corrigido e aumentado em janeiro de 1927; publicado em 1928-Macunaíma logo se transformou no livro mais importante do nacionalismo modernista brasileiro. (SOUZA, 1979, p. 9).

Ainda sobre a produção da obra, segundo Lopez (1988), os primeiros rabiscos da obra datam de 1926 em blocos de anotações que o autor mais tarde transformou em fichas. Essas anotações foram responsáveis pela acumulação da “parte quantitativamente mais expressiva do planejamento de *Macunaíma*, pelo que se infere de um processo de trabalho.” (LOPEZ, 1988, p. XXVI). Deste modo, pode-se dizer que Mário de Andrade, antes de se debruçar na rede para escrever **Macunaíma**, já havia feitos esquemas, pesquisas e muitas leituras.

A ideia de construir o livro foi explicada pelo próprio autor, em maio de 1928, quando disse que ficou comovido ao ler Koch-Grünberg e ver que Macunaíma era desprovido de caráter, moral e psicológico

No geral os meus atos e trabalhos são muito conscientes por demais para serem artísticos. Macunaíma não. Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo Koch-Grünberg percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral e nem psicológico, achei isso enormemente comovente, nem sei porque, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado com a época nossa, não sei... (ANDRADE apud LOPEZ, 1988, p. XXV).

Santiago apud Lopez (1988), salienta que a primeira edição da obra foi feita em uma pequena editora e contou com apenas 800 exemplares custeados pelo Mário de Andrade. A segunda edição saiu apenas nove anos depois pela Livraria José Olympio Editora, com uma tiragem de 1000 exemplares. A

terceira edição, feita em 1944, pela Livraria Martins Editora, teve 3000 exemplares. Em 1978, cinquenta anos após o lançamento da obra, **Macunaíma** somava vinte edições.

De acordo com Santiago apud Lopez (1988), quando **Macunaíma** foi publicado, em 1928, quase não houve repercussão por inúmeros fatores, como o analfabetismo alto, poucas bibliotecas públicas, falta do hábito da leitura e a média da renda da população era desproporcional ao valor do livro. No entanto, a maioria dos poucos que leram a obra e atreveram-se a dizer algo sobre, não pouparam críticas. Cândido Motta Filho confessou que além de antiliterato o livro era antiestético; João Ribeiro declarou que, se **Macunaíma** fosse um livro de estreia, Mário de Andrade causaria pena.

Macunaíma foi incompreendido por vários estudiosos e o antropólogo Raimundo Moraes foi um desses quando se referiu ironicamente que não concordava com os maldizentes que afirmavam que Mário de Andrade havia plagiado Koch-Grünberg. Em resposta aos comentários, Mário escreveu uma crônica dedicada a Raimundo Moraes e a publicou no Diário Nacional no dia 20 de setembro de 1931. No texto, o escritor confessa que, de fato, os faladores tinham razão, pois ele havia copiado além do germânico Koch-Grünberg outras fontes

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei [...] pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais [...]. Enfim, sou obrigado a confessar numa vez por todas: eu copiei o Brasil [...]. (ANDRADE apud LOPEZ, 1988, p. 427).

O trecho acima citado, corrobora o que Mário de Andrade escreveu para Luís da Câmara Cascudo em carta datada de 1 de março de 1927, ou seja, apenas três meses após a criação de **Macunaíma**, menciona

O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatadas tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. (MORAES, org., 2010, p. 123).

Sobre o que a imprensa publicou na época do lançamento da obra, Santiago apud Lopez (1988), diz que dois textos se destacam. O primeiro é

uma pequena nota, sem autoria, publicada no Diário Nacional. O outro é um artigo de Tristão de Athayde publicado em **O Jornal**. Silviano Santiago especula que entre os dois textos há em comum a exatidão das informações. Deste modo, é possível que o próprio Mário de Andrade os tenha escrito.

Conforme Santiago apud Lopez (1988), na década de 70, com a implementação dos programas de pós-graduação em Letras no país, iniciou-se um número maior de pesquisas sobre **Macunaíma**. O crítico diz ainda que, esses estudos foram importantíssimos para que o livro se legitimasse “como obra-prima do Modernismo e da Literatura brasileira” (SANTIAGO apud LOPEZ, 1988, p. 192). Silviano Santiago ressalta que, hoje, Mário de Andrade tem um prestígio popular que antes era desfrutado apenas por José de Alencar e Machado de Assis.

Por sua vez, Bosi apud Lopez (1988), observa que antes de ser reconhecido, **Macunaíma** havia ficado esquecido por mais de quarenta anos. Porém, quando foi notada, a obra de Mário de Andrade saiu da literatura e foi parar nas telas de cinema, em 1969, sob roteiro e direção de Joaquim Pedro de Andrade, no premiadíssimo filme **Macunaíma**. Em 1974, a obra desfila na Marquês de Sapucaí com alegorias e samba-enredo de nome **Macunaíma**, pela Escola de Samba Portela. Em 1978, o francês Jacques Thiériot adaptou teatralmente a obra e **Macunaíma** foi estrelar nos palcos. Enquanto Mário de Andrade ainda era vivo, **Macunaíma** foi traduzido para o Inglês e Espanhol. No entanto, hoje, segundo Lopez (1988), a obra já foi traduzida para o Italiano, Francês, Alemão e Húngaro.

Finalmente, é o momento de pensar o projeto estético de Mário de Andrade e sua versão da narrativa “A madrasta”. A narrativa aparece no capítulo XV de **Macunaíma** quando o herói está fugindo do terrível monstro Oibê¹². Na fuga, o índio tapanhumas¹³ tentar esconder-se utilizando algumas

¹² CASCUDO apud LOPEZ (1988), explica que Oibê é uma enorme serpente que habita ambientes subterrâneos e onde há presença de água. Esse monstro, é capaz de percorrer enormes distâncias por baixo da terra, desmoronar casas e derrubar cidades. Arrisco especular que, talvez, Oibê seja uma variação da lenda da Cobra-Grande, pois esta possui as mesmas características apontadas por Câmara Cascudo.

¹³ Conforme LOPEZ (1988), tapanhumas, de tapuy'una, significa selvagem negro, e, pode ser uma tribo lendária pré-colombiana ou nome dos negros africanos que se escondem na floresta.

folhas e galhos de um caramboleiro. Os ramos cortados pingam lágrimas e choram cantando

Jardineiro de meu pai,
 Não me cortes meus cabelos,
 Que o malvado me enterrou
 Pelo figo da figueira
 Que o passarinho comeu...
 - Chó, chó, passarinho!
 (ANDRADE, 1988, p. 144).

Depois do lamento, alguns pássaros choraram comovidos, Macunaíma se assustou e transformou o caramboleiro em uma princesa muito chique. O herói desejou brincar com a princesa, no entanto, como Oibê estava chegando tiveram que fugir.

Macunaíma e a princesa conseguiram se livrar do bicho e “brincaram”. Iriqui ficou com ciúmes e muito triste por ter sido esquecida pelo herói, então, subiu para o céu findando o capítulo. É importante dizer, que antes do final do capítulo, o narrador expõe que: “o minhocão era um lobisomem famoso”. (ANDRADE, 1988, p. 145).

Como disse no primeiro capítulo desta dissertação, esta canção está presente em outras variantes de “A madrasta”. No entanto a versão de Mário de Andrade é a que mais sofre alterações, comparando-a com as de Monteiro Lobato e Câmara Cascudo, como apontarei adiante.

