

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BIANCA CAMPELLO RODRIGUES COSTA

MONTEIRO LOBATO, UM MODERNISTA DESPREZADO

RECIFE
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BIANCA CAMPELLO RODRIGUES COSTA

MONTEIRO LOBATO, UM MODERNISTA DESPREZADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

RECIFE
2012

Catalogação na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

C837m Costa, Bianca Campello Rodrigues
Monteiro Lobato, um modernista desprezado / Bianca Campello Ro-
drigues Costa. – Recife: O Autor, 2012.
187p.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.
. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Teoria da Literatura, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2. Literatura Brasileira. 3. Modernismo. 4. Li-
teratura Infantil. 5. Lobato, Monteiro. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Ori-
entador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2012-104)

BIANCA CAMPELLO RODRIGUES COSTA

MONTEIRO LOBATO, Um Modernista Desprezado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura em 29/02/2012.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA – UFPE

Prof. Dr. Aldo José Rodrigues de Lima
LETRAS - UFPE

Para Lauro Campello, que me deu um sítio e o mundo todo

Para Hamilton, a metade contrária de mim

Para minha mãe, meu início, meu fim, minha força, minha fortaleza, meu chão

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Anco Márcio Tenório Viera, por ter acreditado neste projeto e pelo suporte em toda trajetória da pesquisa e da elaboração dos resultados finais do trabalho e pelas brilhantes intervenções, fundamentais para os esclarecimentos dos rumos a serem tomados nas análises aqui desenvolvidas. Igualmente agradeço ao professor Dr. Luís Reis que contribuiu com valiosas observações na primeira avaliação oficial à qual este texto foi submetido.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na pessoa da Prof^a Dr^a Evandra Grifoletto, e à Capes pelo suporte dado ao desenvolvimento dos estudos através da concessão da Bolsa PROF, vital para o desenvolvimento de trabalhos e participações em eventos da comunidade científica.

Dirijo, igualmente, os meus agradecimentos a todo corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, figuras vitais para meu desenvolvimento acadêmico, e aos colegas pós-graduandos alteridades que alavancaram em mim novas necessidades de saber.

*Assim entraremos para a história deles
como outros para a nossa entraram
não como o que somos
mas como reflexos de uma reflexão*

Affonso Romano de Sant'anna

*A criança não é nenhum Robinson, as crianças não
constituem nenhuma comunidade separada, mas são
partes do povo e da classe a que pertencem. Por is-
so, o brinquedo infantil não atesta a existência de
uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo
mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo.*

Walter Benjamin

RESUMO

Esta dissertação objetiva contribuir para a renovação da memória escolar e acadêmica de Monteiro Lobato registrada nos manuais de história da literatura a partir da análise da articulação de sua obra infantil ao sistema literário brasileiro da década de 1920. Para tanto, selecionamos como *corpus* os livros infantis do escritor produzidas entre os anos 1920 e 1931, cujas perspectivas estéticas serão confrontadas com o projeto estético defendido pela primeira fase do Modernismo brasileiro. Como metodologia, escolhemos desenvolver uma análise estilística dos elementos estruturadores das obras selecionadas. Esta análise foi desenvolvida tanto a partir do confronto das primeiras edições de algumas de suas obras com as edições definitivas como a partir da observação das estruturas textuais e sua relação com o projeto estético do autor e do Modernismo. Entre os suportes teóricos que orientaram o trabalho destacamos conceitos da estética da recepção e as ideias de Luiz Costa Lima sobre *mímesis*.

PALAVRAS-CHAVE: memória; história da literatura; Monteiro Lobato; Modernismo; literatura infantil.

ABSTRACT

The primary focus of this essay is to contribute for a renovation of academic and didactic memory of Brazilian writer Monteiro Lobato as it is established in class books of History of Literature, proposing an analysis of his children's literature and its articulation within Brazilian literary system in the 1920's. In order to achieve this, it was selected as primary corpus Lobato's children works produced between 1920 and 1931, confronting their aesthetical views with the project defended by authors of the First Stage of Brazilian Modernism, by means of a stylistic analysis of structural elements in those selected works. This analysis was accomplished by the confrontation between first and definite editions of some of Lobato's works, as well as the observation of textual structures and their relations concerning Lobato's and the Modernists' aesthetical projects. Amongst this essay's theoretical supports, it should be highlighted the concepts of Aesthetic of Reception and Luiz Costa Lima's studies of mimesis.

KEYWORDS: memory; History of Literature; Monteiro Lobato; Modernism; children's literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
LOBATO E O PROJETO MODERNISTA	
1. A obra lobatiana e o modernismo brasileiro: caminhos de análise	22
1.1 Avesso à modernidade?	22
1.2 Tempos modernos, sítio brasileiro: um divisor de águas na literatura infantil ...	31
1.3 Um vice-papa à frente dos papões: a precedência da antropofagia literária	37
1.4 Lobato, a modernidade e a insuficiência da linguagem	41
1.5 Arrematações iniciais	59
A TRAJETÓRIA DE NARIZINHO: A CRIAÇÃO DE UMA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA E UMA CRIAÇÃO LITERÁRIA DA INFÂNCIA BRASILEIRA	
2. As experiências em literatura infantil entre 1903 e 1920: o caminho para a produ- ção de uma literatura nova	62
2.1 <i>Narizinho arrebitado</i> : o marco de transição da literatura infantil	68
A CONSTRUÇÃO DE UM REINADO	
3. Era tudo reinação: a grande arte de Lobato	94
3.1 <i>O sítio do Pica-Pau Amarelo</i> (1921)	95
3.2 <i>O marquês de Rabicó</i> (1922)	99
3.3 <i>O noivado de Narizinho</i> (1928)	101
3.4 <i>As aventuras do príncipe</i> (1928)	107
3.5 <i>O Gato Félix</i> (1928)	109
3.6 <i>A cara de coruja</i> (1928)	114
3.7 <i>O irmão do Pinóquio</i> (1929)	117
3.8 <i>O círculo de escavalinho</i> (1929)	122
3.8.1 Lobato e Lewis Carroll: aproximações e divergências	124
3.9 <i>A pena de papagaio</i> (1930)	128
3.10 <i>O pó de pirlimpimpim</i> (1931)	133
UMA REINAÇÃO BRASILEIRA	
4. A caçada da originalidade	140

4.1 <i>A caçada da onça</i>	141
DA CAUDA DE METEOROS EDITORIAIS, SURGEM NOVOS COMETAS	
5. Uma ponte para a literatura dos adultos	151
5.1 <i>O saci</i> — reinações de um duende brasileiro	152
5.2 Fábulas à lobatiana	160
5.3 A tentativa de um <i>Robinson</i> brasileiro	165
5.4 Produzindo por fatores externos?	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
BIBLIOGRAFIA	181

INTRODUÇÃO

Como é plural e contraditório o espaço reservado para a memória de Monteiro Lobato no âmbito acadêmico dedicado ao estudo da literatura brasileira. Um primeiro grupo de estudiosos, aqueles concentrados na produção dos manuais de história da literatura que orientam a percepção do acervo artístico brasileiro dos jovens estudantes da educação básica e também dos estudantes de nível superior, invariavelmente lamentam a falta de iluminação artística do escritor de Taubaté. A memória de Lobato erigida diante das propostas vanguardistas do círculo intelectual paulista responsável pela Semana de Arte Moderna de 1922, este realmente composto por gente inovadora e moderna, visionária do porvir artístico e social, é de um homem obtuso, defensor implacável de modelos passadistas, incapaz de compreender a renovação artística. Aqui, Lobato é um atrasado homem do século XIX que visitou uma bela e moderna exposição de arte e em virtude de sua incapacidade de se relacionar com o moderno, escreveu um artigo preconceituoso. Os estudiosos que erigiram essa memória e aqueles que a mantém, divulgam esse episódio e esse artigo de forma que eles sintetizam a existência intelectual de Lobato — e o fazem muitas vezes sem possibilitar ao neófito qualquer contato com a análise acadêmica da produção artística do escritor.

Constam nesse grupo os livros didáticos de maior sucesso editorial no país, inclusive aqueles indicados pelo Programa Nacional do Livro Didático do Ensino Médio (PNLEM) para que sejam adotados nas escolas públicas de todo país. Esse é o caso das obras **Português: língua, literatura, produção de textos**, de Maria Lúiza Abaurre, Marcela Pontara e Tatiana Fadel; **Novas Palavras**, de Emília Amaral, Mauro Ferreira, Ricardo Leite e Severino Antônio; **Português: linguagens**, de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães; **Português – língua e cultura**, de Carlos Alberto Faraco; **Português: gramática, literatura e produção de texto**, de Ernani Terra e José de Nicola; **Português – Projetos**, de Carlos Emilio Faraco e Francisco de Moura. Figuram entre as obras voltadas para os estudantes da história da literatura nacional que se aprofundam no Ensino de Nível Superior as quais mantém essa memória de Lobato a **História Concisa da Literatura Brasileira**, de Alfredo Bosi (obra que estava em sua trigésima nona edição em 2001 e a qual afirma que Lobato não teria rompido no fundo, nenhum molde convencional); **A Literatura Brasileira através dos textos**, de Massaud Moisés (livro que aponta Lobato como um

contista de caráter simbolista e que em 1995 já alcançara sua vigésima quinta edição); ***Tempos da literatura brasileira***, de Benjamin Abdala Junior e Samira Campedelli; a ***História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos***, de Nelson Werneck Sodré.¹

Um segundo grupo, face a suas inúmeras atividades profissionais, suas posições políticas e sua fundamental atuação na luta pelo progresso e pela modernização do país, como sua participação na campanha pela exploração do petróleo brasileiro, exalta-se a figura de um homem moderníssimo. Eis um intelectual de porte, um homem de ideias e de compreensão de mundo avançadas, um verdadeiro personagem do século XX. Essa memória, no entanto, embora confronte-se com a do homem passadista, não situa Lobato entre os artistas em consonância com a modernidade literária. Desse modo, mesmo grandes defensores da qualidade e da importância do escritor, como Marisa Lajolo, que reiteradamente vem destacando, há cerca de trinta anos, o valor de Lobato para nosso sistema literário, não fazem oposição direta à memória do Lobato passadista. O respeitabilíssimo trabalho de Lajolo sobre o papel de Lobato como editor, se consegue revelar como a memória tradicional sobre os eventos que cercaram a Semana de 22 é dotada de certa artificialidade e maniqueísmo, não conseguiu, ainda, que o cânone acadêmico reveja os rótulos artísticos adicionados ao escritor.

Uma terceira linha de estudiosos do campo das Letras defende, com certo entusiasmo, o *status* de Lobato de inventor da literatura infantil brasileira. Esse grupo de acadêmicos, no entanto, parece na maioria das vezes, transitar por um universo de textos que não faz parte do sistema literário oficial da academia. Sendo assim, a obra infantil de Lobato é estudada em sua relação com outras obras destinadas a crianças, apenas. Mesmo em consonância com a memória afetiva da grande maioria do público leitor brasileiro, essa memória acadêmica também dispõe Monteiro Lobato à distância do sistema literário oficial e canônico. Talvez por isso os manuais de história da literatura brasileira, quando é chegada a vez de se referirem a Lobato, ainda se debrucem unicamente sobre as obras para adultos ou o disponham em um

¹ Estudo crítico pormenorizado da memória de Monteiro Lobato erigida nesses livros foi desenvolvida em ***História da Literatura — uma história das conveniências***, trabalho apresentado no X Seminário de Estudos Literários da UNESP, campus de Assis, em 2010. O texto foi publicado em versão online dos Anais do evento e pode ser verificado em <http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/leturas/mis/sel/anais2010/biancacampello.pdf>.

verbete separado para poderem mencioná-lo como o inaugrador da literatura infantil do país.

Essa memória também está distante dos caminhos históricos que constituem a rede textual da literatura brasileira. Verdade seja dita: Monteiro Lobato não foi o primeiro escritor de literatura voltada para crianças no Brasil — assim nos provam os estudos de Laura Sandroni, Nelly Novaes Coelho e Regina Zilberman. Não obstante, esses mesmo estudos, como o **Panorama histórico** de Nelly Novaes Coelho, reafirmam o nascimento da literatura infantil brasileira por meio do escritor de Taubaté. A obra de Coelho apresenta Lobato em um capítulo especialmente reservado a ele, cujo título é **Nasce a literatura infantil brasileira**. A contradição revela que a criação do *Sítio* foi responsável por uma revolução nos paradigmas do que havia sido a produzido até então em matéria de estórias para crianças e que os novos paradigmas caracterizam uma produção nacional. A elipse do segundo adjetivo revela que, sendo infantis, as obras anteriores não eram, contudo, expressões de uma arte nacional — justamente um dos assuntos de maior evidência no meio artístico dos anos 1920.

Desse fato de os pesquisadores da literatura infantil brasileira destituírem Lobato do *status* de inaugrador da literatura infantil brasileira, para logo depois devolverem-lhe o epíteto, emerge uma série de questões. Que elementos tão fundadores o autor trouxe para a produção literária voltada para crianças que o tornam o pioneiro nesse campo, fato que o transforma num mito nacional e para tanto leitores brasileiros o tornam um dos nossos mais importantes escritores? O que Lobato viu em potencialidade nessa literatura que seus antecessores não viram? Como ele desenvolveu essas potencialidades? Por que a reflexão sobre a originalidade nacional da literatura infantil que essa quebra de paradigmas revela não é vista como uma continuidade das discussões sobre o fazer artístico que cercaram os eventos liderados pelo grupo modernista de São Paulo, de quem o escritor foi próximo?

Um quarto grupo de estudiosos evoca ao mesmo tempo em que constrói a memória de Lobato através da discussão dos impactos da leitura de sua obra na criança leitora. Esses investigadores avaliam as possíveis consequências positivas e negativas, prazerosas e perniciosas da leitura de seus textos na construção da identidade e da ética das crianças. Muitas dessas análises, fundamentadas em leituras anacrônicas, perfeitamente se adequam à teoria do controle do imaginário o qual,

como descrito por Costa Lima (1988), vem orientando a história da leitura e da literatura.

Há ainda aqueles críticos que sentem a imprescindível necessidade de esclarecer, sob pena de uma memória imprecisa, que Lobato não foi apenas um escritor de obras infantis. Esse caminho da crítica, ao mesmo tempo que parte da consciência de que a memória coletiva do público leitor relaciona-se primeiro com a figura do criador do *Sítio*, sente necessidade em esclarecer esse público. Às vezes erigida por defensores de Lobato, essa crítica, para quem o epíteto infantil atrelado ao escritor e sua obra parece desabonar o estatuto artístico de seu legado, assinala que o Lobato “infantil” é um mero esboço de outro Lobato à do verdadeiro. Essa sua *persona artística* legitimada pela memória acadêmica reproduzida principalmente nos manuais de história da literatura brasileira destinados ao estudante de nível superior, divulgam o Lobato da literatura. E esse Lobato da literatura que não é infantil, a literatura que nessas obras é a arte propriamente dita é um contista de contornos realistas-naturalistas. Assim como o Lobato crítico de arte, o Lobato escritor para adultos é um homem do século XIX, cujo grande tema é a decadência rural do vale do Parnaíba, cuja linguagem característica permite a concessão de seu posicionamento, por alguns, no frágil conceito de pré-modernista. Nesses manuais, Lobato é situado ora num regionalismo novecentista, ora na categoria límbica pré-modernista. Em alguns curiosos e esdrúxulos casos, há quem o aponte como um prosador simbolista.

Como articular tal memória, a cuja fragmentação quase pessoana a figura de Monteiro Lobato é submetida? Por que a figura construída e aceita pela memória coletiva (e afetiva) do grande público leitor brasileiro — a de o mais importante, influente e bem sucedido escritor de literatura infantil do país — é desprezada nas análises que constroem sua memória acadêmica nos cânones da crítica histórica?

Em nome de uma narrativa da história da literatura brasileira mais esquemática, fácil e, por isso, maniqueísta, tem-se disposto Lobato como vilão, no episódio Anita Mafaltti (um episódio extra-literário); como ponta, no episódio da literatura do período inter-secular, ofuscado pela grandiosidade de um Euclides da Cunha — cuja presença no rol de nomes dessa memória é problemática, dado o caráter não-ficcional d'***Os sertões*** — e pela presença retumbante de Lima Barreto — outro nome de engavetamento problemático nos compartimentos de nossa memória literária. Na melhor das hipóteses, reservou-se a Lobato uma feliz, mas superficial participação relâmpago num episódio em qualquer tempo situado no século XX, no qual é

representado como o homem talentoso no lidar com crianças. A imagem da cena histórica, aliás, foi descrita desdenhosa e pormenorizadamente por Oswald de Andrade na ***Carta a Monteiro Lobato*** publicada em 1943 como réplica à declaração do escritor de Taubaté de que seu ***Urupês*** fora o verdadeiro ***Marco Zero*** de Oswald.

Você sentiu-se cansado e refugiu-se numa calçada, rodeado de crianças. E começou a contar histórias. A princípio, a criançada achou divertidíssimo o que você falava. (...) Pouco a pouco a roda cresceu. Gente curiosa aproximava-se. Veio um senhor grave, sentou, outro, uma senhora de chapéu... E de um misto interessado de gente grande e de pirralhos, se compôs então o seu público apaixonado e crescente. Mas em torno de você, entrou a subir a atoarda mecânica de trilhos e buzinas da cidade moderna, começou o cinema a passar, a pisca-piscar o anúncio luminoso, o rádio a esgoelar reencontros e gols. E a meninada pouco a pouco se distraiu. (...) E quando Tarzan passou, ali perto, pelo porto de Santos, maior era o mundo de adultos que rodeavam a sua ilustrada carochinha que o de crianças, ocupadas a dar tiro de canhão com a boca, andar de quatro, roncar como avião, grunhir de chimpanzé e imitar a marcha truncada e fantasmal do Homem de Aço. Sinais dos tempos! (ANDRADE, 1971, p. 6)

É importante observar como a concepção do fazer literário para crianças por Oswald de Andrade desenvolvida reproduz o conceito dos muitos estudiosos de literatura que recusam lugar a essa produção dentro do cânone. Ao afirmar que as crianças dos anos quarenta abandonavam a leitura do *Sítio* pelos filmes de Tarzan e pelas brincadeiras, Oswald situa a literatura infantil no mesmo *topos* da cultura de massa e do entretenimento puro. Mal poderia prever Oswald que essa obra, a qual, em sua descrição, parece destinada a entrar em esquecimento, invadiria esses domínios da cultura de massa e do entretenimento e que, com uma longevidade que caracteriza as grandes obras de arte, há sessenta anos é periodicamente retomada e rejuvenescida. Possivelmente, também, não leu Oswald a profética visão do tino artístico e empresarial de Lobato registrada em uma dessas obras infantis:

— Nursery (pronuncia-se nârsery) quer dizer, em inglês, quarto de crianças. Aqui no Brasil, quarto de criança é um quarto como outro qualquer e por isso não em o nome especial. Mas na Inglaterra é diferente. São uma beleza os quartos das crianças lá, com pinturas engraçadas rodeando as paredes, todos cheios de móveis especiais, e de quanto brinquedo existe.

— Boi de chuchu tem? — indagou Emilia.

— Talvez não tenha, porque boi de chuchu é brinquedo de meninos da roça e Londres é uma grande cidade, a maior do mundo. As cri-

anças inglesas são muito mimadas e têm os brinquedos que querem. Os brinquedos ingleses são os melhores.

— E os brinquedos alemães, vovó? Ouvi dizer que há na Alemanha uma cidade que é o centro da fabricação de brinquedos.

— E é verdade, meu filho. Nuremberga (*sic*): eis o nome da capital dos brinquedos. Fabricam-nos para todos os países do mundo.

— E aqui, vovó?

— Aqui essa indústria está começando. Já temos algumas fábricas de bonecas e outras de carrinhos, cavalinhos de pau, trenzinhos de folha, patinhos de celulóide, gaitas de assoprar, etc. etc.

Pedrinho declarou que quando crescesse ia montar uma grande fábrica de brinquedos da maior variedade possível, e que lançaria no mercado bonecos representando o Visconde de Sabugosa, a Emília, o Rabicó, etc. (LOBATO, 1988 d, p. 119 – 120)

Os reducionismos conceituais e metodológicos com que se trata a obra infantil de Lobato (e a literatura infantil, de uma maneira geral) e a excessiva atenção aos fatos extra-literários em que ele se envolveu resultam em serem raras as histórias da literatura que concedem a ele o devido *status artístico*. Um dos agentes mais importantes na produção literária brasileira do século XX tem suas cenas tão maciçamente cortadas e desprezadas nos compêndios escolares e nos volumes destinados ao estudo mais especializado. Ao fim de todo o percurso que a crítica literária brasileira, em geral, vem seguindo ao construir a imagem de Lobato, parece que o elemento mais relevante de sua contribuição artística é esquecido, até mesmo pelos seus principais valorizadores. Pouco se investiga a relação das orientações estéticas e ideológicas de sua enorme obra dirigida para crianças com as propostas do sistema literário brasileiro como um todo. A chave da articulação da memória de Lobato no diálogo entre textos e entre textos e leitores que constitui a história da literatura ainda tem sido a sua obra direcionada para adultos, encerrada de maneira quase definitiva em 1923. Essa obra, no entanto, circunscrita a praticamente cinco anos de existência ativa, é uma vivência artística bastante limitada se a compararmos à sua vivência como artista voltado para crianças. O legado literário infantil de Lobato é um fenômeno de longevidade, de números de livros em circulação no país (durante a vida do escritor e após a sua morte), de multiplicidade de gêneros textuais desenvolvidos. Todos esses aspectos ainda se somam com a quantidade de polêmicas que cercaram os livros infantis de Lobato, tornando seu trabalho bastante singular — para seus defensores mais ardentes, um legado “sem par em nenhuma outra literatura” (PENTEADO, 2011, p. 164).

A limitação temporal e estatística da produção de Lobato para leitores adultos, revelada no confronto com as estatísticas de sua produção para crianças, assinala que os caminhos da crítica possivelmente se equivocaram a respeito da metodologia empregada para compreender o fenômeno Lobato. Em nossa proposta de contribuição para o entendimento de sua obra, estabelecemos como premissa que as questões fundamentais sobre sua arte são esquecidas pela crítica, justamente por esta não inserir os livros destinados ao público infantil no sistema literário nacional canônico a ela contemporâneo. Por isso, estabelecemos que são dois os grandes questionamentos a serem respondidos para uma compreensão mais adequada do escritor:

- 1) Como sua obra infantil se articula com o sistema literário nacional?
- 2) Suas orientações estéticas e ideológicas afinam-se com as propostas de quais movimentos artísticos que, com todos os conflitos que caracterizam os tempos de mudança nos rumos da estética, dividiam a cena cultural dos anos 1920, tempo em que o escritor lançou e solidificou sua obra infantil?

Com o objetivo de averiguar essa possibilidade de redimensionar a memória de Monteiro Lobato a partir de sua produção infantil, tentaremos responder a cada uma das perguntas levantadas nessa reflexão inicial. Para isso, observaremos o processo histórico da produção de seus livros, considerando tanto o processo que conduz de uma estória para outra, como, dentro da medida do possível, procedendo a uma crítica genética, cotejando diferentes versões do texto e os caminhos percorridos pelo autor para construir sua proposta estética.

A fim de realizar essa meta, selecionamos como *corpus* os livros da primeira fase² da produção infantil do escritor, desenvolvida na década de 1920 e organizada num universo estético sólido no princípio dos anos 1930. Esse recorte corresponde ao período em que as discussões sobre a modernidade estão na ordem do dia entre a intelectualidade nacional. Cumpre ressaltar que o enfoque nos textos da década de 1920, se não prescinde, em absoluto, da observação do conjunto total da saga do *Sítio*, nas situações em que as demais obras surjam no campo de análise, determinos-emos naquelas classificadas como “de fantasia”. Assim, garantimos que o tra-

² A fortuna crítica lobatiana propõe a identificação de três fases do escritor, identificadas pela dedicação maior ou menor a obras de pura fantasia ou obras de caráter didático. Tradicionalmente distinguem-se as fases correspondem a: de 1920 a 1931, esta que será amplamente discutida neste estudo; de 1932 a 1937, em que Lobato dedicou-se, principalmente a obras de caráter didático; de 1938 a 1947, em que o escritor retoma a produção de obras unicamente ficcionais.

Ilo focalize um *corpus* cuja caracterização como literária seja problemática. A única exceção concedida foi a do estudo de *As aventuras de Hans Staden*, em virtude da sua data de publicação, 1927.

Paralelamente à análise das obras, desenvolveu-se o estudo de sua relação com o sistema literário nacional, cotejando-se não apenas a produção voltada para a criança-leitora, mas, principalmente, a produção voltada para o público adulto a ela contemporânea. As analogias e os contrastes obtidos nesse confronto objetivam verificar a presença dos fundamentos da literatura classificada como pertencente à primeira fase do Modernismo, com a qual as obras selecionadas para análise conviveram em seu contexto original de publicação.

Para a compreensão exata do papel de modernizador da literatura destinada a crianças exercido pelo projeto literário infantil de Monteiro Lobato e a articulação das determinações estéticas deste com as propostas estéticas do Modernismo brasileiro, os estudos desenvolvidos pautam-se nas obras de Nelly Novaes Coelho *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil* e *Literatura Infantil* e nos estudos desenvolvidos pela equipe coordenada por Marisa Lajolo e José Ceccantini, registrados em *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. Destaca-se também a importância dos estudos de J. Roberto Whitaker Penteado em seu *Os filhos de Lobato*, obra que procura dimensionar o papel de pedra angular da obra infantil lobatiana nas gerações de leitores do período de 1935 a 1955, de onde é possível vislumbrar o impacto do escritor no sistema literário nacional. As considerações sobre a disposição de Lobato ombro a ombro com escritores de projetos estéticos semelhantes voltados para público adulto fundamentam-se na obra de Peter Hunt *Crítica, teoria e literatura infantil*, na teoria do efeito estético de Iser e na estética da recepção de Jauss.

O estudo da relação das obras de Lobato, observadas ainda de uma maneira geral, com as propostas do círculo modernista da Semana de Arte Moderna, será desenvolvido no primeiro capítulo de desenvolvimento. O estudo das obras selecionadas como *corpus* abrangerá os quatro capítulos seguintes. Nessa sequência, o primeiro debruçar-se-á sobre os procedimentos estéticos modernistas desenvolvidos por Lobato no campo do imaginário e da estilística das narrações de sua primeira fase. No estudo desse capítulo será dado particular destaque para o processo pelo qual esses procedimentos foram afirmados na trajetória editorial de *A menina do narizinho arrebitado* (1920) até o texto definitivo de 1947. Dando prosseguimento,

o segundo capítulo de análise do *corpus* estudará as narrativas transformadas em episódios de ***Reinações de Narizinho***. O capítulo seguinte concentrar-se-á em ***A caçada da onça*** e o último em ***O saci, Fábulas e Hans Staden***. Cada análise será precedida por breve síntese da narração examinada, de modo a serem explícitas, desde o início, as imagens e estruturas artísticas mais relevantes do desenvolvimento da obra.

LOBATO E O PROJETO MODERNISTA

1. A obra lobatiana e o modernismo brasileiro: caminhos de análise

Para responder às questões levantadas nas reflexões iniciais, é necessário estipular que elementos devem ser investigados na obra de Lobato para averiguar sua articulação com as propostas estéticas do Modernismo. Com base na caracterização que dos manuais de história da literatura observados inicialmente quanto à memória de Lobato por eles construída, bem como a fortuna crítica já desenvolvida sobre o escritor, estabelecemos quatro pontos centrais a serem discutidos:

- 1) As ideias de Lobato quanto à modernidade artística.
- 2) A ambientação temporal e espacial de suas estórias e os reflexos da realidade empírica nacional e moderna nessa ambientação.
- 3) A relação do imaginário artístico com a tradição literária.
- 4) A interpretação das possibilidades de comunicação da linguagem.

A investigação desses elementos revela tanto as perspectivas teóricas de Lobato a respeito da arte como a efetiva construção de seus produtos artísticos em suas diversas estruturas. Assim, podem tanto ser observados as aproximações e os confrontos entre Lobato e o grupo da Semana de Arte Moderna no tocante às concepções artísticas como na confecção propriamente dita de suas obras.

1.1 Avesso à modernidade?

“Lobato era, definitivamente, avesso à modernidade literária”, sentencia Sueli Tomazini Barros Cassal (2002, p. 21), fazendo coro às vozes da grande massa de críticos, historiadores e professores de literatura brasileira no momento em que se debuxa a fisionomia do escritor no painel do sistema literário brasileiro na década de 1920. Historiar é, a partir da colheita de informações, criar uma imagem em que as cores, os contornos e a distribuição dos elementos nos diferentes planos da cena são manipuladas para uma composição que dê sequência a outros quadros. Assim, parece natural que, diante da crítica de Lobato à exposição de Anita Mafaltti em 1917 e, em virtude da estreiteza de relações entre a pintora e o grupo intelectual dos Andrade, os primeiros historiadores do modernismo brasileiro se sentissem tentados a realçar a divergência de posições. Daí vem a necessidade de ou apagar Lobato do retrato coletivo dos modernistas ou, ao menos, transformá-lo numa figura de oposi-

ção e o destaque dado ao caráter destrutivo da crítica do escritor. Entretanto, transcorridos os noventa anos que nos separam da rusga entre Lobato e Mafaltti, é de espantar a valorização ainda dada ao episódio “Anita”, tema do famigerado *Paranoia ou mistificação?*³.

Monteiro Lobato realmente não aprovou a exposição de Anita Mafaltti em 1917 e a acusou de produzir uma obra grotesca e degenerada do ponto de vista estético. O escritor aparentemente manteve por toda vida a rejeição ao tipo de pintura figurativa exercitada pelas vanguardas europeias, conforme se pode observar na comparação feita por Dona Benta entre a arte clássica e a arte de vanguarda, em *O minotauro*, título publicado pela primeira vez em 1939

— Então... então a prova provada de que uma forma de governo é boa não tem valor nenhum? O progresso não é uma consolidação de conquista?

— Nem na arte é assim, senhor Péricles. Ao ver aqui em sua casa estas maravilhas da escultura grega, sinto pontadas no fígado.

— Por quê, minha senhora?

— Por que o futuro vai afastar-se disso...

— Como? Não admite então que nestas estátuas há o máximo de beleza que os escultores já conseguiram?

— Admito, sim — mas “sei” que no futuro isso será motejado, e esta beleza será substituída por outra, isto é, pelo horrendo grotesco que para os meus modernos constituirá a última palavra da beleza. Como prova do que estou dizendo vou mostrar um papel que por acaso tenho aqui na bolsa — e Dona Benta tirou da bolsa uma página de “arte moderna”, onde havia a reprodução de umas esculturas e pinturas cubistas e futuristas.

Péricles olhou para aquilo com espanto e mostrou-o a Fídias.

— Mas é simplesmente grotesco, minha senhora! — disse, depois.

— Estas esculturas lembram-me obras rudimentares dos bárbaros da Ásia e das regiões núbias abaixo do Egito...

— Pois não são. São as maravilhas que embasbacam os povos mais cultos do meu tempo — a 2.377 anos daqui... (LOBATO, 2011, p. 9 – 10.)

Poder-se-ia argumentar que tal aversão à arte moderna, por parte de Dona Benta, consiste em uma manobra de verossimilhança em virtude das características

³ Sueli Tomazini Barros Cassal (2002, p. 149) questiona porque motivo esse texto crítico de Lobato é sempre tão destacado e outros em que manifesta postura diferente, como o artigo *As quatro asneiras de Brecheret*, em que o escritor/critico defende o escultor cooptado pelo Modernismo, são relegados ao esquecimento.

da personagem, uma senhora idosa e que vive no ambiente rural, de quem se espera dificuldade em acompanhar o novo ou incapacidade de o fazer. Tal rebate, no entanto, entra em incoerência com o que representa essa mesma senhora no universo do *Sítio*: a voz do conhecimento, da sabedoria que legitima a verdade do campo intelectual e racional. De Dona Benta se espera a incapacidade para acompanhar a novidade e legitimá-la apenas quando se ignora a trajetória da personagem desde os anos 1930, quando ela parte para o Mundo das Fábulas com as crianças em **O pô de pirlimpimpim**. Dona Benta é a voz da legitimação ideológica na obra lobatiana, pois é ela quem dá limites às brincadeiras das crianças e também é ela quem interage diretamente com o mundo exterior através do conhecimento intelectual, sempre vencendo, pelo domínio desse conhecimento os intelectuais e cientistas Legitimados. É sua intervenção que encerra as reinações dos picapaus no sistema solar em **Viagem ao céu**, obra em que conversa em pé de igualdade com renomados astrônomos. É ela quem conduz as crianças no estudo da Geografia, História e Ciências nos quatro livros que levam seu nome, é ela quem detém a palavra que transfere o conhecimento de obras literárias modernas ou tradicionais, em **O irmão do Pinóquio, Peter Pan, Hans Staden e Dom Quixote**. E é ela quem travará, em posição de igualdade e até superioridade, debates com Péricles, Fídias, Sócrates, Heródoto e Sófocles em **O minotauro**. Portanto, a afirmação de que a arte moderna é grotesca e que esse grotesco é algo negativo, no universo do *Sítio* tem estatuto de verdade.

Os partidários de Lobato costumam ignorar a manutenção de suas posturas quanto às vanguardas das artes plásticas. Seus detratores utilizam esse critério como a senha para enxotá-lo do círculo dos modernistas, pois afirmam ser a comprovação exata de seu reacionarismo.

Questionamos se a concepção de arte por um escritor pode ser compreendida de maneira justa por esse único elemento, assinalando que ele tem o agravante de não permitir conhecer o pensamento do escritor sobre a modernidade literária. Assinalamos também que sua crítica a Anita Malfatti não se fundamentou apenas nessa rejeição à deformação figurativa das vanguardas europeias, mas principalmente à imitação dela. A pintora, observou seu crítico, levara uma “cubice” para a exposição, um carvão de um artista americano, o que parecia assinalar que aquela obra era o ideal a ser atingido pela produção da arte brasileira. Para Lobato, esse expediente, por si só, já era um ponto de bastante negatividade na exposição, pois

mantinha a produção brasileira subalterna a ideias estéticas estrangeiras. Observe-se que se Lobato expressara uma valorização da arte figurativa clássica em detrimento das inovações formais do século XX, quando, no Salão de Arte de 1917 (mesmo ano da exposição de Anita) diante de uma pintura academicista de tema clássico, a avaliação do escritor, publicada na ***Revista do Brasil***, não foi positiva:

Raimundo Cela é outro nome que aparece. Traz uma tela de vulto: Último diálogo de Sócrates. A mania de sair do presente compreensível e mergulhar em mundo de mortos, como o grego, é uma balda velha da Escola, que não perceberá nunca o absurdo contido nisso, diante da moderna concepção de arte. Como pode um menino do Ceará, transplantado para o Rio, e que não é um helenólogo com cinquenta anos de estudo, como pode essa moderníssima e brasileiríssima criatura interpretar com sua alma virgem de filosofias uma cena do século de Péricles? (LOBATO, 2009, p. 147)

Como nos revela essa avaliação de Lobato, o entendimento da modernidade artística é muito mais complexo do que a simples rejeição dos radicais experimentos de linguagem das vanguardas e endossamento de modelos passadistas de arte. O academicismo é uma escola velha, que se opõe, diametralmente, aos adjetivos moderno e brasileiro. Infere-se, daí, que sua concepção de arte moderna ao mesmo tempo propunha a desvinculação do passado clássico, que não serviria para a representação dos anseios temáticos e estéticos do século XX, e do presente europeu, que não serviria para a representação dos anseios de artistas brasileiros. E naquele momento inicial, os artistas selecionados pela memória canônica como a representação da modernidade artística brasileira (com toda a carga valorativa que a palavra modernidade carrega), copiavam, sim, a arte europeia. Isso foi admitido pelo próprio Mário de Andrade, o assassino simbólico de Lobato, quando, no vigésimo aniversário da Semana, assinala terem sido “diretamente importadas da Europa” (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997, p. 184) as modas que trajaram as primeiras ideias do grupo

Por isso, afirmamos que Lobato não incorreu em anacronismo ao avaliar a exposição de Anita Malfatti, e talvez nem mesmo em avaliar a propostas vanguardistas. Consideramos que sua rejeição à vanguarda não vem de um desconhecimento ou interpretação equivocada do fenômeno da *mimesis* artística, mas sim de sua condenação ao hermetismo dessa linguagem, o qual entravaria a relação com o público. Sua interpretação do papel do artista como um comunicador de ideias e sen-

sações, foi expressa na resenha de ***Os condenados***, de Oswald de Andrade⁴, divulgada na ***Revista do Brasil***. No mesmo texto, ele aponta o hermetismo da vanguarda, ao mesmo tempo, como um elitismo e como um entrave ao desempenho do fazer artístico

Quando, ao invés disso, arrastado por preocupações de escola, vai contra ela [a psicologia média dos leitores], na vã tentativa de inovar, em vez de causar a impressão visada causa uma impressão defeituosa, incompleta, “empastelada”, muito diferente da que pretendeu. (LOBATO, 2009, p. 43)

A compreensão de que as vanguardas se caracterizavam pelo hermetismo foi assinalada por Lobato ainda no mesmo ano de 1917, quando da exposição dos artistas convocados para representar o saci, no período em que desenvolvia o inquérito desenvolvido em ***O Estado de S. Paulo***. Diante de um trabalho feito em *ismo*, o escritor afirma que

Não cabe à crítica falar dele porque o não entende: a crítica neste pormenor corre parelhas com o público, que também não entende. É de crer que os artistas autores entendam-nos tanto como a crítica e o público. Em meio deste não entendimento geral, é de bom aviso tirar o chapéu e passar adiante. (LOBATO, 2009, p. 147)

É necessário que se pontue que a contribuição em *ismo* sutilmente criticada por Lobato, na ocasião, era de Anita Mafaltti, cuja exposição individual só ocorreria no mês seguinte.

Esclarecidos os fundamentos da rejeição de Lobato às expressões de vanguarda das artes plásticas europeias, cabe-nos questionar não só a superficialidade com que o tema costuma ser tratado em manuais de história da literatura, como também sua supervalorização. Não parece coerente, do ponto de vista da crítica literária, avaliar o entendimento que um escritor tem da modernidade artística através do único e exclusivo parâmetro de sua relação com as artes plásticas. Infelizmente é exatamente isso que faz a maior parte dos manuais de história da literatura direcionados para o público escolar: não só praticamente todas as obras se referem ao polêmico artigo como, muito frequentemente, ele é o único texto de Lobato oferecido

⁴ Livro publicado pela Editora Monteiro Lobato & Cia., em 1922. A atuação de Lobato como editor na década de 1920 assinala como é fazer tabula rasa dispô-lo como um opositor do Modernismo: não só ele atuou efetivamente na publicação dos livros do círculo de escritores envolvidos na Semana como Anita Mafaltti mais de uma vez foi convidada a criar capas dos livros das editoras de Lobato.

como mostra de sua identidade. A ênfase na questão, segundo Teixeira Coelho (1995, p. 14) foi uma manobra crítica para que a revisão empreendida por Anita Malfatti em seu estilo não caracterizasse uma capitulação à crítica e demonstrasse falta de segurança quanto aos princípios defendidos em sua arte. Segundo esse raciocínio, a oposição entre Lobato e os modernistas seria forjada não para denegrir o escritor, mas para dar ao grupo da Semana de Arte Moderna de 1922 uma unidade que está longe de corresponder à verdade. Cabe aqui lembrar, por exemplo, que os mesmos manuais que negam a Lobato um estatuto de escritor modernista o concedem a Manuel Bandeira, que nem participou ativamente da Semana (a leitura de seu ***Os sapos*** fora feita por Ronald de Carvalho) nem concordava integralmente com as propostas iconoclastas ali defendidas. Bandeira, cuja poética dos primeiros livros, afina-se com as formas parnasianas e com temáticas do simbolismo crepuscular, recusava-se atacar diretamente os ícones do passado.

Felizmente, trabalho de uma parte da crítica interessada no escritor vem desmisticificando a figura estereotipada que se criou sobre Lobato. Na década de 1980 alertava Marisa Lajolo (1983, p. 43) não ser possível avaliar Lobato

pelo metro exclusivo da aceitação ou rejeição polêmicas de posturas artísticas contemporâneas suas e que, aos olhos da crítica brasileira, parecem representar a única forma de rebeldia estética na pauliceia dos anos vinte.

O texto de Lajolo, publicado em 1983, foi produzido a propósito do Encontro Nacional de Literatura Brasileira, ocorrido um ano antes, em Porto Alegre. Na ocasião muitas vozes discordaram do ponto de vista da pesquisadora. No volume que agrupou e publicou as comunicações ali defendidas, o artigo de Lajolo é antecedido pela transcrição da palestra de Guilhermino Cesar, cujo tema é justamente a relação entre Lobato e os modernistas. Cesar (1983, p. 39), na ocasião, reiterou a memória tradicional de Lobato como avesso à modernidade, referindo-se à crítica do escritor como uma agressão e estabelecendo o texto como possível causa para a crise autoral de Anita.

Então, o fato, certamente doloroso, é que o artigo ***Paranoia ou mistificação***, dado o prestígio do seu autor, calou fundo na sensibilidade de Anita Mafaltti, que durante anos deixaria de expor e creio até mesmo de pintar. (CESAR, 1983, p. 39)

A denúncia de passadismo no pensamento lobatiano por Guilhermino Cesar não fica restrita apenas ao caso Malfatti. O pesquisador refere-se também à publicação na Revista do Brasil, em 1922, de um trecho de livro sobre teoria da literatura que, segundo Cesar, exemplifica a obtusidade da perspectiva teórica do pai do *Sítio*.

Em janeiro de 22, a Revista do Brasil publica em sua secção (sic) fixa — Debates e pesquisas — não mais nem menos do que isto: um trecho do conhecido livro de Alblat, no qual seu autor — compendiadador medíocre — defende o conceito de que a arte literária tem princípios imutáveis. Lobato, a despeito de seu imenso talento, dava cobertura a autores assim, defasados de nascença. Nessa mesma toada, sua revista, sem embargo da excelente matéria que divulgava, no que concerne às artes em geral, era rotundamente “passadista”, como então se dizia.

Monteiro Lobato era um alblatiano; não conhecia as novas teorias literárias e renegava o que de novo a Estética nos mostrava da Europa. Continuava lendo tranquilamente, em 22, o seu Camilo Castelo Branco, sem olhara para os lados... (CESAR, 1983, p. 36)

Nessa análise, talvez Cesar tenha se esquecido de que, à frente da ***Revista do Brasil***, bem como de qualquer uma de suas editoras, Lobato era um empresário e que o não atendimento das expectativas do público poderia provocar-lhe prejuízos financeiros. Essa sua perspectiva sobre o contentamento do público como uma necessidade para a publicação subsistir fica evidente em carta a Godofredo Rangel de 1924, que noticia seu afastamento da direção da ***Revista***.

Entreguei a ***Revista do Brasil*** ao Paulo Prado e ao Sergio Milliet e não mexo mais naquilo. Eles são modernistas e vão ultramodernizá-la. Vejamos o que sai — e se não houver baixa no câmbio das assinaturas, o modernismo está aprovado. (LOBATO, 2010 a, p. 492)

No início dos anos 1990, foi a vez de Tadeu Chiarelli (1995, p. 20) devassar o artificialismo da “história ideal do modernismo brasileiro”, com a divulgação do seu ***Um Jeca nas vernissages***. Aprofundando ainda mais o esclarecimento das relações entre Anita Mafaltti, Lobato e o grupo dos modernistas de 1922, Glaucia Soares Bastos (2007, p. 104), assinala que, em 1917, apenas Oswald de Andrade manifestara-se publicamente em defesa de Malfatti, e, ainda assim, “moderadamente”.

Por fim, no tocante ao entendimento de Lobato da modernidade artística, duas considerações são de extrema importância. A primeira consiste em questionar qual a postura de Lobato em relação à modernidade de outras expressões artísticas. Afinal, tanto a polêmica a respeito de sua compreensão da modernidade como os

esclarecimentos sobre essa compreensão desenvolveram-se a partir de suas declarações sobre as artes plásticas. Evidentemente esse é um recorte reduzido quando se objetiva compreender o entendimento de arte moderna por um pensador. Assim, ampliando a discussão, observamos, num esquecido artigo de 1926, publicado no *Diário da Noite*, Lobato afirmar que

Essa brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento [o futurismo, como então, denomina o movimento modernista] vai desempenhar uma função muito séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas a que andamos aferrados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal. Valerá por um 89 duplo — ou por um 7 de setembro. Nestas duas datas está exemplificado o modo de falar da escola antiga, francesa, e da nascente nacionalista. (LOBATO, 2008, p. 123)

O artigo de Lobato não é apenas feito de puro elogio às propostas do círculo oswaldiano, nem é sinônimo de completo reconhecimento às formas estéticas ali propostas, elementos que seriam incoerentes com o espírito crítico do criador da Emília. Para Lobato, as teorias estéticas propostas pelo futurismo são a peninha das anedotas em que se propõe uma charada na qual um objeto é descrito com todas as suas características mas adiciona-se uma peninha para que ele pareça não ser o que é. A peninha, defende Lobato, é o futurismo, cujo objetivo é embaralhar as peças do jogo, perturbando o leitor. Essa atrapalhação, no entanto, é vista como positiva:

Inversão, ou melhor, atrapalhação, angu completo dos valores assentes. Dos valores e das regras. A gramática, a boa ordem, a justa medida, a clareza — pilhérias! Por que é que o pronome reflexo não há de abrir períodos? E zás: “Me parece que...” E o “você” expeliu o “tu”, e a velha asneira, que andava no refugo porque só os asnos a manuseavam, foi reabilitada, vestida à moderna e veio à tona de livros e jornais, toda garrida, provando mais uma vez que tudo vai da apresentação, e que um urubu preparado por Vatel pode saber melhor ao paladar do que uma perdiz assada pelas nossas cozinheiras do trivial. (LOBATO, 2008, p. 122)

Lobato ainda afirma que com a aplicação, no Brasil, do futurismo, Oswald desejava descristalizar o ambiente artístico e intelectual para, depois, criar uma proposta sua “livremente, sem nenhum dogma, nenhum quadro, nenhuma autoridade que a constrangesse” (p. 122). Em sua crítica ele ainda afirma que esse era o objetivo de Oswald, embora o autor de *Os condenados* não pudesse se dar conta, na-

quele momento que era impossível construir, visto que “as duas funções, a destrutiva e a construtiva, jamais cabem juntas a um mesmo homem” (p. 123).

Assim, embora não mostre adesão à proposta do modernismo, Lobato reconhece sua necessidade para os rumos da arte que ele próprio almejava. Dessa maneira, não parece incorreto afirmar que, fora do campo das artes plásticas, a postura de Lobato quanto à modernidade literária é simpática. Ao contrário do que se costuma pensar, o próprio círculo modernista reconheceu a parte de leão que cabe ao escritor de Taubaté nas “transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22” (ANDRADE, 1971, p. 4). Oswald de Andrade não só reconheceu sua atuação como o fez dando-lhe um *status* de liderança no movimento. Para Oswald, Lobato foi o “Gandhi do modernismo” (ANDRADE, 1971, p. 4) — comparação a qual, vale lembrar, fundamenta-se na pacífica luta pelo nacionalismo, sendo a não violência de Gandhi um paralelo do distanciamento de Lobato às radicais formas artísticas de vanguarda. Oswald só esqueceu-se, nessa comparação, de que as vanguardas também eram formas europeias, e que sua rejeição e também uma forma de combate à dominação estrangeira.

A segunda consideração revela-se, a nosso ver, a fundamental. É possível a partir da investigação das ideias de Lobato sobre as artes plásticas se chegar ao seu entendimento da modernidade e do modernismo literários? Em outras palavras: é coerente julgar o papel desempenhado por um escritor em um sistema literário utilizando como argumento central a análise de um texto seu que nem constitui uma escrita literária nem tematiza o fazer literário?

Quando levantadas essas indagações, revela-se o quanto se desviou a crítica literária de seu objetivo principal ao investigar o escritor. Ainda que os dados sobre as relações entre Lobato e o Modernismo levassem a outras compreensões, apenas a análise detalhada da constituição de sua obra e da articulação dessa com sua contemporaneidade, seu passado literário e suas influências sobre as obras sucedâneas são instrumentos válidos para que sua produção seja adequadamente criticada. Se Lobato, em 1947, reafirma que valoriza a pintura vanguardista, isso é revelador, apenas, de suas preferências pictóricas, nada mais. Para avaliar suas ideias sobre literatura, só dois caminhos são possíveis: a avaliação da fortuna crítica por ele produzida e a avaliação da obra artística por ele produzida. O primeiro caminho, se tem grande valor, no entanto, esbarra no fosso que separa a teoria da prática. Por isso, se tomado sozinho, revelar-se-á limitado em seu alcance. O segundo, por

sua vez, tem a segurança de lidar não com projetos e ideias, mas com realizações concretas.

Por esse motivo, se, por um lado, já temos indícios suficientes para afirmar que Lobato não era avesso à modernidade, pergunta lançada no título desse tópico, por outro, a investigação sobre suas ideias acerca da modernidade artística só será realmente concluída ao fim de nosso estudo. Temos indícios para crer que ele compreendeu as propostas a ele contemporâneas. Não obstante, apenas a sua obra confirmará se sua compreensão resultou em um trabalho artístico efetivamente moderno.

1.2 Tempos modernos, sítio brasileiro: um divisor de águas na literatura infantil

A caracterização do cenário das obras com elementos nacionalistas e a incorporação do contexto temporal da modernidade, com os elementos que caracterizam seu cotidiano, como, nos ambientes urbanos, o automóvel e a luz elétrica, são motivos literários tradicionalmente apresentados como características dos textos modernistas. Se encontradas na obra infantil de Lobato, essas características assinalarão a consonância de sua proposta estética com uma parte das novas orientações artísticas desenvolvidas no Brasil no início do século XX.

Investigando os primeiros textos da década de 1920, observamos que, em ***A menina do narizinho arrebitado***, estreia em livro da produção de Lobato para crianças, o tempo e o espaço relacionam-se com a realidade empírica contemporânea ao seu leitor presumido e ao seu contexto de publicação. A obra, em duas ocasiões distintas, faz referência ao avião: em uma comparação e na caracterização de um aparelho que atualiza, no maravilhoso, um aeroplano e um voo feito por meio dele.

— Não disse? exclamou o besouro, erguendo-se e limpando com a manga o chapéu sujo de terra. Não disse que havia “coisa” ahi dentro? É a tóca do Escorpião Negro, não resta a menor dúvida, e eu com raças de ferrão venenoso não quero historias, não! Até logo, a-migo Escamado, sáre bem e seja muito feliz. Caspitê!

E lá se foi pelos ares afóra, zumbindo *que nem um aeroplano...* (LOBATO, 1982, p. 8; grifo nosso)

De volta desse lindo passeio o príncipe convidou-a para voar.

— Até *aeroplanos* ha por aqui? perguntou a menina, espantada.

— E mais seguros que os aeroplanos dos homens, vaes ver, respondeu o príncipe.

Apesar do medinho a menina encheu-se de coragem e aceitou o convite.

