

Adriana Silene Vieira

“UM INGLÊS NO SÍTIO DE DONA BENTA”

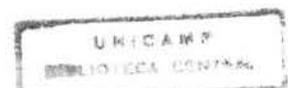
Estudo da apropriação de *Peter Pan* na obra infantil lobatiana

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Lajolo

Campinas

1998



694.8185

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Es
TOMBO BC/	35009
PROC.	395/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	11/09/98
N.º CPD	

CM-00115885-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

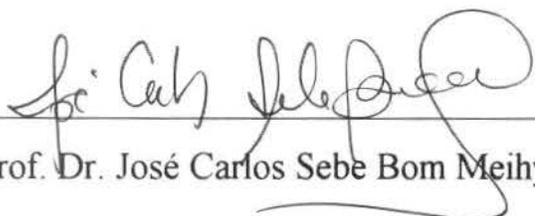
V673i Vieira, Adriana Silene
Um inglês no sítio de Dona Benta: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana / Adriana Silene Vieira. - - Campinas, SP: [s.n.], 1998.

Orientador: Marisa Lajolo
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Monteiro Lobato, 1882-1948. 2. Leitura. 3. Literatura infanto-juvenil brasileira. 4. Literatura comparada - inglesa e brasileira. I. Lajolo, Marisa.. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.



Prof. Dra. Marisa Lajolo



Prof. Dr. José Carlos Sebe Bom Meihy

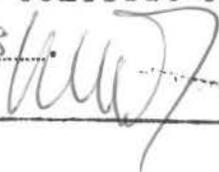


Prof. Dr. Jesus Antonio Durigan

Prof. Dra. Márcia Abreu

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por ADRIANA SILENE VIEIRA

é aprovada pela Comissão Julgadora em
03 / 07 / 98



Aos meus pais

Agradecimentos

Marisa Lajolo

João Luiz Ceccantini

Ana Maria Domingues de Oliveira

Jesus Antonio Durigan

José Carlos Sebe Bon Meihy

Márcia Abreu

Hilda Vilela Merz

Eliane Tejera

Milena Ribeiro Martins

Valéria Augusti

Ana Cláudia Silva

CAPES

FAEP

IBEP

Biblioteca Infantil Monteiro Lobato

*“Creo haber dado con la causa:
(...) si los caracteres de una
ficción pueden ser lectores o
espectadores, nosotros, sus
lectores o espectadores, podemos
ser ficticios.”*

(Jorge Luis Borges)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. OLHARES DA CRÍTICA SOBRE A OBRA INFANTIL LOBATIANA	8
2. CONCEPÇÕES DE LIVRO E LEITURA PARA MONTEIRO LOBATO	24
2.1. O desejo lobatiano – criar uma literatura infantil brasileira	24
2.2. Metáforas lobatianas de leitura	28
2.3. O livro como mercadoria	33
2.4. A leitura sensorial no Sítio do Picapau Amarelo - “livros comestíveis”	36
3. PETER PAN, UMA LEITURA INGLESA NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO	43
3.1. A personagem presa no livro inglês e sua leitura no Sítio	44
3.2. A Narradora	48
3.3. Os Ouvintes	56
3.4. De Neverland para o Sítio	63
4. O TEXTO - DIFERENÇAS ENTRE O PETER PAN DE BARRIE E O DE LOBATO	67
4.1. Contadoras de histórias	68
4.2. O narrador da história de James Barrie	70
4.3. Os narradores da versão lobatiana	73
4.4. A separação em capítulos	74
4.5. Aspectos do texto de James Barrie alterados por Dona Benta	77
4.6. As sereias	80
4.7. O Capitão Gancho	83
4.8. O navio pirata	84
4.9. Peter Pan e seus narradores	86
5. PETER PAN NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO	88
5.1. Um falso Peter Pan?	89
5.2. Visitas de Peter Pan ao Sítio	94
5.3. Peter Pan no Picapau Amarelo	97
5.3.1. <i>Peter Pan e o “Mar dos Piratas” no Sítio</i>	100
5.3.2. <i>O seqüestro do navio pirata</i>	103
5.3.3. <i>O crocodilo</i>	106

5.3.4. <i>A sereia capturada</i>	108
5.3.5. <i>O poder do faz-de-conta</i>	109
5.4. Peter Pan em outros textos lobatianos	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
BIBLIOGRAFIA	120

RESUMO

Este trabalho estuda a presença da obra *Peter Pan*, de James Barrie, nos textos infantis de Monteiro Lobato. Neste processo de apropriação e adaptação da personagem estrangeira, temos, num primeiro momento, a adaptação lobatiana (*Peter Pan*, 1930) em que a história de Peter Pan é contada por Dona Benta a seus netos. A personagem de James Barrie aparece depois em outras histórias de Lobato, entre as quais se destacam *Memórias da Emília* (1936) – obra na qual Peter Pan surge no Sítio como um visitante – e *O Picapau Amarelo* (1939) – obra em que Peter Pan resolve mudar-se para o Sítio, juntamente com outras personagens estrangeiras.

Discutimos, assim, a presença de uma personagem da literatura infantil inglesa dentro da obra infantil de Monteiro Lobato, observando a maneira como o escritor trabalha com esta personagem em seus textos. Estabelecemos também um paralelo entre o trabalho feito por Lobato com esta obra específica e os planos do escritor para a criação de uma literatura infantil brasileira.

SUMMARY

"This thesis is a study of the presence of Peter Pan, by James Barrie, in the texts for children by Monteiro Lobato. The process of appropriation and adaptation by Monteiro Lobato of James Barrie's character consists, first, of an adaptation (Peter Pan, 1930), in which Dona Benta tells the story of the foreign character to her grandchildren. Second, there are other stories by Lobato in which James Barrie's character takes part. Examples are *Memorias de Emilia* (1936) and *O Picapau Amarelo* (1939). In the former, Peter Pan is a guest at Sitio do Picapau Amarelo, and in the latter, he decides to move to Sitio together with the other foreign characters.

The thesis discusses the presence of a character that belongs to British literature in Lobato's work. The goal of this discussion is to show how the author operates the insertion of this character in his texts. A parallel is also drawn between Lobato's works for children and the writer's plans of creating Brazilian literature for children.

INTRODUÇÃO

Nos livros infantis (17 títulos) de Monteiro Lobato (1882 - 1948), encontramos não somente criação original lobatiana, histórias com personagens brasileiras, como uma boneca de pano e um boneco de sabugo de milho, vivendo num Sítio tipicamente nacional. Esse Sítio lobatiano tem também uma abertura para a entrada de personagens estrangeiras, tanto da ficção tradicional como contemporânea. Os moradores do Sítio do Picapau Amarelo relacionam-se com personagens de outros livros e outros "media", que surgem no Sítio tanto sob a forma de alusão (quando se conta suas histórias) como também sob a forma de visitantes mais ou menos constantes. Assim, podemos observar a existência de uma relação entre o texto de Lobato e outros textos, tanto dos contos de fadas como da História, do cinema e dos quadrinhos, de forma o Sítio torna-se um espaço mágico, onde cabe todo o universo, real ou ficcional.

Estamos considerando intertextualidade esse relacionamento entre as personagens lobatianas e as personagens de outros textos que, dentro da obra ocorre sob a forma de uma brincadeira de criança – a *reinação*. Através dela o autor se apropria de obras estrangeiras, subvertendo suas histórias segundo critérios e objetivos próprios. Consideramos o termo intertextualidade em seu sentido mais amplo, que lhe admite Bakhtin, isto é o de qualquer tipo de relação entre dois textos.

Sobre a questão da intertextualidade, tomaremos agora algumas discussões teóricas, primeiramente tomando o texto de Lilian Christofe. A autora, em sua tese de doutorado intitulada *Intertextualidade e Plágio*, dedica um tópico ao que denomina “teorias da intertextualidade”, encontrando em Júlia Kristeva (*Introdução à Semanálise*) a primeira utilização do termo, empregado pela autora

para resolver as noções de polifonia e dialogismo, formuladas por Mikhail Bakhtin.

Christofe rastreia em Bakhtin a identificação no romance de Dostoiévsky de “um coro de vozes simultâneas, com personagens assumindo pontos de vista e ideologias muitas vezes opostos ao ponto de vista do narrador”¹. A partir dessa teoria sobre polifonia, Kristeva, segundo Christofe:

*(...) propõe a intertextualidade como trabalho de transposição e absorção de vários textos na construção de todo texto literário. Apresenta o texto como um mosaico de citações, trabalho de absorção e transformação de um texto em outro. A linguagem poética surge como um diálogo de textos sendo que toda seqüência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus. A proposta de Kristeva se opõe ao que até então era conhecido como “crítica das fontes”, o estudo da gênese literária, da psicologia da criação. Procura-se descobrir a obra anterior que forneceu ao escritor a idéia ou tema de sua obra, através do levantamento biográfico e da correspondência entre a obra em questão e as demais obras lidas pelo escritor. Enquanto a crítica das fontes se voltava para o escritor, a intertextualidade se volta para o texto, num quadro de indeterminações históricas e sociais.*²

Lilian Christofe também apresenta o comentário de Koch a respeito da intertextualidade explícita e implícita:

*A intertextualidade é explícita, quando há citação expressa da fonte do intertexto como acontece no discurso relatado, nas citações, referências; nos resumos, resenhas e traduções; nas retomadas do texto do parceiro no diálogo, etc. A intertextualidade implícita ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certas paráfrases e diversos tipos de ironia.*³

Linda Huchteon, em *Uma teoria da paródia*⁴, discute semelhanças e diferenças entre paródia e paráfrase, mostrando as contradições presentes entre as

¹ CHRISTOFE, Lilian. *Intertextualidade e plágio*, p. 59-60.

² Ibidem, p. 62.

³ Koch (1991), p. 533, apud. CHRISTOFE, L., p. 60.