Para começar, é suprimido da narrativa, a madrasta, o pai, as crianças e o capineiro. Em seguida, o vegetal é um caramboleiro e não uma figueira, como nas outras versões: “Pelo figo da figueira” (p. 144). Após isso, há algo que me chama atenção: em Mário de Andrade o vegetal é transformado em ser vivo, nas outras versões, é, ao contrário, as meninas é quem são enterradas e dos seus cabelos nasce um capinzal: “Agarrou nos patuás que trazia entre os berloques do pescoço e traçou uma mandiga. O caramboleiro virou numa princesa muito chique” (p. 144).

Além dessas singularidades, a versão de Mário de Andrade, por suprimir vários personagens, retira muitas cenas, focalizando e dando exclusividade para o encontro de Macunaíma com o caramboleiro, a transformação deste em princesa e sua fuga com ela, em seguida.

Deste modo, o recorte de Mário de Andrade, está em sintonia com o que ele faz durante toda a narrativa: suprime, recorta, retira, soma, funde e altera

as lendas, ditados, crendices, canções etc. que verte para sua obra. Assim, Mário de Andrade, continua o que ele vem fazendo durante a saga do herói Macunaíma: não transfere para a obra as produções do imaginário popular tais como elas são, mas as modifica de acordo com o que ele planejou ao escrever a obra, como ele confessou a Cascudo em carta cujo trecho foi exposto anteriormente.

A canção murmurada pelo caramboleiro é a única estrutura da narrativa que parece não ter sofrido alterações. Apenas parece, pois um olhar mais atento permite perceber que Mário de Andrade também a alterou. Em *Câmara Cascudo* e em *Monteiro Lobato*, o clamor é voltado para o capineiro e não para o jardineiro, como em Mário de Andrade: “Jardineiro de meu pai” (p. 144). Por sua vez, quem enterrou a dona da canção murmurante em **Macunaíma** foi o malvado e não a madrasta, como nas duas outras versões onde estudo a narrativa: “Que o malvado me enterrou” (p. 144). Acredito que o malvado faz referência ao monstro Oibê, posto que neste momento, a narrativa se desencadeia nas propriedades deste: “Ficou bem admirado porque tinha corrido tanto que estava outra feita no rancho de Oibê” (ANDRADE, 1988, p. 143).

Esses recortes, escolhas, seleções, alterações, foram feitas propositalmente, e Mário de Andrade confessou a Cascudo sobre isso em carta datada de 1 de março de 1927

Minha intenção foi justamente essa: aproveitar o máximo possível de lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo de um carácter sempre lendário porém como lenda de índio e de negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha [...]. (MORAES, org., 2010, 123).

Mário de Andrade, continua e diz ao amigo

Um dos meus cuidados foi retirar toda a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho, como tem sido a minha preocupação desde que intentei me abasileirar e trabalhar com o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista [...]. Assim as lendas do Norte botei no Sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestino ponho plantas do Sul no Norte e animais do Norte no Sul etc etc. Enfim é um livro tendenciosamente brasileiro. (MORAES, org., 2010, 123).

Nesses recortes Mário de Andrade expõe ao amigo que as alterações foram feitas propositalmente e, para mim, isso se relaciona com sua aversão ao regionalismo, pois como apontei acima, Mário achava o Brasil muito separado e penso que em **Macunaíma** haja uma tentativa do autor em unir e misturar o Brasil a partir das suas manifestações culturais. Aliás, Mário de Andrade, como citei anteriormente, confessa que misturou “completamente o Brasil inteirinho” (MORAES, org., 2010, 123). Ademais, o estudioso afirma que essa preocupação não é recente: “Misturei completamente o Brasil inteirinho, como tem sido a minha preocupação desde que tentei me abrigar e trabalhar com o material brasileiro” (MORAES, org., 2010, 123). Entendo, portanto, que Mário de Andrade, ao verter a narrativa “A madrasta” para *Macunaíma* reflete seu pensamento anti-regionalista e aponta seu projeto unificador de um Brasil que, ao seu ver, era muito separado. É como se Mário de Andrade dissesse e mostrasse que é possível se pensar brasileiro, e não bairrista, como ele diz.

Além dessa questão, percebo, ainda, no tratamento que Mário de Andrade dá a narrativa em estudo uma tradução como interpretação, tomando como estudo Larrosa (1996) e Brunel; Pichois; Rousseau (1995).

Jorge Larrosa (1996) pensa a leitura (tradução) como interpretação, deste modo, como apontei no capítulo anterior, traduzir, enquanto leitura, implica transformação e produção de novidade de sentido a partir da singularidade de quem ler, ou seja, de quem traduz. Cito: “Todo tradutor es intérprete” (LARROSA, 1996, p. 330) e diz ainda: “cada traducción produce un nuevo sentido en lo traducido” (LARROSA, 1996, p. 35).

Deste modo, aportada nas ideias do educador espanhol, todo leitor-tradutor interpreta e traduz o texto lido e/ou ouvido causando algo novo, então. Assim, Mário de Andrade, ao ler a narrativa “A madrasta” a traduziu, produzindo em **Macunaíma** novidade de sentido, tanto que no episódio onde a narrativa aparece, esta é fundida com Oibê e Lobisomen. Novidade de sentido ainda, pois em “A madrasta” na sua forma tradicional, a narrativa tem um tom trágico com final feliz, e em Mário de Andrade, é cômica, como na cena em que Macunaíma pede para a princesa subir em uma bananeira

Perto de Santo Antônio de Mato Grosso toparam com uma bananeira e estavam morrendo de fome. Macunaíma falou para a princesa:

- Assombe, come as verdes que são as boas e atira as amarelas para mim.

Ela fez. O herói se fartou enquanto a princesa dançava de cólicas pra ele apreciar. (ANDRADE, 1988, p. 144).

Assim, a tradução que Mário de Andrade dá a narrativa, diferencia-se totalmente das encontradas em suas formas tradicionais, como apontarei adiante em Monteiro Lobato e Câmara Cascudo. O autor traduziu a narrativa alterando-a, interpretando-a, produzindo novidade de sentido, como aponta Jorge Larrosa (1996) quando afirma que “sólo podemos escribir repitiendo y transformando lo que hemos leído” (p. 41).

Ainda sobre o trabalho feito por Mário de Andrade sobre a narrativa “A madrasta”, é valioso reler e lembrar o que pensam Brunel; Pichois; Rousseau (1995) sobre tradução.

Brunel; Pichois; Rousseau (1995) são interessantes para o momento da discussão, pois também defendem que o tradutor deve ser considerado no processo tradutório, cito

A personalidade do tradutor deve ser perfeitamente conhecida: associada a elementos sociológicos e comerciais (demanda do público), explica às vezes a escolha do texto; explica sempre o valor e a orientação da tradução. (BRUNEL; PICHOSIS; ROUSSEAU, 1995, p. 33).

Desde modo, no fragmento acima, é possível compreender que os estudiosos defendem que é necessário observar quem traduziu, e mais, existem outros fatores que devem ser considerados no processo

A tradução permite considerar o escritor, a língua e o público sob um ângulo novo: o tradutor dividido entre a submissão ao texto e seu temperamento, entre a crítica e a criação; o público [...]”. (BRUNEL; PICHOSIS; ROUSSEAU, 1995, p. 133).

