

Thatty de Aguiar Castello Branco

**O Maravilhoso e o Fantástico
na Literatura Infantil de Monteiro Lobato**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da PUC-Rio.

Orientador: Dra. Eliana Lucia Madureira Yunes Garcia

Rio de Janeiro
março de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Thatty de Aguiar Castello Branco

**O Maravilhoso e o Fantástico
na Literatura Infantil de Monteiro Lobato**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação
em Letras do Departamento de Letras
do Centro de Teologia e Ciências Humanas - PUC-Rio.
Aprovado pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eliana Lúcia Madureira Yunes Garcia
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Teresa Gonçalves Pereira
UERJ

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Almeida
Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas - PUC-Rio.

Rio de Janeiro, 28 de março de 2007

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Thatty de Aguiar Castello Branco

Graduou-se em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2002. Concluiu o Mestrado em Literatura Brasileira na PUC-Rio em 2007 e é Pós-Graduada em Docência do Ensino Superior. Atualmente, é professora-orientadora da CCEAD/PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Castello Branco, Thatty de Aguiar

O maravilhoso e o fantástico na literatura infantil de Monteiro Lobato / Thatty de Aguiar Castello Branco ; orientadora: Eliana Lucia Madureira Yunes Garcia. – 2007.

120 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Monteiro Lobato. 3. Literatura infantil brasileira. 4. Maravilhoso. 5. Fantástico. 6. Apropriação. I. Garcia, Eliana Lucia Madureira Yunes. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Ao meu marido Luiz Antonio
e às crianças de nossos corações:
Flora, Guigo, Raphael e LiuBliu.

Agradecimentos

Ao Pai, pela vida e por todas as bênçãos, e ao Mestre Jesus, pelo ensinamento do Amor e pela proteção constante.

Ao Meu Marido Luiz Antonio, por cada dia juntos, por acreditar em mim e pelo apoio irrestrito sem o qual o sonho do Mestrado jamais teria se realizado.

À PUC-Rio e seus Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade de receber uma formação de excelência e por todo o suporte para o aprendizado e desenvolvimento pessoal.

À Minha querida Orientadora Dra. Eliana Lucia Madureira Yunes Garcia, pela generosidade em sentido amplo, pela inspiração intelectual e pelo exemplo ético de conduta acadêmica.

Aos Meus Pais, Luiz Antonio e Ângela, pela vida, pelo amor, pela formação, pelo amor à leitura e à busca de conhecimento, e aos Meus Avós, todos eles, pelo eterno carinho e por todos os momentos de ternura e aconchego.

Às Minhas Irmãs, Michelle e Francyne, por nossa infância, por toda nossa história e amizade – e pelos sobrinhos mais amados do mundo: Flora, Guigo e quem mais chegar.

A todos os meus familiares e amigos, grande parte do que sou, pelo carinho e pela partilha.

À querida e inesquecível Jamila Rosa da Rocha (*in memoriam*), companheira de jornada a quem devo muitas de minhas conquistas pessoais.

À CAPES e ao CNPq, cujas bolsas de estudo, em momentos alternados, financiaram os dois anos de Mestrado e permitiram a máxima dedicação à formação oferecida.

Resumo

Branco, Thatty de Aguiar Castello; Garcia, Eliana Lucia Madureira Yunes. **O Maravilhoso e o Fantástico na Literatura Infantil de Monteiro Lobato**. Rio de Janeiro, 2007. 120p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é percorrer a construção das categorias de “Maravilhoso” e “Fantástico” em algumas obras infantis do mestre Monteiro Lobato, destacando as formas de apropriação de histórias de outras tradições.

Palavras-Chave

Monteiro Lobato; Literatura Infantil Brasileira; As categorias de “Maravilhoso” e “Fantástico”; Apropriação.

Abstract

Branco, Thatty de Aguiar Castello; Garcia, Eliana Lucia Madureira Yunes (Advisor). **Categories of ‘Wonderful’ and ‘Fantastic’ in Monteiro’s Lobato Children’s Literature**. Rio de Janeiro, 2007. 120p. MSc. Dissertation - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The purpose of the present work is to investigate the construction of the categories of “Wonderful” and “Fantastic” in some Monteiro Lobato’s children’s books, emphasizing the forms of appropriation of stories from other traditions.

Keywords

Monteiro Lobato; Brazilian Children’s Literature; The categories of “Wonderful” and “Fantastic”; Appropriation.

Sumário

Introdução	6
1. Imaginário e Cia.	10
1.1. Imagens, símbolos e signos: o <i>Imaginário</i>	10
1.2. Maravilhoso? Fantástico?	15
2. Lobato e o Maravilhoso	22
2.1. A Literatura Infantil Lobatiana	22
2.2. O Maravilhoso na Literatura Infantil Lobatiana	27
3. O Maravilhoso em <i>Reinações de Narizinho</i>	31
4. O Maravilhoso em <i>O Picapau Amarelo</i>	40
5. O Maravilhoso em <i>O Minotauro</i>	58
5.1. Parênteses para o conceito de Mito	58
5.2. Maravilhas em <i>O Minotauro</i>	62
5.3. O banquete mítico de Lobato	76
6. Maravilhas de Lobato: paródia, paráfrase ou apropriação?	79
7. <i>A Chave do Tamanho</i> : a (re)construção pela fantasia	84
8. “Um país se faz com homens e livros”: Lobato e o <i>maravil/livro</i>	104
Conclusão	109
Referências Bibliográficas	115

Introdução

A escolha do objeto de estudo desta dissertação deve-se a uma grande paixão.

A literatura infantil de Monteiro Lobato ocupou grande parte das primeiras leituras da autora e a ela propiciou uma “*descoberta de Tudo*” talvez insuperável – ou, por outra, equiparável somente à poesia de Carlos Drummond de Andrade, lida e declamada quase diariamente em família, em inesquecíveis jograis domésticos da infância.

Uma produção literária representante do que a literatura pode construir de mais sublime e preme de obras-primas como a de Monteiro Lobato obviamente oferece infinitos caminhos de leitura. Como definir um recorte de pesquisa entre tantas possibilidades de temas instigantes?

A resposta veio de outras grandes paixões: contos de fadas, fábulas, mitologia grega, as histórias das *Mil e Uma Noites*...

Da união das paixões por Monteiro Lobato e pelas histórias da tradição universal surge o objetivo desta dissertação: percorrer algumas obras infantis de Monteiro Lobato a partir de uma leitura que privilegiasse elementos das categorias de *maravilhoso* e *fantástico* presentes na literatura do mestre.

Lobato, entretanto, para nossa sorte, escreveu um número copioso de obras infantis. Na atual coleção completa da Editora Brasiliense, material desta dissertação, sua produção infantil totaliza 23 volumes. Era portanto necessário delimitar ainda quais as obras que seriam abordadas em nosso trabalho.

Optou-se então pela escolha de três obras de Lobato onde se pudesse apreciar a forma genial com que o autor utiliza o recurso de *apropriação* de

histórias, personagens e elementos do *maravilhoso* de outras tradições para a construção de uma literatura infantil brasileiríssima e formadora de *leitores de mundo* críticos e atuantes. As obras selecionadas foram *Reinações de Narizinho*, *O Piacapau Amarelo* e *O Minotauro*.

Para apresentar ainda uma obra onde o talento de Lobato não partisse de histórias de outras tradições, mas da realidade referencial dos leitores, incluímos em nosso estudo *A Chave do Tamanho*. Nesta obra-prima, Lobato adentra as veredas do *fantástico* costurando uma aventura onde a fantasia transforma a realidade histórica impedindo que a civilização mundial prossiga com a Segunda Guerra Mundial e sele seu fim.

Desenvolvemos ainda neste trabalho um capítulo onde buscamos demonstrar que o *livro* e o *processo da leitura* são representados na literatura infantil lobatiana em seu caráter *mágico*.

Quanto à seleção das criações de Lobato para este estudo, vale ressaltar que as quatro obras aqui abordadas não são as únicas que poderiam ser lidas pelo caminho de leitura aqui adotado. De fato, os limites de pesquisa necessários não nos permitiram contemplar livros infantis de Lobato sobre o folclore brasileiro, por exemplo, nem outros tantos onde as cores do maravilhoso e do fantástico comparecem com maestria.

É também oportuno esclarecer que, obedecendo ao recorte que estabelecemos, nossa apreensão das obras lobatianas mencionadas seguiram o olhar do *literário* e não puderam abarcar a ourivesaria de Monteiro Lobato com a linguagem, capaz de revelar o léxico em sua potencialidade de *maravilha*.

Finalmente, os limites de nosso tema também não permitiram a abordagem biográfica da jornada de vida brilhante de Monteiro Lobato escritor, editor, tradutor, intelectual e cidadão atuante comprometido com o progresso, em sentido amplo, do Brasil.

A metodologia de pesquisa desta dissertação obedeceu ao seguinte critério: primeiramente fizemos a leitura e análise das obras de Lobato, desenvolvendo e aprofundando, no texto da dissertação, os desdobramentos pertinentes ao tema de nosso estudo. Finalizada a leitura e análise escrita de todas as obras de Lobato selecionadas para nossa pesquisa, partimos para o segundo momento: o estudo de bases teóricas que dialogassem com as questões levantadas pela leitura da literatura lobatiana. Esta opção metodológica visou evitar uma

superinterpretação: queríamos garantir que a teoria sustentasse a leitura, e não ao contrário. Aceitamos que, apesar do método utilizado, nesta etapa de nossa formação e seu respectivo repertório de leituras, somos leitores atentos e algo especializados. Ainda assim, tentamos que nossa leitura das obras infantis partisse o menos possível de um *cérebro envenenado*, para usar uma expressão do próprio Lobato.

Por este motivo, a bibliografia teórica que norteou nosso estudo é bastante diversificada. Não adotamos uma escola ou autor teórico em particular sobre o qual nosso estudo se debruçasse exclusivamente. Procuramos, sim, sustentações teóricas de distintos recortes de saber, desenvolvendo nossa dissertação a partir de proposições não apenas da Literatura, mas da Pedagogia, Psicologia, Psicopedagogia, Filosofia, Antropologia, entre outros.

Quanto à estrutura, após a presente Introdução, nossa dissertação está organizada da seguinte forma:

O Capítulo 1, intitulado *Imaginário & Cia.*, se desdobra em dois subcapítulos nos quais alinharemos brevemente algumas idéias sobre o *Imaginário* e apresentaremos algumas discussões sobre os conceitos de *Maravilhoso* e *Fantástico*.

No Capítulo 2, *Lobato e o Maravilhoso*, dois subcapítulos nos introduzem na literatura infantil de Monteiro Lobato e nela destacam a presença do maravilhoso.

A partir do Capítulo 3, *O Maravilhoso em Reinações de Narizinho*, partiremos propriamente para a apreciação das obras estudadas nesta dissertação. Na seqüência, o Capítulo 4 recebeu o nome de *O Maravilhoso em O Pica-pau Amarelo* e o Capítulo 5 de *O Maravilhoso em O Minotauro*.

O Capítulo 6, *Maravilhas de Lobato: paródia, paráfrase ou apropriação*, trará os conceitos referidos em seu título para a leitura das obras de Lobato abordadas nos capítulos anteriores, discutindo os recursos adotados pelo escritor.

No Capítulo 7, *A Chave do Tamanho: a (re)construção pela fantasia*, veremos como Lobato utiliza as tintas do *fantástico* para denunciar fatos históricos da época da escrita, apontando a fantasia como forma de transformação da realidade factual.

O Capítulo 8, *“Um país se faz com homens e livros”*: *Lobato e o maravilho*, acrescentará às discussões desta dissertação breves comentários

acerca da representação do livro como fonte de *maravilhas* e ‘gênero de primeira necessidade’ na literatura infantil de Lobato Escritor-Editor.

Finalmente, chegaremos à Conclusão de nosso trabalho, onde traçaremos as considerações finais a respeito do que buscamos abordar nesta dissertação, que se encerra com a Bibliografia que sustentou nossa rota de estudo.

1 Imaginário e Cia.

1.1 Imagens, símbolos e signos: o *Imaginário*

A partir da leitura de *O que é Imaginário*, de François Laplantine e Liana Trindade, e de outras obras aqui apontadas, alinharemos alguns elementos importantes para a abordagem do conceito de *Imaginário*.

Nossa mente é uma verdadeira usina de *imagens*. Nossas experiências visuais anteriores produzem informações que constroem imagens, infinitamente; como construção do universo mental, as imagens se transformam e se superpõem, em constante movimento.

Imagens são as representações configurativas das idéias, traduzidas em conceitos sobre a coisa exterior dada. Construimos imagens devido à natureza essencialmente *perceptiva* das informações envolvidas em nosso processo de *pensamento*.

Refutando as teorias que estabelecem que a imagem é formada a partir de um ‘apoio real’ na percepção, e que o imaginário transfigura e desloca este “estímulo perceptual” criando novas relações que inexitem no real, o filósofo grego Cornelius Castoriadis postula que o imaginário é a capacidade de “*produzir uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção*” (CASTORIADIS, 1986).

Castoriadis criou o conceito de *Imaginário Radical*. Ana Maria Otoni Mesquita, em artigo disponível no *Jornal Existencial on line*, assim explica o pensamento do filósofo:

O imaginário é fundante do pensamento, instituinte do sentido e também cria esse espaço para a indeterminação do sujeito e da sociedade, vista aqui como

instituições de diversas formas sócio-históricas, instituintes do sujeito e do seu coletivo. É nessa medida, do imaginário fundante, que ele lhe atribui a definição de radical, ou seja, imaginário radical (MESQUITA, 2005).

Para linhas teóricas diversas, a imagem que temos de um objeto, por exemplo, não é o próprio objeto em si, mas a nossa *percepção* desse mesmo objeto. A *realidade* seria, então, algo construído pelo *percebido e interpretado* e é, então, através destas *imagens* que percebemos a própria Natureza, as pessoas e a vida social. Elas se estabilizam pouco a pouco criando *representações* que correm o risco de endurecer e obscurecer outras possibilidades de ver o *real*.

A *representação* é, pois, a tradução e a interpretação mental da percepção de realidade. À interpretação que os homens, segundo *tempo e lugares*, fazem da realidade atribuímos o conceito de *real*, que se constitui das *idéias, dos símbolos e dos signos* atribuídos à *realidade percebida*.

Em uma primeira definição, as *idéias* seriam *representações mentais* de objetos concretos ou de conceitos abstratos, constituindo o elemento consciente do universo simbólico. Uma pluralidade de formalizações teóricas sobre o que seriam as *idéias* flui por várias escolas, mas, repetindo nossa justificativa, sua enumeração e análise não cabem no escopo deste trabalho, nem correspondem à meta do presente estudo. Sigamos, no momento, com conceitos que lhe serão correlatos.

Quanto ao *símbolo*, vejamos, sinteticamente, as teorias da escola antropológica-filosófica substancialista, as teorias de Paul Ricœur e as teorias da psicologia analítica de Carl G. Jung.

As teorias substancialistas dão continuidade à tradição neoplatônica, para a qual as imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico: as imagens e sua dinâmica (o imaginário) são identificadas aos símbolos.

Na mesma tradição de pensamento, Jung dirá que as imagens seriam formas de sentidos afetivos universais ou arquetípicos que remetem à estrutura do inconsciente. É o inconsciente coletivo – e não o homem individualmente – o doador de significados a situações históricas e culturais definidas e ao universo em que vive.

Para Paul Ricœur, nos símbolos residem os sentidos que os homens irão *des-cobrir*: o inconsciente é depositário de significados nascidos da experiência, cabendo aos homens a criação das formas em que se expressam e se manifestam

as imagens – sua *revelação*. Toda imagem é, ao mesmo tempo, produto e produtora do imaginário, emergindo do inconsciente e revestindo-se de *universalidade*, embora tenham formas culturais específicas.

Nestes teóricos, a indiferenciação conceitual entre *imagem* e *símbolo* relega ao segundo plano a diversidade de sentido existente no imaginário de diferentes culturas.

Outros teóricos diferenciam os conceitos de *símbolo* e *imagem*.

Para Charles S. Peirce, no *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, o *símbolo* é um signo determinado por seu objeto dinâmico somente no contexto em que é apresentado, sendo por isso *convencional*. Por seu caráter convencional, o *símbolo*, com suas ambigüidades, seu teor sincrético e polissêmico, se coloca no âmago do funcionamento social, representando um movimento unitário de todos os indivíduos de uma dada cultura sobre uma mesma figura sintética.

As leituras antropológica (Lévi-Strauss), psicanalítica (Jacques Lacan) e semiótica convergem ao definirem o *símbolo* por seu caráter *substitutivo*, *convencional* e *relacional*, em contraposição ao conceito de *imagem*, já que esta estaria diretamente identificada com o objeto que representa (objeto referente), sendo então a representação desse objeto (e não sua reprodução). O *símbolo*, através de seus estímulos afetivos, ultrapassa seu objeto referente, atua segundo normas próprias (relacionais ou substitutivas) e possui meios para mobilizar os homens. A vida social é impossível fora de uma rede simbólica.

Símbolo e *imagem* são conceitos diferentes, mas ambos constituem *representações*. *Representação* não significa a pura substituição do objeto, nem sua reprodução, mas antes sua *re(a)presentação*, isto é, a apresentação, de outra forma, do objeto percebido, com significados diferentes, conforme a relação social onde atua tal representação.

Enquanto o símbolo é, como vimos, polissêmico, polivalente, mobilizador de comportamentos sociais e repleto de significação afetiva, o *signo*, considerado genericamente, estaria diretamente referido aos objetos, formas, imagens concretas ou abstratas que apontam para uma concepção conhecida e consensual. Entretanto, especificamente em relação ao signo artístico, é lícito compreender que não há um caráter convencional, mas “icônico e figurativo, o que dilata os limites e o próprio conceito de signo tomado à lingüística. Semioticamente

falando, o texto é um signo acabado e todos os signos isolados do texto se tornam elementos do signo”, como assinala Eliana Yunes em *Presença de Lobato* (YUNES, 1982, p.40).

O *imaginário*, herança universal, faz parte do campo das *representações*, mas não é uma instância reprodutora ou uma transposição de imagens. Podemos entender o *imaginário* como mobilizador e evocador de *imagens* que utiliza o *simbólico* para exprimir-se e existir. O simbólico, por sua vez, pressupõe a capacidade imaginária. Em outras palavras, o *imaginário* tem a capacidade de revelar uma *imagem* e/ou uma relação que não são diretamente dadas pela *percepção*.

Assim, como processo criador, o imaginário transforma e reconstrói o real, isto é, transfigura a representação, a tradução mental da realidade exterior. Embora o reconstrua, o imaginário não implica na negação do real – nem na ausência da razão.

O compromisso do imaginário é com o *real*, não com a “realidade”. Por “realidade”, entendemos as coisas e a natureza em si mesmas e por real, a interpretação e a representação que os homens fazem das coisas e da natureza.

Na verdade, transitamos em diversos níveis de “realidade”, não em uma realidade linear, inteira e indivisível como definiria a concepção aristotélica. Em *O Imaginário no Poder*, Jacqueline Held esclarece que o autêntico imaginário não nos afasta da realidade, ao contrário, nos permite restituí-la (HELD, 1980).

Se o imaginário não modifica a realidade enquanto fato físico em si mesmo, pode libertar-se dela e de suas “imagens primeiras”, já conhecidas e, ultrapassando as representações sistematizadas pela sociedade, criar, fingir, improvisar novas imagens e novas relações entre os objetos, inusitadas e improváveis, num processo cognitivo cheio de *afetividade*.

É desta forma que o imaginário acaba por criar o “possível real”, repleto de potencialidades de um porvir insuspeito.

A potência da imaginação transgressora sobre um futuro virtual permitiu a Júlio Verne, por exemplo, antecipar em sua ficção progressos tecnológicos posteriormente concretizados de fato. Nesse sentido, vale lembrar que o *fantástico* de uma época pode tornar-se a realidade palpável e cotidiana em tempos futuros...

Aliás, é importante lembrar que as descobertas científicas não ‘imitam a realidade’ nem ‘reproduzem o real’, mas utilizam uma metodologia própria para fazer existir algo que não existia antes ou criar relações entre duas realidades antes percebidas como distintas, partindo incontestavelmente da *imaginação*, portanto.

Neste sentido, a ciência dialoga com a arte: ambas não se destinam à imitação da realidade, mas à criação de novas referências e novos sistemas eternamente reajustados e reinterpretados.

Citamos Jacqueline Held em *O imaginário no poder*:

Há romances que desbloqueiam o imaginário, que fazem explodir as estruturas fixas, estereotipadas, que transformam o universo cotidiano, que criam um passado, um presente e um futuro(...). São os que misturam uma série de acontecimentos bizarros ou extraordinários à evocação de uma vida banal, que criam personagens com alguns aspectos muito cotidianos e com outros míticos (HELD, 1980, p.18).

Trazendo o imaginário para nossas paragens, muitas vezes torna-se difícil a distinção entre *real* e *imaginário* em termos de América Latina. Ao longo da história latino-americana, não foram poucos os eventos onde a “realidade” se apresentou tão inusitada quanto a mais elaborada das ficções. Afinal, nas palavras do mestre Gabriel García Márquez, “o descomedimento faz parte de nossa realidade”.

O próprio descobrimento da América já foi uma experiência de maravilhoso assombro. O *Diário* de Cristóvão Colombo é uma narrativa que descreve plantas e seres fantásticos, jamais vistos pelos europeus. Posteriormente, Cortez admitiu não saber explicar “a grandeza, as estranhas e maravilhosas coisas dessa terra”.

E que maravilhas não nos narrariam os nativos sobre a espetacular chegada daquelas naus cheias de homens tão estranhos?

Muito tempo depois, Guimarães Rosa nos diria “o que nunca se viu, aqui se vê”. Alejo Carpentier também concluiria que “quanto mais um acontecimento lhe parecerá inverossímil, mais você poderá ter certeza de que ele é exato”, indagando ainda, no prólogo de *O Reino deste Mundo*: “mas o que é a História da América inteira se não for uma crônica do real maravilhoso?”(CARPENTIER, 1985).

Colonização sangrenta, extermínio de culturas, exploração, subdesenvolvimento, ditaduras, desigualdade social e pobreza: nosso coração latino-americano segue batendo ao longo de nossa História tantas vezes absurda, outras espantosa e, aos olhos estrangeiros, *real maravilhoso*.

1.2 Maravilhoso? Fantástico?

A distinção entre *maravilhoso* e *fantástico* não é pacífica entre os teóricos.

Para alguns teóricos, aliás, tal distinção sequer se sustenta na contemporaneidade: dada a ambigüidade de ambos os conceitos, os dois são utilizados indiscriminadamente para classificar narrativas que conteriam elementos tanto de conceituações mais antigas de *maravilhoso* quanto de *fantástico*.

Tradicionalmente, as narrativas *maravilhosas* (literalmente, as que nos deixam maravilhados) correspondem aos antigos contos populares de raiz oral que contêm personagens tanto reais quanto imaginários, sempre cercados de condições especiais, em relação às humanas: reis, rainhas, príncipes, princesas, camponeses, crianças, fadas, bruxas, feiticeiras, dragões, duendes e vários outros.

Por outro lado, os cenários principais são reinos distantes, castelos, florestas encantadas e mundos com passagens em ocos de árvores, como autênticos buracos negros que sugam o *real*.

Maravilhosas também são as narrativas não tão antigas (ou até contemporâneas) que apresentam os mesmos personagens e cenários apontados acima, ou então um universo próprio, com lógica própria, profundamente contrastante com o que chamamos de “realidade” – como em *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo.

O *maravilhoso* se refere a um universo de sonho e desejo onde podem ocorrer *transformações* e *metamorfoses* (de coisas e de seres) que seriam impossíveis em nossa “realidade”.

O *espaço maravilhoso* é fora do espaço (“Num reino distante...”) e o *tempo maravilhoso* é mítico, fora do tempo (“Era uma vez, há muitos e muitos anos...”). Lewis Carroll ilustra bem o tempo maravilhoso em sua ficção construindo passagens onde verbos no passado se referem a eventos futuros.

As narrativas maravilhosas, embora repletas de episódios “sobrenaturais”, possuem lógica e coerência internas que conquistam a adesão do ouvinte (a tradição é oral...) e leitor, que não questionam o que está sendo narrado. No *maravilhoso*, tudo é possível, nada é estranho. Sem referir a fonte, François

Laplandine e Liana Trindade em *O que é Imaginário* citam Jean-Paul Sartre: “se estou invertido em um mundo invertido, tudo me parece direito”.

Durante o século XIX, muitos consideravam ‘perigoso’ tudo o que tratava diretamente do imaginário. Os *contos de fadas*, por exemplo, eram tidos como “daninhos” por serem desviantes do pensamento cientificista e por lidarem com “sentimentos” e elementos estranhos e complexos. Afinal, como destaca Eliana Yunes em *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil*, “os contos de fadas funcionam, desde a origem, como instrumento de uma catarse precípua de seu ouvinte, apesar de tratarem de situações socialmente opressivas nas quais ele se identifica” (YUNES, 1981, p.6). No século XX, contudo, ocorre uma reapreciação do valor dos contos de fadas, à luz da difusão da Psicanálise.

Tradicionalmente, chamamos de *contos de fadas* principalmente os contos da tradição oral medieval européia, recheados de personagens com atributos maravilhosos que vivem em tempo e espaço pertencentes ao domínio do imaginário, muito além das concepções de tempo e espaço reais, como já analisamos acima. A maior parte deles, no entanto, migrou com os persas e árabes da Ásia para o Oriente Médio e para a Europa, posteriormente.

Na Idade Média, não havia diferenciação entre as narrativas destinadas às crianças e aos adultos, sendo ambos o público indiscriminado destas histórias que circulavam de contador a contador, de geração à geração.

Para Gianni Rodari em *Gramática da Fantasia*, as fábulas populares serviram de base para as mais diversas “*operações fantásticas*” e foram matéria-prima para as criações de Perrault, dos Irmãos Grimm e Andersen, entre muitos outros (RODARI, 1982, p.49).

Devemos principalmente a Charles Perrault e aos Irmãos Grimm a compilação e a organização do acervo desses contos tradicionais europeus na materialidade da palavra impressa. Andersen também contribuiu para eternizar as histórias que embalaram sua infância, além de criar, com toda sua genialidade, histórias totalmente novas e personalíssimas. Assim, na gênese histórica da literatura infantil européia estão a *imaginação* e a *fantasia*.

Tanto Andersen quanto os Irmãos Grimm partiram das fábulas de seus respectivos países, mas em perspectivas diferentes.

Os Irmãos Grimm reuniram fábulas e narrativas populares e as transcreveram para fortalecer a língua alemã e a identidade da nação na Alemanha então subjugada por Napoleão.

Andersen utilizou as bases das fábulas populares tradicionais para resgatar sua própria infância e criar, em sua literatura, uma “fábula nova” repleta de significações pessoais, de personagens românticos e objetos cotidianos envolvidos num mundo de sensibilidade mágica, em uma linguagem que alcança um nível profundo de comunicação com a criança.

Com a animação dos objetos mais simples, Andersen consegue “efeitos de estranhamento e amplificação absolutamente artesanais”, nas palavras de Rodari, que o considera ainda “o criador da fábula contemporânea: aquela em que temas e figuras do passado abandonam seu limbo para agir no purgatório, ou no inferno, do presente” (RODARI, 1982, p.50).

Em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Vladimir Propp empreende o estudo genético do conto maravilhoso, com o objetivo de elucidar suas raízes históricas enquanto gênero.

Através de seu método orgânico, Propp desenvolve sua teoria de que os elementos mais antigos das narrativas mágicas derivam de rituais de iniciação das sociedades primevas. Assim, na estrutura das fábulas e dos contos maravilhosos se repete a estrutura do rito (PROPP, 1984).

Para Propp, é possível estabelecer elementos constantes nos contos maravilhosos: seriam suas *funções*. A cada uma das *funções* idealizadas por Propp corresponderia um paralelo ritualístico que desapareceu.

Os contos maravilhosos e as fábulas passaram a existir como tal depois do desaparecimento do rito, que sobreviveu apenas como narrativa. Em *Gramática da Fantasia*, Gianni Rodari compartilha sua leitura das teorias de Propp e afirma que

As fábulas, em suma, teriam nascido da “descida” do mundo sacro ao mundo laico: o mesmo aconteceu com os objetos que no mundo infantil transformaram-se em meros brinquedos, quando nas eras precedentes eram objetos culturais e ritualísticos. Por exemplo, a boneca e o pião (RODARI, 1982, p.65).

Rodari ainda ressalta que a teoria de Propp permite uma ligação profunda entre o menino pré-histórico que viveu os rituais e o menino histórico que vive sua iniciação no mundo humano através das fábulas e dos contos maravilhosos: “A identificação entre a criança que houve histórias e o Pequeno Polegar da fábula (...) não tem uma justificativa apenas psicológica, mas outra bem mais profunda, radicada na obscuridade do sangue” (RODARI, 1982, p.65).

Expandindo a teoria de Propp, Rodari propõe que a estrutura dos contos maravilhosos não reproduz os ritos de iniciação somente, mas também a própria estrutura da experiência infantil, que é “uma seqüência de missões e duelos, de provas difíceis e de desilusões (...). Ao longo do tempo, as crianças enchem seu universo de aliados potentes e inimigos diabólicos” (RODARI, 1982). É na estrutura dos contos maravilhosos e das fábulas que a criança contempla as estruturas de sua própria imaginação, como aprendemos com Bruno Bettelheim em *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (BETTELHEIM, 2004).

Os contos tradicionais possuem um teor compensatório profundamente ambivalente: por um lado, podem apontar para a resignação e para o fatalismo; por outro, ao contrário, apresentam a revolta, a malícia, a irreverência das fábulas, a proibição da injustiça, a união dos mais fracos, “uma ação comum que transforma (...) o universo e que tende a criar o homem de amanhã”, ensina Jacqueline Held (HELD, 1980, p.21).

Para Jacqueline Held, os contos de fadas são verdadeiros reservatórios de sabedoria que exprimem e nos permitem reunir “as necessidades primordiais da humanidade: a aprendizagem da vida, a busca incessante, a grande aventura humana” (HELD, 1980, p.21). Seus conteúdos são “alimento essencial”, representam um saber

não desencarnado, mas em contato direto com o mundo; são manifestação do poder do homem (...), testemunho dos sonhos, das aspirações, das oportunidades sobre os golpes da sorte (HELD, 1980, p.21).

Jacqueline Held entende, entretanto, que a noção de “maravilhoso” foi se degenerando com tempo e, hoje em dia, remeteria a “uma panóplia esclerosada de fadas, príncipes, varinhas mágicas e desejos (...) satisfeitos” (HELD, 1980, p.22), sendo freqüentemente empregado para classificar histórias de ninar, falsamente tidas como infantis, “*contos-evasão onde tudo acaba bem*” (HELD, 1980, p.22).

A autora prefere, então, o termo “fantástico” (com o qual classifica inclusive os contos de Perrault, Grimm e Andersen) que, para ela, preserva o conteúdo mais essencial dos contos tradicionais.

O *fantástico*, para muitos teóricos, supõe, de um lado, a vida cotidiana da “realidade” sendo invadida por um elemento desconcertante e, de outro lado, a hesitação acerca do que acabou de acontecer, uma suspensão do julgamento. Ou, como bem sintetiza Roger Caillois, o fantástico abarca “um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita, muitas vezes insuportável, no mundo real” (CALLOIS, 1958).

Neste sentido, Jacqueline Held aponta que alguns educadores temem uma suposta “angústia” que traria às crianças o contato com a literatura fantástica – receio que, para autora, não tem fundamento (HELD, 1980).

A partir da intrusão do elemento insólito, a narrativa fantástica aborda a indefinição entre duas explicações: sonho, alucinação (individual ou coletiva) ou acontecimento “concreto” simplesmente inexplicável dentro dos padrões conhecidos.

A incerteza que tece a trama do fantástico só poderá ser resolvida, tanto para o protagonista da ficção como para o leitor pela saída do universo fantástico rumo a dois caminhos: ou ao *maravilhoso* (onde aderimos a um universo que se situa deliberadamente no sobrenatural), ou à *ciência* (onde os mistérios vão sendo movidos por explicações).