⁴ HUCHTEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa. Ed. 70, 1985.

várias assimilações de tais termos. Para a autora, a paródia é vista em termos semióticos como “*uma representação cômica de um outro texto artístico, expondo as convenções do modelo e ponto a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem*”⁵. Resumindo, para L. Huchteon:

*A paródia é pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem a um acordo com o passado - através da recodificação irônica ou, segundo o meu bizarro neologismo descritivo, “transcontextualizem”. Os seus antecedentes históricos são as práticas clássicas e renascentistas da imitação, se bem que com maior ênfase na diferença e na distância do texto original ou conjunto de convenções. Dado que defini a paródia atual como repetição com diferença, coloquei-a inevitavelmente dentro de todo um debate pós-estruturalista sobre a natureza da repetição.*⁶

A autora comenta sobre a paródia e a apropriação, lembrando a etimologia dessa última:

*(...) a raiz latina da palavra apropriação é proprium, propriedade - aquilo que pertence a uma pessoa. Mas, conquanto seja verdade que o empréstimo ou roubo paródico desafia isto, e que a paródia pode, certamente, apropriar-se do passado com o fim de efetuar uma crítica cultural, também é verdade que qualquer conceito de apropriação textual deve, implicitamente, dar um certo valor ao original. Com efeito, houve quem argumentasse que o passado é pirateado, com frequência, pela vanguarda, como forma de suavizar e dar simultaneamente sentido à radicalidade: o novo só pode chocar quando subscrito pelo velho.*⁷

Ao comentar sobre a paródia, Linda Huchteon considera-a uma forma de a modernidade dialogar com o passado e apresenta também o termo *apropriação*, com o sentido de “empréstimo”, “roubo paródico”.

Affonso Romano Sant’Ana, em *Paródia, paráfrase e companhia*, afirma ser a paródia “*uma forma de a linguagem voltar-se sobre si mesma*”,⁸ discutindo

⁵ Ibidem, p. 67.

⁶ HUCHTEON, Linda. Op. Cit., p. 128-9.

⁷ Ibidem, p. 136.

⁸ SANT’ANA, A. R. *Paródia, Paráfrase e Companhia*, p. 8.

também o termo “intertextualidade”, afirmando que esta ocorre quando um autor utiliza textos de outros, opondo a ela a “intratextualidade” que é quando o escritor retoma e reescreve sua obra.

Comentando diferentes relações estabelecidas entre textos diferentes, Affonso Romano Sant’Ana discute as noções de *deslocamento*, *desvio*, *estranhamento* que ocorrem quando “tirado da normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso”⁹ isto é, quando um texto recebe outro texto como contexto:

*“Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças.”*¹⁰

Depois de discutir os limites entre paródia e paráfrase, Sant’Ana chega ao termo *apropriação*:

Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um plágio. Já o artista da apropriação contesta, inclusive o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é um parodiador que chegou ao seu paroxismo.

*Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha. Por exemplo, quando Salvador Dali toma a famosa Mona Liza de Leonardo da Vinci e pinta-lhe uns bigodes, está se apropriando de um signo cultural e invertendo-lhe satiricamente o significado.”*¹¹

⁹ SANT’ANA, Op. Cit. p. 44-5.

¹⁰ Ibidem, p. 28.

¹¹ Ibidem, p. 46-7.

Sant'Ana afirma também que o termo “apropriação” ainda não está bem definido, podendo, porém, identificar-se com a colagem, ou, segundo ele, “*reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico*”.¹²

Observamos assim, tanto em Sant'ana como em Huchteon uma tentativa de esquematizar, diferenciando paródia, paráfrase e apropriação, porém o importante para nosso trabalho é observar que para esses autores tais termos têm em comum o fato de se referirem a relações entre diferentes textos, de forma que voltamos ao termo “intertextualidade”.

Ao longo desta dissertação estes termos (apropriação e intertextualidade) serão utilizados nesses aspectos aqui discutidos, sem que os remetamos mais aos autores nos quais fomos, inicialmente, buscar a teorização que permitisse nomear e discutir os procedimentos de linguagem que, agenciados por Monteiro Lobato nesta obra, estão entre as responsáveis pelo alto valor literário de seu texto.

Ao pensarmos no trabalho feito por Lobato com a obra de James Barrie, observamos que ele toma a obra do autor inglês e dialoga com ela, num processo explícito de intertextualidade. Sua apropriação, como já comentamos antes, é uma *reinação* com as personagens de James Barrie, trazidas para o universo brasileiro, retomando alguns elementos obra inglesa.

Sendo assim, o trabalho que pretendemos apresentar tem como objetivo estudar alguns aspectos da intertextualidade na obra infantil de Lobato, em particular em relação à obra *Peter Pan*, de James Barrie.

A apropriação da personagem Peter Pan no universo do Sítio, ocorre de formas diversas em diferentes textos infantis de Lobato, podendo tais “apropriações” ser divididas em três momentos:

Um primeiro momento se dá quando as personagens lobatianas comentam a respeito de Peter Pan nas obras *O irmão do Pinóquio* e *O circo de Escavalinho*,

¹² SANT'ANA, A. R. “Paródia, Paráfrase e Companhia”, p. 45.

publicadas em 1927, passando, a partir de 1931, a fazer parte do livro *Reinações de Narizinho*.

O segundo momento ocorre no livro *Peter Pan* (1930) de Monteiro Lobato, no qual o texto é adaptado e apresentado por Dona Benta que primeiramente lê a história original, que é depois contada por ela às demais personagens do Sítio.

O terceiro momento da apropriação de *Peter Pan* pela obra lobatiana apresenta nuances diferentes, que poderiam nos levar a uma subdivisão, representada pelas três visitas de Peter Pan ao Sítio do Picapau Amarelo. O primeiro destes ocorre no episódio “A pena de Papagaio”, publicado no mesmo ano de *Peter Pan* (1930) (que se integrariam também ao livro *Reinações de Narizinho*). Nesse texto as personagens lobatianas, tendo conhecido a história de Peter Pan, manifestam o desejo de conhecê-lo pessoalmente. Porém, ao invés de Peter Pan, aparece Peninha, uma personagem invisível que leva as crianças para uma viagem ao país das fábulas, dando-lhes o pó de pirlimpimpim.

Depois da visita de Peninha e da dúvida de este ser ou não Peter Pan, em duas outras obras as personagens lobatianas têm certeza de que é realmente Peter Pan quem as visita. Uma dessas visitas se dá em *Memórias da Emília* (1936), onde a personagem de Barrie surge acompanhada de Alice (*Alice in Wonderland*, Lewis Carrol, 1866) e de várias crianças inglesas, para ver um anjinho caído do céu¹³. A outra visita ocorre na história *O Picapau Amarelo* (1939), quando Peter Pan se muda para o Sítio, trazendo o “Mar dos Piratas”, o navio, as sereias e o Capitão Gancho.

Mas não é apenas a frequência com que a personagem se faz presente no universo lobatiano que justifica sua escolha como objeto desse trabalho: *Peter Pan* é também uma história infantil, quase contemporânea às criações lobatianas, pois sua publicação data de 1911, de forma que apresenta também alguns traços de modernidade. A escolha ainda se justifica pelo fato de ser uma obra originalmente

¹³ *Memórias da Emília*, p. 26-109.

escrita em língua inglesa, da qual Lobato publicou diversas traduções e parece ter sofrido algumas influências.

Ao estudar a presença de Peter Pan na obra lobatiana, estudamos o processo pelo qual Lobato retira a história de seu meio original, mudando seu enredo, de forma a adaptá-la ao contexto do Sítio do Picapau Amarelo e, por extensão, ao do Brasil. Essa contextualização – por hipótese – é uma forma de tornar a história mais acessível às crianças brasileiras.

Por outro lado, o trabalho de Lobato na transposição da obra de J. Barrie para o contexto brasileiro parece fazer parte de seu projeto de criar uma literatura infantil brasileira, projeto este que fica explicitado em vários trechos de sua correspondência que serão oportunamente comentados. Com isso, nosso trabalho também constitui um estudo do processo lobatiano de composição.

Estudaremos a forma como o autor procura, através de diferentes representações da oralidade, fazer com que uma obra estrangeira seja bem recebida pelo público infantil brasileiro. No caso de *Peter Pan*, esta é introduzida ao leitor e também às personagens do Sítio por Dona Benta, de forma que a partir de uma *leitura*, a personagem inglesa passaria a se integrar à paisagem do Sítio do Picapau Amarelo. Antes, porém, de comentarmos a obra lobatiana, tomaremos alguns dos aspectos mais instigantes da crítica mais recente de Lobato.

1. OLHARES DA CRÍTICA SOBRE A OBRA INFANTIL LOBATIANA

"[Monteiro Lobato] Passará pelo crivo das revisões impiedosas e ainda encontrará entusiasmos alucinados. Do barulho sairá para as antologias uma dúzia de contos modelares. E mais boa parte de sua literatura infantil que só encontra paralelo nas grandes literaturas infantis internacionais." (Sérgio Milliet)¹⁴

Segundo Leyla Perrone-Moisés *"todos os grandes autores devem ser reinterpretados, não apenas porque a crítica para isso continua existindo, mas porque a capacidade de suscitar novas interpretações (diversas ou conflitantes) é uma prova da grandeza da obra."*¹⁵ E Lobato, como um grande escritor, também não foge à regra, principalmente quando se trata de sua obra infantil.

A obra infantil lobatiana, gerando polêmicas em várias décadas e sendo por vezes ideologicamente recusada¹⁶, recebe, por outro lado, a consagração da geração de críticos da década de 80, sendo vista como a fundadora da literatura infantil brasileira e também exemplo imitado por várias gerações de escritores de livros infantis.

Sendo assim, nosso estudo dará maior atenção aos críticos mais atuais: a maioria dos textos abordados será da década de 80, ou seja, daqueles críticos que, por volta do centenário do nascimento de Lobato, propuseram uma "revisita" ao texto infantil lobatiano.¹⁷

¹⁴ Milliet, Sérgio. "Um sentimental apaixonado". In *Ciência e Trópico*, p. 230, (retirado de *Diário Crítico*.)