Ao pensar essas assertivas e tentar relacioná-las a Mário de Andrade, vejo que estas me ajudam a lembrar que: primeiro, o escritor tinha interesse em alterar as narrativas, cantigas, lendas etc. que verteu em **Macunaíma**, logo “A madrasta” também está presente nessa situação. Segundo, Mário de Andrade

respira e vive o movimento Modernista, onde há o desejo de ruptura com o tradicionalismo artístico e a perseguição pela liberdade de criação. E **Macunaíma** é isso: ousadia, rompimento e inovação. Tanto que foi duramente criticado, como apontei anteriormente.

Deste modo, o projeto unificador de Brasil de Mário de Andrade somado ao seu desejo de misturas paródicas, resultou, na obra **Macunaíma**, conhecida pela sua peculiaridade, pois o autor traduziu artisticamente “A madrasta” e um riquíssimo material encontrado no acervo popular brasileiro. Adiante!

3.4 “A MADRASTA” EM MONTEIRO LOBATO

De acordo com Raquel Afonso da Silva em **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil** (2009), **Histórias de Tia Nastácia** foi lançado em 1937, e saiu da gráfica em 22 de novembro daquele ano. A primeira tiragem foi de pouco mais de 10.000 exemplares, quatro anos depois saiu a segunda com mais de 5.000 e em 1945 foi lançada mais uma com mais de 10.000 cópias.

SILVA apud LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.) diz que assim como outras obras de Monteiro Lobato¹⁴, **Histórias de Tia Nastácia** foi crivada pela censura com a justificativa de a obra possibilitar a má formação moral das crianças, através das falas heréticas das crianças e dona Benta.

Aliás, vale dizer que o livro foi pensado para o público infantil, pois além de ter saído da gráfica com pouco mais de um mês para o Natal, “a tempo, portanto, de torna-se um presente de Natal” (p.384), a capa do livro é coloridíssima, com a figura de uma senhora negra no canto direito que se direciona falando para três crianças que estão à esquerda da imagem. Acima desta figura central, há algumas imagens que podem ter sido inspiradas por

¹⁴ Como por exemplo: **O poço de Visconde** (1937), **Geografia de dona Benta** (1935), **Histórias do mundo para as crianças** (1933) e outras.

algumas histórias presentes nos livros, tais como: uma princesa, um navio a vela etc. Ou seja, o livro é atrativo.

Relembro ao leitor que **Histórias de Tia Nastácia** foi publicado em 1937, ou seja, 17 anos depois que Lobato publicou seu primeiro livro infantil. Logo, a essa altura da vida, Lobato já estava consagrado como autor e editor.

Lembra a autora que, no livro as histórias parecem ser contadas sem qualquer ordem, no entanto, defende SILVA (2009) que “existe um elemento ordenador, ainda que pouco visível – as histórias são agrupadas conforme suas linhagens: europeia, negra e indígena.” (p. 379). A ordenação das histórias ordenadas por Lobato a partir das suas origens, torna-se mais clara quando comparada com a antologia de Sílvio Romero intitulada **Contos populares do Brasil**, defende ainda SILVA (2009).

A estudiosa afirma que quase todos os contos presentes em **Histórias de Tia Nastácia** está em Sílvio Romero, no entanto, Lobato selecionou e modificou essas histórias, como por exemplo os títulos:

<i>Contos populares do Brasil</i>	<i>Histórias de Tia Nastácia</i>
A princesa roubadeira	A princesa ladrona
João mais Maria	João e Maria
O cágado e a fruta	O jabuti e a fruta
O cágado e o teiú	O jabuti e o lagarto

* Tabela adaptada presente no artigo “Histórias de Tia Nastácia: serões sobre o folclore brasileiro”, de autoria de Raquel Afonso da Silva em **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil (2009)**.

Essas alterações, já delineiam o trabalho que Monteiro Lobato fez em **Histórias de Tia Nastácia** e o seu projeto de uma literatura nacional de linguagem simples e com elementos nacionais. Já nos títulos, percebe-se o cuidado de Monteiro Lobato em aproximar o público com vocábulos mais próximo a ele. As alterações: roubadeira por ladrona, cágado por jabuti e teiú por lagarto, soam de forma mais coloquial, como pretendia o Lobato

É inteiramente sob o ponto de vista do aproveitamento dos recursos linguísticos nacionais (que dá tanta importância à oralidade como característica intrínseca da nova língua a ser

formulada), que devemos estudar, situar e aplaudir o trabalho de Monteiro Lobato [...] (LANDERS, 1988, p. 141).

Histórias de Tia Nastácia inicia com o narrador dizendo que Pedrinho estava lendo um jornal quando, de repente, pede para a Emília perguntar a dona Benta o que quer dizer *folk-lore*. Depois de reclamar, a boneca de pano vai e volta com a resposta e diz que

[...] *folk* quer dizer gente, povo; e *lore* quer dizer sabedoria, ciência. Folklore são as coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro, de pais para filhos – os contos, as histórias, as anedotas, as superstições, as bobagens, a sabedoria popular, etc. e tal [...]. (LOBATO, 1947, p. 3).

Depois de pensar, o menino exclama

[...] Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer a tia Nastácia para tirar o leite do *folk-lore* que há nela. (LOBATO, 1947, p.3-4).

Depois dessa fala, Emília responde e o menino continua

As negras velhas [...] são sempre muito sabidas. Mamãe conta de uma que era um verdadeiro dicionário de histórias folclóricas, um de nome Esmeria [...] Todas as noites ela sentava-se na varanda e desfiava histórias e mais histórias. Quem sabe se tia Nastácia não é uma segunda tia Esmeria? (LOBATO, 1947, p.4).

Após essa fala de Pedrinho, o narrador diz que “foi assim que nasceram as Histórias de Tia Nastácia.” (LOBATO, 1947, p.4). Nesses primeiros parágrafos, há indícios de uma preocupação em deixar claro para o leitor o que é folclore. No entanto, é explicado de forma simples e leve, de modo que qualquer criança possa compreender. A partir de então, começa a jorrar o “leite do folclore”, através de tia Nastácia. Dentre as histórias, está “A madrasta”.

Desde agora, é válido dizer que em **Histórias de Tia Nastácia**, - que já menciona no título a narradora das histórias- é a única obra em que tia Nastácia sai da cozinha para ocupar o cargo de sua patroa, dona Benta, como contadora de histórias

Ao longo da saga do Sítio do Picapau Amarelo, Tia Nastácia esteve, invariavelmente, restrita à cozinha [...] mesmo em outras narrativas – anteriores e posteriores à aqui abordada – nas quais a personagem transpõe o universo do *Picapau Amarelo*, seu papel é, constantemente, o de prezada cozinheira. (SILVA apud LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.), 2009, p. 374-375).

No entanto, apesar desse novo posto ocupado por tia Nastácia, dona Benta ainda é a responsável em esclarecer aos seus netos as origens das histórias, as variações provenientes da oralidade etc. É como se Nastácia, portanto, se restringisse em apenas em narrar o sabe, mas quem detém o conhecimento ainda é dona Benta

- Eu já li essa história em Andersen, disse Emília, e agora está ficando bem claro como o nosso povo faz nelas os seus arranjos. Foi Andersen quem a inventou.