Veio logo um *aerogrillo*. Era um grillão verde, que trazia nas costas a barquinha de vime e na cabeça dois insectos, um besouro e um vagalume. Este vagalume, com seus grandes olhos phosphorescentes, servia de pharol ao aeroplano e o besouro estava ali para zumbir, *fingindo o barulho da helice*. Narizinho achou muita graça na engenhosa invenção e trepou á barquinha sem medo. O besouro zumbiu e o aerogrillo disparou como um raio pelos ares afóra. Subiram, subiram, subiram tão alto que a terra de lá parecia uma laranja. Atraversaram nuvens, chegaram muito pertinho da lua, que a menina teve o gosto de tocar com a pontinha do dedo. E só desceram quando o sol vinha raiando. (p. 37; grifos nossos)

Na segunda versão de ***Narizinho***, o volume escolar ***Narizinho arrebitado***, de 1921, há também a referência ao cinema. Na década de 1920, se o cinema já era popular e conhecido, não deixava ser ainda, algo novo para a maior parte da população. O livro de 1921 foi apenas o primeiro em que elementos da arte cinematográfica integraram as aventuras do *Sítio*. No ***Narizinho*** escolar, essa participação acontece com a presença da figura de Tom Mix, com quem a menina sonha. Posteriormente, em 1928, há nova integração, por meio da chegada do Gato Félix, na obra de mesmo nome. O personagem, ainda que um farsante, novamente conecta o *Sítio* e seus personagens com o cinema mudo norte-americano. Em ***Reinações de Narizinho***, no episódio equivalente à história editada em 1920 e revista no ano seguinte, Lobato manteve a referência ao avião, no mesmo processo comparativo, e, em virtude de alterações significativas no rumo da história cortou a segunda referência, feita originalmente pelo “aerogrillo”. No entanto, nem por isso a relação da obra com o cotidiano moderno foi diminuída: no lugar do segundo avião, Lobato usou a imagem das sardinhas enlatadas para legitimar a modernidade de seu texto — a comida enlatada popularizou-se no fim da década de 1920, quando o processo de produção das latas tornou-se mecanizado⁵.

— Eu não disse? — exclamou o besouro, levantando-se e escovando com a manga a cartolinha suja de terra. — É, sim, ninho de fera

⁵ A história da produção das latas usadas para conservar comida pode ser conferida no informativo publicado online pela Associação Brasileira de Embalagem de Aço em http://csna0006.csn.com.br/pls/portal/docs/PAGE/10G_PRADA/PRADA_HOME_PM_PT/LIVRO%200%20ANOS.PDF. Acesso em 07 de janeiro de 2012.

— e de fera espirradeira! Vou-me embora. Não quero negócios com essa gente. Até logo príncipe! Faço votos para que sare e seja muito feliz.

E lá se foi, zumbindo *que nem um avião*. (LOBATO, 1988 e, p. 8; grifo nosso)

— Artes das senhoras sardinhas — disse ele. — São as melhores arrumadeiras do reino.

A menina pensou consigo: “Não é à toa que sabem *arrumar-se tão direitinhas dentro das latas...*” (p. 15; grifo nosso)

No texto original, a imagem da arrumação do reino fora obtida com a atribuição dessa tarefa às saúvas: “Artes das senhoras saúvas, disse Escamado. São elas que colhem as florinhas do campo e enfeitam estes vasos” (LOBATO, 1982, p. 17). Observe-se que a fala de Escamado, no texto original, não reforça, como na versão definitiva, a ideia da capacidade de arrumação das personagens. A sequência textual também não produz esse reforço, pois não há nenhuma reflexão de Narizinho a esse respeito, passando-se à descrição dos pratos servidos no jantar. Assim, a versão definitiva dá grande relevo à imagem das sardinhas no ato de arrumação, o que tem uma importância cabal na construção de sua temporalidade. Refletindo sobre as sardinhas e relacionando-as às da comida enlatada, Narizinho oferece ao leitor a chave da atualização das regras de como relacionar o ficcional ao real. Ela exerce o papel de possibilização da crítica ao sistema de referência do texto, papel, que, para Iser (1996, p. 186) cabe ao herói.

É importante assinalar, aqui, que esse expediente não só afina Lobato com a proposta do Modernismo como, também, revoluciona a tradição da literatura infantil, singularizando sua produção. Mais que situar a obra na sua contemporaneidade histórica, o que ocorre é uma negação das expectativas do leitor quanto à forma como ele deve lidar com o texto para interpretá-lo. Na tradição da literatura infantil, o tempo é mítico; mesmo as grandes novas obras estrangeiras que serviram de referência para Lobato não travam maiores conexões com o real empírico. Nem o **Peter Pan** de Barrie, nem o **Pinóquio** de Collodi nem o **Alice's adventures in Wonderland** de Carroll desenrolam-se em períodos de tempo tão claramente equiparados ao de seu público implícito. Assim, as referências temporais que conectam a obra de Lobato ao contexto histórico de seu público não só afirmam novos temas, como também negam os planos de fundo que, na teoria da recepção de Iser (1996, p. 147), envolvem

não apenas repertórios de normas e imagens extra-textuais como também a literatura do passado, tradições inteiras.

A caracterização dos espaços em que transitam os personagens do Sítio, na década de 1920, também se afina com o projeto modernista. Se em *A menina do narizinho arrebitado*, a obra inaugural, muito pouco se conhece do ambiente do Sítio do Pica-Pau Amarelo, que ainda não tem nome, o Reino das Águas Claras é profundamente desenvolvido. Nessa obra, o Sítio e o reino são espaços que ocupam instâncias distintas de realidade, o primeiro correspondendo ao espaço real e o segundo ao espaço fantasioso (distinção que foi completamente apagada posteriormente). Visto que toda a aventura de Narizinho desenrola-se exclusivamente no reino, sendo o Sítio apenas o lugar de partida para essa experiência, entende-se o porquê de Lobato pouco se deter em sua caracterização.

Ainda assim, na transição do espaço real e o fantasioso, há elementos caracterizadores de uma realidade brasileira, identificados na vegetação e na fauna.

Não se passa um dia sem que Lucia vá sentar-se á beira d'agua, na raiz de um velho ingázeiro, alli ficando horas, a ouvir o barulhinho da corrente e a dar comida aos peixes. E elles bem que a conhecem! É vir chegando a menina e todos lá vêm correndo, de longe, com as cabecinhas erguidas, numa grande faminteza. Chegam primeiro os piquiras, os *guarús* barrigudinhos, de olhos saltados; vêm depois os *lambarys* ariscos de rabo vermelho; e finalmente uma ou outra *parapitinga* desconfiada. (LOBATO, 1982, p. 4; grifos nossos)

Nesse momento da história do texto, Lobato optou por enumerar substancialmente os tipos de peixe que habitam o ribeirão. Junto com a caracterização da árvore como um ingazeiro, constrói-se um cenário em que os portadores das referências empíricas representadas por esses substantivos reconhecerão essa nacionalidade.

O Reino das Águas Claras, no primeiro *Narizinho*, é um ambiente fluvial e, pelos seus moradores, é um rio brasileiro. Aos peixes apresentados na caracterização do ribeirão do Sítio acrescentam-se bagres, personificados em duas vítimas do Escorpião Negro, o vilão da história. O nacionalismo do reino, no entanto, é demarcado principalmente pelos tipos de pássaro que são inseridos na corte do príncipe Escamado: canário, pintassilgo, papa-capim, corruíra, sabiá, viuvinha, rouxinol, pata-tiva, coleirinha, martim-pescador, tangará, em grande maioria espécies nacionais.

Além das aves, um cágado e alguns insetos como as mamangavas completam as referências à fauna brasileira.

No ***Narizinho*** escolar, de 1921, o espaço do sítio de Dona Benta é caracterizado de maneira mais ampla, pois, nessa edição, à aventura no Reino das Águas Claras acrescentam-se outros eventos, tendo a maioria o Sítio (também ainda sem nome) como cenário. Essas aventuras vão corresponder ao episódio ***O Sítio do Pica-Pau Amarelo*** de ***Reinações de Narizinho*** (1931), obra em que as terras de Dona Benta são finalmente batizadas. Na versão definitiva desse episódio, os elementos espaciais desenvolvidos conjugam-se às ações habituais dos personagens do ambiente rural brasileiro: Lobato criou, nessa obra, as jabuticabeiras do pomar e o assanhamento de Narizinho na época em que as árvores produzem suas frutas; o ribeirão é retomado, não mais como uma porta para o mundo maravilhoso, mas como um espaço pragmático na vivência do Sítio, onde Tia Nastácia lava roupa e onde se pode pescar; apresenta-se o mastro de São João do terreiro.

Além das diversas versões de ***Narizinho***, desenvolvem também o cenário do sítio de Dona Benta ***A caçada da onça*** (1924) e ***O saci*** (1921). No primeiro dos dois livros, além da onça que estabelece com as crianças uma relação de antagonismo, não há outros elementos de referenciação a itens da realidade espacial brasileira. Não há e nem é necessário, efetivamente, que existam, dado o papel desempenhado pelo felino e pelo fato de a temática do texto representar uma aventura típica do imaginário rural brasileiro. Cumpre ressaltar que, na versão do texto a partir de 1933, quando desenvolvida a segunda parte da aventura da onça e a caçada do rinoceronte, bem como na versão definitiva, Lobato acrescentou algumas imagens da natureza brasileira. Enquanto na obra original, a caçada se dá no meio do mato, a partir de 1933 ela ocorre no capoeirão dos taquaruçus. Etimologicamente a brasiliade já se afirma na primeira expressão, palavra derivada do tupi para o mato que cresce num terreno que foi usado para roça ou foi queimado. O taquaruçu, por sua vez, é uma espécie botânica nacional, um tipo de bambu. A afirmação da brasiliade do cenário afirma-se pela referência botânica em pelo menos mais um momento do texto: se na caçada original as crianças fogem da onça subindo em árvores, a partir da feita em 1933 todas sobem numa mesma árvore, um pé de grumixama brava (LOBATO apud ROCHA, 2006, p. 77).

Em ***O saci*** há um percurso editorial particularmente interessante na representação do espaço do *Sítio*. Evandro do Carmo Camargo construiu um quadro compa-

rativo entre o texto da primeira edição da obra, de 1921, revisto por Lobato e com correções manuscritas sobre a impressão original, e o texto da terceira edição, de 1928. Por meio desse cotejamento, podemos observar que a legitimação do espaço do *Sítio* como *locus* de uma nacionalidade pura, legitimação para a qual a metonímia concorre como principal recurso diegético.

A metonímia se afirma como um recurso da construção do espaço na narrativa em virtude de esse espaço, em relação ao referente empírico, estabelecer um relação a partir do vetor semelhança no qual o espaço literário se constitui “um fragmento de um macrocosmo que o ultrapassa e lhe dá o seu sentido” (LEFEBVE, 1975, p. 227). Por isso, pode-se afirmar que o sítio de Dona Benta é, ao mesmo tempo, o Sítio do Pica-Pau Amarelo e o Brasil rural dos anos 1920. Ao descrever a galante casinha branca, com um terreiro “bem varridinho”, um “bello mastro” — de São Pedro, em 1921, e de São João, a partir de 1928 — e “gallinhas por toda a parte”, Lobato não desenvolve uma descrição baseada na realidade nas fazendas e chácaras nacionais, mas sim inventa a imagem do sítio brasileiro.

Essa construção do microcosmo da realidade nacional, no *Sítio*, não está logo pronta quando o autor estabelece as metas de seu projeto literário. *O saci*, desde a concepção do inquérito, visava a uma afirmação da independência do imaginário artístico brasileiro. Um lapso na edição de 1921, corrigido nas demais, mostra, contudo, que atingir esse objetivo demandava tanto esforço de elaboração como de auto-regulação. Esse lapso era a figura de uma fada, utilizada para construir a analogia entre a casinha branca e um pombinho branco: “uma fada e virou o pombinho em casa e os periquitos em laranjeiras” (LOBATO apud CARMO CAMARGO, 2006, p. 226). Na revisão de Lobato à edição de 1921, a figura da fada já fora cortada. Se a questão do imaginário nacionalista é a primeira razão a se pensar como motivo para essa intervenção — a presença do maravilhoso europeu contrariava os objetivo da obra de afirmar o valor do imaginário folclórico brasileiro — há que se considerar, também, que a analogia é uma figura discursiva que acaba ocupando o espaço da metonímia. Considerando o objetivo de representação da nacionalidade traçado por Lobato em sua obra infantil, esse apagamento reforçou o caráter metonímico do espaço do *Sítio*.

1.3 Um vice-papa à frente dos papões: a precedência da antropofagia literária

Um fato muitas vezes desconhecido da biografia de Monteiro Lobato, em virtude do mito da celeuma com os modernistas, foi o convite a ele erigido por Oswald de Andrade para participar de uma segunda Semana de Arte Moderna. O depoimento de Lobato dado a Amadeu Amaral Júnior no *Jornal da Manhã* registra a sua bem-humorada relação com Oswald de Andrade: nessa segunda Semana, Lobato seria o vice-papa, logo abaixo de Oswald, o Papão.

"Se eu participasse da Semana, talvez me tivesse contaminado com a inteligência nela manifestada. Preferi ficar na minha honesta burrice", explica, dizendo-se, porém, partidário de uma Segunda Semana, correta e aumentada, na qual se contentaria com o posto de vice-papa, abaixo do "Papão" Oswald de Andrade.

"Como preparam minha entrada nas hostes modernistas, estou fazendo uma aquarela para derrotar Picasso: uma mulher com cinco olhos, seis cristas, e um bico de galo." Com a obra, Lobato afirmava pretender abocanhar o primeiro prêmio e, ao mesmo tempo, cair nas graças de seus opositores. "Por causa da arte moderna já fui assassinado pelo Mário de Andrade, que escreveu meu necrológio", diz ele. "Tenho esperança agora de que com a minha adesão à Segunda Semana eu ressuscitarei." (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997, p. 170 - 173)

Chama a atenção o trocadilho usado pelo criador do *Sítio*. As imagens criadas com vice-papa e papão combinam, ao mesmo tempo, a sacralidade da referência ao líder máximo do catolicismo e a imagem do paternalismo⁶ com a imagem do arquétípico monstro comedor de criancinhas. A cuca, em *O saci*, é apresentada como um bicho papão, havendo nas obras da década de 1920 descrições minuciosas do monstro comendo uma criança, que se revela, depois, ser Narizinho. O ato de comer, na literatura infantil de Lobato, é apresentado, desde o *Narizinho* de 1920, como uma afirmação da lei do mais forte e da sobrevivência. A referência também utiliza a palavra papo:

— Então, disse Narizinho, aqui neste reino, um pilhando o outro de geito é zás, para o papo?

⁶ Tomando-se essa imagem como referência, destaca-se a escolha de Oswald como papão e o silêncio sobre a posição de Mário de Andrade nessa segunda Semana. Foi com Mário que Lobato teve relações mais tensas, como reportam seus biógrafos. Além disso, segundo Vasda Bonafin Landers (1988, p. 68) sempre reivindicou a paternidade completa da renovação linguística do Modernismo.

— Isso mesmo, minha filha, tal qual entre os homens, que são uns urubús comedores de carne de cadáveres.

Narizinho espantou-se muito com a ideia que os bichos faziam dos homens e quis desmentir a aranha. Mas não pôde porque a aranha a interrompeu dizendo:

— São urubús, sim, e comem cadáveres de animais. Já tive minha teia num açougue e todas as noites via chegar cadáveres de bois, carneiros e porcos esfolados, que um homem, chamado açougueiro, todo sujo de sangue, vendia aos pedacinhos às criadas de cesta.

Narizinho calou-se porque era bem verdade aquilo. (LOBATO, 1982, p. 33 - 34)

Mestre Agarra agradeceu ao doutor o serviço e, afim de não perder tempo, foi mandando para o papo os corpos das três formigas degoladas que esperneavam no chão. Era um grande pandego, este mestre Agarra! (LOBATO, 1982, p. 35)

A imagem autoconstruída por Lobato como um vice-papa de uma segunda Semana de Arte Moderna, portanto, não pode ser descolada da imagem de um papão, de um deglutiidor, de alguém que se alimenta dos outros. Como Oswald foi o escritor escolhido para concentrar a imagem do papão-mor, imediatamente emerge a ideia da grande deglutição proposta por ele, a antropofagia artística. Lobato dá o reconhecimento a Oswald como sendo o grande papão, o grande deglutiidor das propostas artísticas de outras fontes culturais, e se posiciona como o segundo grande nome na liderança desse processo. No entanto — e essa afirmação não foi registrada em nenhuma das obras investigadas em nossa pesquisa — ele precede Oswald na execução proposital da colagem do ícone estrangeiro num contexto em que ele é deglutiido e ressignificado.

O caso já foi mencionado em nosso estudo anterior: no ***Narizinho*** escolar, obra de 1921, o caubói americano Tom Mix foi selecionado do repertório extra-textual e inserido na obra literária. Sua simples seleção já configura uma atualização da personagem, que no cinema participava de filmes mudos e no texto lobatiano adquire voz e fala português. No entanto, a colagem de Lobato foi além de um experiência intersemiótica, pois força o leitor a uma reconstrução completa do horizonte de expectativas sobre o personagem, visto que ele, ao surgir em cena, desempenha o papel de assaltante. Tom Mix aparece em 1921 como a primeira clara construção lobatiana de um duplo narrativo, expediente que Lobato desenvolveu em outras deglutições, como se verá posteriormente.

É difícil mensurar até que ponto o escritor forçou seu leitor a modificar-se diante do texto. Brites e Gomes (2011, p. 12) afirmam, erroneamente, que o personagem surgiu “em *Reinações* onde o vaqueiro é contatado por Emília para castigar seu marido”. Na verdade, desde o texto de 1921, Tom Mix surge para roubar Narizinho, mas acaba logrado pela menina e se põe a seu serviço. Emília ainda não era casada com Rabicó e é Narizinho quem chama Tom Mix para punir o leitão, por tê-las abandonado quando estavam em perigo, ameaçadas pelo próprio caubói.

Nisto o mato farfalhou à beira do caminho e uma quadrilha de lagartões apareceu, de máscaras no rosto e trabuco em punho.

— A quadrilha Chupa-Ovo! gritou Emilia, aterrorizada, erguendo os braços como no Cinema. Narizinho também empalideceu e instinctivamente procurou agarrar-se ao Marquez. Mas o Marquez já tinha pulado em terra e azulado pelo capoeirão a dentro, como um coelhinho...

— A bolsa ou a vida! intimou o chefe dos salteadores, erguendo o trabuco. Narizinho, a tremer de medo, olhou para elle. Olhou para elle e franziu a testa. “Eu conheço esta cara!... pensou lá consigo. É Tom Mix!... *Mas quem havia de dizer? Tom Mix, um herói de cinema, tão sympathico, feito agora chefe de lagartões salteadores*”... (LOBATO, 1921, p. 138-139, grifo nosso)

Observa-se, portanto, que sete anos antes de Oswald publicar o *Manifesto Antropofágico* e sistematizar o conceito de antropofagia cultural, Lobato introduz a técnica na construção do universo do *Sítio*. Mesmo sem uma reflexão teórica previamente construída, a inserção do personagem estrangeiro na ficção nacional passa a servir à formação de um novo imaginário. A referência estrangeira não é mais um modelo a ser atingido, mas é duplicada com inversão de suas características. Diante desse Tom Mix, que salta do meio do mato de trabuco em punho contra uma criança, o leitor é obrigado a atualizar suas expectativas sobre o personagem.

Essa foi apenas a primeira experiência antropofágica do escritor na década de 1920. A partir de 1928, a antropofagia impõe-se como tema dominante na obra lobatiana, ocupando mais dez obras de fantasia, além de ter sua participação nas versões à picapau de *Peter Pan* (1930) e *Dom Quixote* (1936). Em todos os livros do *Sítio* escritos entre 1928 e 1931, ano em que se encerra o recorte de nosso *corpus*, a antropofagia está presente. No campo dos personagens ela foi exercitada através das figuras diegéticas do duplo e da máscara, caracterizadas Lefebvre.

Lefebve entende que a diegese — ou seja, o real fictício transformado em significação pela linguagem —, na narração em prosa, é construída a partir de oito procedimentos básicos: lacuna, metonímia, paradoxo, inversão, repetição/expansão/inserção, ambiguidade, paralelismo e metáfora. A inversão é o procedimento que no nível ideológico do texto resulta da paródia, ou é por ela construído, e que nos personagens se desenvolve pelo equívoco, pela substituição, pela máscara e pelo duplo. A máscara é “a simples burla sobre a identidade ou a qualidade de uma personagem” (LEFEBVE, 1975, p. 238), e na antropofagia do *Sítio* foi utilizada em **O Gato Félix** (1928), estória em que o personagem surge, mas, ao final, revela-se que é um gato ladrão farsante. Nas demais obras, a deglutição das referências estrangeiras vem pela construção de duplo dos personagens da tradição, e cuja inversão será feita em graus variados estando a radicalidade maior **O irmão do Pinóquio** (1929) e no Tom Mix de **Reinações** (1931). Nesses dois casos, Lobato mobiliza pela estrutura narrativa uma reorganização tão profunda do horizonte de expectativa do leitor, que se pode assumir esse recurso como um dos elementos que autorizam classificar seu trabalho como uma *mímesis de produção* visto que esse tipo de criação

supõe a divergência entre a proposta de significação de um texto e a maneira como um certo horizonte de expectativas costuma interpretar indícios semelhantes (COSTA LIMA, 1988, p. 295).

Ressaltamos que a interpretação dada à literatura infantil de Lobato como um exemplo do conceito de *mímesis de produção* formulado por Costa Lima não se justifica, apenas, pela negação do horizonte de expectativas dos leitores na inversão diegética dos personagens estrangeiros inseridos no imaginário da obra. Ao discutir a caracterização do tempo, observamos que também essa estrutura narrativa é manipulada pelo escritor de maneira a negar as expectativas do leitor diante do texto as quais foram fundamentadas em suas experiências literárias anteriores. Mais à frente, observaremos que a negação dos significados previamente construídos para as estruturas textuais e também para as normas extra-textuais é constante em muitos outros dispositivos diegéticos. É essa desestabilização da leitura provocada *conjuntamente* por todos os procedimentos adotados pelo escritor que fundamenta nossa a classificação de seu produto artístico como *mímesis de produção*.

Retomando a questão da antropofagia, ela nos leva, invariavelmente à conclusão de que quanto à tradição literária, a postura de Lobato é crítica e iconoclasta. Nesse campo, sua obra infantil não só se afina com as propostas modernistas brasileiras, como as antecipa. Além disso, os números dimensionam que Lobato levou a cabo o mais constante e consiste trabalho antropofágico dos anos 1920: entre 1928 e 1931, foram publicados nove livros, dos quais oito são obras originais e um é o **Peter Pan** do *Sítio*. Em todas essas nove produções, a antropofagia é tematizada, e, nas obras originais do escritor são o tema de maior evidência em pelo menos sete. Se considerado todo o conjunto das vinte obras de fantasia originais⁷ de Lobato, publicadas de 1921 a 1944, onze são aquelas em que a antropofagia é chave para a leitura, o que a torna tema de nada menos que 55% da obra do escritor. Na contagem, o intervalo de vinte e três anos também denuncia Lobato como o escritor dos anos 1920 que por mais tempo dedicou-se à revisão das regras do sistema literário com que dialogou.

1.4 Lobato, a modernidade e a insuficiência da linguagem

De uma maneira geral, se é possível apontar um elemento a respeito do qual há mais consenso no julgamento de Lobato, como escritor, é a avaliação das características de seus textos na superfície linguística. Tanto é assim que a maior parte dos críticos que o situam na escorregadaria classificação de pré-modernista fundamentam essa nomenclatura por observarem em sua literatura para adultos um paradoxo. Nela conviveriam uma temática dominante que é relacionada a uma vertente regionalista do naturalismo e uma linguagem cujas características dominantes são relacionadas a características dominantes do Modernismo. Estudos como os de Nelly Novaes Coelho, Regina Zilberman e Marisa Lajolo há certo tempo já insinuam a afinidade entre Lobato e o modernistas no plano da linguagem

Sua linguagem coloquial brasileira, bem-humorada, vinha enfim romper com a seriedade e rigidez da linguagem escrita culta, de cunho português, que em geral predominava nas traduções da literatura infantil que nos vinham da Europa via Portugal. (...) (E isso,

⁷ Consideramos, nessa contagem, cada livro que até 1931 constituíam uma obra individual, desprezando na contagem **Reinações de Narizinho**, e assumindo que **A caçada da onça** e **Caçadas de Pedrinho** devem ser contados separadamente, dados os acréscimos de histórias inéditas feito no livro de 1933.

ao mesmo tempo em que a literatura para adultos sofria as rupturas e transformações trazidas pelo Modernismo que eclode em 1922” (COELHO, 2006, p. 641)

A estética do período, desestimulando as preocupações estilísticas de reprodução da norma padrão e do falar elevado, promoveu, em seu lugar, a expressão oral e “inculta” dos novos grupos urbanos. Com isso, a linguagem modelar foi destronada, cedendo a vez (e a voz) ao coloquial, ao popular e ao atual no que se refere à semântica e à sintaxe e, em alguns casos, como o de Monteiro Lobato, até à ortografia. (LAJOLO & ZILBERMAN, *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*, p. 62 – 63 apud BERTOLUCCI, 2005, p. 265)

Não obstante, a despeito da divulgação dessas interpretações da linguagem lobatiana, ainda há críticos que contestam a articulação entre as formas artísticas adotadas pelo escritor com aquelas concebidas pelo Modernismo. É o caso de Sueli Cassal, cuja sentença sobre a questão já foi citada na primeira seção deste capítulo. Os critérios utilizados por essa pesquisadora para rejeitar a hipótese de que Lobato nem foi um escritor moderno nem modernista guiarão o esquadriamento de sua estilística, processo pelo qual avaliaremos a conexão de seu trabalho para crianças com as orientações estéticas do movimento brasileiro de renovação literária da década de 1920.

Segundo Sueli Cassal (2002, p. 137), a modernidade literária define-se pela desconfiança na palavra e na linguagem, considerada “a pior convenção que existe”. Essa consciência surgiu na virada do século XIX e que se caracterizou, conforme ela explica em longa nota de rodapé,

pelo “tropo do silêncio”, ou por escritores que se desabrigam em outros idiomas, que questionam as línguas nacionais, buscando outros territórios linguísticos. Lobato é, ao contrário, um escritor à flor da terra, revitalizando a língua materna, e seus primeiros escritos são tributários da opulência verbal. (CASSAL, 2002, p. 22).

Na mesma página, Cassal ainda defende, citando Roland Barthes, que para o escritor moderno a linguagem é um problema, não um instrumento, enquanto para Lobato a linguagem seria “uma ferramenta que urge dominar”. A pesquisadora ainda cita como comprovação do distanciamento entre o escritor e a modernidade literária dois fatos: segundo ela, Lobato

Jamais teve qualquer preocupação metalinguística (a não ser para ironizá-la, como no conto ***Cabelos compridos***); jamais abriu uma

brecha na confiança no idioma que testemunha ao longo de sua obra. (p. 22)

No entanto, apesar da consistente fundamentação analítica na obra de alguns dos mais renomados teóricos da literatura, há brechas nas premissas assumidas por Cassal as quais acabam implodindo a defesa de sua ideia. Vejamos cada uma delas.

A primeira característica da modernidade literária apontada na definição a que recorreu a pesquisadora é a desconfiança sobre a língua que conduz tanto ao “tropo do silêncio” como ao desabrigamento linguístico, sendo consequência deste último a experimentação literária em línguas estrangeiras. A pesquisadora argumenta que uma das metas do escritor de Taubaté era revitalização da língua portuguesa, que, no plano literário, deveria se caracterizar como brasileira e moderna. Esse é realmente um dos objetivos de Lobato e nada se poderia dizer de mais verdadeiro sobre seu exercício como escritor. No entanto, esse objetivo não era também partilhado por Oswald e Mário de Andrade e por Manuel Bandeira, o triunvirato da literatura modernista brasileira? A desconfiança sobre a potencialidade da língua não pode gerar pesquisas formais que procuram expandir suas possibilidades expressivas? Há nas obras desses três grandes modernistas, o abrigamento linguístico em idiomas estrangeiros que não se observa em Lobato, seja na sua obra pra adultos, seja na sua obra infantil? Pode ser esse abrigamento no idioma estrangeiro um determinante isolado da modernidade literária de um escritor? O caso precisa ser observado com cautela.

Para estudarmos a questão em Oswald de Andrade, compreendemos que o melhor *corpus* é o da sua produção poética. O poema, principalmente em Oswald, é a forma literária naturalmente mais aberta à experimentação, dada sua alta volatilidade artística e linguística. Por isso, concentraremos a pesquisa nos livros de poemas ***Pau-Brasil*** (1925), e ***Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*** (1927).

O primeiro executa a proposta do ***Manifesto Pau-Brasil***, publicado um ano antes, de onde se destaca a proposta de cultivar “A língua sem arcaísmo. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 1974, p. 77). Oswald de Andrade realiza essa proposta de revitalização da língua nativa conjuntamente com uma revitalização da imagem do Brasil, a qual é conseguida através da apropriação de textos de cronistas do século XVI. Essa apropria-

ção, localizada nas seções ***História do Brasil*** e ***Poemas da colonização***, revisa criticamente a colonização brasileira de forma semelhante à máscara usada por Lobato na concepção do falso Gato Félix. Em ***História do Brasil***, por exemplo, Andrade transcreve fielmente trechos da carta de Pero Vaz de Caminha, modificando minimamente a superfície linguística, limitando-se as alterações, às vezes, apenas à organização em verso. No entanto, a colagem dos textos no novo contexto e a intitulação de ***as meninas da gare***, quarto poema da seção, obriga o leitor a revisar a significação atribuída ao que anteriormente lera e ressemantizar o seu horizonte de expectativas.

Não encontramos em ***Pau-Brasil*** (1925) razões para afirmar que o livro se caracteriza pelo abrigamento em línguas estrangeiras. A obra contém alguns poemas redigidos inteiramente em língua estrangeira e alguns em que outro idioma (geralmente o francês) é utilizado na composição de certos versos. No entanto, esses poemas que combinam mais de uma língua aplicam o estrangeirismo nas referências a objetos de cultura estrangeira, como o nome de obras. Se, evidentemente, essas referências poderiam ser empregadas na língua nacional, a opção pelo estrangeirismo parece denunciar o pedantismo dos membros da intelectualidade os quais usam a língua estrangeira para assinalar seus predicados culturais e sociais. A questão, portanto, não é motivado pelo desabrigamento na língua materna, mas, em certa medida, uma crítica ao desabrigamento artificialmente reproduzido como uma afirmação de uma condição social privilegiada. É o que se percebe, por exemplo, em ***Anúncio de São Paulo***, penúltimo poema da seção ***Lóide brasileiro***. Em conjunto com o poema que encerra a seção (e o livro), observa-se a ironia crítica (e bem humorada) à persona lírica que utiliza gratuitamente o inglês.

anúncio de são paulo

Antes da chegada
 Afixam nos offices de bordo
 Um convite impresso em inglês
 Onde se contam maravilhas de minha cidade
 Sometimes called the Chicago of South America

Situada num planalto

2 700 pés acima do mar
 E distando 79 quilômetros do porto de Santos
 Ela é uma glória da América contemporânea
 A sua sanidade é perfeita
 O clima brando
 E se tornou notável
 Pela beleza fora do comum
 Da sua construção e da sua flora

A Secretaria da Agricultura fornece dados
 Para os negócios que aí se queiram realizar

contrabando

Os alfandegueiros de Santos
 Examinaram minhas malas
 Minhas roupas
 Mas se esqueceram de ver
 Que eu trazia no coração
 Uma saudade feliz
 De Paris
 Laus

(ANDRADE, 1974, p. 150 - 151)

Além dos poucos poemas em que a língua estrangeira é utilizada pontualmente, em alguns versos, ***Pau-Brasil*** possui quatro textos feitos exclusivamente em língua estrangeira: três poemas em francês, com título em português, reunidos numa subseção intitulada ***O capuchinho Claude D'Abbeville***; e um poema em espanhol, o quarto da seção ***A secretária dos amantes***. Os poemas em francês, visto que se apropriam dos textos de Claude D'Abbeville, entomologista franco do século XVI, autor de um volume de crônica histórica sobre o Maranhão, mantém a proposta de recorte do original adotada em relação à carta de Caminha. O uso do francês, portanto, fundamenta-se em questões de verossimilhança interna e externa, e não por um embate entre o poeta e as possibilidades do português. Já em relação ao poema em espanhol, não encontramos outras razões que justifiquem a escolha além da experimentação e por isso concedemos que, nesse caso, há um desabrigamento lin-

guístico. Dado que o poema é um caso isolado na obra, todavia, consideramos que a poética oswaldiana não pode ser caracterizada pela necessidade de abrigamento em línguas estrangeiras.

O segundo livro de Oswald de Andrade, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), assume como proposta uma poética da infância. Não de rememoração temática da infância, como procede Manuel Bandeira em tantos de seus poemas, mas de produção de uma poesia que pareça ser escrita por uma criança, com a objetividade e a liberdade de interpretação do mundo e da língua que caracterizam a criança. Valorizar a expressão artística a partir de definições estéticas projetadas por uma criança, de certa forma, aproxima Oswald do projeto artístico de Lobato que não só escolhe a criança como leitor, como não a subestima, oferecendo-lhe desafios análogos aos desafios oferecidos aos leitores adultos da mesma época. O livro oswaldiano de 1927 questiona o que, em literatura, caracteriza a infância e a idade adulta. Ao estabelecer uma forma que simula a forma da infância, relativiza o juízo de valor que, quando não despreza a literatura infantil do rol das expressões artísticas, rotula-a como uma arte de segunda ordem.

Averiguando o livro em busca de sinais de abrigamento em outros idiomas, constatamos que em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* não há qualquer tipo de intrusão de caráter estrangeirista. Com essa constatação, confirmamos estar no caminho certo ao considerarmos que, no livro anterior, não havia elementos suficientes para considerar que Oswald de Andrade busque em outras línguas as possibilidades de expresso que não encontra no idioma materno. Portanto, se formos considerar o abrigamento em outros idiomas como único índice de modernidade de um escritor, teremos que cortar Oswald de Andrade da lista.

E quanto a Mário de Andrade e Manuel Bandeira? Fazem ou não parte do grupo de artistas que vivencia a modernidade literária? Vejamos como as obras que os imortalizaram na memória nacional como escritores modernistas respondem a esse questionamento.

De sua estreia em 1918 até 1930, intervalo mais ou menos correspondente à primeira fase de Lobato, Manuel Bandeira terá publicado quatro livros: *A cinza das horas*, *Carnaval*, *Ritmo dissoluto* e *Libertinagem*. O primeiro livro é marcado pela tradicionalidade dos temas e das formas, com sua poesia metrificada e de rima regular. No segundo, alguns poemas de proposta estética nova se fazem notar, mas em pequena quantidade. O estrangeirismo lexical é um só, a palavra “coquerterie”, no

terceiro verso da quarta estrofe do poema **Vulgívaga**. Em seu contexto de uso, sugere mais uma reprodução do afrancesamento que Lobato acusava sofrer a elite intelectual e social paulista do que uma consciência do limite da língua.

Aos velhos dou o meu orgulho.
Aos férvidos o que os esfrie.
A artistas, a *coquetterie*
Que inspira... E aos tímidos — o orgulho.

(BANDEIRA, 1993, p. 84, grifo do autor)

Em **Ritmo dissoluto**, o terceiro livro, a forma já surge muito mais livre, mas nada de “desabrigamento linguístico”: as únicas expressões em língua estrangeira ocorrem no poema **Bélgica**, na transcrição de dois títulos de peças de Maurice Maeterlinck (BANDEIRA, 1993, 200p. 111). Apenas em **Libertinagem**, publicado em 1930, encontramos poemas em que Bandeira empregou outra língua, o francês: **Chambre vide** (datado de 1925) e **Bonheur lyrique**. O número ínfimo dessa produção em língua estrangeira nos habilita a postular que, se, de alguma maneira, o poeta não se sentia confortável na língua materna, esse sentimento não foi expressivo no conjunto total da obra bandeiriana. Considerando toda a obra reunida no volume **Estrela da vida inteira**, contamos apenas três poemas inteiramente produzidos em língua estrangeira, descontados aqueles que em **Matuá do Malungo** são oferecidos a interlocutores de origem estrangeira. Portanto, não acreditamos errar em concluir que na obra desse poeta também não há abrigamento em idiomas estrangeiros em virtude das impossibilidades de comunicação no idioma nacional.

E quanto a Mário de Andrade? Observemos **Macunaíma**, sua grande obra. A linguagem é o fator de maior estranhamento textual do livro, pela ortografia singular (um elemento que Sueli Cassal afirma aproximar Mário e Lobato, conforme veremos mais à frente) e pelo vocabulário, em que se destaca o emprego de palavras do léxico tupi. Considerando o processo de produção do livro e a discussão das questões relativas ao imaginário nacional e à valorização da expressividade tipicamente brasileira, também assumimos que a busca por esse léxico não constitui uma tentativa de abrigamento em outra língua em virtude das limitações expressivas da língua materna. O procedimento, que de certa forma já fora adotado pelo indianismo romântico, sendo uma marca do **Iracema** de José de Alencar, tem, na verdade, muito do objetivo de revitalização da língua que se alcança pela compreensão de suas raízes.

Não discordamos, de maneira alguma, que o *tropos* do silêncio e o desabrigamento linguístico são características da modernidade literária. No entanto, defendemos que se entre os escritores do cânone modernista essas características não são verificadas, é necessário pensar a modernidade literária brasileira dos anos 1920 sem considerar esse elemento como o critério de definição de um escritor como moderno. Conforme vimos, nenhum dos três escritores da tríade canônica modernista legitimada pelos manuais de história da literatura (inclusive aqueles mencionados na Introdução deste trabalho) apresenta o desabrigamento linguístico. Também, nenhum dos três envereda pelo *tropos* do silêncio, pela percepção de que a limitação comunicativa da linguagem só leva a uma saída que é o não mais usá-la. Partindo do princípio que os critérios usados para a classificação de um escritor devem ser estendidos a todos que concorrem ao mesmo rótulo, reafirmamos não ser coerente do ponto de vista teórico negar a modernidade de Lobato sem negar a dos outros escritores. É preciso observar o caso da modernidade na literatura nacional dos anos 1920 com base em outros critérios.

A crítica de Sueli Cassal, ao afirmar o desabrigamento linguístico como uma característica da modernidade, estabelece que ele é motivado pela desconfiança quanto ao convencionalismo arbitrário da língua. Segundo ela, Lobato jamais abriu “uma brecha na confiança no idioma que testemunha” (CASSAL, 2002, p. 22) e “Nunca sentiu aquele espanto de Alice, no país dos espelhos, ao notar que Humpty Dumpty, enquanto mestre, atribuía outro significado a uma palavra” (CASSAL, 2002, p. 142 - 143).

A investigação atenta da obra infantil lobatiana nos leva a discordar dessa leitura. È certo que não há nos livros para crianças produzidos por Lobato a desestabilização da língua na figura do mestre. Mas isso ocorre porque, nesse universo, a figura do mestre é desempenhada ou por Dona Benta ou pelo Visconde, duas figuras que estão relacionadas ao mundo do adulto. Mesmo o Visconde tendo sido inventado na mesma época que Emília, a caracterização do personagem — o título nobiliárquico, o bolor⁸, o reumatismo que o acomete quando tem que carregar a canastrinha da Emília — dá ao sabugo uma imagem envelhecida. E no universo do

⁸ A palavra, usada nos textos de Lobato sempre para fazer referência ao mofo que toma conta do corpo do Visconde e o faz soltar pó verde que suja a sala, é registrada por Houaiss e Villar (2001, p. 483) como uma extensão figurada de mofo usada justamente para denominar a condição ou aparência do que é velho, retrógrado e ultrapassado.

Sítio, do mundo dos adultos e das pessoas velhas só se pode esperar a repetição do que está previamente estabelecido, de onde não brota o inesperado ou o novo. Nenhum e Pedrinho nunca se espantarão com a linguagem usada de maneira anti-convencional pelo adulto porque esse elemento não cabe na caracterização desse adulto. Isso não significa que na saga do *Sítio* não ocorram inúmeros questionamentos sobre as convenções da língua e o poder de comunicação a ela atribuído. Se ao arcaico a que remete a figura do Visconde corresponde uma linguagem que se mantém dentro das convenções, sem questioná-las através das brechas de sua manipulação, em contrapartida existe Emília⁹. A boneca é, talvez, o principal veículo de revelação da arbitrariedade da linguagem, embora não o único, e é através dela que se constroem as principais passagens em que a comunicação pela linguagem é questionada.

Além das passagens para as quais Emilia concorre como questionadora da língua, há outras, construídas com base na interação de personagens do *Sítio* com personagens não-humanos, para quem todas as regras às quais os picapaus estão acostumados parecem absurdas.

A escolha tanto dos personagens não-humanos exteriores ao *Sítio* como de Emilia (também não-humana quando o maior número de suas ocorrências se desenvolve) deve-se ao fato de ainda não estarem habituados à linguagem. No caso da boneca, a escolha também se justifica pelo fato de ela cumprir a função do *trickster*, da representação do arquétipo do louco, fato que analisaremos com mais atenção posteriormente. Diante das convenções, cabe ao *trickster* comportar-se de maneira inesperada e se essa convenção é a da linguagem, o personagem que encarna esse papel insistirá em manipular as regras do sistema de maneira imprevisível, fazendo o seu absurdo denunciar o absurdo do mundo que o cerca. Assim, a convenção linguística é desestruturada por dentro, implodida através da piada, do riso, do cômico — ou de uma torneira de asneirinhas.

— Frigideira — disse — é uma panela rasa onde se põe uma certa água grossa, chamada gordura, que chia e pula quando tem fogo embaixo.

⁹ A análise de Maria Otília Farto Pereira do estilo das vozes narrativas de *Memórias da Emilia* esmiúça as diferenças de uso da linguagem entre os dois personagens quando se tornam narradores da biografia da boneca. Enquanto Emilia constrói “frases mais simples, às vezes, com curtíssimas orações” Visconde “exige mais esforço do leitor” (PEREIRA, 2004, p. 113)

— Que bonito! — exclamou Miss Sardine admirada — Um dia hei de voltar aqui para passar *uma hora inteira nadando nessa água que pula*. (LOBATO, 1988 e, p. 127; grifos nossos)

E foram-na arrastando por ali afora até à cova (*sic*), que é o buraquinho onde as formigas moram. Lá pararam à espera do *fazedor de discursos*.

— Orador, Emília!

— FAZEDOR DE DISCURSOS. Veio ele, de discursinho debaixo do braço, escrito num papel e leu, leu, leu que não acabava mais. (p. 38; grifos nossos)

Emília meteu o bedelho.

— Essa é boa! Quantos bichos não há sem pernas e que andam muito bem?

— Diga um, vamos!

— O relógio de Dona Benta. Não tem pernas e ela diz sempre: “Esse relógio, apesar de ser mais velho do que eu, *anda* muito bem.” (p. 137 – 138; grifo nosso)

— Nem de elefante, nem de hipopótamo, nem de rinoceronte, nem de girafa, nem de anão mau, nem de serpente...

— E de *jacarepaguá*? — perguntou ainda a boneca, para quem *jacarepaguá* devia ser o monstro dos monstros¹⁰. (p. 176; grifo nosso)

— Oh — disse ela —, você não imagina como é interessante a língua que falamos aqui! As palavras da nossa língua servem para indicar coisas diferentes, de modo que saem os maiores embrulhos. O tal cabo, por exemplo. Ora é isto, ora é aquilo. Há os cabos de faca, de bule, de panela, como eu já disse, que são as pontas por onde a gente pega nesses objetos. Há os cabos da geografia, que são terras que se projetam no mar adentro. Há os cabos do exército, que são soldados. Há os cabos submarinos, que são uns fios de cobre compridíssimos por meio dos quais os homens passam telegramas dum continente a outro por dentro dos mares. E há um tal “dar cabo” que é destruir qualquer coisa.

— Mas porque é assim?

— *Para atrapalhar a gente*. Eu penso que todas as calamidades do mundo vêm da língua. Se os homens não falassem, tudo correria muito bem, como entre os animais que não falam. (...) A língua é a

¹⁰ Observe-se que aqui a boneca emprega uma palavra tupi que é um topônimo (lagoa rasa de jacarés) como a denominação para um animal ou monstro, provavelmente sugerida pela sua sonoridade. Desconhecendo as convenções da linguagem ou sendo a elas indiferente, Emília abre a torneirinha de asneiras e levará uma década para controlá-la.

desgraça dos homens na terra! (LOBATO, 1988 d, p. 18 – 19; grifos nossos)

Analisemos com mais cautela os trechos destacados. No primeiro, a conversa entre Miss Sardine e Tia Nastácia resulta numa não comunicação. A incapacidade de definir o objeto gordura pela linguagem constrói uma imagem que, para o receptor, resulta em algo poético. Assim, em lugar de realizar seu intento, que é afastar Miss Sardine da frigideira, Tia Nastácia aguça a curiosidade da peixinha, o que resultará em uma tragédia: Miss Sardine cai na panela e vira peixe frito.

No segundo caso, Emília não capitula à regra convencional de manipulação do léxico. Informada por Narizinho da existência prévia de uma forma de fazer referência ao encarregado pela fala oficial solene de uma ocasião, a boneca se rebela e insiste em usar o neologismo “fazedor”. Essa é uma de muitas ocasiões em que o processo histórico da língua o qual legitima certas formas e suprime outras é questionado, e em que se acena a possibilidade de o indivíduo explorar individualmente a sua própria língua. O expediente é o mote central, por exemplo, de ***Marcelo, martelo, marmelo***, de Ruth Rocha, e, numa forma mais radical, pode resultar também na incomunicabilidade do *tropos* do silêncio.

Marcelo continuou pensando:

"Pois é, está tudo errado! Bola é bola, porque é redonda. Mas bolo nem sempre é redondo. E por que será que a bola não é a mulher do bolo? E bule? E belo? E bala? Eu acho que as coisas deviam ter nome mais apropriado. Cadeira, por exemplo. Devia chamar sentador, não cadeira, que não quer dizer nada. E travesseiro? Devia chamar cabeceiro, lógico! Também, agora eu só vou falar assim".

Logo de manhã, Marcelo começou a falar sua nova língua:

- Mamãe, quer me passar o mexedor?
- Mexedor? Que é isso?
- Mexedorzinho, de mexer café.
- Ah... colherinha, você quer dizer.
- Papai, me dá o suco da vaca?
- Que é isso, menino!
- Suco da vaca, ora! Que está no suco-da-vaqueira.
- Isso é leite, Marcelo, Quem é que entende este menino? (ROCHA, 1976, p. 13 - 14)

O uso arbitrário da língua, por Emília, não ocorre apenas a partir da derivação de palavras amplamente conhecidas que permitem ao usuário a depreensão do sen-

tido pelo cotejamento com as regras da língua. Há passagens que resultariam, certamente, em completa incomunicabilidade, não fosse a providencial interferência do narrador que faz às vezes de intérprete do que deseja comunicar a boneca.

Eles partiram esta manhã e eu já estou me sentindo muito “tênia”...

(Depois que Emília soube que “solitária” era sinônimo de “tênia”, passou a empregar a palavra “tênia” em vez de “solitária”. “Não é gramatical” - dizia ela - “mas é mais curto.”) (LOBATO, 2010 b, p. 17 – 18)

Como assinala Maria Otília Pereira (2004, p. 143), “a iniciativa em fazer a transposição do sentido de uma unidade lexical da linguagem comum para outra da linguagem específica é um exercício que exige algo mais que conhecimento dos mecanismos linguísticos”. Completamos que a complexidade da construção se dá por exigir do leitor os conhecimentos extra-linguísticos que a permitiram para que ele possa sozinho lidar com a proposta da linguagem.

No terceiro e quarto trechos extraído de Lobato, Emília, de formas diferentes, denuncia a incapacidade de correspondência entre a linguagem e o mundo empírico que ela busca ao criar os neologismos — e que ela reconhecerá, na última passagem destacada, ser impossível de se alcançar. No terceiro trecho a não-correspondência reside na não equiparação entre o quantitativo de objetos linguísticos e o quantitativo de objetos reais, que a polissemia destaca. A comunicação talvez fosse viável se cada palavra significasse uma única coisa e cada uma correspondesse a um exato elemento do mundo empírico. Daí a língua ser uma “calamidade”, como ela caracteriza para Flor das Alturas, o anjinho da asa quebrada a quem, sem sucesso, tenta ensinar como é o mundo da terra — insucesso provocado pela incapacidade do anjinho de compreender o absurdo e o arbitrário que caracterizam a língua. Já no quarto trecho, o uso intuitivo e arbitrário de jacarepaguá pelo que o som sugere, e não o que a convenção estabelece, é o que denuncia o limite da comunicação linguística.

Portanto, embora realmente Lobato não tenha enveredado pelo *tropos* do silêncio, não é parecer correto afirmar que ele jamais levantou questionamentos e desconfianças em relação ao poder de comunicação da linguagem. Os trechos acima assinalam que ele escolheu a linguagem e sua arbitrariedade como tema para discussões e situações humorísticas. Mas não só. Sua desconfiança foi denunciada também na superfície da linguagem, tanto no plano que na escrita é o da forma pri-

mária de comunicação, o da convenção ortográfica, como no plano lexical. Como a própria Sueli Cassal detectou nas missivas de Lobato publicadas em *A barca de Gleyre*, o escritor criou uma convenção ortográfica própria, e essa convenção não se limitou aos seus escritos pessoais, como se pode perceber em todas as reproduções dos textos da década de 1920 feitas neste estudo. Salta aos olhos o que Cassal (2002, p. 149) denominou “a acentuação esdrúxula de Lobato”. O escritor

simplificou as regras: eliminou acentos graves (o ‘a’ craseado é grafado ‘á’); tremas (recusava-se a ler qualquer texto que os empregasse); a acentuação das proparoxítonas; das paroxítonas terminadas em ditongo e em ‘l’; do ‘i’ e ‘u’ tônicos em hiato; das oxítonas terminadas em em/ens (p. 149 - 150).

Observe-se que essa expressão particular no plano gráfico é caracterizadora, também, da prosa de Mário de Andrade, que em *Macunaíma* aproxima a escrita da oralidade ao registrar “cuspia” e “cusparada” como “guspia” (2008, p. 13) e “gusparrada” (p. 17), “cutucar” como “cotucar” (p. 16), “senão” como “sinão” (p. 31), entre outros exemplos.

Apesar dessa aproximação, consideramos que o trabalho de Lobato em sua particularidade ortográfica vai além daquele desenvolvido por Mário de Andrade no questionamento da linguagem. Tomando por referência a oralidade, Mário substitui uma representação canônica por outra socialmente desprivilegiada. Utilizando arbitrariamente as regras de acentuação, Lobato trabalha com o mais abstrato da língua, pois denuncia que a escrita não é representação da fala, mas um código de constituição completamente arbitrário. Além disso, considerando-se o contexto de circulação de sua obra, Lobato talvez tenha sido mais ousado em sua rebeldia gramatical do que os escritores que lhe foram contemporâneos. Sendo seu leitor final a criança, que ainda estava aprendendo a gramática, talvez esse leitor implícito não percebesse o questionamento do horizonte das expectativas linguísticas e a necessidade de atualizar as regras de linguagem para a experimentação do texto de Lobato. No entanto, para chegar à criança, o escritor de obras infantis precisa transpor, antes, o estranhamento e a atualização de um outro público, o qual tem o poder de impedir a circulação da obra: os pais e a escola.

Tanto quanto o governo e a Igreja, a família e a escola são, decididamente, instituições de controle do imaginário. Esse controle, segundo Costa Lima (1988, p. 50), é o artifício social que permite a um grupo vivenciar o prazer proporcionado pela

obra de arte, a partir do condicionamento de suas regras ao encaixe de certos parâmetros de seus padrões de ética e de comportamento. No tocante à literatura infantil, talvez o controle parental e o controle escolar sejam os filtros determinantes para a legitimação de uma obra — não é à toa que a segunda versão de *Narizinho* foi construída para ser um livro escolar. Por isso, escrever de maneira anticonvencional significava arriscar-se a ser barrado como uma influência negativa para o aprendizado da escrita, visto que os pais e a escola poderiam avaliar que a criança passaria a espelhar sua própria linguagem naquela com que tinha contato nos textos de Lobato.