¹⁵ Perrone-Moisés, Leyla. "Baudelaire reabilitado, *MAIS!*, 11-05-1997, p. 5.

¹⁶ Com relação às diferentes visões da obra infantil lobatiana em várias épocas, temos o trabalho inédito de Mirian Gilberti Páttaro. "A fortuna crítica da obra infantil de Monteiro Lobato: apresentação de um levantamento parcial" (mimeo).

¹⁷ Lembramos também que atualmente surgiram importantes obras sobre Monteiro Lobato, *Monteiro Lobato, o Furacão da Botocúndia*, de Vladimir Zaccheta, *Carmem Lúcia de Azevedo e Marcia Camargos* e também *Os filhos de Lobato*, de J. R. W. Penteado. Pelo fato, porém, de não tocarem diretamente em temas que são objeto de nosso estudo, deixamos de comentá-las.

A obra tem seu valor reconhecido por Alfredo Bosi¹⁸, no mesmo texto em que critica os contos de sua obra para adultos. Bosi, comenta que, enquanto o Lobato escritor para adultos pode ser considerado um realista determinista, o escritor de obras infantis cria um outro mundo, onde, segundo ele “*é abolida a determinação e começa a liberdade*”. Também Marisa Lajolo, afirma que na obra infantil lobatiana se encontra “o melhor Lobato”.¹⁹

É praticamente unânime a valorização literária da obra infantil lobatiana pelos críticos da década de 80. Laura Sandroni, por exemplo, afirma que Lobato, com seu primeiro livro infantil, inaugura “*o que se convencionou chamar de fase literária da literatura infantil para crianças e jovens*”²⁰ e para Glória Maria F. Pondé “*a obra lobatiana para a infância enquadra-se na ‘grande arte’*.”²¹

Sendo assim, abordaremos algumas questões estudadas na obra infantil lobatiana por esses críticos. Algumas dessas questões serviram de guia para o estabelecimento de nossa hipótese da apropriação de *Peter Pan* na obra lobatiana.

Um tema importante abordado na obra infantil lobatiana é a presença de personagens estrangeiras no Sítio do Picapau Amarelo. Os textos em geral comentam a presença, quer das antigas personagens dos “contos de fadas”, quer de personagens contemporâneas, como do cinema, quadrinhos, etc.

Marisa Lajolo trata da alteração sofrida pelas histórias estrangeiras no ambiente do Sítio:

Na presença de personagens infantis tradicionais e européias como Branca de Neve, Peter Pan ou Chapeuzinho Vermelho no sítio de Dona Benta manifesta-se outro aspecto no qual o projeto lobatiano parece coincidir com outros projetos da vanguarda: a retomada da tradição, passando-a a limpo, fecundando sua significação quer pela irreverência em relação a seu contexto tradicional, quer pela sua imersão em outro contexto, agora moderno e nacional. Não podem constituir tais procedimentos, muitas vezes estruturais na obra de Lobato, manifestações do

¹⁸ Bosi, A. “Lobato e a criação literária” In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, n.º 43, 1982.

¹⁹ Lajolo, M. “A modernidade em Monteiro Lobato” In: ZILBERMAN, R. *Atualidade de Monteiro Lobato*, 1982.

²⁰ Sandroni, L. *De Lobato a Bojunga*. p. 47.

²¹ Pondé, G. M. F. “A herança de Lobato”. In: ZILBERMAN, R. *Atualidade de Monteiro Lobato*, p. 113.

*mesmo espírito da antropofagia que em outras obras, é lido como penhor de modernidade e vanguarda?*²²

A autora questiona a semelhança entre o processo de “imersão” das personagens estrangeiras no contexto nacional e a antropofagia pregada pelos modernistas, segundo a qual os elementos pertencentes à cultura estrangeira deixariam de pertencer a ela, passando a pertencer àquele que se apropria da mesma. Assim, quando “coladas” no novo espaço, as personagens estrangeiras não surgem para modificar o lugar, mas sim para serem modificados por ele.

Laura Sandroni comenta a presença de personagens estrangeiras no Sítio como uma forma de intertextualidade:

*Como se pode notar por essa presença do núcleo básico de personagens, há uma intertextualidade constante que permite a **reinvenção ou reinterpretação** das histórias de cada um dos personagens em novas aventuras ao lado do “bando”, questionamento de suas posições originais e muitas vezes uma **revisão** destas levando a novas propostas como no caso dos personagens das histórias da Carochinha ou do reino das fábulas (Reinações de Narizinho).*²³

A autora comenta que a intertextualidade, ou seja, o fato de trazer as personagens de outras histórias para o Sítio é um modo de questionar a estrutura daquelas histórias.

Mauro Santayana afirma que “era preciso trazer mitos e deuses para a América, assim como cavalos e bois” e vê o trabalho de Lobato como uma forma bem sucedida de fazer essa transposição. Ele pergunta:

*Qual o grande segredo de Lobato? Ele reside em trazer para a paisagem e a emoção brasileiras os grandes mitos antigos e os contos de fadas. A sua originalidade está nisso: ele não adapta as histórias e lendas conhecidas, mas consegue fazê-las **reviver** em nossa realidade, e conviver com os nossos próprios sonhos, a nossa particular fantasia. Ele trabalha com os materiais disponíveis, e sua criação é acessória: reconta, em linguagem mais singela, fábulas tão antigas quanto o homem, e sempre traduzidas não a cada idioma, mas principalmente a*

²² Lajolo, M. “A modernidade de Monteiro Lobato” Op. Cit., p. 48. Grifos nossos.

²³ Sandroni, Laura. *De Lobato a Bojunga*, p. 55. Grifos nossos.

cada tempo, pelos sucessivos narradores. Mas, em seu caso, há preocupação maior a de estabelecer pontes que são históricas (a transposição do tempo), mas também geográficas (a passagem do Velho Continente eurasiático ao continente brasileiro). E este seu trabalho é mais importante do que parece.²⁴

Comentando sobre as personagens estrangeiras no Sítio, o autor lembra o trabalho de adaptação feito por Lobato, que traz para um tempo e espaço únicos personagens de outros tempos e espaços, tornando suas histórias compreensíveis e interessantes para o leitor.

Nos comentários dos críticos observa-se a renovação presente na obra lobatiana, quando nesta são colocadas as personagens estrangeiras. Marisa Lajolo afirma que a obra lobatiana *retoma* a tradição e *passa-a a limpo*. Laura Sandroni observa a *reinvenção e reinterpretação* das antigas obras. Mauro Santayana afirma que Lobato faz as personagens *reviverem*, sendo traduzidas para um novo tempo e espaço.

Desse modo, observamos que o fenômeno presente nas histórias infantis de Lobato – trazer as personagens dos contos de fadas e das fábulas para um espaço novo e nacional – é visto pelos estudiosos como uma maneira de se questionar essas histórias tradicionais, por meio de seu deslocamento.

Nosso estudo da apropriação *de Peter Pan* na obra lobatiana estuda justamente esse deslocamento das personagens de James Barrie, que são vistas por outro ângulo, através da transposição para o Sítio do Picapau Amarelo.

Ana Maria Filipouski lembra que a obra infantil Lobatiana não só retoma os modelos dos contos de fadas, mas supera tais modelos ao substituí-los pelas suas próprias personagens.

Livre de censura, sem coleiras, a obra infanto-juvenil lobatiana apresenta dois níveis distintos: num deles, a criança pergunta e recebe informações que a instrumentam para a crítica; no outro, vê criticamente aspectos reais, os quais têm como característica infantil a absoluta falta de limites com acontecimentos irrealis.

²⁴ Santayana, Mauro “Um domador dos deuses” p. 9. In: *Folhetim*, “Cem anos de Monteiro Lobato”, 18 de abril de 1982. Grifos nossos.

*Tudo é possível. As noções de tempo e espaço são eliminadas. Tudo é natural, nada é sonho, ou melhor, o próprio sonho é vivido e não sonhado. (...) o faz-de-conta de Emilia substitui a varinha mágica já gasta das velhas fórmulas européias. Assim, os contos de fadas, distantes da realidade infantil, cuja estrutura desgastada foi, como vimos, questionada pelas próprias personagens do sítio, renascem com outra roupagem e se tornam mais próximos, emancipadores.*²⁵

Marcos Rey estuda a presença de personagens estrangeiras modernas na obra lobatiana, observando essa relação das personagens do Sítio com personagens de outras culturas como uma abertura de horizontes, lembrando que, mesmo ao representar um sítio no interior do Brasil, Lobato lembra ao leitor que “o mundo não acaba no Reino das Águas Claras”. Além disso, observa que Lobato, tendo contato com o que havia de mais atual no mundo, e devido a seu tino comercial, trazia para suas histórias personagens que estavam ressurgindo através do cinema.

*Era um nacionalista que tinha pavor ao caipirismo. Contratou o Capitão Gancho para trabalhar nas “Memórias da Emilia”. O ainda atual marinheiro Popeye participa dum entrevero com a boneca, onde o espinafre é substituído por couve picada e leva a pior. A Branca de Neve, que naqueles idos fazia filas nas bilheterias dos cinemas, com os sete anões, revitalizados por Walt Disney, também, convocados, dizem presente no Sítio, graças a uma idéia maluca da Marquesa de Rabicó. Lobato não era insensível ao Ibope universal. Peter Pan and Wendy, do escritor inglês J. M. Barrie, davam samba? Por que não usá-los?*²⁶

O escritor destaca Peter Pan entre as personagens estrangeiras modernas que seriam moda no mundo na época em que Lobato escreve suas histórias. Isso mostra que, entre as novas formas de arte, como o cinema e os quadrinhos, abordados por Lobato, havia ainda esta obra, que aparecendo pela primeira vez sob a forma de uma peça teatral, acabou transformada em livro.