A este respeito, aprendemos com Todorov que o fantástico se constrói na tensão entre o real e o sobrenatural, entre os fenômenos naturais (físicos, passíveis de “explicação”) e as hipóteses metafísicas (TODOROV, 1992).

Esta tensão foi magistralmente trabalhada por Franz Kafka, cuja literatura redimensionou as fronteiras entre sonho e realidade, mergulhando seus leitores num estado de espanto e perplexidades permanentes.

Muitos teóricos consideram que a *literatura fantástica* é a narrativa da modernidade por excelência, uma narrativa essencialmente urbana que, contrapondo-se aos contos maravilhosos, deslocou o cenário da ação da floresta encantada para a cidade grande. O próprio homem, na verdade, é fantástico, pois tem em si a faculdade humana de transcender à “realidade”.

Compreendemos que a fantasia não é um conteúdo, mas uma forma de dizer/perceber o real, como propõe Eliana Yunes em *Andersen – Duzentos anos de Fantasia e Verdade* (YUNES, 2006).

Gianni Rodari, em *Gramática da Fantasia*, observa que as palavras “*imaginação*” e “*fantasia*” permaneceram restritas aos estudos de história da filosofia por bastante tempo (RODARI, 1982).

De acordo com Rodari, nas línguas de Aristóteles e Santo Agostinho não havia palavras distintas para “*imaginação*” e “*fantasia*” e nem para estabelecer suas diferentes funções, necessidade, aliás, que nem Descartes ou Bacon parecerem perceber, como esclarece Rodari:

Foi preciso chegar ao século dezessete – com Wolff – para iniciar-se uma primeira distinção entre a faculdade de produzir percepções das coisas sensíveis e a ‘*facultas fingendi*’, que consiste em produzir, mediante a divisão e a composição das imagens, a imagem de uma coisa nunca perceptível ao sentido (RODARI, 1982, p.137).

É Kant quem concebe as noções de “*imaginação reprodutiva*” e “*imaginação produtiva*”, mas Hegel é quem distingue definitivamente “*imaginação*” de “*fantasia*”.

Para Hegel, tanto “*imaginação*” como “*fantasia*” são determinações da inteligência, “mas a inteligência como *imaginação* é simplesmente reprodutiva; como *fantasia* é, ao contrário, criativa”, nos explica Rodari (RODARI, 1982).

Atualmente, entretanto, a Filosofia e a Psicologia parecem não mais diferenciar “*imaginação*” e “*fantasia*”, graças às contribuições teóricas de Edmund Husserl e Jean-Paul Sartre. Com Sartre, a partir das leituras de *A Imaginação* (1973) e *O Imaginário* (1996), aprendemos que a *imaginação* é um ato, não uma coisa.

Iniciamos este capítulo destacando a controversa distinção entre as categorias de *maravilhoso* e *fantástico* – distinção aliás inexistente para muitos teóricos – e o finalizamos observando que, se possuem distinções, uma característica fundamental ambas têm em comum: são formas de apreensão do ‘real’, “não passam de formas de conteúdo de um mesmo referente, o real, apreendido não como substância vaga, mas como recorte expresso de visão antropoculturalmente específica”, como sintetiza de forma precisa Eliana Yunes em *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil* (YUNES, 1981, p.9).

Sendo o *maravilhoso* e o *fantástico* formas de apreensão e recriação do real a partir das potencialidades do imaginário, entendemos que uma diferenciação entre ambos não os coloca em radical oposição e se referirá a componentes formais e estruturais deste ou daquele presentes em determinado texto.

Adotando, portanto, as tentativas de distinção entre elementos do *maravilhoso* e do *fantástico* aqui apresentadas apenas como uma das possíveis vertentes de leitura, observamos que o mestre Monteiro Lobato utilizou magistralmente em sua obra infantil as duas categorias, muitas vezes em narrativas onde o *maravilhoso* e o *fantástico* aparecem juntos, harmoniosamente conferindo a singularidade e originalidade que tornaram imortal a literatura infantil lobatiana e tornando ainda mais difícil uma distinção radical entre os dois conceitos.

Nas três primeiras obras apreciadas na presente dissertação, *Reinações de Narizinho*, *O Picapau Amarelo* e *O Minotauro*, a estética do *maravilhoso* tece a *intertextualidade* entre os personagens do Sítio e personagens de contos de fadas, fábulas, obras da literatura universal e mitologia grega. Em *A Chave do Tamanho*, obra que encerra nosso estudo, Lobato constrói, por outro lado uma aventura *fantástica* que dialoga diretamente com a realidade da Segunda Guerra Mundial e utiliza a fantasia como forma de criação de uma nova realidade mais benéfica para a espécie humana.

2 Lobato e o Maravilhoso

2.1 A Literatura Infantil Lobatiana

Laura Constancia Sandroni, no texto de Apresentação à obra *Presença de Lobato* de Eliana Yunes, designa Monteiro Lobato como o próprio criador da literatura infantil brasileira, uma vez que os livros infantis que o precederam não tinham características de obra literária, destinando-se apenas à formação de crianças “submissas ao poder adulto” e à propagação e perpetuação de novos valores burgueses (YUNES, 1982).

Eliana Yunes ressalta o salto qualitativo que a obra de Monteiro Lobato representou na literatura infantil brasileira, por seu “estilo coloquial, os motivos populares, a harmoniosa convivência entre o real e a fantasia (...)”.

Em relação ao estilo coloquial de Lobato, é eloqüente o trecho do capítulo “O irmão de Pinóquio”, de sua obra *Reinações de Narizinho*, que destacamos a seguir:

A moda de dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheios de termos do tempo do onça ou só usados em Portugal, a boa velha ia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. Onde estava por exemplo, “lume”, lia “fogo”; onde estava “lareira” lia “varanda”. E sempre que dava com um “botou-o” ou “comeu-o”, lia “botou ele”, “comeu ele” – e ficava o dobro mais interessante (LOBATO, 2005, p.106).

Para Eliana Yunes, a dicotomia entre fantasia (remetendo-se ao mito) e realismo (fundado na ciência) é falsa e não deveria colocar-se como questão para a literatura infantil, como, de fato, não é colocada para a literatura em geral (em termos de conteúdo). Tanto fantasia quanto realismo são formas de conhecimento, divergindo apenas como modos diferentes de ver o mundo.

Lobato trata do real sob ângulos diversos:

Sua incursão pelo maravilhoso na obra infantil, nada tem de ‘irracional’: ao contrário, aproxima com habilidade insuperável o mágico e o real, fantasia e realidade. (...) Em Lobato, a intertextualidade constante das formações discursivas da história e da ficção anula as fronteiras entre o real e o sonho, o que aliás a psicanálise freudiana pouco antes já enunciara (YUNES, 1982, pp.18 e 47).

Assim, nas obras de Lobato, reafirma-se a conclusão da psicanálise de que a fantasia dos contos de fadas não pode ser definitivamente banida, pois é na fantasia que se instala “um realismo tão forte quanto o da denúncia explícita do real” (YUNES, 1982, p.50).

O Sítio do Picapau Amarelo rompe “as fronteiras do realismo trágico para converter-se em realismo mágico, sob a ótica da infância”. É este o mecanismo que permite à obra “transcender o circunstancial” e adquirir “uma dimensão universal e permanente” (YUNES, 1982, pp. 49 e 54).

Lobato “aproxima-se da ciência sem ignorar o mito” (YUNES, 1982, p.51), repudiando, entretanto, qualquer tipo de mistificação e alheamento. Observamos no pensamento lobatiano uma tensão entre o *realismo materialista* e o *idealismo humanista* – tensão que revestiu, muitas vezes, sua obra ficcional e artigos críticos de teor paradoxal.

Na literatura infantil lobatiana, “O mito, com referendun do narrador, será nova fonte de realismo”, ensina Eliana Yunes (YUNES, 1982, p.52). Assim, em Lobato, o maravilhoso não se presta ao alheamento ou à negação do real, mas à “prática da liberdade de ação” e à “possibilidade do exercício crítico” (YUNES, 1982, p.53).

Lobato utiliza ainda o humor para a criação de espíritos livres. O humor pressupõe espíritos abertos, disponíveis, dispostos a jogar. O humor supõe a distância em relação a si mesmo e ajuda a criança a apaziguar, progressivamente, seu egocentrismo primitivo, auxiliando em sua maturação afetiva.

O Sítio é o lugar da materialidade onde habitam personagens mágicos. Emília e Visconde representam “a inserção do mágico no real” e, a despeito de seu caráter maravilhoso, exercem suas próprias reflexões sobre os problemas cotidianos e a realidade.

Embora desejasse transmitir às crianças sua própria visão crítica de mundo, Lobato não utilizou sua obra como veículo para imposição de conteúdos, numa postura coerente com sua ideologia de homem livre, responsável por seu próprio destino e pelo destino da Pátria (YUNES, 1982).

Em *Reinações de Narizinho*, o episódio da visita ao Reino das Abelhas é exemplar para a concepção lobatiana de homem livre. Transcrevamos o diálogo entre Narizinho e Emília:

- Já reparou, Emília, como é bem arrumado este reino? Uma verdadeira maravilha de ordem, economia e inteligência! (...) O que admiro é como as abelhas sabem aproveitar o espaço, (...) economizar cera, tudo dispendo de modo que a colméia funcione como se fosse um relógio. Ah, se no nosso reino também fosse assim... Aqui não há pobres nem ricos. Não se vê um aleijado, um cego, um tuberculoso. Todos trabalham, felizes e contentes. (...)
- E quem manda aqui? Quem é o delegado?
- Ninguém manda, e é isso o mais curioso. Ninguém manda e todos obedecem (LOBATO, 2005, p.39-40).

A obra lobatiana destaca a importância do *senso de responsabilidade* que objetiva a *justiça* como bem maior da coletividade. A literatura de Lobato encarna, na verdade, sua utopia de país. Lobato utiliza o maravilhoso fantástico, de forma alegórica, e o realismo materialista, de forma objetiva, para recheiar suas obras com a Moral, a Geografia Econômica, a História, a Política, a Filosofia e a Religião (YUNES, 1982).

A relação direta com a pedagogia sempre custou à literatura infantil a atribuição de uma ‘literatura menor’. Em postura inovadora para seu tempo, Monteiro Lobato pretendeu criar especificamente para o público infanto-juvenil uma obra de natureza artística despida de “literaturas” mas inovadora do ponto de vista lingüístico e semiológico. Esclarece Eliana Yunes:

Monteiro Lobato revela [*em D. Quixote para Crianças e A Barca de Gleyre*] sua preocupação com o índice literário de seus textos, que ele deseja acessível, dentro das potencialidades infantis. São estas declarações, vistas isoladamente, que autorizam o equívoco de rotular sua obra como uma redução e de percebê-la como mera adaptação (YUNES, 1982, p.33-34, nota 2).

A obra lobatiana compreende, assim, tanto elementos paradidáticos quanto lúdicos. É neste sentido que, realizando uma leitura das obras infantis de Lobato seguindo as funções/estruturas apontadas por Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Eliana Yunes destaca dois modelos possíveis de *reparação* que se seguem à *carência* ou *dano*.

Na primeira possibilidade, “resolve-se entre o pedido de informação (ajuda) e informação obtida, que conduz à supressão da carência”. Desta forma, evidencia-se

A passividade das personagens e a expectativa do ouvinte/leitor, uma vez que os heróis lobatianos (os personagens do Sítio e seus equivalentes) defrontam-se com sua imaturidade para resolver as carências e a informação obtida significará, quase sempre, a aprendizagem ou aquisição de conhecimento, sem qualquer intervenção do maravilhoso. O retorno marcará uma experiência assimilada na observação da realidade pela criança (YUNES, 1982, p.35).

Refletindo pelo viés das noções greimesianas (Greimas) de *ator* e *actante*, Eliana Yunes acrescenta que neste primeiro modelo de narrativa “ocorre uma redução do universo ficcional, já que a carência de informação é (...) deflagradora da ação e as personagens infantis são destinatárias de uma saber que pertence à esfera dos sábios (Visconde) e adultos (D. Benta)” (YUNES, 1982, p.36). Neste modelo, predominaria o aspecto pedagógico da obra de Monteiro Lobato.

Na segunda possibilidade, segundo uma análise proppiana,

A situação se modifica porque o herói transforma-se em agente, buscando ele mesmo, agir com base em sua própria experiência: o mágico e o deslocamento estão presentes e a resolução decorre da atuação do herói no seu ambiente, modificando afinal a realidade e dela emergindo mais amadurecido através da vivência (YUNES, 1982, p.36).

Já pelas noções de Greimas, nesta possibilidade, os personagens tornam-se

Sujeitos e destinadores da ação que repercute sobre seus desejos e fantasias como objetos a serem alcançados, tendo em vista a modificação de um (...) estado de coisas. Aqui (...) a inventividade e o mágico funcionarão como adjuvantes no processo de transformação do real (YUNES, 1982, p.36).

É neste modelo que, na obra lobatiana, “se reafirma o discurso literário”: a *mimesis* não é reprodução, mas verdadeiro questionamento do real (YUNES, 1982, p.36).

O questionamento põe em xeque a própria voz da narração: algumas vezes, a voz monocórdica do narrador do texto lobatiano é “quebrada” por interrupções de virtuais “ouvintes”, estilizando de forma genial o tom ‘oral’ do “contar histórias”.

Vejam em *Reinações de Narizinho*, um exemplo onde a voz do narrador dialoga com um “ouvinte não identificado”, que não é nenhum dos personagens do texto:

Sanhaços também, e abelhas e vespas. (...) Escolhiam as melhores frutas, furavam-nas com o ferrão, (...) sugando até caírem bêbadas.
 – E não mordiam?
 – Não tinham tempo (LOBATO, 2005, p.22).

Quem perguntou “– E não mordiam?” ?

Para Eliana Yunes, observa-se ainda interferências do narrador no texto que permitem a inserção da voz dissonante do “adulto”, instalando a polêmica, despertando o senso crítico e convidando ao pensamento livre e à análise objetiva (YUNES, 1982).

A narrativa de Lobato permite ainda a inserção de outras vozes, além do narrador em 3ª pessoa: *ouvimos* as vozes divergentes de Emília, Narizinho e Pedrinho, livrando o texto da narração centralizadora e unidirecional e abrindo às crianças-personagens e aos leitores “a possibilidade de uma participação na narrativa pela catarse desencadeada”, como observa Eliana Yunes (YUNES, 1982, p.41).

2.2

O Maravilhoso na Literatura Infantil Lobatiana

Como apontara Eliana Yunes, o maravilhoso na obra de Monteiro Lobato não se presta a encobrir e ilustrar a ótica dos adultos para impô-la às crianças; ao contrário, Lobato lança mão da fantasia para despertar-lhes uma visão crítica do real; daí a permanência e atualidade de suas obras, “apesar de a gramática, a geografia e a aritmética já não serem as mesmas...” (YUNES, 1982, p.38).

A formação realista/positivista de Monteiro Lobato originalmente o inclinava a separar nitidamente o “mundo real” do “mundo da fantasia”. É assim que podemos observar que na primeira edição de *Narizinho Arrebitado* (1921), notamos o predomínio do racionalismo sobre a livre fantasia, como verifica Fernando Marques do Vale em *A obra infantil de Monteiro Lobato – Inovações e Repercussões* (VALE, 1994).

De fato, na primeira edição de *Narizinho Arrebitado* (1921), a aventura de Narizinho/Lúcia termina com seu despertar, antes de responder ao pedido de casamento do Príncipe Escamado. O leitor se deparava com a revelação de que ‘tudo não passara de um lindo sonho’, final que situava a narrativa num espaço onde *a lógica disciplina a fantasia*. Como a menina estava sonhando, dissolve-se a presença do maravilhoso dentro do cotidiano.

Contudo, na versão definitiva, ampliada e rebatizada definitivamente de *Reinações de Narizinho* (1931), já podemos verificar a diluição das fronteiras entre real e maravilhoso e uma fusão total entre ambos. Tanto assim que, em *Reinações*, Narizinho volta de sua primeira ida ao Reino das Águas Claras “por uma ventania muito forte, que envolveu a menina e a boneca [Emília], arrastando-as do fundo do oceano para a beira do ribeirãozinho do pomar. Estavam no Sítio de Dona Benta outra vez”, nas palavras de Lobato (LOBATO, 2005, p.20). Não se afirma que a menina sonhava, nem que o retorno às circunstâncias cotidianas se deu pelo despertar do sono.

Assim, observamos o caráter híbrido da inovadora literatura lobatiana, que ao partir do real para nele introduzir o imaginário e a fantasia, relativiza os limites entre estes e o primeiro (VALE, 1994).

Em suas obras infantis, Monteiro Lobato retoma personagens maravilhosos da tradição europeia como Branca de Neve, Cinderela, Capinha Vermelha (ou Chapeuzinho Vermelho), entre outros, recriando-os e redimensionando sua significação, pela irreverência ao seu contexto original e por sua imersão em novo contexto (VALE, 1994).

Lobato adentra o mundo da fantasia e, através do contato direto entre os personagens do Sítio e os personagens de contos de fadas, fábulas, cinema (Tom Mix e Gato Félix), dos contos das *Mil e Uma Noites*, mitologia grega, entre outros, visa, paradoxalmente, propiciar às crianças-leitoras um conhecimento crítico da realidade, como propõe Eliana Yunes (YUNES, 1982).

Analogamente, dá-se o que Gianni Rodari denomina “salada de fábulas”, iguaria possível quando personagens centrais de um conto tradicional “migram” para novas histórias ou mesmo para outros contos igualmente tradicionais e conseguem (re)vitalizar as histórias que os acolhem: “submetidas a este tratamento, mesmo as imagens mais comuns parecem reviver, ressurgir, oferecendo flores e frutos inéditos. O híbrido também tem o seu fascínio” (RODARI, 1982, p.58).

Vejamos um exemplo dado por Rodari para o processo:

Se Pinóquio chega por acaso na morada dos Sete Anões, será o oitavo pupilo de Branca de Neve, introduzirá sua energia vital na velha história (...). O mesmo acontece se Cinderela casar com o Barba Azul, se o Gato de Botas prestar serviços a João e Maria, etc. (RODARI, 1982, p.58).

Vale lembrar que até personalidades históricas, como os fabulistas La Fontaine e Esopo, para citar só dois exemplos, interagem com os personagens do Sítio, em situações bem “cotidianas”.

Podemos concluir, assim, que os mitos e a cultura popular não estão fechados em si e se prestam a criar novos mundos e novas relações – exatamente como as crianças...

A partir da interação com personagens de outros textos e outras realidades é possível formar espíritos livres de dogmatismo, que reconheçam no *descentramento* o caminho da verdade e na *recusa aos preconceitos e aproximação das diferenças* a sabedoria. Assim conclui Eliana Yunes: “Não há qualquer intuito de uniformidade, mas antes a diluição das fronteiras e o

intercâmbio de culturas que afinal transformam o Sítio numa miniatura do mundo reformado” (YUNES, 1982, p.42).

Todavia, a literatura permeada de elementos do maravilhoso construída por Lobato não representa a simples incorporação de elementos e personagens dos contos de fadas tradicionais e do próprio folclore brasileiro, mas a renovação do material tradicional, mesmo tratando de príncipes, fadas ou sacis.

Citamos, a este respeito, Maria Cristina Soares de Gouvêa, em seu artigo *A Literatura Infantil e o pó de pirlimpimpim*: “(...) Lobato brinca com elementos e personagens dos textos tradicionais que falavam à imaginação, fazendo-os dialogar com valores e tensões presentes à época da produção da narrativa” (GOUVÊA, 1999, p.20).

Monteiro Lobato reformula os cânones das estruturas dos contos tradicionais e do folclore, não se limitando a recontar as respectivas histórias.

Sua postura de reformulação dos contos de fadas fica clara na medida em que a Carochinha, a “dona das histórias”, é representada como uma velhota ranzinza, e na medida em que o Pequeno Polegar e outros personagens tradicionais querem fugir dos contos: eles estão enjoados da repetição das mesmas histórias “emboloradas”, como definiria Pedrinho.

Vejamos a fala de D. Carochinha em *Reinações de Narizinho*:

– (...) Tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladim queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato de Botas brigou com o Marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix (LOBATO, 2005, p.11).

De fato, o Pequeno Polegar foge de sua história e se torna bobo da corte no Reino das Águas Claras, onde adota o nome de gigante Fura-Bolos. Posteriormente, também em *Reinações de Narizinho*, Pedrinho concluirá:

(...) – Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta idéia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. Que lindo, não? (LOBATO, 2005, p.31-32).

E é com os personagens do Sítio que os personagens dos contos de fadas poderão viver novas aventuras. Simbolicamente, o Sítio é o espaço do encontro entre o mundo do texto (personagens dos contos de fadas) e o mundo dos leitores (os personagens do Sítio). O Sítio é o lugar da renovação.

No trecho em que revela à Narizinho que os personagens dos contos de fadas querem fugir das histórias, D. Carochinha atribui a culpa ao Pinóquio, ao Gato Félix e sobretudo a “uma tal menina do narizinho arrebitado que todos muito desejam conhecer.” Alegoricamente, os personagens célebres de outras culturas querem “conhecer” as crianças brasileiras: os leitores e “ouvintes” das histórias do Sítio do Picapau Amarelo.

Para sedimentar a aproximação com o mundo dos leitores, Lobato coloca ainda *as crianças como protagonistas*.

A este respeito, Gianni Rodari estabelece que é fundamental contar histórias que tenham a criança como protagonista, mas utilizá-las com objetivos puramente didáticos é desperdiçar o potencial mais significativo deste tipo de narrativa e menosprezar o valor educativo da utopia (RODARI, 1982).

A narrativa que tem a criança como protagonista deve colocá-la em situações agradáveis que a façam crer num futuro repleto de satisfações e compensações. É esta “provisão de otimismo”, nas palavras de Rodari (RODARI, 1982, p.99), que dará à criança a confiança para seguir a vida e meios para imaginar o próprio destino: “Para conhecer-se, é preciso imaginar-se”, ensina Rodari (RODARI, 1982, p.99).

Contudo, não é preciso recusar à criança a dose de crítica que seu olhar desautomatizado percebe sem doutrinação: é o que faz Emília como representante deste lado inovador que a percepção infantil traz. O mundo gira em um eixo de visão que, muitas vezes, é preciso deslocar. É o que veremos em *A Chave do Tamanho*, por exemplo, obra de Lobato posteriormente abordada neste trabalho.

Reinações de Narizinho (LOBATO, 2005), título do volume que contemporaneamente reúne as primeiras histórias do Sítio do Picapau Amarelo é, por isso mesmo, a obra inaugural da saga de aventuras de seus personagens.

Já no início da obra, a descrição dada ao Sítio do Picapau Amarelo parece querer acolher o leitor em outro universo, que será o universo próprio da literatura infantil de Monteiro Lobato. O Sítio, Se por um lado constitui um universo diferenciado, está, por outro lado, bem próximo ao leitor, evocando sua própria infância.

São extremamente significativas, neste sentido, as palavras do próprio Lobato em *A Barca de Gleyre*: “Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora, sim morar, como morei no *Robinson* e n’ *Os Filhos do Capitão Grant*” (LOBATO, 1957, v.2, p.292-293).

O Sítio situa-se num tempo e num espaço para além do real e se relaciona, ainda, com outros universos que lhe são paralelos; o primeiro deles, pela ordem em que aparecem na narrativa, é o Reino das Águas Claras.

Na primeira vez em que tem contato com o Príncipe Escamado, à beira do ribeirão, Narizinho “já ia dormindo, embalada pelo mexerico das águas” (LOBATO, 2005, p.8). Vale dizer: a menina não estava nem totalmente acordada e alerta, nem dormindo e sonhando; a sonolência não a limita a um espaço preciso: é um entre-lugar, fronteira entre realidade e sonho, espaço onde se manifestam a fantasia e a imaginação.

Depois das apresentações, o Príncipe Escamado (em alusão ao Príncipe Encantado dos contos de fadas) convida a menina para conhecer o Reino das Águas Claras, do qual é “príncipe e rei ao mesmo tempo”. Como vemos, a cada passagem, o conhecimento lógico e racionalista das instituições e particularidades do mundo humano “real” vai sendo substituído por lógicas novas e imprevisíveis.

Narizinho, que sempre quis conhecer um “príncipe-rei”, aceita entusiasmada o convite e começa sua viagem ao maravilhoso reino subaquático.

Para chegar ao Reino das Águas Claras, é necessário atravessar uma gruta, a qual Narizinho jamais tinha visto por ali e lhe inspira medo, a princípio. Trata-se de um verdadeiro portal de passagem, aos moldes de Alice para chegar ao País das Maravilhas ou ao outro lado do espelho.

Ao contrapormos este episódio ao conto *A Pequena Sereia* de Andersen, observamos que a trajetória de Narizinho é inversa à da sirenazinha: na história de Andersen, o mundo submarino é o lugar de origem da protagonista, um ser maravilhoso que deseja sair de seu ambiente mágico rumo ao desejado “mundo humano” em terra firme; Narizinho, ao contrário, é um ser humano que, em um dia qualquer de sua vida no Sítio, mergulha no reino subaquático e encontra todo o encantamento do mundo maravilhoso.

Desde sua chegada ao Reino das Águas Claras, Narizinho é tratada como se fosse uma princesa. Aliás, Lobato brinca, ao longo do texto, com a importância que Narizinho e Emília dão aos títulos de nobreza: ambas querem ser (e se tornam) nobres.

Narizinho se tornará a Princesa-Rainha do Reino das Águas Claras. Emília é agraciada inicialmente com o título de “Condessa de Três Estrelinhas”, cuja irônica origem é *Condessa de ****, onde os asteriscos são o indefinido, o sem-nome. Ao casar-se depois com o leitão Marquês de Rabicó, Emília se tornará *Marquesa de Rabicó*.

A primeira visita de Narizinho ao Reino das Águas Claras é comemorada com um lindo baile de gala, para o qual a menina precisará de um vestido maravilhoso – tudo como num conto de fadas...

Para fazer seu vestido, ninguém menos que a melhor costureira do Reino das Águas Claras: Dona Aranha, “uma aranha de Paris, que sabia fazer vestidos lindos, lindos até não poder mais! Ela mesma tecia a fazenda, ela mesma inventava as modas” (LOBATO, 2005, p.14).

Dona Aranha tinha 1000 anos de idade e era a costureira mais velha do mundo. Ela mesma nos relata seu currículo maravilhoso: “– Já trabalhei durante muito tempo no reino das fadas; fui eu quem fez o vestido de baile de Cinderela e quase todos os vestidos de casamento de quase todas as meninas que se casaram com príncipes encantados” (LOBATO, 2005, p.14). Até para Branca de Neve D. Aranha havia costurado.

É interessante notar a importância do vestido, exatamente como na história de Cinderela, por exemplo. Os vestidos marcam o *rito de passagem* na vida das protagonistas, é quando os trajam que ocorre o início da transformação de sua realidade de vida. Além disso, no espetáculo da vida social, as roupas definem os membros da realeza, diferenciando-os da plebe.

Grande importância terá também o vestido de Bela Adormecida na versão animada de Walt Disney. No desenho animado, há uma longa seqüência sobre a disputa entre as fadas para determinar a cor do vestido que a Bela Adormecida usará para voltar à Corte. A “guerra” de raios ora azuis, ora rosas, emerge pela chaminé da choupana das fadas e acaba revelando ao corvo de Malévola o esconderijo da princesa.

Voltando às *Reinações de Narizinho*, o Príncipe Escamado solicita a D. Aranha que faça para Narizinho “o vestido mais bonito do mundo”. A aranha lhe faz um vestido espetacular, ao qual salpica “pó Furta-Todas-as-Cores” que, “de tanto brilho, parecia pó de céu sem nuvens misturado com pó de sol que acaba de nascer” (LOBATO, 2005, p.15).

Aqui, nos lembramos do conto *Pele de Asno*, de Charles Perrault, onde para adiar a sina de casar-se com o próprio pai, a Princesa lhe pede, e recebe, vestidos que remetem aos corpos celestes, como instâncias inalcançáveis do desejo paterno incestuoso.

Primeiro, um vestido da cor do bom tempo: “o mais belo azul celeste, mesmo quando está adornado por densas nuvens de ouro, não exibe cor mais opalina” (PERRAULT in.: TATAR, 2002, p.218).

Depois, um vestido da cor da Lua: “nem a lua, quando, em seu manto de prata, em meio à sua jornada sobre o tapete da noite, empalidece as estrelas com sua claridade mais viva, jamais teve tamanho fulgor” (PERRAULT in.: TATAR, 2002, p.219).

E o terceiro, um vestido da cor do Sol: “tão belo, tão vivo, tão radioso, que mesmo o louro amante de Climene [ou seja, Apolo], quando, em seu carro de ouro, percorre a abóbada celeste, não ofusca os olhos com mais brilhante clarão” (PERRAULT in.: TATAR, 2002, p.219).

O vestido de Narizinho torna-se tão deslumbrante que o espelho onde a menina se mirava rachou em seis pedaços, libertando a costureira de um feitiço que a transformara em aranha e permitindo que ela se transformasse no que quisesse.

Surpreendentemente, ela resolve continuar sendo uma aranha costureira para desempenhar seu trabalho de excelência. É a lição de que o trabalho deve ser realizado por amor, não por obrigação.

Esta passagem da costureira D. Aranha dialoga diretamente com o mito grego de Aracne. Embora extensa, vale transcrever, para referência, uma das versões do mito, redigida por Rosane Volpatto em *Reino das Deusas* (VOLPATTO, 2007):

Como Deusa das Artes, Palas Atena foi desafiada numa competição de destreza por uma tecelã presunçosa chamada Aracne. Ambas trabalhavam com rapidez e habilidade. Quando as tapeçarias ficaram terminadas, Atena admirou o trabalho impecável de sua competidora, mas ficou furiosa porque Aracne ousou ilustrar as desilusões amorosas de seu pai, Zeus. Na tapeçaria, Leda está acariciando um cisne, uma referência a Zeus, que tinha entrado no dormitório da rainha casada disfarçado de cisne para fazer-lhe a corte. Um outro painel era de Dânae, a quem Zeus fecundou na forma de um chuveiro dourado; um terceiro representava a donzela Europa, raptada por Zeus disfarçado na forma de um majestoso touro branco.

O tema de sua tapeçaria ocasionou a ruína de Aracne. Atena ficou tão brava que rasgou todo o trabalho de Aracne e a induziu a enforcar-se. Depois, sentindo pena, Atena deixou Aracne viver, transformando-a em aranha, condenada para sempre a tecer.

Observamos aqui, novamente, o comprometimento do julgamento da Deusa Atena com os princípios solares de Zeus (...). Como defensora categórica do pai, ela pune a tecelã por tornar público o comportamento ilícito de Zeus, sem mencionar o desaforo do próprio desafio.

Como Deusa-tecelã, Atena envolvia-se na produção de coisas que eram ao mesmo tempo úteis e belas. Era muito admirada por suas habilidades como tecelã, onde as mãos e o cérebro devem trabalhar juntos.

Para se fazer uma tapeçaria ou tecelagem, a mulher deve esquematizar e planejar o que fará depois, fileira por fileira, criá-la metodicamente. Esse método é uma expressão do arquétipo de Atena, que dá ênfase à previsão, planejamento, domínio da habilidade e paciência (VOLPATTO, 2007, <http://www.rosanevolpatto.trd.br/mapa.htm>).

Durante a visita ao Reino das Águas Claras, muitas coisas se transformam. O fato de Emília tomar as pílulas do Doutor Caramujo e começar a falar é

especialmente importante porque a transformação se mantém na volta ao Sítio, onde Dona Benta e Tia Nastácia vêm, incrédulas, que a boneca passou a falar feito gente.

E Emília explica que “não falava porque era muda” (LOBATO, 2005, p.20) – ou seja, no universo maravilhoso do Sítio, a boneca deveria falar desde sempre. Não é por ser boneca que Emília não falava, mas por estar muda; as pílulas do Dr. Caramujo não fazem uma boneca falar, e sim curam a boneca da mudez.

Depois desta primeira visita ao Reino das Águas Claras, os personagens voltam ao Sítio e continuam se envolvendo em muitas aventuras. Não é possível, no âmbito deste trabalho, nos aprofundarmos em cada uma delas, mas observemos mais atentamente este episódio tão maravilhoso: o Príncipe Escamado chega ao Sítio com toda sua corte. O terreiro fica repleto de “peixe, concha, de caranguejo, de quanto bichinho esquisito há lá no mar. Até nem sei se estou acordada ou dormindo...” (LOBATO, 2005, p.68), espanta-se Tia Nastácia, enquanto se belisca.