- Não, disse dona Benta. Andersen nada mais fez do que colhê-las na boca do povo e arranja-la a seu modo, com as modificações que quis. Essas histórias são todas velhíssimas, e correm todos os países, em cada terra contada de um jeito. Os escritores fazem é fixar suas versões, isto é, modo como eles entendem que as histórias devem ser contadas. (LOBATO, 1947, p.73)

“A madrasta” é a oitava história contada por tia Nastácia. A versão narrada para as crianças do Sítio conta que havia um viúvo que tinha três filhas e casou-se com uma mulher muita má que odiava as meninas. No quintal havia uma grande figueira e a madrasta ordenou que as meninas tomassem conta dos figos para que os passarinhos não bicassem os frutos. No entanto, sempre aparecia um figo bicado e a madrasta batia nas três. Certa vez, quando o pai das meninas viajou, a mulher aproveitou para fazer uma longa viagem e mandou enterrar vivas as meninas. Na cova das meninas, nasceu um capinzal dos cabelos delas que ao bater o vento, murmurava

Xo, xo, passarinho,
Aí não toques o teu biquinho.
Vai –te embora p'r'o teu ninho.
(LOBATO, 1947, p.58)

Certo dia, um funcionário da casa ouviu aqueles murmúrios e foi contar ao patrão. O homem não acreditou e mandou que continuasse o serviço. O funcionário foi e ao levantar a foice, ouviu uma voz que dizia:

Capineiro de meu pai,
Não me cortes meus cabelos;
Minha mãe me penteava,
Minha madrasta me enterrou
Pelo figo da figueira
Que o passarinho bicou.
(LOBATO, 1947, p.58)

O homem contou ao patrão e quando este chegou no lugar, ouviu o lamento das filhas enterradas. Cavou e as meninas estavam vivas por milagre de Nossa Senhora. Quando o pai e as filhas chegaram em casa, a mulher estava “estrebuchando”.

Depois que tia Nastácia termina essa história, Emília diz que gostou dela por ter originalidade e explicar tudo. Após disso, dona Benta, Narizinho e Emília conversam a respeito da figura da madrasta.

Ao pensar a variante de “A madrasta” de Monteiro Lobato e seu projeto estético, noto o cuidado do autor em fazer com que o público conheça o nosso acervo nacional, pois, como consta nos comentários após cada história narrada, dona Benta instrui as crianças sobre alguns compiladores como Charles Perrault, os irmãos Grimm, Andersen, e entre eles, Sílvio Romero – brasileiro –, alterações nas transmissões, origem da história recém-narrada etc. Esse cuidado em mostrar o que é nosso e o que está circulando aqui é perfeitamente coerente com o autor diz a Godofredo Rangel em 1916: “Ora, um fabulario nosso, com bichos daqui em vez de exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa” (LOBATO apud LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.), 2009, p. 104).

O trabalho de Lobato se dá, como mostrei anteriormente, a partir dos títulos das histórias, pois ele teve o cuidado de batizá-las abasileirando-as. No entanto, não encerra por aí, haja vista que o autor entre uma narrativa e outra criou diálogos entre os personagens que além de informar os leitores, criam, na varanda do Sítio um ar de crítica para o conto recém-narrado.

Lobato, portanto, seguiu ele mesmo, como o mandou Nietzsche e se “lobatizou”, vestindo para **Histórias de Tia Nastácia**, mais do que narrativas, mas narrativas com teor informativo e crítico.

E pensando “A madrasta”, vejo que esta encontra-se de forma quase que inalterável comparando-a com a variante de Romero e Cascudo. Em

Lobato, a narrativa mantém sua estrutura e enredo. Deste modo, a tradução que Lobato fez do conto, quase que preserva a fonte de Romero. Penso que isso se dá por conta da proposta do livro. Este, logo no início da narrativa, como disse, aponta que Pedrinho disse que gostaria de retirar o leite do folclore presente em tia Nastácia, e, seria mais conveniente manter esse leite tal como ele é, pois se a narrativa tivesse sido totalmente ou muito alterada, haveria transformação nesse leite.

Quando digo que Lobato tenta preservar sua fonte em Sílvio Romero, anoro-me em SILVA apud LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.), quando esta defende que

Todos os contos de **Histórias de Tia Nastácia**, à exceção daqueles contados por dona Benta, ao final do livro, os quais pertencem ao folclore de outros países, encontram-se na coletânea de Sílvio Romero. Lobato realizou uma seleção de tais histórias e contou-as ao seu modo (como faziam os contadores de histórias populares!), modificando a linguagem em que foram escritas – para aproximá-las da linguagem a que seus leitores estavam acostumados, em sua obra – frisando a coloquialidade, substituindo vocábulos [...]. (SILVA apud LAJOLO; CECCANTINI (Orgs.), 2009, 391).

De fato, comparando as duas variantes da narrativa em questão, a de Lobato e a de Romero, percebo algumas alterações. Para ficar mais fácil de visualizá-las, exponho em uma pequena tabela¹⁵:

	Sílvio Romero Contos Populares do Brasil	Monteiro Lobato Histórias de Tia Nastácia
Número de crianças	2	3
Tratamento da madrasta para com as meninas	Dava-lhes muito	Fazia-as trabalhar como verdadeiras escravas
Quando o figo era bicado a madrasta....	Castigava	Batia nas meninas
No final da narrativa, pai e filhas encontram a madrasta	Morta por castigo	Estrebuchando

¹⁵ Relembro ao leitor que todas as variantes da narrativa citadas no trabalho estão presentes nos anexos deste.

Ao visualizar e analisar as modificações apresentadas, percebo que a variante de Lobato exprime mais drama quando diz que as crianças trabalhavam como escravas e que a madrasta batia nelas. E ao lembrar que o livro foi pensado para o público infantil, penso que tal faixa etária se envolveria e se comoveria mais se o sofrimento das meninas fosse maior do que é colocado em Romero. Além do mais, a substituição “morta por castigo” para “estrebuchando” mostra uma das marcas de Lobato: a preocupação com a oralidade, coloquialidade e simplicidade de linguagem. Esses fatores: público-alvo e linguagem, creio, envolveriam mais o leitor.

Com essa hipótese, parto para pensar a tradução no trabalho que Lobato fez com “A madrasta”. Primeiramente, relembro ao leitor que quando falo em traduzir, me remeto a Larrosa (1996), quando este defende que: “todo traduzir es un interpretar (Auslegen) y que toda interpretación (Auslegung) es un traducir (Übersetzen)” (HEIDEGGER apud LARROSA, 1996, p. 366). Deste modo, “ler es traducir. Interpretar es traducir” (LARROSA, 1996, p. 38).

Portanto, a tradução que Lobato deu a narrativa “A madrasta” obedeceu ao seu projeto de escrever a partir dos elementos nacionais, simplificando a linguagem e valorizando os coloquialismos da Língua Portuguesa. Assim Lobato reafirma o que diz Larrosa (1996) quando o educador diz que: “sólo podemos escribir repitiendo y transformando lo que hemos leído” (p. 41). Ou seja, é impossível escrever “do nada” e não transformar o que lemos! E ainda, como aponte, que Lobato, de alguma forma, não fez enormes transformações na narrativa, se tomarmos como parâmetro a variante de Romero, ele alterou, transformou, interpretou, a traduziu.

Ou seja, a tradução transforma e tem haver com o trabalho do tradutor, pois este escolhe, seleciona! E Lobato, escolheu as alterações que faria na narrativa, os vocábulos que substituiria etc.

Essas escolhas do tradutor, também importam para BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU (1995), quando estes dizem que

A personalidade do tradutor deve ser perfeitamente conhecida: associada a elementos sociológicos e comerciais (demanda do público), explica às vezes a escolha do texto; explica sempre o valor e a orientação da tradução. (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1995, p. 33).

Lobato tradutor, nesse caso, demonstra o seu projeto de uma literatura nacional a partir dos elementos brasileiros, e, no caso de **Histórias de Tia Nastácia**, uma preocupação em conquistar o público-infantil, esses fatores, creio, tem haver com a orientação da tradução feita pelo tradutor, como apontam BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU (1995). Continuemos!