Observamos pelos comentários que a presença das personagens estrangeiras no Sítio tem o caráter de desmitificar essas personagens e ao mesmo tempo de mitificar as personagens lobatianas, Emília, por exemplo, segundo Filipouski,

²⁵ Filipouski, A. M. R. “Monteiro Lobato e a literatura infantil brasileira contemporânea.” In: Zilberman, R. *Atualidade de Monteiro Lobato*, p. 104-105.

²⁶ Rey, Marcos. “Matriarcado no Sítio do Pica-pau Amarelo”. In: *Folhetim*, “Cem anos de Monteiro Lobato”, 18 de abril de 1982.

substituiria as antigas fadas. Ao mesmo tempo, Peter Pan destaca-se entre as personagens do mundo moderno das quais Lobato se apropria.

Assim, observamos que a retomada de personagens estrangeiras na obra lobatiana é vista pela crítica como, em primeiro lugar, uma forma de questionar as histórias vividas por aquelas personagens, através do deslocamento para uma outra situação e uma outra história. Por outro lado, o contato com as personagens vindas de fora e adaptadas à nova realidade é visto como um modo de emancipação do leitor, já que as histórias dessas personagens não são somente traduzidas para uma nova língua, mas também para uma nova cultura.

Com relação ao foco narrativo, os críticos ressaltam o fato de Lobato não valer-se apenas de narradores de terceira pessoa, mas também dar a voz a personagens como narradoras, a outras como ouvintes, que dialogam com a narradora, o que é comentado, por exemplo, por A. M. Filipouski, que chama a isso “dicotomia narrativa”:

Daí a existência da dicotomia narrativa da obra lobatiana, que corresponde a dois códigos diferenciados, um para o relato dos acontecimentos, onde as personagens e leitores adquirem embasamento científico; outro para a especulação dos acontecimentos narrados.²⁷

Eliana Yunes também comenta essa dicotomia, dizendo que apesar de haver um narrador em terceira pessoa, há “a inserção de outras vozes, quer pela irreverência de Emília, quer pela discordância de Pedrinho e Narizinho.”²⁸

Zinda Maria Vasconcelos comenta que o narrador – no caso de Dona Benta – não é onisciente:

(...) Por um lado, desmistifica-se a “certeza absoluta”, a “voz que sabe”, reforçando-se o caráter de julgamento pessoal dos ensinamentos transmitidos — aliás o narrador começa por não ser uma “autoridade”, não é onisciente, também busca suas fontes, cita autores, etc. Entre as interpretações e posições levantadas

²⁷ Filipouski, A. M. R. “Monteiro Lobato e a literatura infantil brasileira contemporânea.” In: Zilberman, R. *Atualidade de Monteiro Lobato*, p. 105.

²⁸ Yunes, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*, p. 41.

*são feitas escolhas de algumas contra outras; “verdades” são defendidas, mesmo apresentadas como “conclusões históricas”, mas, na maioria das vezes, aparecem enquanto concepções pessoais e não como “fatos objetivos”. Tanto que muitas vezes os julgamentos de D. Benta não coincidem com os das crianças, ou os destas diferem entre si.*²⁹

Desse modo, podemos observar que a autora destaca a mesma questão, de que a voz do narrador não é única.

Nilce Sant’Ana Martins toca na mesma questão, comentando que a voz das personagens aparece mais que a do narrador.

*Apesar de se apresentarem histórias, aventuras vividas por um grupo de personagens, a parte expositiva da narração é bastante restrita. O autor reduz ao mínimo a sua participação de narrador, passando a palavra a suas personagens. Quase se pode dizer que suas obras são mais dramáticas do que narrativas (...). Nas obras em que a composição narrativa é mais sensível (Hans Staden, História do Mundo para Crianças, Dom Quixote das Crianças) é D. Benta que se incumbe da exposição, de modo que os ouvintes, isto é, as demais personagens lobatianas, podem ter uma participação ativa através de perguntas e apartes. Com eles, também os pequenos leitores participam mais vivamente dos acontecimentos. (...) Ficando geralmente por trás de suas personagens, só excepcionalmente Lobato se dirige aos seus leitores. Esta palavra, aliás, aparece apenas uma ou outra vez*³⁰

A autora compara Dona Benta, como “contadora de histórias”, a Xerazade.

*Tomando como um todo as obras de caráter didático mais acentuado, bem como as adaptações de grandes obras literárias, podemos considerar a parte em que figuram as personagens lobatianas como uma espécie de “narração com marco”³¹, isto é, uma narração que serve de entrecho a várias outras narrações, as quais constituem a substância da obra. D. Benta, que conta aos meninos as histórias de Hans Staden, de D. Quixote, de Peter Pan, as fábulas de La Fontaine, a história das invenções ou a história universal, tem um papel semelhante ao da Xerazade d’As Mil e Uma Noites, a cada serão oferecendo a seus interessados ouvintes uma fatia de história, de literatura ou mesmo de ciência*³²

²⁹ Vasconcelos, Zinda Maria. *O universo ideológico na obra infantil de Monteiro Lobato*, p. 134.

³⁰ Martins, Nilce Sant’Ana. *A língua portuguesa na obra infantil de Monteiro Lobato*, p. 228.

³¹ Tomamos a expressão da obra *Estructura y función de los tiempos en que el lenguaje*, de Haralda Weinrich (tradução espanhola de Federico Latorre, Editorial Cremos S. A., 1968), em que é analisado o papel dos tempos perfeito e imperfeito na “narração com marco”, especialmente no *Decameron* de Bocaccio e na *História septem sapientium*. (A nota é de Martins).

³² Martins, Nilce Sant’Ana. Op. Cit., p. 22.

Podemos observar que os críticos destacam o fato de a voz do narrador não aparecer muito, de modo a dar destaque aos diálogos e à voz das personagens. Citando cartas de Lobato a Godofredo Rangel, nas quais o escritor tece elogios à escrita sob a forma de diálogos, Martins ressalta ainda o fato de Lobato comentar em suas cartas sobre sua preferência pelo diálogo.

Com o diálogo, a história não é contada por um único narrador, isso quer dizer em primeiro lugar que não há uma voz adulta, unidirecional contando os fatos, passando suas idéias como verdades incontestáveis. O que existe são as vozes das crianças, de Tia Nastácia, de Dona Benta, que enfocam as situações sob seus diferentes pontos de vista, muitas vezes antagônicos.

Outro aspecto presente na obra lobatiana e observado pela crítica é o relativismo de valores. Os críticos comentam a esse respeito observando a ausência de maniqueísmo e a discussão a respeito do relativismo da verdade na obra lobatiana. Para Laura Sandroni:

Rabicó é o "mau caráter" do bando. Capaz de fugir nas horas de perigo, comer o que não deve nos momentos mais importunos. Nem por isso, no entanto, é menos querido, aproveitando aí Lobato para colocar-se contra a dicotomia bom X mau tão característica da literatura destinada a crianças, sobretudo na época em que ele escreveu.³³

Sobre esse aspecto na obra lobatiana destacamos, em primeiro lugar, o texto de Zinda Maria Vasconcelos, que dedica todo um capítulo a esta questão. Ela afirma que, *"Se não há critérios absolutos de verdade, de bem e mal, etc, eles dependeriam do interesse de quem emite os julgamentos"*.

Vasconcelos analisa também o relativismo presente nos textos *Hans Staden*, *Geografia de Dona Benta* e *O Picapau Amarelo*:

³³ Sandroni, Laura. "A função transgressora de Emilia no Universo do Picapau Amarelo", in *Letras de hoje*, n. 3 p. 89.

*Especialmente em relação ao fato de diferentes versões dos fatos serem escritas de acordo com os diferentes interesses de quem os conta, há na obra alguns exemplos maravilhosos. Em Hans Staden, quando Pedrinho pergunta como a História trata com tanta glória os portugueses e espanhóis que praticam tantas atrocidades com os índios, D. Benta diz que é “Por razão muito simples: porque a história é escrita por eles. Um pirata quando escreve a sua vida está claro que se embeleza de maneira a dar impressão de que é um magnânimo herói” (HS 46) (...) Na Geografia há outra referência ao fato de que a História seria diferente caso fosse escrita pelos povos pirateados (...)*³⁴

Também Eliana Yunes comenta a relativização de valores como formadora da instância crítica.

*Deste modo Lobato escapa do risco de reduplicar o modelo de sistema com voz monocórdica e centralizadora e atinge ao mesmo tempo o cerne de sua intenção — a formação da instância crítica. Realiza, pois, simultaneamente, o questionamento das “verdades” e o desmascaramento do próprio processo da persuasão: se assim não fosse seu texto teria valor meramente pedagógico.*³⁵

Incluindo a intertextualidade como outro fator de enriquecimento do texto lobatiano, Yunes afirma:

*(...) a fantasia dos picapauenses, além da prática da liberdade de ação, significa a possibilidade do exercício crítico, desvelado quer pelas situações, quer pelos diálogos, quer pelas reflexões estabelecidas no contato com outros mundos — a intertextualidade serve de contraponto para o enriquecimento do texto lobatiano*³⁶

Observamos assim que os críticos destacam na obra lobatiana a ausência de maniqueísmo e o contraponto de diferentes pontos de vista, que possibilitam a discussão a respeito das verdades. Desse modo, lembram que Lobato, ao apresentar os fatos históricos, ressalta que a verdade depende de quem a conta.

Outro ponto a destacar no estudo da obra lobatiana é a valorização do saber presente em seus textos. Vejamos o que diz a crítica sobre tal aspecto.

Alfredo Bosi comenta a sabedoria de Dona Benta:

³⁴ Vasconcelos, Z. M. Op. Cit., p. 66.

³⁵ Yunes, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*, p. 41-42.

³⁶ Yunes, E. Op. Cit. p. 53.