A interação de Dona Benta e Tia Nastácia com os cortesãos do Reino das Águas Claras é total. Tia Nastácia, por exemplo, além de fazer amizade com Miss Sardine, uma sardinha, acaba engolindo por engano uma pílula do Dr. Caramujo e se cura de uma “tosse de cachorro”.

À noite, depois da partida dos visitantes, os personagens do Sítio se reúnem para ouvir as histórias contadas pelo falso “Gato Félix”, que todos ainda crêem ser mesmo o famoso gato. Todos acham a história longuíssima e com um final sem graça.

Começa então no Sítio um ciclo de “roda de causos”. Toda noite, quando Tia Nastácia acender o lampião e gritar “- É hora, gente!”, um dos personagens contará uma história. Lobato torna viva, no conteúdo e na forma da obra, a tradição oral dos contos.

Na segunda noite, a contadora de história é Emília. A história da boneca é um verdadeiro *conto de fadas*, com transformações, provas, feitiços, recompensa pela pureza de sentimentos, entre outros elementos tradicionais. Como diz Narizinho, “- Emília vive com a cabeça entupida de reis, príncipes e fadas...” (LOBATO, 2005, p.86). A história maravilhosa criada e contada por Emília “que nem gente grande” agrada muito a todos.

Na terceira noite, quem conta história é o Visconde. O ‘sábio sabugo’ tinha acabado de ler *As Aventuras de Sherlock Holmes* e aproveita para narrar suas investigações sobre o sumiço dos pintos do galinheiro e concluir que o criminoso é o falso Gato Félix, na verdade “um gato à-toa de roça” (LOBATO, 2005, p.90).

No dia seguinte, os meninos começam os preparativos para “uma simples festinha” que vão dar aos “amigos do País das Maravilhas” (LOBATO, 2005, p.92).

E muitos personagens dos contos de fadas vêm à festa do Sítio: Cinderela, Branca de Neve, Pequeno Polegar, Capinha Vermelha [Chapeuzinho Vermelho], o Gato de Botas, Rosa Vermelha e Rosa Branca, e até os malvados Barba Azul e o Lobo Mau. Peter Pan, o Soldadinho de Chumbo, o Patinho Feio, Hansel e Gretel também marcam presença.

Personagens de tradições diversas também comparecem: Aladino [Aladim] e sua Lâmpada Maravilhosa, Ali Babá e os quarenta ladrões, Xerazade [como escreve Lobato] e os heróis das *Mil e uma noites*.

Nem os heróis gregos Teseu e Perseu deixaram de vir.

É muito interessante ver como o contato entre todos os personagens de tradições diversas e os personagens do Sítio é de total interatividade: não só conversam e trocam opiniões como juntam forças para lidar com os “vilões” (Lobo Mau, Barba Azul e os quarenta ladrões de Ali Babá). A convivência e a ação em conjunto são de total harmonia.

Outro momento em que todos os personagens destes diferentes universos irão se encontrar é no circo de cavalinhos montado pelos meninos do Sítio. Por causa da intimidade de Emília com a linguagem oral, o espetáculo termina batizado de *GRANDE CIRCO DE ESCAVALINHO*.

Depois do circo, seguem as aventuras. Pedrinho só pensava em Peter Pan, com quem se identifica, porque também não quer crescer. Contudo, quem acaba aparecendo no Sítio é um ser invisível que supostamente é Peter Pan, mas a narrativa não confirma (nem nega) a suposição.

Para que possam ver o “menino” invisível, lhe amarram na testa uma pena de papagaio (idéia de Emília), que lhe traz a alcunha de *Peninha*. Peninha promete ensinar a Pedrinho e Narizinho a arte da invisibilidade, desde que eles o acompanhem até o “Mundo das Maravilhas” (LOBATO, 2005, p.134).

Peninha mostra o mapa do “Mundo das Maravilhas” e esclarece que ele se localiza em toda parte. É fundamental notar que no referido mapa Pedrinho encontra o próprio Sítio do Picapau Amarelo.

A seguir, transcrevemos o diálogo entre Peninha e Pedrinho:

“– (...) O mundo das maravilhas é velhíssimo. Começou a existir quando nasceu a primeira criança e há de existir enquanto houver um velho sobre a terra.
 – É fácil ir lá?
 – Fácilimo ou impossível. Depende. Para quem possui imaginação, é fácilimo” (LOBATO, 2005, p.134).

Nesta mesma passagem, é também bastante significativo o comentário de Peninha sobre Andersen e, principalmente, sobre os Irmãos Grimm. Lobato repele a edulcoração do contos para suavizá-los:

– Muitos viajantes têm visitado esse mundo (...). Entre eles, os dois Irmãos Grimm e o tal Andersen, os quais estiveram lá muito tempo, viram tudo e contaram tudo direitinho como viram. Foram os Grimm que contaram a história de Cinderela exatinha como foi. Antes deles já essa história corria mundo, mas errada, cheia de mentiras.
 – Bem me estava parecendo – murmurou Pedrinho. Tenho um livro de capa muito feia que conta o caso de Cinderela diferente do de Grimm.
 – Bote fora essa livro. Grimm é que está certo (LOBATO, 2005, p.134-135).

Mais adiante na narrativa, os personagens do Sítio é que irão ao mundo dos personagens célebres da cultura universal. Peninha encontra Pedrinho, Narizinho, Emília e Visconde e lhes apresenta o pó de pirlimpimpim, “o pó mais mágico que as fadas inventaram” (LOBATO, 2005, p.137), verdadeiro subversor de qualquer concepção racional de espaço e tempo, a ponte de intertextualidades inusitadas.

É cheirando este pó que os meninos podem partir para o Mundo das Maravilhas. Lá chegando, sua primeira parada é no País das Fábulas, “também chamado Terra dos Animais Falantes” (LOBATO, 2005, p.137).

Logo conhecem o Senhor de La Fontaine que, “vestido à moda dos franceses antigos” (LOBATO, 2005, p.138), observa, tomando notas, o desenrolar de uma cena entre um cordeirinho e um lobo.

Posteriormente, quando começa a ação do que seria a fábula *A Cigarra e a Formiga*, Emília interfere na história consagrada, ajudando a cigarra a se vingar da impiedosa formiga.

Quem depois aparece para conversar com os visitantes é o fabulista Esopo. Vale notar que tanto La Fontaine quanto Esopo se encantam com Emília e com sua sagacidade. Quando Narizinho diz que a boneca fala muitas tolices, assim lhe responde Esopo:

– Nós, sábios, também não fazemos outra coisa (...). Mas como dizemos nossas tolices com arte, o mundo se ilude e as julga de alta sabedoria. Vamos, bonequinha, diga uma tolice para o velho Esopo ver (LOBATO, 2005, p.143).

Vemos presente, nesta passagem, a crítica à ilusão de que o saber letrado, o saber erudito dos sábios constitui o verdadeiro saber, o verdadeiro conhecimento. Com sua lógica que rompe os limites do pensamento racionalista, Emília consegue revelar outras possibilidades de verdade. É ainda assim que, como acabamos de relatar, a boneca interfere em uma fábula tradicional e altera seu final. Depois da visita ao País das Fábulas, Narizinho passa a respeitar mais os comentários de Emília, como vemos expresso em outra passagem do texto.

Outras aventuras ainda acontecem no País das Fábulas até os meninos retornarem ao Sítio montados no Burro Falante que, claro, continua a falar no Sítio, conversa até com D. Benta e Tia Nastácia, tornando-se o xodó da última.

Então, outra maravilha acontece: D. Benta, o adulto, a avó com anos de conhecimento, decide acompanhar os meninos de volta ao País das Fábulas, pois seria de grande regalo para sua velhice conhecer o Senhor de La Fontaine.

E lá vão eles. D. Benta segue todo o ritual e cheira o pó de pirlimpimpim. Como Pedrinho errou a dose, foram parar num deserto africano, onde dão de cara com o Pássaro Roca das *Mil e uma noites* e são salvos pelo Barão de Munchausen, que também os hospeda em seu castelo.

Esta aventura marca ainda a “morte” do Visconde, afogado e roído por peixes. Emília recolhe o “tronco” do falecido porque tem certeza que Tia Nastácia pode usá-lo para fazer um Visconde ainda mais bonito. Como a boneca vai dizer depois, o Visconde “morreu mas não acabou ainda!” (LOBATO, 2005, p.164). É interessante notar como o agnóstico Lobato se comporta em relação à imortalidade.

Na hora de voltar para o Sítio, o pó de pirlimpimpim não funciona. Emília tem a idéia de fecharem os olhos com toda a força, “como a gente faz num sonho

quando vai caindo num precipício” (LOBATO, 2005, p.163), e funciona: quando abrem os olhos, estão novamente no Sítio.

Lá chegando, recebem a notícia de que Pedrinho deverá voltar para casa, por ordem de sua mãe Antonica: “– Que maçada (...)! – exclamou ele (...). Logo agora que temos o burro falante e o Peninha para nos levar a todos os países do Mundo das Maravilhas, mamãe me manda chamar...” (LOBATO, 2005, p.164).

E parte o menino de volta ao seu cotidiano na cidade ‘grande’, escondendo duas lágrimas e encerrando o volume *Reinações de Narizinho*.

Reinações de Narizinho é uma narrativa que redimensiona a fronteira entre sonho e realidade, adotando o ponto de vista da criança e construindo-se a partir da perspectiva do pensamento infantil.

A preocupação em separar o que é realidade e o que é fantasia é mania de adultos. Por isso mesmo, Dona Benta e Tia Nastácia são personagens tão preciosos: apesar de resistirem um pouquinho, embarcam em todas as *maravilhas* que acontecem no Sítio. Vejamos esta ‘fala’ de D. Benta:

– Já não entendo estes meus netos. Fazem tais coisas que o Sítio está virando livro de contos da Carochinha. Nunca sei quando falam de verdade ou de mentira. Este casamento com peixe, por exemplo, esta me parecendo brincadeira, mas não me admirarei se um belo dia surgir aqui um marido-peixe, nem que esta menina [Narizinho] me venha dizer que sou bisavó duma sereiazinha... (LOBATO, 2005, p.55)

A obra *Reinações de Narizinho* apresenta o Sítio do Picapau Amarelo como lugar de encontro entre os personagens originais da obra, os personagens da cultura universal e as crianças-leitoras. Em *O Picapau Amarelo*, como veremos a seguir, o Sítio se estabelece definitivamente como a acolhedora morada de todos eles, como queria Lobato.

Reinações de Narizinho também situa o Sítio como ponto de partida para viagens a outras paragens do Mundo das Maravilhas, facilitadas pelo mapa e pelo pó de pirlimpimpim fornecidos por Peninha. No mapa, está marcada a localização do Sítio do Picapau Amarelo como parte do Mundo das Maravilhas.

4

O Maravilhoso em *O Picapau Amarelo*

Partimos da síntese de Sonia Maria Rodrigues Mota em sua dissertação de Mestrado *Monteiro Lobato para crianças: recepção e carnaval*:

Em *O Picapau Amarelo* o repertório se concentra nos contos maravilhosos tradicionais, com entradas para obras tipo *As Mil e Uma Noites*, *D. Quixote de La Mancha*, *Peter Pan*, (...) algumas personagens da mitologia grega (...). O autor inclui em seu repertório já consagrado (...) personagens de outros autores, da epopéia, dos contos da *Carochinha* e aproveita para dialogar (...), inserir na fala de personagens alheias ou próprias o questionamento dos enredos, da moral e mesmo da ficção” (MOTA, 1993. p.53).

Apesar do encontro de vários “mundos”, fábulas e personagens, destaque-se que o título desta aventura é o nome do Sítio. O Sítio é o lugar: “O sítio de Dona Benta foi se tornando famoso tanto no mundo de verdade como no chamado Mundo de Mentira” (LOBATO, 2004, p.7).

Vale notar que o mundo de mentira recebe iniciais maiúsculas, o Mundo de Verdade não. Seguindo a narrativa, observamos que outros “conceitos abstratos”, como Deus, Bondade e Justiça, também começam com maiúsculas. Vejamos o texto original de Lobato, já no primeiro parágrafo de *O Picapau Amarelo*; a citação é verdadeiramente longa, mas fundamental para o estudo de *O Picapau Amarelo*:

O Mundo de Mentira, ou Mundo da Fábula, é como a gente grande costuma chamar a terra e as coisas do País das Maravilhas, lá onde moram os anões e os gigantes, as fadas e os sacis, os piratas como o Capitão Gancho e os anjinhos como Flor das Alturas. Mas o Mundo da Fábula não é realmente nenhum mundo de

mentira, pois o que existe na imaginação de milhões e milhões de crianças é tão real como as páginas deste livro. O que se dá é que as crianças logo que se transformam em gente grande fingem não mais acreditar no que acreditavam.

– Só acredito no que vejo com meus olhos, cheiro com meu nariz, pego com minhas mãos ou provo com a ponta da minha língua, dizem os adultos – mas não é verdade. Eles acreditam em mil coisas que seus olhos não vêem, nem o nariz cheira, nem os ouvidos ouvem, nem as mãos pegam.

– Deus, por exemplo – disse Narizinho. – Todos creêm em Deus e ninguém anda a pegá-lo, cheirá-lo, apalpá-lo.

– Exatamente. E ainda acreditam na Justiça, na Civilização, na Bondade – em mil coisas invisíveis, incheiráveis, impegáveis, sem som nem gosto. De modo que se as coisas do Mundo da Fábula não existem, então também não existem nem Deus, nem a Justiça, nem a Bondade, nem a Civilização – nem todas as coisas abstratas.

– Eu sei o que quer dizer “abstrato” – disse Emília. – É tudo quanto a gente não vê, nem cheira, nem ouve, nem prova, nem pega – mas sente que há.

– Muito bem. Logo, o Mundo da Fábula existe, com todos os seus maravilhosos personagens.” (LOBATO, 2004, pp.7-8)

A abertura da obra já impõe a discussão sobre o tênue limite entre os conceitos de *ficção* e *realidade*, através da aproximação de idéias como *abstração* e *imaginação*.

A narrativa se desenvolve a partir de uma carta de Pequeno Polegar à Dona Benta pedindo permissão para a mudança dos personagens do Mundo da Fábula para o Sítio. Assim escreve Polegar: “– (...) O resto do mundo anda uma coisa das mais sem graça. Aí é que é o bom. Em vista disso, mudar-nos-emos todos para sua casa – se a senhora der licença, está claro...” (LOBATO, 2004, p.8)

Dona Benta, no entanto, não consegue localizar o endereço do remetente para enviar-lhe a resposta. Quem resolve a questão é Emília. Emília é a “intermediária” entre o Sítio e o Mundo das Fábulas:

Emília deu uma risada gostosa.

– Ah, meu Deus! Que bicho bobo é gente grande!... Morrem de lidar com as maravilhas e não aprendem nada – não aprendem essa coisa tão simples que é o “faz-de-conta”. Me dá aqui a carta (LOBATO, 2004, p.9).

O sistema do “faz-de-conta” subverte qualquer lógica ou senso comum. Por exemplo, Emília pode ler a carta que não lhe pertence e depois dizer “*faz de conta que não li*”.

O exercício do ‘faz-de-conta’ também possui sua carga de humor, como no “feitiço” que Emília proclama para enviar a carta-resposta a Polegar:

Ventos e brisas daquém e dalém
Passarinhos e borboletas

Esta resposta ao Polegar levade,
Depressa, depressa, se não...

E lançou a cartinha ao vento.

– Se não o quê, Emília? – perguntou Narizinho.

– Se não, nada. O se não é só para meter medo (LOBATO, 2004, pp.9-10).

O “faz-de-conta”, além de outras propriedades, possibilita que os personagens do Sítio participem ativamente das histórias, interferindo diretamente e modificando-as. Vejamos a idéia de Emília, em momento posterior da narrativa:

– Acalmem-se! Ainda há “o supremo recurso” – disse a diabinha. (...) – Há o “faz-de-conta”! Quando tudo parece perdido, eu recorro ao “faz-de-conta” e salvo a situação (LOBATO, 2004, p.39).

Embora concorde com a mudança dos personagens das fábulas para o Sítio, Dona Benta idealiza regras que mantêm a “separação” entre os tais personagens e os moradores originais do Sítio. A extensa citação abaixo dá conta não apenas de tais regras como da lista dos personagens tradicionais que vêm viver no Sítio:

Que viessem todos – todos, todos, até o Barba Azul – mas com a condição de não invadirem o sítio, de não pularem a cerca. Eles ficavam para lá da cerca e ela e os netos ficavam para cá da cerca, *[note-se que o narrador está do lado do sítio, “para cá”, sua fala ecoa do sítio]* nas velhas terras do sítio. Quando algum quisesse visitá-los, tinha de tocar a campainha da porteira e esperar que o Visconde abrisse. Proibido pular. Quem o fizesse, correria o risco de espetar-se no pontudo chifre de Quindim – o guarda.

As condições foram aceitas, e passada uma semana começou a mudança dos personagens do Mundo da Fábula para as Terras Novas de Dona Benta. O Pequeno Polegar veio puxando a fila. Logo depois, Branca de Neve com os sete anões. E as Princesas Rosa Branca e Rosa Vermelha. E o Príncipe Codadade, com Aladino, a Xarazada, os gênios e o pessoal todo das ‘Mil e Uma Noites’. E veio a Menina da Capinha Vermelha. E veio a Gata Borracheira. E vieram Peter Pan e os Meninos Perdidos do ‘País do Nunca’, mas o Capitão Gancho com crocodilo atrás e todos os piratas; e a famosa Alice do ‘País das Maravilhas’; e o Senhor de La Fontaine em companhia de Esopo, acompanhados de todas as suas fábulas; e Braba Azul com o facão de matar mulher; e o Barão de Munchausen com as suas famosas espingardas de pederneira; e os personagens todos dos contos de Andersen e Grimm. Também veio D. Quixote, acompanhado de Rocinante e do gordo escudeiro Sancho Pança.

Mas não vinham a passeio, não; vinham com armas e bagagens, com os castelo e palácios, para uma fixação definitiva. Vinham para morar ali toda vida (LOBATO, 2004, p.12).

Como podemos observar, os personagens das fábulas não vieram a passeio, mas para morar no sítio. Não é difícil relacionar este dado com a profissão de fé

de Lobato “ainda acabo fazendo livros onde as crianças possam morar”. De fato, os livros infantis de Lobato vão se tornando a moradia tanto de seus leitores como dos personagens maravilhosos clássicos. É ainda curioso que os lotes das Terras Novas do Sítio se reverteriam em propriedades dos personagens das fábulas, como comemora o Pequeno Polegar:

– Eles sempre sonharam uma coisa assim. Nunca puderam habitar sossegados numa terra que fosse unicamente deles. Uns moravam em livros, outros na cabeça das crianças. Agora vão ser donos de um território próprio, só deles. Vão sossegar, os coitados (LOBATO, 2004, pp.12-13).

Os habitantes do Sítio também acompanham extasiados a metamorfose da paisagem do Sítio a partir da mudança dos personagens das fábulas. Neste sentido, vale destacar que não apenas os personagens, mais a paisagem de suas histórias, seus *habitats* originais vêm para as terras de Dona Benta:

Pedrinho estava maravilhado com a transformação das Terras Novas. Um puro milagre, aquilo! Tudo mudado. Castelos e mais castelos, palácios e mais palácios; e árvores enormes, velhíssimas, que ele nunca vira por lá. E lagos azulíssimos; e torrentes de água espumante, alvíssima; e despenhadeiros de pedras nuas; e jardins maravilhosos. Até aquela famosa casa feita só de doces, que Hansel e Gretel descobriram na mata virgem, fora transportada para lá (LOBATO, 2004, p.14).

É dado especial destaque para a vinda dos personagens da Mitologia Grega para o Sítio:

A novidade maior foi a chegada dos personagens da mitologia grega – uma quantidade enorme! A Medusa, com aqueles cabelos de cobra – cada fio uma cobra, e atrás dela o valente Perseu que lhe cortou a cabeça. O Rei Midas, que só cuidava de amontoar ouro e acabou se enjoando. Os centauros, meio homens, meio cavalos; e os faunos de chifrinhos; e os sátiros de pés de bode; e as sereias; e as ninfas; e as náiadas, que eram as ninfas das águas (LOBATO, 2004, p.13).

O narrador nos conta que a Grécia já teve tempos mitológicos antes de ser igual aos outros países. A Grécia é considerada a terra de origem da própria imaginação humana, da liberdade e pureza do imaginário verdadeiramente fabuloso:

– (...) Sim, porque a Grécia teve tempos heróicos antes de ter tempos iguais aos de todos os outros países.

Nesses tempos heróicos tudo lá eram maravilhas – deuses e semideuses, ninfas e faunos pelas florestas, náíades e tritões nas águas, silfos nos ares. (...) Ah, a Grécia foi a verdadeira juventude da Imaginação Humana. Depois da Grécia essa imaginação foi ficando adulta e sem graça – lerda. Nunca mais teve o poder de criar maravilhas verdadeiramente maravilhosas (LOBATO, 2004, p.29).

A entrada em cena do herói Belerofonte dá notícia do ideal grego de beleza: “Era tão formoso o herói que todos não tiravam dele os olhos – até tia Nastácia o espiava lá da copa, de minuto em minuto. Perto dos gregos antigos, as gentes de hoje parecem verdadeiras corujas” (LOBATO, 2004, p.29).

O herói Belerofonte faz a reflexão de que a única forma de uma jovem sobressair-se em seu tempo era através do heroísmo de suas ações:

– (...) Naquele tempo os moços só podiam distinguir-se realizando feitos heróicos. Era no período em que tínhamos no grande Hércules o modelo supremo. Equiparar-se a Hércules constituía o sonho de todos os jovens gregos (LOBATO, 2004, pp.29-30).

Aqui é interessante notar que o herói grego utiliza o nome romano do grande Heracles. Possivelmente, Lobato optou pela utilização do nome mais conhecido pelas crianças leitoras, em mais uma estratégia de aproximação ao universo delas. O comentário de Belerofonte também dialoga com a vivência da criança de eleição de heróis como modelos de conduta e coragem: através da fala do grego, aprendemos que crianças e jovens de todos os tempos sempre escolheram heróis como inspiração de comportamento.

Emília associa a busca de aventuras de Belerofonte e demais heróis gregos ao excêntrico herói moderno D. Quixote: “– Tal qual o senhor D. Quixote – lembrou Emília. – Ele também varejava a Espanha atrás de aventuras – mas apanhou demais, o coitado. Cada sova...” (LOBATO, 2004, p.30).

O personagem célebre de Cervantes é um dos representantes da ficção literária que passam a morar no Sítio. Em outras obras de Lobato, Emília já se definira como *quixótica*. Aqui, em *O Picapau Amarelo*, o cavaleiro da triste figura também merece a especial atenção e admiração da boneca, na medida em que representa a relatividade dos conceitos de *sanidade* e *loucura* e a distinção entre *ficção* e *mentira* – questões geralmente provocadas por Emília na literatura lobatiana. Na falta de uma hospedaria no Sítio para acolher o herói da Mancha,

Pedrinho pensa em alojá-lo em um dos castelos das princesas, ao que Emília responde:

– Seria no meu se eu fosse princesa – disse Emília – Acho D. Quixote o suco dos sucos. A loucura chegou ali e parou. Adoro os loucos. São as únicas gentes interessantes que há no mundo (LOBATO, 2004, p.15).

Voltando ao herói grego, Belerofonte conta suas aventuras e a passagem sobre sua intenção de encontrar e capturar o cavalo alado Pégaso. Vale observar que o herói mitológico chegou a duvidar da existência do corcel, o qual chegou a considerar uma lenda, uma fábula – em um incrível *jogo de fabulações* que *se dobram sobre si mesmas*, Lobato nos coloca um *personagem maravilhoso duvidando da existência de outro, ficção questionando ficção*, como na fala de Belerofonte: “– (...) Seria lenda ou realidade? Consultei muita gente, sem conseguir informes seguros” (LOBATO, 2004, p.30).

Na salada de fábulas preparada por Lobato, aliás, há espaço até para um *personagem de ficção fantasiar-se de outro personagem fictício*:

Era preciso fantasiar Sancho de chefe de piratas. O mais custoso foi arranjar um gancho para o seu braço direito. Pedrinho lembrou-se dum trinchante que havia no armário; entortou-o em forma de gancho e amarrou-o na munheca do escudeiro. Saiu mais ou menos; de longe enganava. O resto foi simples: uma faixa vermelha na cintura (o xale velho de tia Nastácia), o facão de cozinha enfiado na cinta e outros apêndices. Sancho ficou um Capitão Gancho bastante ordinário (...) (LOBATO, 2004, p.37)

Retornando à passagem de Belerofonte, o herói ratifica sua escolha pelo imaginário ao acreditar em um menino que confirma ter visto o belo Pégaso. Lobato põe na voz do herói esta encantadora máxima: “– (...) Suas palavras encheram-me de esperança, porque dou mais fé a um menino de que a um moço ou a um velho” (LOBATO, 2004, p.30).

Pedrinho atribui a inspiração para as máquinas alemães de guerra à Quimera e sua capacidade de lançar fogo: “– Com certeza foi daí que os alemães tiraram a idéia daqueles lança-chamas que usam na guerra – observou Pedrinho” (LOBATO, 2004, p.32).

O progresso e a profundidade dos conhecimentos científicos, filosóficos, políticos e artísticos dos gregos também é revelado às crianças leitoras, bem como

o crédito que lhe devem as conquistas do mundo moderno. É eloqüente esta fala de Dona Benta à Narizinho:

- Os gregos, minha filha, sabiam por palpite todas as coisas que os modernos sabem por experiência; isto é, sabiam sem certeza – adivinhavam. Foram os adivinhadores do mundo. As nossas certezas modernas baseiam-se na experiência. As certezas dos gregos baseavam-se na intuição, isto é, numa espécie de adivinhação. Não há teoria moderna que não esteja esboçada na obra dum antigo sábio grego.
- Assim é, minha senhora – confirmou Belerofonte, admirado da sabedoria da velhinha (...) (LOBATO, 2004, p.33).

Na festa de fábulas promovida por Lobato nem tudo pode ser pacífico. Os possíveis conflitos de interesse e disputas de poder entre personagens de tradições diferentes que passam a conviver no mesmo espaço não ficam de fora da obra de Lobato nem passam despercebidas por Emília:

- Há mar, sim – advertiu Emília – Peter Pan já trouxe o Mar dos Piratas. Só quero ver como Netuno vai acomodar-se com Capitão Gancho. Este malvado está convencido de que o rei do mar é ele... (LOBATO, 2004, p.13)

De fato, no jogo da intertextualidade, é de se esperar alguns embates coerentes com o perfil dos personagens envolvidos. Assim é que o narrador nos comunica: “Era inevitável o choque entre o cavaleiro da Mancha e a Quimera caduca.” (LOBATO, 2004, p.27).

Também não ficam de fora os conflitos de convivência e relacionamento, refletindo as sociedades humanas do “mundo real”, como relata Branca de Neve: “– (...) As coisas do Mundo das Maravilhas são tão encrocadas como as do mundo de vocês. Há ciúmeiras, há implicâncias, há invejas...” (LOBATO, 2004, p.20). Ao retratar os personagens clássicos com imperfeições humanas, Lobato consegue efeito próximo à humanização de deuses e heróis conferida pela Mitologia Grega. Em sua versão nova versão humanizada, o maniqueísmo tradicional dos contos de fadas, sempre a segregar indissolavelmente *heróis X vilões* é mais um pilar a ser questionado e rerepresentado em sua *relatividade*.

A literatura infantil brasileira anterior a Lobato possuía forte caráter educativo e moralizante, servindo de veículo para a imposição de valores às crianças, geralmente sem espaço para a reflexão crítica por parte delas. O reducionismo cristalizado que congela idéias pré-concebidas é desconstruído por Lobato. A aventura da descoberta de conceitos independentes do senso comum,

através da insubstituível experiência pessoal, deve substituir a simples absorção de valores e dogmas anteriores, pois aquele que é tradicionalmente considerado “mau” pode ser “bom” e vice-versa, como Visconde ensina ao Pequeno Polegar sobre a Quimera:” – Não tenha medo – (...) – a madama aqui é velha, mansíssima, e de tão boa paz como o Quindim. Vai levar-nos montados em seu lombo” (LOBATO, 2004, p.23).

Além disso, os personagens mitológicos envelhecem, o que também colabora para sua humanização e para sua aproximação da realidade do leitor. Observemos outro trecho do encontro entre o Visconde e a Quimera:

O Visconde refletiu consigo que estava diante dum monstro muito velho, de milhares de anos e já extinto – como os vulcões que apenas fumegam. Examinando-o melhor, confirmou-se nessa idéia. O bicho apresentava todos os sinais duma tremenda velhice: pêlo escasso e branco, rugas, olhos lacrimosos e tremores nas pernas. Parecia o papagaio caduco do tio Barnabé, que tinha cem anos e só dez penas no corpo enrugado. Sim, ele estava diante da terrível Quimera que fora o pavor da antiguidade – mas já inofensiva, sem dentes, sem fogo, sem pêlos – caduca. E o Visconde sentiu um grande dó. Coitada! Quando lhe pediu fogo, ela, com o maior esforço, só pôde dar fumacinhas... (LOBATO, 2004, p.21).

Contudo, embora os personagens das fábulas e das mitologias envelheçam, não morrem de verdade. Mesmo quando um personagem morre na narrativa, não há *morte definitiva* porque suas histórias são eternamente contadas e recontadas através dos tempos. Cada vez que uma história é recontada, todos os seus personagens revivem, como nos ensina Narizinho:

– Que coisa curiosa! – disse Narizinho. – No Mundo da Fábula ninguém morre duma vez. Peter já venceu esse gancho e o fez afogar-se no mar e ser engolido pelo jacaré – e depois disso o Capitão já nos apareceu lá em casa e agora vai aparecer novamente aqui...
 – Se não fosse assim – explicou Branca – isto não seria nenhum País das Maravilhas. O maravilhoso está justamente nisso...
 – Foi também o que aconteceu para o lobo que devorou a avó de Capinha. Morreu a machadadas e, no entanto, continua a viver e a farejar avós – como naquele dia lá no sítio (LOBATO, 2004, p.26).

É neste mesmo sentido que Emília, ao fim de *D. Quixote das Crianças* (LOBATO, 2004), a morte do cavaleiro da Mancha: “– Morreu, nada! – dizia ela. – Como morreu, se D. Quixote é imortal? Dona Benta ouvia aquilo e ficava pensativa...” (LOBATO, 2004, *D. Quixote das Crianças*, p.91).

Voltando a *O Picapau Amarelo* e ao encontro entre Visconde e Quimera, esta se compara e equipara ao Visconde como fábula, corroborando o projeto de Lobato de convivência igualitária entre as culturas: “– Sou uma fábula grega, como você me parece uma fábula moderna.” (LOBATO, 2004, p.22).

No mesmo sentido, ao falar sobre as diversas mitologias existentes, o narrador coloca nosso folclore como a “Mitologia do Brasil”: “(...) Há a mitologia grega, a mais rica de todas; há a mitologia da Índia; há a mitologia dos povos nórdicos; há até a mitologia do Brasil, na qual vemos o Saci, o Caipora, a Mula-sem-cabeça, a Iara” (LOBATO, 2004, p.21).

Outra característica importante do carnaval de fábulas idealizado por Lobato é que os personagens de outras tradições que chegam ao Sítio começam a viver aventuras ‘inéditas’, não incluídas em seus contos ou livros de origem, ou seja, suas histórias têm continuidade fora de suas narrativas originais, agora com personagens de tradições distintas. As novas aventuras no Sítio muitas vezes são narradas pelos próprios personagens que as protagonizam:

Sancho fez logo camaradagem com Pedrinho, ao qual contou várias proezas de seu amo que não figuram no famoso livro de Cervantes.

– Ah! menino, este meu amo é na verdade o herói dos heróis. Ainda há pouco, ali na estrada das Terras Novas, espetou com a lança um homem muito feio, de grandes barbas azuis (LOBATO, 2004, p.16).