3.5 “A MADRASTA” EM CÂMARA CASCU DO

De acordo com Anna Maria Cascudo Barreto, filha e biógrafa de Câmara Cascudo, o folclorista foi historiador, etnógrafo, orador, escritor, professor, filósofo e muito perfeccionista em tudo o que fazia.

Barreto em Moraes, (org.), 2010, defende que entre os mais de 150 livros escritos por Cascudo, destacam-se: **Literatura oral no Brasil, Vaqueiros e Cantadores, Geografia dos mitos brasileiros, Contos tradicionais do Brasil** e outros.

Em 30 de abril de 1941, fundou a Sociedade Brasileira de Folclore. Criou, também, a Universidade Popular. Em 1977, foi eleito o intelectual do ano, com o prêmio Juca Pato. Ganhou prêmio da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra. Foi eleito o homem do século em votação popular. Por nove vezes foi selo dos Correios; cédula de cinquenta mil cruzeiros em 1990; bilhete de loteria (1998); cartão telefônico; nome de prêmios nacionais e internacionais; nome de rua, avenida, faculdade, creche, museu, agências bancárias e outros tantos.

Em nota à segunda edição de **Literatura Oral do Brasil** Câmara Cascudo diz que o referido livro terminou de ser escrito em 1949 e foi impresso três anos depois. O autor diz ainda que o livro foi feito vagarosamente, atendendo ao “plano da informação e não da ‘exibição’ da cultura popular” (p. 11).

Como já apontei no primeiro capítulo desta dissertação, Cascudo (1984) expõe resultados de anos de pesquisa, escreve também sobre a literatura oral brasileira, sobre as influências que esta sofreu, as características desta etc. O autor, também discute sobre folclore, canto, dança, mito, lenda, parlendas, anedotas, fábulas etc.

Depois de muitas pesquisas, Cascudo (1984) expõe algumas narrativas, agrupando-as segundo a sua classificação: contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, facécias, contos religiosos, etiológicos, logrado, adivinhação, natureza denunciante, acumulativos e ciclo da morte.

“A madrasta” é classificada como natureza denunciante. Sobre o tema de essência denunciante, Cascudo (1984) defende que

O tema mais antigo é a história das orelhas do rei Midas em Ovídio na *Metamorfoses* [...] Os cabelos da menina que a madrasta sepultou viva, transformaram-se em capim e cantam, denunciando. As variantes são universais. (Cascudo, 1984, 262).

Cascudo (1984) diz ainda que em todas “as literaturas orais do Mundo ocorre o motivo. Os ossos, tronco, ramos, tornados instrumento musical, denunciam o crime” (p. 324).

A variante de “A madrasta” de Câmara Cascudo trata de um homem viúvo que tinha duas meninas pequenas. O homem casou novamente com uma mulher muito má para as crianças, “dava-lhes muito” (p. 324). A madrasta mandava as enteadas reparar os figos da figueira para que os passarinhos não bicassem os frutos. As meninas passam o dia inteiro fazendo isso. Quando algum figo era bicado, as meninas eram castigadas.

Um dia, aproveitando-se da ausência do marido, a mulher mandou enterrar vivas as crianças. Do cabelos delas, nasceu um capinzal “muito verde e bonito” (p. 325) e quando dava o vento dizia:

Xô, xô, passarinho,
Aí não toques o biquinho,
Vai-te embora p'ra teu ninho...
(Cascudo, 1984, 325).

Um dia, um capineiro da casa foi cortar capim, e, quando meteu a foice ouviu uma voz saindo debaixo da terra:

Capineiro de meu pai,

Não me cortes os cabelos,
 Minha mãe me penteava,
 Minha madrasta me enterrou,
 Pelo figo da figueira
 Que o passarinho picou...
 (Cascudo, 1984, 325).

O homem contou para o pai das meninas, e quando este chegou lá, cavou no local, encontrou suas filhas vivas. Quando chegaram em casa a mulher estava morta por castigo.

Depois do término da narrativa, Cascudo (1984) diz que esta tem variantes em Portugal, Costa Rica, Canadá e outros países.

Tentando pensar o projeto estético de Câmara Cascudo e a sua variante de “A madrasta”, percebo que é notório que a tradução do folclorista está em harmonia com o ele que pensava a respeito da pesquisa em torno do folclore - para usar o termo utilizado por ele -, Cascudo pensou em recolher, reunir e guardar o máximo possível de lendas, cantigas, narrativas etc. que ele pudesse, a fim de salvar o que o tempo acabaria

Fiquei e ficarei aqui justamente cascavilhando e anotando toda essa literatura oral, renunciando a tudo que uma ambição humana e idiota pudesse coçar a imaginação, pensando reunir e salvar da colaboração deformadora o que será deformado pelo tempo (CASCUDO, 2010, p.331).

Para isso, foi a campo, leu muito, criou a Sociedade Brasileira de Folclore que pregava, em seus estatutos, a fidelidade na recolha e passagem do oral para o escrito.

Literatura Oral no Brasil tem um teor de documento-baú onde há diversas narrativas, e, se Cascudo pregava a fidelidade, mais conveniente verter para sua obra, a narrativa mais próxima possível do onde ele recolheu/leu. Ele tinha esse compromisso consigo.

Portanto, a tradução, como interpretação, como nos permite entender Larrosa (1996), deveria obedecer à fonte aonde Cascudo bebeu a narrativa em questão. No entanto, Cascudo jamais conseguiria ser fiel, pois, na passagem do oral para o escrito, perde-se a voz, os gestos, expressão, entonação etc. Sobre essa passagem o oral para o escrito, defende Trusen¹⁶ (2010):

¹⁶ TRUSEN, S. M. O maravilhoso, entre voz e escrita: projetos de compilação e tradução de narrativas populares. **Boitatá**, Londrina, n. 10, p. 54-66, 2010.

Desse modo, não é fortuito que o cotejo entre edições e manuscritos revele uma dinâmica que aponta para um processo permanente de busca, quiçá melancólica, de traduzir para o impresso uma voz / um gesto/ uma oralidade que se esvai à medida que se procura incessantemente fixá-la, preservá-la na escrita. Significa isso, em outros termos, afirmar que, entre o ouvido e o escrito, há sempre um espaço intermediado pela lembrança lacunar de quem transcreve. (TRUSEN, 2010, p. 56).

Nos adverte Trusen (2010) que na passagem do oral para o impresso, há sempre perdas e preenchimento do tradutor. Deste modo, a fidelidade torna-se impossível, pois os suportes são diferentes. Assim sendo, não é possível, como pretendia Cascudo (2010), salvar o que viria a ser deformado pelo tempo.

Além dessas questões, na passagem voz/impresso existe compilação, seleção, recorte, escolha, deste modo, já há interpretação, pois de acordo com Larrosa (1996) “ler es traducir. Interpretar es traducir” (p. 38). E mais, la tradición mecânica es imposible” (p. 36). Portanto, ao compilar, reunir, recolher e passar para o impresso, há interpretação e produção de novidade de sentido, pois “traducir, port tanto, es re-significar” (p. 39).