A figura masculina adulta está omitida. E a figura que domina tolerantemente tudo aquilo é uma sábia (...) É uma figura feminina, uma filósofa iluminista liberal, extremamente tolerante e que não exerce sua autoridade. Ela apenas exerce o dom de ensinar. Então, todo poder é substituído pelo saber. Na verdade, quem manda no sítio é quem sabe mais. Todos estão voltados para figuras que sabem: ou a figura de D. Benta, que é a racionalidade amena, sociável, ou então, uma espécie de caricatura do saber, que é o Visconde de Sabugosa, além da própria Emilia, cuja grande alegria é dar quinaus nos outros, mostrando que sabe mais. Esta paixão pelo saber, pela cultura, está mais amenizada na figura central de D. Benta.³⁷

Nilce Sant'Ana Martins também marca a sabedoria de Dona Benta e sua biblioteca.

A valorização da inteligência e da cultura é um dos objetivos mais evidentes em toda a obra de Lobato. Dona Benta simboliza a importância do saber e da curiosidade intelectual. Sua biblioteca não só incluía as obras-primas da literatura, desde os poemas homéricos até os grandes prosadores do começo deste século, como também obras de ciência, até mesmo tratados de álgebra em que se comprazia o sábio Sabugosa. E a culta senhora ia inoculando nos netos o gosto pela leitura, lendo para eles, à sua maneira especial, as obras que ia recebendo, e fazendo referências aos grandes escritores que poderiam ler quando crescessem.³⁸

A valorização do saber na obra lobatiana está fortemente engajada em seu projeto de valorização da leitura, que é comentado por Marisa Lajolo, no texto em que trata de *Dom Quixote das Crianças*, obra em que a história do “herói da triste figura” é contada por Dona Benta.

A relação de Dona Benta com a cultura é, assumidamente, uma relação mais complexa, mais aprofundada, mais antiga, e que assim se proclama sem falsos escrúpulos de um igualitarismo enganoso. O que parece sugerir que entre um iniciador de leitura e os iniciados (ou entre um professor e seus alunos) não se deve estabelecer nenhum nivelamento por baixo.

Dona Benta, como todo e qualquer leitor competente, aliás, como todo e qualquer usuário competente da língua escrita e oral, é poliglota, isto é, transita com facilidade do estilo clássico de Castilho para o estilo coloquial de sua platéia. Mas tem plena consciência de que ambas as modalidades são diferentes, e que sua

³⁷ Bosi, A. "Lobato e a criação literária", In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 43, 1982. p. 30.

³⁸ Martins, N. S. p. 36.

*responsabilidade, como iniciadora de jovens na prática de leitura, é levá-los até o classicismo de Castilho.*³⁹

Lajolo destaca o fato de Dona Benta transitar do estilo de Castilho – a tradução portuguesa da obra lida por ela – para o estilo coloquial de sua platéia, sendo assim uma poliglota dentro da língua portuguesa. Lembramos também que em *Peter Pan*, Dona Benta revela-se conhecedora do inglês, podendo transitar daquela língua para o português coloquial de seus ouvintes.⁴⁰

Em “Lobato, um Dom Quixote no caminho da leitura”, Marisa Lajolo trata da narrativa do texto de Cervantes por Dona Benta como expressão do “projeto de leitura, tradução e adaptação” lobatiano.

Dona Benta, leitora madura e competente, faz-se a iniciadora de seus ouvintes na leitura: à sua maneira, ela também os arma cavaleiros, isto é, arma-os leitores.

*À medida que a história do cavaleiro da Mancha se desenrola por muitos serões noturnos, o leitor de Lobato assiste ao envolvimento progressivo da platéia pela leitura. Percurso da ida e volta entre texto e vida, sugestivo de que só a partir da evocação de experiências vividas pelos leitores o texto encontra seu sentido.*⁴¹

Percebemos que os críticos apontam para o projeto lobatiano de trazer o conhecimento de forma amena e prazerosa. Bosi destaca que as personagens voltam-se para as figuras que sabem, Martins lembra que Dona Benta incentiva o gosto pela leitura, e Marisa Lajolo lembra o refinamento intelectual de Dona Benta e a forma “natural” como esta inicia os netos na leitura, estabelecendo uma ponte entre o texto apresentado por ela e o cotidiano de seus ouvintes.

Tomemos agora a observação dos críticos a respeito da linguagem presente na obra infantil lobatiana.

³⁹ Lajolo, M. “Lobato, um dom Quixote no caminho da leitura”. In: __ *Do mudo da leitura para a leitura do mundo*, p. 102-3.

⁴⁰ Em “A rainha Mab”, (*Histórias Diversas*), Narizinho encontra Dona Benta lendo *A Tempestade*, de Shakespeare, e pede a ela que lhe conte a história. A avó então a resume para a menina.

⁴¹ Lajolo, M. Op. cit., p. 99.

Comparando a linguagem dos contos de *Urupês* com a linguagem dos textos infantis lobatianos, Alfredo Bosi opõe ambas, afirmando que nestes últimos.

*A linguagem continua pura, vernácula, mas absolutamente simples, chegando àquele modo de comunicação que consegue comover as crianças, o que eu acho genial: chegar, falar às crianças e ser entendido por elas.*⁴²

Guilhermino César também aponta para a diferença de linguagem entre a obra adulta e a infantil de Lobato.

*Ao publicar, porém, A menina do Narizinho Arrebitado, capta de maneira diferente a linguagem de suas personagens: instila no diálogo, para não dizer no conjunto da criação, tons mais brasileiros. A literatura infantil reeducou-o. Vale dizer, o esforço que naturalmente fez para chegar à compreensão imediata dos meninos, a necessidade de ser simples, levam-no assim ao oposto do lusitanismo que lhe marcara as primeiras obras, por contaminação conseqüente à leitura saturada dos autores de Portugal.*⁴³

Também Laura Sandroni comenta sobre a linguagem usada por Dona Benta quando conta histórias a seus netos:

*Com freqüência valia-se do recurso de dar a D. Benta a função de contadora de histórias. É ela quem muitas vezes se incumbem de traduzir, para os demais habitantes do Sítio, textos que de outra maneira seriam de difícil acesso. É o caso de suas adaptações de obras universalmente conhecidas. Também nas obras originais muitas vezes D. Benta usa uma palavra mais erudita, apenas para depois explicá-la de forma coloquial. Essa simplificação na linguagem significa para Lobato a busca de clareza, do entendimento o mais direto possível. Jamais um empobrecimento, como é fácil constatar lendo qualquer de seus livros.*⁴⁴

Eliana Yunes fala da linguagem presente na literatura infantil lobatiana como realização do projeto do escritor de “desliteralização” do texto.

⁴² Bosi, A. "Lobato e a criação literária", p. 29.

⁴³ César, Guilhermino. "Monteiro Lobato e o Modernismo". In: *Atualidade de Monteiro Lobato*, p. 39.

⁴⁴ Sandroni, L. *De Lobato a Bojunga*, p. 57.

Lobato fora dos que renovadamente refletia o ângulo da recepção. Sua correspondência insiste na "desliteralização" do texto, despojado que deveria estar de "literatices" que adiam as mensagens. Contudo, é o mesmo Lobato que na ficção infantil, experimenta já em 1920, com A menina do Narizinho Arrebitado, um discurso inovador lingüisticamente: não apenas o léxico é ludicamente recriado no veio que chega à profusão em Guimarães Rosa, mas toda a linguagem – basta acompanhar a macunaímica Emilia.⁴⁵

Yunes, em outro texto, volta a enfatizar a importância da linguagem lobatiana:

Sua busca de uma linguagem própria para falar às crianças implica no desejo de a elas transmitir um sentido, decorrente de sua visão crítica de mundo, evitando, no entanto, a imposição de conteúdos, o que redundaria na antítese de sua concepção de homem livre, participante e responsável pelo próprio destino e o da pátria.⁴⁶

Também Nilce Sant'Ana Martins destaca a presença do diálogo e da linguagem coloquial nos textos lobatianos:

Predominando a narração dialogada, os mais diversos recursos expressivos da linguagem coloquial são utilizados. Frases feitas, padrões especiais de interrogação, negação e exclamação, construções afetivas de todo tipo, figuras e processos enfáticos dos mais diversos, tudo isso se combina com graça e naturalidade, resultando essa força de atração a que só resistem os meninos muito avessos aos livros ou ainda pouco desenvolvidos na leitura.⁴⁷

Marisa Lajolo e Regina Zilberman destacam o fato de Lobato utilizar uma linguagem que, embora simples, não tem "infantilidade".

Também a linguagem foi criadora, pois, aproveitando bem a lição modernista, autores como Lobato, Graciliano Ramos (...) romperam os laços de dependência à norma escrita e ao padrão culto, procurando incorporar a oralidade sem infantilidade, tanto na fala das personagens, como no discurso do narrador. Representar essa oralidade não significou apenas desprezitar regras relativas à colocação de pronomes ou ajustar a ortografia à pronúncia brasileira. Tratou-se

⁴⁵ Yunes, Eliana. "Lobato e os modernistas" In: *Atualidade de Monteiro Lobato*, p. 53-54.

⁴⁶ Yunes, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*, p. 20.

⁴⁷ Martins, Nilce Sant'Ana. Op. Cit. p. 42-3.

*principalmente de reproduzir a circunstância fundamental de transmissão de mensagens: o prazer de se comunicar e de ouvir histórias, a troca de idéias, a naturalidade da narração em serões domésticos. Essa situação, concretizada por Lobato e Graciliano, é imitada por muitos.*⁴⁸

As autoras apontam na narrativa de D. Benta a tentativa de captar a oralidade com a adoção do estilo coloquial:

*(...) Lobato em *Reinações de Narizinho* e em outros textos, (...) procura recuperar o estatuto oral da literatura infantil. E, se não pode fazê-lo efetivamente, trata de mimetizar a situação de transmissão de histórias, levando Dona Benta a contar em voz alta as aventuras que os meninos apreciam. (...) O empenho em reconstituir a origem oral e coletiva da narrativa popular se completa através da adoção de um estilo coloquial, de que estão ausentes a erudição e a preocupação com a norma gramatical.*⁴⁹

Comentando sobre a forma de narrar de Dona Benta, lembram também que o procedimento de simular a situação original e espontânea de recepção de histórias coincide com uma conquista do modernismo, que é a introdução da oralidade e do coloquial no texto literário.