Um exercício interessante de metalinguagem é observado em ocasiões onde os próprios personagens das fábulas contam suas histórias: “Lá no castelo de Branca de Neve os meninos ouviam a história da galante princesinha contada por ela mesma” (LOBATO, 2004, p.23).

Emília é a voz dissonante através da qual as próprias narrativas são postas em xeque, representando a reflexão crítica que Lobato quer despertar nas crianças leitoras. A boneca intervém na narração de Branca de Neve dizendo à princesa:

– Uma coisa curiosa – disse Emília – a gente sabe toda a vida de vocês princesas, mas nunca sabe nada dos príncipes consortes. Esses príncipes só aparecem no fim das histórias. Casam-se, há uma grande festa e pronto! Até hoje ainda não consegui ver um só desses príncipes-maridos. Onde anda o seu? (LOBATO, 2004, pp.23-24).

Nos contos de fada da tradição européia, o casamento da protagonista com o príncipe é geralmente o desfecho da história, assumindo valor de ‘prêmio’ para a

heroína que, mesmo sofrendo as piores agruras e injustiças, soube manter uma conduta honrada. Só quando a protagonista consegue casar-se com o príncipe se torna “*feliz para sempre*” e a narrativa termina. A fala de Emília desconstrói o papel de ‘grande prêmio’ dado aos príncipes das histórias européias e argumenta que tais personagens são, na verdade, meros coadjuvantes nas sagas das princesas. Vejamos como a boneca, em outro momento da narrativa, tenta convencer Branca de Neve a casar-se com o Príncipe Codadade distinguindo-o dos príncipes meramente “coadjuvantes” como o primeiro marido de Branca:

– Boba! Aquele príncipe gostava mais dos veados e dos faisões do que de você. Além disso era um príncipe sem importância, dos que não têm história. Já o Codadade é de outro naipe – pertence às ‘Mil e Uma Noites’, coisa mil e duas vezes melhor. Eu, se fosse você, até pulava de contentamento (LOBATO, 2004, p.49).

Exercitando a metalinguagem e antecipando a estética moderna e contemporânea pela qual as informações e conceitos são categorias híbridas e abrangentes de esferas diversas da experiência humana cuja emissão e recepção muitas vezes se dá através de mais de um dos sentidos (visão, tato, audição, olfato e paladar), temos, em *O Picapau Amarelo*, Branca de Neve tomando conhecimento do maravilhoso longa-metragem sobre sua vida feito por Walt Disney:

– Quem é esse Disney? [quem pergunta é Branca de Neve]
 – Oh, um gênio! – berrou Emília. – O maior gênio moderno – maior que Shakespeare, que Dante, que Homero e todos esses cacetões que a humanidade tanto admira. Faz desenhos animados, mas com uma graça de a gente chorar de gosto. A fita de você, Branca, é o suco dos sucos!
 (...)
 – Pois o cinema – continuou Pedrinho – é a única invenção realmente boa que os homens inventaram. É uma invenção só de paz (LOBATO, 2004, p.24).

Mais uma vez, a fala de Emília é o espaço para a liberdade de opinião. Através de sua boneca de pano Lobato pode chamar de “cacetões” nomes canônicos da literatura universal e aproximar-se da opinião das crianças apresentadas a estes mestres de forma desavisada, descontextualizada e impositiva.

A questão da *autoridade* e do suposto papel do *autor* de uma obra como fonte de sua *autenticidade* também não escapa de Lobato. Em *O Picapau Amarelo*, D. Quixote não sabe que suas histórias estão correndo mundo num livro.

Vendo um exemplar da obra de Cervantes ilustrado por Gustavo Doré, assim fala o cavaleiro andante:

- Isto não passa de uma mistificação! – protestou ele. – Esta cena aqui, por exemplo. Está errada. Eu não espetei este frade, como o desenhista pintou - espetei aquele lá.
- Isto é inevitável – disse Dona Benta. – os historiadores costumam arranjar os fatos do modo mais cômodo para eles; por isso a História não passa de histórias (LOBATO, 2004, p.18)

O Sítio do Picapau Amarelo se torna o lugar onde os personagens têm liberdade para questionar o que os autores escreveram sobre eles nas histórias originais. Os personagens adquirem, assim, vida e pensamento crítico independentes do que foi escrito nas obras de origem. Aliás, a vida do personagens fora de seus livros é especificamente relatada e a própria *autoridade* dos *autores* se torna relativa, como lamenta D. Quixote:

- (...) Hoje estou velho, cansado – difamado. O tal Cervantes escreveu um enorme livro em que me pinta como me imaginou – não como na realidade sou. E o mundo cruel aceita com a maior ingenuidade tudo quanto esse homem diz...
- Console-se comigo – disse o Capitão Gancho. – Tive o meu Cervantes num historiador inglês de nome Barrie, o qual me meteu a riso no mundo inteiro. Imagine, Senhor D. Quixote, que esse Barrie me pinta em seu livro como derrotado várias vezes por uma criança – um menino de nome Peter Pan! E, ainda mais, como perseguido e devorado por um jacaré... Ora, isso é infâmia pura, porque na realidade sou um dos maiores chefes de flibusteiros do mundo e gozo de perfeita saúde (LOBATO, 2004, p.41).

Emília, entretanto, discorda do Capitão Gancho e defende a veracidade do que está escrito na obra Peter Pan, lembrando detalhes da “versão oficial”. A interferência da boneca, no entanto, não é suficiente para que os personagens considerem inquestionável a voz autoral ou sagrada a palavra escrita:

- Sim, é isso que os livros dizem – concordou o velho pirata – mas tanto é falso que aqui estou, são como um pero.
- Mas eu li! – gritou Emília.
- E que tem que você tenha lido, bonequinha? O fato de a gente ler uma coisa não quer dizer que seja exata. Os livros mentem tanto como os homens (LOBATO, 2004, pp.41-42).

Esta passagem onde os personagens redimensionam a *autoridade* do escritor e a concepção de texto escrito como suporte apenas de verdades ‘oficiais’ não é curta e envolve vários personagens, o que parece demonstrar que Lobato queria mesmo grifar tais questões.

Em conformidade com seu projeto de literatura para a construção de sujeitos críticos, Lobato dessacraliza velhas concepções e incute em seus leitores a *desconfiança inteligente* – desconfiança que impede a aceitação pacífica de ‘verdades’ sem reflexão ou investigação individual.

Lobato, sempre a frente de seu tempo, já nas primeiras décadas do século XX provocava discussões acerca da ficcionalidade da própria História enquanto discurso factual. Aliás, se admitimos a História enquanto narrativa, por que desmerecer o *teor de verdade* das ficções enquanto expressão do imaginário?

A concepção de *ficção* como uma *outra realidade* e não como *discurso falso*, tão cara ao pensamento lobatiano, se faz sentir em passagens que revelam que *mesmo dentro da ficção o falso pode acontecer*. É o caso do falso Gato Félix que enganou por pouco tempo os moradores do Sítio em *Reinações de Narizinho*.

Os elementos mais simples do ‘mundo real’ são reiventados no mundo da fantasia. O despertador engolido pelo crocodilo que persegue o Capitão Gancho, por exemplo, nunca pára de funcionar, nunca fica sem corda. Porém, não se espera que a criança aceite passivamente os dados de uma realidade paralela, mas que os questione, que busque sua lógica interna para que possa, então, olhar criticamente para os dados de sua realidade cotidiana convencional. É nesta chave que Narizinho medita:

- Está aí uma coisa que me espanta – disse Narizinho. – A corda desse despertador já devia ter acabado há muito tempo.
- Devia, se fosse no ‘mundo normal’ – explicou Emília. – Aqui no mundo fabuloso nada acaba – nem corda de despertador! (LOBATO, 2004, p.52).

Em *O Picapau Amarelo*, quando as mais diversas tradições do Maravilhoso se mudam para o Sítio, o Reino das Águas Claras, o reino fantástico ‘caseiro’ original das terras do Sítio, não fica de fora. Desde *Reinações de Narizinho*, o Reino das Águas Claras é o lugar por excelência da gênese do maravilhoso no Sítio: é naquele reino que Narizinho conhece D. Carochinha e o Pequeno Polegar; é lá que Narizinho se torna *princesa e rainha ao mesmo tempo* e Emília recupera o dom da fala.

A viagem de Narizinho ao Reino das Águas Claras simboliza um verdadeiro rito de passagem que modificará para sempre a vida dos habitantes do Sítio e é a partir do retorno de Narizinho e da falante Emília ao Sítio que Dona Benta e Tia Nastácia, a princípio descrentes das aventuras narradas pela menina, começam a

participar dos acontecimentos maravilhosos que tomam conta do Sítio. Vejamos a fala de Dona Benta, descobrindo a mudança do Reino das Águas Claras para o Sítio:

Mas isso é nada diante do resto. Imaginem que, com a maior das surpresas, descobri que o Reino das Águas Claras ainda existe, e que o Príncipe Escamado, com toda a sua corte, já se mudou para as Terras Novas. Assim que souberam da colocação do Mar dos Piratas no sítio, vieram a galope (LOBATO, 2004, p.42).

Como já mencionamos, apesar de aceitar a mudança dos moradores das fábulas para o Sítio, Dona Benta estabelece regras e demarca terras específicas para estes habitantes. É interessante notar que há a tentativa de separar os dois mundos (o Sítio e as Fábulas), mas sem sucesso: aos poucos, os próprios netos vão trazendo personagens maravilhosos para ficarem no Sítio e promovem a fusão dos mundos. É com esta mistura que Lobato vai preparando sua *Salada de Fábulas*, como depois nos ensinaria Rodari, e a idéia de uma salada cultural é perfeita para simbolizar a híbrida formação de nossa cultura brasileira, nossa geléia geral de etnias, saberes e influências.

Dona Benta logo percebe que seu sítio se tornará um espaço intercultural:

– A combinação que eu fiz foi de que “eles” ficavam para lá da cerca e nós para cá; mas um a um os meninos vão trazendo para aqui todos os personagens maravilhosos. Nesse andar, passam-se todos para cá e eu tenho de mudar o sítio para lá... (LOBATO, 2004, p.45).

Em um dos diversos exercícios de humor e crítica moral presentes na obra, a suposta superioridade humana diante dos animais quadrúpedes é ironizada por Lobato através da resposta do Burro Falante ao Capitão Gancho quando este tenta corromper a fidelidade do animal aos habitantes do Sítio:

– Senhor pirata – disse ele – a sua proposta nos ofende. Somos quadrúpedes no físico e no moral; isto é, a nossa lealdade se firma em quatro pés, não só em dois, como a dos bípedes humanos. Por capim nenhum no mundo nós trairíamos os nossos amados donos (LOBATO, 2004, p.50).

Já destacamos o lugar de relevância reservado à mitologia grega na obra. Ao fim da narrativa, a mitologia grega é novamente abordada e valorizada como o maravilhoso ancestral: a forma grega de construção de fantasia, a ser degustada

pelas crianças tanto quanto os contos de fadas tradicionais. Assim Dona Benta apresenta aos netos o mundo maravilhoso dos gregos:

– A Grécia povoou o mundo de deuses, semideuses, heróis, monstros, gigantes, ninfas, sátiros, faunos, náíades e mil coisas mais – tudo lindo, lindo... Agora vamos lá apenas para um breve passeio – mas temos de voltar para uma estada longa. Ah, como vocês hão de apreciar a Grécia!... (LOBATO, 2004, p.52).

Os meninos ficam empolgadíssimos para conhecer a Grécia e Dona Benta decide que a próxima viagem será para lá, “e dará um livro” (dará mesmo). A passagem se presta a mais uma prática de metalinguagem, onde os personagens do Sítio passam a idealizar o título do livro sobre suas aventuras na Grécia – exercício que não prescinde do humor para apresentar aos leitores infantis títulos clássicos da cultura ocidental:

– Que lindo livro vai ser! – exclamou Emília – VIAGEM DO SÍTIO PELO OCEANO DA IMAGINAÇÃO GREGA.

– Comprido demais, Emília. Os títulos devem ser curtos, se não ninguém de cora. Veja: OS LUSÍADAS, A ILÍADA, A ODISSÉIA, O INFERNO, A ENEIDA...

– Então fica sendo A EMILEIDA, propôs a diabinha – mas ninguém concordou por ser desaforo: a viagem não era só dela, era de todos.

– Pois então que seja A SITIEIDA...

– E por que não A ASNEIREIDA? – lembrou Narizinho (LOBATO, 2004, pp. 52-53).

A chegada de iate dos habitantes do Sítio e outros personagens fabulosos à região dos gregos é tomada de encantamento por tudo que lá encontram:

O iate já ia chegando. Pelo binóculo puderam ver várias maravilhas: as ninfas dos bosques perseguidas pelos faunos tocadores de flauta; centauros belíssimos, metade do corpo homem, metade cavalo, em doidos galopes pelos campos; lá longe, o Minotauro, monstro meio homem, meio touro, metido dentro do labirinto; e a terrível Esfinge que devastava a cidade de Tebas e só sossegou quando lhe decifraram o enigma; e bem no alto duma montanha, o tal Prometeu amarrado à rocha e devorado vivo por um abutre...

– Quantas belezas, vovó! – exclamou Narizinho. – Lá, sim, vale a pena aventurar... (LOBATO, 2004, p.53)

Dona Benta ainda descobre, com assombro, que D. Quixote está nas terras gregas, interagindo com os personagens locais, numa perfeita configuração da *salada de fábulas* pretendida por Lobato: “Dona Benta olhou e viu que era verdade. O herói da Mancha invadira o bairro grego e estava em luta com a Hidra de Lerna!” (LOBATO, 2004, p.53).

A relatividade de conceitos como *tempo* e *espaço* e a inexistência de distâncias para quem viaja com a *imaginação* estão novamente presentes quando Emília responde para o Cupido onde fica o Sítio:

- É longe? – perguntou.
- É e não é. Tudo depende. Mas isso fica para depois. Agora vim a negócios – e contou o caso de Branca de Neve e do Príncipe Codadade (LOBATO, 2004, p.53).

Cupido empresta seu arco para Emília unir o casal, mas somente por um dia, já que sem o trabalho do deus grego, “o mundo pára – por falta de amor”. Enquanto o arco estiver com a boneca, “não vai haver nenhum amor no mundo” (LOBATO, 2004, p.54).

No capítulo XXIV, intitulado *Os visitantes*, os sentinelas do Sítio Burro Falante e Quindim recebem a visita de um grupo de crianças. O efeito diferenciado fica por conta do uso de nomes verdadeiros de crianças ‘reais’ – crianças que Lobato conhecia pessoalmente ou com quem trocava correspondência sobre o Sítio.

A identificação dos leitores com tais crianças é imediata. As crianças-visitantes falam com os sentinelas do Sítio sobre outros livros e ficam sabendo, em primeira mão, da aventura corrente da mudança do Mundo das Fábulas para o Sítio, ainda não publicada:

- Somos amigos dos tais netos cujas histórias vêm nas ‘Reinações de Narizinho’ e outras obras. Muito lutamos para localizar o sítio; mas à força de indagar aqui e ali e de escrever cartas a este e àquele, conseguimos encontra-lo. Mas esta porteira aqui é novidade. Nos livros a porteira é aquela outra lá – a porteira velha (...).
- (...)

– Não sabe ainda? Pois Dona Benta comprou diversas fazendas vizinhas para cujas terras mudou todos os personagens do Mundo da Fábula. Isto aqui anda agora movimentadíssimo. D. Quixote e Sancho estiveram cá. Também o Príncipe Belerofonte com o Pégaso e a Quimera. E o Pequeno Polegar está lá dentro, na enfermaria, sarando numa perna quebrada. (...) Sim, todos os personagens das fábulas mudaram-se para as Terras Novas (LOBATO, 2004, p.60).

As crianças “reais” que invadem a trama fazem de conta que são os personagens do Sítio, querem sê-los:

– A Emília agora sou eu, gentarada!

(...)

‘– Eu sou Pedrinho!’ – berrava uma. ‘– E eu sou Narizinho!’ – berrava outra. ‘– E eu sou Dona Benta!’ – berrava a terceira. ‘– E eu tia Nastácia!’ (LOBATO, 2004, p.61).

Podemos assim concluir que *a salada de fábulas* se desdobra no contato dos habitantes do sítio com os de outras histórias, no contato dos habitantes de outras histórias com os de terceiras histórias e no ‘contato’ simbolizado expressamente na narrativa das crianças leitoras com os personagens ficcionais. Neste exercício, Lobato antecipa a dissolução e mescla de gêneros que caracterizam a literatura pós-moderna.

Paralelo ao episódio dos leitores visitantes, lá na Grécia Dona Benta descreve Orfeu de forma maravilhada e maravilhosa:

– Este freguês foi educado pelas Musas. Sua lira tem a propriedade de encantar a quem a ouve – seja fera, rio ou árvore. Tudo cai no enlevo, de boca aberta e olhos pasmados; as feras choram de ternura; as árvores derramam as folhas como se fossem lágrimas; os rios param de correr, com todos os peixes de cabecinha de fora... (LOBATO, 2004, p.66).

Branca de Neve, personagem da tradição européia, irá se casar com o Príncipe Codadade das lendas árabes, levando ao ápice a estética lobatiana de interpenetração de diferentes tradições culturais. O capítulo XXVI, *O casamento de Branca de Neve*, dá conta da festa para a qual foram convidados os personagens das mais diversas tradições e a descrição de sua chegada é mais uma demonstração do verdadeiro carnaval de fábulas que deleita o leitor ao longo da narrativa. A citação abaixo, embora longa, é fundamental para ilustrar em detalhes a dimensão da combinação de tradições do maravilhoso na obra:

(...) Rosa Branca e Rosa Vermelha vieram ao mesmo tempo apesar de estarem brigadas. Aladino apareceu com a lâmpada a tiracolo. Os heróis gregos surgiram num grupo – Aquiles, vestido de guerreiro, com o famoso escudo ao ombro; Jasão, o chefe dos Argonautas; Midas, o rei da Frigia; Perseu, o herói que decepou a cabeça da Medusa...

E vieram as semideusas gregas, cada qual mais resplendente [SIC, existe no dicionário] de formosura: as Doze Musas; as Três Graças; Filomela, a deusinha dos rouxinóis; Pomona, a ninfa que presidia aos jardins e pomares; Pirene...

(...)

E veio Psique, (...) a boa Penélope (...).

E veio até a Fênix (...).

E depois dos gregos vieram personagens de outras mitologias, como o Príncipe Mitra, da Pérsia, a personificação do Sol; e Niorde, uma espécie de Netuno da

Escandinávia; e a formosa Tisbe, da Babilônia, que causou sem querer a morte do seu amado Píramo.

(...)

Depois de Tisbe chegou uma encantadora dançarina hindu – Sundartará (...) (LOBATO, 2004, p.67).

A chegada da dançarina Sundartará, aliás, não passa imune ao humor que Lobato faz questão de incorporar às suas obras infantis. Vejamos como a voz de Emília é, como sempre, veículo para brincar com as possíveis crenças de uma personagem hindu, dona de um camundongo do qual jamais se separava: “ (...) A formosa dançarina do Deus Xiva nunca largava esse camundongo – sinal, pensou Emília, de que em outra encarnação ela havia sido gata” (LOBATO, 2004, p.67).

É bastante significativo, dentro da narrativa, notar que a festa de casamento que celebraria o grande encontro de personagens culturas diferentes fracassa justamente porque os monstros e vilões das fábulas não foram convidados pelo noivo. Furiosos, os *personae non gratae* decidem invadir e acabar com a festa – afinal, um carnaval de fábulas que se preze não pode desprezar este ou aquele folião:

(...) Os monstros fabulosos, ofendidos com o Príncipe por não tê-los convidado, resolveram vir estragar a festa. (...) A Hidra de Lerna, a tal que havia descadeirado D. Quixote. Briaréu, o gigante de 50 cabeças e 100 braços. Bandos de Centauros e faunos. Os ciclopes, gigantes de um só olho no meio da testa. Diomedes, feroz tirano da Trácia que alimentava os seus corcéis com a carne dos hóspedes. Os Egipãs, metade homens, metade bodes. Encélado, o titã que procurou escalar o céu e caiu no fundo do vulcão Etna, derrubado por um raio de Júpiter. As Três Fúrias: Tisífona, Aletto e Megera. Cérbero, o terrível buldogue que guardava as portas do Inferno. As Três Górgonas, de cabelos de serpentes. Pítia, a gigantesca serpente que lutou com Apolo. Vários hipogrifos: cavalos alados, com garras e caudas de dragão.

Vinha até a pobre Quimera, lá atrás de todos, manquitolando (LOBATO, 2004, pp.70-71).

Lobato também desmascara a inutilidade dos conhecimentos teóricos quando desvinculados de ações transformadoras, de atitudes de solução. O Visconde de Sabugosa, o *sábio sabugo*, embora represente o saber enciclopédico e erudito, é muitas vezes tomado pela indecisão diante de perigos ou conflitos, como a possível perda do Sítio para piratas invasores. Nestas circunstâncias, é a astúcia empreendedora e as manobras exóticas da inculta Emília que trazem as soluções necessárias, nem que seja a solução de “fazer de conta” para alterar uma situação desfavorável:

O Visconde coçou as palhinhas de milho do pescoço. Não achou remédio. Os sábios são criaturas indecisas; não resolvem nada.

Emília meteu no meio a colherzinha torta.

– Ora, ora, ora, Dona Benta! – disse ela. O caso é do mais simples. Deixamos tudo como está para ver como é que fica. Se os capangas do Capitão Gancho tomarem posse do sítio, nós daremos um jeito. Se não tomarem, melhor!

Dona Benta achou que a solução de Emília não era solução de coisa nenhuma – mas como já estivesse cansada de pensar naquilo, aceitou-a (LOBATO, 2004, p.68).

O Picapau Amarelo chega ao fim com o rapto de Tia Nastácia, um precioso ‘gancho’ que nos leva à leitura de *O Minotauro*, livro seqüencial genialmente concebido pela alma de Lobato-Editor.

5 O Maravilhoso em *O Minotauro*

“– (...) Temos feito tanta coisa prodigiosa, que isso de subir ao Olimpo é o que lá no sítio chamamos ‘café pequeno’ ”.
(Fala de Emília em *O Minotauro* – LOBATO, 2003)

5.1 Parênteses para o conceito de Mito

O Minotauro é uma obra exemplar do trabalho de Lobato com a mitologia grega na criação de sua literatura infantil brasileira.

Antes de passarmos à análise do maravilhoso na obra, introduziremos algumas considerações acerca do conceito de mito, no intuito de situar rapidamente as apreciações deste capítulo sem o aprofundamento que escaparia das intenções deste trabalho.

Mito é discurso e narrativa, espelho das contradições, dúvidas e paradoxos de uma sociedade, que o utiliza como possibilidade de reflexão sobre a existência humana, sua relação com o cosmos e as próprias relações sociais, afirma Everardo Rocha em *O que é Mito* (ROCHA, 2001, p.7).

O mito não pode ser entendido como um fenômeno de sentido fechado, mas difuso e múltiplo, prestando-se a diversas significações e diferentes formas de apreensão, em razão do teor cifrado que o caracteriza e que impõe sua *interpretação*.

Se os significados encobertos pelo mito são diversos e as interpretações que inspiram são as mais distintas, por vezes até contraditórias, o mesmo não se pode dizer do teor mítico, a força do mito como mito, que subsiste a qualquer versão ou tradução. Nesta direção, Everardo Rocha transcreve Lévi-Strauss: “o valor do mito como mito persiste a despeito da pior tradução”, esclarecendo que para o grande antropólogo social a tensão *traduttore / traditore* (tradutor/traidor) não se

configura no mito. Como já vimos no capítulo sobre paráfrase do presente trabalho, a tradução do texto poético, ao contrário, pode subverter-lhe radicalmente o sentido; deste ponto de vista, mito e poesia são “discursos frontalmente opostos” (ROCHA, 2001, p.52).

Como reflexo das tensões existências dos membros de uma sociedade, a interpretação de seus mitos é uma das formas de compreender suas estruturas sociais. Em outra dimensão, a interpretação dos mitos também revelará o inconsciente coletivo, nosso acervo de experiência coletiva, nosso patrimônio comum enquanto membros da humanidade, como definiu Carl Gustav Jung. É por esta razão que, por exemplo, mitos sobre a figura do Sol estavam presentes do Egito Antigo ao Império Inca, quiçá aliás na maioria das culturas de que temos notícia (ROCHA, 2001, p.13).

Lévi-Strauss defendeu, a partir de sua obra *A Estrutura dos Mitos* (1955), que um mito se relaciona tanto a uma determinada sociedade quanto aos demais mitos desta sociedade. Para configurar a teoria, o antropólogo francês concebeu dois eixos: “o mito se explica quando o comparamos com outros mitos num eixo horizontal e quando olhamos a estruturação e o pensamento da sociedade de onde retiramos o mito, num eixo vertical” (ROCHA, 2001, p.86).

Estabelecendo a tríade *linguagem, música e mito*, Lévi-Strauss demonstra a estreita relação entre *linguagem e mito*, estabelecendo que tanto *música* quanto *mito* provêm da *linguagem*.

Para o antropólogo, a linguagem seria composta de três níveis: *fonemas* (sons isolados sem significação), *palavras* (sons agrupados formando elementos com significação) e *frases* (reunião de palavras, formando outra dimensão de significação); a *música*, por dois níveis estruturais: *notas musicais* (que isoladamente são puro som sem significação e corresponderiam aos *fonemas*) e *frases melódicas* (melodias criadas a partir da combinação de notas musicais que corresponderiam às frases e não às palavras na *linguagem*), faltando portanto o nível correspondente às palavras; no mito, por sua vez, as palavras é que são combinadas criando frases, não havendo o correspondente ao nível dos fonemas na linguagem. Assim, embora *música e mito* tenham origem na linguagem, *a música acentua a dimensão do som e o mito acentua a dimensão do significado* (ROCHA, 2001, pp.79-81).

Esta divisão estrutural em níveis levará Lévi-Strauss a determinar que o mito se compõe de pequenas unidades estruturais que sempre se repetem chamadas *mitemas*. Para Miriam Elza Gorender, em seu ensaio *Batman e o parricídio*, um mito pode mesmo ser reduzido aos seus mitemas, que revelam a estrutura básica e invariável de deste mesmo mito:

Tais *mitemas*, no entanto, poderiam ser permutados, dando origem a inúmeras combinações de variantes. O mito não será, portanto, correspondente a qualquer destas variantes isolada, nem haverá uma variante que corresponda de forma mais autêntica ao mito, ou à sua forma original. Todas as versões pertencem ao mito. Assim é que Lévi-Strauss inclui o próprio Freud como uma das fontes do mito de Édipo (GORENDER, s/d, acessado em 17/02/07).

Por esta razão, a apreensão do sentido do mito pressupõe dois níveis de leitura: o primeiro nível seria pela leitura *diacrônica*, que segue a seqüência linear da leitura frasal mas não revela o sentido fundamental do *mito* – isto porque o significado do mito, para Lévi-Strauss, está vinculado a grupos de acontecimentos por vezes afastados entre si dentro do enredo do mito, o que determina que o mito seja lido em sua *totalidade*, através de uma leitura *sincrônica*. A música, como o mito, também demanda uma leitura sincrônica para que se apreenda suas diversas dimensões de significação.

Finalmente, é fundamental destacar que *mito* não se opõe à *verdade*. Inicialmente, vale considerar que o conceito de ‘verdade’ pode se referir, simplesmente, a uma convenção bem-sucedida sobre determinado fato, sendo, portanto, um conceito relativo. O mito não trai a verdade, estimulando inclusive o comportamento e o pensamento humano para lidar com suas questões existenciais – comportamento e pensamento que, na prática, se tornarão a *verdade* para determinada sociedade. A *eficácia do mito* advém de sua *efetividade* para a relação do homem com sua própria existência, com a sociedade, com o mundo e o cosmos – e não de seu teor de ‘verdade’ enquanto fato histórico e científico. Assim, da verdade que o mito não se propõe ter, fica, a eficácia e o valor social (ROCHA, 2001, pp.14-15).

Antes de passarmos para *O Minotauro* de Lobato, apresentamos, para rápida referência, uma versão resumida do mito grego disponível na rede mundial de computadores em <http://www.kairell.donagh.nom.br/minotaur.htm>:

Minos, um homem que almejava ser rei, deslumbrava a população afirmando que os deuses lhe concederiam quaisquer desejos, graças e favores que exigisse. Pondo-o à prova, as pessoas sugeriram que ele pedisse ao deus do mar, Posêidon, que fizesse surgir das águas um touro. Observado por crédulos e incrédulos, Minos dirigiu-se à praia e fez uma fervorosa invocação ao deus do mar. Para o espanto e alegria dos espectadores, as águas entraram em turbulência, as ondas avançaram e, finalmente, se rasgaram num profundo abismo, do qual surgiu um bellissimo touro branco. Exuberante e magnífico, nadou até a terra e galopou por entre o povo embevecido. Parou junto a Minos, que o abraçou em alegria. Minos decidiu guardar o touro para si, ao invés de sacrificá-lo a Posêidon, como havia prometido antes. A população, maravilhada, o proclamou rei de Creta.

Mas Posêidon não havia esquecido a promessa. Enfurecido com a deslealdade do mortal, o Senhor dos Mares reuniu-se com seus filhos e suas feras para decidirem o castigo de Minos. Deveria ser algo soberbo e que desencorajasse qualquer homem que pensasse em seguir a traição do rei de Creta. Tritão, filho de Posêidon, sugeriu uma sublime vingança. Posêidon fez com que a rainha de Minos, Pasiphae, se apaixonasse perdidamente pelo touro branco. Da sua união, surgiu um filho que se tornou a vergonha e a desgraça do traidor. Nem homem, nem animal, mas uma insólita combinação dos dois: uma criatura com corpo humano e cabeça de touro, uma anomalia repulsiva e aterradora que semearia o terror na região.

Estava feito. Logo ao nascer, a criatura mostrou sua perversidade, alimentando-se de carne humana unicamente. Em poucos dias, se tornou adulto com chifres imensos e pontiagudos. Os cretenses, em pavor, o chamaram Minotauro - *o filho-touro de Minos*.

O rei o respeitava e temia, não se atrevendo a opor-lhe qualquer resistência. Juntamente com o pavor ao monstro, havia o medo de incorrer novamente na ira de Posêidon, pois intuiu a intervenção do deus naquele nascimento. Assim, ordenou ao arquiteto e inventor Dédalo que construísse um palácio chamado "Labirinto", repleto de câmaras e corredores, tão complexo que a saída se tornava impossível. Ali, o Minotauro foi confinado. Apenas Dédalo sabia como sair do gigantesco palácio.

Para acalmar a criatura, Minos oferecia todos os anos 14 dos mais belos jovens das cidades que lhe deviam favores ou tributos. O herói grego Teseu, determinado a acabar com os inúteis sacrifícios, se fez passar por uma das vítimas do Minotauro. Com a ajuda de Ariadne, filha de Minos que se apaixonou pelo herói, Teseu conseguiu seguir pelo Labirinto. O herói levou consigo um novelo de lã que recebera de Ariadne e o ia desenrolando à medida que avançava. Teseu enfrentou e matou o Minotauro, cravando seu próprio chifre direito em sua testa.

(disponível em <http://www.kairell.donagh.nom.br/minotaur.htm> - acessado em 12/03/07)

5.2 Maravilhas em *O Minotauro*

O Minotauro (LOBATO, 2003) começa a partir do fim de *O Picapau Amarelo* (LOBATO, 2004), quando os personagens do Sítio resolvem resgatar Tia Nastácia, raptada pelos “*monstros da Fábula*” da mitologia grega que invadiram a festa de casamento de Branca de Neve com o Príncipe Codadade.

A idéia de escrever aventuras que terminassem em “ganchos” irresistíveis com continuidade em dois ou mais livros é apontada por alguns críticos como mais uma inteligente medida de Lobato-Editor.

Tal medida é explicitada já no capítulo I de *O Minotauro*, significativamente intitulado *Uma aventura puxa outra*, que ainda abre a obra com o seguinte parágrafo: “Os leitores do ‘*Picapau Amarelo*’ fatalmente desapontaram com o desfecho da história” (LOBATO, 2003, p.7).

Os heróis do Sítio decidem partir em expedição à Grécia para salvar Tia Nastácia das garras dos monstros mitológicos. Mas, claro, não se trata de chegar à Grécia contemporânea aos personagens, mas à Hélade mitológica.