Além do questionamento da convenção da linguagem a partir da ortografia, o estilo afirmado por Lobato encaminha sua ideia de “inovar a linguagem literária” (COELHO: 2006, 644) com a aproximação de seu registro da língua cotidiana, através do recurso a coloquialismos e a criação de neologismos (quase sempre de efeito humorístico). Esses últimos parecem ser uma das marcas mais próprias do escritor. Alaor Barbosa, em *O ficcionista Monteiro Lobato*, desenvolve uma impressionante lista de objetos lexicais¹¹ característicos da saga do *Sítio*. Nela pode-se observar que os neologismos lobatianos espraiaram-se principalmente na classe dos adjetivos (“laranjífera”, “mussolinesco” e “destamanhudo”), havendo um particular interesse pela criação através do emprego dos sufixos das formas superlativas absolutas (“encimíssimo”, “elíssimo” e “cara de corujíssima” — essa última forma, empregada por Emília em *Reinações* está ausente da lista do pesquisador). Os neologismos na classe dos verbos (“invernando”, “caracolando”, “desacontecer” e “pequenar” — o último também ausente do arrolamento de Barbosa). Nessa classe destaca-se o interessante recurso da formação de verbos pela adaptação de palavras estrangeiras (“espicar” e “sherlocar”, p.e.). Uma breve observação das formas coletadas como exemplo confirma a constatação de Nelly Novaes Coelho (2006, p. 641) de que a maior parte desses neologismos é resultante de derivação sufixal.

¹¹ cf. BARBOSA, 1996, 97 – 99. A lista tem como objetivo reunir palavras e expressos que particularizam o universo lexical aplicado por Lobato na produção infantil, e reúne não só os neologismos. Avançando essa lista, detectamos que ela não consegue abranger por completo o trabalho do escritor no campo do léxico, visto que alguns neologismos não são arrolados ou não são classificados como tal. Ainda assim, o levantamento feito por Alaor Barbosa impressiona: segundo J. Roberto Whitaker Pentead (2011, p. 164) Barbosa detectou 571 neologismos na obra infantil de Lobato.

Enquanto são inúmeras as inovações de Lobato no plano lexical, não se observam estruturas sintáticas anticonvencionais, inadequadas para o jogo de estranhamento e reorganização da leitura com o público infantil. A criança necessita de períodos curtos e objetivamente organizados para lidar com o desafio da leitura e intervir na estrutura sintática seria uma escolha a qual, certamente, conduziria a interação com o leitor a um fracasso comunicativo. No entanto, pelo menos um caso de inovação sintática foi construído por Lobato ao longo da trajetória editorial de seus textos e mantido na versão definitiva. A ocorrência situa-se em *A pena de papagaio* (1930) e consiste na curiosa utilização do verbo “dormir” na voz passiva “O Visconde fora dormido” (p. 277) e como verbo transitivo direto “Mandou que dormissem o Visconde” (p. 276).

No plano da superfície da língua, portanto, Lobato assinala, de diferentes maneiras, uma desconfiança quanto à linguagem, embora ainda tente lutar contra a inviabilidade da comunicação. Se essa desconfiança não se desenvolveu da maneira radical como muitos escritores estrangeiros e alguns poucos nomes nacionais (nenhum na lista canônica dos modernistas de 1922), são outros os termos a se considerar nesse processo de análise das relações históricas.

O último elemento levantado por Sueli Cassal que impediria Lobato de ser integrado à categoria dos escritores modernos residira no fato de ele jamais haver esboçado “qualquer preocupação metalinguística” (2002, p. 22). A autora reconhece um conto de Lobato para adultos que seria o único em que tal preocupação se revelaria. Na verdade, na literatura para adultos ainda é preciso considerar o deliciosíssimo conto *Marabá*, publicado em 1923, em *Negrinha*. E na literatura infantil, provavelmente desconsiderada pela pesquisadora no ato da declaração, são muitas as ocorrências de metalinguagem, a começar aquela que se expressa através da consciência dos personagens do Sítio de seu caráter ficcional e do caráter diegético de suas aventuras. *Memórias da Emília* (1936), como nos confirma Mendes (2008, p. 344), é uma obra em que a metalinguagem é um dominante. A premissa do texto é o ato de Visconde, a mando da boneca, contar a vida de Emília e com “coisas que aconteceram no sítio e que ainda não estão nos livros” (LOBATO, 1988 d, p. 15). Em *Caçadas de Pedrinho* (1933), Tia Nastácia tem que subir no mastro de São João para fugir do ataque das onças porque, com a presença de Cléu, as pernas de pau que Pedrinho construíra para ela estavam indisponíveis. Cléu é a primeira incorporação da figura do leitor real de Lobato ao

mundo fictício do *Sítio*. A menina era a filha de Otáles Marcondes Ferreira, que foi sócio e amigo de Lobato. Pode-se deduzir isso em virtude do registro feito por Lobato em carta de 03 dezembro de 1931 a Godogredo Rangel. Nos parágrafos finais da carta o escritor relata uma conversa em frente ao microfone de uma companhia de rádio com a desembaraçada Cléo (com “o”, na carta) do Otáles. Em consonância com esse relato, a Cléu do *Sítio* é “a famosa Cléu, que falava pelo rádio e de vez em quando escrevia cartas a Narizinho, dando idéias de novas aventuras” (LOBATO, 1988 b, p. 40). Na mesma obra, no capítulo seguinte ao da chegada da personagem, outro trecho novamente desponta o caráter ficcional do *Sítios*, fazendo o discurso denunciar a si mesmo como puro ato linguístico:

Cada um tratou de apanhar o par de pernas que lhe pertencia e ajeitar-se em cima. Em três minutos o terreiro ficou povoado daqueles estranho bípedes pernaltas. A primeira coisa que lá do alto viram foram as granadas de cera da Emília, arranjadinhos sobre o telhado. Pedrinho quis examiná-las. Não pôde. A boneca espantou-o com um grito:

— Não se aproxime! Não bula, *não me estrague o capítulo!*... (p. 44, grifo nosso)

Para Jaqueline Negrini Rocha, essa manobra discursiva de metalinguagem e metaficação em ***Caçadas de Pedrinho*** consiste no emprego de “recursos bastante ousados tendo em vista o público a quem se destina a obra” (2006, p. 93), pois quebra a ilusão imaginativa e o leitor é lembrado pelo narrador de seu papel de mero expectador das aventuras. À análise da pesquisadora, acrescentamos: enquanto ele mesmo se vê ali representado, dentro da ficção, na figura de Cléu. O expediente já fora proposto por Lobato antes, e possivelmente com ainda mais impacto. Originalmente a ideia para ***O circo de escavalinho*** (1929) selecionava como convidados para o espetáculo circense no *Sítio*, leitores com quem Lobato mantinha correspondência. A ideia era de não apenas transformá-los em personagem por meio do discurso verbal como, também, dos recursos pictóricos da obra. Lobato idealizou representá-los figurativamente no livro: é o que comprova a transcrição de carta sua a Alarico Silveira, amigo do escritor e pai de um desses leitores.

Recebi uma cartinha muito curiosa do Alaricinho e agora quero que me mandes um retratinho qualquer dele, de corpo inteiro, um instantâneo. Preciso para o seguinte. Estou escrevendo um novo livro para crianças em que há uma grande festa no sítio de Dona Benta, para inauguração do circo de cavalinhos que Narizinho organizou. Para

essa festa foram convidados, e compareceram vários meninos e meninas de carne e osso da atual geração, entre os quais o Sr. Alariquinho, a Maria da Graça Sampaio, e outros. Quero os retratinhos deles para que o desenhista daqui que me vai ilustrar esse livro apanhe as feições dos convidados. Fica interessante e vai ser uma alegria para eles. (LOBATO, M. **Cartas Escolhidas**, p. 276. *apud* ROCHA, 2006, p. 100.)

Visto que a versão definitiva de **O circo de escavalinho** substituiu a proposta inicial da presença do leitor pela presença de personagens do Mundo Maravilhoso, e que a presença desse leitor real só foi retomada com Cléu, em 1933, poder-se-ia questionar a metalinguagem lobatiana no recorte temporal de 1921 a 1931. A abertura do texto original, **A caçada da onça**, de 1924, informa-nos que a metalinguagem e a metaficação desde cedo estão presentes no universo infantil lobatiano:

Esses personagens não param. Vivem a inventar reinações, e às vezes se mettem em aventuras terríveis, como é a que se conta aqui. (LOBATO, 1924, p. 6 *apud* ROCHA, 2006, p. 60).

Portanto, não só Lobato questiona as convenções da linguagem no plano do código como também a instauração, pela linguagem, do real e também do ficcional. Problematizam-se os limites entre o leitor real e a personagem de ficção, entre o mundo empírico o mundo da ficção lobatiana e o mundo que, nessa diegese, é ficcional e, continuamente, o leitor é forçado a reorganizar suas ideias a respeito das instâncias do real. Essa é mais uma característica a ser arrolada entre aquelas que conformam a obra infantil lobatiana como uma *mímesis* de produção. Retomando o conceito de Costa Lima, lembramos que esse tipo de *mímesis* é um procedimento oposto ao da *mímesis* de representação justamente por problematizar o horizonte de expectativas dos leitores. Segundo Costa Lima (1988, p. 294), a *mímesis* de representação “atualiza a configuração do horizonte de expectativas dos leitores quanto aos vetores semelhança e diferença entre a realidade ficcional”. Já a obra de Lobato problematiza não só os vetores semelhança e diferença entre realidade e ficção, mas também o faz com grande singularidade. A essa problematização acrescentam-se as outras, debruçadas sobre o horizonte de expectativas dos leitores em relação às estruturas estéticas que orientam o percurso da construção de sentido da obra. Muitas dessas problematizações já foram discutidas em nosso estudo e outras ainda serão abordadas.

Para concluir o estudo da articulação entre a proposta estética de Lobato, em sua literatura infantil, e as orientações artísticas da literatura modernista e reafirmar a identidade de ambos os projetos, relembramos que ao Modernismo atribuem-se o coloquialismo, a aproximação entre escrita e fala e o experimentalismo formal. Essas três características de estilo estão presentes na obra infantil de Lobato, em números consistentes. A síntese das descobertas dos pesquisadores lobatianos de maneira geral, particularmente as de Denise Bertolucci (2005; 2008) resulta no seguinte quadro:

Coloquialismo	<ol style="list-style-type: none"> 1. A partir da transposição de expressões da linguagem cotidiana, como os adjetivos “danado”/“danada”¹²; “diabo”/“diaba”¹³; “coroca”¹⁴; e, ainda, o uso de “botar” em substituição a “colocar”, “posicionar”, “vestir” e outros verbos. 2. Pela recorrência a expressões idiomáticas, que se contabilizam em trinta e uma diferentes, geralmente empregadas pelas crianças. 3. Por meio do emprego de provérbios populares. Mais ligados a falas dos adultos ou falas em que os personagens infantis desempenham um papel disciplinador (BERTOLUCCI, 2008, p. 303), contam-se doze diferentes provérbios.
Aproximação entre escrita e fala	Realizado pelo largo emprego de onomatopeias e, inclusive, pela criação de onomatopeias específicas para determinadas situações, como o “tique, tique, tique” para indicar o delicado bater de porta de seres pequeninos, com o Príncipe Escamado e o Pequeno Polegar. ¹⁵

¹² Segundo o estudo de Bertolucci (2008, p. 266), o termo é empregado com dois significados potenciais diferentes: “enraivecido” (a pesquisadora lista dez ocorrências) e “esperto” ou “habilidoso” (onze ocorrências). Observamos, ainda, que as duas ocorrências apontadas por Bertolucci como ambigamente detentora de “esperto” e “furioso”, são, na verdade, casos em que a significação potencial é “ótimo”.

¹³ Que tanto surge com sentido ofensivo como elogioso, nas oito ocorrências observadas por Bertolucci (2008, p. 271)

¹⁴ Contamos quinze ocorrências na listagem de Bertolucci (2008, p. 273, 275).

¹⁵ Contabilizamos na lista de Bertolucci (2008, p. 279 - 285) quarenta e três onomatopeias diferentes, entre convencionais e criadas por Lobato. A mais importante, pela análise de Bertolucci, é o *fium* da música da orquestra de cigarras e pernilongos do Reino das Águas Claras e do transporte ultrarrápido conseguido com o pó de pirlimpimpim (p. 287).

Experimentalismo formal	Obtido na superfície linguística principalmente através dos neologismos, muitas vezes criados para tratar com irreverência personagens que se figuram como algum tipo de autoridade ou que são famosos, caso das expressões “Cara de Corujíssima” (LOBATO, 1988 e, p. 28), “Pequeno Polegada” (p. 32) e “Vossa Lobênciia” (p. 258).
-------------------------	---

1.5 Arrematações iniciais

No encerramento da discussão sobre as teorias artísticas de Lobato, observamos que não era possível, com base unicamente nos dados referentes às sua posturas teóricas, determinar pela modernidade ou pelo passadismo novecentista do escritor. A essa observação, acrescentamos que apenas o esquadrinhamento de sua obra poderia fundamentar a avaliação do crítico e do historiador de literatura sobre as redes de relação travadas por sua obra com as propostas estéticas que orientaram a produção brasileira a ele contemporânea. Parte significativa desse esquadrinhamento foi desenvolvido neste capítulo, e cremos ter obtido uma resposta satisfatória para uma das perguntas fundamentais de nossa pesquisa

No entanto, para satisfazer por completo a investigação de como a produção de Lobato para crianças articula-se com o sistema literário nacional, não é suficiente empreender um apanhado geral de suas características dominantes e contrastá-las com aquelas que identificam esse ou aquele movimento artístico. Compreender a articulação com o sistema das obras nacionais demanda três ações:

- 1) investigar sua relação com a produção direcionada para crianças quando do seu surgimento;
- 2) identificar os vetores de semelhança e de diferença que singularizam a obra dentro dessa tradição;
- 3) acompanhar os processos históricos de solidificação da identidade autoral, o que demanda:

- a) a organização das obras selecionadas para o *corpus* de acordo com as características intra-textuais e extra-textuais que diversificam ou unificam suas propostas de trabalho
- b) o estudo dos grupos organizados a partir de uma sequência cronológica.

Aplicando esses procedimentos metodológicos, desenvolvemos a análise dos livros originais de Lobato publicados entre 1920 a 1931. Os resultados da investigação serão expostos nos capítulos seguintes.

**A TRAJETÓRIA DE *NARIZINHO*:
A CRIAÇÃO DE UMA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA E UMA
CRIAÇÃO LITERÁRIA DA INFÂNCIA BRASILEIRA**

2. As experiências em literatura infantil entre 1903 e 1920: o caminho para a produção de uma literatura nova

Marca-se o início da produção infantil de Monteiro Lobato com a publicação, em 1920, de ***A menina do narizinho arrebitado***. A crítica especializada não deixa de divulgar que entre essa obra e a forma como ela ficou conhecida, a versão definitiva do primeiro capítulo de ***Reinações de Narizinho***, de 1931, há, quantitativa e qualitativamente, diferenças significativas. No entanto, o que pouco se divulga é seu estatuto de entre-lugar, de guinada em relação ao que foi a produção do escritor nos anos 1920, seus esforços precedentes. A pesquisa aprofundada a esse respeito revela-nos, como previne Cilza Bignotto (2007, p. 36), que “Lobato nem sempre foi o mestre da literatura infantil que reverenciamos hoje”.

A pesquisa de Bignotto aponta que, antes de 1920, Lobato desenvolveu três incursões na literatura infantil. A mais antiga delas é o conto ***D'Après Nature*** (1903), publicado na seção ***Jornal da Infância***, edição número três, da revista paulistana ***Educação*** (BIGNOTTO, 2007, p. 37). A obra é um conto moralizante; na classificação de Nelly Novaes Coelho (2010 a, p. 181), inserir-se-ia na classificação de conto exemplar, visto que ensina “a Moral sensível e popular, facilmente perceptível no enredo, de fácil fabulação, mesmo atraente e sugestiva pelo colorido do motivo”.

D'Après Nature, ou “Da Natureza”, é protagonizado por uma menina loira e rica que encontra uma família pobre, composta por mãe e filho, em grande dificuldade, pois o menino está doente. A menina, Lili, enternece-se da situação e a soluciona, buscando o remédio que cura o garoto. Ambas as crianças são representadas com características adultas: Lili é caracterizada por ter o “germe dum coração de mulher” (Lobato *apud* BIGNOTTO, 2007, p. 37); o menino é o único parente da mãe e também seu arrimo, pois trabalha para sustentar a ambos (p. 38). O estilo do texto “cheio de lugares comuns, está longe da originalidade presente nos livros (...) com os quais se consagrou como escritor” (p. 37). De fato, os trechos transcritos por Cilza Bignotto são caracterizados por uma linguagem densa, de adjetivação excessiva e estruturas sintáticas complexas, inadequadas para a comunicação com a criança, como se pode observar nos exemplos selecionados que transcrevemos em seguida.

A casa era um rancho de sapé e barrotes no meio d’um terreno nú.
Lilli entrou: da porta viu estendido num estrado, em horríveis convul-

sões, um rapazinho pallido e esfrangalhado, junto à sua mãe, uma velhota enrugada e macilenta.

Ao ver surgir em sua casa de repente, como apparição fantastica, uma criaturinha tão linda, tão bem vestida, tão disticta de maneiras, a olhá-los com uma expressão infantil de espanto e bondade curiosa, a pobre mulher, só acostumada a ver portas a dentro a cabra e as gallinhas, arregalou os olhos lacrimosos, cheios de surpresa e de esperança. (LOBATO *apud* BIGNOTTO, 2007, p. 37)

Lilli em breve se poz ao corrente do sucedido. O menino, filho único d'aquella pobre mulher, havia já dias gemia naquele estrado, sem remedios, sem recursos.

— É meu único arrimo — soluçava a misera — elle trabalha para me sustentar; já perdi tudo, pae, mãe, marido; só me resta no mundo esta criança e esta mesma quer me deixar — e os soluços rebentavam impetuosos d'aquelle peito rude em que vicejava cheio de vigor e majestade o sublime amor de mãe. (LOBATO *apud* BIGNOTTO, 2007, p. 38)

Os períodos usados por Lobato na construção de ***D'aprés Nature*** são quase invariavelmente longos, acumulando grande quantidade de informação que não será, para a criança, de fácil manejo. Observe-se a complexidade estrutural da fala da mãe, em que o ponto-e-vírgula organiza a justaposição de orações coordenadas assindéticas e os travessões trocam o turno da enunciação do discurso, entre a mãe e o narrador. É também muito complexa a passagem que descreve a reação da mãe ao ver Lili. O período é formado por quatro orações, uma principal e três subordinadas reduzidas, duas de infinitivo e uma de gerúndio; a oração principal é precedida por duas subordinadas e dentro da estrutura de todas as orações há elementos que afastam o sujeito do verbo, como o adjunto adverbial de comparação e a enumeração das características de Lili. A adjetivação se destaca pelos números: a maior parte dos substantivos não recebe menos de dois adjetivos e são até mesmo aplicadas as complexas estruturas de caracterização de um adjetivo por outro, como em “expressão infantil de espanto e bondade curiosa”.

A adjetivação torna a obra sentimentalista e piegas. O conto parece ser desenvolvido apenas para que o leitor tome contato com a atitude exemplar de solidariedade tomada pela protagonista. Nada do que se cristalizou do estilo lobatiano se reconhece em ***D'aprés Nature***. No máximo podemos fazer a aproximação a partir de dois elementos genéricos: o espaço e o foco narrativo. A aproximação do espaço deve-se ao ambiente rural em que se desenrola a trama desse conto e as questões

sociais que envolvem mãe e filho são análogas às questões que envolvem o espaço rural e seus problemas sociais discutidas na literatura adulta de Lobato. Já a aproximação do foco narrativo deve-se ao caráter onisciente do narrador *extradiegético-heterodiegético* (GENETTE, 1979, p. 247). A nomenclatura de Genette na classificação desse narrador é oportuna porque, se a tipificação do foco narrativo do conto é a mesma do foco narrativo dos livros do *Sítio*, as semelhanças não se revelam tão grandes assim.

Na classificação “*extradiegético-heterodiegético*”, Genette caracteriza o narrador de primeiro nível diegético que não participa da ação relatada por ele. Por primeiro nível diegético, Genette entende, aquele “em que se conta” (1979, p. 235), ou seja, aquele em que a figura clássica do narrador dirige-se ao seu narratário e desenvolve a efábulaçāo da estória. A identificação de um primeiro nível de diegese pressupõe a existência de outros níveis, a ele subordinados. Esses são os níveis *metadiegéticos*, os quais correspondem às *hipounidades* narrativas, que, segundo Denise Bertolucci (2005, p. 14), constituem importante recurso formal na estruturação das obras do Pica-Pau Amarelo.

O nível narrativo *metadiegético* é aquele em que uma narração se encaixa naquela que o leitor acompanha. São as narrações desenvolvidas pelos personagens para outros personagens. Nas palavras de Genette (1979, p. 235), são narrações que acontecem “no mundo que se conta”. A importância dessas hipounidades narrativas, ou narrações metadiegéticas, é o fato de a contação de histórias ser um dominante no universo do *Sítio*. Em ***O Gato Félix***, por exemplo, subordinadas à primeira diegese estão as estórias contadas por três personagens: Emília, Visconde e o falso Gato Félix, havendo, nessas hipounidades narrativas, outras narrações hierarquizadas em nível inferior. Na estória contada pelo falso Gato Félix, que seria, supostamente, sua história de vida, ele narra a história que seu avô teria lhe contado sobre o descobrimento da América. Como em ***D'après Nature***, a diegese parece se manter inteiramente no primeiro nível, ao contrário das obras do *Sítio*, podemos afirmar que o foco narrativo desse conto é mais dessemelhante que o foco narrativo das obras que consagraram Lobato do que, inicialmente, poder-se-ia supor.

As características de ***D'après Nature*** inserem Lobato, naquele momento, dentro das silenciosas regras que condicionam a formulação do texto literário voltado para o público infantil brasileiro. Segundo Bignotto (2007, p. 38), ***D'après Nature*** não tem grandes diferenças formais ou ideológicas dos contos de Olavo Bilac, Júlia

Lopes de Almeida, Coelho Neto ou Prisciliana Duarte de Almeida, todos autores de narrações que, em algum momento, desenvolvem a situação na qual uma criança rica e bondosa auxilia uma criança ou mãe miseráveis. Os contos e também as obras longas, como o *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim, conforme a análise de Laura Sandroni (1987, p. 45 - 46) a respeito dessa última, representam situações de vida pessimistas. Esse pessimismo, que torna os universos ficcionais das obras “extremamente realistas” (CHAVES DE SOUSA, 2009, p. 63), imerge seus protagonistas em problemas da ordem da sobrevivência, como “a orfandade e a pobreza” (CHAVES DE SOUSA, 2009, p. 63). Tematicamente, portanto, tais obras estão conectadas a algumas propostas da literatura naturalista do século XIX.

Confrontadas com conflitos da ordem da sobrevivência, as crianças que protagonizam tais estórias são caracterizadas com a maturidade adulta necessária para essa sobrevivência¹⁶, encarnando os exemplos a serem seguidos por aqueles em situação análoga. Por isso, afirma-se que os textos da literatura infantil brasileira produzidos nas duas primeiras décadas do século XX são definidos por assumirem objetivos utilitários e formativos, os quais são considerados “muito mais importantes que os da Literatura enquanto Arte: deflagrar a emoção, o sentimento estético, o prazer, a fruição” (SANDRONI, 1987, p. 43 - 44).

No caso de *D'après nature*, nem esse objetivo utilitário e formativo, nem o objetivo estético são atingidos com sucesso. Sua linguagem não estabelece comunicação com o leitor criança, o que provoca a falha da intenção pedagógica; o abuso dos clichês sentimentalistas não agrada, tampouco, os adultos, principalmente aqueles que, em 1903, diante da referência à natureza, feita no título, esperam uma obra naturalista (BIGNOTTO, 2007, p. 40).

Doze anos separam Lobato da próxima tentativa de literatura infantil, esta com maior sucesso. Em 1915, antes ainda da publicação de seu primeiro livro adulto, e com a diferença de um quinquênio para a primeira versão de *Narizinho*, o escritor lança, sob o pseudônimo de Hélio Bruma, o conto *As seis decepções* na revista *A Vida Moderna* (BIGNOTTO, 2007, p. 41). Aqui, já vemos mais aproximações

¹⁶ Conforme descreve Nelly Novaes Coelho (2010 b, p. 239), em *Através do Brasil* isso acontece com as tomadas de decisão dos dois garotos protagonistas ao se descobrirem órfãos, com a morte do pai. Os meninos iniciam uma viagem do Recife, Pernambuco, a Pelotas, Rio Grande do Sul, em busca de um parente que irá se responsabilizar por eles.

com a prosa que caracterizou o trabalho do autor. O texto, cujo cenário é um ambiente rural, diverte o leitor ao estabelecer como conflito as brigas de um grupo de irmãos que precisa decidir qual será a atividade de que irão desfrutar no passeio semanal na cidade: ir ao circo, visitar um presépio ou dançar em um bailinho? Aqui se antecipa o salto qualitativo das obras ficcionais que se impuseram como o tronco principal da ficção infantil lobatiana: estórias originais nas quais o brinquedo, a brincadeira é o assunto principal e a criança que brinca é dotada das idiossincrasias próprias da idade.

Esse elemento, que se tornou uma das marcas das estórias que imortalizaram Lobato, torna sua produção muito peculiar em relação às obras infantis com que dividiu o cenário dos anos 1920. O entendimento da infância como o período da vivência lúdica e do ato de brincar, e da literatura como um brinquedo constituíram, a partir de 1920, os fundamentos da literatura lobatiana, que passa a ser organizada para realizar essa brincadeira em todas as suas estruturas. Da superfície linguística aos desafios de reconstituição das expectativas quanto às normas que organizam os temas literários da família, da criança, da arte e da tradição literária, entre outros, todas as estruturas textuais são mobilizadas de maneira que o texto literário e sua leitura equiparem-se ao brinquedo. Esse alcance de uma nova forma literária no campo do performativo é outro argumento para sua caracterização como obra da *mimesis* de produção, na qual “o performativo se tematiza a si mesmo, i.e., a forma que se cumpre visualiza o seu processo” (COSTA LIMA, 1988, p. 296).

É importante destacar aqui que, para a criança, o brinquedo não constitui um simples entretenimento alienador, mas a ferramenta primeira de atribuição de significado ao mundo e de organização desses significados. Tal conceito, ignorado pelos escritores brasileiros dos primeiros vinte anos do século passado — inclusive o próprio Lobato —, começa a ser abraçado pelo escritor de Taubaté a partir do seu primeiro *Narizinho*. Com a consolidação de seu projeto artístico, afirma-se de maneira tão radical que a crítica o elege como o fundador de todo o paradigma de nossa literatura para crianças.

Por isso, reiteramos nossa interpretação de que a obra infantil de Lobato constitui um objeto da *mímesis* de produção, como a define Costa Lima. Se seus textos comunicam-se com o leitor criança a partir do vetor semelhança com a criança real, a substituição do adulto em miniatura cristalizado no paradigma da tradição que os precedeu contrariou o horizonte de expectativas traçado sobre a ideia de in-

fância. Essa contrariedade não ficou localizada num ponto histórico específico, perdendo-se com a renovação do público, como nos revelam as diversas perseguições que seus livros sofreram das mais diversas instituições de controle do imaginário. No Estado Novo, logo após Lobato ser posto em liberdade, após três meses de detenção, prisão motivada pelas questões políticas que cercavam sua atuação na campanha do petróleo, o **Peter Pan** do *Sítio* foi sentenciado como um livro subversivo. Na ocasião, suas obras foram caracterizadas como divulgadoras de “doutrinas perigosas e deformadoras do caráter” (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997, p. 307) e sofreram a acusação de se oporem ao “projeto do Estado Novo de formar uma juventude saudável e patriótica, unida em torno dos princípios da tradição cristã” (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997, p. 307). A ordem contra o **Peter Pan** era de apreensão e destruição. No final dos anos 1950, outra onda de rejeição contra Lobato se insurgiu, sendo a obra do Pe. Salles do Brasil, **Monteiro Lobato ou comunismo para crianças**, a compilação de todas as acusações dirigidas contra a literatura infantil do escritor.

Nas duas épocas, no centro das acusações está a observação de que a obra infantil lobatina propõe uma infância contestadora e libertária, modelo de realidade considerado nocivo aos padrões éticos do mundo empírico pelas instâncias do controle do imaginário, representadas pelo governo e pela Igreja num e outro caso, respectivamente. Difícil imaginar uma obra da *mímesis* de representação que provoque tanto incômodo às agências de controle do ficcional.

De volta ao contexto de 1915, quando a configuração dessa literatura nova é apenas prenunciada, deparamo-nos com um problema para acompanhar o passo seguinte de Lobato. Em algum momento entre esse ano e 1920, o escritor procedeu à publicação da estória do peixinho baseada naquela que lhe contara Hilário Tácito, sendo essa narrativa a base sobre a qual **A menina do narizinho arrebitado** (1920) foi concebida. Infelizmente, o texto com a estória do peixinho, publicada em jornal, até o presente permanece perdido no tempo.

Cilza Bignotto obteve algumas pistas sobre esse texto perdido através de anotações do escritor em um caderno manuscrito, confiado por ele, em 1946, à amiga Mariana Procópio. A aventura rascunhada envolve dois personagens, Nenê e Joãozinho que, após pescar num ribeirão “de águas muito claras”, voltam para casa e repartem os peixes, que a menina fica observando em uma bacia d’água. Ela fica sonolenta e

estava dorme-não-dorme, quando vê sair da bacia o camarão grande, com coroa de rei na cabeça, um manto de cauda e um cetro de ouro na mão. Atrás dele, segurando a cauda do manto, vinham dois "cascudos". Mais atrás, todos os guarus, montados a cavalo em baratões-d'água. Formavam um cortejo.

Nenê não teve medo nenhum. Olhou para si e viu que ela também estava virada numa linda camaroa, e que todas as pessoas de sua casa também eram camarões. O rei Camarão aproximou-se com muita cerimônia e, chegando perto dela, tirou a coroa e disse:

— Ilustríssima, Excelentíssima Senhora Princesa do Ribeirão! Eu sou o rei da Camarônia, me chamo Dom Cascudo I, e venho pedir a princesa em casamento. (LOBATO *apud* BIGNOTTO, 2007, p. 46)

O tema geral da obra e seu desfecho, o casamento da menina com o nobre camarão, momento do sonho de Narizinho no qual ela acorda, é o eixo central de **A menina do narizinho arrebitado**. Além desse condutor central, houve, posteriormente mais aproveitamentos do projeto inicial, como o parentesco com um menino, que só começa a integrar a obra em 1921.

2.1 *Narizinho arrebitado*: o marco de transição da literatura infantil

RESUMO: No Sítio do Pica-Pau Amarelo mora Lúcia, a menina do narizinho arrebitado, em companhia de sua avó, Dona Benta, de tia Nastácia, a empregada da família, e de Emília, sua boneca de pano. Em um passeio no ribeirão ela conhece o príncipe Escamado e se aventura pelo Reino das Águas Claras, regressando com o chamado de tia Nastácia.

A menina do narizinho arrebitado foi publicado em 1920 em luxuosa edição de capa dura de 29 x 22 cm, com muitas ilustrações coloridas nas suas 43 páginas. A fortuna crítica define o livro como a pedra angular do universo infantil lobatiano tal com o conhecemos, porquanto define o espaço inicial de todas as aventuras, bem como a apresentação, em configuração primária ainda, de quatro das personagens fixas: Dona Benta, Tia Nastácia, Narizinho e Emília.

Em 1921 a história foi republicada como sendo a Primeira Parte da versão escolar ***Narizinho Arrebitado — segundo livro de leitura para uso das escolas primárias***. O novo volume foi produzido sem o luxo do original: não tinha a capa dura, nem ilustrações coloridas, apenas em preto e branco. Suas dimensões eram,

também, menores: 18 x 23cm, o formato in-oitavo, escolhido provavelmente tanto por ser o padrão dos livros didáticos do período, como informa Razzini (2011, p. 4) pelo aumento na quantidade de páginas: de 43 para 181. A estória original do livro de 1920 foi mantida sem alterações narrativas. A ela foram acrescidos muitos outros capítulos, com episódios de vivências no Sítio de Dona Benta. A maior parte desses capítulos sofre intensas alterações ou foi eliminada na remodelação que Lobato deu ao seu universo infantil em 1931, com a reunião da maior parte dos livros publicados na década anterior em *Reinações de Narizinho*.

Esse título escolar constitui um dos maiores feitos editoriais de Lobato, alcançando, em sua primeira impressão, o esgotamento dos 50.500 exemplares da tiragem. Uma popularidade notável, mesmo levando-se em conta os dados levantados por Márcia Razzini (2011), os quais denunciam o caráter anedótico da narração da ousadia editorial de Lobato consagrada na biografia de Edgard Cava-Iheiro. Razzini comprova em seu artigo que Lobato dispunha de muitas ligações com membros da Liga Nacionalista que atuavam no ensino público paulista e faziam parte da comissão encarregada pelo governo de autorizar os livros a serem usados nas escolas públicas do estado. No entanto, se a proximidade com Antonio de Sampaio Dória e outros nomes tornavam o governo um comprador relativamente assegurado, não assegurava, contudo, a valoração positiva da obra em sua recepção. Se as crianças leitoras não atribuíssem ao texto qualidades que as fariam a ele retornar e que mobilizaria o interesse de outros leitores, não haveria ligações políticas que possibilitassem a sedimentação no imaginário coletivo alcançada pela obra. É a qualidade do texto e a perenidade da arte que possibilitam sua sobrevivência há noventa anos.

É imprescindível, para a compreensão do projeto artístico lobatiano o cotejamento das versões da história de Narizinho e do Sítio. Para o desenvolver as análises estudos aqui expostas tomamos o fac-símile de *A menina do narizinho arrebitado* publicado em 1982, uma primeira edição do *Narizinho Arrebitado — segundo livro de leitura para uso das escolas primárias*, de 1921, e a edição definitiva do texto, integrada à edição *Reinações de Narizinho* publicada em 1988 pelo Círculo do Livro. Assumimos como suporte os registros e reflexões de Cilza Bignotto (2007) e Denise Bertolucci (2005; 2008). Para consolidar a sistematização já usada até o momento nas referências às múltiplas formas assumidas pela estória,

assume-se oficialmente que ***Narizinho*** designará a obra de 1920, enquanto ***Narizinho*** escolar, a obra de 1921 e ***Reinações*** a obra de 1931.

O roteiro central, o qual orienta qualquer sinopse da aventura, independente da edição, já é delineado em ***Narizinho***. Contudo, estilisticamente, a obra ainda tem muitas “pulgas literárias” (LOBATO, 2010 a, p. 572), e em seu discurso identificam-se temas e estruturas consagradas nos contos de fadas europeus, fato em virtude do qual essa versão do texto se constitui diametralmente oposta à versão definitiva de ***Reinações***. O cotejamento dessas versões foi ampla e profundamente desenvolvido por Denise Bertolucci (2005; 2008) que servirá de ponto de partida para as análises das próximas páginas. Às observações de Bertolucci acrescentaremos as observações feitas no ***Narizinho*** escolar. As transcrições textuais de cada edição aqui empreendidas manterão a grafia correspondente à utilizada na publicação.

Os espaços das ações das três versões de ***Narizinho*** são os mesmos: o Sítio do Pica-Pau Amarelo, espaço natural, e o Reino das Águas Claras, espaço trans-real, conforme a classificação proposta por Nelly Novaes Coelho (2010 a, p. 77). A caracterização desses espaços tem certa flutuação no processo editorial que consolidou a narrativa, como se pode concluir das análises que se seguem.

Em ***Narizinho***, o sítio de Dona Benta é aproximado do leitor pela determinação do pronome demonstrativo “aquela” e dos advérbios de espaço que o situam como se o leitor pudesse, com a vista, alcançá-lo: “Naquella casinha branca, — lá muito longe” (LOBATO, 1982, p. 3). O ambiente rural tem carga negativa, sendo associado a tristeza, abandono e precariedade de condições de vida: “— Que tristeza viver sozinha *no meio do matto...*” (p. 3). O ribeirão, espaço dentro do sítio que tem, na trama, função pragmática¹⁷, é descrito de maneira mais genérica, introduzida por artigo indefinido. O alvo principal da caracterização são os peixes que nele habitam:

¹⁷ Nomenclatura usada por Nelly Novaes Coelho para designar o espaço ou elemento espacial que “serve de instrumento para o desenvolvimento da ação” (2010 a, p. 77), por provocar ou alterar a ação dos personagens, caracterizá-los ou criar uma atmosfera propícia para o conflito (p. 78). O ribeirão cumpre, ao mesmo tempo, dois desses papéis: é o som de suas águas que induz Narizinho à modorra, o que, ao mesmo tempo, é uma provocação à ação e uma atmosfera propícia para o sonho. O Reino das Águas Claras, por sua vez, cria a atmosfera de conto de fadas da história e, por isso mesmo, nas narrações posteriores, ele é substituído pelo sítio, para onde os personagens maravilhosos se deslocam.

O espaço pragmático, na nomenclatura de Coelho, contrapõe-se ao espaço estético, que não tem funcionalidade narrativa.

o outro encanto de Narizinho é um ribeirão que passa no fundo do pomar, de aguas tão claras que se vêem as pedras do fundo e toda a peixaria miuda.

Não se passa um dia sem que Lucia vá sentar-se á beira d'agua, na raiz de um velho ingázeiro, alli ficando horas, a ouvir o barulhinho da corrente e a dar comida aos peixes. E elles bem que a conhecem! É vir chegando a menina e todos lá vêm correndo, de longe, com as cabecinhas erguidas, numa grande faminteza. Chegam primeiro os *piquiras*, os *guarús* barrigudinhos, de olhos saltados; vêm depois os *lambarys* ariscos de rabo vermelho; e finalmente uma ou outra *parapitinga* desconfiada. (LOBATO, 1982, p. 4; grifos nossos)

No **Narizinho** escolar, o sítio é caracterizado de maneira mais ampla, em virtude de essa narração expandir os eventos da edição anterior incluindo as aventuras que, em **Reinações** constituem **O Sítio do Pica-Pau Amarelo**. Conforme já foi desenvolvido, o espaço reafirma a vinculação do universo ficcional da obra com o espaço brasileiro. Como o sítio passa a abrigar e motivar as ações dos personagens em decorrências de suas próprias características, tornar-se a partir de 1921, também um espaço pragmático.

As alterações do texto de 1920 para o texto de 1921 no tocante à descrição do sítio são de ordem estilística, apenas. No lugar de “ribeirão que passa no fundo do pomar” (LOBATO, 1982, p. 4), utilizou-se “ribeirão que corre no fundo do pomar” (LOBATO, 1921, p. 4), substituição que tanto dá maior velocidade ao ribeirão como parece avolumar suas águas. Outra alteração foi feita na descrição do hábito da menina. No lugar de “Não se passa um dia sem que Lucia vá sentar-se á beira d'agua” (1982, p. 4), utilizou-se “Todos os dias Lucia vai sentar-se à beira d'água” (1921, p. 4), expressão mais curta que reforça a ligação da menina com o espaço evidenciando o caráter rotineiro e cotidiano de sua ação.

Em **Reinações**, ao mesmo tempo em que as terras de Dona Benta são determinadas por sua nomeação, o leitor é afastado da residência pelo uso do artigo indefinido “Numa casinha branca, lá no Sítio do Pica-Pau Amarelo” (LOBATO, 1988 e, p. 5). Assim o Sítio existe, tem nome, mas sua localização geográfica não é exata, o que, para Nelly Novaes Coelho, o associa ao espaço dos contos maravilhosos clássicos (2010 a, p. 141 - 142). O ambiente rural não tem mais a carga negativa anteriormente construída, embora ainda seja caracterizado pela ausência de pessoas: “— Que tristeza viver assim tão sozinha *nesse deserto...*” (LOBATO, 1988 e, p. 5, grifo nosso). Como as brincadeiras nesse espaço passaram a fazer parte de outro

episódio, no episódio **Narizinho arrebitado**, de **Reinações**, ele volta a ser um espaço estético nessa narrativa (em outras, adquirirá funcionalidade). O ribeirão, que mantém sua função pragmática, é mais determinado, precedido por artigo definido, e tem sua descrição um pouco mais desenvolvida. Fez-se também o apagamento da enumeração dos peixes por espécie.

o outro encanto da menina é o ribeirão que passa no fundo do pomer. Suas águas, muito apressadinhas e mexeriqueiras, correm por entre as pedras negras de limo, que Lúcia chama as “Tias Nastárias” do rio

Todas as tardes Lucia toma a boneca e vai passear à beira d’água, onde se senta na raiz de um velho ingazeiro, para dar farelo de pão aos lambaris.

Não há peixe do rio que não a conheça; assim que ela aparece, todos acodem, numa grande famintezza. Os *mais miúdos* chegam pertinho; os *graúdos* parece que desconfiam da boneca, pois ficam ressabiados, a espiar de longe. (LOBATO, 1988 e, p. 6; grifos nossos)

O Reino das Águas Claras, conforme já foi descrito anteriormente, é um espaço fluvial habitado por uma fauna composta por animais brasileiros. Em **Narizinho**, é um espaço pragmático, visto que abriga e mobiliza toda a ação. A vida no reino é caracterizada pelas ideias de harmonia, organização e felicidade, apesar do desenvolvimento do plano do Escorpião Negro para matar o príncipe e enforcar todos os nobres do reino.

O Reino das Águas Claras não sofre alterações no **Narizinho** escolar. Apenas a partir de 1931 ele deixará de ser um espaço onírico (Narizinho não mais desperta e descobre que sonhou) para ser um espaço maravilhoso que começa a fazer parte do universo original dos personagens humanos. A condição de ambiente onírico, em **Reinações** é exercida por um terceiro espaço, inaugurado no **Narizinho** escolar, em um episódio posterior ao da primeira estória de 1920: trata-se do Reino das Abelhas, o qual é caracterizado com os mesmos atributos de ordem, harmonia e felicidade do Reino das Águas Claras.

O Reino das Abelhas é apresentado no volume de 1921 na terceira parte da obra, em episódio com título próprio. Já na versão definitiva, esses espaço não intitula nenhum episódio nem nenhum capítulo, passando a integrar as aventuras que fazem parte do episódio **O Sítio do Pica-Pau Amarelo** com um destaque menor. Consideramos que o fato de em 1921 o autor reservar a primeira e a terceira parte

do livro para aventuras em ambientes oníricos e a segunda parte para os episódios do cotidiano do sítio um expediente revelador de que Lobato ainda necessitava secionar fantasia e realidade nesse momento de sua produção. Apenas após as seguidas experiências na produção para crianças e o desenvolvimento do universo do *Sítio* ao longo dos anos 1920 é que ele se sentirá confortável para abolir as fronteiras entre o maravilhoso e o nível do real em que estão os personagens.

O Reino das Águas Claras, em *Reinações*, mantém sua função pragmática, mas modifica-se para ser um ambiente marítimo que congrega animais de todas as origens, de beija-flores a baleias e hipopótamos (LOBATO, 1988 e, p. 22). Para Bertolucci (2008, p. 181), a opção pelo ambiente marinho e a seleção de animais menos específicos da fauna brasileira para a composição da corte pode advir da “necessidade de se universalizar a história narrada, e contá-la com o apoio de seres ficcionais mundialmente conhecidos e não apenas familiares às crianças brasileiras”. Além disso, o oceano, no imaginário coletivo, tem uma dimensão mais misteriosa e convidativa à imaginação. Outra alteração do texto é a descrição dos habitantes não apenas enumerá-los e dar-lhes características humanizadas pelas roupas e fala; cada espécie passa a encarnar bem-humorados estereótipos de grupos sociais humanos. Menciona-se a figura das sereias, que, segundo o príncipe Escamado, estão em falta no reino (LOBATO, 1988 e, p. 20). A felicidade, ordem e paz do reino não são ameaçadas.

No tocante aos personagens, o núcleo feminino do *Sítio* é criado na primeira versão e não sofre alterações em sua identificação geral: duas velhas, um das quais a empregada doméstica negra, uma menina e uma boneca. No entanto, todos são desenvolvidos de uma narrativa para a outra, passando Dona Benta, Narizinho e Emília por transformações significativas até a forma final em *Reinações*.

Em *Narizinho*, Lobato ainda tenta manter a relação entre o leitor e os personagens pela comoção. Características das personagens que provocam o sentimento de piedade são as primeiras informações que o narrador disponibiliza sobre elas. Dona Benta, a primeira a receber caracterização, não é nomeada, o que já aproxima da classificação como personagem-tipo (2010 a, p. 75). Ela é uma “Coitada!” (LOBATO, 1982, p. 3), com sérias limitações físicas (“tremula, e catacega, sem um só dente na bocca — jururu”, p. 3). Narizinho é órfã de pai e mãe e só tem a velha avó como familiar. Emília é “muito feiosa, a pobre” (p. 4). Tia Nastácia tem a mais superficial das caracterizações: é “uma excelente negra de estimação” (p. 3 – 4) e

sua voz é “socegada” (p. 4). A anteposição do adjetivo a um substantivo determinado por locução adjetiva torna a caracterização de tia Nastácia ambígua: ela é uma excelente pessoa que desempenha a função de empregada doméstica, é uma excelente trabalhadora doméstica ou uma excelente negra que trabalha como doméstica? O apagamento do adjetivo na versão definitiva do texto não permite uma conclusão definitiva a esse respeito.

De todas as personagens do núcleo fixo do *Sítio*, obviamente Narizinho é a mais importante, visto o título da obra focalizar a trama sobre ela. Em ***Narizinho*** ela é apresentada como morena de olhos pretos, na primeira página da narração. No entanto, no Reino das Águas Claras, o Major Agarra-e-Não-Larga-Mais refere-se a ela como “Menina dos cabellos de ouro”¹⁸ (LOBATO, 1982, p. 32) e na capa do livro, ela é representada com cabelos amarelos. Isto sinaliza, se não que Lobato ainda lutava para cristalizar em suas próprias expectativas o físico de uma heroína brasileira, no mínimo que a estrutura da personagem ainda não estava resolvida. É possível ainda que a mudança da cor dos cabelos da personagem se dê pelo fato de essa ser a autoimagem de Narizinho no ambiente onírico. Como ali ela se torna uma princesa, seu físico projeta as características físicas que a tradição atribuiu a esse tipo de personagem.

As teses não são excludentes. Não sendo possível comprovar a primeira, e revelando-se a terceira como uma hipótese não muito distante da segunda, mas sendo impossível, em princípio, determinar qual é o caso, assinalamos que ambas estão de acordo com a observação de Denise Bertolucci sobre a personagem. Segundo Bertolucci (2005, p. 109 - 110) Narizinho mantém muitas características que tipificam o ideal de mulher em miniatura das obras artísticas em vigor na época. De fato, Narizinho, no início da aventura, age de acordo com a ética social adulta e espera a iniciativa do Príncipe Escamado de cumprimentá-la, mantendo-se passiva diante da figura simbólica masculina que com ela desenvolverá, na narrativa, a situação amorosa. Seu interesse na aventura é principalmente amoroso: feito o convite do príncipe, eles seguem para o reino de braços dados “como um casal de namorados” (LOBATO, 1982, p. 9) vigiado por Emília, que faz o papel de aia; seu principal interesse na festa de recepção é dançar com o príncipe (p. 25); no dia seguinte ela confessa a Dona Aranha seu amor por Escamado e o faz corando (p. 31). O narra-

¹⁸ O equívoco de Lobato manteve-se no ***Narizinho*** escolar.

dor, no desenvolvimento da punição dada ao Major Agarra, refere-se ao seu “bom coração” (p. 32) e a sua compaixão ante o sofrimento alheio, fazendo-a interceder pelo sapo junto ao príncipe. Os últimos atributos a ela concedidos são a sensibilidade e fragilidade (a menina desmaia quando o Major a inteira dos planos do Escorpião Negro de matar Escamado e casar-se com ela: cf. LOBATO, 1982, p. 39) e a lealdade (diante da punição dos revoltosos, ela condena os traidores: cf. LOBATO, 1982, p. 42).

Essas características concedidas à menina em ***Narizinho*** aproximam-na do mini-adulto que era a representação da infância nas demais obras, e situam-na dentro das expectativas tradicionais do papel feminino nos contos de fada. Por consequência, a contraparte masculina é privilegiada com a protagonização das ações que realmente fazem a estória ter seguimento. Nas palavras de Bertolucci, essa ***Narizinho*** é “indiscutivelmente mais insulsa (sic) do que aquela apresentada em ***Reinações***” (2005, p. 172), sendo muitas vezes apagada em função de Escamado, que encarna o estereótipo de herói romântico em todo o livro. Ainda que haja nessa versão da personagem um germe do que ela será nos livros da década de 1920, a ideia da peça pregada no Major Alarga¹⁹, podemos afirmar que, no caso desse primeiro livro, não apenas Dona Benta e tia Nastácia correspondem a personagens-tipo, mas também a menina e o príncipe.

Interessante notar que Lobato desenvolverá em ***Narizinho***, ao longo de toda década de 1920, a imagem da criança criativa, contestadora e até mesmo, em certa medida, irreverente, concedendo a ela, inclusive, a iniciativa de ludibriar outros personagens para se divertir, como fez com Emília na ocasião do casamento desta com Rabicó. No entanto, a partir do desenvolvimento de Pedrinho e, principalmente, de Emília, na transição para a década de 1930, a personagem foi se apagando a ponto de, nas aventuras finais pelo mundo grego, ser alijada do grupo que faz as incursões aventureiras.

Para Margarida Maria Chaves de Sousa, essa substituição da figura feminina contestadora, primeiro encarnada em ***Narizinho*** e depois em Emília, define-se pela relação especular projetiva que define a interação entre a criança e seu brinquedo:

¹⁹ Ao flagrar o sapo dormindo em serviço, Escamado anuncia que o acordará a pontapés. ***Narizinho*** tem a ideia de, antes de o sapo ser acordado, vesti-lo com as roupas de Emília, para ver o espanto do Major quando ele acordar (1982, p. 10). A ideia geral da cena é mantida na versão final do texto e, ao longo de ***Reinações*** outras peças serão pregadas pela menina a outros personagens, como Emília, enganada por ***Narizinho*** para que se case com Rabicó.

“Emília seria o eu inconsciente de Narizinho, que por identificação, representa a infância brasileira do início do século” (2009, p. 15). Tal interpretação explica porque motivo Lobato, no texto de 1921, dá à boneca a tarefa de enfrentar o Escorpião Rei com um “espeto de assar lombo de porco”, ação decisiva para que o vilão seja derrotado na primeira batalha. Narizinho, que ainda deveria servir de modelo exemplar, não poderia ser a protagonista de uma ação violenta, pois quebraria o perfil de feminilidade e de fragilidade que ela representa; no entanto, o desejo pela ação já existiria no inconsciente do personagem. Por isso, quando livre das amarras da tradição dos contos de fada, Narizinho ganha iniciativa e autonomia.

A tese ganha ainda mais força quando se constata que a presença de Emília na obra em questão justifica-se, unicamente, pela sua participação na contenda com o Escorpião Negro. A boneca permanece esquecida pelo narrador e por sua dona nos demais momentos. Quando muito, há a alusão de que formigas saúvas experimentam nela vestidos, enquanto Narizinho se distrai com Dona Aranha (LOBATO, 1982, p. 31). Emília ainda não tem voz, nem personalidade e por isso ela é caracterizada como um objeto. Seu equivalente na narrativa é o ribeirão, pois como ele é o alvo da admiração da menina, ambos são o seu encanto (p. 4).

Por fim, dois últimos personagens de ***Narizinho*** merecem atenção, em virtude das mudanças que sofreram: Dona Aranha e Doutor Caramujo. A primeira aparece em dois momentos da narração: a preparação de Narizinho para o baile, cena inteiramente focada na menina, e o passeio de Narizinho no dia seguinte à festa, quando funciona como confidente da menina e exprime o desejo de que ela e o príncipe se casem. Essa é a razão de sua existência narrativa e nada se conhece de sua configuração emocional ou ética, salvo o rancor do Major Agarra, a quem não perdoar por ter-lhe devorado as sessenta filhas de quem ela sente saudades. Essas informações surgem no texto de maneira prosaica, e não provocam qualquer tipo de efeito no desenrolar da trama principal. Na versão definitiva, como se verá mais adiante, Dona Aranha torna-se muito mais complexa e protagoniza relevantes momentos da versão definitiva do texto.