Desse modo, podemos observar que há um consenso da crítica em relação à inovação da linguagem no texto lobatiano e na importância dessa “oralização” da linguagem para poder tornar a leitura inteligível à criança.

Abordaremos por último a forma como a crítica vê o humor na obra infantil lobatiana.

Alfredo Bosi destaca a presença o humor sarcástico, afirmando que, sob a forma da comicidade, Lobato critica os valores da sociedade. Comentando a respeito de sua releitura dos textos lobatianos, afirma:

Só muito mais tarde fui reler, com outros olhos e com outro espírito, captando aquela sensação de humor que sai da obra de Lobato, às vezes um humor sarcástico, um humor tal que só com o tempo percebemos a profundidade da sátira que está por trás do texto. (...) Esta força modificadora da realidade, que a

⁴⁸ Lajolo, M. e Zilberman, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, p. 83.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 69-70.

literatura infantil de Lobato tem, só com o tempo se percebe. Só com o tempo, comparando-o com outros escritores, é que ficamos surpresos e ainda abalados com este vigor crítico de Lobato. A primeira sensação é de graça, é de riso. Eu me lembro muitas vezes rindo sozinho quando lia as obras de Lobato. E muito recentemente, relendo Lobato, tive a mesma sensação e consegui refazer a empatia com o menino de doze anos, principalmente em alguns momentos da Viagem ao céu. Isto eu acho que é sinal de permanência.⁵⁰

Nilce Sant'Ana Martins, em *A língua portuguesa na obra infantil de Monteiro Lobato*, comenta vários aspectos do humor nos textos lobatianos.

(...) Outra faceta da personalidade do escritor que se expande livremente em sua produção infantil é a humorística. E é, sem dúvida, uma das mais fortes razões do seu êxito. Lobato, que escreveu interessante trabalho sobre o humorismo, expondo humoristicamente a sua concepção de que o "humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas", revela-se também nas obras infantis um autêntico mestre de humorismo. Sabe criar situações de intensa comicidade que arrancam gostosas risadas dos seus leitores.⁵¹

A autora destaca o humor lobatiano enquanto “ponto de vista”, modo de encarar o mundo.

Cassiano Nunes, em seu ensaio intitulado “Mark Twain e Monteiro Lobato, um estudo comparativo” postula semelhanças importantes entre os textos de Lobato e do escritor americano. Entre estas, destaca o humor, constante nas obras de ambos.

(...) enquanto a Mark Twain teima (sic) demais o público em ver apenas como humorista, omitindo a grandeza e universalidade de Huckleberry Finn, ao contrário em Lobato os leitores não reconhecem um humorista, o que realmente ele foi, e dos maiores que o Brasil já teve.⁵²

Cassiano Nunes destaca ainda o interesse de Lobato pela língua inglesa e também o que chama de sua “americanofilia”, traço também marcado por

⁵⁰ Bosi, A. Op. cit., p. 20- 21.

⁵¹ Martins, N. S. OP. cit., p. 29-30.

⁵² NUNES, Cassiano. "Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo p. 79.

Francisco de Assis Barbosa⁵³ que aponta ser Lobato afeiçoado à literatura inglesa e norte-americana, e afirma que o escritor tenha sido influenciado por Mark Twain.

João Carlos Marinho faz sua apreciação da obra lobatiana, comentando o talento de Lobato para o humor:

*O humor constante é um dos traços principais da saga do Pica-Pau Amarelo. Nenhum autor infantil conseguiu a façanha de escrever uma obra infantil marcadamente humorística como Monteiro Lobato. (...) Humor é uma das coisas mais raras em literatura, adulta ou para crianças, Lobato conseguiu.*⁵⁴

Nelly Novaes Coelho comenta a respeito do humor na obra lobatiana, situando-a entre as outras obras infantis nas quais o principal era o lado “pedagógico”, e comentando sobre o valor desse humor para a recepção da obra.

*Contrariando a "seriedade", o "exemplarismo" circunspecto ou o sentimentalismo que predominavam nas leituras "educativas" que, na época, eram oferecidas às crianças, Lobato, desde seu primeiro livro, introduz o humor em suas histórias. Substitui a séria compostura do adulto (que era oferecida como modelo aos pequenos) pela graça, pela irreverência gaiata, ironia ou familiaridade carinhosa. Daí o à vontade que a criançada passou a "viver" em seu universo de ficção.*⁵⁵

Ao estudarmos os aspectos da obra infantil lobatiana abordados pela crítica, tentamos separá-los para melhor observá-los. Porém os vários aspectos da obra lobatiana abordados pela crítica se entrelaçam, de modo que ao se falar da narrativa de Dona Benta, tem-se em vista que as histórias narradas são de personagens estrangeiras, observa-se a linguagem usada pelos narradores e também a transmissão do saber e o incentivo à leitura.

⁵³ Barbosa, Francisco de Assis. “Monteiro Lobato e o direito de sonhar” In: *A menina do Narizinho Arrebitado*, edição facsimilada. Metal Leve.

⁵⁴ Marinho, João Carlos. “Conversando de Lobato” In: Dantas, Paulo. *Vozes do Tempo de Lobato*. p. 183.

⁵⁵ Coelho, Nelly Novaes. “Monteiro Lobato e a ficção para crianças” In: Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade, n. 43. p. 133.

2. CONCEPÇÕES DE *LIVRO* E *LEITURA* PARA MONTEIRO LOBATO

*“Outrora o estudo florescia,
agora transforma-se em tédio;
durante muito tempo valeu o saber,
agora vale o brincar.
Agora aponta antes do tempo
a astúcia dos meninos que,
maliciosamente,
excluem a sabedoria.”
(Carmina Burana)⁵⁶*

*“Todos os livros poderiam
tornar-se uma pândega, uma
farra infantil”
(Monteiro Lobato)*

2.1. O desejo lobatiano - criar uma literatura infantil brasileira

Na correspondência de Monteiro Lobato, descobrimos muitas informações sobre seus planos literários, entre eles a criação de sua literatura infantil. Nessa correspondência, sobretudo nas cartas dirigidas a Godofredo Rangel e reunidas no volume *A Barca de Gleyre*, há revelações muito importantes sobre sua concepção da leitura, sobretudo daquela destinada às crianças. Seus planos ficam explicitados em vários trechos de sua correspondência: desde 1912, dando conselhos a G. Rangel, Lobato toca nesse ponto.⁵⁷ Mas é só em 1916, que o projeto parece adquirir contornos mais firmes :

⁵⁶ Trecho de Carmina Burana, apud CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. p. 98-9. (trad. de Teodoro Cabral, com a colaboração de Paulo Rónai.)

⁵⁷ *Colecione as idéias do Nelo, suas agudezas e ingenuidades. Dará para um livro que nos falta. Um romance infantil – que campo vasto e nunca tentado!* (Op. Cit, VII, p. 330).

“Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta (...). É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos ...”⁵⁸

Lobato explicita, na carta dirigida a G. Rangel, o desejo de criar uma literatura infantil, que surge da preocupação com a formação dos próprios filhos. A figura de sua mulher contando histórias às suas crianças parece ser uma grande fonte de inspiração para o autor, destacando-se o fato de as crianças ouvirem as histórias contadas por uma *figura feminina*, além de elas *ouvirem* e não *lerem*. Além disso, Lobato acrescenta que elas apenas prestam atenção às *aventuras*, deixando de lado a *moralidade*, o que talvez já aponte para o projeto do autor de preencher a necessidade de fantasia comum a todo ser humano, porém manifesta de forma mais aberta na infância.⁵⁹

O quadro apresentado por Lobato, de Purezinha contando histórias para seus filhos, se repete dentro das histórias do autor. Nas histórias do Sítio temos Dona Benta ou Tia Nastácia no papel de Purezinha, e as crianças e bonecos do Sítio em posição homóloga à dos filhos de Lobato.

O autor elabora ainda, na mesma carta, duras críticas às traduções destinadas à infância, estendendo sua preocupação com a formação dos filhos a todas as crianças do Brasil. Partindo da constatação da falta de livros infantis

⁵⁸ *A Barca de Gleyre*, V. II, p. 104, Grifos nossos. Os trechos citados da obra lobatiana, adulta (edição de 1959) e infantil (edição de 1952) tiveram ortografia e acentuação atualizados.

⁵⁹ Essas observações do autor a respeito das crianças e sua relação com as fábulas coincide com as idéias expressas por A. Cândido no texto “A literatura e a formação do homem” (1972) a respeito da literatura em geral e também com as de Edmir Perrotti relativamente à literatura infantil em *O texto sedutor na literatura infantil*, (1986).

brasileiros que atendessem às necessidades das crianças leitoras, ele passa à exposição de seus planos para criá-los.

Lobato retoma suas idéias, já transformadas em ação, em carta de 1921 – ano da publicação de *A menina do Narizinho Arrebitado* –, quando, já na pele de um editor ambicioso, reforça a crítica às traduções de obras infantis disponíveis no Brasil, sobretudo as de Carlos Jansen⁶⁰:

*Pretendemos lançar uma série de livros para crianças (...) e vamos nos guiar por umas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Müller. Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua. Creio até que se pode agarrar o Jansen como "burro" e reescrever aquilo em linguagem desliteraturizada.*⁶¹

A expressão usada por Lobato, "desliteraturizar" a linguagem, pode ser vista como uma crítica ao conceito de literatura como primazia da forma, tese defendida pelos parnasianos e de larga vigência na tradição bacharelesca das primeiras décadas do século XX. Conforme já vimos, a cena doméstica de Purezinha contando histórias aos filhos parece ter sido decisiva para a poética infantil lobatiana e, por isso, seu projeto de criar uma linguagem *desliteraturizada*, talvez corresponda, na verdade, à criação de uma linguagem mais *oral*, ou oralizada, compreensível para seu pequeno leitor.