Aliás, mais adiante na narrativa, Lobato fará uma poética analogia entre as diferentes eras gregas e as fases da vida do homem: ao desembarcar na Atenas do século de Péricles, Dona Benta decide lá permanecer, ao invés de acompanhar Pedrinho ao passado mais longínquo da Grécia heróica. Assim ela justifica ao neto sua desistência:

– (...) Terei mais gosto em passar algum tempo nesta cidade de Péricles, estudando costumes e conversando com vultos eminentes, do que andar à aventura com os monstros da Fábula. Deixo isso para vocês, que estão no período heróico da existência (LOBATO, 2003, p.37).

O período preferido por Dona Benta é o tempo de Péricles, enquanto o de seus netos, como ela mesma supõe e Pedrinho confirma, é o tempo da Grécia Heróica, “em que aquilo lá era uma coleção (...) de tribos em luta; o tempo da guerra de Tróia que Homero descreve na *Ilíada*; e o tempo dos heróis tebanos, da viagem dos Argonautas, dos monstros fabulosos, como a Hidra de Lerna e outros” (LOBATO, 2003, p.11).

Emília, em contraponto, não vê a hora de partir para a Hélade dos monstros e heróis: “ – (...) Ela [Dona Benta] que fique cocando estas artes de Atenas. Eu quero façanhas. Sou quixótica...” (LOBATO, 2003, p.37).

Já no primeiro capítulo da obra, o narrador esclarece a diferença entre as duas Grécias exaltando aquela mitológica, terra ancestral do maravilhoso ocidental. A primeira apresentação da Grécia antiga elenca somente seus personagens mitológicos, trazendo a porção maravilhosa da cultura grega que a aproxima do imaginário da criança-leitora e a seduz para a aventura da descobrir todo o encantamento da mitologia grega:

Mas para que Grécia? Há duas – a Grécia de hoje, um país muito sem graça, e a Grécia antiga, também chamada Hélade, que é a Grécia povoada de deuses e semideuses, de ninfas e heróis, de faunos e sátiros, de centauros e mais monstros tremendos, como a Esfinge, a Quimera, a Hidra, o Minotauro. Oh, sim, lá é que era a grande Grécia imortal. A de hoje só tem uvas e figos secos – e soldados de saíote (LOBATO, 2003, p.8).

A fala de Dona Benta funciona como mediação do conhecimento e é através dela que o leitor percebe a importância e a influência predominante da cultura grega na formação da cultura ocidental, já nas primeiras páginas da obra:

– (...) Pequenina foi a Grécia em tamanho – e tornou-se o maior povo da antiguidade pelo brilho da inteligência e pelas realizações artísticas. Tão grande foi o seu valor, que até hoje o mundo está *impregnado* de Grécia.” (LOBATO, 2003, p.8 – *grifo do autor*)

Não falta também a referência à influência grega no próprio vocabulário de nossa Língua Portuguesa; Narizinho destaca, por exemplo, que “*geografia*” e “*gramática*” são palavras de origem grega.

A cultura grega vai sendo apresentada gradual e suavemente, a partir de episódios cotidianos da realidade das crianças. O conhecimento adquirido se configura, assim, em algo vivo, concreto e útil. É neste sentido que a influência grega em nossa arquitetura ocidental é demonstrada por Dona Benta a partir de edificações que as crianças conhecem:

– (...) Os mais lindos monumentos das capitais modernas são gregos, ou têm muito da Grécia. O monumento do Ipiranga, em São Paulo, grego dos pés à cabeça. As colunas, os capitéis das colunas (...). Vou desenhar alguns desses elementos para

que vocês vejam com que frequência eles aparecem na frontaria dos nossos prédios (LOBATO, 2003, p.10).

A proximidade da influência grega à realidade das crianças é comprovada usando-se até um personagem do Sítio, o rinoceronte Quindim, como revela Dona Benta:

– (...) Até o Quindim é bastante grego, apesar de ter nascido na África, já que é paquiderme e rinoceronte. Paquiderme é uma palavra que vem do grego pachy, grosso, e derm, pele ou couro. (...) E rinoceronte é palavra que vem do grego rhinoceros: - rhino, nariz; e ceros, chifre. O bicho de chifre no nariz (LOBATO, 2003, p.10).

Dona Benta utiliza ainda o discurso do promotor ouvido de fato pelas crianças para mostrar “as coisinhas gregas”, como denomina, presentes na oratória: esclarece que Demóstenes, citado pelo promotor, “foi o máximo orador da Grécia”; esclarece que “himeneu”, palavra também presente no discurso de referência, hoje significa casamento, “mas na Grécia antiga era o nome do deus do casamento – filho de Baco e de Vênus”; ensina que Apolo e Aurora, também presentes no discurso, são, respectivamente, “o deus grego da música, das artes e da eloquência” e “a deusa grega da manhã, que abria o dia no seu carro puxado por corcéis de asas, com uma estrela na testa e um archote aceso na mão”. Ressalte-se ainda, na descrição da deusa Aurora, o destaque dado a aspectos típicos do *maravilhoso*, como os cavalos alados de seu carro e a estrela em sua testa. (LOBATO, 2003, p.8).

O discurso do promotor serve ainda para apresentar às crianças a equivalência entre os deuses gregos e romanos e seus diferentes nomes em cada uma dessas culturas. Vejamos a explicação de Dona Benta:

– É Eros na Grécia e Cupido entre os latinos. Com a mudança para Roma, depois que Roma conquistou a Grécia, os deuses gregos mudaram de nome. Zeus, o pai de todos, virou Júpiter; Ártemis virou Diana; Palas Atena virou Minerva; Heracles virou Hércules, e assim por diante (LOBATO, 2003, p.8).

Dona Benta esclarece ainda que não é apenas nos discursos e registros de “língua culta” que a influência da cultura grega se faz sentir, mas na própria fala popular, através da qual “tia Nastácia de vez em quando vem com uns greguismos”. Quando a cozinheira do Sítio diz ‘eco’, embora talvez desconheça,

usa uma palavra que deve sua origem à ninfa grega Eco, “que falava pelos cotovelos e (...) incorreu na ira da deusa Hera”, como ensina Dona Benta (LOBATO, 2003, pp.9-10).

A importância da filosofia grega como pilar básico do pensamento ocidental e sua atualidade face às proposições da filosofia moderna também é passada às crianças por Dona Benta: “ – (...) E no pensamento, então? A maior parte das nossas idéias vem dos gregos. Quem estuda os filósofos gregos encontra-se com todas as idéias modernas, ainda as que parecem mais adiantadas” (LOBATO, 2003, p.10).

Antes da viagem, Dona Benta revela aos meninos um pouco da história do grande Péricles e seu século, segundo a versão do “famoso contador de vidas Plutarco”. Contando a vida de Péricles, Dona Benta aproveita para falar sobre o conceito de beleza olímpica, caracterizada “pela serenidade da força e o perfeito equilíbrio de tudo” e sentida “diante das estátuas que representam os deuses do Olimpo” (LOBATO, 2003, p.12).

A beleza olímpica também é atribuída à liberdade “das preocupações do medo” em que viviam os deuses gregos, que “estavam acima da Moral e do Medo (...) e alimentavam-se da maravilhosa ambrosia”. Um mortal, ao contrário, “por mais belo que seja, rarissimamente poderá revelar a beleza olímpica, porque tem o físico marcado pela pelas preocupações morais e materiais do mundo” (LOBATO, 2003, p.12).

Ainda nesse momento, Dona Benta é solicitada a explicar o que era o Olimpo e a Tessália, o que permite ao narrador destacar e valorizar a importância da curiosidade, da sede de saber e do eterno questionamento infantil: “Dona Benta suspirou. Para chegar a uma coisa tinha que dar mil voltas explicativas de outras. Os meninos faziam questão de tudo muito bem esclarecidinho” (LOBATO, 2003, p.11).

Finalmente, assim Dona Benta resume a abrangência da cultura grega em nossa formação ocidental: “– (...) A Grécia está no nosso idioma, no nosso pensamento, na nossa arte, na nossa alma; somos muito mais filhos da Grécia do que de qualquer outro país” (LOBATO, 2003, p.10).

Como afirma Sonia Maria Rodrigues Mota em *Monteiro Lobato para crianças: recepção e carnaval* (MOTA, 1993), Dona Benta

amplia o horizonte de atenção dos picapauzinhos, tematizando elementos que não constavam em seu repertório e, provavelmente, não constavam também do repertório dos receptores infantis (...). Esta estratégia, de ampliar o repertório das crianças-personagens para ampliar o repertório da criança receptor está perfeitamente coerente com o propósito humanista de Lobato de difusão cultural, de resgatar o passado para através da reflexão iluminar o presente (MOTA, 1993. pp. 62-63).

Já a vasta história da Grécia é introduzida aos leitores de forma mais detalhada mais adiante, no capítulo XI, denominado *O sonho de Pedrinho*. Neste capítulo, Lobato trabalha o maravilhoso de modo particularmente poético: Pedrinho encontra, em sonho, um velho ancião que lhe revela “– Sou de todos os lugares e de todos os tempos. Sou a História” (LOBATO, 2003, p.46) e depois se transforma numa bela musa que passa a contar ao menino (e a todos os leitores) a história da Grécia desde os seus primórdios. O encantamento que Lobato empresta à voz da musa torna interessantes e inteligíveis os detalhes históricos e os complicados nomes de tribos e regiões gregas, numa verdadeira valorização da vivacidade de espírito da criança e sua capacidade de compreensão:

“Embora a linguagem da musa fosse das mais elevadas, e imprópria para menores da idade de Pedrinho, tudo compreendeu ele perfeitamente. Seu espírito era vivo como o dum heleno da idade do ouro. E Pedrinho exultou, porque estava justamente onde queria – em plena Grécia Heróica, ou melhor, na Hélade Heróica, visto que a palavra Grécia só muito mais tarde iria aparecer” (LOBATO, 2003, p.48).

Depois de narrar os principais episódios da formação e do desenvolvimento da Grécia, a musa desaparece depois destas últimas belas palavras:

– Mas não morrerão nunca as formosas criações do espírito helênico. No sangue dos homens brilhará sempre a luz das idéias que a Raça Esplêndida soube gerar (LOBATO, 2003, p.49).

Liberdade e bom governo, nas exatas palavras de Dona Benta, seriam o segredo da fertilidade e da sofisticação do pensamento grego e do desenvolvimento político, social e cultura alcançado pelo mesmo povo:

– A coisa teve início quando um legislador de gênio chamado Sólon fez as leis da democracia. (...) As leis de Sólon deram aos gregos a verdadeira liberdade, a maior que um povo ainda gozou. Conseqüência: tudo se desenvolveu de modo felicíssimo (LOBATO, 2003, p.13).

A primeira edição de *O Minotauro*, obra de Lobato que ora percorremos, foi lançada em 1937, mesmo ano em que nosso país sofreria, em 10 de novembro, o golpe do Estado Novo e mergulharia por oito anos na ditadura de Getúlio Vargas. É interessante observar como a voz de Dona Benta, a voz professoral que fala do lugar do saber, é utilizada por Lobato para falar de opressão, liberdade e democracia:

– Porque para o homem o clima ‘certo’ é um só: o da liberdade. Só nesse clima o homem se sente feliz e prospera (...). Quando muda o clima e a liberdade desaparece, vem a tristeza, a aflição, o desespero e a decadência (LOBATO, 2003, p.13).

A tensão entre *opressão e liberdade* de que nos fala Dona Benta também não se restringe ao cenário político, mas abrange a repressão social, doméstica e até de pensamento imposta às crianças do tempo da narrativa:

– (...) Mas se eu fosse uma avó má, das que amarram os netos com os cordéis do ‘não pode’ – não pode isto, não pode aquilo, sem dar as razões do ‘não pode’ – vocês viveriam tristes e amarelos, ou jururus, que é como ficam as criaturas sem liberdade de movimentos e sem o direito de dizer o que sentem e pensam (LOBATO, 2003, p.14).

Em seguida, ainda através da voz de Dona Benta, Lobato mais uma vez dá notícia de seu próprio posicionamento filosófico e ideológico, destacando a *liberdade* como valor universal que impulsiona o desenvolvimento intelectual e a conquista da felicidade para a humanidade.

A *liberdade de imaginação* é especificamente destacada pelo autor como a verdadeira propulsora do progresso humano e como principal elo entre a Grécia Antiga e o Sítio do Picapau Amarelo. Lobato não faz por menos:

– (...) A Grécia, meus filhos, foi o Sítio do Picapau Amarelo da antiguidade, foi a terra da imaginação às soltas. Por isso, floresceu com um pé de ipê (...) e deu flores raríssimas como a sabedoria de Sócrates e Platão... (...) A vida lá era um prazer – era o prazer dessa mesma liberdade que vocês gozam no Sítio. O prazer de sonhar e criar a verdade e a beleza. (...)
- Viva o Sítio do Picapau Amarelo da antiguidade! – berrou Emília (...) (LOBATO, 2003, p.14).

Lobato traz ainda pioneiramente para a literatura infantil o tema da *política*, tratada com a seriedade que prestigia a capacidade intelectual do leitor infanto-juvenil. Vejamos o que revela Dona Benta a Péricles:

– (...) Esta forma democrática de Atenas tropicará no meio do caminho. Será destruída pela palavra ‘Estado’, que crescerá e dominará tudo até chegar à forma ‘totalitária’ em que o som ‘Estado’ é o total, e nós, os indivíduos, simples pulgas (LOBATO, 2003, p.25)

Na literatura infantil lobatiana há ainda lugar para reflexões sociológicas a partir dos conceitos de evolução e sobrevivência das espécies de Charles Darwin. Em *O Minotauro*, tais reflexões são introduzidas com o mais fino humor, quando Emília justifica por que razão obriga o Visconde a carregar a pesadíssima canastra durante todas as viagens do grupo:

– (...) e quem tem que carregá-la é ele, porque é o mais fraco de todos, e a lei do mundo é o forte (...) abusar do fraco. E a culpa (...) é do Visconde mesmo, que nos andou ensinando as teorias dum Darwin, que disse que a vida é um combate que aos fracos abate e aos fortes e aos bravos só pode exaltar...
– Pare, Emília! – gritou Pedrinho. (...) Isso não é Darwin, é um verso do poeta Gonçalves Dias (LOBATO, 2003, p.43).

A citação acima revela ainda que a literatura lobatiana, em muitos momentos, inspira o leitor a fazer associações bastante produtivas para sua formação humanista, como esta entre as teorias de Darwin e os versos de Gonçalves Dias.

Dentro dos ‘sérios’ assuntos ‘adultos’ que Lobato traz aos seus leitores não faltam também as polêmicas em torno do conceito de arte, quando Dona Benta estabelece para Péricles que a ‘arte moderna’ que substituirá a estética grega é o “horrendo grotesco que para os meus modernos constituirá a última palavra de beleza” (LOBATO, 2003, p.26). Ao ver uma página de ‘arte moderna’ que lhe passa Dona Benta, Péricles apimenta a polêmica ao considerar as esculturas modernas ali presentes semelhantes às “obras rudimentares dos bárbaros da Ásia e das regiões núbias abaixo do Egito...” (LOBATO, 2003, p.26).

Finalmente, a voz do narrador resume as idéias expressas no episódio colocando lado a lado as palavras totalitarismo, cubismo e futurismo e fechando com “Pobre humanidade!” (LOBATO, 2003, p.26).

As discussões em torno de questões de arte prosseguem mais adiante na narrativa, quando a voz de Péricles insinua, sem explicitar, o conceito de *mimesis*: “– (...) Os escultores não reproduzem a natureza tal qual como é. Modificam-na num certo sentido, com uma certa intenção. Arte é isso.” (LOBATO, 2003, p.34).

Na seqüência, Dona Benta aprofunda o debate com Pedrinho, que questiona se “o belo não é o natural escarrado” (LOBATO, 2003, p.34):

– (...) Se fosse, (...) a maior das artes seria a fotográfica, porque a fotografia reproduz exatamente a natureza. A arte é uma estilização, isto é, uma falsificação da natureza num certo sentido (...). Você bem sabe que não é nas fotografias que encontramos o belo – é nos desenhos que modificam o real segundo o gosto do desenhista (LOBATO, 2003, p.34).

Vale reconhecer que muitas ressalvas podem ser feitas à afirmativa de que a fotografia não contempla o belo nem estiliza a natureza, não sendo, portanto, arte. Entretanto, alterar sobre o tema não é o objetivo deste trabalho. As citações sobre o conceito de arte servem para ilustrar o tipo de conhecimento e questões fundamentais que Lobato buscava levantar em sua reelaboração de obras do *maravilhoso*.

A “modernidade” das primeiras décadas do século XX, época da escrita de *O Minotauro*, é apresentada pelo autor como antítese da beleza do mundo grego. A idéia é de que a velocidade da modernidade atropelou o ócio contemplativo e criador de beleza de que dispunham os gregos antigos, como percebemos pelas primeiras impressões de Pedrinho ao chegar à Grécia de Péricles:

– (...) Aqui este sossego. Que maravilha! Agora compreendo por que esta gente pensou tantas coisas bonitas – é que não vivia atropelada, como nós, pelas horríveis máquinas que o demônio do progresso inventou (LOBATO, 2003, p.15).

Em seguida, a intervenção da voz do narrador merece ser transcrita na medida em que ratifica o posicionamento cético de Lobato face ao provável deslumbramento de seus contemporâneos com as maravilhas do mundo moderno:

Dona Benta concordou que o progresso mecânico só servia para amargar a existência dos homens. As ruas, feitas originariamente para os pedestres, foram invadidas pelas máquinas de correr e de empestar o ar com o fedor da gasolina – máquinas tremendamente destruidoras, que fazem mais vítimas num ano do que fizeram na Grécia Antiga todos os Minotauros e Quimeras (LOBATO, 2003, p.15).

Adicionalmente, ao comparar automóveis com feras mitológicas, atenuando a periculosidade destas, Lobato sugere a face monstruosa que pode ter o avanço tecnológico da humanidade, embora fosse ele um empreendedor da modernidade na vida pessoal.

Não se trata, assim, de negar ou desprezar as vantagens do progresso. Dona Benta, embora chame os automóveis de “minotauros mecânicos” (LOBATO, 2003, p.14), esclarece que o progresso é inevitável, é o que “nos empurra para frente – para delícias e também para mais tumulto” (LOBATO, 2003, p.15). As passagens sobre o progresso da civilização, assim, não se prestam a condená-lo; nem a louvá-lo fanaticamente como o fizeram, por exemplo, os estetas das escolas do Futurismo ou Modernismo, tantas vezes antagonistas de Lobato em controvérsia intelectuais. Trata-se de entender os dois gumes do progresso pela ótica da *relatividade*, sem dogmatismo - ou, como talvez diria o próprio Lobato, de concebê-lo sem *mistificação*.

Em seu trabalho com o maravilhoso, Lobato jamais desperdiçou oportunidades de passar *conhecimento* para seus leitores – conhecimentos e informações que poderíamos reconhecer, de forma mais imediata, como pertencentes a uma concepção de *cultura geral* defendida pelo autor como base sólida para o amplo desenvolvimento do potencial intelectual do homem.

Só para arrolar alguns exemplos, em *O Minotauro*, os leitores aprendem o que são ninfas, náíades, dríades e sátiros; conhecem o herói Hércules e seus doze trabalhos, a Esfinge e o oráculo de Apolo, onde, aliás, a Pítia revela em enigma o paradeiro de Tia Nastácia aos personagens; conhecem o grande Sócrates, Sófocles e uma tragédia de Eurípedes, detalhadamente narrada na obra; conhecem a festa da Panatenéia, o Minotauro, claro, Péricles, Fídias, entre muitos outros.

A proposta de *formação do homem* idealizada por Lobato, aliás, possui traços de caráter *humanista* onde, além de elementos de *cultura geral*, não faltam fundamentos de Ética, Moral, pensamento filosófico, político e ideológico, cidadania e o patriotismo muito particular do autor.

É neste sentido que em *O Minotauro* há espaço até para descrever aos leitores, em detalhes, o vestuário dos gregos da antiguidade, ensinando inclusive a correta pronúncia de determinados fonemas gregos (LOBATO, 2003, p.14), para logo em seguida, pela voz sarcástica de Emília, ironizar o vestuário moderno com seus aparatos e acessórios que se opõem à leveza das roupas dos gregos antigos:

“(…) as nossas grotescas modas modernas são coisas que nos fazem pensar pensamentos tristes, porque provam como vamos perdendo o senso de beleza” (LOBATO, 2003, p.16).

O vestuário moderno é apresentado em sua “frivolidade” e “imbecilidade”; a casaca masculina, para Emília, deixa os homens tal qual macacos com dois rabos, e o orgulho que os cavalheiros exibem com suas casacas e cartolas os revestem do “mesmo orgulho dos selvagens africanos que se enfeitam de penas de rabos de avestruz, só que um rabo de pena é muito mais decente que um rabo de pano preto” (LOBATO, 2003, p.16).

A vida cotidiana dos gregos na antiga Atenas é apresentada de forma idealizada: “A vida deles era conversar, discutir filosofia, dizer mal de Péricles; gozar o presente, em suma” (LOBATO, 2003, p.17). Isto ilustra o valor dado por Lobato ao tempo destinado à reflexão, à contemplação e à possibilidade de filosofar.

Mas não é apenas o mundo grego antigo que se apresenta como maravilhoso para os viajantes do Sítio. O contato entre os personagens do Sítio com os gregos da antiguidade acaba por promover o encontro de dois mundos maravilhosos que alimentam a fantasia das duas partes. O Visconde, por exemplo, se afigura aos gregos como elemento maravilhoso não somente por ser um objeto animado e humanizado, mas pelo próprio material de que é feito: “(...) naquele tempo ninguém sabia de sabugos. O milho só se espalhou pelo mundo depois da descoberta da América, da qual é originário” (LOBATO, 2003, p.18). O milho, tão ordinário alimento para os leitores de Lobato, é, para os gregos, motivo de deslumbramento – e ensejo para o autor para informar aos seus leitores, superficialmente, o continente de origem do vegetal de grãos e espigas.

As *maravilhas* contadas, trazidas e apresentadas pelos habitantes do Sítio aos gregos são consideradas extraordinárias pelos últimos, mas não ilógicas. É assim que Fídias fala de Dona Benta para Péricles: “(...) Parece doida. Só diz coisas absurdas, loucas – mas duma loucura perfeitamente raciocinante” (LOBATO, 2003, p.18). Sutilmente, a passagem nos remete à distância que há entre o domínio do *maravilhoso* dos domínios da insanidade, da irracionalidade pura e simples.

Em outra passagem, Pedrinho, Emília e Visconde chegam à Hélade heróica e lá encontram um pastor, assombrado com a aparição daqueles seres

maravilhosos, que assim se apresentam: “– (...) Somos exploradores do tempo graças a um pó mágico que nos leva a qualquer século que queiramos visitar” (LOBATO, 2003, p.43).

A possibilidade de conhecer a Grécia antiga também se apresenta à Dona Benta como uma experiência plausível dentro da esfera do maravilhoso e do fantástico – esfera onde ela aprendeu a transitar com confiança pelo exercício da fantasia, caminho que se aprende caminhando: “(...) Felizmente o hábito de viver no mundo das maravilhas tinha-a deixado muito segura de si” (LOBATO, 2003, p.18).

O livre trânsito entre as diversas dimensões do conhecimento e experiências humanas permite supor a imensidão do universo e seus mistérios sem o dogmatismo de concebê-los por um exclusivo e intolerante ponto de vista. É nesta sintonia que Lobato chega a falar com seus leitores sobre a relatividade da categoria Tempo, através da explicação de Dona Benta para Péricles:

– Sim, Senhor Péricles, reconheço que estamos numa situação bem estranha. Aqui tudo é presente; é o ano 438 antes de Cristo; mas o “seu” presente, senhor Péricles, não é o meu. O meu presente é o ano de 1939 depois de Cristo (...) (LOBATO, 2003, p.19).

Sendo de outro tempo, Dona Benta pode narrar o futuro da Grécia ao grande Péricles. As minúcias por ela relatadas levam-no a considerá-la uma vidente superior às pitonisas. É mais uma oportunidade para destacar a relatividade da noção de *Tempo*, não desperdiçada por Dona Benta:

– (...) Os fatos que anunciei, e os senhores tomaram como previsão do futuro, são para mim velhíssimas coisas já realizadas, porque estão localizadas entre o “meu” presente e o presente dos senhores. Não estou visualizando o futuro – estou recordando o passado... (LOBATO, 2003, p.20).

Por outro lado, as revelações feitas pelos personagens do Sítio aos gregos simbolizam que, sem prejuízo do inestimável legado que estes deixaram para a humanidade, também podem aprender muito com os habitantes do Picapau Amarelo, contemporâneos dos leitores de Lobato. Aliás, nas passagens onde a narrativa da conta de informações desconhecidas pelos gregos, estes se igualam aos leitores da obra que, via de regra, também estão adquirindo ou aprofundando conhecimentos da chamada ‘cultura geral’.

Dando continuidade à salada de fábulas (*intertextualidade*) preparada por Lobato em outras obras e incrementando-a com o exercício da *intratextualidade* (ou *autotextualidade*), em *O Minotauro* Dona Benta conta para Péricles a aventura vivida em *O Picapau Amarelo*, quando os “personagens das fábulas” se mudam para o Sítio. Péricles passa a conhecer personagens de outras tradições do maravilhoso, como Branca de Neve, Peter Pan, Capinha Vermelha, Aladino, D. Quixote, entre outros (LOBATO, 2003, p.21). Até a atriz mirim Shirley Temple é mencionada aos gregos (LOBATO, 2003, p.85).

Em outra passagem, temperando ainda mais a salada de fábulas, Emília iguala Tia Nastácia à deusa Palas Atena para explicar a um pastor grego a importância da quituteira para o povo do Sítio – e, de quebra, ainda inclui D. Quixote em sua fala: “– (...) Pois atrás dela andamos – (...) porque é a Palas Atena lá da cozinha do Picapau Amarelo. Não erra no tempero. (...) D. Quixote até engordou vários quilos” (LOBATO, 2003, p.45).

Emília também assombra Fídias quando fala ainda da versão cinematográfica de Branca de Neve e os sete anões, de Walt Disney. É neste capítulo, intitulado Fídias nocaute, que o escultor vai conhecendo diversas descobertas e invenções futuras da humanidade, como o rádio, o cinema, o automóvel, etc. A revelação de que a Terra é redonda e a narrativa da viagem de circunavegação de Fernão de Magalhães dão a medida de que os prodígios perpetrados pela humanidade no curso de sua história apresentam-se como eventos maravilhosos e fantásticos para um grego antigo. De fato, não é difícil percebermos, não sem assombro, que os avanços da ciência se tornaram maravilhosos como as mágicas ficcionais – daí concluirmos que a ciência passou a ser o lugar do fantástico.

A própria Emília se refere a ‘avanços tecnológicos’ pertencentes ao cotidiano do homem comum da época da escrita de *O Minotauro* como parte das mágicas realizadas e vividas pelos personagens do Sítio, tornando as mágicas fantásticas próprias do universo ficcional indistintas das facilidades palpáveis da vida ‘real’:

– Meu caro, somos dum tempo em que as mágicas atingiram o apogeu. Moramos no Picapau Amarelo, a coisa mais mágica que existe no mundo. Tudo lá é mágica. A gente abre uma caixinha, tira um pauzinho cabeçudo e risca – e aparece o fogo! (...) Outra: a gente aperta um botão na parede e em vários pontos da casa surge uma luz mil vezes mais forte que a dos candeeiros daqui. (...) Outra: a gente (...) esfrega

um tal sabão e a sujeira se dissolve. (...) Outra: a gente pega um pauzinho chamado lápis e escreve num papel (...) (LOBATO, 2003, p.57).

A organização do discurso científico, no entanto, costuma apresentar-se de modo diferente daquela própria do maravilhoso, estabelecendo, assim, que *fantasia é forma e não conteúdo*, como sintetiza Rodari.

Um exemplo bastante eloqüente da concepção de um simples objeto cotidiano pela forma da fantasia é a descrição do fósforo feita por Emília ao jovem pastor grego:

– (...) Em vez de pensamentos, os tais pauzinhos te fogo na cabeça – fogo recolhido. Mas eles não gostam de cafuné. (...) Nós, então, de maus, coçamos-lhes a cabeça, (...) esfregamo-las numa lixa (...) que há nas caixinhas – e o desespero dos pobres fósforos é tamanho que explode no fogo (LOBATO, 2003, p.58).

A narrativa de Lobato não apenas expõe a diferença entre tais discursos como destaca a importância fundamental e específica do *lugar da fantasia*, como podemos depreender da passagem em que um pastor grego atribui o amanhecer do dia à chegada da deusa Aurora, enquanto o Visconde se apressa em relatar as explicações científicas acerca do nascer do Sol, pois “os cientistas pensam do sol de maneira muito diferente dos poetas” (LOBATO, 2003, p.50). O discurso científico diante do belo espetáculo provoca a ira de Emília:

(...) Emília barrou a preleção astronômica que o Visconde ia começando a impingir.
– Cale-se! – disse ela. – O que vejo lá em cima é a Aurora mesmo, com os seus dedinhos cor-de-rosa, a guiar o carro de fogo. Muito mais bonito assim (LOBATO, 2003, p.50).

Emília ainda chama a atenção de Pedrinho para o fato de que as explicações mitológicas para os fenômenos naturais na antiga Grécia reveste a tudo de comovente profundidade poética: “– Já reparou – disse ela – como a ciência fica uma coisa sem graça aqui na Grécia? Tudo cá é poesia – e a ciência é prosa” (LOBATO, 2003, p.51).

A voz do narrador descreve que o grupo assistiu “ao nascer do sol como se estivessem num teatro vendo a fita de Branca de Neve” (LOBATO, 2003, p.50). A contemplação do raiar do Sol com os olhos da poesia e do mito, para muito além das concepções astronômicas, possibilita aos personagens do Sítio a

descoberta da magia dos mais simples eventos cotidianos, como conclui Pedrinho: “– Parece incrível que só agora eu haja descoberto como é lindo o nascer do sol, uma coisa de todos os dias mas que bate quanta fita há no mundo. Que assombro!...” (LOBATO, 2003, p.50).

A literatura lobatiana, de fato, estimula os leitores ao exercício da *fantasia* como *forma* de elaborar e ver qualquer *conteúdo*, para descobrir e criar *potencialidades* que o discurso tradicional da ciência não consegue contemplar.

Neste sentido, Sônia Maria Rodrigues Mota, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Monteiro Lobato para crianças: recepção e carnaval*, observa que as obras infantis de Lobato conduzem o leitor à descoberta de que “a ficção nos transmite alguma coisa sobre a realidade, mas o que é transmitido não é unânime, não é um retrato do real (...)” (MOTA, 1993. p.23).

Embora o discurso ficcional não estabeleça um compromisso direto com a chamada realidade, esta é continuamente questionada na literatura infantil lobatiana através do livre exercício da fantasia. Na mesma dissertação, Sônia Maria Rodrigues Mota parte dos preceitos de J.R. Searle em *O estatuto lógico do discurso de ficção* para concluir que

Uma obra de ficção não precisa ser – e geralmente não é – constituída inteiramente de discurso fictício. Isto é especialmente verdadeiro na obra de Monteiro Lobato para crianças porque o autor utiliza bastante a estratégia da intertextualidade com textos literários e históricos, seja para dessacralizar o mito, seja para exercitar a postura iluminista de resgate questionador do passado ou para jogar ludicamente com a fantasia (MOTA, 1993. pp.26-27).

5.3 O banquete mítico de Lobato

Em *O Minotauro*, há diversas passagens onde uma verdadeira estética de *antropofagia* nos revela uma face pouco reconhecida de Lobato. A antropofagia enquanto processo de deglutição e digestão do *outro* como forma de aquisição de seus poderes está presente nesta fala de Emília, quando a boneca suspeita que o Minotauro tenha devorado tia Nastácia e usa diretamente a palavra *antropófaga*: “ – (...) As cozinheiras devem ter o corpo bem temperado, de tanto que lidam com sal, alho, vinagre, cebolas. Eu, se fosse antropófaga, só comia cozinheiras” (LOBATO, 2003, p.11).