Sobre a questão, ainda Trusen (2010) defende que “o ato de selecionar, filtrar, recortar, transcrever, recontar, compilar, significa um processo de leitura e interpretação do texto alheio.” (p. 62). Deste modo, Cascudo ao verte “A madrastra” para sua obra, a traduziu, ainda que tentasse manter-se o mais fiel possível. Remeto-me a traduzir no sentido amplo do termo como tratei durante todo o trabalho, ou seja, como interpretação. E em tradução há leitura, intérprete, novidade de sentido, ressignificação, e portanto, mudanças. Deste modo, o conceito de fidelidade, esvai-se.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objeto de investigação a narrativa “A madrasta”. Esta, de acordo com Sílvio Romero, tem origem europeia. De modo geral, a narrativa trata de duas ou três meninas que foram enterradas vivas pela madrasta e dos cabelos delas nasce um belo capinzal. Ao final do conto as meninas sobrevivem por milagre de Nossa Senhora. No Brasil, além de ter sido compilada pelo folclorista citado, também está presente em **Macunaíma**, de Mário de Andrade, **Histórias de Tia Nastácia**, de Monteiro Lobato e **Literatura Oral no Brasil**, de Câmara Cascudo.

O que motivou a pesquisa, foi o fato de que os três últimos escritores mencionados acima, foram coetâneos e trocaram cartas - sobretudo Mário e Cascudo -, mas ainda assim deram tratamentos diferentes à narrativa “A madrasta” quando a verteram para suas obras. Por conta disso, procurei examinar se esse traslado da narrativa “A madrasta” para a obra dos três autores se relaciona com o projeto literário deles. Para cumprir esta tarefa, me debrucei sobre os estudos da tradução em Larrosa (1996) e Brunel; Pichois; Rousseau (1995). Saliento que utilizei tradução no sentido metafórico do termo, ou seja, como interpretação, tomando como aporte teórico o espanhol Jorge Larrosa. Fiz uso, ainda, de uma utiliza-se uma metodologia essencialmente bibliográfica.

Ao percorrer as páginas que me deram subsídio para compreender o projeto literário de Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo, compreendi que, apesar deles terem sites contemporâneos pensaram a literatura de forma diferente e isso refletiu no tratamento que cada um deu à narrativa.

Mário de Andrade almejava, com **Macunaíma**, misturar o Brasil que ao ser ver era muito separado, para isso misturou lendas, provérbios, cantigas, tradições etc. brasileiras e as colocou em sua obra. A narrativa “A madrasta” também foi utilizada por Mário de Andrade na obra, e, tal como as outras narrativas, foi vertida de forma totalmente divergente das variantes encontradas em outros autores e folcloristas. Isso se deve ao fato de que o autor “manteve” somente uma das canções presentes no conto. Mário de Andrade suprimiu cenas, retirou personagens e deu a “A madrasta” um tom cômico. Essas

escolhas, recortes e seleções, fazem parte de seu projeto e foram confessadas e explicadas ao amigo potiguar, Luís da Câmara Cascudo.

Monteiro Lobato ambicionava uma literatura nacional com linguagem simples e que valorizasse os elementos nacionais, ou seja, nossas produções. Lobato era adverso ao estrangeirismo e aos modismos ditados pela Europa. **Histórias de Tia Nastácia** demonstra essas preocupações, haja vista que desde o início do livro é esclarecido o conceito de folclore. Além disso, Pedrinho diz que pretende tirar o leite de tia Nastácia para retirar o folclore que há nela, ou seja, o saber do povo. Assim, a quituteira narra diversas histórias e dentre elas está “A madrasta”.

Em **Histórias de Tia Nastácia**, “A madrasta” está em consonância com o projeto de Lobato e com o do livro, pois, como demonstrei, essa narrativa quase não sofre alterações, se tomarmos como base o livro que subsidiou Lobato, **Contos populares do Brasil**, de Sílvio Romero.

Por sua vez, Câmara Cascudo pretendia salvar e reunir o máximo possível de lendas e tradições antes que o tempo deformasse tudo. Esse projeto de compilação de Cascudo, foi confessado e explicado a Mário de Andrade, como demonstrei. Em **Literatura Oral no Brasil**, Cascudo expõe seu projeto compilatório ao expor diversas narrativas, entre elas, “A madrasta”. Na variante de Cascudo, a narrativa também não sofre muitas alterações, se compararmos com as de Monteiro Lobato e Sílvio Romero. Este último, por sinal, é apontado com Cascudo como um dos compiladores de “A madrasta”.

Como resultado, o trabalho compreendeu que os projetos literários dos três autores, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo, influenciaram na tradução – como prática interpretativa- que eles fizeram da narrativa “A madrasta”. Mário de Andrade desejava mudar, alterar, misturar, e fez isso ao verter “A madrasta” para **Macunaíma**. Monteiro Lobato pretendeu uma literatura que valorizasse os coloquialismos da Língua Portuguesa e uma escrita que apreciasse os elementos daqui e fez isso com “A madrasta” em **Histórias de Tia Nastácia**. Por sua vez, Câmara Cascudo, como folclorista, pretendeu salvar e reunir e ao verter “A madrasta” para a sua **Literatura oral no Brasil**, demonstra isso.

Além disso, compreendi que apesar dos três autores terem sido coetâneos, trocaram cartas e trabalharam por uma literatura cada vez mais

nacional, tiveram projetos diferentes, e, portanto tratamentos diferentes para “A madrasta”. Como consequência, cada um traduziu de maneira distinta “A madrasta”. Deste modo, as diferentes traduções que Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Câmara Cascudo deram a “A madrasta” demonstram o que defende Larrosa (1996) quando diz que toda tradução implicada em uma singularidade de uma olhada, ou seja, ler é ver e traduzir, portanto, transformar. Daí, então, as diferenças, ou dito de outro modo, as traduções diferentes de “A madrasta. Tem mais não¹⁷.

¹⁷ Frase que encerra **Macunaíma**. LOPEZ, org., 1988, p. 168

REFERÊNCIAS

ANRADE, M. Carta aberta a Alberto Oliveira. **Estética**, vol. 1, n. 3, p. 332- 339, abr./jun. 1925.

ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1981.

BARTHES, R. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

BRUNEL, P; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A. M. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BURKE, P. **La cultura popula en la Europa moderna**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

CASCUDO, L. C. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

_____, L. C. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Ed. Global, 2011.

CHARTIER, R. **História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COSTA, A. O. **Viagem ao universo Câmara Cascudo**. Natal: Fundação José Augusto, 1969.

FERNANDES, J. G. dos S. **O boi de máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular Do boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará**. EDUFPA: Belém, 2007.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário de língua portuguesa/ Aurélio Buarque de Holanda**; coordenação Marina Baird Ferreira, Margarina dos Anjos. - 4ª ed.- Luritiba: ed. Positivo, 2009.

FILHO, D. P. **Pós-Modernismo e Literatura**. Editora Ática: São Paulo, 1995.

FIORINDO, P. P. **O papel da memória construtiva na produção de narrativa oral infantil a partir de imagens em sequência**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

JARDIM, E. **Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

JOLLES, A. **Formas simples: legenda, saga, mito, advinha, caso, memorável, conto, chiste**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOCH-GRÜNBERG, T. **Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná**. Tradução de Henrique Roenick e revisão de M. Cavalcanti Proença, In: Revista do Museu Paulista, Nova Série, vol. II, São Paulo, março de 1953. Transcrito na nova edição revista por Sérgio Medeiros em colaboração com Rafael Lopez Azize, publicada em Sérgio Medeiros, **Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAFETÁ, J. **Mário de Andrade / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por João Lafetá**. Editora Nova Cultural, São Paulo, 1990.

LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____, M. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

_____, M. Et al. **Monteiro Lobato, 1882-1948**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

_____, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira: histórias e histórias**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

LANDERS, V. B. **De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

LARROSA, J. **La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación**. 2 ed. Barcelona: Laertes, 1996.