O Doutor Caramujo, por sua vez é radicalmente modificado em sua caracterização. Em ***Narizinho***, ele é paradoxalmente construído como “um grande medico mas os doentes d'elle morrem todos” (LOBATO, 1982, p. 15). As pílulas com as quais será sempre associado são mencionadas de passagem, com ênfase no fabricante, o Mestre Escaravelho (LOBATO, 1982, p. 15), que não tem qualquer partici-

pação na trama, assim como a informação de sua existência não provoca nela qualquer tipo de consequência.

A partir do ***Narizinho*** escolar o sentimentalismo da primeira versão do texto começa a ser apagado. Embora Narizinho ainda seja caracterizada como órfã de pai e mãe, toda a caracterização negativa da velhice de Dona Benta é abandonada e ela recebe um sobrenome, Oliveira (mais tarde Lobato acrescentará o sobrenome do meio Encerrabodes): “móra Dona Benta de Oliveira, uma velha de mais de sessenta annos” (LOBATO, 1921, p. 3). Em ***Reinações*** (1931), Lobato elimina totalmente a referência à orfandade de Narizinho, que só poderá ser recuperada a partir da inferência do leitor a respeito do silêncio sobre seus pais. Na construção de Dona Benta, a referência ao sobrenome foi apagada, dando-se preferência à caracterização da personagem por outros elementos, que a especificam como mais jovem e ativa. Sua idade é reduzida e ela começa a ser associada à ação da costura, o que inverte a caracterização “trêmula e catacega” adotada inicialmente. As diferenças de apresentação da personagem da primeira versão para a versão definitiva do texto são gritantes de tal modo que merecem ser confrontadas mais detidamente.

<i>A menina do narizinho arrebitado</i> (1920) ²⁰	<i>Reinações de Narizinho</i> (1988) ²¹
<p>Naquella casinha branca, — lá muito longe, móra uma triste velha, de mais de setenta annos. Coitada! Bem no fim da vida que está, e tremula, e catacega, sem um só dente na boca — jururu... Todo o mundo tem dó d'ella:</p> <p>— Que tristeza viver sozinha no meio do matto...</p> <p>Pois estão enganados. A velha vive feliz e bem contente da vida, graças a uma netinha órfã de pae e mãe, que lá mora des'que nasceu.</p>	<p>Numa casinha branca, lá no sítio do Pica-Pau Amarelo, mora uma velha de mais de sessenta anos. Chama-se Dona Benta. Quem passa pela estrada e a vê na varanda, de cestinha de costura ao colo e óculos de ouro na ponta do nariz, segue seu caminho pensando:</p> <p>— Que tristeza viver assim tão sozinha neste deserto...</p> <p>Mas engana-se. Dona Benta é a mais feliz das vovós, porque vive em companhia da mais encantadora das netas (...)</p>

²⁰ (LOBATO, 1982, p. 3)

²¹ (LOBATO, 1988 e, p. 5)

No campo estilístico observamos que a primeira versão do texto, para efetuar a caracterização de Dona Benta privilegiou a adjetivação simples (“tremula”, “cata-cega”, “jururu”, “feliz”, “bem contente”) ou feita por expressões longas (“sem um só dente na boca”). Já na versão definitiva, mantém-se a referencia da idade, diminuída; os adjetivos cedem lugar aos substantivos (o nome próprio da personagem), e à ação implícita, simbolizada pela cesta de costura e aos óculos. Há apenas um adjetivo em sua caracterização e ele encerra uma ideia positiva (“feliz”). A consequência é uma imagem de pessoa dinâmica e com maiores possibilidades de despertar a simpatia do leitor. Em ***Reinações***, Dona Benta permanece uma personagem-tipo, a clássica vovó que tem na costura um passatempo e que gosta de contar estórias. Nas décadas seguintes, contudo, ela se tornará mais complexa, recebendo uma quantidade de conhecimento que a torna, ao mesmo tempo, astrônoma, historiadora, geógrafa, cientista e filósofa. Sua capacidade intelectual a posiciona de igual para igual com Sócrates, em ***O Minotauro***, com renomados astrônomos internacionais, em ***Viagem ao céu***, e com os grandes líderes políticos mundiais do passado e da contemporaneidade, em ***O Minotauro*** e ***A reforma da natureza***. O poder a ela concedido, somado às características libertárias que serão atribuídas, primeiro a Narizinho e depois a Emília, conduz muitos críticos a observar contornos feministas na proposta literária lobatiana.

A construção final de Dona Benta, no conjunto da obra de Lobato, sem dúvida, é um desafio à convencional posição da mulher. Lobato poderia ter facilmente deslocado esse papel ao Visconde, o elemento científico do *Sítio*. Como consequência, a vovó do “bandinho” enriquece muito sua caracterização, embora ainda seja difícil categorizá-la como um personagem complexo ou *personagem-individualidade*, como classifica Nelly Novaes Coelho (2010 a, p. 76), pois não há em sua estrutura conflitos éticos. Dona Benta é marcada pela bondade, pela paciência e pela sabedoria, o que a mantém na categoria das personagens planas, a despeito de seus atributos questionarem os modelos convencionais de homem e mulher.

Narizinho é apresentada como uma menina de sete anos, informação inexistente no primeiro texto e que variará posteriormente, pois na versão definitiva de ***O saci*** ela envelhece um ano, sendo mais nova que Pedrinho e na aventura do ***Peris-cópio do invisível***, de ***Histórias diversas***, obra de 1947, ela é mais velha que o menino. As duas idades, porém, posicionam a menina numa faixa etária em que as crianças já têm certa independência dos adultos e se manifestam criticamente sobre

as coisas à sua volta, ao mesmo tempo em que ainda são marcadas por uma imaginação poderosa e ainda desenvolvem a diferenciação entre fantasia e realidade. Prendada, ela tem os gostos típicos de uma criança comum (a pipoca e os bolinhos de polvilho que ela sabe fazer — cf. LOBATO, 1988 e, p. 6). Esses gostos reforçam a identificação do leitor com a personagem por um caminho de projeção e não de comoção.

Segundo Maria Margarida Chaves de Sousa (2009, p. 15), nos anos 1920, Narizinho é a própria infância brasileira do início do século. Concordamos parcialmente com a pesquisadora, ressaltando que, se a personagem é criada para entabular com o leitor uma relação especular, dada a semelhança de gostos e aparência agora fixada como a de uma garota “morena como jambo” (LOBATO, 1988 e, p. 5.), ela também é concebida como uma criança muito mais livre do que as normas sociais permitiam que seu leitor o fosse. Narizinho e, depois, Emília atualizam o horizonte da infância porque são reinadeiras e contestadoras, e daí o horror de agentes controladores do imaginário, como o Pe. Salles do Brasil, ao lerem nas obras de Lobato a insubmissão às figuras de autoridade e às normas sociais que limitam as liberdades individuais.

Entre *Narizinho* e *Reinações*, as características objetivas da menina (nome, idade, aparência e condição familiar) não se alteraram. Sua psicologia, no entanto, foi completamente reformulada para estruturar a o ideal de liberdade defendido por Lobato. Assim, o comportamento da personagem tem alterações profundas, desde o início da narrativa, no momento do chamado para a aventura. Ao contrário do que fora formulado em 1920, em *Reinações* é a menina quem vai até Escamado e esclarece todo o mistério do primeiro contato entre eles²² e quando partem para o Reino das Águas Claras o “registro sentimental muda (...), com os dois passeando pelo reino ‘como velhos amigos’.” (BIGNOTTO, 2007, p. 47). Aliás, toda a obra perdeu os elementos românticos, evidenciados, principalmente, nas cenas do baile e da festa veneziana. Na versão definitiva, a festa veneziana foi completamente cortada e no baile não há informação sobre o desejo da menina de dançar com o príncipe. A referência à dança dos dois deixa de lado a aura sentimentalista e é apresentada com

²² Lobato manteve as linhas gerais desse contato desde a primeira versão. Lucia está sonolenta quando sente cócegas no rosto: é o Príncipe Escamado que passeia em seu nariz. A ele junta-se um besouro e os dois bichinhos travam divertida conversa em que tentam identificar de que matéria é feita aquela montanha. (cf. LOBATO, 1982, p. 5 – 8; 1988 e, p. 6 – 8)

humor: “Narizinho e o príncipe dançaram a primeira contradança sob os olhares de admiração da assistência. Pelas regras da corte, quando o príncipe dançava todos tinham de manter-se de boca aberta e olhos bem arregalados” (LOBATO, 1988 e, p. 22). Em seguida é que ocorre “a parte de que ela mais gosta (...) são as cenas engraçadas provocadas pelos animaizinhos da corte, que dançam ao redor” (BIGNOTTO, 2007, p. 48).

A segunda cena que demonstra a mudança da personagem é a do travestimento do Major Agarra. Na primeira versão o príncipe concorda com a ideia e os dois, juntos, vestem o sapo com as roupas da boneca; acordado o Major, Escamado é quem fala com o sapo, enquanto a menina apenas ri. Na versão definitiva, além de dar a ideia, ela não espera a adesão do príncipe, tomando a iniciativa de despir a boneca e vestir o Major, ação que executa sozinha. Além disso, ela se pronuncia ao guarda, e de maneira bastante irreverente, em muito semelhante a comentários emilianos:

O príncipe ajeitou-se para acordá-lo com um bom pontapé na barriga, mas a menina interveio.

— Não ainda! Tenho uma idéia muito boa. Vamos vestir este sapo de mulher, para ver a cara dele quando acordar.

E sem esperar resposta, foi tirando a saia da Emília e vestindo-a, muito devagarinho, no dorminhoco. Pôs-lhe também a touca da boneca em lugar do capacete, e o guarda-chuva do príncipe no lugar da lança. Depois que o *deixou* assim transformado numa perfeita velha coroca, *disse* ao príncipe:

— Pode chutar agora.

O príncipe, zás!... pregou-lhe um valente pontapé na barriga.

— *Hum!*... — gemeu o sapo, abrindo os olhos, ainda cego de sono.

O príncipe engrossou a voz e ralhou:

— Bela coisa, major! Dormindo como um porco e ainda por cima vestido de velha coroca... Que significa isto?

O sapo, sem compreender coisa nenhuma, mirou-se apatetadamente num espelho que havia por ali. E botou a culpa no pobre espelho.

— É mentira dele, príncipe! Não acredite. Nunca fui assim...

— Você de fato nunca foi assim — explicou Narizinho. — Mas, como dormiu escandalosamente durante o serviço, a fada do sono o virou em velha coroca. *Bem feito...* (LOBATO, 1988 e, p. 10; os grifos das onomatopeias são do autor e os demais nossos)

Essas são apenas as primeiras ações que, no volume de 1931, fazem Narizinho se libertar do personagem-tipo feminino dos contos de fada que encarnara na versão original do texto. Logo em seguida ocorre a mais importante delas: o enfrentamento com Dona Carochinha, que substitui o Escorpião Negro no papel de antagonista da narração. Essa substituição de antagonista e de conflito será discutida mais adiante em nossa análise. Nesse momento, importa observar que, diante da caracterização ofensiva que Dona Carochinha faz de Dona Benta, a quem chama de velha coroca, “Narizinho perdeu as estribeiras” (LOBATO, 1988 e, p. 13) e discutiu acaloradamente com a baratinha, desafiando-a em falas irônicas e impertinentes, comportamento diametralmente oposto ao da menina original.

— *Dobre a língua!* — gritou a menina vermelha de cólera. — Velha coroca aqui é vosmecê, e tão implicante que ninguém mais quer saber de suas histórias emboloradas. A menina do narizinho arrebitado sou eu, mas fique sabendo que é mentira que eu haja desencaminhado o Pequeno Polegar, aconselhando-o a fugir. Nunca tive essa “*bela ideia*”, mas agora vou aconselhá-lo, a ele e a todos os mais, a fugirem dos seus livros bolorentos, sabe?

A velha, furiosa, ameaçou-a de lhe desarrebitar o nariz da primeira vez que a encontrasse sozinha.

— E *eu arrebitarei o seu*, está ouvindo? Chamar vovó de coroca! Que desaforo!... (p. 13; grifos nossos)

Essas alterações na personalidade de Narizinho foram prenunciadas na Segunda Parte do ***Narizinho*** escolar. Embora o caráter da menina no Reino das Águas Claras se mantenha sem alterações, nessa Segunda Parte, o leitor acompanha o que é realmente uma menina “reinadeira até ali”, conforme sua primeira descrição. Nessa segunda parte, Narizinho é irriquieta, sendo comparada pelo narrador e pela avó a um busca-pé: “esfoguetou, como um busca-pé” (LOBATO, 1921, p. 68), “saiu como um busca-pé” (p. 118), “— Anastacia, não sabe onde anda o meu busca-pé?” (p. 74). Irriquieta e barulhenta, nas impressões da avó: “— Anastacia, traga logo os mangaritos para arrolhar o bico desta baitaca!” (p. 92). Para Tia Nastácia ela é um “demoninho” (p. 80).

Outra característica de Narizinho que se constrói nessa Segunda Parte da obra de 1921 é a menina desempenhar ações que a avó reprova, mas que acaba permitindo por achar graça nelas em alguns momentos. Na primeira aparição de Pedrinho, caracterizado naquele momento como “um orphão de oito annos sem outro

amparo na vida a não ser ella" (LOBATO, 1921, p. 117), Narizinho dá ao menino um apelido: Pedrinho Pichochó. A referência é a um pássaro canoro caracterizado por ter a parte inferior do bico maior que a superior. Dona Benta reprova a ação da menina de dar às pessoas apelidos

— Ai, minha filha! ralhou a velha. Que costume, esse, de botar apelido em toda a gente! É muito feio, sabe?

— Mas, vovó, o Pedrinho não é mesmo um pichochó inteirado? Aquelle bico, aquelle pescoço, aquelle geitinho tivitivi.

— Inda que o seja, isso não é razão para você o chamar assim. É feiou, ouviu? E si elle vier, prenda essa linguinha, sinão fico zangada com você!... (LOBATO, 1921, p. 92)

Apesar da advertência da avó, no primeiro contato com o primo, Narizinho o compara a um pichochó, o que deixa o menino tão furioso que ele afirma não desejar permanecer no sítio. Quando Dona Benta convoca Narizinho para repreendê-la menina, a explicação da menina é entendida como cômica, e a avó deixa passar a transgressão.

— (...) Ora, um primo que senta em arvore como passarinho, e só desce quando vê farello - é ou não é pichochó, vovó? rematou Lucia, fazendo uma carinha tão comica que o homem disparou na gargalhada e a vovó não teve animo de castigá-la.

— Bem. Que a briga fique nisto. Vocês vão morar commigo e eu os quero mais amigos que dois anjinhos do céu. Não briguem mais, ouviram? Não briguem mais, sinão...

E fez gesto de vara de marmelo. (LOBATO, 1921, 123 - 124)

A personagem que mais passou por alterações até sua forma definitiva, no entanto, é Emília. Se na versão definitiva da estória de 1920 a boneca já está profundamente mudada, nas décadas seguintes ela foi ainda muito reformulada. Em vista de nosso *corpus*, a investigação dessas mudanças, no entanto, não se deterá sobre o caráter final de Emília.

Cotejando o texto da primeira edição de Narizinho com a versão definitiva, vemos que sutis mudanças na descrição inicial estão atreladas à completa mudança na concepção da personagem.

A menina do narizinho arrebitado²³	Reinações de Narizinho²⁴
<p>Alem de Lucia, existe na casa a tia Anastácia, uma excellente negra de estimação, e mais a Excellentissima Senhora Dona Emilia, uma boneca de pano, fabricada pela preta e muito feiosa, a pobre, com seus olhos de retroz preto e as sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma cara de bruxa.</p> <p>Mas apesar disso Narizinho quer muito bem á Sra. Dona Emilia, vive a conversar com ella e nunca se deita sem primeiro accommodal-a numa rôdinha armada entre dois pés de cadeira.</p>	<p>Na casa existem ainda duas pessoas — Tia Nastácia, negra de estimação que carregou Lúcia em pequena, e Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por Tia Nastácia, com olhos de retrós pretos e sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa. Apesar disso, Narizinho gosta muito dela; não almoça nem janta sem a ter ao lado, nem se deita sem primeiro acomodá-la numa redinha entre dois pés de cadeira</p>

As características físicas de Emília continuam as mesmas, mas o narrador não se apieda da personagem no texto definitivo, o que pode ser entendido como uma forma de minimizar a condução do leitor para uma relação baseada nesse sentimento. Além disso, a boneca é alçada ao *status* de pessoa, sendo equiparada a tia Nastácia nessa condição e talvez por isso Lobato tenha retirado o tratamento formal concedido à personagem. Para Hohlfeldt (1983, p. 109), nessa nova organização textual, tia Nastácia foi preterida, com o destaque que passa a ser dado a Emília. É uma interpretação possível, mas convém lembrar que, na organização familiar do *Sítio* em **Reinações** as duas personagens ocupam funções semelhantes. Ambas são agregadas à família, pois não possuem laços de sangue com os donos da casa. Ambas, igualmente, exercem função de serventia aos membros femininos da família: tia Nastácia, como empregada doméstica, trabalha para Dona Benta, e Emília, como brinquedo, cumpre o propósito de divertir Narizinho.

No que diz respeito a Emília, a mais importante alteração no texto de 1931 foi a retirada da referência de que a menina “vive a conversar com ella”, imagem dis-

²³ (LOBATO, 1982, p. 3 – 4)

²⁴ (LOBATO, 1988 e, p. 5 – 6)

pensável uma vez que a boneca adquirirá fala e essas conversas serão efetivamente desenvolvidas no episódio seguinte, *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*.

Essa imagem, no entanto, é particularmente importante para o texto de 1921. Emília não passou por mudanças na Primeira Parte do *Narizinho* escolar, mas na Segunda Parte a personagem começa a ser desenvolvida. Mantida a descrição inicial da boneca, nos episódios da Segunda Parte o leitor acompanha essas conversas mencionadas na primeira caracterização. Emília e Narizinho conversam em diversas situações, não havendo, em nenhuma delas, a presença de um adulto. A fala da boneca, portanto, faz parte da brincadeira, da imaginação da menina, embora não haja nenhuma referência explícita para o fato. Chama a atenção também que nessa versão de Narizinho, como Emília ainda não adquiriu seu caráter definitivo e a fronteira entre o imaginário e o mundo empírico dos personagens ainda não foi quebrada o fato de elementos de sua personalidade ainda serem atribuídos a Narizinho. É o caso do gosto pelas estórias. No Narizinho de 1921, o narrador reserva um episódio da Segunda Parte para caracterizar as narrações feitas pela vovó. Nesse *As histórias de D. Benta* ele afirma que tanto a menina como a boneca gostam principalmente da história do pinto sura e que Narizinho costuma pedir à avó que a conte. Nessas ocasiões "Dona Benta sentava-se na rête, punha Narizinho no collo e principiava" (LOBATO, 1921, p. 104). Na versão definitiva, Lobato cortou *As histórias de D. Benta* mantendo no episódio *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* (em que os textos remanescentes da Segunda Parte foram compilados) a seguinte referência à contação de histórias:

Dona Benta era outra que achava muita graça nas maluquices da boneca. Todas as noites punha-a ao colo para lhe contar histórias. Porque não havia no mundo quem gostasse mais de histórias do que a boneca. (LOBATO, 1988 e, p. 32)

Ao longo da década de 1920 o caráter de Emília vai sendo cada vez mais transformado, de maneira que a boneca de *Reinações* em quase nada se parece com a boneca de 1920. Não só a aquisição de sua fala vira um elemento temático de grande relevo na trama (sua fala não tem qualquer explicação no texto de 1921 a não ser o de Narizinho sempre conversar com ela) como também ela perde o arroubo heroico da luta contra o Escorpião Negro. A troca do antagonista por Dona Carochinha é providencial para que, no texto definitivo, Emília já seja marcada pela característica que a definiu, centralmente durante a década de 1920 e parte da década

de 1930: o caráter de *trickster*. Esse arquétipo — personagem de características e funções narrativas universais — foi identificado por Boechat (1995, p. 35), que o observa no herói picaresco espanhol, no bobo da corte shakespeariano de *Rei Lear* e no *Macunaíma* de Mário de Andrade. De acordo com Boechat, o *trickster*, ou embusteiro, é o “arquétipo da inversão” (1995, p. 34). Como ele age de maneira oposta aos valores culturais estabelecidos e integrados pela sociedade, faz emergir “tudo o que é recalcado e reprimido culturalmente” (BOECHAT, 1995, p. 34). No nível individual, segundo Boechat (1995, p. 35), ele “representa o masculino emergente, trazendo valores inaceitáveis para a ‘persona’ mas que vitalizam o ego desenraizado do instinto”.

J. Roberto Whitaker Penteado e Margarida Maria Chaves de Sousa são dois dos estudiosos do escritor que identificam na personagem o arquétipo do *trickster*. Chaves de Sousa observa que um trabalho de comunicação oral de Maria Otília Farato Pereira, *Emília: o bobo da corte no sítio do pica-pau amarelo*, consultado para a sua dissertação, identificou quatro semelhanças entre Emília e o *trickster*. São elas:

- * o efeito de riso – no aspecto físico, nos gestos e no caráter;
- * o fator de teatralização, fundamental no bobo, e encontrado em Emília no seu papel social, que é de ser inicialmente designada para entreter Narizinho;
- * o caráter grosseiro na aparência que, segundo seguidores de Aristóteles, é objeto de riso por haver identidade entre o cômico e o disforme;
- * e o caráter antitético: Emília, como o próprio ser humano, não raro é traída por suas próprias incoerências, tem o conhecido hábito de “meter o bedelho” nas coisas sérias e delas tirar graça; o bobo, que é “um feixe de paradoxos”, também nada mais é que uma representação do espírito humano, relativamente controlável pelas leis que regem seu comportamento em sociedade. (CHAVES DE SOUSA, 2009, p. 79)

A função de *trickster* que Emília inicialmente desempenha desponta quando a boneca ainda não adquiriu fala. É sua intervenção com uma traquinagem que encerra a luta entre Dona Carochinha e Narizinho e salva a menina da velha baratinha. Se Emília é heroica ao enfrentar o Escorpião Negro com um espeto de assar porco e cegá-lo para salvar Escamado, em *Narizinho*, em *Reinações* ela intervém provocando uma situação cômica: arrancando os óculos de Dona Carochinha e fugindo

com eles deixa a baratinha “a pererecar no meio da sala como cega” (LOBATO, 1988 e, p. 17).

É a partir da fala da boneca, no entanto, que o arquétipo nela representado fica mais evidente. Depois das três horas ininterruptas de falação, quando sossega e relata o ataque que sofrera de Dona Carochinha na gruta das conchas, Emília começa a asneirar e usar as palavras como bem entende, sem se importar com as convenções preestabelecidas socialmente.

— Pois foi aquela diaba da Dona Carocha. A coroca apareceu na *gruta das cascas...*

— Que cascas, Emília? Você parece que ainda não está regulando...

— Cascas, *sim* — repetiu a boneca teimosamente. — Desses cascas de bichos moles *que você tanto admira e chama conchas*. A coroca apareceu e começou a procurar aquele boneco...

— Que boneco, Emília?

— O tal Polegada que furava bolos e você escondeu numa casca bem lá no fundo. Começou a procurar e foi sacudindo as cascas uma por uma para ver qual tinha boneco dentro. E tanto procurou que achou. E agarrou na casca e foi saindo com ela *debaixo do cobertor...*

— Da mantilha, Emília!

— Do *COBERTOR*.

— Mantilha, boba!

— *COBERTOR*. Foi saindo com ela debaixo do *COBERTOR* e eu vi e pulei para cima dela. Mas a coroca me unhou a cara e me bateu com a casca na cabeça, com tanta força que dormi. Só acordei quando o *Doutor Cara de Coruja...*

— Doutor Caramujo, Emília!

— *Doutor CARA DE CORUJA*. Só acordei quando o doutor *CARA DE CORUJÍSSIMA* me pregou um *liscabão*.

— Beliscão — emendou Narizinho pela última vez, enfiando a boneca no bolso. Viu que a fala de Emília ainda não estava bem ajustada coisa que só o tempo poderia conseguir.

Viu também que era de gênio teimoso e *asneirenta por natureza*, pensando a respeito de tudo de um modo especial todo seu. — Melhor que seja assim — filosofou Narizinho. — As idéias de vovó e Tia Nastácia a respeito de tudo são tão sabidas que a gente já as adivinha antes de elas abrirem a boca. As *idéias de Emília hão de ser sempre novidades*. (LOBATO, 1988 e, p. 28; grifos nossos)

Ao longo dos anos 1920 Lobato, segundo Nelly Novaes Coelho (2006, p. 646), constrói a sua infância literária, fazendo de suas personagens o “protótipo-mirim do Super-Homem nietzschiano”. Se essa super-criança nietzschiana tem como defeitos “a vontade de domínio e exacerbado individualismo” (COELHO, 2006, p. 646) esses mesmos defeitos tornam-se muitas vezes qualidades, pois também são sinônimos de dinamismo, empreendedorismo, inconformismo e singularidade. Lobato — primeiro por meio de Narizinho e, depois, de Emília — transmite a seus leitores os mesmos conselhos dirigidos a Godofredo Rangel muitos anos antes:

Você me pede um conselho e atrevidamente eu dou o Grande Conselho: seja você mesmo, porque *ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma*. E para ser si mesmo é preciso um trabalho de mouro e uma vigilância incessante na defesa, porque tudo conspira para que sejamos meros números, carneiros dos vários rebanhos — os rebanhos políticos, religiosos ou estéticos. Há no mundo o ódio à exceção — e ser si mesmo é ser exceção. (LOBATO, 2010 a, p. 78; grifo nosso)

Os últimos personagens a serem analisados são o Doutor Caramujo e a Dona Aranha, que passaram por enorme modificação entre sua primeira configuração e sua versão definitiva. O molusco deixa de ser o azarado médico que não consegue salvar nenhum paciente e passa a ser o infalível cirurgião da corte, dono das pílulas que curam qualquer moléstia. Outro elemento que se altera é como o Doutor Caramujo participa da estória. Em **Narizinho** ele tem duas aparições: a primeira no hospital, onde trata dos bagres envenenados pelo Escorpião e a barata-pai atacada pela rã, e a segunda num parque, onde opera o Major para retirar a pedrinhas de sua barriga. Na versão definitiva essas duas aparições são, de certa forma, condensadas, pois a cirurgia do sapo ocorre no hospital; no entanto, o número se mantém, pois antes ele é chamado para consertar uma taturana e um besouro que se machucam no baile.

A cena da cirurgia do Major é totalmente alterada em relação ao original, em que o sapo é costurado com a aplicação de formigas que picam sua barriga têm as cabeças cortadas para que apenas as presas permaneçam ali, fechando a incisão. Na versão definitiva o narrador não faz qualquer referência a como Doutor Caramujo costura a barriga do Major novamente, o que torna o texto mais leve e garante que a relevância total do momento seja dada à aquisição da fala por Emília.

Dona Aranha, em ***Narizinho***, exerce a função de personagem auxiliar, ocupando o espaço da aia ou da dama de companhia, que, na tradição, são personagens que servem de confidentes das jovens apaixonadas. Sua existência, no texto de 1920, tem como propósito abrir um espaço para que a menina expresse objetivamente seus sentimentos pelo príncipe.

No ***Narizinho*** escolar esses personagens não sofreram alterações. Já em ***Reinações***, Dona Aranha torna-se o centro da narração quando aparece no capítulo ***A costureira das fadas***. Se na versão original todas as atenções são dirigidas a Narizinho, na versão definitiva Dona Aranha é quem mobiliza todo o capítulo, tanto pela narração desenvolver mais minuciosamente sua relação com os vestidos, como pelo fato de ela encetar duas narrativas intradiegéticas.

A primeira delas ocorre quando Dona Aranha relata ter sido a costureira responsável pelo vestido de casamento “de quase todas as meninas que se casaram com príncipes encantados” (LOBATO, 1988 e, p. 18). Por um acidente na preparação de um desses vestidos, o de Branca de Neve, ela ficara “manca pelo resto da vida” (p. 18). A segunda justapõe-se à primeira, retomando-a e lhe dando desfecho e constitui o elemento mais importante do capítulo e um dos mais relevantes do episódio. Quando o espelho mágico quebra por admirar-se com a beleza de Narizinho vestida por Dona Aranha, esta conta que fora amaldiçoada a ser aranha por uma fada má e invejosa. A quebra do espelho representa a quebra do encanto e, a partir daquele momento, a personagem teria a liberdade de assumir a forma que desejas-se. No entanto, no fim do capítulo, contrariando as expectativas e tradições dos contos de fada para onde apontava a hipounidade narrativa que ela comandou, Dona Aranha escolhe permanecer como está. Com humor ela conclui que é

melhor ficar no que sou. Assim, manca duma perna, se viro princesa, ficarei sendo a Princesa Manca; se viro sereia, ficarei sendo a Serei Manca — e todos caçoarão de mim. Além do mais, como já sou aranha há mil anos, estou acostumadíssima.

E continuou aranha (LOBATO, 1988 e, p. 20 -21)

Essa proposta de Lobato para o desfecho da situação de Dona Aranha tem a perenidade das resoluções das boas obras de arte. No âmbito dos produtos culturais voltados para a criança, tal quebra de paradigmas e expectativas foi retomado, setenta anos depois, como o desfecho do filme norte-americano ***Shrek*** (2001). No filme, assim como Dona Aranha, Fiona é alvo de uma maldição que a transforma em

uma ogra todas as noites. Ao beijar o seu amor verdadeira, o encanto se quebrará e ela assumirá, definitivamente, a forma do amado. Contrariando as expectativas que orientam a leitura dos contos de fada, Fiona não se transforma em uma princesa e se casa com um príncipe encantado. Ela resolve ir contra os clichês com os quais sempre sonho ao se casar com um ogro e assumir fisicamente o paradoxo de ser uma princesa-ogro. A resolução de Lobato, no entanto, é mais radical, pois a escolha de Fiona, se ressemantiza a tradição dos contos de fada, atualiza os valores das normas extra-literárias, pois a escolha da personagem é motivada pelo amor verdadeiro. Já a decisão de Dona Aranha não endossa nenhuma regra ética do mundo empírico: permanecer Aranha não traz para ela nenhuma vantagem nem tem mobilização sentimental.

Analisada a evolução do espaço e dos personagens de ***A menina do narizinho arrebitado*** à versão definitiva de ***Reinações de Narizinho***, faltam ser estudados o tempo, a efábulaçāo e o discurso.

O tempo foi articulado por Lobato de maneira bastante engenhosa nas duas versões do texto. Há uma passagem cronológica de dois dias em ***Narizinho***, mantida no ***Narizinho*** escolar, e de um dia em ***Reinações*** enquanto a menina está no Reino das Águas Claras. Como nos textos de 1920 e de 1921 ela acorda de um sonho, não há conflitos na noção de tempo transcorrido, pois nada do que foi contado realmente aconteceu. Já em 1921, no entanto, a recepção do ***Narizinho*** escolar publicados no ***Estado de S. Paulo***, assinalava a expectativa de que Lobato integrasse os dois mundos, abolindo a divisão entre sonho e fantasia.

Até sonhei com tanta coisa engraçada. Aquele Doutor Caramujo que amolava toda a gente com as tais pílulas do Serra-Pau. Mas antes não lesse porque agora quero saber o resto da história e não posso. Por que é que disse no fim que era sonho? *Eu queria que não fosse sonho...*

Eduardinho Costa (***O Estado de S. Paulo***, de 12 de abril de 1921, *apud* BERTOLUCCI, 2005, p. 84; grifo nosso)

O autor atendeu aos poucos a esse apelo, ao longo da construção do universo do Sítio. Concorreu para isso a produção de ***O noivado de Narizinho***, em 1928, pois essa narrativa e a estória dela derivada ***As aventuras do príncipe***, do mesmo ano, unem definitivamente o Reino das Águas Claras e seus habitantes ao Sítio, visto que Tia Nastácia e Dona Benta interagem com eles. Assim, ao lapidar a organiza-

ção definitiva da produção de 1931, Lobato deixa de lado o expediente do sono e cria uma incoerência lógica no texto definitivo que apenas o insólito provocado pelo maravilhoso permite: Narizinho não estava sonhando, passa um dia e uma noite fora do sítio e ainda assim retorna no mesmo dia em que partiu, possivelmente apenas algumas horas depois de ter chegado ao ribeirão. Em nenhum texto de Reinações ou de qualquer outro livro da saga do Sítio o narrador preocupa-se em justificar ou explicar tal fato. Começando nessa narrativa como um espaço pragmático e empírico para seus personagens, o Sítio, ao fim de ***Reinações*** (e da década de 1920) vira um espaço maravilhoso e o tempo também passa a ser maravilhoso, mítico.

A efabulação de ***Narizinho*** e do episódio de ***Reinações*** equivalente a esse livro já foi parcialmente estudada quando confrontadas as caracterizações dos personagens dessas versões. Por isso a análise da efabulação se concentrará, agora, no conflito das obras, inalterado entre 1920 e 1921, mas substancialmente modificado de ***Narizinho*** para ***Reinações***. O conflito de uma estória está ligado ao antagonista da narração. Em ***Narizinho***, o antagonismo é desempenhado pelo Escorpião Negro, que duas vezes ataca o príncipe; em ***Reinações*** é desempenhado por Dona Carochinha. A transcrição de trecho de ***A caçada da onça*** feita por Jaqueline Negrini Rocha para o estudo da relação dessa obra com ***Caçadas de Pedrinho*** (1933), permite observar que a troca do antagonismo e do conflito de ***Narizinho*** não se deu antes de 1924.

Lucia, ou *Narizinho Arrebitado*, menina muito conhecida pelas suas travessuras e bom coração.

O Visconde de Sabugosa, que é o figurão que anda sempre de cartola e bengalinha, com umas palhas de milho no pescoço.

Pedrinho, que é primo de Lucia e sempre revelou uma grande coragem.

Dona Emilia, que é a heroica boneca de pano *que matou com um espeto de cozinha o Terrível Escorpião Negro*.

O Marquez de Rabicó, que é um leitãozinho maroto que já deu assunto para um livrinho de figuras.

Esses personagens não param. Vivem a inventar reinações, e às vezes se mettem em aventuras terríveis, como é a que se conta aqui. (LOBATO, 1924, p. 6 *apud* ROCHA, 2006, p. 60, grifo nosso)

Para Denise Bertolucci (2005, p. 114), essa alteração substitui o conflito da insurreição política do Escorpião (à qual o príncipe e Narizinho se opõem) pela insurreição literária do Pequeno Polegar (apoiada pela menina), ajustando o conteúdo da obra à proposta iconoclasta de Lobato. A versão definitiva de *Reinações*, portanto, destaca como conteúdo e forma do texto definitivo aquela que talvez seja a mais essencial e importante característica de Lobato: a reinvenção crítica da tradição literária por meio de uma deglutição antropofágica de seus signos.

Para encerrar as análises de *Narizinho*, apresentamos o resultado do levantamento de coloquialismos, onomatopeias, expressões idiomáticas, provérbios e neologismos, empregados pelo autor. Conforme observado no capítulo anterior, esses elementos caracterizam a estilística lobatiana. As seguintes ocorrências verificadas são as seguintes:

- I. Catorze coloquialismos distintos: “jururu” (LOBATO, 1982, p. 3), “tabefe”, “estou a parafusar”²⁵, “diacho” (p. 5); “tapona” (p. 6); “tinhoso”, “ventas” (p. 7); “freguez” (p. 15); “faniquito” (p. 18); “solteirona” (p. 30); “coroca” (p. 30); “papadas”²⁶ (p. 32); “chilique” (p. 39); “pererecou” (p. 42).
- II. Sete ocorrências de onomatopeias: “Hu! Hu! Sae fora tinhoso!” (LOBATO, 1982, p. 7); “não poude conter um grande espirro: Atchin!” (p. 7); “bateu, com um martlinho de prata, tres pancadas num gongo de bronze: pom! pom! pom!” (p. 12); “avançou para o Escorpião e zás! zás! fura-lhe os dois olhos” (p. 29); “pilhando o outro de jeito é zás” (p. 33); “cri-cri de milhares de grillinhos” (p. 36) e “— Toc!... Toc!...” (p. 37)
- III. Oito expressões idiomática: “reinadeira até alli!” (LOBATO, 1982, p. 3); “suando em bicas” (p. 15); “barata descascada” (22); “um cascudo da tua marca!” (p. 26); “em fraldas de camisa” (p. 29); “Alto lá” (p. 30); “engraçar-se d’alguma” (p. 31); “pilhando o outro de jeito” (p. 33).

²⁵ Houaiss e Villlar (2001, p. 2127) indicam que o uso com o sentido de “matutar” data de 1575. A correlação com “matutar”, indicada pelos autores como palavra informal (p. 1871) habilita-nos a classificar a expressão em meio aos coloquialismos do texto.

²⁶ Empregada no sentido de “comidas”.

- IV. Nove neologismos: galanteza (p. 5); besoura (p. 7, p. 22, p. 29); barata-mãe, barata-pae, baratinhas-filhas (p. 13)²⁷; recadeiro (p. 17); tremendo (p. 26); entiotadas (p. 30); aerogrillo (p. 37);

Há ainda o emprego de verdolenga (1982, p. 13), que consiste em um regionalismo, usado para designar frutas que não estão completamente maduras, e, por isso, têm cor com tonalidade esverdeada.

Feito esse levantamento reforçamos a constatação de que o propósito de Lobato de “escrever com o mínimo possível de literatura”²⁸ (2010a, p. 549), como ele formula em carta para Rangel, associado com as características apresentadas fazem a estilística do autor afinada com o projeto do modernismo. Destacamos, ainda que já no texto incial da saga do *Sítio* as marcas estilísticas que revelam tal afinidade estão presentes. Ao mesmo tempo, fazemos a ressalva de que essas marcas ainda convivem com muitos eruditismos. Esses eruditismos foram aos poucos eliminados por Lobato, que a cada edição alterava seus textos, como conprova a análise comparativa de Carmo Camargo de três edições da década de 1920 de *O saci*. Na versão definitiva do texto, esses eruditismos já não são mais perceptíveis.

²⁷ Posteriormente, quando o príncipe e Narizinho visitam o hospital, a palavra é redigida com inversão dos substantivos nas duas vezes em que há referência sobre o personagem. Consideramos que a forma “pae-barata” escolhida nessa ocasião deva-se à tentativa de novamente atingir o leitor pela piedade, pois a primeira ideia evocada é a da condição familiar e, consequentemente, a perda da esposa e das filhas.

²⁸ Embora a carta date de 1943, segundo o próprio autor, nela “Coisas que te disse antigamente confirmam-se agora (...) não empastar as cores, não sobrepor tintas, pois só assim alcançamos o que nesse gênero há de mais belo: transparência” (LOBATO, 2010a, p. 549).

A CONSTRUÇÃO DE UM REINADO

3. Era tudo reinação: a grande arte de Lobato

Muitos estudos caracterizam o Sítio do Pica-Pau Amarelo como um espaço de democracia em que se representa a figura ideal. Essa leitura é apresentada até mesmo como conteúdo motivador de uma das aventuras: em ***A reforma da natureza*** (1941), Dona Benta e Tia Nastácia são procuradas pelos líderes mundiais para que os ajudem a reorganizar a Europa destruída pela Segunda Guerra Mundial. A escolha é mobilizada justamente pelo fato de os representantes dos governos europeus perceberem que apenas duas criaturas do planeta estavam em condições de representar a humanidade “porque são as mais humanas do mundo e também são grandes estadistas. A pequena república que elas governam sempre nadou na maior felicidade” (LOBATO, 2010, p. 12). Alaor Barbosa, em ***O ficcionista Monteiro Lobato***, discorda: “Não; república não é, e sim um reino” (1996, p. 88).

Concordamos com a posição de Barbosa. O *Sítio* é um reino democrático: nos eventos mais importantes seus moradores votam para definir o que deverão fazer (como em ***A chave do tamanho***) e têm igual peso na decisão. No entanto, Dona Benta é a voz de autoridade que põe os limites das brincadeiras. Mesmo que as crianças iniciem a aventura sem seu consentimento, é a sua voz de autoridade que os faz cessar as travessuras, como em ***Viagem ao céu*** (1932).

O *Sítio* é também um reino pelo seu desenvolvimento, nos anos 1920, como um lugar habitado naturalmente por seres mágicos em suas matas e rios, como as entidades folclóricas encontradas na aventura de ***O saci*** e a corte do Príncipe Escamado — embora ela permaneça submersa durante a maior parte do tempo. Esses seres também são originários de seu próprio universo, sejam animais ou objetos mágicos. Se para Emília foi inventada uma gênese da fala, esse atributo já nasceu com Visconde, quando ele é fabricado por Pedrinho e Rabicó é apresentado já falando, sem nenhuma explicação especial de porque outros animais do *Sítio*, como a vaca Mocha, não falam. E, sazonalmente, será habitado por personagens maravilhosos estrangeiros, que tanto querem desfrutar dos prazeres do *Sítio* e da companhia de seus moradores.

O *Sítio*, por fim, também é um reino porque ali as crianças reinam: palavra empregada com toda carga polissêmica que ela adquire na obra. Elas governam os acontecimentos, a atenção do leitor e têm liberdade para fazer as traquinagens, as

artes, as molecagens mencionadas no título da reunião dos textos da década de 1920: *Reinações de Narizinho*.

É a construção desse reino e desse reinar a grande arte de Lobato: aquilo que torna o seu trabalho algo de novo e de único no planeta naqueles anos de 1920. Durante essa época, apenas três das catorze publicações²⁹ do autor não se encaixarão no que ele chamou de “rocambole infantil” ao trabalhar na organização harmoniosa da assim chamada Série *Narizinho*. Das onze obras, transformadas nos onze episódios de *Reinações*, apenas quatro desenvolvem seu caráter fantástico fora do *Sítio* — e ainda assim, começando nele, como é o caso de *A pena de papagaio* (1928) ou do próprio *Narizinho arrebitado* (o episódio de que resultou o trabalho de transformação da narrativa de 1920). A essas soma-se a aventura de *O saci* (1921).

Criar o reino do *Sítio* significou para Lobato a construção de seu próprio reino como artista singular. Ao organizar as narrativas em *Reinações* (1931) ele institui uma obra aberta (BERTOLUCCI, 2008, p. 193), sem desenlaces irreversíveis, com uma sequência da leitura que pode ser criada pelo próprio leitor e com vazios textuais tamanhos que seus leitores voluntariamente buscaram preenchê-los com sugestões de novas aventuras nas cartas trocadas com o escritor.

Muito do que caberia analisar dessas narrativas aqui já foi mencionado nos capítulos anteriores. Cabe, portanto, assinalar os elementos que individualizam cada uma das estórias e tecer as considerações pontuais por elas demandadas. Em virtude da inacessibilidade às primeiras edições das historietas, analisar-se-á exclusivamente a versão definitiva, levando-se em conta as informações levantadas em outras fontes que possam esclarecer seus percursos editoriais.

3.1 O Sítio do Pica-Pau Amarelo (1921)

RESUMO: Depois de sua aventura no Reino das Águas Claras, Narizinho e Emília, agora falante, planejam novas aventuras. O caráter e os poderes especiais da Emília da primeira fase lobatiana são apresentados: a boneca é asneirenta, gosta de ouvir estórias, é voluntariosa e vê e ouve coisas que os demais personagens não conseguem. O pomar de Dona Benta e Rabicó são apresentados. Narizinho é picada por uma vespa. Emília é nomeada Condessa de Três Estrelinhas. Chega Pedrinho para

²⁹ Contando-se *A menina do narizinho arrebitado* e o *Narizinho escolar* como obras diferentes.

passar férias. Narizinho sonha com uma viagem ao Reino das Abelhas cheias de aventura, com a presença de Tom Mix, caubói do cinema.

A relevância maior desse episódio é a apresentação mais detalhada do cotidiano do *Sítio*, pois se desenrolam as ações que tipificam os afazeres comuns dos personagens: Dona Benta conta estórias; Narizinho faz planos de aventuras, brinca com Emília e farta-se no pomar; Tia Nastácia cuida dos afazeres domésticos; Rabicó passa o dia caçando o que comer. Funcionalmente, o episódio reafirma elementos reconhecíveis como do cotidiano familiar brasileiro, em que moradores da cidade sazonalmente seguem para o campo para descanso de férias, e das atividades de lazer do ambiente rural, como a pescaria, a comilança de frutas no pé e as comemorações da festa de São João. Apresenta-se também Pedrinho e definem-se suas características básicas: o menino é forte e valente, seguindo o estereótipo da masculinidade.

O cotejamento desse episódio aqueles oriundos da Segunda e Terceira Parte do *Narizinho* escolar é imprescindível para a compreensão dos caminhos artísticos de Lobato. No *Narizinho* escolar muito mais dessa vida cotidiana foi explorado, sendo que boa parte daquilo que tinha um caráter mais pitoresco foi cortado da versão definitiva. É o caso da referência ao hábito de comer mangaritos pelados, iguaria muito apreciada por Narizinho, ou ainda a referência a certos pássaros, usados para caracterizar, por comparação, Narizinho e Pedrinho. A caracterização do menino, aliás, é completamente reformulada. Na obra de 1921 Pedrinho, além de órfão, é um caipirinha arredio, “muito acanhado” (p. 117). Já na versão definitiva, é o personagem que conhecemos: neto de Dona Benta que mora na cidade com a mãe e passa férias com a avó, expansivo, alegre e atrevido, até. De sua caracterização inicial foi mantida a sua engenhosidade, destacada num episódio que no *Narizinho* escolar foi intitulado ***O Monjolinho***: Pedrinho constrói a espingarda de cano de guarda-chuva (apagada da versão definitiva do texto para surgir apenas em ***A Caçada da Onça***) e um monjolo em miniatura e uma verdadeira fazendinha, com lago de criação de peixes, pomar e tudo quanto uma fazenda de verdade possui. Em sua caracterização destaca-se o canivete que o acompanha, e que será, na versão definitiva do personagem, trocado por seu inseparável bodoque.

A característica mais inovadora de ***O Sítio do Pica-Pau Amarelo*** remonta à Terceira Parte do *Narizinho* escolar. Trata-se da utilização da figura de Tom Mix na

narrativa, a qual já foi analisada anteriormente. Tom Mix deseja roubar ouro de Narizinho e é enganado por ela, que lhe dá macela em lugar de ouro. Ludibriado, Tom Mix se dispõe a servir Narizinho e a socorrê-la quando ela estiver em apuros. Percebendo que Rabicó a abandonara no momento de perigo, Narizinho ordena a Tom Mix que transforme o futuro marquês em torresmo. Assim, o grande caubói do cinema, em vez de enfrentar grandes bandidos, tem como tarefa matar um porquinho. Evidentemente, Rabicó não é morto por Tom Mix — nem no sonho de Narizinho, nem na realidade do *Sítio*.

Cabe mencionar que Rabicó é o único dos personagens do *Sítio* a quem não é atribuída nenhuma qualidade positiva. Desde a sua versão em 1921 o porquinho é responsável por atos condenáveis: é ele quem destrói a fazendinha de Pedrinho, que se vinga do leitão dando-lhe bodocadas (na primeira referência à relação entre o menino e o objeto). Assim desde o início o caráter do Marquês é marcado por características negativas: é guloso, preguiçoso, covarde e malandro. A conversa entre o porquinho e Tom Mix pouco antes de Rabicó obter o perdão de Narizinho é uma das melhores da estória.

— Estou pensando na sua valentia, Senhor Tom Mix. Está assim prosa porque deu comigo, que sou um pobre coitadinho. Queria ver a sua cara, se *Lampião* aparecesse por aqui com seus cinqüenta cangaceiros!

— Lá tenho medo de *lampiões* ou *lamparinas*? O Marquês não me conhece. Diga-me: costuma ir ao cinema?

— Nunca. Mas sei o que é.

— Se não conhece o cinema, não pode fazer idéia do meu formidável heroísmo! Não há uma só *fita* em que eu seja derrotado, seja lá por quem for. Venço sempre! Sou um danado!...

Rabicó olhou-o com o rabo dos olhos, pensando lá consigo: “Grandíssimo *fiteiro* é o que você é”. Pensou só, nada disse. Aquela faca embargava-lhe a voz. (LOBATO, 1988 e, p. 61; grifos nossos)

Parte desse humor já fora explorada na primeira versão do diálogo.

Estou pensando na sua valentia, senhor Mix. Estou pensando que essa prôa toda é porque deu commigo que sou um pobre coitado. Queria ver a sua cara se apparecesse agora o William Hart. Erguas o braço, incontinenti...

Eu? exclamou Tom-Mix, escamado. Então supões que respeito o Hart ou qualquer outro? O Marquez não me conhece! Uma vez, na

Serra da Fita Colorida, apareceram-me pela frente cem índios ferozes. Virei para trás e vi uma onça de dentes arreganhados. Olhei para a esquerda: estava um jacaré de guela aberta. À direita, uma suçury armando o bote. Que fiz eu? Com a mão direita agarrei a onça pelo congote, com a esquerda a cobra pela cabeça, e com os dentes ferrei as mandíbulas do jacaré. E com essa penca de bichos avancei para cima dos índios. Os índios, quando viram aquillo, ergueram os braços... Duzentos braços! Uma beleza...

Rabicó riu-se lá por dentro, murmurando:

Grande fiteiro é o que você é... (LOBATO, 1921, p. 147 - 148)

Do ponto de vista estilístico, além dos trocadilhos da conversa entre o Rabicó e Tom Mix, destacados nas transcrições acima, destacam-se as grandes quantidades de onomatopeias empregadas no texto definitivo, mais numerosas que as da versão definitiva de **Narizinho**. São oito ocorrências em **Narizinho** contra dezenove em **O Sítio**, três delas, os acordes da famosa música da jabuticabeira³⁰, essenciais para a descrição do regalamento de Narizinho com a época das frutas no pomar.

Justamente naquela semana as jabuticabas tinham chegado “no ponto” e a menina não fazia outra coisa senão chupar jabuticabas. Volta e meia trepava à árvore, que nem uma macaquinha. Escolhia as mais bonitas, punha-as entre os dentes e *tloc!* E depois do *tloc*, uma engolidinha de caldo e *pluf!* — caroço fora. E *tloc, pluf — tloc, pluf*, lá passava o dia inteiro na árvore.

As jabuticabas tinham outros fregueses além da menina. Um deles era um leitão muito guloso, que recebera o nome de Rabicó. Assim que via Narizinho trepar à árvore, Rabicó vinha correndo postar-se embaixo à espera dos caroços. Cada vez que soava lá em cima um *tloc!* seguido de um *pluf!* ouvia-se um *nhoc!* do leitão abocanhando qualquer coisa. E a música da jabuticabeira era assim: *tloc! pluf! nhoc! — tloc! pluf! nhoc!*... (LOBATO, 1988 e, p. 34; grifos do autor)

No episódio definitivo também tem destaque o quantitativo de neologismos e coloquialismos. Conta-se um total de sete neologismos: “arrebentadinha”, “fazedor de discursos” (LOBATO, 1988 e, p. 38); “arrobinhas” (p. 44); “Senhora Condessa Minhoqueira” (p. 48); “borboletograma” (p. 53); “peses”³¹ (p. 72); “tartarugando” (p. 75). Destaca-se o uso do sufixo *-eira* para a construção de formas alternativas de

³⁰ Na versão de 1921, a música da jabuticabeira ainda não estava completa. Faltava o *nhoc* do leitão. A força da imagem dos sons criados pela comilança na jabuticabeira na versão definitiva da obra é tão grande que a música realmente passou a existir como arte. Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro compuseram **Ploquet pluft noque** (também conhecida como **Jaboticaba**) para a trilha sonora da adaptação televisiva do sítio nos anos 1970.

³¹ Usado como plural de pés.

substantivos que já possuem formas estáveis por outra via composicional: “carrega-deira” (p. 43) e “trabalheira” (44). Junto com o uso particular dos sufixos diminutivos esse procedimento constitui o mais comum na estilística desse episódio.