Em inúmeros outros trechos de *A Barca de Gleyre*, Lobato retoma insistentemente a idéia de retirar a "literatura", o "falar difícil" a "literatice" de seus textos. O escritor justifica o procedimento tendo em vista que seu leitor seria uma criança, cujo cérebro ainda não estaria, segundo ele, "envenenado" como o dos adultos.

⁶⁰ Carlos Jansen, conforme Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura Infantil Brasileira, História e Histórias*, traduziu várias obras infantis para o português, entre as quais: *Contos seletos das mil e uma noites*, (1882), *Robinson Crusoe* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888), *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891), *Don Quixote de La Mancha* (1901).

⁶¹ *A Barca de Gleyre* V. II, p. 233. Grifos nossos.

*(...) o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças.*⁶²

Dessa forma, podemos observar que, quando Lobato expõe seus planos de escrever para crianças, procura minimizar a assimetria inevitável na literatura infantil, escrita por adultos, comercializada por adultos, mas lida pela *criança*, ser passivo nesse processo. Para isso propõe a ruptura da rigidez gramatical e da fixidez da linguagem, ao produzir livros que possam ser lidos como se o leitor estivesse ouvindo uma história ou dialogando com uma pessoa amiga, situação que torna a linguagem de seus livros o mais próximo possível da linguagem viva ou oral.

Ainda subentendida no pensamento lobatiano referente à literatura infantil, fica a proposta do autor de romper com a tradição de textos didáticos ou de formação moral e cívica para crianças, como eram os textos anteriores aos seus. Seu projeto era outro: queria justamente educar seus leitores para exercerem o direito da liberdade e questionarem o que lhes era dado.

Sendo assim, podemos concluir que seu objetivo principal seria divertir e, em segundo lugar educar, mas educar para a plena liberdade e o livre arbítrio. Em sua obra infantil, sempre que as personagens do Sítio são colocadas na posição de leitoras, não apenas recebem as histórias, mas discutem-nas, dialogando e questionando, às vezes concordando, outras discordando das mesmas. Dessa maneira, observa-se que a obra infantil lobatiana, busca levar seu leitor a deleitar-se e ao mesmo tempo tornar-se mais crítico em relação àquilo que recebe: trata-se, pois, de uma poética da leitura, que, não obstante sua modernidade não está tão distante da concepção horaciana de arte, que deveria ser ao mesmo tempo “útil” e “bela”.

⁶² Op. Cit., p. 372.

2.2. Metáforas lobatianas de leitura

“Ainda acabo fazendo livros onde as crianças possam morar” (M. Lobato)

No tópico anterior apontamos alguns traços do projeto lobatiano de criar uma literatura para crianças que pudesse ser uma “farra” infantil, o que sugere uma concepção da leitura como *ludus* – no sentido de jogo e de brincadeira⁶³ – fonte de prazer.

Tal concepção básica ganha nuances nas metáforas que representam o livro enquanto *objeto*, e o ato de *ler* como *dar vida* ao texto, ultrapassando a mera decifração do código escrito. Desse modo, a leitura é motivada, sendo apresentada como um ato prazeroso, do qual um exemplo seria o livro comestível⁶⁴ de *A Reforma da Natureza* que, tal qual a casinha de doce de “João e Maria”, convida o leitor a *devorá-lo*.

Aparentemente, o projeto lobatiano de uma literatura infantil tem suas raízes na experiência de Lobato enquanto leitor, recuperando suas leituras de menino e de rapaz. Entre suas impressões de leitura, merecem destaque seus comentários acerca do livro *Robinson Crusóe*, como a carta de 6/5/1911, dirigida a G. Rangel:

Tens uma impressão do Robinson que é também a minha, com a diferença que nunca o reli – nem relerei. Ganhei-o de presente num memorável dia de Natal e li e reli aquilo com um deleite inenarrável. Conservo essa impressão infantil com o carinho com que um poeta deve conservar a sua primeira produção. Que maravilha não será o Robinson para a formação do caráter dum menino inglês, que

⁶³ Johan Huizinga, em seu livro *Homo Ludens*, apresenta as várias concepções da palavra “ludus”, com os sentidos de “jogo”, “brincadeira” e “peça teatral”. Ao comentar o jogo como *fenômeno cultural*, faz considerações interessantes sobre a relação entre brincadeira e aprendizado.

⁶⁴ Entraremos em maiores detalhes sobre o “livro comestível” no próximo tópico.

*cedo vai para as Índias, a Austrália, construir uma vida de que Robinson é o espelho! Para nós não é tanto, porque não temos Índias para ir – somos ostras.*⁶⁵

Quinze anos depois, em 1926, tendo já publicado vários livros infantis, o autor volta a comentar sua primeira impressão a respeito do mesmo livro.

*Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoou. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do Robinson Crusoe do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e n' Os Filhos do Capitão Grant.*⁶⁶

Se em 1911 Lobato compara o livro a um *espelho* ao afirmar que a vida de Robinson poderia ser um espelho para seu leitor, na carta de 1926, ele usa o verbo *morar* para expressar a relação entre leitor e livro. A idéia de espelho⁶⁷, postulando a identificação entre leitor e leitura, retoma a idéia da *catarse*. Por outro lado, o uso do verbo *morar*, apresenta o mundo do texto como um espaço, lugar definido, de forma que a leitura possa ser vista como um *transporte*, semelhante ao que viriam a fazer as personagens do Sítio, usando o pó de pirlimpimpim e o “faz-de-conta”. Além disso, nessas metáforas, o mundo da leitura é apresentado como um mundo paralelo ao do leitor, com personagens e fatos com os quais ele pode identificar-se.

Ao retomar suas primeiras impressões de leitura e nelas inspirar sua literatura infantil, Lobato aponta para o fato de que, na criança, os conceitos ainda não estão formados como os do adulto.⁶⁸ Essa concepção da criança como um ser em formação, por isso receptivo, é retomada várias vezes pelo autor, como por

⁶⁵ *A Barca de Gleyre*, V. I, p. 304. Grifos nossos.

⁶⁶ *A Barca de Gleyre*, V. II, p. 292-3. Grifos nossos.

⁶⁷ A metáfora do espelho é freqüente na literatura, inclusive na infantil. Para ficarmos só nessa, vale lembrar Lewis Carrol (*Alice Through the Looking Glass*) onde o espelho é representado de forma fantástica, como representação de um mundo paralelo ao real, com o qual o sujeito se identifica, chegando a confundir-se com ele.

⁶⁸ Noção essa também expressa em GAARDEN, Jostein. *O mundo de Sofia* (São Paulo, Cia das Letras, 1995), quando o narrador comenta o fato de que para a criança tudo é novo: “Para as crianças, o mundo – e tudo o que há nele – é uma coisa nova; algo que desperta a admiração. Nem todos os adultos vêem a coisa dessa forma.” (p. 30).

exemplo na já citada carta de 1926, na qual o escritor caracteriza os adultos como “*seres sem graça*”, pelo fato de não estarem abertos a novas idéias.

Depois de vários anos, em 1943, sendo já um escritor de sucesso entre as crianças, Lobato volta a comentar sua leitura do *Robinson Crusóé*.

Vim do Otales. Anunciou-me que com as tiragens deste ano passo o milhão só de livros infantis. Esse número demonstra que meu caminho é esse — e é o caminho da salvação. Estou condenado a ser o Andersen desta terra — talvez da América Latina (...) E isso não deixa de me assustar, porque tenho bem viva a recordação das minhas primeiras leituras. Não me lembro do que li ontem, mas tenho bem vivo o Robinson inteirinho — o meu Robinson dos onze anos. A receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões é algo tremendo (...) Ah Rangel, que mundos diferentes, o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança “um adulto em ponto pequeno”, é que tantos escritores fracassam na literatura infantil e um Andersen fica eterno.⁶⁹

Ao retomar suas primeiras leituras, podemos observar que Lobato continua expressando sua preocupação com a formação das crianças, frisando como sempre a “*receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões*”. Dessa forma e de novo aproximando-se do narrador do best seller contemporâneo *O mundo de Sofia*, Lobato ressalta a diferença da criança em relação ao adulto, pelo fato de, ao contrário deste, ainda não possuir conceitos formados, sendo ainda possível, através de seus livros, passar a ela sua ideologia.⁷⁰

Além das leituras infantis do *Robinson Crusóé*, Lobato aponta também a importância de outras leituras para sua formação como escritor. Em carta de 7/4/1946, dando conselhos a Hernani Ferreira, outro escritor, Monteiro Lobato usa de imagens concretas e “emilianas” para o ato de ler, configurando-se uma nova metáfora para a ação. Se ler antes tinha o sentido de *espelhar-se* ou *morar*, agora aparece com o sentido de *atrair*:

⁶⁹Ibidem, p. 347-8. Grifos nossos.

⁷⁰ Com relação a esse aspecto, ver VASCONCELOS, Z. M. *O Universo ideológico na obra infantil de Monteiro Lobato*. Santos, Traço Editora, 1982.

*“Quanto aos livros a recomendar... Que coisa difícil! Para cada temperamento, para cada personalidade que somos, tais os livros. Eu já disse não sei onde, que temos de ser imãs; e passar de galopada pelos livros, com cascos de ferro imantado, para irmos atraindo o que nas leituras nos aproveite, por força de misteriosa afinidade com o mistério interior que somos. **Ler não para amontoar coisas, mas para atrair coisas.** Não coisas escolhidas conscientemente, mas coisas afins, que nos aumentem sem o percebermos. (...)*

Mas acho que deve ler a Coleção Espírito Moderno, da Editora Nacional. São obras bem escolhidas, em que há muita coisa que os nossos cascos imantados atrairão.