LOBATO, M. **Histórias de Tia Nastácia**. 32 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LOPEZ, T. P. A. (org.). **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Brasília: CNPQ, 1988.

MESQUITA, S. N. **O enredo**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

MOISÉS, M. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

_____, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MORAES, M. A. (org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: Cartas 1924-1944**. São Paulo: Global, 2010.

PEDROSO, Z. C. Contos Populares Portugueses: colhidos na tradição oral. In: **Revista Lusitana**, v. 4, p.364-366, Lisboa, 1896.

PROPP, V. L. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROMERO, S. **Contos populares do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007.

SHEFER, M. C. **Dos irmãos Grimm a Câmara Cascudo: um caso de tradução cultural**. Dissertação de mestrado. Universidade de Caxias do Sul: Caxias do Sul, 2008.

SOUSA, G. M. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Cidades, 1979.

TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

TRUSEN, S. M. O maravilhoso, entre voz e escrita: projetos de compilação e tradução de narrativas populares. **Boitatá**, Londrina, n. 10, p. 54-66, 2010.

ZILBERMAN, R.; MAGALHÃES, L. C. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

ANEXOS

A madrasta

Versão sem título presente em *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Depois que correu légua e meia olhou pra trás e viu que Oibê já vinha perto. Botou o fura-bolo na goela e lá foi pro chão todo o cará engolido que virou num tartarugal mexemexendo. Oibê custou pra virar aquela imundície de tartaruga e Macunaíma fugiu. Isso Oibê vinha na cola dele. Então tornou a botar o fura-bolo na goela e lançou o que era só feijão e água. Légua e meia adiante olhou pra trás. Isso Oibê vinha num lamedo cheio de sapos-bois e enquanto Oibê se debatia atravessando aquilo, o herói catava umas minhocas pras galinhas e partia afobado. Ganhou muita dianteira e parou pra descansar. Ficou bem admirado porque tinha corrido tanto que estava outra feita no rancho de Oibê. Resolveu se esconder no pomar. Tinha um pé de carambola e Macunaíma principiou arrancando ramos do caramboleiro pra se amoitar por debaixo. Os ramos cortados agarraram pingando água de lágrima e se escutou o lamento do caramboleiro:

“Jardineiro de meu pai,
Não me cortes meus cabelos,
Que o malvado me enterrou
Pelo figo da figueira
Que o passarinho comeu...
- Chó, chó, passarinho!”

Todos os passarinhos choraram de pena gemida nos ninhos e o herói gelou de susto. Agarrou no patuá que trazia entre os berloques do pescoço e traçou uma mandiga. O Caramboleiro virou numa princesa muito chique. O

herói teve um desejo danado de brincar com a princesa porém Oibê já devia de estar estourando por aí. De-fato:

- Vim buscar minha pacuera-cuera-cuera-cuera, de-lem!

Macunaíma deu a mão pra princesa e fugiram na disparada. Mais adiante havia uma figueira com a Sapopemba enorme. Oibê já estava lá no calcanhar deles e Macunaíma não tinha tempo mais pra nada. Então se meteu com a princesa no buraco da Sapopemba. Mas o minhocão enfiou o braço e inda agarrou a perna do herói. Ia puxar mas Macunaíma deu uma grande gargalhada de experiência e falou:

- você está maginando que pegou minha gâmbia, pegou não. Isso é raiz, bocó!

O Minhocão largou. Macunaíma gritou:

- Pois era a perna mesmo, bocó-de-mola!

Oibê tornou a enfiar o braço mas o herói já tinha encolhido a perna e o minhocão só achou raiz. Tinha uma garça perto. Oibê falou pra ela:

- Comadre garça, bote sentido no herói. Não deixe ele sair que vou buscar uma enxada pra cavar.

A garça ficou guardando. Quando Oibê já estava longe Macunaíma falou pra ela:

- Então sua palerma, é assim que se bota sentido no herói! Fique bem perto arregalando os olhos!

A garça fez. Então Macunaíma atirou um punhado de formigas-de-fogo nos olhos dela e enquanto a garça gritava de cega ele saiu do buraco com a princesa e escafederam outra vez. Perto de Santo Antônio do Mato Grosso toparam com uma bananeira e estavam morrendo de fome. Macunaíma falou pra princesa:

- Assobe, come as verdes e atira as amarelas pra mim.

Ela fez. O herói de fartou enquanto a princesa dançava de cólicas pra ele apreciar. Oibê já vinha chegando e eles desataram o punho da rede outra vez.

(...)

Macunaíma e a princesa brincando desciam a corrente do rio. Agora estão se rindo um pro outro. (...) Iriqui ficou logo enciumada porque o herói não queria saber mais dela e só brincava com a princesa. (...) Jiguê teve logo muita

pena dela e falou pra Macunaíma ir brincar com Iriqui um poucadinho. Jiguê era muito bobo. Mas o herói já andava impinimando com Iriqui e secundou pra ele:

- Iriqui é muito relambória, mano, mas a princesa, upa! (...)

E foi brincar com a princesa.

A madrasta

Variante de Monteiro Lobato em *Histórias de Tia Nastácia*.

Havia uma viúva que tinha 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, apensar de todos os remédios. O pobre pai ficou muito triste.

Mas aconteceu que no lugar onde as meninas tinham sido enterradas, brotou 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 plantinhas. 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 madrinhas das três.

Quando voltaram para casa, na maior alegria, deram com a madrasta estrebuchando. Um castigo do céu tinha caído sobre a peste.

A madrasta

Variante de Câmara Cascudo em *Literatura Oral no Brasil*

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

“Xô, xô passarinho
Aí não toques o biquinho
Vai-te embora p’ra teu ninho...”

Quando acontecia aparecer 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 suas filhas tinham caídos doentes e lhe tinham dado muito grande trabalho, e tomado muitas mezinhas mas sempre tinham morrido.

O pai ficou desgostoso.

Aconteceu que nas covas das duas meninas e dos cabelos delas nasceu um capinzal muito verde e bonito, e quando dava vento, o capinzal dizia:

“Xô, xô passarinho
Aí não toques o biquinho
Vai-te embora p’ra teu ninho...”

Andando o capineiro da casa a cortar capim para os cavalos, deu com aquele capinzal muito bonito mas teve medo de cortar, por ouvir aquelas palavras. Correndo foi contar ao senhor. O senhor não quis acreditar, e mandou-o cortar aquele mesmo capim, porque estava muito verde. O negro foi cortar o capim e quando meteu a foice, ouviu aquela voz sair debaixo da terra cantando:

“Capineiro de meu pai,
Não me cortes os cabelos;
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 não o quis acreditar até que o negro instou tanto que ele mesmo veio, e mandando o negro meter a foice também ouviu a cantiga do fundo da terra. Então mandou cavar n'aquele lugar e encontrou as duas filhas vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha delas. Quando chegaram em casa acharam a mulher morta por castigo.

A madrasta

(Sergipe)

Versão de Sílvio Romero, *Contos populares do Brasil*.

Havia um homem viúvo 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.

Ali passavam as crianças dias inteiros, espantando-os e cantando:

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

Quando acontecia de aparecer 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 suas filhas tinham caído doentes e lhe tinham dado grande trabalho e tomado muitas mezinhas mas sempre tinham morrido. O pai ficou muito desgostoso.