Os coloquialismos somam catorze ocorrências, entre expressões cotidianas de caráter regional e expressões familiares: “levada da breca” (LOBATO, 1988 e, p. 33 – 34); “sinhá” (p. 34); “pito”³², “danadíssima”, “desamarrou o burro” (p. 36); “demôninho”, “bico calado” (p. 40); “ganjenta” (p. 48); “muque” (p. 49); “pitos” (p. 56)³³; “trabuco” (p. 57); “mezinha” (p. 63); “jururu” (p. 66); “estupor”³⁴ (p. 72).

A investigação desses aspectos linguísticos comprova o intenso trabalho do escritor em constituir uma estilística conectada com sua contemporaneidade e com a construção de uma assinatura particular para o texto.

3.2 *O marquês de Rabicó* (1922)

RESUMO: Apresenta-se a origem do Marquês de Rabicó e seu provável destino no dia de Ano-Bom. Narizinho engana Emília dizendo que Rabicó é um príncipe enfeitiçado por uma fada má e filho de um Visconde que é rei disfarçado. Nasce a primeira versão do Visconde de Sabugosa. As crianças brincam com o noivado e o casamento da Emília. Rabicó estraga o casamento roubando um das cocadas. Pedrinho, furioso, revela que Emília foi enganada. Emília anuncia o divórcio. No dia de Ano-Bom Tia Nastácia serve leitão assado. As crianças pensam que é Rabicó, mas ele se salvou.

Aparentemente não há grandes alterações na linha narrativa adotada originalmente em ***O marquês de Rabicó***. Jaqueline Rocha (2006, p. 59) reproduz a página final do livrinho de 1922, e por meio dessa reprodução nos asseguramos de que o desenlace da estória é exatamente o mesmo da versão definitiva, mudando-se, apenas, a estratégia linguística de apresentá-lo. Na versão definitiva o texto que explica que não é Rabicó o leitão assado que apareceu na mesa de Dona Benta faz parte da estrutura do capítulo. Na versão original, como apresenta a dissertação de

³² Como sinônimo de cachimbo, nessa ocorrência.

³³ Como sinônimo de broncas, nessa ocorrência.

³⁴ Dada a situação de emprego do termo, um xingamento feito por Rabicó, entendemos que a palavra foi empregada fora do campo semântico da medicina.

Rocha, a informação vinha para o leitor em uma caixa de texto explicativa, que funciona como um *post scriptum*. Esse texto serve como uma espécie de confidência entre o narrador e o leitor, pois os personagens não têm esse conhecimento. Cria-se, então, um mistério sobre como os membros do *Sítio* descobrirão o paradeiro do marquês. Essa aura de mistério acaba em muito se perdendo com a solução narrativa final.

Embora o episódio se concentre no porquinho, a grande importância dessa narrativa é o surgimento do Visconde e a celebração da infância rural brasileira. A montagem do primeiro boneco de sabugo por Pedrinho é uma cena que reproduz as brincadeiras típicas da infância rural e que constituem o grande tema da estória: o brincar com a boneca de pano, o boneco de sabugo e o leitão e inventar personagens com pedras, tijolos e pedaços de pau. E, claro, também, comer doces, doces tipicamente nacionais: cocada, rapadura e pé-de-moleque.

Visconde, nesse momento, é caracterizado de maneira superficial e ainda está muito distante da *persona* por meio da qual ele será reconhecido. Por agora consiste em um personagem a quem são atribuídas as características da nobreza: ele é cortês e elegante e é dotado de traquejo social, característica que é contraposta à excessiva franqueza emiliana.

— Peço-lhe mil desculpas, Senhor Vidro Azul! Emília tem a mania de ser franca. Nunca viveu em sociedade e ainda não sabe mentir. Não é aqui como o nosso Visconde de Sabugosa, que fala, fala e ninguém nunca sabe o que ele realmente está pensando, não é verdade?

O Visconde fez um gesto que tanto podia ser sim como não.
(LOBATO, 1988 e, p. 87)

Ainda assim, além do contraponto com Emilia já se anunciar — uma das relações entre opostos simbólicos das mais interessantes da literatura brasileira, próxima até, arriscamos a sugerir, da relação-oposição entre Bentinho e Capitu —, Visconde, nesse momento, serve principalmente de contraponto a Rabicó. Dotados ambos de títulos nobiliárquicos, um é a própria degradação da nobreza, o outro sua encarnação. J. Roberto Whitaker Penteado (2011, p. 193) registra que estudos psicanalíticos da obra de Lobato percebem o Visconde como uma projeção de seu avô, o Visconde de Tremembé, com quem Lobato teve uma relação difícil e que essa leitura seria uma possível justificativa para as constantes mortes e ressurreições do

personagem. A leitura é uma proposta interessante para se abordar o personagem, mas não devemos considerá-la com exclusividade. Mais à frente, por ocasião do estudo de *O pó de pirlimpimpim*, proporemos outra leitura para se somar a essa.

Segundo Penteado (2011, p. 194), o batismo do sabuguinho remonta a três personagens históricos: houve dois condes de Sabugosa e um marquês de Sabugosa em Portugal. Esse marquês foi pai de um dos condes, Antônio Maria José de Melo César e Meneses, escritor português nascido em 1851. Ambos, pai e filho, são descendentes do conde de Sabugosa original, Vasco Fernandes César de Meneses, que foi vice-rei do Brasil em 1720.

Visconde será peça chave em muitas das tramas de Lobato embora Emília esteja sempre perto para sabotar as possibilidades de reconhecimento que ele pode obter unicamente para si. Considerando esses fatos e a ascendência que a Marquesa de Rabicó terá sobre o sabuguinho (principalmente em *A chave do tamanho*), chega a ser irônico ele compartilhar com um nobre tão ilustre o título de vice-rei. Na saga do *Sítio*, não fosse Emília, quem tiraria de Visconde o comando das aventuras científicas do *Sítio* — e o crédito delas?

Em contraposição ao grande quantitativo de elementos linguísticos típicos da estilística de Lobato, encontrados no episódio anterior, *O marquês de Rabicó* computa poucas onomatopeias (cinco no total, das quais duas simulam os sons do leitãozinho) e apenas um coloquialismo “raspou-se” (p. 86). Não foram observados neologismos no texto.

3.3 O noivado de Narizinho (1924)

RESUMO: Príncipe Escamado está doente, sofrendo de paixão recolhida por Narizinho. Doutor Caramujo aconselha o casamento e ordena que se escreva a Narizinho uma carta com o pedido. A menina aceita prontamente e as crianças, os bonecos e Rabicó preparam-se para a viagem. Doutor Caramujo busca os picapaus no *Sítio*, com o coche real. Revela-se o pendor científico do Visconde. O bandinho chega ao palácio real e o grupo se divide. Narizinho e Emília seguem para encontrar Dona Aranha e encomendar os vestidos do casamento. Pedrinho e os outros se aventuram no mar. Rabicó é capturado por imenso polvo e é salvo pelo pelotão dos caranguejos couraceiros. O casamento, que já iniciara, é recomeçado do zero para que o

menino, o leitão e o sabugo possam assistir. Emília desmaia, a coroa do príncipe some e todos voltam correndo para o Sítio, fugindo da confusão na corte.

Essa aventura, que em *Reinações* passou a se chamar ***O casamento de Narizinho***, retoma tanto a progressão da temática do casamento entre seres de espécies e universos diferentes, explorada no livro anterior, como também dá continuidade a motivos temáticos esboçados em ***A menina do narizinho arrebitado***. O desfecho da estória de 1920 se dava justamente quando Narizinho era pedida em casamento pelo príncipe, noivado interrompido pelo despertar da menina e resposta ao chamado de Tia Nastácia. No entanto, o caso é representado de maneira muito diversa, e as atitudes de Narizinho demonstram que, para ela, aquela é uma grande brincadeira, e não uma experiência sentimental verdadeira. É o que se percebe já quando a menina aceita o pedido via carta.

— Sim, senhor! — disse Narizinho depois de lida a carta. — Estes peixinhos sabem escrever com uma perfeição. Acho eu nem vovó, que é uma danada, seria capaz se escrever uma cartinha tão cheia de gramática...

Depois, voltando-se para Pedrinho, ordenou muito naturalmente:

— Responda que sim, que aceito. Diga que estou ajudando Tia Nastácia a enrolar estas rosquinhas e logo que acabe irei casar com ele. (LOBATO, 1988 e, p. 96)

A partir do argumento proposto na narrativa de 1920, desenvolvem-se mais claramente as relações que as duas figuras adultas da casa, Dona Benta e Tia Nastácia, têm com o maravilhoso, o inexplicável universo do Reino das Águas Claras. Até o momento, apenas os bonecos estabelecem o contato delas com o surpreendente do mundo maravilhoso e por isso elas ainda lidam com esse universo com espanto e incredulidade. A partir dessa narração, o maravilhoso vai se aproximar mais e mais do Sítio, até tomá-lo por inteiro, temporariamente em ***Cara de coruja*** (1928) e indefinidamente em ***O Pica-Pau Amarelo*** (1939). Por consequência da aproximação e posterior integração, tanto Dona Benta como Tia Nastácia — a primeira mais que a segunda — acabarão habituando-se, pelo menos um pouco, à convivência com o maravilhoso.

Visconde começa a partir dessa narração a exercer a função de sábio que cumprirá de maneira geral nas obras. É nesse livro/episódio que o poder mágico de

Visconde se revela: se Emília tem a capacidade de enxergar e ouvir coisas que os outros não podem ver ou escutar e, futuramente, recebe como arma mágica o faz-de-conta, Visconde tem a capacidade de absorver os conhecimentos dos livros em que é acomodado ou enrolado. Ele desenvolve também seu paradoxo essencial: quanto mais conhecimento possui, mais embolorado ele fica, isto é, menos ativo, menos acessível, mais próximo de morto e mais ilustrativo da pura tradição.

— Este Senhor Visconde — acrescentou a menina — está mudando de gênio. Depois que caiu atrás da estante de vovó e lá ficou esquecido três semanas, embolorou e deu para sábio. Parece que os livros pegaram ciência nele. Fala difícil! É só física pr'aqui, química pr'ali... (LOBATO, 1988 e, p. 99)

Os pontos altos dessa narração são a aventura vivida por Rabicó e o seu salvamento pelos couraceiros e a descrição do vestido de casamento de Narizinho, cuja linguagem e desenvolvimento poéticos tornam sua passagem um momento único em Lobato. É um texto que merece ser reproduzido para ser apreciado em sua integralidade.

Era um vestido que não lembrava nenhum outro desses que aparecem nos figurinos. Feito de seda? Qual seda nada! Feito de cor — e cor do mar! Em vez de enfeites conhecidos — rendas, entremeios, fitas, bordados, plissês ou vidrilhos, era enfeitado com peixinhos do mar. Não de alguns peixinhos só, mas de todos os peixinhos — os vermelhos, os azuis, os dourados, os de escamas furta-cor, os compridinhos, os roliços como bolas, os achatados, os de causa bicudinha, os de olhos que parecem pedras preciosas, os de longos fios de barba movediços — todos, todos!... Foi ali que Narizinho viu como eram infinitamente variadas a forma e a cor dos habitantes do mar. Alguns davam idéia de verdadeiras jóias vivas, como se feitos por um ourives que não tivesse a menor dó de gastar os mais ricos diamantes e opalas e rubis e esmeraldas e pérolas e turmalinas da sua coleção. E esses peixinhos-jóias não estavam pregados no tecido, como os enfeites e aplicações que se usam na terra. Estavam vivinhos, nadando na cor do mar como se nadassem n'água. De modo que o vestido variava sempre, e variava tão lindo, lindo, lindo, que a tontura da menina apertou e ela pôs-se a chorar.

— É a vertigem da beleza! — exclamou Dona Aranha soridente, dando-lhe a cheirar um vidrinho de éter.

Emília espichou a munheca para apalpar a fazenda; queria ver se era encorpada.

— Não bula! — murmurou Narizinho com voz fraca, ainda os olhos turvos.

O mais lindo era que o vestido não parava um só instante. Não parava de faiscar e brilhar, e piscar e furtar cor, porque os peixinhos não paravam de nadar nele, descrevendo as mais caprichosas curvas por entre as algas boiantes. As algas ondeavam as suas cabeleiras verdes e os peixinhos brincavam de rodear os fios ondulantes sem nunca tocá-los nem com a pontinha do rabo. De modo que tudo aquilo vivava e mexia e subia e descia e corria e fugia e nadava e boiava e pulava e dançava que não tinha fim... A curiosidade de Emília veio interromper o êxtase.

— Mas quem é que fabrica esta fazenda, Dona Aranha? — perguntou ela, apalpando o vestido sem que Narizinho visse.

— Este tecido é feito pela Fada Miragem. — respondeu a costureira.

— E com que a senhora o corta?

— Com a tesoura da Imaginação.

— Em que agulha o cose?

— Com a agulha da Fantasia.

— E com que linha?

— Com a linha do Sonho.

— E... por quanto vende o metro? (LOBATO, 1988 e, p. 109 - 110)

Raras serão as vezes em que Lobato ousará novamente manter no texto final descrição tão longa, recheada de enumerações — e em nenhuma delas ele conseguiu o efeito obtido com a descrição do vestido de casamento de Narizinho. A grande virtude desse arroubo lírico do texto é sua essência lúdica. O vestido de casamento de Narizinho não tem qualquer parelha no mundo empírico, é o que se propõe no quarto período do texto. Não sendo feito de algo que tem substância, o desafio do leitor nessa descrição não é chegar a uma imagem aproximada de um referente estável, mas construir, livremente, o objeto. Lobato, aqui, amplia imensamente os vazios textuais da teoria de Iser (1979, p. 91), e o faz de uma maneira muito acessível para o leitor. As enumerações organizam os peixes por tipo de característica, promovendo uma sucessão de referências de cor, depois de referências de forma, referências de características peculiares (olhos de uns e a barba de outros) e, por fim, sua semelhança com joias. Cabe ao leitor, a cada enumeração, complementar o tipo de peixe que encarna a descrição referida. Esse é um desafio de interação mais confortável para a criança do que o processo inverso, adotado na descrição do ribei-

não em *A menina do narizinho arrebitado*, quando partindo da espécie do peixe o leitor deveria preencher as características visuais da cena.

Outra característica salutar dessa descrição do vestido do casamento de Narizinho é a transposição da própria mobilidade do mar que caracteriza o vestido para a sonoridade do texto.

Promovendo a coerência total com essa proposta de interação, o vestido não é estável, sua imagem é dinâmica, como o próprio oceano. A conjugação das duas ocorrências de polissíndeto com a introdução de palavras que metricamente formam com a conjunção versos de três sílabas é um ponto alto para a instauração de um ritmo que evoca o do próprio movimento da água, dos peixes e das algas. Observe-se:

e	bri	Ihar
e	pis	car
e	fur	tar

e	me	xia
e	su	bia
e	des	cia
e	cor	ria
e	fu	gia

e	na	da -va
e	boi	a -va
e	pu	la -va
e	dan	ça -va

O bem sucedido emprego dos recursos estéticos do texto promovem um verdadeiro mergulho no imaginário, que continua a ser cultivado quando a descrição termina. É o momento em que a metalinguagem (aquele não identificada por Sueli Cassal na obra lobatiana) denuncia ao leitor muito mais que o processo de confecção do vestido que Emília toca. É a própria confissão de como o vestido é confecionado discursivamente: a ilusão, a miragem, é feita através da fantasia, da imaginação e do sonho.

Providencial, após tanto lirismo, é o comentário realista de Emília que encerra comicamente a cena. Voltamos à essência de Lobato, em que nem mesmo sua mais bela criação linguística deve ser encarada de maneira séria. O sentimentalismo que a passagem poderia evocar cai por terra e a paródia e a ironia trazem o leitor de volta ao espaço, ao tempo presente e à ação. Não é a toa que, em seguida, entra o príncipe com a notícia do ataque do polvo a Rabicó.

O desfecho de *O noivado de Narizinho* retoma o artifício da interrupção da aventura usado para encerrar as aventuras de *Narizinho arrebitado* e de *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Desta vez, no entanto, os motivos são internos à narrativa, com

a balbúrdia na corte decorrente do sumiço da coroa do príncipe; em todas as versões de *Narizinho* a aventura era encerrada pelo chamado de Tia Nastácia, um elemento exterior a ela. Um lapso de Lobato na organização das aventuras para a edição das obras completas fará Narizinho, em *O Pica-Pau Amarelo* afirmar que seu casamento foi interrompido por um trovão (LOBATO, 1988 c, p. 290), explicação que remete ao desfecho da narração de 1920.

Do ponto de vista lexical, destaca-se que se o uso de onomatopeias é ainda menor que em *O marquês de Rabicó* (apenas duas estão presentes no texto). Os outros recursos lexicais característicos de sua estilística, porém, voltam a ser empregados recursos. Os neologismos — “narizinho-arrebitadite” (LOBATO, 1988 e, p. 94); “cai-não-cai” (p. 102); “pernudo”³⁵ (p. 115) — somam três ocorrências; os coloquialismos — “fieira”³⁶ (p. 98); “bodocadas” (p. 99); “danada”³⁷, “muxoxo” (p. 102); “parentela” (p. 103); “munheca”³⁸, “bula”³⁹ (p. 109); “pito” (p. 110); “parafusar”, (p. 111); —, nove. Ressurgem as expressões idiomáticas, deixadas de lado no texto anterior. Elas contabilizam-se em cinco: “Isto tem dente de coelho” (p. 95); “limpou o pigarro”, “finca o pé no mundo”, “não dá confiança” (p. 103); “amarrou um pequeno burrinho” (p. 110).

Três elementos particulares do campo lexical e discursivo desse texto merecem ser destacados. Um é o recurso ao estrangeirismo aportuguesado, que possivelmente era expressão comum na cidade de São Paulo, por ser um italiano. Trata-se de “estafermo” (p. 107). Outro é a recorrência de uma construção adverbial utilizada para caracterizar algumas ações de grande importância no texto. Para descrever como o Doutor Caramujo procedeu a emissão da carta com o pedido de casamento, Lobato utilizou as construções: “dobrou-a, bem dobradinha, e fechou-a, bem fechadinha” (p. 95). Essa estrutura em que o verbo surge transformado em adjetivo em grau diminutivo, antecedido do adjunto adverbial bem para a formação de locução adverbial caracterizadora do próprio verbo-adjetivo reaparece em duas ocasiões: quando Pedrinho redigiu a resposta e a devolve ao envelope (repetindo-se a

³⁵ A expressão já existia para designar seres de pernas longas. Nessa ocorrência, porém, Lobato retoma a quantidade de pernas e não seu comprimento, visto que o ser pernudo é o siri que fora colocado no nariz de Emília e, ao acordar, ela vê tudo atrapalhado “como se o mundo estivesse cheio de pernas” (p. 115).

³⁶ Expressão usada no lugar de fileira.

³⁷ A palavra surge com variações de sentido e forma em três ocasiões do texto.

³⁸ No texto é usado como sinônimo de “mãozinha”, pois a referência é a mão de Emília.

³⁹ Usado no sentido de “mexa”.

exata construção) e quando o Bernardo-Eremita “os casou, bem casadinhos”. O último elemento é a divertida paródia da peça *Ricardo III* efetuada na fala do príncipe quando Emília desmaia. “Um cavalo! Meu reino por um cavalo!”, sentença tão conhecida que se introjetou no imaginário popular, como “Ser ou não ser”, foi transformada em “Um siri! Meu reino por um siri!” Se a criança leitora possivelmente não consiga fazer a relação com o texto de Shakespeare, certamente reconhece os elementos básicos da frase e provavelmente relaciona ao que presume ser uma expressão popular, com os animais trocados.

3.4 As aventuras do príncipe (1928)

RESUMO: Narizinho e Emília encontram um gato que se apresenta como o Gato Félix do cinema. Ele transmite um recado do Príncipe Escamado para Narizinho, anunciando que vai visitá-la. Depois do almoço o príncipe e sua comitiva chegam ao Sítio do Pica-Pau Amarelo. Dona Benta e Tia Nastácia, com medo, não permitem que eles entrem em casa. Pedrinho os conduz para dentro através de uma escada junto à janela. As velhas se assustam, mas começam a se acostumar com eles. Tia Nastácia fica amiga de Miss Sardine. Emília conversa com Dona Aranha e Pedrinho com o capitão da guarda dos couraceiros. Escamado e Narizinho passeiam pelo Sítio. Na volta, descobrem que Miss Sardine accidentou-se na cozinha e acabou virando peixe frito. A corte de Escamado parte para o reino. O Gato Félix avisa Narizinho que o príncipe desaprendera a nadar e estava se afogando.

Na organização de Reinações de Narizinho, até aqui, a sequência definitiva dos eventos arquitetada por Lobato correspondeu exatamente à sequência dos livros individualmente publicados. Com **As aventuras do príncipe** o autor realiza a única troca, possivelmente em nome da unidade textual.

Em virtude da troca, o primeiro questionamento quanto à condução da narrativa é: Lobato teria feito, no texto original, uma regressão no tempo, aproveitando possivelmente o sucesso da presença do Gato Félix, na estória de mesmo nome, publicada um mês antes, e realizado uma estória que se passaria em tempo anterior à publicação precedente? Teria sido uma iniciativa ousada, já que a tradição das aventuras publicadas em série é de fazer uma linha de tempo sem quebras de linearidade. Além disso, a estória teria um suspense que em muito mudaria a leitura efe-

tuada por aqueles que acompanharam a publicação em série no fim dos anos 1920 e aqueles que só entraram em contato com as narrações a partir de sua organização em *Reinações*. O leitor de *O Gato Félix* já sabe que esse gato que se apresentou no *Sítio* como o personagem norte-americano é falso. E, se ele comeu os pintos do galinheiro de Dona Benta, também os peixinhos da corte de Escamado e o próprio príncipe estariam em perigo diante de sua presença.

Por esse motivo, acreditamos que a versão original da obra não tenha a presença do Gato Félix. O tipo de tensão que sua presença evocaria depois da publicação da narrativa sobre sua versão carnavalizada não condiz com os procedimentos textuais de Lobato para cativar a expectativa do leitor. O mais provável, e a esse respeito só se pode especular enquanto não for possível o acesso ao texto original, é que a intromissão do personagem nesse episódio sirva para abrandar o caráter irreversível do desfecho por ela tomada: a morte do Príncipe Escamado.

De acordo com Denise Bertolucci (2008, p. 197), a mais relevante característica de *Reinações* é sua constituição como obra aberta, isto é, um livro a cuja trama podem ser acrescentados novos episódios em qualquer etapa de sua constituição. *Reinações*, em vez de ter desfechos em cada episódio que resultam em consequências as quais não podem ser contornadas nas demais, poderia ser remodelado a qualquer momento, com a supressão ou acréscimo de novas aventuras. É por isso que a pesquisadora considera o livro a partir na análise da articulação das narrativas diegéticas e meta-diegéticas: a leitura de *Reinações*, como um todo, constitui a leitura de um ato diegético maior e seus episódios correspondem a hipounidades dessa diegese. Eles, por sua vez, são formados por outras hipounidades narrativas, numa metadiegesse de segundo grau, que se desdobra em outra e em outra, e mais outra... É um verdadeiro desenrolar do fio de Ariadne, perseguir o caminho de arrumação dessa grande caixa chinesa.

Lobato parece seguir, até esse momento, um padrão linguístico: os episódios que contém aventuras passadas em lugares maravilhosos, como o Reino das Águas Claras e o Reino das Abelhas (que existe em sonho em *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*) são redigidos com maior número dos recursos lexicais típicos de seu estilo do que as histórias desenroladas no *Sítio*. Isso volta a acontecer em As aventuras do príncipe. No capítulo registram-se apenas três onomatopeias: “pshuit, pshuit” (LOBATO, 1988 e, p. 118); “tic, tic tic” (p. 120); “uff! uff!” (p. 123). Expressões idiomáticas são apenas duas, ambas na página 119: “não meta o bedelho” e “amarrou o

burrinho". Neologismos contabilizam-se apenas quatro: "reinador" (p. 118); "impostoria" (p. 128); "mostradeira" (p. 130). Faz-se presente, um provérbio popular: "não é com vinagre que se apanham moscas" (132).

3.5 *O Gato Félix* (1928)

RESUMO: Narizinho volta para casa, certa de que o príncipe conseguiu se salvar sozinho. O Gato Félix conta sua história e o Visconde afirma que ela tem muitas mentiras. Some um pinto do galinheiro de Dona Benta. Visconde começa a investigar o caso. Emília conta a primeira estória por ela inventada e o Gato Félix fica com inveja do sucesso da bonequinha. Some mais um pinto do galinheiro. Emília e o gato brigam e ela arranca um fio de pelo dele. Visconde fica com o pelo. Visconde conta a estória de um gato ladrão comedor de pintos e diz que o Gato Félix é falso. Com o pelo encontrado por Emília e um encontrado no galinheiro ele prova o fato e Tia Nastácia expulsa o gato a vassouradas.

A questão das hipounidades narrativas, já apresentada antes, afirma-se fortemente em ***O Gato Félix***. Publicado um mês antes de ***As aventuras do príncipe***, essa narração é formada pelo encaixe de quatro atos narrativos: as estórias contadas pelo falso Gato Félix, por Emília e por Visconde, e a narração macro, do narrador, que relata esses atos de contar e os fatos que os envolvem, como a briga do gato e da boneca e as investigações do Visconde.

Cada um das estórias desenvolvidas pelos personagens tem uma curiosa relação com o universo das narrações pelas quais o universo editorial de Lobato transita. A primeira parte da história/estória (assim denominaremos visto que o personagem, ao contá-la, estabelece com seus ouvintes um pacto não-ficcional, sendo apenas depois comprovado que a narração fora inventada) do Gato Félix retoma, paródicamente, as navegações do século XVI e a descoberta da América — comunica-se, por isso, via carnavalização, com o universo do Hans Staden publicado para crianças um ano antes. O texto ainda remete à ***Canção do Exílio*** e possui elementos que fazem lembrar o ***brasil*** de Oswald de Andrade (1974, p. 169 - 170):

O Zé Pereira chegou de caravela
E preguntou pro guarani da mata virgem
— Sois cristão?

— Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
 Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu
 — Sim pela graça de Deus
 Canhém Babá Canhém Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval

Observe-se a narração do falso Gato Félix para o cotejamento:

Meu avô veio para a América no navio de Cristóvão Colombo e naturalizou-se americano. Eu ainda alcancei meu avô. Era um velhinho muito velho, que gostava de contar histórias da sua viagem.

Emília bateu palmas.

— Conte! Conte! Conte as histórias que ele contava. Conte como foi que o tal Colombo descobriu a América.

O Gato Félix tossiu e contou.

— Meu avô veio justamente no navio de Cristóvão Colombo, que se chamava *Santa María*. Veio no porão e durante toda viagem não se viu coisa nenhuma senão ratos. Havia mais ratos no *Santa María* do que pulgas num cachorro pulguento, e enquanto lá em cima os marinheiros lutavam com as tempestades, meu avô lá embaixo lutava com a rataria. Caçou mais de mil. Chegou a enfarrar-se de rato a ponto de não poder ver nem um pelinho de camundongo. Afinal o navio parou e ele saiu do porão e foi lá para cima e viu um lindo sol e um lindo mar e bem na frente uma terra cheia de palmeiras.

— Então era o Brasil! — disse Emília. — Aqui é que é a terra das palmeiras com sabiá na ponta!...

— Viu a terra cheia de palmeiras e na praia uma porção de índios nus, armados de arcos e flechas, a olharem para o navio como se estivessem vendo coisas do outro mundo. Era a primeira vez que um navio aparecia por ali.

— Imaginem se eles vissem o trem de ferro!... — observou Emília.

— Colombo, então — continuou o gato — resolveu desembarcar e saber que terra era aquela, porque estava na dúvida se seria realmente a América ou outra. Entrou num bote e foi para a praia. Pulou do bote e chamou os índios.

“Os índios não se mexeram do lugar, mas o cacique deles criou coragem e adiantou-se e chegou perto de Colombo.”

“— Meus cumprimentos! — disse Colombo, com toda gentileza, fazendo uma cortesia com o chapéu de plumas.”

“— Bem-vindo seja! — respondeu o índio, sem tirar o chapéu, porque não usava chapéu.”

“Colombo então perguntou:”

“— Poderá o cavalheiro dizer-me se isto por aqui é a tal América que eu ando procurando?”

“— Perfeitamente! — respondeu o índio. — Isto por aqui é a tal América que o senho anda procurando. E o senhor já sei quem é. O senhor é o tal Cristóvão Colombo, não?”

“— Realmente, sou o tal. Mas como adivinhou?”

“— Pelo jeito! — respondeu o índio. — Assim que o senhor botou o pé na praia, senti uma batida na pacuera e disse cá comigo: ‘É o senhor Cristóvão que está chegando, até aposto!’

“Colombo adiantou-se para apertar a mão do índio. Em seguida o índio virou-se para os companheiros lá longe e gritou:

“— Estamos descobertos, rapaziada! Este é o tal Cristóvão Colombo que vem tomar conta das nossas terras. O tempo antigo lá se foi. Daqui por diante é vida nova — e vai ser um turumbamba danado...”
(LOBATO, 1988 e, p. 146 – 148; grifos do autor)

O tema da descoberta do continente novo e as imagens clicherizadas do relato fazem Emilia imediatamente conectar a narrativa à descoberta do Brasil, referindo-se à imagem mais tradicional e cristalizada do país, a terra das palmeiras e do sabiá cantada por Gonçalves Dias. O prosseguimento da narrativa, na interação bem humorada entre o índio e Cristóvão Colombo, conecta o texto ao revisionismo crítico da história do Brasil proposto por Oswald tanto em ***Pau-Brasil*** como no ***Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*** (separado da estória de Lobato pela precedência de um ano). A presença da palavra “turumbamba” no desfecho dessa hipo-unidade cria a imagem de bagunça, desordem, mas não de guerra que a palavra pode sugerir, em virtude de ela ser empregada para caracterizar “vida nova”, cujo adjetivo encerra uma conotação positiva numa obra em que o novo é sempre valorizado. Turumbamba, por sinal, é um coloquialismo, uma gíria, empregada por Lobato, certamente por sua sonoridade, que remete ao som dos tambores indígenas. Essa sonoridade, que se associa ao barulho, à agitação, ao furdunço, está nas onomatopeias do poema de Oswald de Andrade. Essas onomatopeias reproduzem os sons de instrumentos típicos de carnaval: Wisnik (2007, p. 60) associou os sons do 5º verso aos tamborins; do 6º verso à cuíca; o primeiro par onomatopeíco do 10º verso ao surdo e o segundo à caixa).

A segunda parte de sua história/estória retoma as aventuras de viagem, mas descamba numa apropriação paródica da história bíblica de Jonas, tragado por uma baleia durante uma tempestade em alto mar. O falso Gato Félix relata que, quando o navio de sua viagem estava sob forte tempestade, a saída que encontrara para sobreviver fora se jogar dentro da goela de um tubarão e ficar escondido em seu estômago. Algum tempo depois o tubarão engoliu um anzol e foi pescado. Quando os pescadores cortaram o peixe, o gato saiu de dentro do estômago.

O conflito provocado entre os personagens em virtude dessa parte da história/estória contada pelo gato é uma das relativizações dos dogmas religiosos que a obra de Lobato acaba por construir. Por essas e outras ocorrências, como a representação de freiras como baratinhas e um padre como um louva-deus, em ***A menina do narizinho arrebitado***, e a apresentação da teoria evolucionista como a explicação para a vida na Terra, em ***História do mundo para crianças***, suas obras serão condenadas pela Igreja Católica nas décadas seguintes.

A última parte da narração do gato entraria na categoria dos contos jocosos. Depois de escapar do estômago do tubarão, o gato estaria determinado a encontrar a terra “em que o demo perdeu as botas” (LOBATO, 1988 e, p. 151), pois ele queria as tais botas. A efábulaçāo dessa proposta não é bem sucedida no ato de narrar e os ouvintes ficam decepcionados.

A estória de Emília é um conto maravilhoso tradicional, com o rei, o príncipe, a fada e a varinha de condão tradicionais e desenvolve o teor moralizante que premia a bondade e pune a mesquinharia e a maldade. A estória de Visconde propõe ser o resultado dos “estudos científicos e criminológicos” e “o resultado de longas e cuidadosas deduções matemáticas” do sabuguinho. O Visconde passara um tempo embrulhado em um volume de Sherlock Holmes, de onde absorvera o raciocínio lógico-dedutivo. A estória segue os preceitos do romance de tese realista a que o discurso inicial do Visconde, com a referência ao estudo científico do caso, remeteira. Seu universo desenvolve-se como imitação do real, e procura fazer ao máximo a aproximação com o universo conhecido dos ouvintes, para que eles façam a conexão entre o mundo do discurso e o mundo empírico em que eles estão. Assim, Visconde conta a trajetória de um gato ladrão, personagem cujos instintos ruins também faz relação com as degenerações do comportamento que eram buscadas como tema dos romances de tese.

O uso da narrativa ficcional para a revelação da verdade remete novamente a obra de Lobato a um texto shakespeariano. Se em *O noivado de Narizinho*, o texto de *Ricardo III* emerge no discurso do Príncipe Escamado, quando ele oferece o reino por um siri, aqui reverbera *Hamlet*. Na peça, o teatro dentro do teatro denuncia (pelo menos no ponto de vista de Hamlet) a culpa de Cláudio. Na obra de Lobato, a história dentro da história revela o assassino do galinheiro. Se há vários elementos de aproximação entre os textos, há também dissonâncias fundamentais: Hamlet arquiteta o teatro sob forte pressão e é possível que esteja louco. O Visconde, por sua vez, é o personagem símbolo da razão sólida e sua história é fruto de um cuidadoso trabalho pericial e laboratorial.

O Gato Félix marca o retorno da apropriação antropofágica do imaginário contemporâneo à produção de Lobato, anunciando em 1921 no *Narizinho* escolar. No texto, o felino do cinema surge como malandro e mentiroso, até que o Visconde revela que se trata de um falso Gato Félix. Abre-se, assim a série lobatiana de duplos carnavaлизados de personagens muito populares do universo infantil: o Gato Félix do cinema, com esse falso Gato Félix; o Pinóquio de Collodi, com o João Faz de Conta, em *O irmão do Pinóquio*; e o Peter Pan, de Barrie, com o Peninha, em *Pena de papagaio*.

No plano lexical, observa-se que, dessa vez, não houve a recorrência a onomatopeias. Em contraposição, são nove coloquialismos: “botou” (p. 145); “coroca”, “caceteando” (p. 152); “ganjenta”, “lidando”⁴⁰ (p. 160); “potoca” (p. 161); “danadinha” (p. 163); “sem-cerimônia”, “rebuliço” (p. 165). Os neologismos somam quatro: “cinquentaneto” (p. 146); “caradurismo” (p. 150); “contadeira”, “grandessíssimo” (p. 161).

Observamos que os coloquialismos ocorrem principalmente em atos de fala que são narrativas hipodiegéticas. Por serem produzidos pelos personagens para serem ouvidas, essas narrações estão intimamente conectadas com a oralidade. Chama a atenção o fato de nessas estórias haver a variação no emprego da forma de tratamento em tu e você. Observe-se o trecho abaixo da estória da Emília:

“— Velha dugudéia, diga-me, se for capaz, se há por aqui uma pastora assim, e assim e de bom coração.

“— Há muitas pastoras por aqui — respondeu a velha — mas se têm bom coração não sei. Só experimentando.

⁴⁰ Verbo usado por Lobato em sentido genérico em muitas situações. Nessa ocorrência, significa “investigando”.

(...)

“— Gentil pastora, uma esmolinha pelo amor de Deus! Há três anos que não como nem durmo, e se não me dás um pão, morro de fome já neste instante. (LOBATO, 1988 e, p. 157)

Essa variação é significante porque nas falas de *A menina do narizinho arrebitado*, Lobato empregou a segunda pessoa em todas as situações. Aqui, com a inconstância no tratamento, ele mostra como os personagens procuram manter a formalidade tradicional, ao mesmo tempo em que são traídos pela informalidade da situação conversacional em que se inserem.

3.6 A cara de coruja (1928)

RESUMO: Pedrinho, Narizinho, Emília, Visconde e Rabicó preparam uma festa para os personagens do País das Maravilhas. Narizinho pede a Dona Benta que espie a festa quando ouvir uma salva de palmas e hino de índios: sinal da chegada de Peter Pan. Cinderela, Branca de Neve, Rosa Branca e Rosa Vermelha são as primeiras a chegar e Emília recebe presentes das princesas. Aparece o Pequeno Polegar. Em seguida, chega o Barba-Azul, convidado por Narizinho para que apenas se possa ver a cor de sua barba. Ele vai embora furioso por não entrar na festa. Chegam Aladino, o Gato de Botas e Ali Babá. Aladino pede ao gênio da lâmpada que leve para longe os quarenta ladrões que seguiram Ali Babá. Chegam o alfaiate que matava sete e o soldadinho de chumbo; o filho do Patinho Feio; Hänsel e Gretel; Xarazade⁴¹ com todos os personagens das Mil e Uma Noites; os heróis da mitologia grega; Capinha Vermelha. Pedrinho, Aladino e o Gato de Botas disputam quem é mais capaz de proezas. O lobo que comeu a avó de Capinha Vermelha aparece. As princesas desmaiaram. Quando o lobo está quase dentro da casa, Emília grita e Tia Nastácia o expulsa a vassouradas. Surge Peter Pan e Dona Benta o cumprimenta. Os personagens despedem-se. Dona Carochinha aparece para resgatar os objetos mágicos que foram esquecidos pelos personagens. Emília lhe diz desaforos.

⁴¹ Na versão definitiva do texto, Lobato faz escolhas no abrasileiramento do nome de alguns personagens que diferem da forma como eles ficaram conhecidos pelo grande público. É o caso de Shera-zade (cujo nome também é apresentado com “x” no lugar de “sh”, na forma mais comum), de Aladim (que é chamado como Aladino), João e Maria (cujos nomes permanecem em alemão no texto) e de Chapeuzinho Vermelho, sempre referida como Capinha Vermelha.

O fim da primeira fase de Lobato é marcado pela elevação de sua antropofagia literária, anunciada, apenas, em ***O Gato Félix***. Entre novembro de 1928, data do lançamento editorial de ***Cara de coruja*** e a publicação de ***Reinações de Narizinho***, em 1931, serão cinco estórias cujo fundamento temático é a carnavaлизação do imaginário da literatura infantil universal. Se o aparecimento de Tom Mix e do Gato Félix mostram como Lobato articula a sua ficção infantil com aquilo que existe de mais contemporâneo no imaginário popular, a partir de ***Cara de coruja*** é para a tradição que ele voltará o seu questionamento crítico e sua verve paródica.

A paródia lobatiana dos personagens da tradição literária convidados para a festa está nos comentários de Emília e nos anúncios feitos por Rabicó na chegada das princesas. Cinderela, a primeira a chegar, é anunciada como “princesa das botinas de vidro” (LOBATO, 1988 e, p. 171) (e o coloquialismo da expressão botinas carrega o anúncio de humor) e Emília, que se põe sob a cadeira em que senta a princesa para olhar seus sapatinhos, observa que eles são feitos de couro. Ao questionar Cinderela sobre isso, a princesa afirma que só usara os sapatinhos de cristal no baile, pois eles “não eram nada cômodos, faziam calos” (p. 172) e por isso ela só usa, na verdade, sapatinhos de camurça. Branca de Neve, anunciada como “Princesa Branca das Neves”, dá a Emília “um espelho mágico que responde a todas as perguntas feitas” (p. 174). A boneca imediatamente pega o espelho e pergunta qual a boneca que conta histórias mais bonitas, parodiando as passagens em que a madrasta de Branca de Neve conversa com seu espelho mágico sobre quem é a mais bela mulher do reino.

Esse ponto em comum entre Emília e a vilã do conto de Branca de Neve, a vaidade que não admite concorrência, foi desenvolvido por Lobato em pelo menos outras duas obras: ***Aritmética da Emília*** e ***Memórias da Emília***. Em ***Aritmética***, Visconde é o condutor de um espetáculo de circo que apresenta aos membros do Sítio os algarismos e as operações matemática. O sabugo é também o autor de uma aritmética. Ao fim da estória, Emília pilha o livro escrito por Visconde, r иска o nome do autor e põe o seu no lugar (e corta o primeiro “t” da palavra aritmética, o que nos faz supor que o título original do livro assim estivesse grafado). Esse episódio é retomado temática e estruturalmente em ***Memórias da Emília***. Nessa obra metalinguística que narra a sua própria construção, Visconde é obrigado por Emília a escrever suas ***Memórias***, que usa o tempo para brincar. Além disso, em certa passagem, narrada em foco heterodiegeticó, os personagens conversam sobre esforço e

trabalho e Emília relembra o caso da **Aritmética** e como ela foi quem recebeu o reconhecimento que seria destinado ao cientista do *Sítio*.

Após Branca de Neve, chegam ao Sítio Rosa Branca e Rosa Vermelha, que são apresentadas com “senhoras Pé de Rosa Branca e Pé de Rosa Vermelha”. A Hänsel e Gretel Emília pergunta sobre o ossinho de galinha com que enganaram a bruxa e afirma achar “uma injustiça não terem feito dele um colar para ser trazido ao pescoço” (p. 181). Por fim, em vez de um poderoso caçador armado de possante machado, é Tia Nastácia e sua vassoura quem espanta o lobo mau.

O episódio é também marcado por nova quebra da ilusão ficcional através da explicitação metalinguística do poder de transformar em ação narrativa o discurso da narração. Isso acontece logo no início do texto, quando Narizinho manda que Visconde fique no alto da janela e avise quando vir uma poerinha, sinal da chegada dos convidados.

— Estou vendo uma poerinha lá longe!

— Ainda não, Visconde! É muito cedo. Temos de ir tomar café primeiro. Só na volta é que o senhor começa a ver poeirinhas. (p. 170)

Outros temas e formas linguísticas de narrações anteriores são retomados. Narizinho manda que Emília tome banho e vista “aquele vestido cor do pomar com todas as suas laranjas” (p. 169), o que remete ao “vestido cor do mar com todos os seus peixinhos” (p.108) de seu casamento. Rabicó é enfeitado pelas crianças exatamente como foi para comparecer ao casamento de Narizinho, com dois brincos de amendoim nas orelhas e uma fitinha vermelha na cauda. Os convites são enviados por um beija-flor mensageiro, como foi um “borboletograma” que a menina e a boneca respondem ao convite da rainha das Abelhas (p. 53), em ***O Sítio do Pica-Pau Amarelo***. Assim como Narizinho enganou Emília, afirmindo que Rabicó era um príncipe transformado em porco, e que ele procurava um anel na barriga de uma minhoca para quebrar o encanto, em ***O Marquês de Rabicó*** (p. 80). Emília engana o Pequeno Polegar, dizendo que Tia Nastácia é uma princesa transformada em cozinheira e que o encanto se quebrará quando ela encontrar um anel mágico na barriga de certo peixe (p. 184). Destaca-se ainda, no plano dessa recorrência, o fato de Emília surgir nessa estória “com seus novos olhos de seda azul” (p. 167). A passagem dialoga com uma de ***As aventuras do príncipe***, em que Pedrinho conta ao chefe dos couraceiros que Narizinho muda Emília constantemente e que, certa vez,

Emília ficara sem olhos porque, desmanchados os olhos velhos, não havia material para os novos.

Essas recorrências temático-linguísticas permitem-nos concluir que a maturidade da saga do *Sítio* foi conquistada nessa aventura de novembro de 1928. Aqui o projeto literário de Lobato para o público infantil tem seus contornos completamente definidos, o que se comprova não só pela unidade acima reconhecida, como pela brevidade de intervalo com outras publicações: *O irmão de Pinóquio* e *O circo de Escavalinho* são publicados menos de um ano depois de *Cara de coruja* e, na sequência, com dois anos de diferença despontam *Pena de papagaio* (novembro de 1930 — o ano é o mesmo da tradução lobatiana de *Peter Pan*) e *O pó de pirlimpimpim* (1931).

No campo lexical, contabilizamos sete onomatopeias e uma expressão idiomática, já utilizada em várias outras estórias: “Espere que já curo” (p. 179). Os coloquialismos são seis: “assanhamento” (p. 176), “pito” (p. 177); “fuças” (p. 180); “dana-dá” (p. 182); “pega”⁴² (p. 185); “raspou-se” (p. 192). Já os neologismos foram mais explorados, somando nove: “mal-e-mal”, “poeirinha” (p. 169); “mazinha” (p. 172); “trabalhadeiras” (p. 174); “gentinha”⁴³ (p. 175); “pidonha”, “cinquentaneto” (p. 178); “asnática” (p. 184); “asnaticamente” (p. 187).

Avaliamos a predominância dos neologismos sobre os coloquialismos pelo caráter irreverente e paródico da narração. Assim como Lobato questiona e subverte o cânone literário infantil, ele também subverte o cânone linguístico, buscando formas alternativas a formas já consagradas. No lugar de “trabalhadoras”, usa “trabalhadeiras”; no lugar de “poeirazinha” e “gentezinha”, “poeirinha” e “gentinha”; “pidonha” aparece no lugar de “pidona” e “peditórios” no lugar de “pedidos”.

3.7 *O irmão de Pinóquio* (1929)

RESUMO: Dona Benta recebe o livro do Pinóquio. Ela lê a estória para as crianças à sua moda. Emília, em troca de um cavalinho de pau, dá a Pedrinho a ideia de procurar um pau vivente como o da estória. O menino procura o pau vivente. Quando ele começa a desistir, Emília o engana, com ajuda do Visconde. Pedrinho leva um pedaço da madeira para casa. Faz-se um concurso para escolher quem fará o irmão

⁴² Usado no masculino, no sentido de combate.

⁴³ Usado no sentido de gentezinha, gente pequena.

do Pinóquio. Tia Nastácia é sorteada para fazer o boneco. Nasce o João Faz de Conta, o mais feio boneco de madeira já feito. Pedrinho tenta fazer o boneco adquirir vida soprando nele. Irritado, ele cobra o cavalo da boneca e os dois brigam. Narizinho vai para o ribeirão com Faz de Conta e ele adquire vida. Uma fada conta para ela que procura uma varinha de condão em forma de alfinete de pombinha. Narizinho foge da fada e encontra com Capinha Vermelha e o Barba-Azul. De volta a casa, Faz de Conta está novamente mudo. Narizinho suspeita que Emília tem a varinha de condão da fada.

O irmão do Pinóquio — na versão definitiva a grafia foi aportuguesada — concentra quase todos os dominantes da literatura infantil de Lobato dos anos 1920. O texto retoma os duplos paródicos lobatianos, o ribeirão como espaço de encontro com o maravilhoso, o Mundo das Maravilhas, a figura das fadas e a contação de histórias. Ao mesmo tempo, o texto também dá importantes passos para as novas configurações que o *Sítio* e seus personagens irão adquirir nas décadas seguintes.

A retomada dos duplos lobatianos ocorre a partir do desejo de viver a ficção: certamente algo com que os leitores de Lobato muito se identificaram. O conhecimento da história de Pinóquio gerou nos picapaus o desejo de terem por perto um Pinóquio. Assim, é construída uma cópia do herói, o João Faz de Conta, um boneco de madeira muito feio, mas de personalidade sensata, valente e leal. A afirmação de Lobato em sua busca pela dessemelhança com o original é feita com a ressalva crítica do narrador ao desenho feito por Narizinho para o irmão do Pinóquio: “era bastante jeitoso, mas tinha o defeito de ser parecido demais com o Pinóquio” (LOBATO, 1988 e, p. 200). O texto também resgata a beira do ribeirão e a sonolência induzida por ele como um portal para o maravilhoso, pois é lá que Faz de Conta cria vida e Narizinho vê ninfas e sátiros, a fada e, mais à frente, na floresta, Capinha Vermelha e o Barba-Azul. Além desses são resgatados temas de outras obras, como a alusão a uma passagem bíblica e sua reconstituição paródica, feita na narração do falso Gato Félix, e aqui desenvolvida com Pedrinho tentando dar vida a João Faz de Conta soprando nele, por sugestão do Visconde.

Um elemento interessante a se observar na criação do boneco pelo desejo de tornar concreto um ser da ficção e nas características físicas do João Faz de Conta são os possíveis paralelos com a criação de Emília. Em nenhuma estória do *Sítio* faz-se referência a como e quando a boneca foi criada, destacando-se apenas sua

feitura, que ela compartilha com o boneco de madeira. Se estendermos os motivos da criação de Faz de Conta à boneca, é possível que Emília seja também um duplo de um personagem estrangeiro. Segundo essa hipótese, é possível que ela seja a imagem invertida da Raggedy Ann, a boneca de pano que estrelou muitas estórias norte-americanas.

A conexão entre Emília e Raggedy Ann não é gratuita. Lobato refere-se a essa boneca de pano no livro seguinte. As diferenças entre ambas, assim como entre Pinóquio e João Faz de Conta, formam verdadeiras oposições. Embora também feita de restos de pano, Raggedy Ann⁴⁴ é graciosa, enquanto Emília é uma verdadeira bruxa. E, enquanto a boneca brasileira é a independência ou morte, sua contraparte estrangeira é bem comportada e está de acordo com as expectativas do comportamento ético desejado para a infância.

Os acréscimos ao universo lobatiano feitos nessa estória, além da criação do irmão do Pinóquio, estão no desenvolvimento dos personagens. Emilia surge nessa estória como a “dadeira” de ideias como ficará marcada, principalmente na última aventura da saga do *Sítio*, ao lado de Hércules. Ela também tem aumentados os seus defeitos: é apresentada como enganadora e egoísta. O caráter mais belicoso e contestador de Pedrinho, esboçado pouco a pouco, também firma-se nesse texto, a partir da reclamação contra a decisão de Dona Benta de a leitura do livro ser compartilhada e da briga com a boneca. Com esses acréscimos, ocorre um silêncio nas atitudes contestadoras de Narizinho e se inicia o gradativo apagamento que a personagem sofrerá. Inaugura-se, ainda, a parceria Emília-Visconde, que será transformada na relação de dominação da primeira sobre o segundo, a partir de **Pena de papagaio**.

A reflexão metalinguística sobre o ato de contar estórias ressurge nesse texto. O ponto de partida da trama é justamente a reprodução oral que Dona Benta faz da estória de Pinóquio, reprodução esta marcada pela sua moda, ou seja, pela forma singular como ela conduz a contação. Essa moda de Dona Benta é o próprio reflexo das teorias de Lobato sobre os elementos discursivos que deveriam compor o texto para crianças, apresentados ao amigo Godofredo Rangel, via carta, muitos anos antes. A leitura de Dona Benta é uma tradução do “português de defunto em língua do

⁴⁴ No canal de vídeos eletrônico do **Youtube** há diversos episódios de desenhos da década de 1940 estrelados pela personagem. Segundo a **Wikipedia** (http://en.wikipedia.org/wiki/Raggedy_Ann), a personagem foi criada em 1915.

Brasil de hoje" (LOBATO, 1988 e, p. 194). Essa tradução é feita principalmente no campo lexical, com a troca de palavras "Onde estava, por exemplo, 'lume', lia 'fogo'; onde estava 'lareira' lia 'varanda'" (p. 194). As interferências também são de caráter léxico-semântico: "sempre que dava com um 'botou-o' ou 'comeu-o', lia 'botou ele', 'comeu ele' — e ficava o dobro do interessante" (p. 194).