Imediatamente depois desta declaração da Marquesa, entra a voz do narrador para nos dizer que “Narizinho teve vontade de vontade de jogá-la aos tubarões”, numa interessante inversão da Emília-devoradora para Emília-devorada (LOBATO, 2003, p.11).

Em outro momento antropofágico, Emília não se contenta em receber informações sobre a ambrósia e o néctar, e revela que quer mesmo é prová-los, possivelmente numa alegoria de que não basta visitar a Grécia antiga, é necessário *devorá-la*:

– Não quero só saber – disse Emília – quero ver e provar. Para mim, o néctar há de ser qualquer coisa como o mel das abelhas – o mel dos deuses. Já a ambrosia não imagino o que seja (LOBATO, 2003, p.12).

Mais adiante na narrativa, o encontro de Dona Benta com o grande escultor Fídias, já na Atenas de Péricles, também revelará a relação antropofágica que a doce avó gostaria de estabelecer com aquele expoente da cultura grega: “Olhava e reolhava para o famoso grego como se quisesse devorá-lo” (LOBATO, 2003, p.18).

De volta ao início da narrativa, uma vez acertada a partida para a Grécia, Dona Benta ressalta que há duas Grécias, *a de hoje* e *a antiga*, mas só a antiga interessa. Os personagens do Sítio decidem que a melhor maneira de *penetrar* na

Grécia Antiga é “pulando por cima da de hoje”, nas palavras de Pedrinho, bastando decidir qual dos períodos antigos é mais interessante.

Acreditamos ser relevante destacar a presença marcante do verbo *penetrar* nesta obra de Lobato. Logo no início do capítulo II, *Rumo à Grécia*, ao decidirem os detalhes da viagem, Dona Benta assim resume a dúvida do grupo: “ - (...) como penetrarmos na Grécia Antiga?” (LOBATO, 2003, p.11).

Em outro momento, Dona Benta informa que a inteligência do grande Péricles “revelava a profundidade das verdadeiras inteligências” e que inteligências não-verdadeiras é o que mais se vê no mundo ‘contemporâneo’ do tempo da narrativa de Lobato, “inteligências de muita vivacidade, muito brilho, mas pouca penetração. (...) A inteligência de Péricles pertencia à classe das verdadeiras, das que penetram no fundo das coisas e compreendem” (LOBATO, 2003, p.13).

No trecho acima, mais uma vez surge o verbo *penetrar* como a ação determinante da verdadeira inteligência, aquela que *penetra* no fundo das coisas para compreendê-las (LOBATO, 2003, p.13).

A *penetração* em outras culturas não apenas para compreendê-las mas para comunicá-las aos seus leitores infantis brasileiros, saboreando com eles o rico banquete do conhecimento, parece ter sido uma das missões fundamentais assumida por Lobato.

A palavra *penetração* é mais uma vez usada e especificamente grifada pelo autor no capítulo VIII, A estátua de Palas Atena, durante um debate entre Pedrinho, Dona Benta, Péricles e o escultor Fídias:

- Muito bem – disse Pedrinho – Na nossa ‘*penetração*’ no fundo da Grécia, havemos de visitar e apresentar cumprimentos a esses Lápitás.
- A palavra ‘*penetração*’ causou espécie aos dois gregos.
- Ah, meus senhores – disse Dona Benta – estes meninos são do chifre furado. Coisa nenhuma os contenta. Vão continuar pela Grécia adentro essa viagem – essa ‘*penetração*’ no passado” (LOBATO, 2003, p.37 – grifos do autor).

Na página seguinte a esta citação, a voz de Dona Benta utiliza de novo o termo ‘*penetração*’ para referir-se à aventura dos netos, e na página 43 é a vez do narrador referir-se a Pedrinho, Emília e Visconde como “os três penetradores” (LOBATO, 2003, pp. 38 e 43).

Lobato antecipa uma certa *globalização cultural*, trocas que rompem as fronteiras *popular/erudito*, e propõe, dentro de sua literatura, um campo fértil de estudos culturais. E pensar que esta questão se tornou polêmica às portas do século XXI como expressão política de culturas em processo de *des-colonização*.

6

Maravilhas de Lobato: paródia, paráfrase ou apropriação?

Para compreendermos o recurso utilizado por Lobato para a fusão de elementos de outras tradições e personagens de outros autores em sua literatura, apreciaremos brevemente os conceitos de *paródia*, *paráfrase*, *estilização* e *apropriação*. A base principal para nossas considerações é a obra *Paródia, Paráfrase & Cia.*, de Affonso Romano de Sant'Anna.

A paródia é uma constante nas obras contemporâneas e naquelas consideradas 'modernistas'. Affonso Romano de Sant'Anna observa que chega a haver uma "consonância entre paródia e modernidade" onde a linguagem da arte moderna "se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos". Contudo, a recorrência da paródia na estética moderna não significa que à modernidade se possa atribuir sua criação: textos parodísticos já existiam na Grécia e Roma antigas, bem como na Idade Média (SANT'ANNA, 1985, p.7).

A paródia, enquanto dobra da linguagem sobre si mesma, surge do *diálogo da arte com a realidade da própria linguagem*, para além do diálogo da arte com a realidade aparente das coisas. Neste sentido, a paródia se configura em um *efeito metalingüístico* que o artista pode construir a partir de textos alheios, se configurando, então, em *intertextualidade*, ou a partir de seus próprios textos, quando se dará a *intratextualidade (ou autotextualidade)*. *Intertextualidade e Intratextualidade*, no entanto, não são elementos exclusivos do conceito de *paródia*, podendo também ocorrer sob a forma de *paráfrase* (SANT'ANNA, 1985, pp.8 e 13).

Para entender o significado de paródia, podemos considerar, a partir da origem grega *para-ode*, que se trata de uma *ode que subverte o sentido de outra ode*, ou ainda, de uma *ode a ser cantada ao lado de outra, formando assim um contracanto* (SANT'ANNA, 1985, p.12). Affonso Romano de Sant'Anna reproduz os três tipos básicos de paródia definidos no *Dictionary of World Literature*, de Joseph T. Shipley: *verbal*, onde há alteração de uma ou outra palavra do texto; *formal*, onde há utilização dos estilos e efeitos técnicos de um autor como forma de zombaria; e *temática*, paródia onde se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor (SANT'ANNA, 1985, p.12).

Duas definições fundamentais de *paródia*, entretanto, são as dos russos Iuri Tynianov e Mikhail Bakhtin, separadamente citadas por Affonso Romano de Sant'Anna. Para o primeiro, tanto a paródia quanto a estilização têm uma vida dupla, já que além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Na paródia, os dois planos são necessariamente deslocados e discordantes: a paródia de uma tragédia será uma comédia e a de uma comédia pode ser uma tragédia; na estilização, ao contrário, há uma concordância entre os dois planos onde o *plano do estilizando* aparece através do *plano do estilizado*. Não obstante, a estilização, se marcada intensamente por motivação cômica, se converte em paródia (SANT'ANNA, 1985, p.14).

Mikhail Bakhtin define que as vozes correspondentes aos dois planos (texto parodiado e paródia) são distintas, emitidas de uma para outra de forma *antagônica*. Assim, enquanto na estilização a voz estilizada caminha unicamente na mesma direção proposta pelo texto original que estiliza, na paródia é possível perverter o texto original em diversas direções (SANT'ANNA, 1985, p.14).

Quanto ao conceito de *paráfrase*, sua etimologia aponta para o grego *para-phrasis*, que significaria a *continuação ou repetição de uma sentença*. A paráfrase, portanto, seria uma reafirmação de dada obra escrita, da qual se aproxima por extensão, ou ainda uma *afirmação geral da idéia de uma obra para esclarecimento de uma passagem difícil*. Neste sentido, a paráfrase não se dissocia totalmente das idéias de imitação ou cópia (SANT'ANNA, 1985, p.17).

Por outro lado, a *paráfrase* também pode associar-se à idéia de *tradução*. De fato, entendendo-se a paráfrase como *a reafirmação do sentido de um texto através da utilização de palavras diferentes* da obra original, não é difícil observar que o exercício da tradução não exime o tradutor da liberdade de

escolher vocábulos que alteram o sentido do texto estrangeiro. Affonso Romano de Sant'Anna cita duas diferentes classificações idealizadas pelo crítico inglês do século XVII John Dryden: a *metáfrase*, onde o tradutor converteria o texto original palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para outra – conceito que nos parece uma abstração irrealizável – e a *paráfrase*, quando o tradutor procura seguir o sentido impresso pelo autor da obra original, mas não estritamente palavra por palavra (SANT'ANNA, 1985, p.18).

Em vista da dificuldade de conversão precisa de sentidos e metáforas de um texto original a outro criado a partir deste, alguns críticos do New Criticism defenderam que um poema não pode ser parafraseado sem violações. Em outras palavras, enquanto o discurso científico permite a paráfrase, o discurso poético não pode ser parafraseado, uma vez que *em literatura a paráfrase já seria criação ou estilização* (SANT'ANNA, 1985, p.20).

Sendo assim, a paráfrase, enquanto implica sempre na leitura e *interpretação* inicial do texto original, será sempre uma *criação*, ainda que só exista a partir da obra que a inspirou. A paráfrase é sempre *um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético* para manter a vigência ideológica de uma linguagem (SANT'ANNA, 1985, p.22).

Concluimos que os conceitos de *paródia*, *estilização* e *paráfrase* têm em comum o efeito de *deslocamento*. Na *paráfrase*, o deslocamento é geralmente menor, admitindo a citação ou transcrição direta do texto parafraseado; na *estilização*, o desvio aumenta, mas não há abandono do sentido primeiro do texto original nem adoção de direção oposta à apontada por este; já na *paródia*, o distanciamento da obra original é radical, com inversão total de seu sentido - freqüentemente a partir da utilização da ironia (SANT'ANNA, 1985, p.25).

Por outro lado, os conceitos *paródia*, *estilização* e *paráfrase* só se concretizam a partir da perspectiva do leitor, ou seja, é o receptor do texto que dará vida ao concerto de duas vozes entoado entre um texto original (a voz da *ausência*) e o texto que nele se inspirou (a voz da *presença*, a voz do novo texto presente). Vale dizer: se o receptor, a partir de seu *repertório*, não associa o novo texto ao texto anterior que lhe deu causa, não se realiza o efeito de *paródia*, *estilização* e *paráfrase*. É por esta razão que a recepção da arte moderna, tão afeita aos recursos parodísticos, exige uma certa *especialização* de seu receptor e demanda deste o contínuo exercício de *releitura* e *revisitação* de seu *repertório* de

leituras. Aliás, como nos ensinaram Michel Foucault e Jacques Derrida, há uma correlação entre as diversas escritas e a preparação para descobrir os artifícios dos jogos textuais é a mais válida tentativa de aproximação do que entendemos como *real* (SANT'ANNA, 1985, p.26).

Os recursos de *paródia*, *estilização* e *paráfrase* são possíveis a partir da *intertextualidade*. A paródia, em seu deslocamento do texto original para deformá-lo, cria uma *intertextualidade das diferenças*, e a paráfrase, enquanto continuidade da obra primeira para reforçá-la, cria uma *intertextualidade das semelhanças* (SANT'ANNA, 1985, p.28).

A *apropriação* é outro recurso de deslocamento. O recurso da apropriação é divergente da estilização e oposto da paráfrase: a apropriação devora o material produzido por outro autor e extorna-lhe o significado (SANT'ANNA, 1985, p.46). No exercício de apropriação, o escritor se torna o *articulador* de uma bricolagem de elementos de textos alheios, de certa forma um *contestador* do próprio conceito da propriedade de textos e objetos, operando sua dessacralização para depois devorá-los (SANT'ANNA, 1985, p.46).

Da contraposição da paráfrase à apropriação surge a dessemelhança entre ambas: como já mencionamos, na primeira o desvio é mínimo e a reafirmação do texto original sugere que é este que deglute o texto segundo (SANT'ANNA, 1985, p.48). Na apropriação, ao contrário, a *obra apropriadora* pretende devorar o texto original para produzir algo diferente (SANT'ANNA, 1985, p.48).

Ao apreciarmos as obras infantis de Lobato *Reinações de Narizinho*, *O Picapau Amarelo* e *O Minotauro*, analisadas na presente dissertação enquanto representantes da fusão do maravilhoso da tradição européia e da mitologia grega com a literatura infantil original lobatiana, segundo os conceitos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação apresentados neste capítulo, concluímos que Monteiro Lobato adota, sobretudo, o recurso da *apropriação* nas já citadas obras.

De fato, a chamada *salada de fábulas* composta por Lobato nas obras mencionadas não deixa de ser uma bricolagem de textos e personagens alheios onde os personagens lobatianos e os personagens célebres convivem de forma igualitária, da mesma forma que as histórias tradicionais utilizadas não ofuscam nem devoram a *novidade* e a *singularidade poética original* da obra de Lobato que delas se apropria.

Em *Reinações de Narizinho*, *O Picapau Amarelo* e *O Minotauro*, Lobato absorve os contos de fadas tradicionais e a mitologia grega, devorando-os para criar algo novo – no caso, sua original literatura infantil brasileira. A opção por devorar criações célebres de outras culturas, como já destacamos no capítulo que trata de *O Minotauro*, confere a Lobato uma atividade literária de caráter *antropofágico* convencionalmente não reconhecida pelos críticos e teóricos de literatura. Em seus textos antropofágicos, Lobato promove a *articulação* entre seus personagens e textos originais e personagens e textos criados em outras culturas, *contestando* não apenas a idéia de *propriedade* desses textos alheios mas, muitas vezes, seu próprio sentido ou resquício moralizante.

É importante ressaltar que nos textos infantis lobatianos, via de regra, a voz contestadora pertence aos netos de Dona Benta ou Emília, efeito que, através da identificação da criança leitora com tais personagens, incentiva nesta o exercício de uma inteligência questionadora e de uma postura crítica e criativa como formas de apreensão da realidade objetiva ou subjetiva. É neste mesmo sentido que os personagens do Sítio, ao longo das narrativas lobatianas, também conseguem alterar diretamente histórias já consagradas, transformando-as como quiserem.

A leitura de contestação promove a *dessacralização* dos textos originais para que estes possam ser devorados e recriados em nova obra. Em Lobato, a dessacralização não se refere à radical subversão do teor do texto primeiro – daí não falarmos em paródia – mas à *aproximação irreverentemente afetiva* aos textos de outras tradições. A aproximação é irreverente na medida em que permite intervenções e alterações nas histórias estrangeiras, e afetiva pela hospitalidade e intimidade com que as histórias de outras culturas são recebidas textualmente no Sítio de Dona Benta e formalmente nos livros infantis de Lobato.

7

***A Chave do Tamanho:* a (re)construção pela fantasia**

A inclusão de *A Chave do Tamanho* (LOBATO, 2003) em nossas apreciações obedece a propósito relativamente diverso, em primeira análise, do objetivo central deste trabalho. Ao contrário das obras anteriormente abordadas, o gênio de Lobato em *A Chave do Tamanho* não promoverá um banquete com histórias e personagens de outras tradições, nem tratará de uma aventura maravilhosa em lugar distante e incerto. A fonte será o mundo ‘real’ contemporâneo à escrita da obra.

A primeira edição de *A Chave do Tamanho data de 1942*. A humanidade enfrenta os horrores da Segunda Guerra Mundial – mais do que isso, encara a si mesma como a protagonista desses mesmos horrores.

Já no primeiro capítulo da obra, intitulado *Pôr de sol de trombeta*, intuímos imediatamente qual será o tom deste clássico lobatiano. Se em *O Minotauro* destacamos a passagem do nascer do sol descrito poeticamente através da imagem da deusa Aurora, em *A Chave do Tamanho* as primeiras palavras da narrativa emprestarão suas tintas literárias à descrição do fim do dia: provavelmente a imagem simbólica do fim iminente de uma civilização e da crença que se tinha na grandeza dela.

No mesmo sentido, é também neste primeiro capítulo que Emília traz significativamente o tema da *opressão* para a obra, quando cita textualmente os imortais últimos versos do poema *O Navio Negroiro*, de Castro Alves:

Andrada! Arranca esse pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta dos teus mares!

Logo depois, chega ao Sítio o carteiro trazendo jornais onde Pedrinho lê várias notícias sobre a guerra: “– Novo bombardeio em Londres, vovó. (...) Inúmeros incêndios. Mortos à beça” (LOBATO, 2003, p.8). É a primeira das muitas vezes em que aparecerá na obra palavras derivadas do verbo *morrer*. Lobato traz para sua literatura infantil, sem meias palavras, o tema da guerra e da morte.

“O rosto de Dona Benta sombreou. Sempre que punha o pensamento na guerra ficava tão triste que Narizinho corria a sentar-se em seu colo para animá-la” (LOBATO, 2003, p.8). O clima da abertura de *A Chave do Tamanho* é de pura melancolia face à dura realidade, aos rumos tristes que tomava a humanidade; nem o Sítio, lugar mágico onde tantos encantamentos belos e alegres tomavam lugar, podia ficar alheio à tragédia em que se afundava o mundo, como conclui Dona Benta:

- (...) A humanidade forma um corpo só. Cada país é um membro desse corpo, como cada dedo, cada unha, cada mão, cada braço ou perna faz parte do nosso corpo. Uma bomba que cai numa casa de Londres e mata uma vovó de lá, como eu, e fere uma netinha como você, ou deixa aleijado um Pedrinho de lá, me dói tanto como se caísse aqui. É uma perversidade tão monstruosa, isso de bombardear inocentes, que tenho medo de não suportar por muito tempo o horror desta guerra. Vem-me vontade de morrer. Desde que a imensa desgraça começou não faço outra coisa senão pensar no sofrimento de tantos milhões de inocentes. Meu coração anda cheio da dor de todas as avós e mães distantes, que choram a matança de seus pobres filhos e netinhos.

Aquela tristeza de Dona Benta andava a anoitecer o Sítio do Picapau, outrora tão alegre e feliz (LOBATO, 2003, pp.8-9).

O livro começa pelo pôr-do-sol e passa à tristeza que anoitecia o Sítio. No trecho acima, Lobato chama o leitor à reflexão de que a guerra atinge a todos, estejam ou não próximos aos locais mais atingidos, pertençam ou não às comunidades mais vitimizadas – todos, enquanto membros da humanidade, têm a responsabilidade de mobilização e atuação crítica para frear a barbárie.

A mobilização, em *A Chave do Tamanho*, não parte dos personagens adultos, mas do espírito crítico e inconformado de Emília. Assim o narrador descreve o pensamento da boneca insone:

Esta guerra já está durando demais, e se eu não fizer qualquer coisa, os famosos bombardeios aéreos continuam, e vão passando de cidade em cidade, e acabam chegando até aqui. Alguém abriu a chave da guerra. É preciso que outro alguém a feche. Mas onde fica a chave da guerra? Pessoa nenhuma sabe. Mas se eu tomar

uma pitada do superpó que o Visconde está fabricando, poderei voar até o fim do mundo e descobrir a Casa das Chaves (LOBATO, 2003, p.9).

Para Lobato, qualquer esperança de aprimoramento da humanidade estava definitivamente nas mãos das futuras gerações – daí, como já vimos anteriormente neste trabalho, sua decisão de escrever para crianças e contribuir para a formação de leitores aptos a resolverem digna e criticamente os desafios da existência.

E Emília, cheia de iniciativa, utiliza o superpó e consegue chegar à Casa das Chaves. Lá estavam todas as chaves que “regulam e graduam todas as coisas do mundo” (LOBATO, 2003, p.9). Nenhuma delas, entretanto, possuía a indicação de sua utilidade. Entre as diversas chaves disponíveis, Emília escolhe uma aleatoriamente – decisão que ela considerou um “método experimental” (LOBATO, 2003, p.9) – e puxou. Mas não era a chave da guerra: era *A Chave do Tamanho* que, instantaneamente, reduziu toda a humanidade ao tamanho dos insetos.

Emília passa a medir 1cm de altura, segundo a conta que ela mesma faz. A alteração de tamanho nos remete diretamente à Alice no País das Maravilhas de Lewis Carroll, alusão confirmada textualmente na voz de Emília em *A Chave do Tamanho*: “Aconteceu-me o que às vezes acontecia à Alice no País das Maravilhas. Ora ficava enorme a ponto de não caber em casas, ora ficava do tamanho dum mosquito. Eu fiquei pequenininha. Por quê?” (LOBATO, 2003, p.11).

A boneca logo conclui que o “apequenamento” não dever ter ocorrido só com ela, mas com a humanidade toda. A conclusão transforma o problema numa feliz solução: “– (...) Logo, toda a humanidade está reduzida e impedida de fazer guerra. Uf! Acabei com a guerra! Viva! Viva!” (LOBATO, 2003, p.11). O objetivo inicial, dar um fim na guerra, é atingido, ainda que por via indireta e tortuosa.

É neste momento que a metáfora primordial da narrativa se desdobra em, pelo menos, dois caminhos geniais: se por um lado a diminuição representa quão pequena se tornou a vida humana diante do genocídio da guerra, por outro lado é o “apequenamento” que possibilitará o fim, ainda que involuntário, da barbárie mundial, além de demandar, como veremos adiante na narrativa, a criação de uma nova civilização, com novas regras e novas formas de auto-preservação. A perda

de tamanho é, assim, a um só tempo, *destruição* da antiga forma de existência e *construção* de uma nova possibilidade de vida.

Emília logo percebe que as antigas formas de pensar e agir não terão mais lugar na nova realidade humana:

A situação era tão nova que as suas velhas idéias não serviam mais. Emília compreendeu um ponto que Dona Benta havia explicado, isto é, que *nossas idéias são filhas de nossa experiência*. Ora, a mudança de tamanho da humanidade vinha tornar as idéias tão inúteis como um tostão furado. A idéia duma caixa de fósforos, por exemplo, era a idéia duma coisinha que os homens carregavam no bolso. Mas com as criaturas diminuídas a ponto duma caixa de fósforos ficar do tamanho dum pedestal de estátua, a “idéia-de-caixa-de-fósforos” já não vale coisa nenhuma. A “idéia-de-leão” era dum terrível e perigosíssimo animal, comedor de gente; a “idéia-de-pinto” era a dum bichinho inofensivo. Agora é o contrário: o perigoso é o pinto (LOBATO, 2003, p.11).

Emília compreende que conceitos e comportamentos serão sempre categorias que se sustentam em *relatividade*. A idéia sobre o que seja o pior temor ou o mais grave perigo dependerá sempre do ponto de vista de quem a avalia. A alteração drástica de tamanho permite exatamente a mudança de perspectiva e de olha, possibilitando a *reelaboração* da realidade circundante em novos padrões. Vejamos como Emília sintoniza uma nova visão para a relatividade dos conceitos de tamanho:

Sei que estas imensidades que estou vendo não passam de verdadeiras pulgas perto de outras coisas ainda maiores, como as montanhas; e as montanhas não passam de pulgas perto de outra coisa maior, como a Terra; e a Terra é uma pulga perto do Sol; e o Sol é um espirro de pulga perto do Infinito. Como sei coisas, meu Deus! (LOBATO, 2003, p.15)

Emília precisa atravessa um jardim para conseguir chegar a uma casa que avista. O novo tamanho também tornou as distâncias muito maiores e o solo muito mais ameaçador, numa analogia direta com as distâncias e dificuldades criadas por uma guerra. A boneca filósofa durante toda a difícil travessia, chegando às mesmas conclusões evolucionistas de Charles Darwin, cuja teoria, aliás, parece agradar particularmente à competitiva e independente Emília, que sempre a utiliza como justificativa científica para a exploração e eliminação dos ‘mais fracos’, como já vimos em *O Minotauro*. Em *A Chave do Tamanho*, assim ela se apropria dos preceitos de Darwin:

Quem governa é uma invisível Lei Natural. (...) Simplesmente a *Lei De Quem Pode Mais*. Ninguém neste mundinho procura saber se o outro tem ou não tem razão. Não existe a palavra justiça. A Natureza só quer saber duma coisa: quem pode mais. O que pode mais tem o que quer, até o momento em que apareça outro que possa ainda mais e lhe tome tudo. E por que essa maldade? O Visconde diz que é por causa duma tal Seleção Natural, a coisa mais sem coração do mundo, mas que *sempre acerta*, pois obriga todas as criaturas a irem se aperfeiçoando. “Ah, você está parado, não se aperfeiçoa, não é?” diz a Seleção para um bichinho bobo. “Pois então leva a breca” (LOBATO, 2003, p.18).

Para enfrentar sua desvantagem em tamanho e adaptação em relação a vários bichinhos do jardim, Emília prontamente se arma, transformando um velho espinho de planta numa lança. A idéia desperta na boneca outra recorrente associação com um de seus personagens favoritos: “– Estou um D. Quixote, com esta tremenda lança – disse, pondo a arma debaixo do braço” (LOBATO, 2003, p.20). De fato, o enfrentamento de antes inofensivos insetos como verdadeiros monstros fantásticos nos lembra mesmo o grande fidalgo da Mancha.

Na seqüência, a narrativa vai dando conta das desventuras de Emília para conseguira atravessar o agora gigantesco jardim. Ao fim da jornada, Emília se dá conta de que está nua e não sente vergonha: “– Aprendi mais essa: *vergonha é coisa que depende do tamanho*” (LOBATO, 2003, p.23). Em seguida, a boneca avista uma família de pessoas igualmente minúsculas e atônitas com a nova situação. Mais uma vez, Emília fala que o único remédio é a *adaptação*:

– Chorar não adianta, Dona Nonoca. O que temos de fazer é nos adaptar. (...) Adaptar-se quer dizer ajeitar-se às situações. Ou fazemos isso ou levamos a breca. Estamos em pleno mundo biológico, onde o que vale é a força ou a esperteza (LOBATO, 2003, p.24).

É interessante observar como Emília, personagem representante da *fantasia* por excelência, aceita prontamente a nova realidade e imediatamente busca alternativas de adaptação a ela. A boneca falante segue as mesmas regras do pensamento tipicamente *infantil – regras do fantástico e do maravilhoso*, segundo as quais “apequenamento” ou “agigantamento” corporal, como vimos com Alice e suas maravilhas, são possibilidades palpáveis.

Dona Nonoca, o adulto interlocutor, ao contrário, não entende facilmente o que aconteceu com ela e sua família: “– E estávamos aqui olhando para o nosso velho jardim, transformado nesta mata gigantesca e sem fim, quando um horrível pé-de-vento nos jogou aqui” (LOBATO, 2003, p.24).

Os adultos do grupo não acreditam que diminuíram, pensam que as coisas é que aumentaram de tamanho, como se fosse mais ‘razoável’ aceitar a transformação do meio-ambiente do que a de sua própria conformação física, sua consciência corporal e sua auto-imagem. No eterno jogo das *relatividades*, a crença dos adultos leva até Emília à dúvida:

– Será que tudo ficou grande e as criaturas estão do mesmo tamanho de sempre ou tudo está do mesmo tamanho de sempre e fomos nós que diminuímos?
Pensou, pensou, pensou. O problema era dos mais sérios. Tanto podia ser uma coisa como outra – e em ambos os casos a situação das criaturinhas era exatamente a mesma (LOBATO, 2003, p.24).

A narrativa trabalha com a questão da *relatividade* das ‘verdades’ a partir do *fim das referências*: o velho jardim é agora uma mata gigantesca; os mais simples insetos são agora inimigos poderosos. Não seria esta uma alegoria perfeita da Segunda Guerra Mundial que assolava o mundo à época da narrativa? Naquele início tão triste da década de 1940, todas as referências de pensamento, ética, poder e civilização que sustentavam a humanidade até então caíram por terra. O mais sórdido ‘impossível’ se tornou ‘possível’ na civilização do genocídio, e o homem, ele mesmo e não um ‘outro’, se tornou o mais poderoso inimigo do homem.

Neste novo mundo onde as antigas regras não evitaram que o ‘impossível’ acontecesse, novas regras de sobrevivência se fazem urgentemente necessárias. As regras de sobrevivência vão surgindo da *experiência* – exatamente por isso, a primeira providência de Emília é repassar sua experiência para os incrédulos humanos:

– É preciso, primeiro – disse ela – o maior cuidado com os ventos. Qualquer ventinho nos derruba. Segundo: cuidado ainda maior com os passarinhos e as galinhas. (...) Terceiro: cuidado com os buracos redondos, porque em geral têm moradores dentro (...). Quarto conselho: cada um que arranje um espinho de cactos, porque se não fosse este aqui – e mostrou sua lança – eu já estava sugada por uma aranha (LOBATO, 2003, p.25).

O gato da família, chamado Manchinha, é outro símbolo de que, em situação de guerra, não é difícil surpreendermo-nos com antes improváveis inimigos. A família insiste em não fugir do gatinho de estimação, sempre tão manso e leal, não obstante os avisos de Emília:

– A “idéia de gato”, Senhor Apolinário, vinha de nossa antiga experiência de criaturas tamanhudas em relação aos gatos. Era a idéia dum animal perigoso para ratos, baratas e gafanhotos, mas inofensivo para nos. Agora, porém, temos de reformar essa idéia, como também temos de reformar todas as idéias tamanhudas, como por exemplo, a “idéia de pinto”, a “idéia de leão” e tantas outras. E quem não fizer assim, está perdido (LOBATO, 2003, p.25).

Observamos como Lobato traz para as crianças-leitoras discussões sobre *imagem, idéia e expressão*, sem adotar um tom teórico ou doutoral na abordagem destes conceitos.

Os personagens adultos, irreflexivos, não concordam com Emília. Como se o gato se aproximasse cada vez mais, procurando seus donos, a boneca agarra as duas crianças da família e se esconde numa rachadura do cimento. Lá fora, Manchinha devorou os donos adultos:

Que horrível cena! Apesar de durinha de coração, Emília arrepiou-se ao ver o meigo Manchinha, tão saudoso dos seus donos, comer sossegadamente os três insetos descascados que descobriu ali. (...) Vítimas da “lerteza com que se adaptavam às novas condições de vida” (LOBATO, 2003, p.26).

Os adultos inadaptados morrem devorados por seu próprio animal de estimação, numa trágica *inversão da ordem das coisas*, deixando os dois filhos Juquinha e Candoca órfãos e aos cuidados de Emília. A boneca, considerada sem coração, poderia abandoná-los, “já que a situação do mundo era a de um geral ‘salve-se quem puder’” (LOBATO, 2003, p.26), mas não as deixou. Os órfãos, como se conclui facilmente, são símbolos naturais da guerra. Em outra *inversão da ordem*, nesta narrativa é a boneca que passará a cuidar das crianças, subvertendo a brincadeira tradicional.

Emília decide poupar as crianças e não conta a elas o trágico fim de seus pais. É outro momento para o Mestre Lobato nos ensinar a olhar as coisas em sua *relatividade*: “Logo, isso de mentira depende. Se é para o bem, viva a mentira! Se é para o mal, morra a mentira! E se a verdade é para o bem, viva a verdade! Mas se é para o mal, morra a verdade!” (LOBATO, 2003, p.26).

Como na verdadeira guerra, os meninos estão órfãos, nus e com frio. A mentira inventada por Emília de que seus pais haviam partido para um lugar “quentinho como uma cama” confortou ternamente as crianças (LOBATO, 2003, p.27).

Conversando com as crianças, Emília descobre que Candoca estava prestes a ir para o banho quando sobreveio a diminuição de tamanho da humanidade. O pensamento de Emília traz mais imagens de morte para esta obra infantil:

Emília horrorizou-se. Se a pequena já estivesse no banho quando sobreveio a “redução” teria morrido afogada. E pensou nos milhões de criaturas que pelo mundo a fora deviam naquele momento estar no banho e fatalmente morreram afogadas (LOBATO, 2003, p.27).

Nas aventuras de Emília com os órfãos que vão se seguindo ao longo da narrativa, é interessante notar que dentro da ‘nova realidade’ o maravilhoso também vai garantindo o seu lugar. Quando o menino Juquinha se entusiasma com a possibilidade de montar em um besouro voador – montaria bem melhor do que um cavalo que não voa –, Emília se refere ao maravilhoso como um *passado histórico* factual: “– Antigamente os cavalos também voavam (...). Na Grécia houve um tal Pégaso que voava maravilhosamente. O Walt Disney pintou o retrato dele, da Pégasa e dos Pegasosinhos, naquela fita Fantasia. Não viu?” (LOBATO, 2003, p.30). Além disso, a boneca já enxerga o maravilhoso em sua situação atual, dizendo às crianças:

– Mas depois da Grécia os cavalos perderam as asas, como as içás quando enjoam de voar e descem. Já agora podemos ter quantos Pégasos quisermos. Podemos montar em besouros, em borboletas, e até em libelinhas. Imaginem que gosto, voarmos montados na velocidade incrível das libelinhas! (LOBATO, 2003, p.30).