Aconteceu que nas covas das duas meninas, e dos cabelos delas, nasceu um capinzal muito verde e bonito, e, quando dava vento, o capinzal dizia:

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

Andando o capineiro da casa a cortar capim para os cavalos, deu com aquele capinzal muito bonito, mas teve medo de o cortar, por ouvir aquelas palavras. Correndo, foi contar ao senhor.

O senhor não quis acreditar, e mandou-o cortar aquele mesmo capim, porque estava muito grande e verde. O negro foi cortar o capim, e, quando meteu a foice, ouviu aquela voz sair da terra cantando:

Capineiro de meu pai,
Não me cortes os cabelos;
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 não quis acreditar até que o negro instou tanto que ele mesmo veio, e, mandando o negro meter a foice, também ouviu a cantiga do fundo da terra. Então mandou cava naquele lugar e encontrou suas filhas vivas por milagre de nossa senhora que era madrinha delas. Quando chegaram em casa acharam a mulher morta por castigo.

A menina enterrada viva

Variante de Câmara Cascudo em *Contos Tradicionais do Brasil*.

Era 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, 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, casou com a vizinha. Obrigado por seus negócios, o homem viúvo viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostrar o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse a um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir em cima de uma esteira velha. Depois mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia alguma coisa 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 picado todos os figos. 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 uma 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 picou...
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 baixo 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.

O pai ficou vivendo muito bem com sua filhinha.

A madrasta

Versão assinada por Z. Consiglieri Pedroso, presente na *Revista Lusitana*.

Era uma vez um home viúvo, que tinha um filho e uma filha. A menina andava no collegio, e a mestra andava-lhe sempre a dizer que dissesse ao pae para casar com ella. A mestra tinha três filhas: uma era torta, outra cõxa e a outra era cega. A menina todos os dias ia para casa e dizia: << case meu pae, com a mestra. Que ella dá-me bolinhos de mel>>. O pae respondia-lhe: << ella dá-te bolinhos de mel, depois dá-t'os de fell!>>. O pae comprou um chapéo, trouxe-o para casa e disse para a filha: << quando este chapéo se estragar, é que eu caso com a tua mestra>>, e pendurou-o num prégo. A menina foi á mestra e contou-lhe o que o pae lhe dissera. Ella lhe disse: <<pois bem, has de trazer-me cá o chapéo>>. A menina, um dia que o pae tinha sahido, levou-l'ho, e a mestra mettu-o n'um forno e cortou-o todo; depois a menina tornou a pô-lo no seu logar. O pae uma vez pôs o chapéo e estragou-se-lhe logo. Disse ele: << agora é que eu caso com a tua mestra, que se estragou o meu chapéo>>. Mas ainda comprou umas botas e disse: <<quando essas botas se estragarem é que eu caso>>. A menina foi outra vez dizer á mestra, e ella pediu as botas e mettu-as no forno. O pae um dia foi as calçá-las e estragou-as. Chamou a filha e disse-lhe: <<agora é que eu não tenho mais remédio: caso com a tua mestra, que se romperam as botas>>. Fez-se o casamento, mas apenas se viu casada, logo a mestra começou a tratar muito mal a menina, e a fazê-la trabalhar muito. As filhas da mestra, essas não faziam nada. Um dia o pae comprou cinco réis de pinhões e disse: << meus filhos, venham comigo>>. E foi para o mato. Mas o filho e a filha iam a comer pinhões e deixando cahir as cascas no caminho. Entraram no mato, e chegando ao pé de uma arvore disse o pae: <<fiquem aqui, meus filhos. Fica esta cabacinha. Enquanto ella bater é

que eu estou no mato. Quando ella deixar de bater, é que eu não estou e os venho buscar>>. E foi-se embora. Os dois ficam sós, e a cabaça, como lhe dava o vento, estava sempre a bater. Elles olhavam para a cabaça e o irmão não fazia se não dizer: << oh! mana, o nosso pae já não pode estar aqui!>> A menina respondeu-lhe :<< mas a cabaça ainda está a bater>>. – É porque lhe dá o vento-, disse o irmão. Resolveram-se afinal, sahir do mato, porque já era quase noite, e foram seguindo as cascão de pinhão que tinham vindo deixando pelo caminho. Enquanto as viram, foram bem; depois as cascas faltaram, e eles perderam-se. Ao anoitecer encontraram uma velhinha, que lhes disse: <<oh! meninos, que fazeis aqui?>>. Elles responderam: estamos aqui, porque o nosso pae nos trouxe para o mato, e deixou-nos ficar sós; disse-nos que, enquanto uma cabaça batesse, é que ele estava no mato, e que quando ella deixasse de bater, é que já não estava, e nos vinha buscar. A velhinha era fada, e disse para elles: <<ora venha cá os meus meninos comigo>>. O menino pô-lo a servir, e a menina levou-a para casa. Deu-lhe uma bacia e um raminho de flôres e disse para ella: <<olhe, a menina ponha-se aqui a esta janela, e com este raminho de flôres e com esta bacia, diga: <raminho de intingil (sic), isto já são horas do meu amorzinho vir!>>. A menina assim fez. Todos os dias se punha á janela com o ramo e a bacia, e dizia: <raminho de intingil, isto já são horas do meu amorzinho vir<. Immediatamente lhe aparecia um passarinho e deixava-lhe muito dinheiro, comprou muita coisa, e já tinha muitas joias e estava muito bem vestida. A fada dizia-lhe sempre que, quando se visse em alguma afflicção, que achamasse por ella. E quem havia de passar? Uma das filhas da mestra- a torta. Olhando para a janella, viu a menina e foi dizer á mãe como ella estava bem vestida. A mestra, muito admirada perguntou: <<então ella tinha ficado no mato e os bichos não a comeram?!>>. A filha respondeu: <<eu não sei, ella estava na janella, muito bem vestida!>>. D'ahi a dois dias foi a coxa, e ao tempo que ella ia a passar, viu a menina muito bem vestida á janella com ramo de flôres e a bacia e ouvia-lhe dizer: <<raminhos de intingil, isso já são horas do meu amorzinho vir!>>. E depois viu vir o passarinho e deixar-lhe muito dinheiro. A côxa veio para casa e a mãe perguntou-lhe: <<então viste alguma coisa?>>. A filha respondeu: <<via-a á janella, muito bem vestida, mas não vi mais nada>>. E ella não disse que tinha visto o passarinho vir e trazer-lhe muito dinheiro. Então a mestra mandou a

cega. Ella foi, ouviu a menina dizer: << raminhos de intingil, isso já são horas do meu amorzinho vir!>>, mas veio para casa e não disse nada. A torta disse então: - <<pois vou lá eu outra vez e hei de vêr alguma coisa!>>. E levou um lenço cheio de vidros, sem dizer nada. Chegou lá, escondeu-se e ouviu a menina dizer as palavras do costume e vir o passarinho. Assim que o viu, a torta deitou-lhe o lenço de vidros. O passarinho ficou todo cortado e cahiu dentro da bacia, a escorrer em sangue. A menina não viu quem tinha sido, mas muito triste, chamou pela fada. A fada veio e disse-lhe:<<se me chamasses mais cêdo, dava-lhe vida; agora não posso, que elle está morto>>. A menina chorou muito pelo passarinho. Um dia estava ella á janella, e passou um principe. O principe mal a viu, disse:<<oh! que menina tão linda!>>. Entrou e perguntou a menina se queria casar com elle. A menina disse-lhe que não dizia nada sem falar com a fada. Chamou por ella, e contou-lhe o que o príncipe lhe tinha dito. A fada disse que sim, que podia se casar. Casaram e foram muito felizes sempre.