Essa análise do ato de contar estórias feita pelo narrador é uma defesa de Lobato do seu próprio ato de escrever para crianças. Nessa mesma época, a edição mais recentemente lançada de *O saci*, como se verá mais adiante, também trocará o pronome oblíquo com função de complemento verbal por um pronome pessoal do caso reto. Essa identidade entre o modo de contar estórias, somado ao papel de Dona Benta como orientadora dos limites da aventura e provedora dos conhecimentos literários e científicos de que as crianças não dispõem fazem com que rejeitemos a tradicional posição da crítica em identificar Emília como o porta-voz de Lobato. Apressadamente muitos pesquisadores relacionam o empreendedorismo lobatiano com a dinamicidade de Emília, esquecendo-se de que, por mais sedutora que seja a personagem, ela corresponde, em uma grande quantidade das obras lobatianas, a uma representação arquetípica, conforme já discutimos. Já Dona Benta, por exercer na obra lobatiana o mesmo papel que o escritor quando a formula, está muito mais propícia para estabelecer com ele uma relação imediatamente especular — relação que se dá até mesmo no nome. Se os caminhos biográficos pelos quais essa identidade da nomeação de ambos se estabeleceu têm elementos casuais, talvez não seja o mais importante. O fato é que a mudança de nome do menino José Renato para usar a bengala de castão de ouro do pai — episódio muito oportuno para divagações psicanalíticas — acaba por posicioná-lo em relação de igualdade também com a avó contadeira de estórias de um amigo de infância (LOBATO *apud* BERTOLUCCI, 2005, p. 167). Segundo J. Roberto Whitaker Penteado, em entrevista para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Maria Edith di Giorgio relacionou Dona Benta ao superego familiar do escritor, enquanto Emília seria seu inconsciente e Pedrinho o ego (PENTEADO, 2011, p. 187). Nessa análise, na mesma página, di Giorgio propõe, ainda, Narizinho como a anima e lê no Visconde e em Rabicó a relação do escritor com a morte e seu horror racional ao instinto bruto, respectivamente.

Um outro elemento de grande importância no universo lobatiano inaugurado nessa obra é o recurso do "faz de conta". Emília é a criadora dessa fantástica ferra-

menta que resolve todos os problemas dos moradores do sítio: da falta de pontas na flecha de Hércules à falta de dinheiro para a escavação de petróleo. O recurso, aqui, é explorado de maneira ainda tímida. Nomeando o personagem-título, pede-se que os habitantes do *Sítio* esqueçam sua aparência horrível, fazendo de conta de que ele é de outro jeito. Posteriormente, o faz de conta virará palavra mágica na boca de Emília, alçada à função de fada que *O irmão do Pinóquio* prenuncia quando a fada má que aparece para Narizinho afirma ser uma poderosa varinha de condão um alfinete de pombinha idêntico ao que a boneca tem em seu poder.

Estilisticamente, o campo lexical de *O irmão de Pinóquio* caracteriza-se por um grande aumento de onomatopeias em relação aos textos anteriores: elas somam dez em toda obra. Os neologismos surgem em quantidade menor em relação ao texto precedente, somando apenas cinco: “deslambido” (p. 197); “cavalência” (p. 199); “carvotiragem” (p. 202); “botadeira” (p. 206); “embezerramento” (p. 208). As expressões idiomáticas computam-se também em cinco: “tempo do onça” (LOBATO, 1988 e, p. 194); “era como o nariz”⁴⁵ (p. 196); “mudo como um peixe” (p. 200); “vai-te pros quintos” (p. 208); “caí como um pato” (p. 210). Já os coloquialismos são quatro: “freguês” (p. 194); “cavoucando” (p. 198); “toca”⁴⁶ (p. 200); “diaba” (p. 210). Por fim, há uma citação de caráter proverbial, feita por Emília: “as grandes dores são mudas” (p. 200).

Comparativamente a *Cara de coruja*, a antropofagia de *O irmão de Pinóquio* é mais e menos ousada, ao mesmo tempo. Lobato não desconstrói características do personagem duplicado em seu texto, como fez diretamente em *Cara de coruja*. Mas também propõe, por meio da alusão ao boneco de Carlo Collodi, uma criação de um personagem marcado pela descaracterização do modelo estrangeiro. A brasiliidade da criação, que não compete com o original, pois ele é visto à distância, permite que a linguagem seja explorada com menos intensidade desestrutiva que a narração anterior. Talvez por isso, as questões lexicais equilibrem-se nesse momento.

⁴⁵ Expressão comparativa usada para indicar o caráter defeituoso de alguma coisa.

⁴⁶ No sentido de “façamos agora”, “vamos agora”.

3.8 O círculo de escavalinho (1929)

RESUMO: O concurso para avaliar quem tem a melhor ideia é vencido por Emília, que propõe que se faça um circo de cavalinhos no *Sítio*. Os papéis nas atrações são divididos e Visconde é escolhido para ser o palhaço. O sabugo tem um ataque algébrico e Doutor Caramujo é chamado para ajudá-lo. Realiza-se uma cirurgia para desempanturrar o Visconde do excesso de ciência. As crianças recheiam o boneco com anedotas. Os convites são enviados para os amigos do mundo “real” e do País das Maravilhas. Emília ajuda Pedrinho e Narizinho a obter o dinheiro para o material de construção do circo. Pedrinho constrói a estrutura do circo sozinho. Narizinho costura as fantasias das atrações. Chegam os convidados. Dona Benta e Tia Nastácia são apresentadas a todos. Começa o espetáculo. O cavalinho de rabo de pena de Emília perde o rabo no prego de João Faz de Conta e o público gargalha. A boneca não entende e se retira furiosa. Faz de Conta realiza o número do engolidor de espadas e comedor de fogo, mas acidenta-se e perde o nariz de palito de fósforo. Entra o número surpresa, o menor elefante do mundo. O cachorro que Pedrinho pediu para guardar o circo assusta-se com o animal e avança contra ele. A pele do elefante rasga e Rabicó foge de dentro. Todos comem as cocadas de Tia Nastácia.

Com o título definitivo de **O circo de cavalinhos**, esse episódio em certa medida, retoma, a um só tempo, o tema da brincadeira infantil de **O Marquês de Rabicó**, e o espaço do *Sítio* como um local de festa para os personagens dos contos maravilhosos. Entre o faz de conta e o “real”, o circo é erguido e o espetáculo acontece. O livro também retoma o fim do Príncipe Escamado, com o retorno dos personagens do Reino das Águas Claras ao Sítio. Segundo o Doutor Caramujo, o príncipe nunca mais voltou ao reino depois daquele passeio. Narizinho imediatamente se lembra da estória do afogamento do peixinho contada pelo falso Gato Félix. Doutor Caramujo rejeita a hipótese e afirma crer que o príncipe foi comido pelo gato gatuno⁴⁷. Resgata-se, ainda, a figura de Doutor Caramujo como médico de confiança do *Sítio*. Chamado por Rabicó, ele opera o Visconde, extraindo de sua barriga a tran-

⁴⁷ Em **Histórias diversas** (1947), Escamado ressurge, casado com uma lampreia, que dá título à narração. Narizinho fica horrorizada ao saber que lampreias são uma espécie de enguia que parasita outros peixes, sugando-lhes o sangue. Ocorre então uma operação para pescar a lampreia, que acaba sendo comida pelo Tio Barnabé.

queira científica que lhe faz mal — assim como operou a barriga do Major Agarra para retira-lhe as pedrinhas, em ***Narizinho arrebitado***. O resgate do Reino das Águas claras é sugerido também, no nível discursivo, na narração do que faz Emília com as notas de dinheiro recebidas de Dona Benta. A boneca “dobrou-as, bem dobradinhas” (LOBATO, 1988 e, p. 232), como Doutor Caramujo fez com a carta do pedido de casamento e Pedrinho com a carta-reposta.

Carta de Lobato a Alarico Silveira, já mencionada anteriormente neste estudo, comprova que a intenção inicial de Lobato era fazer dos leitores os convidados do circo. Na versão definitiva do texto isso não acontece, ficando como convidados unicamente os personagens do País das Maravilhas e do Reino das Águas Claras. O projeto foi retomado em uma obra ainda mais radical na integração entre o *Sítio* e o imaginário da literatura infantil: a mudança de todos os personagens para as terras de Dona Benta que constitui o eixo central de ***O Pica-Pau Amarelo***, publicado oito anos depois. Nessa obra, enquanto os membros do *Sítio* estão passeando nas terras novas, as crianças leitoras, lideradas pela Rãzinha de ***A reforma da natureza***, divertem-se com Conselheiro e Quindim e esbaldam-se no pomar.

Chama a atenção, nessa obra, João Faz de Conta voltar à vida sem ser necessária nenhuma mudança de estado, como no livro anterior, e sem nenhuma explicação para o acontecimento. É um processo que lembra o fato de, no ***Narizinho*** escolar, Emília ganhar vida no Reino das Águas Claras sonhado por Narizinho e manter-se, no “mundo real” com vida e com fala, sem que se faça qualquer explicação essa ocorrência.

Algumas novidades em relação aos personagens do País das Maravilhas são apresentadas. Enquanto, para decepção de Pedrinho, Peter Pan não aparece, outro personagem infantil inglês comparece ao circo: Alice. Ela é mencionada junto com Raggedy Ann. Certamente a referência a essas duas personagens estrangeiras fora evitada até então pela possibilidade de o público aproximar demais Narizinho da primeira e Emília da segunda. Bem conhecidos do público os vetores diferença entre as personagens brasileiras e as estrangeiras, Lobato permite a aproximação.

Outra novidade é a modernização, no universo lobatiano, da descrição física dos personagens maravilhosos e a repercussão desse tipo de intervenção: “Rosa Vermelha apresentou-se de cabelo cortado, moda que as princesas do Reino das Fadas nunca usaram. Foi reparadíssimo aquilo; não houve quem não comentasse” (LOBATO, 1988 e, p. 238). Os anos 1920 foram marcados pelos cabelos curtos, na

altura do queixo, e a referência contextualiza também o tempo cronológico em que o *Sítio* existe.

A personalidade de Narizinho continua sob modificação nesse texto. Se em ***Cara de coruja*** a menina é ousada e imprudente e convida diretamente o Barba-Azul para a festa, só para ver sua barba, dessa vez ela censura Pedrinho por mandar um convite aberto ao País das Maravilhas, pois vilões como o próprio Barba-Azul poderiam se sentir convidados. Também não parte dela a iniciativa de montar um circo, pois a ideia é de Emília. Além disso, enquanto Pedrinho protagoniza a construção do circo e Emília o espetáculo, a Narizinho cabe costurar as roupas dos artistas e receber os convidados.

O plano lexical da versão definitiva de ***O Circo de Escavalinhos*** (ou melhor, ***O circo de cavalinhos***) é marcado por cinco onomatopeias e um estrangeirismo aportuguêsado, “estrupício” (p. 222). O texto apresenta oito coloquialismos: “bate-boca”, “tocando”⁴⁸, “mangar” (p. 222); “tranqueira”, “freguês”, “botar” (p. 224); “sapear” (p. 233) “muxoxo” (p. 234). Contam-se sete neologismos: “mangaritmos” (p. 222); “empanturrantes” (p. 223); “regateadeira”, “carvotearia” (p. 230); “carvotiragem” (p. 233); “gentarada” (p. 235); “reparadíssimo” (p. 238). Por fim, destaca-se o uso de três expressões idiomáticas: “lamber sabão” (p. 234); “olha o arara” (p. 238); “do tempo da Sinhá Moça” (p. 245).

3.8.1 Lobato e Lewis Carroll: aproximações e divergências

Tradutor das obras de Lewis Carroll para português, Lobato foi um profundo conhecedor do universo estético criado pelo escritor inglês. Conhecedor dele e seu transformador, como aponta Gustavo Máximo (2004). A análise de Máximo (2004, p. 33 – 35) demonstra que Lobato, ao fazer a tradução das aventuras de Alice contamou a personagem com características emilianas. Westphalen *et al.* (2011, p. 122) assinalam que Lobato deliberadamente insere elementos da cultura nacional em sua tradução, “criando um ambiente brasileiro, com uma Alice brasileira, que recita poemas clássicos de nossa literatura e tem amigas com os nomes Cléu e Zuleica”. Sendo assim, as relações travadas entre ***Alice's Adventures in Wonderland*** e a obra lobatiana perpassam pela apropriação intertextual de caráter crítico.

⁴⁸ Utilizado no sentido de “afugentando”.

Conforme visto anteriormente, a fonte primordial da primeira aventura de Narizinho é a história do peixinho contada por Hilário Tácito a Lobato. No entanto, embora a primeira tradução que Lobato publicou de Lewis Carroll date de 1931, sendo muito posterior ao seu primeiro ***Narizinho***, não passa desapercebido que a saga do *Sítio* e o texto inglês aplicam recursos diegéticos semelhantes. Ambas as narrativas iniciam sua incursão pelo maravilhoso com a sonolência da protagonista, meninas de aproximadamente a mesma idade. Os dois textos, principalmente Alice, exploram o surreal do mundo maravilhoso, sendo uma divergência entre ambos a atitude da protagonista frente a esse maravilhoso: enquanto Alice se sente desestabilizada pelo novo e tenta exercitar sua razão, Narizinho não racionaliza os acontecimentos e parece se divertir mais com a situação. Outra grande divergência é o fato de Lobato, em 1931, abandonar o recurso ao sonho e a justificativa da experiência insólita de Narizinho, enquanto a obra de Carroll fixou essa explicação racional para todos os eventos fantásticos que cercam a menina. No *Sítio*, o maravilhoso existe e ele não precisa ser explicado a partir dos anos 1930.

Na construção do mundo fantástico que as meninas exploram, as duas obras fazem uso de objetos mágicos. A primeira chave de contato entre as protagonistas e o mundo incomum que visitam é a curiosidade. Para Alice parecia “*bastante natural*” (CARROLL, 2006, p. 24; tradução nossa) o coelho branco falar, mas provoca nela estranhamento o fato de ele sacar o relógio do bolso, e é esse fato que a conduz, pela toca, atrás do coelho. Narizinho também lida sem estranheza com o peixinho falante vestido de gente que anda sobre seu rosto. É a curiosidade de conhecer o reino do “príncipe-rei” que a leva a aceitar o convite do príncipe Escamado. A partir desse ingresso pelo fantástico ou pelo maravilhoso é que começam a surgir os objetos mágicos. Nas duas obras esses objetos devem ser consumidos pelas personagens. Para passar pela minúscula porta que leva ao jardim da Rainha de Copas, Alice precisa beber o conteúdo da misteriosa garrafa com o rótulo “Beba-me” — e, a partir daí, ela com e bebe diferentes substâncias ao longo da trama, aumentando e diminuindo de tamanho em vários momentos distintos da obra⁴⁹. Já Narizinho e os

⁴⁹ E não apenas o tamanho de Alice se altera, mas o ambiente também. Na segunda vez que encolhe, a protagonista quase afunda nas próprias lágrimas, mas, após muito nadar, deixa a sala das portas e acaba chegando, inexplicadamente, a uma praia (CARROLL, 2006).

demais personagens do sítio, para serem transportados para o País das Fábulas⁵⁰, precisam aspirar o pó mágico dado a eles pelo Peninha.

Comendo e bebendo Alice muda de tamanho e isso a conduz, por caminhos tortuosos, pelo País das Maravilhas. Embora esse tema do tamanho não seja abordado em *Reinações de Narizinho*, é válido ressaltar que a mudança de tamanho foi alvo de um livro inteiro de Lobato: *A chave do tamanho* (1945). Nessa obra, Emília, devidamente evoluída para gentinha, sai em busca da chave da paz, um objeto mágico que poderá “desligar” a guerra do mundo. Nessa busca ela chega à central de chaves da máquina do mundo para desligar a chave da guerra. Como todas são iguais e não há nenhuma indicação de qual a serventia de nenhuma delas, Emília arrisca. E acaba trocando a posição da chave do tamanho, encolhendo imediatamente a si e a toda humanidade.

O recurso ao objeto mágico como forma de acesso a outro plano de realidade é um recurso comum na literatura infantil. Entretanto, seu uso na configuração de um realismo mágico, isto é, da realidade que é invadida pela magia, ele pode ser inadequado, já que não assegura a mudança da realidade conhecida e sua transformação em mágica. Lobato, inteligentemente, vai além do recurso ao pó de pirlimpimpim: não apenas seus personagens são transportados por esse recurso ao universo da magia como também o reino da magia invade — às vezes literalmente — o plano da realidade.

Essa incorporação do mágico ao real feita por Lobato é mais um sinal do passo-além que sua obra dá em relação à de Carroll, no tocante à estruturação de um universo de realismo-mágico. Não só o mágico invade o real, como ele é reconhecido pelas personagens adultas, o que não acontece em *Alice's Adventures in Wonderland*. Além de Alice, apenas sua irmã toma contato com os eventos surpreendentes vivenciados pela protagonista. E esse contato ocorre apenas através do relato que Alice faz à irmã de seu sonho. Além disso, a irmã de Alice, embora pareça ser mais velha que ela, não parece ser adulta: aparentemente, ela estudava quando Alice dorme em seu colo. É o que se pode inferir da descrição feita por Alice do livro

⁵⁰ E depois para o espaço (*Viagem ao Céu*, 1934), para a Grécia contemporânea (*O Minotauro*, 1939) e a Grécia antiga (*O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*, 1944) — viagem, neste caso, promovida pelo **pó nº 2**, um derivado do pó de pirlimpimpim original, fabricado pelo Visconde de Sabugosa. Interessante notar que, possivelmente para evitar a associação do pó de pirlimpimpim ao uso de substâncias alucinógenas, a adaptação das aventuras do Sítio para o seriado televisivo dos anos 70 transformou o objeto mágico dos livros em uma **palavra mágica** — falava-se pirlimpimpim ao invés de se consumi-lo.

sobre o qual sua irmã se debruçava: “ ‘and what’s the use of a book’ thought Alice ‘without pictures or conversation’ ” (CARROLL, 2006, p. 23)⁵¹.

Ambas as obras também exploram a arbitrariedade da linguagem. Na superfície do texto, Carroll denuncia a falta de lógica do sistema consolidado pela sociedade. E, em decorrência da questão idiomática, às vezes este ponto, de fundamental importância para a experimentação da obra em sua potencialidade, é um grande desafio: *Alice’s Adventures in Wonderland* exige de seu leitor um profundo conhecimento da língua inglesa e, também, do repertório popular inglês. Como assinala Nelly Novaes Coelho (2010 b, p. 174), os principais recursos linguísticos explorados por Carroll são:

- A renovação irônica de expressões idiomáticas — a qual requer do leitor ou do tradutor o reconhecimento da expressão original e a compreensão do processo irônico que redimensiona o significado subjacente à sua reconstrução no contexto.
- As paródias de canções de ninar, cantigas folclóricas ou poesias escolares (é famoso o trecho em que Alice vai demonstrar à lagarta as coisas que sabe e, após recitar o poema não só Alice declara que ele não está todo *certo* como a lagarta afirma que tudo estava completamente errado)
- Exploração de homofonias que promovem *quiproquós* na obra — caso de *tale* (conto) x *tail* (cauda) (CARROLL, 2006, p. 38), e *axis* (eixo) x *axes* (machados) (p. 61).

Além destes recursos apontados por Nelly Novaes Coelho, há pelo uma referência em *Alice no País das Maravilhas* ao “esquecer como falar um bom inglês” (p. 29) e uma condenação ao uso da língua erudita. A primeira ocorre quando Alice começa a crescer, após ingerir o bolo mágico, e exclama “*Curiouser and curiouser!*” (Idem) — no lugar da forma gramaticalmente aceita “*more and more curious*”. Alice fala isso e condena-se depois, afinal ela deveria falar “certo”. Já a segunda surge na fala de um dos personagens do País das Maravilhas:

⁵¹ Uma passagem em *Reinações de Narizinho* é bastante semelhante à descrição feita por Alice. No episódio o circo de cavalinhos, o Doutor Caramujo é convocado para socorrer o Visconde, que passa mal “empanturrado de álgebra e outras ciências empanturrantes” (LOBATO, 1988 e, p. 223). Após a operação, em que o excesso de ciência é retirado e Pedrinho e Narizinho resolvem “recheiar” o sabugo com anedotas, a menina comenta com Emilia: “Eu bem digo que é perigoso ler certos livros. Os únicos que não fazem mal são os que têm diálogos e figuras engraçadas” (p. 225).

“Speak English!” said the Eaglet. “I don’t know the meaning of half those long words, and, what’s more, I don’t believe you do either!” And the Eaglet bent down its head to hide a smile: some of the other birds tittered audibly. (CARROLL, 2006, p. 37)

Preocupado com “a renovação da Literatura Brasileira, no sentido de seu encontro com o autêntico da realidade brasílica e com a linguagem brasileira” (COELHO, 2010, p. 247) Lobato vai além da crítica feita por Carroll à erudição linguística. A condenação ao eruditismo, que na obra do escritor inglês é feita de passagem, na obra do brasileiro transforma-se em sátira ao pedantismo, à linguagem afetada (LAJOLO, 2008, p. 17), muito comum à literatura de então, mesmo a infantil. Sua forma de desenvolver essa crítica tem sido explorada com afinco em toda a análise do *corpus*.

Por fim, uma última analogia entre as obras de Lewis Carroll e de Lobato se faz necessária, em virtude da grande importância adquirida por esse recurso na obra brasileira: a paródia de ícones culturais. Carroll parodia textos do repertório popular, fazendo com que eles sejam apresentados com “erro” no decorrer de sua narrativa e parodia a figura do cão de Cheshire, típica do folclore inglês, através da construção de seu duplo, o gato de Cheshire⁵². Lobato, apenas em *Reinações de Narizinho*, parodia as fábulas de La Fontaine, dando a elas novos desfechos⁵³ e perverte, diretamente, seis personagens estrangeiros, os quais são agregados ao universo do sítio através de uma digestão bastante antropofágica. Os procedimentos paródicos exercitados por Lobato, também são alvo da análise do *corpus*.

3.9 A pena de papagaio (1930)

RESUMO: Pedrinho conhece um menino invisível, que promete ensinar a ele e Narizinho como se tornarem invisíveis também se provarem merecê-lo. Para isso, eles deverão acompanhá-lo ao Mundo das Maravilhas. Pedrinho fica desconfiado que o menino invisível é Peter Pan e chama os outros para a aventura. O menino invisível

⁵² Além da obviedade do par cão – gato, a duplicidade se dá porque a figura do cão de Cheshire, um enfeite folclórico da região de Cheshire, é conhecida pela expressão tristonha, enquanto a marca registrada do gato de *Alice’s Adventures in Wonderland* é o sorriso.

⁵³ No caso da fábula do cordeiro e do lobo, por exemplo, quando este estava prestes a devorar o cordeiro, o “Senhor de La Fontaine pulou da moita e lhe pregou uma bengalada no focinho” (LOBATO, 1986, p. 259), salvando a vítima de seu destino fatal.

reaparece, conforme o combinado, para levá-los ao Mundo das Maravilhas e Emília sugere que se amarre uma pena de papagaio em sua testa para que possam saber onde ele está. A partir daí, ele passa a ser conhecido como Peninha. No mundo das fábulas as crianças conhecem La Fontaine e Esopo, e presenciam a fábula do carneiro e o lobo, da cigarra e da formiga e da menina do leite. Ao presenciar a fábula “Os animais e a peste”, salvam o burro. Depois, acabam prisioneiros na macacolândia. Peninha os salva e eles voltam para casa com o burro.

A pena de papagaio (ou apenas **Pena de papagaio**, título definitivo em **Reinações**) dialoga diretamente com o interesse sobre a figura de Peter Pan, expresso desde **Cara de coruja**. O interesse não devia ser exclusivo dos habitantes do *Sítio*, pois em 1930, mesmo ano da publicação de **A pena de papagaio**, Lobato lança a sua tradução de **Peter Pan**, uma obra pioneira, à frente até mesmo do tratamento dado ao texto de Barrie na Inglaterra. Como nos assinala em nota J. Roberto Whita-ker Penteado (2011, p. 324), a obra de Barrie, originalmente produzida para teatro, fora transformada num volumoso livro em 1911, com o título **Peter & Wendy**. Esse livro foi revisado, quatro anos depois, para ser usado em escolas oficiais e só foi adaptado para ser recontado a crianças menores em 1935. A tradução de Lobato, portanto, precede em cinco anos a iniciativa inglesa.

De todos os duplos lobatianos, o Peninha é o mais difícil de categorizar, porque é o que possui contornos mais indefinidos, exatamente como aqueles de sua aparência. O menino, ao se apresentar a Pedrinho, é evasivo:

— Quem está falando? — murmurou [Pedrinho] com voz trêmula.

A mesma voz respondeu:

— Eu!

— Eu quem? Eu nunca foi nome de gente.

(...)

— Que altura você tem?

— A sua, mais ou menos.

— E que idade?

— Mais ou menos a sua. (LOBATO, 1988 e, p. 248)

Essas evasivas fazem Pedrinho pensar em Peter Pan, por ele gostar de pregar peças nos outros. O outro elemento caracterizador é o “cocoricocó” (p. 251) emitido pelo Peninha quando chega ou sai dos lugares: a imitação perfeita de vozes e sons é uma característica do personagem inglês. As suas características psicológicas mais essenciais são o sentimento de solidão, que o motiva a buscar as crianças para ensiná-las o segredo de ficar invisível, a esperteza (Peninha salva os meninos da macacolândia fazendo os macacos dormirem) e a lealdade (ele volta para resgatar os amigos).

A peninha usada para localizar o menino invisível que acaba por batizá-lo é um recurso pensado por Emília, e não uma característica original do personagem. Apesar disso, a desestabilização que ele provoca nas crianças por não saberem para onde olhar quando ele está presente e as dúvidas quanto a sua identidade lembram a descrição que Lobato faz da estética modernista em ***O nosso dualismo***.

Sabem o caso da peninha?

Um sujeito propôs a outro esta adivinhação: “Qual é o bicho que tem quatro pernas, come ratos, mia, passeia pelos telhados e tem uma peninha na ponta da cauda?”

Está claro que ninguém adivinhou.

— Pois é o gato, explicou ele.

— Gato com peninha na cauda?

— Sim. A peninha está aí só para atrapalhar.

As teorias estéticas dos futuristas são esta peninha...

Assim pensou e assim fez Oswald. E os enxadristas, com grande indignação, tiveram de interromper a partida interminável. Xadrez exige calma, repouso, ordem, regra, sistema, boa educação, e do mexer do angu nascera a desordem, a molecagem, o barulho, a extravagância.

O rei passou para o lugar do peão, a rainha deu de pular como o cavalo, o cavalo a ter movimentos de bispo e no fim de tudo quem levava o xeque-mate era quem saía ganhando. (LOBATO, 2008, p. 122)

Seguindo o raciocínio da anedota por ele mesmo contada, a dúvida de Pedrinho se resolveria de maneira mais simples. Um menino que é invisível é simplesmente um menino que é invisível e isso não se relaciona em absoluto com Peter Pan. A “peninha”, o truque de atrapalhação nesse caso é a imitação de vozes e do cantar de galo. O comportamento evasivo do menino invisível seria apenas a real desconfiança, naquele momento, se as crianças poderiam conhecer o segredo da invisibilidade ou não.

Levando a discussão para um nível mais amplo, pode-se afirmar que os duplos lobatianos, todos eles, têm, a seu modo, a peninha da atrapalhação, pois forçam o leitor a comparar o personagem do texto brasileiro com os originais deglutidos e esbarrar na peninha, isto é, no vetor diferença da carnavaлизação. A peninha atada à cauda é a arte de Lobato, sua grande reinação.

A maior virtude de *A pena de papagaio* é o avanço que promove à proposta de Lobato de reescrever fábulas à brasileira. Lobato, agora, reescreve as fábulas à sua moda, parodiando seus desfechos⁵⁴ e surpreendendo não só o leitor, mas também seus personagens. Suas intervenções foram feitas sobre textos muito conhecidos de seus leitores, todos publicados nas versões até então existentes do seu próprio fabulário⁵⁵. A obra também tem leves contornos de temática metalinguística, expressos nos momentos em que os meninos observam o senhor La Fontaine e precisam cuidar para que as fábulas não estraguem, pois ele está tomando notas. Como os finais das estórias presenciadas não correspondem aos das fábulas tradicionais, fica implícita a tarefa do escritor: suspender a realidade do mundo empírico, e instaurar outro tipo de verdade, que não se pretende representativa do mundo, embora seja a ele relacionada pela ação do leitor sobre o texto.

Observando-se as intervenções de Lobato no desfecho das fábulas desenvolvidas, observamos que seu processo paródico se dá de três formas: ou pelo impedimento do desfecho original, ou pelo auxílio ao protagonista, ou ainda pelo aprendizado do protagonista. A primeira ocorre quando o senhor La Fontaine espanta o lobo⁵⁶ e o Peninha joga uma grande pedra no tigre-carrasco de *Os animais e a peste*. A segunda quando Emília salva a cigarra para que ela não morra de frio e fome. A terceira, por fim, ocorre na fábula *A menina do leite*: como Laurinha experimentou a

⁵⁴ Considerando Lopes (2006, p. 52 – 53), podemos ver que o autor já havia levemente explorado essa alternativa quando, na segunda edição de *Fábulas de Narizinho* (1921), então com o título *Fábulas* (1924), ele acrescenta uma segunda formiga na história da cigarra. O texto adquire dois desfechos, o da formiga boa, que ajuda a cigarra, e o da formiga má, que a rejeita, havendo reforço da moral proposta.

⁵⁵ Todas as fábulas, com exceção de *A menina do leite* e *Dois viajantes na macacolândia* estão presentes desde a primeira versão do fabulário de Lobato, de 1921. A história de Laurinha e a dos prisioneiros do rei macaco foram incluídas a partir da segunda edição, em 1924, como nos reporta Grasielly Lopes (2006, p. 55).

⁵⁶ Na versão definitiva de *Fábulas*, Emília discorda da moral “Contra a força não há argumentos”, afirmando o valor da esperteza, e cria um final alternativo para a fábula, em que o esperto, antevendo os desejos do lobo, o distrairia e conseguiria se esconder. Dona Benta, antecipando uma intervenção da boneca, conclui que, em seguida, esse esperto aproveitaria para dar cabo do lobo, o que considera estragar “a mais bela e profunda das fábulas” (LOBATO, 1988 e, p. 246). Acreditamos que, por isso, em *O lobo e o cordeiro* e *Os animais e a peste*, os personagens limitam-se a salvar os animais que seriam mortos: para que convivam as duas ideologias e não uma se afirme sobre a outra.

desilusão de perder seus sonhos por se distrair do trabalho, acumula a experiência e se torna precavida. Ela se moderniza, substitui o pote de barro por uma lata de tampa hermética e está livre para tecer sonhos modernos, como comprar uma casa e um automóvel, passear de automóvel na cidade e depois se mudar para lá, quando se casar com um rapaz que ali irá conhecer. Esses sonhos certamente representam o da maioria das meninas e moças do Brasil da transição para a década de 1930, um país ainda muito ruralizado.

Se pensarmos nas vicissitudes enfrentadas por Lobato em sua trajetória como editor e depois como empresário do petróleo, podemos visualizar os motivos da simpatia do autor por essa fábula e as motivações de sua reescrita.

Esse episódio é o responsável pela introdução de um importante objeto mágico no universo do *Sítio*: o pó de pirlimpimpim. O pó é a solução que Lobato encontra para o deslocamento dos picapaus não só para o Mundo das Maravilhas, como ele chama, mas também no espaço e no tempo. É com ele que os picapauzinhos se transportarão à lua e ao espaço, e será com a versão sabugiana do pó, o pó nº2 que eles irão para a Grécia do tempo de Péricles e de Hércules. Será com o pozinho fabricado pelo Visconde, versão antropofágica do pó das fadas que faz crianças voarem em *Peter Pan*, que Emília irá para a casa das chaves e até para ver os testes atômicos no Atol de Bikini⁵⁷. Outro elemento novo no universo lobatiano trazido por essa aventura é a canastrinha da Emília e sua coleção de coisas absurdas, mas que quase sempre acabam tendo alguma serventia nas tramas. Como quem é o encarregado da canastrinha é o Visconde, solidifica-se o domínio do sabugo pela boneca. O Visconde passa a ser governado por Emília para sempre.

A pena de papagaio marca também o primeiro contato dos personagens do *Sítio* com personagens históricos. Esse contato, no momento, é tímido, pois ainda está ligado ao universo ficcional e maravilhoso das fábulas. Anos mais tarde, Emília inventará um encontro com Shirley Temple, em **Memórias da Emília**. E na década de 1940, a ousadia de Lobato chegará ao máximo. No momento em que começa a incorporar a Segunda Guerra Mundial aos seus textos, fazendo os personagens discutirem, ainda que tangencialmente, a situação da Europa, Lobato integra completamente o *Sítio* ao momento histórico do leitor. Isso permite que em **A reforma da natureza**, Dona Benta e Tia Nastácia sejam procuradas pelos governantes dos paí-

⁵⁷ Aventura pouco conhecida, contada em **Histórias diversas** (1947). Por causa da radiação Emília começa a ficar careca.

ses devastados pela guerra para que os guiem na reconstrução da Europa. O rei Carol, da Romênia, Mussolini, o general Charles de Gaulle e o duque de Windsor encabeçam a petição. Na segunda aventura que compõe o livro, um sábio estrangeiro é chamado de doutor Zamenhof, nome do criador do esperanto.

No campo lexical, Lobato explora nesse texto principalmente os coloquialismos, que são catorze: “maçada”, “endiabrado”, “freguês” (LOBATO, 1988 e, p. 248); “duma figa” (p. 249); “estouvamento” (p. 251); “coroca” (p. 263); “ganjento” (p. 268); “coiceiro” (p. 273); “botaram-se”⁵⁸ (p. 274); “se pilhou”, “raspou-se” (p. 275); “bodo-cadas” (p. 276); “dormideira”⁵⁹ (p. 278); “atropeladamente” (p. 279). Os neologismos são três: “lanzudo”, “lobência” (p. 258); “macacal”⁶⁰ (p. 277). Ganham destaque as sete expressões idiomáticas, das quais duas têm função de dar ao texto irreverência: “nunca vi mais gordo” (p. 248) “falam pelos cotovelos” (p. 257); “eu ainda estava no calcanhar da minha avó” (p. 258); “sofria da bola”, “um sábio da Grécia” (p. 260); “como quem está nas últimas” (p. 263); “nem aqui nem na casa de sua sogra” (p. 266).

As onomatopeias são poucas, quatro, mas uma delas, repetida no texto tem grande importância na caracterização de Peninha, pois é seu cantar como galo que faz Pedrinho desconfiar de a identidade secreta dele ser Peter Pan. Destaca-se o uso de uma anáfora que tem valor sonoro sugestivo, “tossia, tossia, tossia” (p. 263).

Outro elemento novo que se incorpora às possibilidades linguísticas dos textos de Lobato é a “língua do P” (p. 275). O código, que consiste em posicionar a sílaba “pê” entre as demais que formam uma palavra, passará a ser usado pelos picapauzinhos, quando, em ambientes estranhos, eles precisam dividir os planos de suas ações. A “língua do P” será usada novamente, por exemplo, em *O minotauro*, quando Emília finge passar mal e usa o recurso para dizer ao Visconde quando fugir da sala em que fora preso, sem ser entendida pelos gregos.

3.10 *O pó de pirlimpimpim* (1931)

RESUMO: De volta do País das Fábulas com o Burro Falante, as crianças contam as aventuras para Tia Nastácia e Dona Benta. A avó fica de cabeça virada, com o

⁵⁸ Utilizado com o sentido de “fugiram correndo”.

⁵⁹ Utilizado com o sentido de “que faz dormir”.

⁶⁰ No sentido de aglomeração de macacos, com uma formação equivalente a arrozal e bananal.

desejo de conhecer o senhor La Fontaine. Os meninos combinam com a avó a aventura, escondidos de Tia Nastácia. Pedrinho erra a dose do pó e eles chegam a um deserto das Mil e Uma Noites, bem sob as pernas do Pássaro Roca. O pássaro levanta voo e carrega consigo o Burro Falante, amarrado pelo cabresto a uma de suas patas. Pedrinho usa o pó para buscar o Barão de Munchausen, que tem um castelo perto, para que ele use sua formidável pontaria e salve o burro. O barão acerta um tiro que rompe o cabresto e o burro cai no mar. Pedrinho e o barão entram no mar para salvar o animal do afogamento. Visconde, que estava amarrado na crina do burro, aparece morto por afogamento na praia. No caminho para o castelo do barão, os viajantes encontram um ovo do Pássaro Roca. Tentando tirá-lo do caminho, quebram o ovo, que revela um gigantesco pinto. O barão pede ajuda para amordaçar o pinto, a fim de evitar que o pássaro venha até eles, mas o esforço não adianta. Com a vinda do Pássaro Roca todos correm para o castelo. No dia seguinte o barão tem que partir. A pedido de Dona Benta, Pedrinho prepara a volta, mas o pó molhou-se no mar e não funciona. O Roca ataca o castelo. Todos fecham os olhos com toda força. Abrem os olhos e estão de volta ao Sítio. Pedrinho recebe carta da mãe, ordenando que volte para a cidade. Os personagens despedem-se.

O pó de pirlimpimpim inicia sua ação exatamente onde parou **A pena de papagaio**: o regresso das crianças, os bonecos e o Peninha ao Sítio, carregando consigo o Burro Falante. A partir de então, o Burro se torna um membro fixo do bandinho e receberá seu nome definitivamente em **Viagem ao céu**, quando Emília o chama de Conselheiro.

Essa aventura é a primeira em que um dos adultos — ou melhor, uma das adultas — da casa, recebe o chamado da aventura. Dona Benta encara a viagem com os netos por vontade própria. Tia Nastácia, que receberá o chamado na próxima obra, **Viagem ao céu**, será forçada, pelo engano. Este parece ser o sistema de Lobato para fazer as duas senhoras se envolverem mais diretamente no desenrolar das aventuras. Na década de 1930, Dona Benta viajará com os netos em sua Geografia e será de vontade própria que ela embarcará para a Grécia e depois a Grécia antiga, em busca de Tia Nastácia. Essa última, porém, será forçada a envolver-se na aventura do **Minotauro**, vítima de rapto.

Em contraste com o episódio anterior, em que o humor predominou sobre a tensão da aventura, e o discurso sobre a ação, em **O pó de pirlimpimpim** prevalece

a ação. A todo momento os personagens tomam sustos, enfrentam obstáculos ou precisam fugir para se salvar. Não é a toa que o principal conflito da estória faz o Burro Falante correr risco de morte e descamba no falecimento do Visconde.

Esse, aliás, é apenas o primeiro desaparecimento do Visconde. O personagem morrerá e ressucitará várias vezes, fato que conduziu críticos a ver nele a simbologia da própria morte na saga do *Sítio*. Como o conjunto dos livros foi produzido pensando-se numa obra aberta, e nenhum desenlace poderia ser definitivo, Lobato tornou o Visconde ressuscitável. Ele voltará como o Doutor Linvingstone, em ***Viagem ao céu***, e como ele mesmo, nos livros posteriores. Morto, em ***Dom Quixote para crianças***, terá seu caldo coletado pela Emília, que o pingará num novo Visconde, o qual imediatamente vive, fala, tem a memória e o conhecimento do antigo. Sem dúvida, Visconde é o primeiro robô da literatura brasileira. E essa propriedade sua de ser “refazível” dá imensas vantagens ao bandinho e ao *Sítio*, pois ele pode ser enviado nas missões mais perigosas, e com discrição, por ser muito pequeno.

Por esse episódio, como a solução para reverter a morte do Visconde ainda não fora inventada, a reação de todos é de bastante pesar. Todos menos a pragmática Emília, que desmembra o sabugo, guardando apenas o toco central, já pensando num possível conserto. A morte do Visconde e a partida de Pedrinho, logo depois, trazem ao livro um final nostálgico que não é comum às obras definitivas de Lobato, mas que não deixa de estar presente em versões iniciais de outros textos. É o caso da primeira e da terceira versões de ***O saci***, em que o perneta derrama uma lágrima depois de ser libertado por Pedrinho a pedido de Narizinho⁶¹. A versão definitiva dessa obra cortou esse aspecto sentimental fazendo com que o saci sumisse sem se despedir, deixando apenas um ramo de miosótis para Narizinho. Cortada qualquer cena em que a despedida deveria se realizar, Lobato afasta o texto dessas questões sentimentais. No entanto, em ***O pó de pirlimpimpim***, para marcar a sazonalidade da presença de Pedrinho, a despedida tem que acontecer e a indiferença de Pedrinho não seria coerente com os fatos que contextualizam a partida. Por isso, todos estão de olhos úmidos e, diante da despedida derradeira, a do toco que sobrou do Visconde, o menino não consegue conter a duas lágrimas que lhe caem, apenas ocultando-as de Emília.

⁶¹ Confrontar com os textos da edição de 1921 e de 1928, transcritos por Evandro do Carmo Camargo (2008, p. 305). No caso da edição de 1928 o sentimentalismo é até maior, pois nessa versão Pedrinho também tem olhos marejados no encerramento da trama.

Uma sutileza nessa despedida, no entanto, prenuncia a volta do personagem. A despedida de Pedrinho do Visconde acontece por intervenção de Emília, que corre até o menino, já montado no seu cavalinho pangaré, perto da porteira, dizendo que pare.

Você esqueceu de despedir-se do Visconde, Pedrinho! Ele também é gente...

O menino sofreou as rédeas.

Que idéia! Pois o Visconde não morreu, Emília?

Morreu mas não acabou ainda! — replicou a boneca, correndo na direção dele com o resto do Visconde na mão. — Despeça-se deste toco, que é bem capaz de virar gente outra vez.

Pedrinho riu-se e, para não descontentar a boneca, tomou-lhe das mãos o toco do sabugo e fingiu que lhe dava um beijo. (LOBATO, 1988 e, p. 303)

Não é a crença da boneca que tem o poder sugestivo da volta do Visconde. Emília ainda é caracterizada, primeiro, pelas asneiras que pensa e diz. Mas o beijo falso de Pedrinho em Visconde, imageticamente, lembra o sopro com que ele tentou dar vida ao João Faz de Conta, um recurso sugerido pelo próprio Visconde.

A autoconsciência ficcional ressurge pela metalinguagem na ocasião do tiro do Barão de Munchausen para salvar o Burro Falante. Emília, depois de ouvir uma das fantásticas histórias do barão, esconderá o mecanismo responsável pela faísca para que o tiro saísse da espingarda, na esperança de ver o barão reproduzir novamente os eventos da história. Acontece que essa saída, um soco no olho, acaba sendo dada por Pedrinho. O momento é um teste para o menino e faz pesar sobre ele grande responsabilidade. Nas palavras do narrador, Pedrinho “tinha que fazer um serviço muito bem feito para não estragar o capítulo” (LOBATO, 1988 e, p. 295). A consequência do soco é expressa pela descrição visual e pela reprodução dos sons, havendo uma interessante sequência de onomatopeias. “Bam!”, faz o soco do menino, “bum!” é o tiro da espingarda, e “tchibum!” o burro caindo na água (p. 295).

Outra onomatopeia importante na versão definitiva de *O pó de pirlimpimpim* é o “fium” que passará a ser a referência aos efeitos do pó de pirlimpimpim e do transporte por meio de seu uso. A expressão é repetida quatro vezes (p. 287).

Os outros elementos lexicais que fundamentam a estilística lobatiana são operados da seguinte maneira: quinze coloquialismos e três expressões idiomáticas. Novamente os coloquialismos são dominantes, possivelmente pela necessidade de

uma narração ágil, em vistas do privilégio da ação. Os coloquialismos são: “inda”, “penca de gente”, “lombo” (p. 282); “ficar boba”, “pesteados” (p. 283); “canhoto” (p. 284); “prosinha”, “caduquice” (p. 285); “danada” (p. 292); “trabucos” (p. 294); “espi-chadas” (p. 296); “papudo”, “botou-se”⁶² (p. 300); “maçada” (p. 301); “passada”⁶³ (p. 303). As expressões idiomáticas empregadas caracterizam pessoas ou ações: “era o suco!” (p. 285); “estou fresca da silva” (p. 290); “pondô a alma pela boca” (p. 300). Por fim, deve-se mencionar o uso paródico, asneirento mesmo, de um ditado popular por Emília. A boneca afirma que “Pêlo de cão se cura com a mordedura do próprio cão” (p. 296), sendo a ordem dos sintagmas nominais centrados em “pelo” e “mordedura” justamente a inversa.

Como bem identifica J. Roberto Whitaker Penteado (2011, p. 163), as obras produzidas entre em 1920 (data da primeira edição de *A menina do narizinho ar-rebitado*) e 1931 consistem principalmente em textos curtos, apresentados num projeto gráfico tão rico e inovador que revolucionou o mercado editorial brasileiro⁶⁴. Segundo seu estudo em *Os filhos de Lobato*, divergem do caráter condensado da extensão narrativa do conjunto dessa produção inicial três obras: *O saci* (1921), *Fábulas de Narizinho* (1921) e *As aventuras de Hans Staden* (1927).

Essas três obras realmente constituem projetos que se desviam um pouco da matriz geral das demais produções da época. No entanto, os motivos pelos quais adquirem um caráter especial não são os apontados por Penteado. Se a extensão da narrativa é incontestável no *Hans Staden*, uma narração longa de uma mesma ação central, a qual resulta em leitura obrigatoriamente linear, revela-se uma noção problemática na avaliação de *Fábulas*. O livro, como aponta o nome, é um compêndio de narrações não só muito curtas, mas também independentes umas das outras. Essa característica possibilita se iniciar a leitura a partir de qualquer uma das estórias e se desenvolvê-la em qualquer ordem, o que, em certa medida, também é possível em *Reinações*. Mais: constitui falácia aplicar esse critério da extensão na ten-

⁶² Utilizado no sentido de “fugiu correndo”.

⁶³ Utilizado no sentido de “envergonhada”.

⁶⁴ A primeira edição de *Narizinho* (1920) é anunciada na folha de rosto como um álbum de figuras e marcou a parceira de Lobato com um de seus principais ilustradores, Voltolino. A presença de cores nas gravuras da capa e das páginas de livros infantis, como Lobato propôs desde sua estreia, ao contrário do que se pode supor, no entanto, não foi recebida com unânime aprovação. Como relata Luís Camargo (2008, p. 34), data de 1949 (um ano após a morte de Lobato) a reprovação de tais recursos gráficos por Cecília Meireles reunidas em *Problemas da literatura infantil*. Embora o texto de Camargo não explice Lobato como um alvo da crítica da poetisa e pedagoga, convém lembrar que essa foi uma grande crítica da imagem da infância por ele criada.

tativa de adicionar *O saci* a esse grupo. Essa obra até sua sexta edição possuía nove capítulos e menos de quarenta páginas: apenas em 1938 — ou seja, quando Lobato inicia a terceira fase de sua produção — é que o título ganha volume, articulando-se a partir de então em pouco mais de trinta capítulos e ultrapassando as cem páginas⁶⁵ (CARMO CAMARGO, 2008, p. 93). A partir dessa versão delineia-se o perfil final de *O saci*, que atingirá, em 1947 sua forma definitiva, quando organizadas as obras completas do escritor. Dado que o estudo de Penteado focaliza a recepção de Lobato a partir de 1935, fica explicado — embora, talvez, não justificado — seu erro de avaliação.

Se não é, portanto, a extensão dos livros que singulariza essas três obras no contexto da escritura lobatiana dos anos 1920, o que as dissocia do conjunto de onze produções curtas agrupadas, a partir de 1931, em *Reinações de Narizinho*⁶⁶ e da *Caçada da onça* (1924)? Observando-se com atenção, não é difícil constatar uma progressão no desenvolvimento de uma mesma ideia geral: tanto que puderam ser reunidos, passando a configurar como episódios de uma novela. Além disso, no caso dessas onze narrações e na estória da *Caçada da onça*, as crianças são as grandes protagonistas das aventuras, enquanto em *Hans Staden* e *Fábulas* elas desempenham o papel de leitoras/ouvintes e em *O saci* o personagem-título é o astro da narração. Essa é apenas uma das peculiaridades dos três textos que legitimam seu posicionamento à parte no estudo da primeira fase de Lobato.

Tecidas tais considerações, que se destaque o fato de, apesar de fazê-lo com base em critérios inconsistentes na diferenciação das duas frentes narrativas abertas por Lobato na sua primeira fase de produção, Penteado acerta ao identificar a existência de dois grupos cujas especificidades do universo narrativo demandam que se pondere sobre elas com a devida atenção a suas idiossincrasias.

⁶⁵ A versão definitiva contém vinte e oito capítulos e mantém o número aproximado das cem páginas.

⁶⁶ Possivelmente por questões mercadológicas, a partir de edições posteriores, Lobato fragmentou Reinações em duas obras: uma manteve o título original, ficando a outra com o nome *Novas reinações de Narizinho*. Este volume data de 1933 e reúne as obras publicadas em 1928 (exceto *As aventuras do príncipe*, mantida em *Reinações de Narizinho*). Posteriormente, Lobato voltou a reunir todas sob o mesmo título inicial (cf. CAMARGO, 2008, p. 35).

UMA REINAÇÃO BRASILEIRA

4. A caçada da originalidade

Junto com *O marquês de Rabicó*, possivelmente *A caçada da onça* seja a aventura de Lobato mais puramente nacional. Ao contrário das tendências exploradas nos demais episódios de *Reinações*, não há, nenhum enveredamento por outros espaços, como o Reino das Águas Claras ou o País das Fábulas, nem há a presença de personagens exteriores ao sítio. Considerando-se apenas a obra original da caçada, não há nem mesmo a inserção de novos animais falantes, ficando o insólito da narrativa apenas na já natural interação das crianças com os bonecos e o leitão.

Fazer os netos de Dona Benta se aventurarem na mata e terem êxito na captura (e morte) de uma onça pintada é a realização de um grande sonho aventureiro tipicamente nacional, principalmente no contexto do Brasil rural dos anos 1920. Contemporaneamente, a aventura, que passou a fazer parte de *Caçadas de Pedrinho*, como a etapa inicial de uma narrativa mais extensa, de mesmo título, foi alvo de polêmicas, em virtude da interpretação de uma mensagem antiecológica no subtexto da aventura. No entanto os defensores do texto alertam que a discussão dos animais sobre os acontecimentos e a retaliação contra os moradores do sítio problematiza muito mais que endossa a caçada por diversão. O caso foi resolvido com a recomendação de que a obra passasse a ser acompanhada por uma nota explicativa a respeito do contexto de sua produção e um alerta em relação à causa preservacionista.

Esse não é o único elemento de *Caçadas de Pedrinho* que foi submetido a condenações por parte das agências sociais que desempenham o controle do imaginário. Em 2010 o livro foi discutido por vários segmentos sociais em virtude da denúncia de racismo na obra e da interpretação de que um parecer do Conselho Nacional de Educação cercearia sua presença nas escolas brasileiras. A questão foi seguida por um levantamento sobre as relações entre Lobato e as teorias eugenistas e a discussão sobre o quanto a ideologia pessoal de um escritor consegue se manter distante de sua obra.

O cerceamento pelo controle do imaginário que *Caçadas de Pedrinho* vem sofrendo nos últimos anos não é uma realidade nova para o livro. Na sua versão final, após as aventuras consequentes da caçada à onça, há o episódio do surgimento do rinoceronte, que introduz Quindim ao elenco fixo de personagens do sítio. Esse

episódio tem importantes características da obra lobatiana a partir da década de 1930: a discussão de temas adultos na literatura infantil. A burocracia governamental, a colocação dos interesses pessoais sobre os interesses do público e a ineficiência da resolução de problemas que caracterizam os funcionários do Departamento Nacional de Caça ao Rinoceronte constituem um deliciosa ironia sobre a política e o funcionalismo público brasileiros.

Fazia dois meses que o governo se preocupava seriamente com o caso do rinoceronte fugido, havendo organizado o belo Departamento Nacional de caça ao Rinoceronte, com um importante chefe geral do serviço, que ganhava três contos por mês, mais doze auxiliares com um conto e seiscentos cada um, afora grande número de datilógrafas e “encostados”. Essa gente perderia o emprego se o animal fosse encontrado, de modo que o telegrama de Dona Benta os aborreceu bastante. Em todo caso, como outros telegramas recebidos de outros pontos do país haviam dado pistas falsas, tinha esperança de que o mesmo acontecesse com o telegrama de Dona Benta. Por isso vieram. Se tivessem a certeza de que o rinoceronte estava mesmo lá, não viriam! (LOBATO, 1988 b, p. 66)

Essas críticas e outras, desenvolvidas em outros livros, geraram a acusação de antinacionalista contra Lobato. O desfecho do episódio do rinoceronte, em que, através do pó de pirlimpimpim Emília engana o dono de Quindim, mandando-o para longe do sítio, foi usado pelo Pe. Salles do Brasil (1957, p. 205 – 209) como uma prova de que a obra lobatiana era defensora do comunismo, pois negava o direito à propriedade.