Nessa ‘nova realidade’, que traz em si até seu ‘novo maravilhoso’, Emília não vê apenas a destruição da civilização anterior, mas a possibilidade de criação de uma civilização melhor do que aquela que conduziu o mundo à Segunda Guerra Mundial. Monteiro Lobato não promove a desesperança:

– Como esses bichinhos sabem arrumar-se num mundo tão grande! – murmurou Emília – cada qual descobre um jeito. Por isso tenho tanta fé na humanidade futura, isto é, na humanidade de daqui por diante – a humanidade pequenina. Com a nossa inteligência, poderemos operar maravilhas ainda maiores que as dos insetos (LOBATO, 2003, p.32).

Emília e os órfãos caminham pelo novo mundo de homens diminutos. A visão de um automóvel destruído é ensejo para mais uma representação da idéia de morte na narrativa. A forma como Lobato compõe a passagem, através da voz

de Emília, relaciona-a ainda mais diretamente com uma verdadeira imagem da destruição da guerra:

– Todos os automóveis que estavam em movimento na hora da “redução” foram para o bebeléu. Perderam o governo. Esborracharam-se de encontro às casas. O mesmo deve ter acontecido a todos os aviões nos ares, e a todos os trens em marcha e a todos os navios no mar. Tudo levou a breca (LOBATO, 2003, p.34).

A descrição detalhada do cenário percorrido pelas crianças, composto de ruas, casas e automóveis, situa ainda mais claramente esta obra de Lobato no espaço urbano ‘real’ da época da narrativa. Ao definir mais particularmente um tempo (os anos da Segunda Grande Guerra) e um espaço (nosso mundo palpável), apropriando-se de ambos com forte crítica social, *A Chave do Tamanho* se reveste de elementos do *fantástico*, ao contrário das obras anteriormente estudadas neste trabalho, onde os elementos do maravilhoso nem sempre dialogavam diretamente com a realidade concreta atual vivenciada pelos leitores.

É neste sentido que concordamos com Eliana Yunes em *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil*, quando propõe:

A questão realista é sobretudo de ordem filosófica e atinge a linguagem por inteiro. (...) Além desta função referencial, designativa, a linguagem exerce outras envolvendo percepções particulares de mundo, implicando uma visão a partir de diferenças. O resultado é um sistema simbólico, metafórico, onde o objeto é recuperado em sua originalidade, re(a)presentado mimenticamente, não como imitação, mas como real mesmo (YUNES, 1981, p.7).

Em momento posterior da história, Dona Benta, em diálogo com Narizinho, compara a diminuição do tamanho com outras aventuras *maravilhosas* vividas pelos habitantes do Sítio, que sempre alcançaram um *final feliz*. A resposta de Narizinho a Dona Benta, entretanto, confere à narrativa tintas do *fantástico* que transbordam os limites da obra e a relacionam diretamente à realidade referencial de seus receptores: “– Agora é diferente, vovó. Naquelas aventuras as coisas aconteciam só para nós; o que agora aconteceu alcançou a humanidade inteira” (LOBATO, 2003, p.62).

A raça humana se tornou mesmo um elemento ínfimo na Natureza, presa fácil para a maioria dos outros bichos. De nada mais valem os títulos ou posses da vida anterior, o que comanda agora é o poder dos bichos maiores, como conclui Emília: “– Pois é. Hoje qualquer gato vagabundo come um rei, um general, um

sábio, um pre-fei-to, com a mesma facilidade com que antigamente o Manchinha comia baratas” (LOBATO, 2003, p.34).

Depois de muitos percalços, Emília acaba encontrando o Visconde, que não havia diminuído de tamanho. Ao saber que Emília causara a catástrofe do tamanho, o sabugo a coloca como bruxa e algoz da nossa civilização:

– Pois o que você fez passa de todas as contas, Emília! Se os homens souberem, não perdoam. Agarram-na e assam-na viva na maior das fogueiras. Incrível! Destruir o tamanho das criaturas! Sabe que isso corresponde a destruir toda a civilização humana? Desde que o mundo é mundo, os homens, com as maiores dificuldades, foram construindo essa civilização feita de casas, máquinas, estradas, veículos, idéias. Tudo estava em relação com o tamanho natural dos homens. Mas agora com a redução do tamanho, nada mais serve e, portanto, o que você fez Emília, foi destruir a civilização! Des-tru-ir a ci-vi-li-za-ção!.. Do tamanhinho que os homens ficaram, eles têm de criar outra civilização muito diferente – isso na hipótese de subsistirem (LOBATO, 2003, p.44).

Mas a boneca não se abate com as duras palavras do sábio e rebate as acusações demonstrando que, com os rumos que nossa civilização vinha tomando, não se perdeu grande coisa. Aliás, solucionou-se o problema da guerra. Vejamos nas brilhantes palavras da própria Emília:

– Por que horrorizar-me? Eles não estavam se matando uns aos outros? Eu até lhes poupei o horrível trabalho da matança a tiros de canhão. (...) *Homo sapiens* duma figa! Morrem muitos, bem sei. Morrem milhões, mas basta que fique um casal de Adão e Eva para que tudo recomece. O mundo já nadava muito cheio de gente. A verdadeira causa da guerra estava nisso – gente demais, como Dona Benta vivia dizendo. O que fiz foi uma limpeza. Aliviei o mundo. A vida agora vai começar de novo – e muito mais interessante. Acabaram-se os canhões, e tanques, e pólvora, e bombas incendiárias. Vamos ter coisas muito superiores – besouros para voar, tropas de formiga par ao transporte de cargas, o problema da alimentação resolvido, porque com uma isca de qualquer coisa um estômago se enche, *et coetera* e tal (LOBATO, 2003, p.44).

O Visconde não consegue negar a acuidade de algumas colocações da boneca, que paulatinamente vai convencendo-o das bênçãos da nova realidade humana: “– A tal ‘civilização clássica’ estava chegando ao fim. (...) Eu até me admiro de ver um sábio (...) defender um mundo de ditadores, cada qual pior que o outro” (LOBATO, 2003, p.45).

Não podemos deixar de notar que Emília, como sempre, também não deixa de ser uma ditadora – afinal, nenhum homem concordou com a diminuição de tamanho, nem foi consultado se concordava ou não a nova civilização proposta pela boneca. Prova da tirania de Emília é que, nesta aventura, ela se aloja na

cartola do Visconde, lá construindo um ‘sítio’ para si, dotado até de ‘cordinhas’ para chamar o sábio lá de cima. Morando na cabeça do sábio e controlando-o com cordinhas, Emília, verdadeira tirana, é a dona de uma marionete viva. A imagem de Emília ‘governando’ a cabeça do sábio Visconde nos remete à idéia do *pensamento original e criativo* conduzindo o *saber instituído*.

A voz do narrador dá a medida da submissão de Visconde às vontades de Emília:

Apesar de transformado no maior gigante do mundo, o Visconde, pela força do hábito, obedecia à Emília do mesmo modo que antigamente. E ela agora se tornara o seu verdadeiro cérebro, a manobradora de sua vontade. Parecia incrível que aquele piolhinho de gente, lá dentro da cartola, o conduzia para onde queria (LOBATO, 2003, p.50).

Embora até concorde com alguns dos argumentos de Emília sobre o fracasso da civilização humana “tamanhuda”, como diria a boneca, o democrata Visconde decide que “os povos do Picapau Amarelo” devem ser consultados “e se a maioria quiser esta Ordem Nova, então que fique tudo como está” (LOBATO, 2003, p.45).

Quando chegam ao Sítio, Emília descobre que todos lá estão com o tamanho reduzido. Visconde explica que “– Pedrinho estava completamente bobo, o que era natural, pois uma transformação daquela ordem desorganiza as idéias duma criatura. Não há quem resista” (LOBATO, 2003, p.48). O comentário não poderia aludir com mais exatidão à subversão de conceitos e formas de existência causada pela guerra. Aliás, não faltam na narrativa passagens que evocam diretamente imagens onde a existência parece encontrar seu limite, como esta: “Dona Benta e Narizinho abraçavam-se muito agarradas, como mães e filhas durante os naufrágios no mar. Que cena, meu Deus!” (LOBATO, 2003, p.48).

Da turma que estava no Sítio na ocasião do “apequenamento”, “Narizinho foi a primeira a achar possível ter acontecido a mesma coisa a toda a humanidade” (LOBATO, 2003, p.48), o que corrobora com nossa menção anterior à maior facilidade com que os representantes do pensamento infantil aceitam a Ordem Nova.

Visconde resgata o Coronel Teodorico em seu sítio e o traz para o Sítio do Picapau Amarelo. Da mesma forma que outros personagens adultos, O Coronel não crê que diminuiu de tamanho, mas sim que as coisas à sua volta aumentaram drasticamente. A explicação que Emília lhe dá sobre a nova situação revela que a

nova civilização humana voltará às origens, às formas de existência simples e algo selvagem: “– Não há mais dívidas, Coronel. Nem há mais dinheiro, nem nada do mundo grande. Agora é tudo ali no pequenino; a vida dos homens vai ser a mesma dos insetos” (LOBATO, 2003, p.51).

A Ordem Nova inverte valores e papéis sociais. O outrora rico e poderoso Coronel Teodorico se torna pequeno como um inseto e, verdadeiramente exposto ao ridículo, acaba cobrindo sua nudez com um flor que lhe serve de saia.

Dona Benta, mais uma vez destacando o caráter relativo de toda apreensão da realidade, filosofa: “– Não sei se sou gente grande que está sonhando que é gentinha, ou se sempre fui gentinha que por muito tempo sonhou que era gente grande” (LOBATO, 2003, p.63). Para o Coronel Teodorico, representante do orgulho dos indivíduos socialmente privilegiados, não há nada de sonho naquela situação que lhe tomou a auto-imagem de poder:

– (...) Isto é pesadelo. Não pode ser verdade. Onde já se viu um homem que nunca teve medo de nada, e vivia na fartura, acabar escondido numa fresta de rodapé, perto duma barata enorme, tremendo de medo dos seus próprios leitões soltos pela sala? (...) O que me parece é que estou louco. (...) Quem sabe se nós não enlouquecemos (...)? Quem sabe se não há nada disto, e tudo é ilusão nossa? (LOBATO, 2003, p.63).

Pela citação acima, concluímos que para o Coronel é mais fácil aceitar a própria loucura do que a intervenção de ‘forças externas’ em sua realidade corporal e, conseqüentemente, sua posição na Natureza. O que faz a guerra é exatamente isso: nos tomar o poder sobre nosso próprio corpo, sua saúde e integridade, nos tomar não apenas nossas estruturas, nossos bens, meios e aparatos para viver mas também nossa própria liberdade de poder viver. A guerra nos retira a condição de *sujeitos* de nossa jornada pessoal e social para nos reduzir a *números* – algarismos que nos representam em listas mórbidas de baixas, execuções ou prisões.

Emília protesta com o Coronel que “uma loucura assim de toda gente não pode ser loucura – loucura é coisa só de uns” (LOBATO, 2003, p.63). A boneca também não aceita que tudo não passe de um sonho: “– Parece incrível que não percebam o que houve. O mundo é uma máquina de mil peças. Com certeza alguma peça saiu do lugar – é isso” (LOBATO, 2003, p.64). Emília não tem qualquer problema em aceitar e encarar que mesmo o que parecia impossível

pode, sim, acontecer. E já que a civilização anterior entrou em colapso, como comprova o genocídio da Segunda Guerra. Emília considera a redução de tamanho da humanidade uma salvação para o mundo e argumenta, com toda sua tirania, com Dona Benta:

– (...) Quer então a senhora que eu deixe o mundo como estava, dividido em duas partes, uma matando a outra, bombardeando as cidades, escangalhando tudo? Ah, isso é que não. Ou acabo com a guerra e com esses ódios que estragam a vida, ou acabo com a espécie humana. Comigo é ali na batata! (LOBATO, 2003, p.64).

O Visconde percebe claramente que a tirania de Emília em sua decisão de acabar com a civilização que até então existia não se deve a um “pouco caso” da boneca com a humanidade, mas, ao contrário, de “muito caso” (LOBATO, 2003, pp.64-65): “Emília é filósofa, pensou o Visconde, e quando se põe a filosofar parece que tem coração duro mas não tem. Emília é filosoficamente boa” (LOBATO, 2003, p.65).

Visconde reflete ainda que se a humanidade se extinguir de vez não impedirá que o planeta e outras espécies continuem a viver:

“– (...) E que adiantará a ‘História do Grande Desastre’ que eu possa escrever em minhas memórias? Não existirá ninguém para lê-la. E o curioso é que o mundo continuará a rodar como se não tivesse havido nada. O burro, o Quindim, (...) até os micróbios, continuarão a existir como até hoje – e até ficarão muito contentes com o sumiço do *Homo sapiens*. Porque o *Homo sapiens* era o que mais atrapalhava a vida natural dos bichos” (LOBATO, 2003, p.65).

Antes de decidir se os homens devem ou não recuperar seu tamanho original, Emília estabelece que ela e Visconde, com auxílio do superpó, precisam viajar pelo mundo para avaliar a situação real da humanidade. A primeira parada é em Berlim, com a Segunda Guerra Mundial em andamento. As conseqüências da redução de tamanho reforçam ainda mais as imagens do aniquilamento trazido pela guerra:

A capital da Alemanha pareceu-lhes perfeitamente morta. A enorme quantidade de montinhos de roupa em todas as ruas revelava a sua grande população. Na maioria eram montinhos de farda, com um capacete ou quepe em cima. Inúmeros automóveis despedaçados, quase todos militares. (...) A população estava em plena atividade nas ruas, quando subitamente desapareceu. O que de fato havia acontecido à humanidade inteira fora isso – um desaparecimento (LOBATO, 2003, p.66).

A partir da idéia do “desaparecimento” da humanidade causado pela perda do tamanho, o narrador reflete sobre a dimensão do ato de Emília ao mexer na chave, alegoria da dimensão dos atos de extermínio da Segunda Guerra:

Foi isso que se deu: a completa extinção da humanidade, porque os insetos de dois pés que a substituíram já não eram propriamente a Humanidade – eram a Bichidade, como Emília os classificou. E, portanto, ela, a Emília, a Emília do sítio de Dona Benta, havia realizado um prodígio sem nome: suprimido a Humanidade! O que os gelos do períodos glaciais na conseguiram e o que não conseguiram as erupções vulcânicas, e os terremotos, e as inundações, e as pestes, e as grandes guerras, a marquesinha de Rabicó havia conseguido da maneira mais simples – com uma virada de chave! Aquilo era positivamente o Himalaia dos assombros (LOBATO, 2003, p.66).

Visconde, em suas considerações filosóficas, não deixa de observar a queda da então opressora Alemanha pela perda do tamanho dos membros de sua população:

– (...) Esta gente, que era a mais terrível e belicosa do mundo e estava empenhada numa guerra para a conquista do planeta, ainda é mentalmente a mesma (...), ainda sente e pensa da mesma maneira. (...) Os químicos sabem fazer prodígios com a combinação de átomos. (...) Os militares sabem todos os segredos da arte de matar. Mas como perderam o tamanho, já não podem coisa nenhuma. Sabem, mas não *podem*. Que coisa terrível para eles! (...) O tamanho era tudo (...), todo o aparelhamento mecânico da humanidade fora feito para os homens daquele tamanho (LOBATO, 2003, p.67).

Berlim, com todos os seus atributos de urbanidade, quase não tinha mais valor para seus habitantes: “Aquela grande cidade, com todas as suas máquinas e veículos e organizações, valia menos, para os novos insetos louros, do que um buraquinho na terra (dos sem dono dentro) ou uma fresta no rodapé” (LOBATO, 2003, p.67).

O objetivo de Visconde e Emília é falar sobre a guerra e as novas condições de existência com o Chefe de Estado da Alemanha, cujo nome Lobato jamais menciona, apelidando-o apenas de “O Grande Ditador”. Ao avistar o palácio do governo em Berlim, Visconde comenta:

– Aqui morava o ditador que levou o mundo inteiro à maior das guerras, e destruiu cidades e mais cidades com os seus aviões, e afundava os navios com os seus submarinos, e matava milhares e milhares de homens com os seus canhões e as suas metralhadoras – o homem mais poderoso que jamais existiu. Tudo isso por quê? Porque tinha oito palmos e meio de altura. Assim que foi reduzido a quatro centímetros, todo o seu poder evaporou-se. Ele, se é que ainda não foi para o papo de algum pinto sura, permanece o mesmo, com a mesma energia mental, a mesma

disposição destruidora e a mesma vontade de aço – mas não pode mais nada (LOBATO, 2003, p.67).

Emília e Visconde procuram o “Chefe do Eixo” entre os sobreviventes escondidos no palácio do governo, tentando reconhecê-lo através do singular bigode. O pito que Emília passa no Grande Ditador é uma passagem antológica que não podemos deixar de reproduzir:

– Meu senhor – disse ela – tenho a honra de apresentar (...) o Visconde de Sabugosa (...). E também me apresento a mim mesma – *frau* Emília, Marquesa von Rabicó. (...) O Visconde (...) é um grande sábio – hoje o maior sábio do mundo. E não é judeu, não, Excelência. Não tenha medo. (...) E quem acabou com o Tamanho eu sei quem foi (...) – aquele tamanho malvado, porque se não fosse ele os homens não teriam sido maus como foram, fazedores de guerras, incendiadores de cidades, afundadores de navios, judiadores de judeus. Mas esse misterioso alguém só restaurará o tamanho perdido se tiver a certeza de que Vossa Excelência vai fazer a paz, e botar fora todas as horrendas armas que andou amontoando, e desse momento em diante viverá na mesma paz e harmonia em que vivem as formigas e abelhas. Se o tamanho voltar e tudo ficar como estava, quero vida nova, sem guerras, sem ódios, sem matança, sem armas, está entendendo? (...) Não diga nada, meu senhor. Já houve falação demais. Quem fala agora sou eu. Quero todos muito direitinhos e humildes. Esta semana de “redução” não passa duma advertência que o tal “alguém” faz ao mundo. Compreende? (LOBATO, 2003, p.68).

Depois da merecida bronca, Emília e Visconde viajam ao Japão para pedir contas ao Imperador daquele país, mas encontram-no reduzido a “uma tripinha cor de cuiá” (LOBATO, 2003, p.69). Dali, partem para a Rússia e assombraram-se porque “aqueles milhares de homens que os Ditadores tinham remetido para os gelos estavam todos mortos” (LOBATO, 2003, p.69). Emília fica estarecida com os estragos ainda maiores acrescidos pelo inclemente frio russo ao problema da redução de tamanho. Sentindo já bastante frio, ela dá ordem ao Visconde para partirem para um bom clima: o próximo destino será a Califórnia.

A chegada aos Estados Unidos da América é marcada pelo capítulo XX, intitulado *A Cidade do Balde*. O capítulo funciona como uma reviravolta na narrativa: se nas paradas anteriores só se viu desolação e destruição, nas terras americanas o que se encontra é reconstrução e adaptação produtiva às novas condições de vida.

A partir de um balde velho, uma comunidade de humanos diminutos organizava-se em um início de civilização, com soluções inovadoras e perfeita distribuição de tarefas e responsabilidades: “Que espetáculo maravilhoso! Um

verdadeiro núcleo de civilização nova que se ia formando – um começo de tribo. Aqueles insetos acomodaram-se debaixo do balde e estavam construindo coisas” (LOBATO, 2003, p.70).

Visconde observa que dois membros do grupo domavam um besouro, puxando-o pelo cabresto. O sábio conclui que se trata do “primeiro passo para a domesticação dos insetos” (LOBATO, 2003, p.71). Embora Emília já tivesse tido a idéia de usar besouros como transporte aéreo, o que vemos nesta comunidade vai além da ‘idéia’: é a mobilização, o trabalho conjunto para a domesticação de outra espécie, o que sugere que, paulatinamente, a humanidade, embora em nova condição, retomaria seu lugar de dominação de outras espécies e aproveitamento dos recursos disponíveis no meio.

Emília e Visconde logo conhecem o líder daquela comunidade. É o Doutor Barnes, não por acaso um professor de Antropologia da Universidade de Princeton. Doutor Barnes logo demonstra sua inteligência e flexibilidade de pensamento ao declarar: “– Perdemos o tamanho” (LOBATO, 2003, p.71). O professor se refere com serenidade e sem relutância à perda de tamanho, encantando Emília: “– Estou encantada de ouvir um sábio como o senhor falar assim, porque os ignorantes pensam de modo contrário. Acham que se conservam tamanhudos como sempre e que as coisas em redor é que aumentaram” (LOBATO, 2003, p.71).

O pensamento científico do Doutor Barnes permite que o sábio conceba alteração de tamanho de uma espécie, fenômeno até comum no curso da evolução: “– A novidade é que (...) neste caso da humanidade o fenômeno ocorreu de um momento para outro. Todas as teorias da evolução que eu conheço não previram esta hipótese da redução instantânea” (LOBATO, 2003, p.72).

Doutor Barnes vai explicando em pormenores toda a estrutura da Cidade do Balde e as soluções encontradas para a alimentação, vestuário, caça, e outras necessidades. Passando para o capítulo seguinte, sugestivamente intitulado de *A Ordem Nova*, o doutor compartilha sua fé na capacidade humana de adaptação à nova realidade: “– (...) Não só subsistir, como até criar uma nova civilização muito mais agradável do que a velha – sem os horrores da desigualdade social e da fome, das blitzkriegs e das inúteis complicações criadas pelos inventos mecânicos” (LOBATO, 2003, p.74).

O professor prossegue revelando sua curiosa tese de que muitos dos males da humanidade foram ocasionados pela descoberta e domínio do fogo – elemento-símbolo do início do maravilhoso progresso humano, verdadeiro divisor de águas em sua evolução, sem contar na alegoria mitológica de conquista da sabedoria que a posse do fogo representa. Para Doutor Barnes, o fogo e seu filho, o ferro, causaram as grandes guerras e até a multiplicação desenfreada de homens na Terra, através das melhorias de condições de vida propiciada por ambos: “– Que foi a última guerra senão o desabamento em cima do homem de toda a civilização baseada no ferro sob a forma de tanques, canhões, fuzis, metralhadoras, bombas aéreas, etc.?” (LOBATO, 2003, p.75).

Às proposições do doutor, Visconde acrescenta que, de fato, todas as outras espécies animais sobrevivem perfeitamente sem a utilização do fogo. Para a felicidade de Emília, Doutor Barnes revela ainda que considerou uma maravilha a mudança de tamanho, uma verdadeira oportunidade de modificar o triste caminho que havia seguido a humanidade.

Emília traz para a discussão o que talvez seria a única desvantagem do novo tamanho: a perda de todo o conhecimento acumulado pela história humana em livros. Com o novo tamanho, não seria possível ler os textos, conservados em seus tamanhos originais. Mas nem isto abala o otimismo empreendedor de Doutor Barnes, que explica: “– (...) Antes de existirem livros já existia cultura. Temos as nossas cabeças, e dentro delas a memória. Iremos transmitindo a ciência de uma cabeça para outra. E muita coisa poderemos escrever em palhinhas ou pétalas secas. (...) – e mandou buscar lá dentro o seu livro de notas” (LOBATO, 2003, p.76). Lobato propõe a discussão do livro como suporte, antecipando questão contemporânea dos novos suportes da escrita.

O líder da comunidade da Cidade do Balde não era um cientista preso às antigas conquistas, mas um sábio visionário que enxerga solução onde outros veriam limitação. Seu pensamento criativo para aceitar e organizar a nova realidade o identificam especialmente com Emília, como confirma a voz do narrador: “Aquele sábio era uma verdadeira Emília masculinizada. Sua imaginação também disparava de freio nos dentes” (LOBATO, 2003, p.77). É interessante observar que Lobato associa Emília, em seu inconformismo, em sua impulsividade e inventividade, a um personagem representante do saber científico, racional e letrado. A mensagem é que a conservação do *estado de coisas* nem

sempre anda de mãos dadas com sabedoria e a transformação de uma realidade traz em si a potência de recriação e reconstrução.

O Visconde, a figura do sábio por excelência na constelação lobatiana, também não resiste à sagacidade do pensamento de Emília Visconde conclui: “– O Tamanho era o mal. Produzia escassez. É no destamanho que está a abundância”. E o narrador traduz: “Aquela história de andar com Emília em cima da cabeça estava ‘emiliando’ o Visconde. – *Destamanho!* É boa” (LOBATO, 2003, p.78).

É interessante notar a metáfora do tamanho para falar do ‘mal’. Não por acaso Lobato privilegia esta imagem na obra. Quando cresce a arrogância, cresce a prepotência e decresce a compaixão e a partilha. O Estado, quando onipresente e ‘grande’ em poder de interferência, é um peso que oprime os homens, como já vimos Lobato afirmar em *O Minotauro*. Por outro lado, o nome ‘Grande Ditador’ nos remete à idéia de que ‘os grandes oprimem as nações’, como nas palavras de Cristo nos Evangelhos.

De fato, com o tamanho reduzido, seria muito mais fácil conseguir um nível ótimo de fartura. O fim da velocidade e da pressa também possibilitaram aos homens de *Pail City* a redescoberta do prazer do trabalho e da beleza da execução de mínimas tarefas que colaboram para o bem de toda a comunidade. O próprio Visconde coloca seu tamanho avantajado a serviço do grupo, executando serviços complicados para aqueles que perderam o tamanho. O sucesso da experiência humana na Cidade do Balde fez Emília decidir sabotar o Tamanho no plebiscito que fariam no retorno ao Sítio do Picapau Amarelo.

Desde o “apequenamento” da humanidade, é a primeira vez que a narrativa apresenta um agrupamento humano preocupado em organizar-se em coletividade para a produção de meios para a sobrevivência. Reduzidos ao tamanho de insetos, os habitantes norte-americanos de *Pail City*, a Cidade do Balde, aliam a natureza gregária do homem ao exemplo das abelhas e das formigas de forma inventiva.

Na obra lobatiana, os Estados Unidos, geograficamente distantes da guerra na Europa (mas não imunes a ela, como atesta o ataque a Pearl Habor), despontam como o lugar-símbolo de uma nova civilização, lar de novos progressos para a espécie humana. Lobato antecipa, assim, a sedimentação da posição de nova potência mundial que os Estados Unidos conquistaram definitivamente quando venceram as forças do Eixo na Segunda Guerra Mundial.

Depois da visita à Califórnia, Emília e Visconde partem para a Casa Branca, em Washington, dando prosseguimento à investigação sobre o estado da humanidade. Lá chegando, um dos ministros norte-americanos revela que o governo não existe mais: “– (...) O governo americano, que era o mais poderoso do mundo, está hoje nu, com frio, sem sequer uma tanga para os rins, sem sombra de povo, sem força, sem a menor idéia na cabeça. Quais são hoje os problemas do governo americano?” (LOBATO, 2003, p.79).

Um dos exemplos do maravilhoso humor que Lobato imprime à sua literatura infantil é a resposta do Presidente americano, através do narrador, à indagação do ministro: “O problema número um do governo americano, o problema que tinha vindo substituir o da luta contra o Japão e a Alemanha, era fechar a janela da sala e manter o fogo da lareira” (LOBATO, 2003, p.79).

No jogo das inversões, o poderio norte-americano pode estar ameaçado simplesmente pelo frio que entra de uma janela aberta. Mas o Ministro das Obras Públicas tem uma idéia para solucionar os dois maiores problemas do governo americano: utilizar o ‘gigante’ Visconde para fechar a janela e trazer lenha para a lareira.

Enquanto Visconde realiza as tarefas, Emília entra em conferência com o governo para narrar as maravilhosas conquistas do povo de *Pail City*. As várias providências tomadas pelo Visconde para garantir a sobrevivência dos membros do governo, provendo calor e até alimentação, e mais as revelações otimistas de Emília, encheram os políticos de esperança: “O ar de desespero dos ministros foi mudando. Mostraram-se mais contentes e felizes. As possibilidades da civilização nova eram realmente encantadoras” (LOBATO, 2003, p.81). Lobato coloca seus personagens maravilhosos, a boneca e o sabugo falantes, representantes do imaginário, como provedores de esperança de recriação ao governo das terras onde provavelmente se daria a gênese de uma nova civilização humana.

Depois de cumprir a missão, voltam ambos para o Sítio para a realização do plebiscito que decidiria a volta ou não do tamanho original da humanidade. Emília não consegue impedir que Visconde, com voto decisivo, vote pela volta do tamanho. O sabugo estava farto de ser comandado por Emília e apreensivo com suas novas responsabilidades de único ‘gigante’ do Sítio, a mercê de empréstimos até para outros governos. A chave do tamanho é recolocada na posição antiga e

toda a humanidade recupera seu tamanho original, o que, segundo a narrativa, também gerou muitas mortes de pessoas entaladas em frestas e buracos.

Mas a narrativa chega ao fim em tom de comicidade, com o Coronel Teodorico outra vez grande, totalmente nu no Sítio de Dona Benta. O que faz esta obra-prima lobatiana é isto mesmo: desnudar e pôr às claras a decadência de uma civilização que conduziu o mundo à Segunda Guerra Mundial.

Como podemos concluir, em *A Chave do Tamanho*, a exemplo do que ocorre nas outras obras infantis de Lobato, a narrativa a princípio destinada às crianças despe-se de seu caráter meramente didático ao utilizar a fantasia como forma para a crítica das mazelas da realidade referencial dos leitores, bem como para o convite à participação ativa na transformação de tal realidade.

Aliás, em *A Chave do Tamanho*, a fantasia não se presta à transmissão de pensamentos e atitudes desejáveis nas crianças para manutenção de um sistema social vigente, mas, exatamente ao contrário, a fantasia propicia metaforicamente a interferência direta em uma civilização falida como tentativa de se criar uma nova civilização pacífica – uma fantasia de destruição e (re)construção. Nas palavras de Eliana Yunes, na já citada obra *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil*, nesta perspectiva *libertadora*,

a fantasia do discurso literário recupera o espaço da existência (ex-sístere) infantil, contribuindo para a compreensão/expressão das ambivalências, anseios e angústias mal formuladas enquanto projeção do eu. A fantasia aportada do texto pela palavra simbólica se configura como brinquedo e re-presentação onde o lúdico equivale à participação e significa engajamento (YUNES, 1981, p.10).

**“Um país se faz com homens e livros”:
Lobato e o maravilivro**

A atividade de editor de livros certamente contribuiu para que Lobato convivesse constantemente com a materialidade do livro, com sua feição de objeto de consumo, para além da aura idealizada de obra de arte, de fonte sagrada de sabedoria.

A mercadoria *livro* precisa ser produzida, distribuída e comercializada. Lobato, consciente deste imperativo, armou-se de seu antológico espírito empreendedor e não poupou esforços para que seus livros conseguissem uma distribuição de amplitude até então inimaginável no Brasil das duas primeiras décadas do século XX.

Seus livros foram remetidos aos lugares mais remotos do nosso país para serem vendidos mesmo em vendas, quitandas, ou em qualquer estabelecimento em que o proprietário aceitasse comercializá-los. Como o próprio Lobato afirmou, “não nos limitamos às capitais, como os velhos editores. Afundamos por quanta biboca existe”.

Quantas questões filosóficas não podemos traçar em torno da idéia de um *livro nunca lido*... Um livro jamais lido por alguém realiza sua razão de ser?

Embora pré-exista em forma de *livro*, é na recepção que se dá o efeito estético de uma obra literária; é a participação ativa do leitor, lendo e trazendo ao texto o “*não escrito*”, que concretiza a obra.

O projeto literário de Lobato não traçava metas apenas sobre a composição de textos: Lobato queria ser lido. Mais do que isso, queria que seus livros chegassem ao maior número possível de leitores.

Mais uma vez inovando, Lobato propõe aos comerciantes que fiquem com o produto em consignação, para que não tenham prejuízo, caso a mercadoria encalhe. A seguir, transcrevemos a carta-padrão escrita e enviada por Lobato aos comerciantes para apresentar-lhes a proposta de venda de livros:

Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livro”? V. S. não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau, E como V. S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma que propomos. Se vender os tais “livros”, terá uma comissão de 30%; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa (LOBATO, 1959, p.190).