Como se pode perceber, tematizar questões políticas numa obra infantil em plena década de 1930 foi mais um salto que Lobato dá quanto ao horizonte de expectativas do leitor a respeito da literatura infantil.

4.1 A caçada da onça

RESUMO: Rabicó, depois de um passeio na mata, volta para casa assustado, certo de que viu as pegadas e ouviu o barulho de uma onça. Pedrinho recebe a notícia e divide-a com Narizinho. A menina quer avisar a avó, mas o menino está decidido a caçar a onça. Narizinho decide ir junto. Visconde, Emília e Rabicó também participam. O grupo improvisa as armas que usarão no combate e segue para mata. Encontrando a onça, tentam acertá-la com canhão e com a espingarda feitos por Pedrinho, mas as armas falham. Eles fogem da onça subindo em uma árvore. Pedrinho cega a

onça jogando-lhe pólvora nos olhos. A onça fica momentaneamente cega, tempo o suficiente para que o grupo consiga matá-la. As crianças amarram a onça e a levam para o Sítio.

A caçada da onça estabelece contato não só com as imagens e temáticas nacionais que caracterizam **O Marquês de Rabicó**, episódio centrado sobre os brinquedos e as brincadeiras infantis do Brasil rural da década de 1920, como retoma a incursão na mata brasileira inaugurada em **O saci**. Desse texto, **A caçada da onça** se diferencia por não explorar o maravilhoso, mas sim o mundo “real” do sítio, extensão metonímica do real brasileiro. Além disso, o texto é protagonizado por um grupo de caçadores, isto é, trata-se de uma aventura coletiva, enquanto em **O saci** Pedrinho é o único membro fixo do sítio a entrar na mata. O tempo da ação dos dois livros também é oposto, sendo diurno em **A caçada** e noturno em **O saci**.

Na versão original, as três obras acabam estabelecendo um contínuo. É Rabicó quem alerta as crianças sobre a onça, sendo **A caçada** o primeiro livro produzido por Lobato após a estória intitulado pelo leitão. Além disso, pelas características mencionadas, **A caçada** é o polo inverso da aventura de **O saci**. Inclusive, a obra inicia a formulação definitiva do caráter de Pedrinho, destacando sua valentia e sua habilidade manual em montar e construir coisas.

A versão original de **A caçada da onça** é bastante distinta daquela que imediatamente o leitor de Lobato se recorda, por associá-lo imediatamente ao volume que passou a integrar nos anos 1930, **Caçadas de Pedrinho**. O texto original constitui apenas os dois primeiros capítulos da primeira aventura da versão definitiva deste livro, como nos prova Jaqueline Negrini Rocha (2006). Nesse estudo, Rocha apresenta as supressões e modificações sofridas pelo texto até sua consolidação na versão definitiva de 1933 e, por isso, sua dissertação foi nosso guia pelo percurso histórico do texto.

Conforme já expusemos aqui (cf. p. 39, nota 6), a abertura original de **A caçada da onça** retomava eventos e personagens do **Narizinho** escolar e de **O Marquês de Rabicó**. Na versão definitiva esse trecho desaparece, possivelmente tanto por Lobato imaginar não ser mais necessária a manobra como pelas alterações na mitologia da saga, efetuadas na organização de **Reinações**. Um exemplo é a modificação do tratamento dado a Emília e a referência ao Escorpião Negro, que se tornara incoerente com o livro de 1931. Na versão definitiva, a abertura é feita com

uma referência a Rabicó e a uma característica sua: o porquinho é o mais andejo dos moradores do Sítio e por isso conhecia todas as florestas. Assim, é Rabicó quem dá a notícia para Pedrinho da existência de uma onça no Sítio. O texto da apresentação também foi condensado, sendo extirpadas todas as passagens concentradas na retomada da narrativa anterior e seu personagem principal que não introduzem o tema novo, como se pode perceber pelo confronto das duas formas:

A caçada da onça⁶⁷ (1924)	Caçadas de Pedrinho⁶⁸ (edição definitiva)
<p>Quando o Marquez de Rabicó reappareceu no sitio de Dona Bena, a alegria foi grande. Narizinho andava com os olhos vermelhos de tanto chorar a morte desse companheirinho de travessuras, e até a Emília, que era de panno e não tinha coração, sentia saudades do seu antigo noivo.</p> <p>Imaginem, pois, com que contentamento viram aparecer no terreiro, fungando, <i>ron ron ron</i>, o heróe de tantas aventuras!</p> <p>Nos primeiros dias todos só cuidaram de dar a Rabicó cousas gostosas, para engordal-o de novo. O coitado havia emmagrecido uns quatro kilos com o susto de acabar seus dias assado ao forno!</p> <p>Mas como Rabicó era um grande comilão, engordou logo e ficou mais redondo do que antes.</p> <p>Uma tarde disse elle ao menino:</p> <p>— Quando andei escondido lá no mato, ouvi um mio terrível que me pareceu de</p>	<p>Dos moradores do sítio de Dona Benta o mais andejo era o Marquês de Rabicó. Conhecia todas as florestas, inclusive o capoeirão dos Taquaruçus, mato muito cerrado onde Dona Benta não deixava que os meninos fossem passear. Certo dia em que Rabicó se aventurou nesse mato em procura das orelha-de-pau que crescem nos troncos podres, parece que as coisas não lhe correram muito bem, pois voltou na volada.</p> <p>— Que aconteceu? — perguntou Pedrinho, aovê-lo chegar todo arrepiado e com os olhos cheios de susto. — Está com cara de Marquês que viu onça...</p> <p>— Não vi, mas quase vi! — respondeu Rabicó, tomado fôlego. — Ouvi um miado esquisito e dei com uns rastros mais esquisitos ainda. Não conheço onça, que dizem ser um gatão assim do tamanho dum bezerro. Ora, o</p>

⁶⁷ (LOBATO apud ROCHA, 2006, p. 66; p. 67)

⁶⁸ (LOBATO, 1988 b, p. 7)

<p>onça. Isso de noite. E de dia, como tenho o habito de andar focinhando a terra, dei com uns rastos que me encheram de pavor. Eram rastos de onça.</p> <p>— Como sabe? Indagou o menino.</p> <p>— Eu nunca vi onça, respondeu Rabicó; mas sempre ouvi dizer que onça é um gatarrão, assim do tamanho de um novilho. Ora, o miado era de gato, mas muito mais forte, e os rastos eram também de gato, mas muito maiores. Logo era onça!</p>	<p>miado que ouvi era de gato, mas muito mais forte, e os ratos também eram de gato, mas muito maiores. Logo era onça.</p>
--	--

Alguns elementos linguísticos que o cotejamento dos textos destaca no percurso estilístico de Lobato é o abandono do ponto-e-vírgula, a preferência pelo período simples, e o uso do travessão, visualmente mais impactante na separação de trechos de uma sentença, como recurso para a introdução das orações *dicendi* das falas.

Destaca-se também o abandono do aumentativo irregular “gatarrão”, substituído pela forma aumentativa “gatão”, bem mais comum. Essa observação nos faz imaginar que nas versões originais dos textos de ***Reinações de Narizinho*** que não puderam ser pesquisadas, muito mais desses casos de abandono de neologismos tenham ocorrido. Nem sempre, no entanto, as modificações são perdas de inventividade. Observe-se o percurso da descrição de como Rabicó reage ao ser convocado por Pedrinho para integrar a caçada: em 1924, “Rabicó tremia como geléia fóra do cálice.” (LOBATO *apud* ROCHA, 2006, p. 70); em 1933, “Rabicó tremia que nem gelea fóra do cálice.” (LOBATO *apud* ROCHA, 2006, p. 70); a partir de 1947, “Rabicó tremia que nem geléia fora do copo.” (LOBATO, 1988 b, p. 9). Não só Lobato procura a oralidade substituindo o termo comparativo “como” pelo coloquial “que nem”, e substitui o erudito “cálice” por “copo” como busca, na segunda versão, a forma mais oralizada da palavra geleia. Por esse motivo, voltamos a afirmar, o conhecimento real da articulação entre o texto lobatiano e os vários momentos históricos com os quais ele convive só será atingido com o conhecimento completo do percurso estilístico de cada uma de suas obras.

O texto definitivo de ***A caçada da onça*** privilegiou a criação de um sentimento de perigo, transformando o que é um comentário qualquer de Rabicó, numa tarde comum no *Sítio*, em um evento carregado de medo, de perigo de que há pouco o personagem se safara. Com essa modificação, a ideia de matar a onça, mesmo sem ela ter sido vista, tem um motivador mais coerente no texto, pois assim como o leitor se envolve com o sentimento de vulnerabilidade de Rabicó na versão definitiva, Pedrinho também se contagia pelo medo e a necessidade de dominá-lo.

A reação de Emília e Visconde ao convite de Pedrinho é mais desenvolvida na versão definitiva do texto do que na versão original. Enquanto o texto de 1924 limitava-se a relatar que “O Visconde de Sabugosa, apesar da idade, concordou com a idéia⁶⁹ dos meninos” (LOBATO *apud* ROCHA, 2006, p. 70). O texto definitivo, por sua vez, desenvolve-se bem mais:

O segundo convidado foi o Visconde de Sabugosa, o qual aceitou a proposta com aquela dignidade e nobreza que marcavam todos os seus atos de fidalgo dos legítimos. Iria, para vencer ou morrer. Viscondes da sua marca mostram o que valem justamente nos momentos perigosos. (LOBATO, 1988 b, p. 9)

A reação de Emília é modificada, por conter referências a fatos que, na ocasião da integração do texto a ***Caçadas de Pedrinho*** já não existiam mais na mitologia da série.

Emilia, essa, bateu palmas.

— Vocês vão ver, disse ella, que quem mata a onça sou eu, como fiz com o Escorpião...

— Não vê! exclamou Pedrinho, enciumado. Você matou o Escorpião porque eu não estava lá... (LOBATO *apud* ROCHA, 2006, p. 70)

Depois convidaram a Emilia, que recebeu a idéia com palmas.

— Ora graças! — exclamou. — Vamos ter afinal uma aventura importante. A vida aqui no sitio anda tão vazia que até me sinto embolorada por dentro. Irei, sim, e juro que quem vai matar a onça sou eu... (LOBATO, 1988 b, p. 9)

⁶⁹ Observe-se que Lobato não uniformizou sua opção de escrever as paroxítonas terminadas em ditongo crescente. “Geleia”, no mesmo texto, foi grafado “geléia”, e no texto da edição de 1933 foi transformado em “geléa” conforme análise precedente.

Confrontando-se a versão definitiva do texto da reação dos dois bonecos com o a versão de 1933, constatamos não haverem modificações a não ser as de ordem lexical e de pontuação. No primeiro *Caçadas de Pedrinho*, o autor não acentua “legítimo”, grafa “idéa” e “vái”. Ocorre troca vocabular também na fala de Emília, em que “embolorar”, que constrói uma oração reduzida e evoca a construção portuguesa antecedida por preposição “a”, é trocado por “embolorada”, mais comum no Brasil. A pontuação é alterada com a retirada de vírgula em “Iria, para vencer ou morrer” no texto do Visconde, o qual se assemelha a uma experiência em discurso indireto livre. Sem a vírgula, ressalta-se a firmeza de decisão do sabuguinho. Altera-se também a pontuação na fala da Emília: no texto definitivo são travessões que isolam a oração com o verbo dicendi. Essa troca das vírgulas pelo travessão no isolamento desse tipo de oração foi presenciado no cotejamento das falas de todo o livro. Como não detectamos o uso de vírgulas com tal função em *Reinações de Narizinho*, inferimos que Lobato tenha feito a mesma revisão ao dar a forma final de cada um de seus textos.

A reação do porquinho, contrariamente ao que ocorreu com os bonecos, foi diminuída, com a supressão de uma fala em que o Marquês replica à acusação de Pedrinho de que ele, Rabicó, é covarde. Com isso, Lobato acentua a autoridade de Pedrinho. Jaqueline Rocha (2006, p. 70) detecta uma troca vocabular entre a edição de 1924 e de 1933, mantida na edição definitiva que tem particular importância para o texto. Na edição de 1924, Pedrinho ordena que o Marquês apronte-se, que a “festa” será dali a dois dias. A partir de 1933, o termo usado é “expedição”, no lugar de festa, e o tempo em que ela ocorrerá é impreciso.

Uma alteração importante em relação ao texto de 1924 e que promove a recontextualização da obra, com sua separação completa de *O marquês de Rabicó*, é o fato de o porquinho, na versão definitiva, quando pensa no perigo, afirmar que não se deixará comer cru pela onça. A esse pensamento, o narrador intervém, afirmando em seguida que “O luxo dos leitões é serem comidos assados ao forno, com rodelas de limão em redor e um ovo cozido na boca” (LOBATO, 1988 b, p; 9). O trecho tem caráter de humor mórbido, se pensarmos que um dos conflitos de *O Marquês de Rabicó* é justamente o desejo de Dona Benta e Tia Nastácia jantarem o porquinho e a veemente oposição de Narizinho a esse desejo. A passagem inexiste na versão original de 1924 — para Jaqueline Rocha, naquele momento ela poderia não ser de bom tom, pois as crianças teriam lamentado a morte do porquinho na

trama anterior. Dessa afirmação da pesquisadora, infere-se que ela considera que a partir de 1933, já que *O Marquês de Rabicó* estava integrado a *Reinações* de Narizinho e em *O casamento de Narizinho*, ele reaparece vivo, o leitor de *Caçadas de Pedrinho* dos anos 1930 não teria na sua bagagem a morte do porquinho.

Discordamos da interpretação de Rocha, pois o desfecho de *O Marquês de Rabicó*, por ela mesma apresentado por reprodução de imagem na página 59 de sua dissertação, deixa claro ao leitor que o porquinho não tivera o trágico fim no forno de Tia Nastácia. Atribuímos a observação do narrador inserida em 1933 ao amadurecimento de Lobato, cujo estilo privilegia o humor, a ironia e a paródia, em vez do sentimentalismo.

No texto de 1924, a reação de Emília encerra o primeiro capítulo. Na versão definitiva, toda a aventura de *A caçada da onça* transcorre em dois capítulos. Assim, conforme a informação de Jacqueline Rocha (2006, p. 71; p. 74), os capítulos da versão original *Uma grande ideia, Preparativos, A onça e Salve-se quem puder*, correspondem ao capítulo “E era onça mesmo!” do texto definitivo.

Os tais preparativos do título original do segundo capítulo resumem-se à construção e distribuição das armas usadas na caçadas. Não se alteram as armas, mas sua descrição muda, aumentando a fragilidade de duas delas, justamente as armas de fogo fabricadas por Pedrinho. A espingarda perde seu cano de ferro e passa a ser feita a partir de um guarda-chuva (usado ou quebrado, subtende-se). O canhão passa a ser chamado de canhãozinho (ROCHA, 2006, p. 72). Um interessante elemento na caracterização da arma de Emília é a descrição do seu espeto como sendo um “espeto de assar frangos”. A arma retoma o espeto usado pela boneca em *A menina do narizinho arrebitado* para cegar o Escorpião Negro — mas aquele era um espeto de assar porco. A manutenção dessa arma, isso sim, seria inadequada no universo lobatiano, já que em 1924, Emília já era Marquesa de Rabicó. Se a boneca já era condenada pelo divórcio declarado do esposo, que ideias poderia sugerir ela empunhar como arma um espeto de assar leitões? Providencial a troca dos leitões pelos frangos.

Rocha (2006, p. 72) destaca que o texto já em 1933 ganha bastante em humor ao se apresentar quem levará o canhãozinho, informação inexistente em 1924. Rabicó recebe arreios e, atrelado ao canhão, estará impedido de fugir. A frase que menciona essa impossibilidade, na versão de 1933 e na versão definitiva são bastante irônicas, por caracterizarem positivamente Rabicó. No entanto, usam palavras

diferentes: “insigne”, de 1933, é substituído por “grande”, simplificação vocabular típica de Lobato.

A participação das personagens é alterada entre 1924 e 1933. O apagamento de Narizinho o qual mencionamos poder ser percebido nas aventuras finais de Reinações, continua no processo histórico de ***A caçada da onça***. Não apenas a expedição é iniciativa de Pedrinho, à qual a menina adere para não se sentir inferiorizada pela bravura do primo, como algumas falas originalmente suas passaram para Emília. Uma delas é justamente referente ao assunto medo. A partir de 1933, Emília “notando a palidez do chefe” pergunta-lhe “Será medo?” — em 1924, quem o fazia era a menina (ROCHA, 2006, p. 73). Outra troca de ação ocorrerá no capítulo ***A volta para casa***, que junto com ***Chegada*** formará o ***A volta para casa*** da versão definitiva. Na versão original é Emília quem faz referência à tensão em que Dona Benta possa estar pela falta de notícias dos netos; na versão definitiva esse papel cabe a Narizinho, que já está menos aventureira e também mais apegada à avó.

Originalmente, o segundo capítulo encerrava-se quando o Visconde identificava a onça em uma moita: é o que se infere da transcrição de Jacqueline Rocha do início do que seria, originalmente, o terceiro capítulo da estória. A etapa seguinte, portanto, relata a primeira tentativa dos expedicionários de atacar a onça. A primeira ação do grupo é usar o canhão e a espingarda, mas as duas armas falham e a onça avança contra o grupo, que se refugia em um pé de grumixama, uma árvore típica da mata atlântica: recurso de fuga semelhante será usado quando, em ***O saci***, uma onça-pintada aparece. No texto original, a fuga para a árvore já faz parte do capítulo subsequente, intitulado ***Salve-se quem puder***.

A solução de Pedrinho para o problema também faz ponte com a solução adotada em ***O saci***. Nos dois casos, o intuito é cegar a onça, mudando, para isso, a substância: pólvora já no texto de 1924 e pó de mico na versão de ***O saci*** em que a situação surge. Um elemento intrigante na narrativa de ***O saci*** é Pedrinho aparar o pó de mico na mão para despejar no focinho da onça e não sofrer a urticária por ele provocada.

Em desvantagem, a onça é atacada e só resta morrer, por mais inverossímeis que sejam as armas contra ela usadas, como a faca de pão de Narizinho. Encerra-se com a morte da onça o capítulo do original e também da versão definitiva.

Um elemento a se considerar no contexto geral da obra lobatiana é o corpo estranho que a temática dessa aventura representa. Se caçar uma onça faz parte do

imaginário rural brasileiro e, nos anos 1920, certamente seria o sonho de afirmação de força e poder de muitos garotos, o envolvimento da proposta com a violência contra um animal não encontra eco em nenhum outro texto lobatiano. Pelo contrário: em seu fabulário e também nas mais diversas aventuras, constantemente o escritor desenvolverá situações em que a inteligência e não a força resolvem os problemas. Por isso tematicamente a obra fica deslocada no contexto geral da produção de Lobato e da grande necessidade de uma outra estória para dar fazer a integração desse texto aos demais escritos do autor.

Para constituir a versão definitiva, com a adição de outras estórias, Lobato condensou todos os microcapítulos com que redigiu a versão original da obra. Embora capítulos curtos sejam desejáveis na literatura infantil, para facilitar a relação com o texto, esses capítulos de Lobato revelam-se curtos mesmo para esse padrão, o que denota a valorização que ele fazia, na época, da condensação e do telegrafismo discursivo, características linguísticas propostas pelos escritores modernistas.

**DA CAUDA DE METEOROS EDITORIAIS,
SURGEM NOVOS COMETAS**

5. Uma ponte para a literatura dos adultos

O último grupo de textos a ser analisado em nosso *corpus* é constituído pelas obras que mais se afastaram do núcleo central das aventuras do *Sítio* nos anos 1920. Elas constituem as adaptações lobatianas para o público infantil de obras dirigidas inicialmente para o público adulto e que já haviam se consagrado, se não no sistema literário, pelo menos no mercado editorial. Em *O saci*, Lobato aproveita o material obtido na enquete desenvolvida por sua iniciativa em *O Estado de S. Paulo* e que já havia gerado *O saci-pererê: resultado de um inquérito* (1918), seu primeiro livro, grande sucesso editorial e primeira iniciativa de valorização do imaginário nacional em oposição crítica ao afrancesamento da elite paulista na nossa *belle époque* tropical. *As aventuras de Hans Staden* também é uma obra na esteira de um sucesso para adultos (e, ao mesmo tempo, de um texto reconhecido por seu valor documental da incipiente história brasileira), *Meu cativeiro entre os selvagens do Brasil* (1925). Este relato do naufrago alemão “ordenado literariamente por Monteiro Lobato” foi o primeiro livro da Companhia Editora Nacional e outro sucesso de vendas: sua primeira tiragem, de três mil exemplares esgotou-se em cerca de seis meses (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997, p. 188). *Fábulas*, por sua vez, constituiu a execução de um projeto antigo de Lobato, registrado em carta a Godofredo Rangel em setembro de 1916: “vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades” (LOBATO, 2010 a, p. 370). A escolha pelo arquivo de fábulas da literatura europeia tinha a segurança de firmar-se sobre material de reconhecido valor histórico e moral pelo público adulto da época: justamente aquele responsável pela aquisição dos livros destinados às crianças.

Portanto, nos três projetos Lobato oferece ao leitor iniciante textos consagrados no universo adulto, organizando-os de maneira a se tornarem atrativos e significativos para as crianças. Duas obras, *O saci* e *Hans Staden* compartilham recortes temáticos que esbarram nas questões de redescoberta e valorização das raízes nacionais em voga na época: e *O saci* infantil de Lobato faz isso no âmbito da ficção antes da Semana de Arte Moderna de 1922. O direcionamento de Lobato adotado nessa parte de seu projeto literário demonstra como, para ele, a literatura infantil e a literatura adulta não são artes de essências diferentes, não havendo impedimentos

para que obras para crianças desenvolvam temáticas e procedimentos estéticos que dizem respeito ao mundo dos adultos⁷⁰.

5.1 *O saci — reinações de um duende brasileiro*

Resumo: Pedrinho, a partir das orientações de Tio Barnabé, aprisiona um saci em uma garrafa. O ente maravilhoso fica invisível por vários dias até que, um dia, quando Pedrinho passeia na mata virgem e faz uma pausa para descançar, cai em estado de “modorra”, ou seja, irresistível sonolência. Essa era a condição necessária para poder ver o saci, que alerta o menino sobre o grande perigo que está correndo naquela região da mata. Pedrinho liberta o saci da garrafa e promete restituir sua carapuça e sua liberdade se conseguir voltar sã para casa. Com a ajuda do diabinho perneta, o menino passa a noite na mata, onde, escondido, presencia a passagem de vários personagens do folclore, como a mula-sem-cabeça. A aventura final consiste no resgate de Narizinho, que fora raptada pela Cuca, grande vilã da estória.

O saci é um livro realmente singular e merece especial destaque entre as três obras de adaptação da primeira fase lobatiana. Observando-se com atenção o apanhado feito por Laura Sandroni (1987), se o folclore e a tradição oral sempre consistiram em fonte da literatura infantil, antes de Lobato não houve uma única obra voltada exclusivamente para o imaginário popular brasileiro. Quando as estórias de nossa fonte popular surgiram nos livros voltados para criança, o que ocorreu em *Histórias da Avozinha* (1896), de Alberto Figueiredo Pimentel, e *As nossas histórias* (1907), de Alexina Magalhães Pinto, eram fábulas nacionais, com alguns animais brasileiros, como a onça e o cágado, e tinham número muito reduzido. Não se observam os mitos específicos do país, como o Curupira, a lara, o Boitatá, personagens explorados por Lobato no seu *O saci* texto, que, segundo Hilda Vilela (*apud* PENTEADO, 2011, p. 172) “pode ser considerado uma obra prima”.

⁷⁰ Na segunda parte de *Caçadas de Pedrinho*, a burocracia governamental brasileira e o emperramento da máquina pública são ironizados. No âmbito temático, talvez *A reforma da natureza* e *A chave do tamanho* sejam as primeiras produções da história da literatura brasileira a discutir abertamente com as crianças a temática da Segunda Guerra Mundial. Memórias da Emília, por sua vez, desenvolve o tema da categoria filosófica da verdade e discute a apropriação indevida do trabalho intelectual. Contudo, uma obra geralmente classificada como de cunho didático é aquela que mais se destaca na eliminação da fronteira temática entre aquilo que diz respeito à criança e ao adulto: *O poço do Visconde* recria ficcionalmente os percalços enfrentados por Lobato na campanha do petróleo.

Em não sendo suficiente o pioneirismo da empreitada d'*O saci* das crianças no universo da literatura infantil para legitimar a sentença de Hilda Vilela, o livro é um importante marco na literatura nacional como um todo. Se o tema não é novo, dado o trabalho de Lobato desenvolvido por meio de *O Estado de S. Paulo* três anos antes, a forma como foi desenvolvido é nova também no sistema literário cujo leitor implícito é o adulto.

A relação do público de *O Estado de S. Paulo* com a memória do folclore lidou com as idiossincrasias sociais brasileiras. A enquete do jornal constituiu um inédito procedimento de coleta de dados entre os estudiosos brasileiros (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997, p. 67 - 68) e constitui um levantamento de informações de caráter principalmente sociológico; o livro que registrou seus resultados consiste em um documento — se não acadêmico, certamente jornalístico — das informações levantadas e nele convivem as mais diversas matizes tomadas pelo mito. O resultado do inquérito é o registro das múltiplas construções advindas da diversidade regional do país e das singulares experiências dos leitores.

Se *O saci-pererê: resultado de um inquério* tem a multiplicidade como sua principal característica positiva, para as finalidades maiores de Lobato o livro tem uma severa limitação: seu público é aquele que já guardava o saci na memória, embora não atentasse para isso. Não estava assegurada, com aquele livro, a perenidade do personagem nem aumentados os limites de sua existência. O saci dos adultos era um objeto da memória e era preciso fazê-lo tornar-se sujeito novamente, ente com poder de influência sobre a compreensão imaginária do mundo. Esse intento só poderia ser conseguido de uma maneira: o ficcional. Caso Lobato houvesse parado no livro do inquérito, é possível que o personagem houvesse morrido na memória coletiva, visto que, pelo menos entre as classes sociais urbanas que podiam manter os filhos na escola e cultivar ambiente e hábitos de leitura, a reprodução de tais lendas estava em extinção. Transformar o saci em personagem moderno, que se relaciona diretamente com a criança (Pedrinho) alargou profundamente seu poder de atuação no imaginário brasileiro, já que aumentado o seu território ficcional. E na construção ficcional entra em cena o elemento definitivo para a constituição da obra como de primeira grandeza, conforme as palavras de Hilda Vilela: o talento de Lobato que não só constrói uma obra a qual penetra a mente do público alvo e ali cria raízes como lapida o caráter definitivo do personagem título.

O primeiro elemento que se destaca ao serem comparadas as descrições múltiplas do saci registradas no livro do inquérito com *O saci* das crianças é a intervenção de Lobato sobre os atributos maléficos/demoníacos que lhe são atribuídos. Estes atributos pululam já na capa de *O saci-pererê: resultado de um inquérito*, (reproduzida em *Monteiro Lobato: furacão na Botocundia*, 1997, p. 73), a qual foi analisada por Miriam Stella Blonski (2004). A capa original do livro do inquérito representa o personagem como figura de terrível aspecto, bastante ameaçador para crianças: tem chifres curvos de bode na cabeça, olhos vermelhos e dentes serrilhados; e o registro do mito dá-lhe caráter ambíguo, em que convivem “características ora demoníacas, ora cruéis, perpassadas por manifestações de ironia, de deboche e até mesmo laivos de bondade” (BLONSKI, 2004, p. 167). Entretanto, como afirma tio Barnabé, o saci de Lobato “não faz maldade grande, mas não há maldade pequenina que não faça” (p. 158). Lobato retira do personagem a crueldade e reforça a pernalice e esperteza, alçando-o à condição de “heroico duendezinho” (p. 247). Aliás, é o saci o herói, de fato, da estória, e são deles as habilidades que, posteriormente, marcarão Pedrinho⁷¹: inteligência, astúcia, conhecimento prático e habilidade manual que são empregados para a manipulação dos recursos físicos com os quais os problemas são superados. Essa esperteza caracterizadora dos bons malandros nacionais — como Leonardo Pataca, o Senhor Castelo, de *O homem que sabia javanês*, e Macunaíma —, no entanto, diverge, nas aventuras do livro, daquela que é caracterizadora desses personagens adultos, pois não envolve conflitos éticos. Destaquem-se, nessa analogia, as semelhanças do saci com o último personagem referido, o qual, segundo a memória oficial dos manuais de história da literatura nacional, é o personagem mais importante do primeiro momento modernista brasileiro. Macunaíma e o sacizinho de Lobato compartilham não apenas a malandragem que os define, como também as raízes históricas e folclóricas e os percursos de sua invenção literária. Ambos são fruto da conjugação do imaginário indígena, africano e

⁷¹ Há um importante elemento iniciático na relação entre Pedrinho e o saci. Na história da produção infantil de Lobato, o saci é a primeira história em que Pedrinho tem papel de destaque. Na edição de 1920 de *A menina do narizinho arrebitado*, o personagem ainda não fora criado; na edição de 1921 de *Narizinho arrebitado*, com o acréscimo do episódio *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, o personagem é apresentado e, junto com a prima, planeja aventuras, sem, no entanto, vivê-las ainda. Em *A caçada da onça* (1924), é que o personagem começa a se destacar pela habilidade em resolver problemas práticos e a destreza manual. São de sua fabricação duas das armas usadas na expedição: uma espingarda “com cano de guarda-chuva e gatilho puxado a elástico” (p. 9) e “um canhãozinho feito dum velho tubo de chaminé” (p. 10) e a idealização e confecção das compridíssimas pernas-de-pau que defendem os habitantes do sítio do ataque das onças.

português, sincretismo que em ***Macunaíma*** é representado pela associação das características físicas e culturais do personagem e de seus companheiros — com grande destaque para sua metamorfose no quinto capítulo da obra. Ambas as obras foram construídas pela costura de depoimentos diversos e de diferentes lendas e é a convivência dessas diferentes referências folclóricas uma das chaves dos dois livros.

O logro e a esperteza tornam-se tão relevantes na caracterização do saci de Lobato para afastá-lo da crueldade e lhe dar sua forma final que faz parte da maior e mais consistente transformação do livro: a modificação de seu clímax entre as edições dos anos 1920 e 1930. Conforme constata Evandro do Carmo Camargo (2008), embora a matriz essencial do livro não se tenha alterado com o passar das edições, os caminhos para a chegada do clímax são continuamente modificados. Nas três primeiras edições do livro, justamente as que correspondem ao período dos anos 1920, há em ***O saci*** uma violência incompatível com o universo lobatiano. Ne-las, relata-nos Carmo Camargo, o saci e Pedrinho chegam à caverna da Cuca para satisfazer a curiosidade do menino e surpreendem-na comendo uma criança, “cena que é descrita com tal requinte de crueldade que beira o humor negro” (2008, p. 91) — refeição seguida de mais de cem mamangavas e duas dúzias de aranhas caranguejeiras, na edição de 1928. Satisfeita, o bicho-papão brasileiro cai em sono profundo e é dominado pelos dois heróis, que acordam a Cuca com pauladas na cabeça, recurso o qual, na edição definitiva, é sugerido por Pedrinho, mas rejeitado pelo saci:

Nada de paus! Você não conhece a Cuca. Um monstro de três mil anos como ela havia de rir-se das pauladas de um menino como você. À força é impossível lutar com ela. Temos de usar a astúcia. A arma a empregar vai ser o pingo d’água. (p. 232)

Na primeira e na terceira edição o fato de estar amarrada e de ser acordada a pauladas é o suficiente para que a Cuca se reconheça vencida e regurgite Narizinho. Na edição de 1928, o saci ainda ameaça assá-la viva. Todos esses episódios desaparecem nos anos 1930: em vez de ser devorada, Narizinho é transformada em pedra, e o pingo d’água, símbolo da esperteza, do jeitinho que vence sem esforço a força e a resistência dos poderosos, é aplicado.

Outra grande intervenção de Lobato na construção do saci é a necessidade de um estado de modorra para que Pedrinho possavê-lo na garrafa. O recurso ao estado do sonho e da sonolência já era fórmula usual na literatura infantil para que a

relação com o universo maravilhoso se concretizasse. Lewis Carroll aplicara esse recurso em *Alice's adventures in Wonderland*, uma das fontes do primeiro livro de Lobato, que aplica a mesma lógica na versão inicial de *Narizinho*. Entretanto, nas edições posteriores de *Narizinho* e com a continuidade das aventuras com os personagens das Águas Claras, Lobato ultrapassou a barreira do sonho e da sonolência, dispensando-a por completo após *O irmão de Pinóquio* (1929). Porque nas reedições de *O saci* Lobato também não dispensou a modorra? Que importância tem esse componente estrutural no universo lobatiano?

A primeira e mais óbvia resposta a essa reflexão é o fato de ser a invisibilidade do saci o argumento para a imersão de Pedrinho na mata, onde ele presenciará os outros personagens do folclore brasileiro, que, mesmo com a intervenção lobatiana⁷², ainda provocam medo e representam perigo para o menino. A questão, no entanto, vai além. Na versão definitiva do texto a modorra aparece duas vezes: Pedrinho vivencia-a para ver o saci na garrafa e é induzido a ela pelo fantástico perneta para ver as brincadeiras da sacizada que sai para brincar na mata à meia-noite. Essa indução ocorre da seguinte maneira: escondido num oco de árvore, Pedrinho recebe do saci a ordem de comer “um punhado de frutinhas do tamanho de amoras-bravas” (LOBATO, 1988 f, p. 210). O menino

comeu as sete, e logo em seguida sentiu uma deliciosa tonteira invadir-lhe o corpo, deixando-o num esquisito estado de consciência jamais sentido. Era como se estivesse *dormindo acordado*. (p. 210; grifo do autor).

Mais interessante ainda é o fato de, nos momentos em que Pedrinho e o saci voltam ao Sítio nos capítulos XXII e XXVIII da versão definitiva, embora o narrador mencione que Dona Benta e Tia Nastácia viram os dois entrar, não registra nenhuma reação das duas senhoras à presença do arteiro duende. É um fato particularmente intrigante que Tia Nastácia, cujo medo desse tipo de assombração é manifestado no início do livro, não reaja ao saci. Mais intrigante ainda fica a questão se cotejarmos os eventos de *O saci* com a volta desse tipo de personagem em *Histórias diversas*. O livro é um volume publicado em 1947 que relata aventuras dos personagens do Sítio que os outros livros não contam. A obra reúne pequenos contos lo-

⁷² Carmo Camargo (2008, p. 94) registra que a intervenção de Lobato na fixação definitiva dos personagens folclóricos da obra vai além do saci, registrando, por exemplo, que a mula-sem-cabeça “tem suprimidos seu caráter sacrílego e a conotação sexual que distinguem o mito na origem”.

batianos, cuja ordenação tenta seguir um linha de tempo, embora não consiga uma unidade perfeita entre eles. Consta, também, no volume, o ***Conto argentino***, provavelmente produzido no período em que Lobato morou em Buenos Aires.

Os sacis estão presentes em duas aventuras de ***Histórias diversas: O periscópio invisível*** e ***A segunda jaca***. Ambas envolvem o invento do Visconde que intitula a primeira. O instrumento permite que as pessoas comuns vejam coisas que não podem ser vistas por vias normais, como ninfas, sátiros, anõezinhos e sacis. No primeiro conto, o clã do *Sítio* faz uma votação para escolher que coisa desejariam ver primeiro e vence a sugestão de Narizinho: procurar com o periscópio os anõezinhos que, dizem as crenças populares, vivem junto de orelhas-de-pau. Dona Benta e Tia Nastácia experimentam a invenção, mas nada veem e chega a vez das crianças experimentarem. Nesse momento, Emília passa à frente dos outros e monopoliza o periscópio. Segundo ela, o que vê não são anõezinhos (personagens do imaginário europeu), mas uma sacizada. Ocorre então um conflito no qual o instrumento quebra e fica inutilizado. Na segunda aventura, diante do desaparecimento do Visconde, Emília utiliza o periscópio do invisível para capturar um saci. Seguindo instruções de Pedrinho, que é apenas mencionado na estória, ela captura um saci e prende-o numa garrafa, sem que ninguém na casa desconfie do fato. Segundo o narrador, depois de alguns dias conversando com o saci preso (como ela passou a vê-lo sem o periscópio não é explicado na obra), Emília o liberta para que, junto com os demais sacis, auxiliem-na a procurar o Visconde.

Empreendidas tais análises, constata-se, então, que a invisibilidade do saci, mais que argumento para que a trama do livro de 1921 seja desenvolvida, consiste em uma intervenção de Lobato no mito, constituindo uma característica a ele incorporada pelo escritor.

Observando-se o recorte temporal que nos interessa primariamente, de 1921 a 1931, deparamo-nos com quatro edições de ***O saci***. Entre a primeira e a terceira, Carmo Camargo observa um grande esforço de simplificação da linguagem e até mesmo ousadias gramaticais no tangente à escolha de pronomes, numa clara adoção da gramática falada na “língua errada do povo, língua certa do povo” bandeiriana: conforme o autor apresenta em nota, Lobato substituiu, até a sexta edição, de 1938, a expressão “achou-o” por “achou ele” (CARMO CAMARGO, 2008, p. 90). A escolha pela forma não-padrão foi efetuada em 1927: dois anos depois do “Eu boto ele” de Oswald de Andrade no poema ***Senhor Feudal*** de ***Pau-Brasil***. Se o tempo

transcorrido de dois anos dá primazia a Oswald na ousadia estética, é preciso não esquecer o componente de especificidade de recepção do texto lobatiano: escrito para atingir diretamente a criança, o livro infantil precisa passar pelo crivo do adulto que, efetivamente, é quem o adquire e quem, muitas vezes, é seu primeiro leitor, dependendo da desenvoltura do seu leitor presumido.

Ainda no campo linguístico, na primeira edição de *O saci*, em 1921, Lobato revela uma preocupação em registrar as peculiaridades linguísticas da identidade de Tio Barnabé, reproduzindo nos diálogos do livro desvios da norma padrão que representariam, naquele universo ficcional, a variante do caboclo. Esse procedimento, no entanto, não tem o caráter vanguardista que adquirirá nos poemas de *Pau-Brasil* e em *Macunaíma*, posteriormente. Assim é, primeiramente, por um fato extra-textual, o mesmo mencionado quanto às escolhas pronominais supramencionadas: tendo que passar pelo crivo de pais e professores para chegar ao leitor-mirim, Lobato precisava utilizar com parcimônia o recurso da oralização e, por isso, ele fica circunscrito a um personagem de menor importância na obra. Dificilmente, na década de 1920, os adultos responsáveis pela legitimação valorativa dos livros dirigidos para criança endossariam a leitura de uma obra cujos personagens principais, membros da elite social do universo ficcional da obra, utilizassem uma variante não-padrão do português. Em segundo lugar, há uma justificativa textual para a avaliação aqui tecida: até 1928, está presente em *O saci* um comentário condescendente do narrador que lamenta o fato de o coitado do tio Barnabé não saber falar (CARMO CAMARGO, 2008, p. 91). A presença desse comentário por cerca de sete anos na obra indica que seu autor avaliava necessário chamar a atenção da criança para o desprestígio da variante popular, ainda que ela fosse a modalidade mais representativa de uma parcela da identidade brasileira. O desenrolar dos anos 1920, no entanto, deixará o escritor mais confiante na escolha a ponto de julgar desnecessária, inadequada ou incorreta a reflexão contida no comentário. Seja qual tenha sido o motivo para que a supressão do comentário fosse feita, seu efeito é transformar a literatura infantil em palco de convivência de inúmeros falares do português, tal como também eram as obras mais importantes da produção modernista voltada para os adultos.

Por fim, cumpre destacar um importante elemento linguístico utilizado para a caracterização do personagem principal do livro: a recorrência dos neologismos e do uso de sufixos diminutivos para a referência do personagem. Os neologismos,

propriamente, são dois e servem para designar dois objetos inexistentes até então em língua portuguesa e no imaginário brasileiro: o berçário onde ficam os sacis bebês é um “sacizeiro”⁷³ (LOBATO, 1988 f, p. 169) e o coletivo de sacis é “sacizada”, termo usado para intitular o sétimo capítulo da versão definitiva.

Os diminutivos são empregados de maneira muito mais frequente no texto e é por meio deles que o narrador aproxima o personagem à criança e seus atos às travessuras infantis. O que ele faz são “reinações” (LOBATO, 1988 f, p. 158) que acabam “atropelando” (*idem*) as pessoas. Do mesmo jeito que tio Barnabé emprega o diminutivo para falar de uma criança travessa, a “mulatinha sapeca” que tanto fez artes que lhe quebrou a garrafa onde mantinha preso um saci, este último é apresentado para Pedrinho através de uma série de diminutivos pelo agregado do sítio⁷⁴. É um “diabinho de uma perna só”, um “coisa-ruinzinho” (LOBATO, 1988 f, p. 159), que usa “carapucinha” (LOBATO, 1988 f, p.165) e que, na garrafa, é aprisionado não pela rolha, mas pela “cruzinha” (p. 165) que nela é riscada. O narrador o chama de “capetinha” (LOBATO, 1988 f, p.168), e o associa a características infantis: o saci é uma “criaturinha tão irrequieta e amiga da liberdade” (LOBATO, 1988 f, p. 169); ao se caracterizar o bando de sacis observado por Pedrinho no vigésimo terceiro capítulo da versão definitiva do livro, menciona-se a “alegria e gulodice” (LOBATO, 1988 f, p. 214) das “travessas e irrequietas criaturas” (LOBATO, 1988 f, p. 213).

O diminutivo é aplicado não apenas como recurso para identificar o tamanho do saci. Embora Lobato não se refira precisamente sobre o assunto, sabe-se que são muito pequenos, já que uma das travessuras dos sacis da mata, no capítulo vinte e três, é brincar de pular com uma corda feita por três ou quatro minhocas amarradas. No entanto, quando deseja se referir ao tamanho reduzido, o narrador recorre a outros expedientes: “minúsculos capetinhas” (LOBATO, 1988 f, p. 213), “sacizinho” e “sacizete” (p. 172) são alguns deles. Observando-se as palavras alternativas a saci que foram empregadas no diminutivo, constata-se que a boa parte delas possui forte carga negativa (diabo, coisa-ruim e capeta) e que esta não só é atenuada mas também o referente que apresentam adquire certa simpatia através do sufixo diminutivo.

⁷³ Como assinala Evandro do Carmo Camargo em nota de rodapé, é pura criação de Lobato a imagem de que dentro de gomos de bambu seriam gerados os sacis (2008, p. 91), consistindo um bambuzal em verdadeiro sacizeiro.

⁷⁴ Na versão original, conforme comprovam as reproduções de Evandro do Carmo Camargo em sua dissertação de mestrado, o saci é comparado a uma mulher velha. No entanto, o diminutivo na referência ao saci já faz parte da estilística do texto desde a primeira edição.

Trata-se de recursos linguísticos importantes para que o caráter positivo e heroico do personagem seja fixado e é por meio dele que, no capítulo vinte e um da edição definitiva, o narrador pode mencionar o “duendezinho” (LOBATO, 1988 f, p. 222) como um “amigo perneta” (LOBATO, 1988 f, p. 220) de Pedrinho.

É importante destacar que essas ocorrências linguísticas foram observadas na versão definitiva da obra, havendo variações de edição para edição, principalmente aquelas anteriores à quarta edição, a primeira a ser aumentada, conforme registra lista publicada pelo site do projeto de memória **Monteiro Lobato e outros Modernismos Brasileiros**⁷⁵, coordenado por Marisa Lajolo. Dado que esta quarta edição veio a público em 1932, e que, a partir dela, o texto se torna mais estável, não parece incorreto supor que os exatos usos apontados anteriormente sejam encontrados no texto a partir dessa época.

5.2 Fábulas à lobatiana

A primeira reflexão de Lobato sobre literatura infantil de que se tem notícia é a propósito de fábulas. O ano era 1916 e o contexto uma carta enviada para Godofredo Rangel. Lobato lamenta a ausência de textos para as crianças brasileiras, refere-se à falta de livros para seus próprios filhos e se refere ao sucesso que faria um volume de fábulas com língua e animais daqui.

Cinco anos e dois “narizes” depois, ele dá cabo do projeto. A obra, em 1921, chama-se **Fábulas de Narizinho**, mas as estórias não são contadas pela menina. Lobato ainda não descobriu a fórmula das adaptações via contação oral de estórias no *Sítio*, havendo a referência à personagem apenas para conectar uma obra à outra, chamando a atenção daqueles que leram alguma das versões de **Narizinho** para aquele novo livro.

O fabulário de Lobato, junto com o **Narizinho** escolar e a primeira edição de **O saci** compreende um trio que ataca as publicações para crianças em três frentes e que se complementam no projeto literário do escritor. **Narizinho** afirma o valor da inventividade nacional, da ambientação típica da infância brasileira, com o espaço do *Sítio*, ao mesmo tempo em que dialoga com o moderno estrangeiro, na figura de Tom Mix, como já vimos. **O saci** também faz essa afirmação, dessa vez explorando

⁷⁵ Disponível em http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/listagem_anexo_1.pdf. Acesso em 23 de outubro de 2011.

os valores da tradição popular, o pitoresco do ambiente da mata e do imaginário maravilhoso autóctone. ***Fábulas de Narizinho*** e, no ano seguinte, ***Fábulas***, atacará com a apropriação do fabulário europeu em linguagem nacionalizada. Os dois primeiros livros citados são obras de entretenimento; o último, tem um viés ético-formativo, anunciado pelo próprio autor em nota introdutória, reproduzida por Grasielly Lopes (2006, p. 47):

As fábulas constituem um alimento espiritual correspondente ao leite na primeira infância. Por intermédio delas a moral, que não é outra coisa mais que a própria sabedoria da vida acumulada na consciência da humanidade, penetra na alma infante, conduzida pela loquacidade inventiva da imaginação.

Esta boa fada mobiliza a natureza, dá fala aos animaes, ás árvores, ás águas e tece com esses elementos pequeninas tragédias donde resurte a “moralidade”, isto é, a lição da vida.

O maravilhoso é o assucar que disfarça o medicamento amargo e torna agradável a sua ingestão.

O autor nada mais fez senão dar forma sua ás velhas fabulas que Esopo, La Fontaine e outros crearam. Algumas são tomadas do nosso “folk-lore” e todas trazem em mira contribuir para a criação da fábula brasileira, pondo nellas a nossa natureza e os nosso animaes, sempre que é isso possível.

Na edição seguinte do livro, em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, Lobato suprimiu tanto a referência a Narizinho no título do livro como o último parágrafo dessa nota introdutória. Possivelmente o intento já era de conhecimento bastante divulgado, não sendo necessário o autor reportá-lo para o público.

O caráter ético-formativo do gênero fábula era uma das razões pelas quais Lobato desejava oferecer a seus próprios filhos, quando pequenos, fábulas que lhes fossem sedutoras. Nas cartas a Rangel, ele comenta como a atenção das crianças de prende à mãe, quando esta lhes conta as estórias, e também como elas tendem a não prestar tanta atenção nas moralidades veiculadas. Talvez, por isso mesmo, desde a primeira formatação em 1921, ***Fábulas*** utiliza o recurso gráfico do itálico para destacar as moralidades.

A principal modificação sofrida por essa obra, desde a ***Fábulas de Narizinho***, em 1921, até a segunda edição de ***Fábulas***, em 1924, é o acréscimo. Conforme o levantamento de Grasielly Lopes, em três anos o número de textos coletados no fabulário saltou de vinte e oito para setenta e sete (2006, p. 44). Mudou também a

forma de apresentação visual: o primeiro livro repetia a parceria do escritor com Voltolino, o ilustrador de *A menina do narizinho arrebitado*. Possivelmente, o número pequeno de fábulas, principalmente em relação às demais versões da obra, nenhuma com menos de setenta textos, deva-se ao intuito de fazer daquele material um livrinho de leitura escolar, a ser trabalhado pelos professores e o número reduzido facilitaria a leitura integral no contexto da escola. Já as outras versões, desconectadas do ambiente escolar, poderiam ser lidas aos poucos, com a sequência que o leitor desejasse, e tornariam o sabor do livro mais duradouro. Grasielly Lopes também infere que o sucesso do primeiro livro pode ter deixado Lobato mais seguro de seguir com o empreendimento, fazendo sua intervenção em outros textos (2006, 58). A necessidade de satisfazer os contextos escolares e a finalidade comercial do livro foi documentada pelo próprio escritor em carta a Godofredo Rangel a qual não foi integrada em *A barca de Gleyre*, como atestam, em nota, Azevedo, Camargos e Sacchetta⁷⁶.

Além do acréscimo de textos, as alterações mais importantes nas primeiras edições são a reescrita da fábula *A cigarra e as formigas*, na primeira edição de Fábulas, em 1922, quando Lobato cria a segunda formiga. O texto em seu fabulário passa a ser conhecido como *A cigarra e as duas formigas* e há o contraste entre o comportamento da formiga boa e da formiga má, embora a moralidade continue a mesma. Esta foi também uma das fábulas em que os picapaus intervieram em *A pena de papagaio*. Na versão definitiva desse texto, Emília exerce o papel da formiga boa, cuidando da cigarra e impedindo que ela morra de frio. Depois, ela realiza a vingança da cigarra: Emília segura a formiga para que a cigarra bata-lhe com a porta na cara (LOBATO, 1988 e, p. 265).

A partir da terceira edição de *Fábulas*, a intervenção de Lobato começou a se expandir para as importantes chaves de leitura que são os títulos (LOPES, 2006, p. 58 – 59). Essa remodelação não é gratuita e tem impactos consideráveis na leitura do texto, por orientar, muitas vezes, a conexão simbólica do universo ficcional com o universo empírico para sentidos não previstos em um primeiro contato. A alteração mais importante, provavelmente, é a da fábula *A onça e os companheiros de caça*, que se transforma em *A liga das nações* (entidade internacional fundada depois da Primeira Guerra Mundial para assegurar a paz por meio de negociações diplomáti-

⁷⁶ Conferir o texto dos autores em *Monteiro Lobato: furacão da Botocundia*, 1997, p. 164, e conferir a nota de número sete.

cas). Embora a moralidade critique a onça, que não divide com os companheiros a caça, com o título adotado a partir da terceira edição, a criticidade à política internacional é direta e imensa, já que os animais de *A Liga das Nações* se unem para assegurar que conseguirão caçar mais e melhor.

É interessante observar que, no *Hans Staden*, um comentário crítico sobre a exploração dos povos conecta a história do mundo empírico às fábulas, mas precisamente à fábula do lobo e do cordeiro:

— Que boa vida! — exclamou o menino. — Bem diz vovó que a história da humanidade é uma pirataria sem fim...

— Infelizmente é a verdade, meu filho. Com este ou aquele disfarce de pretexto, o mais forte sempre tem razão e vai pilhando o mais fraco.

— É uma fábula do lobo e do cordeiro... — lembrou a menina.

— Qual, cordeiro! — protestou Pedrinho. — É a fábula do lobo forte e do lobo fraco, uma que me anda na cabeça.

— Bem pensado! — disse Dona Benta. — Essa fábula não foi escrita por Esopo, nem La Fontaine, mas devia ser a fábula número um, porque é a que tem mais frequente aplicação na vida. (LOBATO, 1988 a, p. 103)

O protesto de Pedrinho e sua negação da validade da fábula do lobo e do cordeiro para simbolizar as relações políticas entre as nações, além de desestabilizar a imagem da fábula do lobo e do cordeiro, também volatiliza a potência de significado de *A ligas das nações*, uma fábula em que predadores fortes exploram predadores fracos.

A mais profunda alteração que o fabulário de Lobato receberá, no entanto, ocorrerá em algum momento na década de 1930, ainda não precisado pela fortuna crítica. Grasielly Lopes localiza esse momento entre a quinta e a sétima edição do livro e a alteração será a inserção dos comentários dos leitores entre uma fábula e outra, o que torna as fábulas um ato enunciativo de Dona Benta, que as conta aos netos e aos bonecos. Acreditamos que essa data poderia ser até um pouco anterior, pois a forma da contação de estórias para a audiência que os textos adaptados por Lobato inseridos na saga do Sítio consagraram remonta ao *Hans Staden* para crianças de 1927.

Os comentários dos ouvintes/leitores das estórias contadas por Dona Benta (ou tia Nastácia, no caso de *Histórias de Tia Nastácia*) é o eixo condutor de todos

os livros encabeçados pela personagem na chamada série didática: ***Geografia de Dona Benta, Serões de Dona Benta, História das invenções e História do mundo para crianças.*** Também é a estrutura das adaptações de Lobato a partir dos anos 1930, ***Peter Pan e Dom Quixote das crianças.*** Na série didática o recurso serve principalmente para suavizar o discurso pedagógico. Nas adaptações literárias, ele se revela muito mais versátil, pois é a ferramenta que permite a convivência entre diferentes pontos de vista sobre aquilo que é lido. Assim, a polifonia, que se baseia na relação entre a narrativa diegética e a extra-diegética já mencionadas, é também uma polifonia ideológica e do relativismo de valores que caracteriza as demais obras do autor.

O estudo ideológico da obra de Lobato feito por J. Roberto Whitaker Penteado desenvolve muito bem a análise dos discursos polifônicos que envolvem os grandes temas abordados nos textos do autor. Como exemplo desse relativismo de valores podemos citar a afirmação de Dona Benta, em ***Hans Staden***, de que para cada povo a sua língua é a mais bonita e rica de todas. Essa afirmação entra em choque com o pensamento de Narizinho, que lamenta não haver uma mais bela “de verdade” (LOBATO, 1988 b, p. 121). A essa fala da menina, a boa senhora retruca, afirmindo que isso é bom, pois “Sendo cada língua a primeira para o povo que a fala, há no mundo muito mais gente satisfeita do que se não fosse assim” (p. 121). Também se pode exemplificar a questão com as múltiplas perspectivas que o conjunto da obras lobatianas oferece da ciência. Por um lado ela é o recurso que permite os personagens aproveitarem as experiências oferecidas pelo mundo, como a astronomia dominada por Pedrinho em ***Viagem ao céu***; por outro, o saci, na edição definitiva do livro por ele intitulado, afirma que a ciência é uma comprovação do atraso do homem, que precisa mudar o planeta para sobreviver. O saci também afirma que a ciência é o sintoma do atraso humano porque “[os homens] ainda precisam aprender por si mesmos. E nós somos seres aperfeiçoadíssimos por que já não precisamos aprender coisa nenhuma. Já nascemos sabidos” (LOBATO, 1988 f, p.193).

A polifonia ideológica nos textos de Lobato, que parece ficar mais consistente justamente depois do amadurecimento do escritor, no início da década de 1930, certamente se deve à influência da leitura de Nietzsche que tanto o empolgou em sua juventude, como relatam sua biografia e inúmeras cartas a Godofredo Rangel. Através da polifonia ele consegue dar forma artística ao conteúdo que deseja obter em seus textos, embora, às vezes, pese um pouco o tom pedagógico dessas discussões.

sões em algumas obras. Em ***Fábulas***, a polifonia é alcançada com a expressão de diversas impressões e compreensões diferentes pelos ouvintes das fábulas, Narizinho, Pedrinho e Emília, principalmente, em permanente dialética com não só a ideologia da fábula, mas também aquela de quem conta, Dona Benta. Essas diferentes posições frente ao mesmo objeto relativizam os valores éticos e até estéticos dos textos. A discussão sobre o objeto encetada por essa forma é a grande arma para a formação do indivíduo que, pelo questionamento, despe-se das ideias pré-concebidas e erige a si mesmo a partir de sua própria criticidade. Essa talvez seja a palavra-chave na descrição da obra lobatiana, ela mesma construída a partir da crítica das formas do passado e dedicada a procurar erigir a si como elemento original. E é por isso mesmo que sua obra tanto incomodou: ***Fábulas***, por ter seu eixo central na discussão de valores éticos, foi considerado um dos mais nocivos livros de Lobato pelo Pe. Sales do Brasil.

5.3 A tentativa de um *Robinson* brasileiro

As aventuras de Hans Staden é a última das produções da primeira fase de Lobato cujas raízes estão em um universo exterior ao *Sítio*. Assim como ***Fábulas***, sua narração não tem impacto na mitologia do *Sítio* e sua matriz é um texto europeu, o depoimento do naufrago alemão que duas vezes esteve no Brasil no século XVI. Dado o conteúdo da sua matriz, assim como ***O Saci***, o livro tem forte articulação com a valorização da imagem do Brasil, desta vez buscada na fonte estrangeira e reorganizada para as crianças brasileiras naquilo que lhes é interessante. Esse processo de seleção e organização é à moda lobatiana e o texto é ressignificado em muitas de seus temas, assim como a ***Carta*** de Caminha foi ressignificada nas paródias nos poemas de ***Pau-Brasil***.

Que temas são esses? Segundo Lucila Zorzato (2008, p. 157 – 158), Lobato distancia o texto do sentido religioso da obra original e aproxima, propositalmente, a aventura do naufrago alemão à estória de Robinson Crusoé, um clássico da literatura inglesa que foi transformado em clássico da literatura infanto-juvenil graças às bem sucedidas adaptações que teve. Lobato tenta seguir esse percurso da obra de Defoe dando ênfase aos aspectos aventureiros da estória. Inspirando-se no texto do escritor inglês, ele deliberadamente inclui uma figura ausente no texto de Hans

Staden: a figura paterna. Assim como Robinson, o Hans Staden do *Sítio* despede-se do pai antes de partir em suas viagens.

A questão do relativismo de valores abordada a propósito da polifonia que caracterizou *Fábulas* a partir da década de 1930, e cuja estrutura remontamos ao *Hans Staden* lobatiano, também está presente no texto. Por isso, de certa forma, a série didática de Lobato anuncia-se nesse volume, em virtude das reflexões sobre a história do Brasil e a relativização do próprio conhecimento histórico. Quando Pedrinho pergunta porque os portugueses e espanhóis, depois da destruição que provocaram na América, são glorificados pela História, Dona Benta responde:

— Por uma razão muito simples: porque a história é escrita por eles. Um pirata quando escreve sua vida está claro que se embeleza de maneira a dar a impressão de que é um magnânimo herói. Há uma fábula a este respeito. À entrada de certa cidade erguia-se um grupo de mármore que representava um homem vencendo na luta ao leão. Passa um leão, contempla aquilo e diz: muito diferente seria essa estátua, se os leões fossem escultores. (LOBATO, 1988 b, p. 135)

Para Lucila Zorzato (2006, p. 161), a figura do índio ganha especial atenção na obra lobatiana, o que é coerente com o projeto nacionalista do escritor. Segundo a pesquisadora (2006, p. 162), “a obra tenta resgatar a figura do índio e sua importância na história do país, a partir de uma visão na qual o índio não é romaticamente idealizado”. Se observarmos o contexto modernista da obra, veremos que ela dialoga diretamente com a representação literária do indígena feita nos poemas dos dois livros de Oswald de Andrade e no *Macunaíma*. No entanto, uma diferença fundamental separa os trabalhos dos dois Andrade do *Hans Staden* de Lobato: o estatuto ficcional. Enquanto poesia e romance, os trabalhos de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade são recortes e atualizações do imaginário. No texto de Lobato o estatuto do ficcional é uma noção problemática.

O texto original que fundamenta a obra de Lobato afirma-se como um texto utilitário. Assim, ainda que ele seja apresentado para o leitor por meio de uma situação conversacional fictícia, o pacto travado com o leitor é de que Hans Staden e as coisas que com ele aconteceram são verdades empíricas. Assim, o mundo do discurso da obra lobatiana é também o mundo em que o personagem existiu enquanto criatura ontológica. Lobato assume também o compromisso de representar a realidade exatamente como interpretada pelo autor do original. No entanto, a organiza-

ção da obra numa diegese de dois níveis é uma estrutura que, por si, já sabota a afirmação absoluta da verdade sobre os fatos relatados no livro.

No processo histórico de organização da obra lobatiana, naquilo que é referente aos procedimentos efabulatórios, Hans Staden é um marco. Como já foi mencionado anteriormente, à propósito de *Fábulas*, o livro inaugura a estrutura de contação de estórias que marcará, a partir de então, todas as adaptações conectados ao mundo dos picapaus. Não obstante esse divisor de águas que marca, o livro tem defeitos de execução, revelando um Lobato que ainda aprimorará a técnica e mesmo em sua versão definitiva, está aquém do que foi alcançado em *Peter Pan, Dom Quixote das crianças* e mesmo em *Fábulas*.

É possível que esse fato se deva à matéria prima sobre a qual a adaptação foi erigida. Enquanto o original dos textos supracitados é obra literária *strictu sensu*, ficcional, polissêmica e simbólica, *Hans Staden* é um documento histórico. O texto está, nessa perspectiva, mais próximo dos livros adaptados e traduzidos por Lobato em sua série didática que geraram *História do mundo para crianças* e *História das invenções* do que de *Dom Quixote*, por exemplo. Mas o problema é realmente mais profundo.

As narrações adaptadas dos livros ficcionais mobiliza nos ouvintes ações que se relacionam com o enredo. Emília enlouquece em *Dom Quixote* e, tal qual o Cavaleiro da Triste Figura, é aprisionada em uma gaiola; logo depois, Dona Benta reconhece que aquela não é a melhor maneira de lidar com o problema. Ela então pega Emília no colo e a acalma, atitude que mostra uma alternativa ao desenrolar dos fatos do texto matriz. Em *Peter Pan*, Emília reproduz a ideia da sombra que pode ser costurada, primeiro cortando pedaços da sombra de Tia Nastácia, para depois remendá-los, como Wendy faz com a sombra de Peter Pan, costurando-a de volta a ele. Na trama há toda uma investigação do Visconde para identificar quem é o responsável pelo sumiço da sombra de Tia Nastácia, sendo levantada a hipótese de ser o próprio Peter Pan que o faz escondido.

Já em *Hans Staden* as ações dos personagens são usadas apenas para marcar o encerramento dos capítulos. Além disso, uma característica singular dessa obra é a completa ausência da voz de Emília. Mais do que em qualquer outra obra, as referências à boneca são projeções dos desejos e sentimentos de Narizinho. Observa-se isso, por exemplo, na conclusão da obra, quando Narizinho diz “Que são

horas de ir para dentro porque Emília está pendendo de sono" e faz isso "abrindo a boca num bocejo de urutau" (LOBATO, 1988 b, p. 180).

Não se pode, no entanto, por essa característica, desabonar completamente a iniciativa. É realmente uma pena que o projeto de um Robinson brasileiro não tenha resultado naquilo que potencialmente Lobato poderia ter alcançado. No entanto, graças a essa tentativa, Lobato desenvolveu relevantes procedimentos literários, que são essenciais para alguns de seus melhores trabalhos. Além disso, o livro tem absoluta coerência com a proposta da fase inicial de trabalho e o desenvolvimento de uma literatura moderna e legitimamente nacional.

5.4 Produzindo por fatores externos?

Ao caracterizar *O saci*, *Fábulas* e *Hans Staden*, J. Roberto Whitaker Penteado (2011, p. 163) afirma que a publicação desses livros foi motivada por "fatores externos". A expressão é apresentada de maneira indefinida, sem acompanhamento de qualquer tipo de exemplificação. Como sugere uma motivação distinta daquela de um impulso criador pessoal, de uma necessidade comunicativa, e como duas das obras cuja produção seria caracterizada por esses "fatores externos" relacionam-se diretamente com bem sucedidas experiências editoriais de Lobato, não parece incorreto entender tais fatores como a motivação por um retorno financeiro. No entanto, se assim o é, chama a atenção Penteado não mencionar como frutos de fatores externos também a produção didática de Lobato desenvolvida durante os anos 1930 e também em épocas posteriores. A biografia de Lobato claramente demonstra como sua atividade de tradutor e de escritor de obras destinadas a crianças foi seu sustentáculo nos períodos em que seus empreendimentos não literários (o investimento na Bolsa de Valores norte-americana e nas companhias de petróleo) levaram-no à falência. O próprio Lobato refere-se nas cartas publicadas em *A Barca de Gleyre* a esse sustentáculo financeiro em duas situações, a primeira em junho de 1930

Só me volto para as letras quando o bolso se esvazia, e agora, em vez de pegar milhões de dólares, perdi alguns milhares na Bolsa. Resultado: literatura *around the corner*. E se não me sai logo uma tacada em que tenho grande esperança, boto livro, Rangel, boto jornalismo, boto literatura infantil! Mas se sai a bolada, então adeus Minerva! (2010 a, p. 535)

Lobato já aprendera como pode ser excelente comprador o departamento governamental de educação ao destinar-lhe de trinta mil livros da “avalanche nasal” (LOBATO *apud AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 1997, p. 161*) de 50.500 exemplares do ***Narizinho*** escolar de 1921. Daí resultou o grande foco, nos anos 1930, na publicação de obras que pudessem satisfazer a necessidade da escola — e, portanto, também serem adquiridos pelo mesmo excelente comprador. Por isso, visto que Penteado não faça referência a “fatores externos” como motivadores da produção de outras obras, que não especificamente essas três da década de 1920, é preciso investigar que outras circunstâncias poderiam se encaixar na definição.

Comparando-se as características dessas três obras com as das fases posteriores, observa-se que em duas a temática nacionalista é particularmente sensível, ***O saci*** e o ***Hans Staden***. Nenhuma das obras de adaptação posteriores repete esse recorte temático. Aquela que possui alguma aproximação é ***Fábulas de Narizinho a Histórias de Tia Nastácia***, de 1937, tendo essa última, também, alguma aproximação com ***O saci***. Estruturalmente, ***Histórias de Tia Nastácia*** repete o esquema inaugurado nas ***Fábulas***: o contador adulto relata de memória as estórias de seu acervo cultural. A grande diferença está no fato de Tia Nastácia assumir esse papel de contadora, exclusividade de Dona Benta, em todas as outras obras de adaptação. Inverte-se, também, a predominância quantitativa de textos nacionais e internacionais, prevalecendo os primeiros. Considerados esses dois aspectos, o livro adquire contornos de duplo invertido, que tanto Lobato cultivou em certos personagens.

As considerações acima permitem inferir que os “fatores externos” de Penteado são a intenção de Lobato de, por meio da literatura, discutir as questões relativas à identidade nacional e aos valores de nossos bens culturais e de renovar ambos, modernizando a imagem mental daquilo que é entendido por Brasil. Renovação e modernização da cultura e da língua são palavras de ordem da primeira fase do Modernismo, e, portanto, em 1921, Lobato antecipa questões que estarão na ribalta por toda a década, e, na obra de 1927, publicada entre os dois manifestos oswaldianos, mostra que ainda não as perdeu de vista.

Chegando-se a tal constatação, porém, enfrenta-se uma problemática fundamental. Seria um fator externo a essa intenção fundamental no texto lobatiano de toda a sua primeira fase, ainda que de maneira um pouco menos evidente que nas três obras mencionadas? Não consistem as aventuras reunidas em ***Reinações de Narizinho*** e a aventura d’***A caçada da onça***, à sua maneira, também declarações

de nacionalismo, considerados os temas, o desenvolvido, o cenário e a linguagem? Se essas questões nunca deixarão de figurar nas obras dos anos seguintes é na produção da primeira fase que se marcam como grandes bandeiras.

É nas obras da década de 1920 e princípio da década de 1930 que Lobato localiza as ações principalmente num Sítio reconhecível como uma localidade interiorana brasileira — de localização geográfica inexata, mas brasileira. As aventuras de não menos que sete obras têm pleno desenvolvimento no Sítio como cenário: *O saci* e *A caçada da onça* (1924), com sua fauna e flora tipicamente nacionais; *O marquês de Rabicó* (1922) e *O circo de escavalinho* (1929), com os típicos brinquedos da criança brasileira do ambiente rural; *Aventuras do príncipe* (1928), *O gato Félix* (1928) e *Cara de Coruja* (1928), com a transformação do Sítio na localidade ideal que todos os personagens maravilhosos desejam visitar.

É particularmente interessante observar que, na edição definitiva de *O saci* Lobato procede a mais longa e pormenorizada descrição do sítio de Dona Benta, descrição a qual tem uma prolixidade e detalhismo que pouco combinam com o estilo objetivo do autor, e através da qual se destaca a brasiliade dos elementos culturais e naturais da composição. O caminho percorrido para que tal descrição fosse obtida foi profundamente estudado por Evandro do Carmo Camargo (2006). O pesquisador obteve como *corpus* um preciosíssimo exemplar da primeira edição de *O saci* com alterações de próprio punho de Lobato em vistas à segunda edição, fato o qual permite desvendar os caminhos estilísticos entre essas duas versões do texto. Seu trabalho também se debruçou sobre um exemplar da terceira edição. No caso dos três textos (o original da primeira versão, o corrigido por Lobato e a versão da terceira edição), a descrição do Sítio foi desenvolvida nos primeiros parágrafos do livro. Já na versão definitiva ela constitui todo o segundo capítulo da obra, tendo o primeiro a função de retomar o tema da entrada de Pedrinho em férias e sua escolha de passá-las no Sítio. Abaixo montamos uma tabela comparativa entre o texto da primeira edição com as correções manuscritas de Lobato e texto da terceira edição, reproduzidos na dissertação de mestrado de Carmo Camargo. A ortografia original do autor será mantida em nossa transcrição. Comentaremos, a respeito do texto corrigido, as alterações feitas em relação ao original.

Versão do texto da primeira edição de <i>O saci</i> corrigido de próprio punho por Lobato ⁷⁷	Texto da terceira edição de <i>O saci</i> ⁷⁸
<p>Que galanteza de casinha! – diziam todos que passavam pela estrada e viam lá no fundo da grota, a casa de dona Benta. E era mesmo. Parecia uma pombinha muito alva pousada no meio dum bando de periquitos. Os periquitos eram as laranjeiras...</p> <p>Na frente havia um terreiro bem varridinho, e atrás havia um cercado de pao a pique, com dois porquinhos de meia ceva dentro.</p> <p>E gallinhas por toda a parte – aquella gallinhada carijó!...</p> <p>– E mastro, tinha?</p> <p>– Tinha, sim. Um bello mastro de São Pedro, com a bandeira já desbotada pelas chuvas. Quando dava o vento ella ringia – “nhen, nhin”...</p> <p>Dona Benta – que velhinha bôa!... Narizinho Arrebitado e Pedrinho Pichochó faziam dela gato e sapato, e até abusavam da coitada, que achava graça em tudo quanto os netos faziam. Mas a tia Anastacia não era tão paciente: essa ralhava a toda hora. Qualquer coisinha era – ta, ta, ta!... um sermão resmungado, e assim com o dedo: lepte! lepte! – como quem diz: “vara de marmello é o que vocês precisam”.</p>	<p>Que galanteza, a casinha de dona Benta! Era caiáda uma vez por anno, tinha na frente um terreiro muito bem varrido e doze laranjeiras atraz. Do lado esquerdo ficava o chiqueiro onde o pae do Marquez de Rabicó estava engordando para ser comido no Natal. Á direita via-se o cercado das gallinhas carijós.</p> <p>– E mastro, tinha?</p> <p>– Tinha, sim. Havia no terreiro um bello mastro de S. João, com a bandeira já desbotada pelas chuvas. Quando dava o vento a bandeira gyrava e ringia – <i>nhen, nhin...</i></p> <p>Dona Benta era um poço de paciencia. Aturava todas as reinações dos netos e desculpava tudo. Mas tia Anastacia vivia resmungando e fazendo assim com os dedos – <i>lept, lept!</i> – como quem diz: de vara de marmello é que vocês precisam.</p>

Na reescrita da primeira versão, houve a supressão da figura de uma fada, utilizada para construir a poética imagem da casinha branca em meio ao laranjal parecer um pombinho branco (nessa versão o autor usa o masculino) em meio a periquitos. Essa figura foi possivelmente vista por Lobato como um ente mágico estranheiro, cuja presença destoaria do imaginário nacionalista proposto pela obra. É salutar, ainda, a simplificação sintática empreendida pelo escritor: a complexa estrutura de “Um bello mastro de São Pedro, com a bandeira desbotada pelas chuvas, ringin-

⁷⁷ (CARMO CAMARGO, 2006, p. 226 - 229)

⁷⁸ (CARMO CAMARGO, 2006, p. 250 - 253)

do quando dava o vento – ‘nhen, nhin’ ” foi simplificada através de dois períodos curtos com uso de formas verbais indicativas, de mais fácil compreensão do que a forma verbal gerúndica na oração principal adotada anteriormente. Lobato também se preocupou em simplificar o plano lexical (“capadetos” é substituído por “porquinhos”).

A esses parágrafos descritivos introdutórios, seguem os outros os quais afirmam saberem Pedrinho e Narizinho que a severidade de Tia Nastácia é “só de boca” (LOBATO *apud* CARMO CAMARGO, p. 230) e serem as únicas traquinagens realmente vetadas pela avó as brincadeiras na “mata virgem que aparecia lá longe” (p. 230).

Entre a forma das duas primeiras edições e a da terceira, Lobato enxugou ainda mais os elementos descritivos e aproveitou a oportunidade para amarrar a narrativa às outras obras construídas no intervalo temporal entre as publicações, conectando a *O Marquês de Rabicó* (1922). Passados muitos anos, porém, ele transforma a sucinta descrição do Sítio em uma casinha branca cercada por laranjeiras, tendo à frente um terreiro limpo e um mastro de São João que ringe em um detalhado passeio por cada cômodo da casa. Na versão definitiva de *O saci*, e unicamente nessa obra, Lobato apresenta-nos os móveis da sala de visitas, com seu piano e seu “sofá de cabiúna, de palhinha tão esticada que ‘cantava’ quando Pedrinho lhe dava tapas” (p. 146); os pertences de crochê do lavatório de Dona Benta e os de miçanga da sala de visitas. É em *O saci* que visualizamos os vasos de avenca da varanda, as flores do jardim, antigas e fora de moda

esporinhas, damas-entre-verdes, suspiros, orelhas de macaco, dois pés de jasmim-do-cabo, e outro, muito velho, de jasmim-manga. Plantado na calçada a subir pela parede, o velhíssimo pé de flor-de-cera, planta que os modernos já não plantam porque custa muito a crescer. Até cravo-de-defunto havia lá, flor com que Narizinho se implicava por ter “cheiro de cemitério”. (p. 146)

O autor procura fazer a imagem mais precisa possível do cenário por ele criado, e se esmera, particularmente, nos detalhes dos elementos botânicos que caracterizam o cenário, especialmente na varanda e no pomar. Descrição detalhada, com tantas enumerações, mas muito menos extensa, só foi efetuada nas estórias de *A lampreia* e *A violeta orgulhosa*, publicadas em 1947 no volume *Histórias diversas*.

Segundo Glaucia Soares Bastos (2007, p. 53), as imagens do universo botânico tão importantes nesses momentos descritivos *sui generis* na obra infantil são fundamentais no estilo desenvolvido por Lobato nas obras dirigidas para o público adulto, servindo, nesses textos, para construir homologias ou comparações ou sugestões de uma característica específica. Esse traço estilístico de sua obra adulta, afirma a pesquisadora, é um elemento que ao mesmo tempo em que o aproxima dos escritores do início do século, os quais, influenciados pelo cientificismo, recorriam ao universo da zoologia para o mesmo expediente, diferencia-o, dada a singularidade da matéria imagética. Na obra infantil, se forem tomadas as versões definitivas dos textos, a relação entre as plantas e as pessoas só acontece, no entanto, em ***Histórias diversas***: na descrição do jardim de Dona Benta, o narrador relaciona elementos que caracterizam os moradores com o canteiro que cultivam. Assim, o canteiro de Narizinho é o mais delicado e organizado; o de Tia Nastácia reúne plantas conhecidas pela sabedoria popular por suas propriedades medicinais (fato que faz Emília chamá-lo de botica e não de canteiro); o do Visconde é um canteiro científico que busca o melhoramento genético da *Zinnia elegans*; o de Emilia é mutante e inconstante como a personagem, que muda de ideia e troca as flores que cultiva de tempos em tempos.

Por que motivos, depois de tanto tempo, Lobato teria resgatado essa estilística na versão final de ***O saci?*** Que relações, àquela altura de sua produção, já em convivência com o terceiro momento modernista, tal estilística teria com a estética naturalista que, para alguns pesquisadores, seria um elemento caracterizador de Lobato e que o impediria de comungar com os preceitos estéticos do modernismo?

Segundo Evandro do Carmo Camargo, a descrição do Sítio é ampliada já na sexta edição da obra, distanciada da primeira em dezessete anos. No entanto, essa versão está muito aquém dos pormenores da versão definitiva (2006, p. 317). Considerando essa distância temporal e uma reflexão de Oswald de Andrade na ***Carta a Monteiro Lobato*** publicada em 1943, parece-nos ser a distância do contexto histórico inicial da obra a mola propulsora dessa modificação.

Mas em torno de você, entrou a subir a atoarda mecânica de trilos e buzinas da cidade moderna, começou o cinema a passar, a piscapiscar o anúncio luminoso, o rádio a esgoelar reencontros e gols. E a meninada pouco a pouco se distraiu. Um foi ver os ***Esquadrões da Madrugada***. O outro o ***Império Submarino***, um terceiro abriu a boca porque o Leônidas tinha machucado o dedão do pé esquerdo. (...)

Lobato, trava-se uma luta entre Tarzan e a Emília. Mas isso há de ter um fim. (1971, p. 6 - 7)

O distanciamento temporal das primeiras edições de *O saci* significava, para Lobato, o redirecionamento de seu livro para novas gerações de leitores, cujos contextos históricos distintos dos primeiros poderiam modificar as relações com a obra. Se o leitor da terceira edição, de 1938, era determinado por idiossincrasias que já demandavam alterações na caracterização do espaço, muito mais ainda o seria o leitor da edição do fim da década de 1940. Nesse situação, é provável que Lobato tenha avaliado as influências da cultura de massa norte-americana no Brasil e o afastamento do seu público renovado do ambiente rural, e sentido a urgência de revitalizar o nacionalismo de sua obra e tornar mais visível para o novo leitor o cenário rural do *Sítio*. Fazer isso através de descrições longas, recheadas por enumerações que haviam sido evitadas com tanto afinco até então, visto serem inadequadas para crianças, longe de uma retomada do naturalismo há tanto abandonado, constitui uma convocação do leitor para a reflexão sobre os elementos visuais que caracterizam sua própria cultura. Lobato, na versão definitiva de *O saci*, ao trazer mais informações a serem manipuladas como vazios textuais, propositalmente aumenta a dificuldade de ideação da obra, como a propõe Iser (1979, p. 113), tornando mais complexa a interatividade texto - leitor.

Confirmam a conclusão obtida acima o fato de a crítica ao naturalismo *per si* ter sido corroborada por Lobato no remoto ano de 1904, conforme registra carta de janeiro daquele ano endereçada a Godofredo Rangel. Logo após considerar, em propósito de opinião sobre *Canaã*, Graça Aranha um artista novo e iniciador do caminho do “artista da cultura moderna” (LOBATO, 2010 a, p. 57), o criador do *Sítio* afirma que

O naturalismo foi uma reação violenta contra os exageros do romanticismo. Mas o naturalismo passou da conta e por sua vez está provocando reações. O naturalismo acabou em fotografia colorida. (p. 57)

Se a fotografia, no tempo de Lobato, só poderia documentar a realidade e isso constitui um ponto negativo da linguagem naturalista, seu intento descriptivo, portanto, dificilmente seria cometer um equívoco de estilo a respeito do qual o escritor estava consciente quarenta anos antes da resolução aqui discutida. A intencionalidade da descrição pormenorizada, portanto, é outra, e conduz a obra a uma propos-

ta de leitura mais elevada, distinguindo-a da facilidade oferecida pela cultura de massa com que, segundo Oswald de Andrade, concorria. Em vez de adotar a facilitação para relacionar-se com o leitor, Lobato escolhe valorizar sua obra e o que ela oferece como alternativa para o prazer intelectual.

Pode-se classificar a necessidade de se manter comunicando com público, demandar sua participação ativa na construção de sentidos do texto e, no caso de Lobato, a defesa de uma ideia de nacionalismo como “fatores externos” que condicionam a produção literária? Não é o pioneirismo empreendido na divulgação do mito do saci e da história de Hans Staden para crianças e da recriação do fabulário europeu à moda brasileira uma forma de fazer da escrita um instrumento de expressão única e singular, mote principal de sua compreensão da arte literária?

Que é a nossa lira? Um instrumento que temos de apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o microscópio: a lira eólica do nosso senso estético. Saber sentir, saber ver, saber dizer. E você tem de rangelizar a tua lira, e o Edgard tem que edgardizar a dele, e eu de lobatizar a minha. Inconfundibilizá-las. Nada de imitar seja lá quem for. Eça ou Ésquilo. Ser uma Eça II ou um Ésquilo III, ou um sub-Eça ou sub-Ésquilo, sujeiras! Temos de ser nós mesmos, apurar os nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato. Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir. (LOBATO, 2010 a, p. 78)

Acreditamos, portanto, que a teoria dos indeterminados “fatores externos” formulada por J. Roberto Whitaker Penteado para explicar a produção de ***O saci***, ***Hans Staden*** e ***Fábulas*** é equivocada. Se os livros são singulares pelo seu caráter adaptativo, o impulso produtivo que os mobilizou é o mesmo que mobiliza a produção das demais obras dessa mesma fase de Lobato. Os fatores externos existirão, sim, mas cercarão as obras da segunda fase, que não foram selecionadas para compor o *corpus* da pesquisa. Esses fatores foram, principalmente, as dificuldades financeiras vividas pelo escritor depois da perda de todo o investimento na bolsa de valores de Nova York em 1929 e do cargo de adido comercial nos Estados Unidos, golpes a que seguiram as falências das companhias de petróleo por ele criadas. Compreendemos que essas dificuldades financeiras são, possivelmente, o motivo principal pelo qual a segunda fase da literatura infantil de Lobato é quase exclusivamente composta por obras didáticas ou por traduções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme visto na extensa análise desenvolvida ao longo destas páginas, o projeto artístico de Lobato desenvolvido no âmbito da literatura infantil foi erigido sobre as mesmas bases e com orientações análogas áquelas da melhor produção para adultos da década de 1920. Por esse viés analítico, torna-se insustentável que a memória de sua obra, construída nos manuais de história da literatura e ainda perpetuada na escola e até mesmo em exames de ingresso vestibular, continue a ser propalada.

Se não há novidade em se afirmar que a história da literatura é “uma série de totens diante dos quais sacrificamos gerações” (HUNT, 2010, p. 37) e que é tarefa do crítico e do pesquisador de literatura demolir tanto os totens como os tabus, essa remodelação da memória de Lobato vai além de uma questão de justiça histórica. Se Lobato não chega a ser um escritor desvalorizado pelo cânone, dada a imensa bibliografia que a academia vem desenvolvendo a seu respeito, é preciso reconhecer que essa produção não chega ao grande público, sendo uma memória restrita, particular. Modificar o relato dessa memória nos manuais é principalmente, uma justiça com os leitores presentes e futuros. A escola é o espaço que preserva para o grande público a memória das obras e dos autores e é preciso que se reconheça sua imensa responsabilidade ao transmitir qualquer tipo de informação sobre o nosso acervo literário. Se o recurso histórico é invariavelmente carregado com o atributo da verdade e é dever das instituições acadêmicas e escolares ferramentar o povo brasileiro para ter acesso aos seus bens culturais; é um dever social dessas instituições aproximar-se o tanto quanto possível da verdade objetiva dos fatos. Se, em literatura, essa objetividade é escorregadia pela própria constituição do objeto, não cremos ser impossível a aproximação a essa verdade. Entendemos que a verdadeira historicidade do texto pode ser averiguada porque ela não depende de avaliações de caráter psicológico ou psicanalítico, não depende das verdades dos sujeitos, as quais condicionam a interpretação dos estatutos simbólicos e polissêmicos da obra. Se as leituras desse tipo não são descartáveis, porque aprofundam ainda mais o jogo com a obra, esse desafio lúdico e estético que constitui a literatura, não são elas que dão conta da verdade histórica, pela qual compreendemos a funcionalidade de um texto no mundo. Não vemos para essa aproximação outra alternativa se não

o estudo profundo de dois componentes que definem a compreensão de um texto como um objeto estético e um objeto histórico. O primeiro é o estudo de suas estruturas, o qual não pode considerar a obra como uma mônada, mas sim como um produto histórico de reflexividade sobre a própria estruturação da obra de arte. O segundo — e esta não é uma ordem que atribui maior ou menor importância a quem vem primeiro ou depois — é o estudo de sua historicidade, marcada tanto na recepção dos diversos públicos com os quais dialoga como com a sua recepção por outras obras. Essa última, articulada adequadamente à primeira, talvez seja aquela que mais profundamente se aproxime do papel histórico realmente desempenhado por uma obra de arte.

Por que a academia e a instituição escolar devem preservar a memória de Lobato pelo viés aqui proposto, o da avaliação de sua obra infantil como a chave para a compreensão de seu projeto artístico? Muitas dessas razões já foram oferecidas ao longo desse estudo. Enquanto a obra literária de Lobato dirigida a adultos concentra sua vida pública, aqui limitada pelo ano da primeira e da última publicação, no exíguo intervalo entre 1918 e 1923, havendo fora desse período pouquíssima iniciativa do escritor, sua obra infantil alonga-se por vinte e sete anos de ininterrupto trabalho. Quando não lançava novas publicações, o escritor burilava os textos antigos, caçava-lhes as pulgas, afinava-o à forma por ele idealizada. Apenas esse dado, cremos, já nos mostra como sua atenção artística foi quase por inteiro e integralmente voltada para a obra destinada à criança. Somados a esse número, todos os outros números que envolvem a obra infantil de Lobato serão impressionantes e só acrescentarão ao argumento a força que o tempo, em si, sintetiza.

Outra razão nos é oferecida na avaliação de J. Roberto Whitaker Penteado. A carga de especificidade nacional e, ao mesmo tempo, de universalidade artística da obra lobatiana, firma o escritor entre os grandes de todo o planeta, quando não está à frente deles. Segundo Penteado, a obra infantil de Lobato está, para o acervo cultural brasileiro, como o Pelourinho na Bahia, e as cidades históricas de Minas Gerais, e deve ser compreendida como “patrimônio cultural da humanidade” (2011, p. 294).

Diante dessa opinião, porque não eleger essa obra como aquela que insere Lobato, efetivamente, no sistema literário nacional? Por que insistir nas ressalvas, como a de Loide Nascimento de Souza, de que “Lobato era moderno, mas não era modernista” (2008, p. 3), se sua obra fala justamente o contrário? Não parece justo

com o sistema literário nacional a transformação do conceito de moderno na palavra modernismo e muito menos o conceito de que unicamente se caracterizam por esses atributos os escritores do círculo paulista que participaram da Semana de 1922. Insistir nessa seleção é ignorar tudo aquilo que se produziu no país fora das fronteiras de São Paulo e, por negação, acusar todos os artistas e pensadores dos demais estados brasileiros de passadistas e retrógrados.

Também não parece coerente conceder tão grande relevância a obras que numericamente são tão inferiores e historicamente estão situadas no passado do próprio escritor. Se elas devem ser incluídas no estudo de Lobato, para que sua complexidade possa ser efetivamente conhecida, não devem ter o peso que a tradição acadêmica lhes conferiu — como não pesam as obras iniciais de Machado de Assis em eterna acusação por haver começado como um artista de contornos românticos.

Esse silenciamento imposto à literatura voltada para crianças como membro atuante no sistema literário nacional, sabemos, não é um problema exclusivo da academia brasileira. Peter Hunt destaca que na literatura anglófona

Embora [...] a lista consagrada de "grandes" autores que contribuíram para a literatura infantil seja surpreendente, não é por acaso que, em muitos trabalhos críticos sobre eles, podemos procurar em vão por menção de suas obras destinadas aos jovens. (HUNT, 2010, p. 46).

Dentre a lista dos insuspeitos produtores de textos para crianças, Hunt destaca Oscar Wilde, Virginia Woolf e James Joyce, todos, incontestavelmente, cânones universais: nenhum deles sequer conhecido como um autor de livros infantis fora de seus países (e talvez nem mesmo dentro deles).

Por que motivo, então, é comum a atitude das instituições acadêmicas desconsiderar a literatura infantil do sistema que pretendem investigar e divulgar? A resposta, oferecida por Hunt, parece ser óbvia: "para muitos acadêmicos, a literatura infantil [...] não é um assunto." (2010, p. 27). Idealiza-se que, por se voltar às crianças, esse texto é efêmero, pois não provoca mais interesse ou não mais movimenta o desafio com a estética depois que seu leitor deixa de ser "inexperiente" ou "imatura". A essa premissa falaciosa, Hunt contrapõe duas declarações de peso: de acordo com W. H. Auden "existem bons livros que são apenas para adultos [...] não há bons livros que sejam apenas para crianças" (HUNT, 2010, p. 75); e para C. S. Lewis "a

história infantil que é desfrutada apenas por crianças é uma história infantil ruim" (HUNT, 2010, p. 75). Se um texto é efêmero em sua capacidade de desafiar o leitor e lhe ser atraente, o texto não é bom, independente de se esta é uma obra voltada para crianças ou adultos. E textos ruins não escolhem seu público por idade.

Quanto a Lobato, a comprovação de sua marca nas gerações de leitores e escritores que o sucederam já foi trabalho intensamente desenvolvido por alguns dos maiores nomes da crítica literária do país. Pouco tem sido feito, no entanto, no sentido de relacionar o impacto dessa obra infantil em obras dirigidas para o público em geral — desafio que fica para pesquisas futuras.

A contemporaneidade de Lobato foi um momento em que um sistema de vida e de valores foi abandonado em prol de outro. Assim era a arte dirigida aos adultos de sua época e assim foi a sua arte, cujo destinatário explica muito dos caminhos que ele escolheu adotar, não circunscreve o jogo do texto apenas a esse dono da bola. "Não há livros bons que sejam apenas para crianças". E os bons livros de Lobato, a maioria, não condicionada pelo intento pedagógico nem pela maré das circunstâncias nacionais (caso de *O poço do Visconde*), já passou pela prova do tempo. Noventa e um anos depois, a menina de nariz arrebitado, o caçador de sacis, o sabugo científico e a boneca gentinha continuam muito vivos em nosso imaginário e nosso sistema editorial. Competindo com a era da imagem e da informação que se renova a cada instante, seus livros são reeditados, continuamente.

Essa sobrevivência de Lobato deve-se à universalidade do que ele comunica e à atualidade linguística com que alcançou esse dizer. Noventa anos depois, se algumas escolhas lexicais provocam estranhamento no leitor iniciante, outras se revelam tão atuais que se torna difícil para o pesquisador detectá-las como algo peculiar no texto.

E o que disse Lobato? Principalmente que a individualidade é construída com a apropriação crítica de si mesmo, no passado, e do outro, no passado e no presente. Seu combate às noções pré-fixadas de verdade atingiu todos as categorias de verdade: as estéticas e as ideológicas. Aquela verdade que não é construída de dentro para fora, pelo processo de digestão do passado e do outro é como a pele ou a casca que seca e aprisiona as formas reais do sujeito.

Não foi o combate às formas-prisões do passado que caracterizou o modernismo literário dos anos 1920? Pois a ideia desse combate está no pensamento de

Lobato desde 1904, quando, a propósito de suas leituras de Nietzsche, ele propõe a Rangel, por carta, que o aperfeiçoamento humano é um despir-se da tradição.

Um homem aperfeiçoa-se descascando-se das milenárias gafeiras que a tradição lhe foi acumulando n'alma. O homem aperfeiçoado é um homem descascado, ou que se despe (daí o horror que causam os grandes homens — os loucos — as exceções: é que eles se apresentam às massas em trajes menores, como Galileu, ou nus, como Byron, isto é, despidos das ideias universalmente aceitas como verdadeiras). (LOBATO, 2010 a, p. 60)

Fazer algo novo, independente das formas do passado, é projeto de Lobato desde 1904, e um projeto que não é extra-literário, como a crítica que lhe é simpática muitas vezes tenta provar, como uma forma de compensar a suposta limitação de sua compreensão da modernidade artística. Pois se a tradição dos manuais de história da literatura despreza Lobato pelo distanciamento da sua obra infantil e pela supervalorização da questão Anita, aqueles que lhe foram simpáticos nos últimos anos muitas vezes não foram tão diferentes. Em certa medida, por mais brilhante que tenha sido o trabalho de nomes de porte como Vasda Bonafin Landers, que nos anos 1980 já apontava para maior afinidade que dissonância entre Lobato e o Modernismo, e de Marisa Lajolo, que vem se dedicando ao esclarecimento do papel de Lobato como editor, os acadêmicos que se dedicaram a estudá-lo não desenvolveram maiores esforços para propor a sua obra infantil como integrante do sistema literário a ela contemporâneo. Em certa medida, ousamos afirmar, sua dimensão artística acaba sendo subestimada quando tal relação não é desenvolvida.

Monteiro Lobato é um escritor cujo projeto estético está integrado ao sistema literário de sua época e que experimenta estratégias de construção e temas muito semelhantes aos da literatura modernista adulta. Tradicionalmente, as mais diferentes linhas de crítica literária o desprezaram pela mesma questão histórica contra a qual, em primeiro (e não único) plano, sua grande obra se insurgiu: a incapacidade de valorizar aquilo que se dirige à criança como uma forma de expressão estética. Essa é a sua grande virtude, sua marca histórica e é a partir dela que ele deve ser reconhecido.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, M. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, O. **Obras completas**. 4^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 7, 1974.
- _____. Carta a Monteiro Lobato. In: _____ **Ponta de Iança**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 3 - 8.
- AZEVEDO, C. L. D.; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. **Monteiro Lobato: furacão da Botocundia**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 20^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, A. **O ficcionista Monteiro Lobato**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BASTOS, G. S. **Monteiro Lobato: perfis e versões**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007. Tese de Doutorado em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- BERTOLUCCI, D. M. Reinações de Narizinho: um livro estupendo. In: LAJOLLO, M.; CECCANTINI, J. L (orgs). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 187 - 198.
- _____. **A composição do livro Reinações de Narizinho, de Monteiro Lobato: consciência de construção literária e aprimoramento da linguagem narrativa**. Assis: [s.n.], 2005. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
- BIGNOTTO, C. Monteiro Lobato em construção. In: **Falla dos Pinhaes**, Espírito Santo de Pinhal, v. 4, p. 35 - 52, jan./dec. 2007.
- BLONSKI, M. S. Saci, de Monteiro Lobato: um mito nacionalista. In: **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 8, p. 163-171, dez. 2004.
- BOECHAT, W. Arquétipos e mitos masculinos. In: BOECHAT, W. (org.). **Mitos e arquétipos do homem contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 19 - 41.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 39^a ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRASIL, P. S. D. **A literatura infantil de Monteiro Lobato ou comunismo para crianças.** Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

BRITES DA COSTA , A.; GOMES, M. Intertextos midiáticos e dialogismos culturais n'O Sítio Do Picapau Amarelo. In: **Revista Iniciacom.** v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/ojs-2.3.1-2/index.php/iniciacom/article/viewFile/618/578>>. Acesso em: 20 dez 2011.

CAMARGO, L. A imagem na obra lobatiana. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (orgs.) **Monteiro Lobato, livro a livro:** obra infantil. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 33 - 50.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **O direito à literatura e outros ensaios.** Coimbra: Angelus Novus, 1994. p. 11 - 33.

CARMO CAMARGO, E. D. **Um estudo comparativo entre O Sacy-Perêrê:** resultado de. Assis: [s.n.], 2006. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

. Algumas notas sobre a trajetória editorial de O Saci. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (orgs.) **Monteiro Lobato, livro a livro:** obra infantil. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 87 - 99.

CARROLL, L. Alice's Adventures in Wonderland. In: L. CARROLL, **The compleat illustrated Lewis Carroll.** London: Wordsworth Editions, 2006. pp. 15 - 113.

CASSAL, S. T. B. **Amigos escritos:** quarenta e cinco anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CESAR, G. Monteiro Lobato e o Modernismo brasileiro. In: ZILBERMAN, R. (org) **Atualidade de Monteiro Lobato:** uma revisão crítica. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 33 - 40.

CHAVES DE SOUSA, M. M. A. **Emília:** potencialidade transgressora na formação de um novo conceito de infância. Belo Horizonte: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Letras da UFMG.

CHIARELLI, T. **Um Jeca nas vernissages:** Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Editora da Univesidade de São Paulo, 1995.

- COELHO, N. N. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5^a ed. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- _____. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 7^a ed. São Paulo: Moderna, 2010 a.
- _____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 5. ed. Barueri: Manole, 2010 b.
- COELHO, T. Uma outra história. In: CHIARELLI, T. **Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 13 - 17.
- COSTA LIMA, L. **O fingidor e o censor**: no Ancien Régime, no Iluminismo e Hoje. 1^a ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- _____. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- COSTA, N. F. D. “**Emília**” e “**Emílio**”: um face a face entre Lobato e Rousseau. [S.I.]: Sociedade Brasileira de História da Educação, 2002. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema7/0724.pdf>>. Acesso em: 19 jun 2011.
- DUARTE, L. C. **Lobato humorista**: a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- FILIPOUSKI, A. Monteiro Lobato e a literatura infantil brasileira contemporânea. In: ZILBERMAN, R. **Atualidade de Monteiro Lobato**: uma revisão crítica. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 102 - 105.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral MARTNS. Lisboa: Arcádia, 1979.
- HEINE, H. **La escuela romántica**. Tradução de R. Setton. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- HOHLFELDT, A. Comparando Lobato com Lobato. In: ZILBERMAN, R. **Atualidade de Monteiro Lobato**: uma revisão crítica. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 106 - 110.

- HOUAISS, A.; VILLAR, M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- HUNT, P. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de C. Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83 – 132.
- _____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes KRETSCHMER. 1 a. ed. São Paulo: Ed. 34, v. I, 1996.
- JAKOBSON, R. O dominante. In: COSTA LIMA, L. **Teoria da Literatura em suas fontes**. 3 a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1, 2002. p. 511 - 518.
- LAJOLO, M. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, R. **Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 41 - 49.
- _____. Literatura e História: senhoras muito intrigantes. In: _____ **História da Literatura: ensaios**. 2^a ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 19-36.
- _____. Preconceito e intolerância em Caçadas de Pedrinho. [S.I.]: EMÍLIA - Revista Digital, set. 2011. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=30>>. Acesso em: 10 outubro 2011.
- LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- LANDERS, V. B. **De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- LEFEBVE, M.-J. As figuras da diegese. In: LEFEBVE, M.-J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de João Carlos Seabra PEREIRA. Coimbra: Livraria Almedina, 1975. p. 211 - 262.
- LOBATO, M. **A menina do narizinho arrebitado**. São Paulo: Indústrias Metal Leve S.A., 1982. Edição fac-similar da 1^a edição do livro.
- _____. **A chave do tamanho; Fábulas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988 a.
- _____. **Caçadas de Pedrinho; Hans Staden**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988 b.

- _____. **Histórias de Tia Nastácia; O Pica-Pau Amarelo.** São Paulo: Círculo do Livro, 1988 c.
- _____. **Memórias da Emília; Peter Pan.** São Paulo: Círculo do Livro, 1988 d.
- _____. **Narizinho arrebitado** – segundo livro de leitura para uso das escolas primárias. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia Editores, 1921.
- _____. **Reinações de Narizinho.** São Paulo: Círculo do Livro, 1988 e.
- _____. **Viagem ao céu; O saci.** São Paulo: Círculo do Livro, 1988 f.
- _____. **Na antevéspera.** São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **Críticas e outras notas.** São Paulo: Globo, 2009.
- _____. **A barca de Gleyre.** São Paulo: Globo, 2010 a.
- _____. **A reforma da natureza.** 2^a ed. São Paulo: Globo, 2010 b.
- _____. **O minotauro.** 2^a ed. São Paulo: Globo, 2011.
- LOPES, G. **Fábulas (1921) de Monteiro Lobato:** um percurso fabuloso. Assis: [s.n.], 2006. Dissertação de mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP.
- MARTINS, W. **A Literatura Brasileira:** o Modernismo. 4^a ed. São Paulo: Cultrix, v. 4, 1973.
- MÁXIMO, G. **Duas personagens em uma Emilia nas traduções de Monteiro Lobato.** Campinas: [s.n.], 2004. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem.
- MENDES, E. Memorias da Emilia. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (orgs.) **Monteiro Lobato, livro a livro:** obra infantil. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 341 - 351.
- OLIVEIRA, A. C. V. D. **A vez e a voz da criança num mundo maravilhoso.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010. 112 - 122 p.
- PENTEADO, J. R. W. **Os filhos de Lobato:** o imaginário infantil na ideologia do adulto. 2^a ed. São Paulo: Globo, 2011.
- PEREIRA, M. O. **Estilo e metalinguagem na literatura de Monteiro Lobato.** Assis: [s.n.], 2004. Tese de doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP.

RAUPP, L. M. W. **Saci no meio da mata, da rua, do redemoinho: Monteiro Lobato, a expressão de regionalismos e o projeto de nação na obra O saci.** [S.I.]: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0574-1.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.

RAZZINI, M. D. P. G. **Monteiro Lobato e a Produção de Livros Escolares em São Paulo nos Anos 20.** [S.I.]: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1008-1.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2011.

ROCHA, J. N. **De caçada às caçadas:** o processo de re-escritura lobatiano de Caçadas de Pedrinho a partir de A Caçada da Onça. Campinas: [s.n.], 2006. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

ROCHA, R. **Marcelo, martelo, marmelo.** Rio de Janeiro, Salamandra, 1976.

SANDRONI, L. **De Lobato a Bojunga:** as reinações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

_____. **Minhas memórias de Lobato, contadas por Emília, Marquesa de Rabicó e pelo Visconde de Sabugosa.** 3^a ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

SANTOS, J. R. **Quem ama literatura não estuda literatura:** ensaios indisciplinados. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SILVA, L. M. **O grito do Picapau:** um olhar sobre o educador Monteiro Lobato. [S.I.]: [s.n.]. Disponível em: <<http://conhecimentopratico.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/30/imprime178307.asp>>. Acesso em: 03 jul 2011.

SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira:** seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 6, 1975.

SOUZA, L. N. Monteiro Lobato e o processo de reescrita das fábulas. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (orgs.) **Monteiro Lobato, livro a livro:** obra infantil. São Paulo: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 103 - 119.

- _____. **Características do modernismo em Fábulas de Monteiro Lobato.** VIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória: Literatura e cultura na América Latina. Cascavel - PR: Caderno de Resumos e Programação. 2008. p. 1 - 14.
- VIEIRA ANTÔNIO, I. C. A atuação da personagem Emília na obra de Monteiro Lobato:** Memórias da Emília. [S.I.]: [s.n.], 2005. Disponível em: <<http://www.bib.unesc.net/biblioteca/sumario/000027/000027DD.pdf>>. Acesso em: 20 jun 2011.
- WESTPHALEN, F. et al.** Os tradutores de Alice e seus propósitos. In: **Cadernos de Tradução**. Florianópolis : 2011, v. 2, n. 8. p. 121 – 144.
- WISNIK, J. M.** Entre o erudito e o popular. In: **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 55 - 72, dez. 2007.
- YUNES, E.** Lobato e os modernistas. In: **ZILBERMAN, R. Atualidade de Monteiro Lobato:** uma revisão crítica. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 50 - 54.
- ZILBERMAN, R.** **Como e por que ler a literatura infantil brasileira.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ZORZATO, L. B.** Hans Staden à lobatiana. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (orgs.) **Monteiro Lobato, livro a livro:** obra infantil. São Paulo: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 151 - 167.