O “livro” é referido como “coisa”, sem maiores cerimônias. A palavra “coisa” não tem aqui qualquer tom pejorativo, servindo para colocar a mercadoria “livro” o mais próximo possível do público, entre gêneros de primeira necessidade.

A dessacralização da idéia de “livro” não significa, em absoluto, a diminuição de seu valor, mas sua liberdade para desabrochar nas mãos do leitor como um objeto de prazer – pronto para ser livremente manuseado, cheirado, anotado, dobrado, lido e relido.

A temperança, aliás, de *conhecimento* e *prazer*, já era pressuposto básico da literatura infantil de Lobato, em seu preciso amálgama de educação, fantasia, cultura geral e *ludus*, como já vimos anteriormente neste trabalho. Concluimos, entretanto, que tal pressuposto se encarna em sua própria concepção do objeto “livro” e concretiza a comunhão entre *aquisição de conhecimento* e *fruição*.

Além da construção de uma literatura infantil que valorizasse as potências intelectual, verbal e criativa próprias da infância, Lobato também ajudou na integração entre crianças e livros ao redimensionar a “*sacralidade*” com que estes, culturalmente, sempre se revestiram.

Na carta transcrita acima, Lobato compara a mercadoria *livro* à querosene, à batata e ao bacalhau. Não é o único texto onde o escritor relaciona *textos* e *alimentos*, como demonstra o trecho abaixo, extraído de *A barca de Gleyre*:

Para tudo há uma fábula. O galo encontrou uma pérola. ‘Antes fosse um grão de milho’, disse e passou. Você deu pérola ao galo. Eu dou milho. Eis a razão do meu sucesso. Mas eu dou milho, meu caro Rangel, por uma razão muito simples: incapacidade de dar pérolas... (LOBATO, 1957, p.234).

Como destaca Adriana Silene Vieira, em seu texto *O livro e a leitura nos textos de Lobato* (VIEIRA, 1999), a comparação entre as obras literárias e o milho sugere que os livros podem ser “engolidos” pelo público. Além disso, no trecho reproduzido acima, Lobato também estabelece que seus textos têm a medida certa para as necessidades de seu público.

A idéia de *literatura para ser absorvida* é encarnada ainda pelo próprio personagem do Visconde de Sabugosa, que se torna um *sábio sabugo* depois de uma temporada na estante entre os livros de D. Benta, quando absorveu a ciência dos livros e se tornou ‘capaz de saber’ como lemos em *Reinações de Narizinho* (LOBATO, 2005).

A esse respeito, Adriana Silene Vieira destaca que o nobre sabugo não consome apenas a literatura dos livros, mas os utiliza para outros fins, transformando-os em mobília para seu uso na estante: os livros se tornam sua mesa, sua cama, etc. O conhecimento é absorvido pelo Visconde justamente através deste contato direto com os livros (VIEIRA, 1999).

Enfatiza ainda Adriana Silene Vieira, a partir de outra passagem de *Reinações de Narizinho*, a metáfora da *literatura para ser devorada* (VIEIRA, 1999). Trata-se do episódio em que Visconde fica empanturrado de álgebra e precisa ser operado pelo Dr. Caramujo, que assim resume o procedimento cirúrgico: “- (...) Estou tirando só o que é álgebra. Álgebra é pior que jabuticaba com caroço para entupir um freguês” (LOBATO, 2005, p.121).

É impossível não associar a passagem acima às célebres palavras de Francis Bacon, citadas em *Leituras no Brasil - Antologia Comemorativa pelo 10º COLE*, obra organizada por Márcia Abreu: “Leia, não para contradizer ou refletir, nem para crer ou tomar como certo, nem pelo discurso ou pelo enredo, mas para pensar e considerar. Alguns livros são só para serem provados, outros para serem engolidos, outros para serem mastigados e digeridos” (ABREU, 1995).

Na mesma linha de compreensão, Adriana Silene Vieira (VIEIRA, 1999) retoma o seguinte trecho de *A reforma da natureza*, que traz bem marcada a

relação entre *literatura e alimento* e concretiza as idéias do empresário Monteiro Lobato para a distribuição da mercadoria *livro*:

– Pois eu tenho uma idéia muito boa, disse Emília. Fazer o livro comestível.
 (...) Em vez de impressos em papel de madeira, que só é comestível para o caruncho, eu farei os livros impressos em um papel fabricado de trigo e muito bem temperado. A tinta será estudada pelos químicos – uma tinta que não faça mal para o estômago. O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas; lê uma, rasga-a e come. Quando chega ao fim da leitura, está almoçado ou jantado
 (...) Dizem que o livro é o pão do espírito. Por que não ser também o pão do corpo? As vantagens seriam imensas. Poderiam ser vendidos nas padarias e confeitarias, ou entregues de manhã pelas carrocinhas, juntamente com o pão e o leite (LOBATO, 2002, p.22).

A relação de Visconde com os livros também os antropomorfiza, como quando o sábio encontra um livro de trigonometria, assunto que muito apreciava, e “sai de braço dado com ele para um passeio pelos arredores. E por lá ficaram até o dia seguinte, a conversar sobre ‘senos’ e ‘co-senos’ ” (VIEIRA, 1999, p.59).

Utilizando o conceito apresentado no livro *O que é leitura*, de Maria Helena Martins (MARTINS, 2005), podemos pensar que as leituras realizadas pelo Visconde são *sensoriais*, pois as relações que o personagem estabelece com os livros ultrapassam a leitura do código escrito, exatamente como a criança ainda não alfabetizada que, impossibilitada de decifrar o texto escrito, estabelece com o livro uma relação *lúdica*. O livro, enquanto *objeto*, pode ser também um *brinquedo*.

Relações lúdicas de outra ordem se estabelecem entre os personagens do Sítio e a própria Literatura, na medida em que têm a liberdade de entrar em outras histórias célebres e mesmo receber no Sítio personagens de outras obras para criarem juntos novas histórias. Todos podem *entrar nos livros* que desejarem e viver outras aventuras.

Em outra passagem de *A barca de Gleyre*, Monteiro Lobato compara os livros a *remédios*, produtos também de primeira necessidade. É o que observamos no trecho abaixo:

O meu Narizinho, do qual tirei 50.000 – a maior edição do mundo – tem que ser metido bucho a dentro do público, tal qual fazem as mães com o óleo de rícino. Elas apertam o nariz da criança e enfiam a droga e a pobre criança ou engole ou morre asfixiada. Gastei 4 contos num anúncio de página inteira num jornal daqui. Faz de conta que é Gelol. Dói? Gelol (LOBATO, 1957, v.II, p.230).

Monteiro Lobato revela não só a consciência de que seus livros infantis são comprados pelos pais e talvez impostos às crianças, como a certeza de que os mesmos livros são tão indispensáveis como um medicamento em caso de dor.

Do ponto de vista do editor/empresário, a transformação do *livro* em produto de primeira necessidade também pode representar um interesse à parte.

Para Lobato, não bastava o reconhecimento da qualidade de suas obras infantis, era essencial torná-las amplamente lidas. Como sua meta primordial eram as “*crianças escolares*”, vendeu tiragens inteiras para o governo do estado de São Paulo e garantiu a vasta difusão de seus textos através das escolas.

Para que o livro se tornasse um objeto de desejo para as crianças leitoras, Lobato soube transforma-lo em um objeto, antes de mais nada, *maravilhoso*. Na literatura lobatiana, o livro é apresentado e representado como fonte de conhecimento e de prazer, como instrumento mágico que inicia aventuras e mesmo como o alimento que supre de *maravilhas* o espírito dos leitores.

Todo o esforço de Lobato para tornar o livro infantil um objeto maravilhoso que atraísse o leitor não se reduz às pretensões editoriais do autor, mas fundamentalmente à sua utopia de tornar o Brasil um país de leitores – e o segredo, acreditava Lobato, estava na formação de crianças leitoras.

Lobato apresenta o livro às crianças como brinquedo mágico que deve ser afetivamente lido, manuseado, consumido e devorado – o oposto daquele volume dourado que só deve ser retirado da estante em ritual cerimonioso onde não há lugar para a livre leitura, a crítica e a irreverência.

Tornar-se leitor é tornar-se um *sujeito moral e social*. Para o leitor em formação, alvo de Lobato, as primeiras leituras, ainda que *engolidas* sob a batuta dos pais e professores, são imprescindíveis para a sobrevivência, pois *conhecimento, livre pensamento e fantasia* são fontes insubstituíveis de desenvolvimento humano e vida.

Conclusão

Chamamos de “Conclusão” o último capítulo deste trabalho para atender a exigências formais, mas as infinitas possibilidades de leitura e estudo que a riqueza das criações de Lobato podem inspirar não se esgotam nesta ou qualquer outra pesquisa – aliás, o que se esgota em nosso mundo de eterna releitura e reescritura?

Monteiro Lobato tinha um projeto de Brasil.

Para realizá-lo, concluiu que era necessário recomeçar pelas crianças. Sendo elas a certeza do futuro, a semeadura de inteligência, de cultura e de amplitude de pensamento tinha que começar por elas.

Lobato soube harmonizar em sua literatura infantil as necessidades paradidáticas dos leitores em idade escolar sem deixar de privilegiar o mundo de encantamento, magia e maravilhas onde naturalmente vivem as crianças – com isso, aceitou redimensionar seu próprio pensamento de raízes racionalistas e positivistas, exercendo na vida o questionamento de dogmatismos que defendeu em suas obras.

Por muito amor pelo Brasil e pela cultura brasileira, Lobato criou uma literatura infantil onde crianças brasileiras ficcionais e personagens de nosso folclore convivem em *situação de igualdade* com os personagens mais célebres da cultura universal, isto é, em relação de profunda afetividade e cumplicidade, mas sem a reverência obtusa que impede novas formas de *ser*, de *pensar* e de *criar*.

Tanto assim, que como se queixa D. Carochinha, os personagens de seus contos querem sair das histórias “*emboloradas*” e conhecer a menina do

narizinho arrebitado; e Pedrinho endossa, afirmando que os personagens devem mesmo viver novas aventuras, lá no Sítio.

O *maravilhoso* em Lobato não se constrói pela simples apropriação de personagens tradicionais, mas pelo que resulta de seu encontro com os elementos brasileiros: a *reinvenção* e a *recriação* de ambos.

Além disso, o *maravilhoso* na obra lobatiana também não funciona como disfarce atraente para a simples imposição de ensinamentos às crianças; ao contrário, o *maravilhoso* permite que as “certezas” e as “verdades” sejam vistas em sua relatividade essencial. Como pudemos observar nas obras deste trabalho lidas sob a ótica do *maravilhoso*, qual sejam, *Reinações de Narizinho*, *O Picapau Amarelo* e *O Minotauro*, a situação da narrativa em tempos e espaços distantes ou mesmo imprecisos não a transforma num lugar de evasão ou escapismo da realidade, mas sim faz dela um lugar para a livre releitura e reescritura de histórias das mais diversas tradições, metaforicamente inspirando aos leitores uma postura crítica e transformadora face à sua realidade referencial.

Rompendo os limites entre realidade e sonho, *Reinações de Narizinho* é uma narrativa que assume o ponto de vista da criança. Para a criança, não importa onde termina a realidade e começa o sonho, ou o que é “verdade” e o que é “invenção”. A “mentira”, para ela, é apenas “*uma verdade que se esqueceu de acontecer*”, como definiria a sensibilidade do poeta Mário Quintana.

Mais do que um lugar onde possam morar, como queria Lobato, as crianças encontram nos livros do Sítio do Picapau Amarelo um espaço onde podem compartilhar aventuras maravilhosas com adultos, com os queridos personagens de outras tradições, outras mitologias e até com personalidades históricas. Este é desejo que a obra *O Picapau Amarelo* particularmente realiza de forma arrebatadora: nela, as terras do Sítio literalmente passam a ser habitadas por incontáveis personagens das mais diversas origens que, no curso da convivência, dão continuidade a aventuras antes encerradas em suas histórias originais em uma apoteose de intertextualidades e recriação. Neste Sítio-universo onde todos podem morar, Lobato também traz para sua ficção a visita de crianças ‘reais’, apresentadas com seus nomes verdadeiros, com quem o escritor tinha contato na ‘vida real’ (LOBATO, 2004, p.60).

Em *O Minotauro*, obra que dá prosseguimento às aventuras iniciadas em *O Picapau Amarelo*, é o pessoal do Sítio que se desloca para a Grécia Heróica e para

a Grécia de Péricles, tudo para resgatar Tia Nastácia, raptada pelo Minotauro obcecado em comer seus bolinhos – afinal, no banquete de culturas, Lobato parece nos dizer que a cultura brasileira é iguaria inigualável, absolutamente digna de ser devorada pela cultura helênica, consensualmente a cultura-gênese do Ocidente. Como já mencionamos, este é lugar de relevância e de igualdade onde Lobato insere a cultura brasileira em seu intertexto de tradições.

Além do conhecimento *in loco* da Geografia, História e Mitologia da antiga Hélade, a viagem à Grécia proporciona aos personagens do Sítio o contato direto com o *maravilhoso* do mundo grego - mas, em mão dupla, também permite que os personagens gregos se deslumbrem com as *maravilhas* do mundo ‘moderno’, contadas por Dona Benta, seus netos e Emília.

Quando adultos, esquecemos que o nosso mundo é maravilhoso. Não reparamos que o País das Maravilhas é aqui mesmo, “*está em todos os lugares*”. Mesmo o que consideramos mais “palpável”, mas próximo desta dimensão que convencionamos chamar de “realidade”, sempre terá em si algo de estranho, de irreal. Mas precisamos ter olhos de ver... Afinal, como nos ensina Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento*, privados da função do irreal, tornamo-nos tão mentalmente deficientes quanto se privados da noção de real (BACHELARD, 1990).

É o exercício do *desreal*, termo usado por Eliana Yunes em *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil* (YUNES, 1981, p.8), antagônico à idéia de *irreal*, que costura a obra *A Chave do Tamanho*, apreciada nesta dissertação pelo viés do *fantástico*. Na obra, Lobato se refere textualmente à realidade factual da Segunda Guerra Mundial para, através da fantasia, destruí-la e criar uma nova realidade onde a espécie humana pudesse organizar sua civilização sem a barbárie do genocídio. Aos leitores, fica o gostinho do “vir-a-ser”, das infinitas possibilidades de se transformar uma realidade de desfavorável, e a intuição de que cada um pode sempre atuar, em alguma dimensão, para a melhoria e preservação de nosso mundo.

Também buscamos demonstrar neste trabalho a representação mágica que Lobato dá à figura do livro e da leitura em sua literatura. O escritor e editor dedicou sua vida à missão de transformar o Brasil num país de leitores, estabelecendo a infância como a fase da existência onde se formam os leitores “para a vida inteira”.

Lobato sempre vislumbrou a importância da *leitura* na formação de *sujeitos* críticos, mobilizados, transformadores e atuantes. Sobre o processo de leitura na formação da subjetividade, citamos as palavras de Eliana Yunes em seu texto *Leitura, a complexidade do simples: do mundo à letra e de volta ao mundo* :

O movimento que a literatura desencadeia, de natureza catártica, mobiliza os afetos, a percepção e a razão convocados a responder às “impressões” deixadas pelo discurso, cujo único compromisso é o de co-mover o leitor, de tirá-lo de seu lugar habitual de ver as coisas, de fazê-lo dobrar-se sobre si mesmo e descobrir-se um sujeito particular. O processo não é tão simples e rápido, mas uma vez desencadeado, torna-se prazeroso e contínuo (YUNES, 2002, p.27).

Todas as nossas experiências de vida são elaboradas pelo ponto de vista da cultura – mesmo a dita “*realidade*” não pode ser experimentada senão pela linguagem, nós mesmos somos construções de linguagem. Ser ou não leitor não é uma opção: estar no mundo é estar lendo-o.

É a literatura, através das veredas da ficção, que nos conduz à descoberta do mundo que convencionamos como “*real*”: são as infinitas possibilidades de *SER* experimentadas na ficção que tornam possível ao leitor encontrar em si infinitas possibilidades de agir, de pensar, de ser.

A literatura também cria uma proximidade muito maior entre homem e linguagem, ajudando-o a tornar-se realmente um *sujeito* da linguagem e da cultura, aquele que fala e não apenas é *falado pela linguagem*, para usarmos a expressão de Eliana Yunes (YUNES, 2002, p.19). Este crescimento de *objeto* para *sujeito* da linguagem torna o indivíduo mais comprometido com sua participação na cultura e mais responsável por sua inserção na sociedade.

O sujeito-leitor passa a ter a dimensão ética do homem capaz de se sentir responsável mantendo-se fiel a si mesmo; ele adquire a *identidade de si mesmo*, como conceituaria Paul Ricœur.

É interessante notar que a literatura, na medida em que (re)organiza o sujeito e sua experiência de mundo, cria também um novo “*escritor*” de mundo, uma nova voz com sede de expressão – daí dizermos novamente, com Barthes, que a toda leitura corresponde uma escritura.

Esse *sujeito*, é importante lembrar, jamais estará pronto; será sempre construção, *travessia*. Tão infinitas quanto a linguagem são as possibilidades de subjetividade. Também jamais deixará de, concomitantemente, exercer seu papel

de *objeto* da linguagem: estar na linguagem, nos ensina Mariani, “*é estar significando e sendo significado*” (MARIANI, 2002, p.107).

Podemos afirmar que todos os desníveis sociais e culturais que testemunhamos em nosso mundo se relacionam com os desníveis de posse da linguagem; a missão primordial da escola básica deveria ser o investimento na leitura (não somente de livros) para formar sujeitos capazes de tomar posse da linguagem.

Ao experimentar a leitura das obras infantis de Monteiro Lobato comprovamos que o autor trouxe para sua literatura toda a sua crença humanística no potencial mais legítimo do homem para o pensamento, para a criação, para a invenção, para a transformação do mundo. Esse potencial deveria ser estimulado desde a infância para o desenvolvimento pleno das melhores qualidades humanas.

O cérebro da criança ainda não está *envenenado*, nos diz Lobato. O futuro possível reside com ela, daí a importância fundamental de uma formação que a ponha em contato com a “produção cultural da humanidade”, o que inclui os mitos, a Literatura, a História, a Gramática, a Geografia, o folclore, a própria natureza.

O projeto de Lobato, poderíamos dizer, era fazer das crianças *leitoras do mundo*. Para isso, construiu para elas uma literatura infantil brasileiríssima sem abrir mão das preciosidades de outras culturas: ao contrário, soube devorar (como o Visconde de Sabugosa devorou os livros de D. Benta) o que havia de mais poderoso nas culturas estrangeiras e trazê-lo para a sua literatura de brasileiro.

O Sítio foi um altar de rituais de antropofagia, na acepção oswaldiana do termo, já muito antes de as nossas vanguardas organizarem a idéia em manifesto.

Todas as histórias podem conviver no Sítio. Todas as formas de saber o mundo – das mais científicas às mais fantásticas – lá se unem para conduzir o leitor à aventura do conhecimento.

O humor também é outro recurso utilizado por Lobato para a criação de espíritos livres. O jogo a que nos convida o humor requer espíritos abertos e disponíveis e supõe a distância em relação a si mesmo. O humor ajuda a criança a apaziguar, progressivamente, seu egocentrismo primitivo, auxiliando em sua maturação afetiva.

Como já falamos, para a formação de leitores, Lobato não tinha apenas um projeto literário e ideológico, mas um projeto “editorial”. Com sua força

realizadora, montou editoras e passou a editar seus próprios livros, não poupando meios para que atingissem a máxima distribuição possível.

Lobato soube co-mover seus leitores criando entre eles e sua literatura uma relação permeada de *afetos*. A afetividade, aliás, não se restringiu à literalidade das obras, mas ao próprio objeto *livro*, que se tornou brinquedo e casa – exatamente como ele queria: livros onde as crianças pudessem *morar*.

A contribuição inestimável do mestre Lobato para a formação de leitores se faz sentir diante da imortalidade de sua obra, ininterruptamente lida através das gerações, infinitamente relida e adaptada para outras mídias.

Sua obra jamais se esgota porque revela toda a potência criativa do homem, com uma fé contagiante nas possibilidades da humanidade. E se o futuro, como tudo o mais, também será *discurso*, por que não começar a criá-lo agora mesmo? Com mais inteligência e imaginação ao alcance de todos.

Conclusão

Chamamos de “Conclusão” o último capítulo deste trabalho para atender a exigências formais, mas as infinitas possibilidades de leitura e estudo que a riqueza das criações de Lobato podem inspirar não se esgotam nesta ou qualquer outra pesquisa – aliás, o que se esgota em nosso mundo de eterna releitura e reescritura?

Monteiro Lobato tinha um projeto de Brasil.

Para realizá-lo, concluiu que era necessário recomeçar pelas crianças. Sendo elas a certeza do futuro, a semeadura de inteligência, de cultura e de amplitude de pensamento tinha que começar por elas.

Lobato soube harmonizar em sua literatura infantil as necessidades paradidáticas dos leitores em idade escolar sem deixar de privilegiar o mundo de encantamento, magia e maravilhas onde naturalmente vivem as crianças – com isso, aceitou redimensionar seu próprio pensamento de raízes racionalistas e positivistas, exercendo na vida o questionamento de dogmatismos que defendeu em suas obras.

Por muito amor pelo Brasil e pela cultura brasileira, Lobato criou uma literatura infantil onde crianças brasileiras ficcionais e personagens de nosso folclore convivem em *situação de igualdade* com os personagens mais célebres da cultura universal, isto é, em relação de profunda afetividade e cumplicidade, mas sem a reverência obtusa que impede novas formas de *ser*, de *pensar* e de *criar*.

Tanto assim, que como se queixa D. Carochinha, os personagens de seus contos querem sair das histórias “*emboloradas*” e conhecer a menina do

narizinho arrebitado; e Pedrinho endossa, afirmando que os personagens devem mesmo viver novas aventuras, lá no Sítio.

O *maravilhoso* em Lobato não se constrói pela simples apropriação de personagens tradicionais, mas pelo que resulta de seu encontro com os elementos brasileiros: a *reinvenção* e a *recriação* de ambos.

Além disso, o *maravilhoso* na obra lobatiana também não funciona como disfarce atraente para a simples imposição de ensinamentos às crianças; ao contrário, o *maravilhoso* permite que as “certezas” e as “verdades” sejam vistas em sua relatividade essencial. Como pudemos observar nas obras deste trabalho lidas sob a ótica do *maravilhoso*, qual sejam, *Reinações de Narizinho*, *O Picapau Amarelo* e *O Minotauro*, a situação da narrativa em tempos e espaços distantes ou mesmo imprecisos não a transforma num lugar de evasão ou escapismo da realidade, mas sim faz dela um lugar para a livre releitura e reescritura de histórias das mais diversas tradições, metaforicamente inspirando aos leitores uma postura crítica e transformadora face à sua realidade referencial.

Rompendo os limites entre realidade e sonho, *Reinações de Narizinho* é uma narrativa que assume o ponto de vista da criança. Para a criança, não importa onde termina a realidade e começa o sonho, ou o que é “verdade” e o que é “invenção”. A “mentira”, para ela, é apenas “*uma verdade que se esqueceu de acontecer*”, como definiria a sensibilidade do poeta Mário Quintana.

Mais do que um lugar onde possam morar, como queria Lobato, as crianças encontram nos livros do Sítio do Picapau Amarelo um espaço onde podem compartilhar aventuras maravilhosas com adultos, com os queridos personagens de outras tradições, outras mitologias e até com personalidades históricas. Este é desejo que a obra *O Picapau Amarelo* particularmente realiza de forma arrebatadora: nela, as terras do Sítio literalmente passam a ser habitadas por incontáveis personagens das mais diversas origens que, no curso da convivência, dão continuidade a aventuras antes encerradas em suas histórias originais em uma apoteose de intertextualidades e recriação. Neste Sítio-universo onde todos podem morar, Lobato também traz para sua ficção a visita de crianças ‘reais’, apresentadas com seus nomes verdadeiros, com quem o escritor tinha contato na ‘vida real’ (LOBATO, 2004, p.60).

Em *O Minotauro*, obra que dá prosseguimento às aventuras iniciadas em *O Picapau Amarelo*, é o pessoal do Sítio que se desloca para a Grécia Heróica e para

a Grécia de Péricles, tudo para resgatar Tia Nastácia, raptada pelo Minotauro obcecado em comer seus bolinhos – afinal, no banquete de culturas, Lobato parece nos dizer que a cultura brasileira é iguaria inigualável, absolutamente digna de ser devorada pela cultura helênica, consensualmente a cultura-gênese do Ocidente. Como já mencionamos, este é lugar de relevância e de igualdade onde Lobato insere a cultura brasileira em seu intertexto de tradições.

Além do conhecimento *in loco* da Geografia, História e Mitologia da antiga Hélade, a viagem à Grécia proporciona aos personagens do Sítio o contato direto com o *maravilhoso* do mundo grego - mas, em mão dupla, também permite que os personagens gregos se deslumbrem com as *maravilhas* do mundo ‘moderno’, contadas por Dona Benta, seus netos e Emília.

Quando adultos, esquecemos que o nosso mundo é maravilhoso. Não reparamos que o País das Maravilhas é aqui mesmo, “*está em todos os lugares*”. Mesmo o que consideramos mais “palpável”, mas próximo desta dimensão que convencionamos chamar de “realidade”, sempre terá em si algo de estranho, de irreal. Mas precisamos ter olhos de ver... Afinal, como nos ensina Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento*, privados da função do irreal, tornamo-nos tão mentalmente deficientes quanto se privados da noção de real (BACHELARD, 1990).

É o exercício do *desreal*, termo usado por Eliana Yunes em *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil* (YUNES, 1981, p.8), antagônico à idéia de *irreal*, que costura a obra *A Chave do Tamanho*, apreciada nesta dissertação pelo viés do *fantástico*. Na obra, Lobato se refere textualmente à realidade factual da Segunda Guerra Mundial para, através da fantasia, destruí-la e criar uma nova realidade onde a espécie humana pudesse organizar sua civilização sem a barbárie do genocídio. Aos leitores, fica o gostinho do “vir-a-ser”, das infinitas possibilidades de se transformar uma realidade de desfavorável, e a intuição de que cada um pode sempre atuar, em alguma dimensão, para a melhoria e preservação de nosso mundo.

Também buscamos demonstrar neste trabalho a representação mágica que Lobato dá à figura do livro e da leitura em sua literatura. O escritor e editor dedicou sua vida à missão de transformar o Brasil num país de leitores, estabelecendo a infância como a fase da existência onde se formam os leitores “para a vida inteira”.

Lobato sempre vislumbrou a importância da *leitura* na formação de *sujeitos* críticos, mobilizados, transformadores e atuantes. Sobre o processo de leitura na formação da subjetividade, citamos as palavras de Eliana Yunes em seu texto *Leitura, a complexidade do simples: do mundo à letra e de volta ao mundo* :

O movimento que a literatura desencadeia, de natureza catártica, mobiliza os afetos, a percepção e a razão convocados a responder às “impressões” deixadas pelo discurso, cujo único compromisso é o de co-mover o leitor, de tirá-lo de seu lugar habitual de ver as coisas, de fazê-lo dobrar-se sobre si mesmo e descobrir-se um sujeito particular. O processo não é tão simples e rápido, mas uma vez desencadeado, torna-se prazeroso e contínuo (YUNES, 2002, p.27).

Todas as nossas experiências de vida são elaboradas pelo ponto de vista da cultura – mesmo a dita “*realidade*” não pode ser experimentada senão pela linguagem, nós mesmos somos construções de linguagem. Ser ou não leitor não é uma opção: estar no mundo é estar lendo-o.

É a literatura, através das veredas da ficção, que nos conduz à descoberta do mundo que convencionamos como “*real*”: são as infinitas possibilidades de *SER* experimentadas na ficção que tornam possível ao leitor encontrar em si infinitas possibilidades de agir, de pensar, de ser.

A literatura também cria uma proximidade muito maior entre homem e linguagem, ajudando-o a tornar-se realmente um *sujeito* da linguagem e da cultura, aquele que fala e não apenas é *falado pela linguagem*, para usarmos a expressão de Eliana Yunes (YUNES, 2002, p.19). Este crescimento de *objeto* para *sujeito* da linguagem torna o indivíduo mais comprometido com sua participação na cultura e mais responsável por sua inserção na sociedade.

O sujeito-leitor passa a ter a dimensão ética do homem capaz de se sentir responsável mantendo-se fiel a si mesmo; ele adquire a *identidade de si mesmo*, como conceituaria Paul Ricœur.

É interessante notar que a literatura, na medida em que (re)organiza o sujeito e sua experiência de mundo, cria também um novo “*escritor*” de mundo, uma nova voz com sede de expressão – daí dizermos novamente, com Barthes, que a toda leitura corresponde uma escritura.

Esse *sujeito*, é importante lembrar, jamais estará pronto; será sempre construção, *travessia*. Tão infinitas quanto a linguagem são as possibilidades de subjetividade. Também jamais deixará de, concomitantemente, exercer seu papel

de *objeto* da linguagem: estar na linguagem, nos ensina Mariani, “*é estar significando e sendo significado*” (MARIANI, 2002, p.107).

Podemos afirmar que todos os desníveis sociais e culturais que testemunhamos em nosso mundo se relacionam com os desníveis de posse da linguagem; a missão primordial da escola básica deveria ser o investimento na leitura (não somente de livros) para formar sujeitos capazes de tomar posse da linguagem.

Ao experimentar a leitura das obras infantis de Monteiro Lobato comprovamos que o autor trouxe para sua literatura toda a sua crença humanística no potencial mais legítimo do homem para o pensamento, para a criação, para a invenção, para a transformação do mundo. Esse potencial deveria ser estimulado desde a infância para o desenvolvimento pleno das melhores qualidades humanas.

O cérebro da criança ainda não está *envenenado*, nos diz Lobato. O futuro possível reside com ela, daí a importância fundamental de uma formação que a ponha em contato com a “produção cultural da humanidade”, o que inclui os mitos, a Literatura, a História, a Gramática, a Geografia, o folclore, a própria natureza.

O projeto de Lobato, poderíamos dizer, era fazer das crianças *leitoras do mundo*. Para isso, construiu para elas uma literatura infantil brasileiríssima sem abrir mão das preciosidades de outras culturas: ao contrário, soube devorar (como o Visconde de Sabugosa devorou os livros de D. Benta) o que havia de mais poderoso nas culturas estrangeiras e trazê-lo para a sua literatura de brasileiro.

O Sítio foi um altar de rituais de antropofagia, na acepção oswaldiana do termo, já muito antes de as nossas vanguardas organizarem a idéia em manifesto.

Todas as histórias podem conviver no Sítio. Todas as formas de saber o mundo – das mais científicas às mais fantásticas – lá se unem para conduzir o leitor à aventura do conhecimento.

O humor também é outro recurso utilizado por Lobato para a criação de espíritos livres. O jogo a que nos convida o humor requer espíritos abertos e disponíveis e supõe a distância em relação a si mesmo. O humor ajuda a criança a apaziguar, progressivamente, seu egocentrismo primitivo, auxiliando em sua maturação afetiva.

Como já falamos, para a formação de leitores, Lobato não tinha apenas um projeto literário e ideológico, mas um projeto “editorial”. Com sua força

realizadora, montou editoras e passou a editar seus próprios livros, não poupando meios para que atingissem a máxima distribuição possível.

Lobato soube co-mover seus leitores criando entre eles e sua literatura uma relação permeada de *afetos*. A afetividade, aliás, não se restringiu à literalidade das obras, mas ao próprio objeto *livro*, que se tornou brinquedo e casa – exatamente como ele queria: livros onde as crianças pudessem *morar*.

A contribuição inestimável do mestre Lobato para a formação de leitores se faz sentir diante da imortalidade de sua obra, ininterruptamente lida através das gerações, infinitamente relida e adaptada para outras mídias.

Sua obra jamais se esgota porque revela toda a potência criativa do homem, com uma fé contagiante nas possibilidades da humanidade. E se o futuro, como tudo o mais, também será *discurso*, por que não começar a criá-lo agora mesmo? Com mais inteligência e imaginação ao alcance de todos.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)