Talvez o que você goste em mim seja isso – essa coleta que em inumeráveis leituras, desde mocinho, meus cascos fizeram instintiva ou inconscientemente. E como o método deu resultado para mim, bem possível que também o dê para você, que tem muitas afinidades comigo.(...)

Em suma: é preciso que você passeie pelo pensamento escrito dos grandes homens, das grandes inteligências, não para acumular como um museu o que eles dizem, mas para ir assimilando umas essências afins e construtoras do teu Ego mental.(...)

Resumirei dizendo: crie um instrumento de expressão; estilo; e aprenda a pensar por si. O resto vem por si. ⁷¹

Ressalta, no trecho citado, a valorização da leitura como subsídio para a escrita. Assim, o autor, que classifica a leitura infantil como espontânea e lúdica, nesta carta de 1946, dirigida a Hernani Ferreira, destaca também o papel da intuição dentro de seus métodos de trabalho e a identificação dos textos lidos por ele com suas próprias idéias.

O caráter harmônico que podemos atribuir a este conjunto de metáforas lobatianas de leitura se confirma e se enriquece em outros momentos de sua correspondência. Vejamos agora outras metáforas para o ato de ler, expressas pelo autor em cartas de sua juventude, quando ainda estudante de Direito.

Em carta de 1903, podemos observar uma dessas metáforas que representaria o ato de ler como *despertar* algo adormecido:

Sobre a cama dormiam um Flaubert e um Coelho Neto. Não os despertei. ⁷²

⁷¹ Apud FERREIRA, Hernani, “O Lobato que conheci” In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal Mário de Andrade*. N. 32. Grifos nossos.

⁷² *A barca de Gleyre*, V. I, p. 21.

Assim, despertar Flaubert ou Coelho Neto seria uma ação com duplo sentido. O primeiro, literal, de tirar os livros de cima da cama. O segundo, metafórico, seria “despertar o texto através da leitura”, sentido que aqui mais interessa, por representar a relação lúdica do autor com os livros, e apresentar semelhanças com a imagem das personagens fugindo do livro da Carochinha,⁷³ o que será comentado no próximo tópico. Dessa forma, *ler* como *despertar* assemelha-se a *ler* como *libertar*, possuindo ambas as metáforas a conotação de que um texto lido é um texto vivo.

Ainda em carta de 1903, o jovem Lobato descreve as leituras suas e dos companheiros do Minarete, as quais eram feitas em voz alta e por isso compartilhadas entre eles. O registro de tal forma de leitura pode ser observado no trecho a seguir, tirado de uma nota de rodapé d’ *A Barca de Gleyre* na qual o escritor afirma que ele e seus amigos personalizavam os heróis do romance *Tartarim de Tarascon*:

*Porque todos nós andávamos cheios do Tartarim de Tarascon de Daudet e cada um personalizava um dos heróis do romance.*⁷⁴

Também do ano de 1903 é o trecho de carta abaixo, onde observamos a forma lúdica como Lobato comenta Nietzsche. Segundo seu texto, da mesma forma que liam em voz alta a obra de Daudet, Lobato e seus companheiros do Minarete poderiam teatralizar os textos do filósofo alemão, trazendo-os, de forma particular, para o ambiente brasileiro, tal qual aconteceria mais tarde com as leituras do Sítio do Picapau Amarelo.

*Andamos agora cheios de projetos grandiosos. Em janeiro vamos nos meter pelos sertões da Mantiqueira para apalpar o terror cósmico e ler Nietzsche berradamente do alto das massaranducas. E panteizar.*⁷⁵

⁷³ *Reinações de Narizinho*, p. 11.

⁷⁴ *A barca de Gleyre*, V. I, p. 25. Tirado de nota de rodapé.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 36.

Salienta-se, assim, que a concepção lobatiana de leitura manifesta variantes expressas por metáforas tão concretas quanto as representações encontradas em sua obra infantil. Tais metáforas de leitura do Lobato menino e jovem ficaram na lembrança do adulto escritor.

Com a apresentação de tais metáforas, ressalta-se o fato de Lobato ter sido, antes de escritor, um grande leitor que, desde menino e de forma prazerosa, soube aproveitar as informações presentes na tradição. Absorvendo das leituras o que lhe interessava mas, sobretudo, analisando a si mesmo como leitor, Lobato pôde criar seu próprio estilo e estabelecer o projeto que legou às novas gerações.

2.3. O livro como mercadoria

“Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com idéia de iniciar a coisa” (M. Lobato)⁷⁶

Nos capítulos anteriores, salientamos as idéias de Lobato sobre a literatura direcionada ao público infantil e como tais idéias parecem articular-se a suas experiências de leitura. Guardando alto grau de semelhança com estas idéias, temos a concepção do Lobato editor, que vê o livro como objeto, mercadoria, visão contrária à atribuição de caráter elevado e idealizado a livros e textos literários tão corrente em textos sobre leitura e literatura.⁷⁷

⁷⁶ Este é um trecho da carta de 1916, em que Lobato comenta seus planos de criação de uma obra infantil brasileira. *A barca de Gleyre*, V. 2 p. 104.

⁷⁷ Esse ponto é observado por Marisa Lajolo, que afirma sobre o autor: *“ele inaugurou uma concepção de literatura que incluía a noção de livro como objeto sem aura: como linguagem, como texto, como mercadoria. (...) O editor Lobato não se soma ao escritor Lobato. Ambos são um só, e esse um pôs em prática uma concepção moderna do escrever, que incluía o leitor não só como virtualidade presente no texto, mas como território a ser conquistado, a partir da criação de mecanismo de circulação entre obra e público.”* (Lajolo, M. “A modernidade em Monteiro Lobato” in: Zilberman, R. (org) *Atualidade de Monteiro Lobato*, p. 42)

Esse olhar dessacralizador lançado sobre o livro apresenta características de modernidade, quando a literatura é, em muitos casos de forma explícita, produzida, consumida e concebida como um produto que deve render lucros a seu produtor. Lobato adere a esta concepção em suas comparações, nivelando, com humor e ironia, a mercadoria livro a outros produtos de “primeira necessidade” como o arroz, feijão, remédios, etc, atitude que o leva a inventar novos meios de fazer suas obras atingirem o maior número possível de leitores.

Da mesma forma, o escritor de livros infantis sabia que seu público dependia de adultos que comprassem seus livros, para ter acesso à saga do Picapau Amarelo. São, nesse sentido, sugestivas certas imagens que usa para mostrar a leitura como imposição dos pais a seus filhos, em sua carta de 1921.

O meu Narizinho, do qual tirei 50.000 — a maior edição do mundo — tem que ser metido bucho a dentro do público, tal qual fazem as mães com o óleo de rícino. Elas apertam o nariz da criança e enfiam a droga e a pobre criança ou engole ou morre asfixiada. Gastei 4 contos num anúncio de página inteira num jornal daqui. Faz de conta que é o Gelol. “Dói? Gelol.”⁷⁸

Lobato compara seu livro *Narizinho Arrebitado* a dois remédios, óleo de rícino e *Gelol*. Dessa forma, estaria ironizando o fato de que sua obra infantil seria — tal qual remédios —, comprada pelas mães e imposta à criança.

Da mesma maneira como trata com ironia o destino da literatura que, mercantilizada, iguala-se a qualquer outra mercadoria, o escritor também ironiza a popularidade de sua obra adulta, como podemos observar em suas palavras dirigidas a Rangel, também no ano de 1921.

Para tudo há uma fábula. O galo encontrou uma pérola. “Antes fosse um grão de milho”, disse e passou. Você deu pérola ao galo. Eu dou milho. Eis a razão do meu sucesso. Mas eu dou milho, meu caro Rangel, por uma razão muito simples: incapacidade de dar pérolas...⁷⁹

⁷⁸ *A Barca de Gleyre*, V II, p. 230. Grifos nossos.

⁷⁹ *Op. Cit.* p. 234. Grifos nossos.

Além da desqualificação que tais metáforas imprimem a seu próprio texto, Lobato insiste – e agora em relação à literatura não infantil – na imagem da leitura/alimento: ao comparar seu texto com milho, sugere que seus livros podem ser “engolidos”, isto é, *lidos* pelo público brasileiro. Desse modo, mesmo que obra e público sejam nivelados por baixo, sua obra mostra-se competente para atender às necessidades daquele, o que seria a principal preocupação do autor.

Porém o texto que melhor caracteriza a visão de Lobato a respeito do livro como objeto sem aura e da arte como mercadoria é a proposta que envia a seus prováveis representantes de diversas localidades do país:

*“Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livro”? V. S não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau. E como V. S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais “livros”, terá uma comissão de 30%; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa”.*⁸⁰

O texto reforça a idéia apontada desde o início deste tópico, de que para o Lobato editor importava menos o conteúdo de seus livros do que o fato de eles atenderem à necessidade do público, dando lucro a seu produtor; no caso de Lobato, duplo lucro, o de escritor e o de editor. Assim, a idéia do livro como uma mercadoria como outra qualquer, expressa na circular dirigida a possíveis revendedores está de acordo com a concepção de livro para o autor como “*primo virere*”.⁸¹

As comparações feitas pelo Lobato empresário entre livros e alimentos reforçam-se com mais um exemplo, expresso em carta dirigida a Godofredo Rangel em 1946, quando contabilizava os frutos de seus negócios:

⁸⁰LOBATO, M. *Prefácios e entrevistas*, p. 190.

⁸¹*A barca de Gleyre*, V. II, p. 260.

Cada livro considero uma vaca holandesa que me dá o leite de subsistência. O meu estábulo no Brasil conta com 23 cabeças no Otales, mais 12 na Brasiliense e mais as 30 Obras Completas. Total 65 vacas de 40 litros. E o meu estábulo na Argentina conta com 37 cabeças. Grande total, lá e cá: 102 cabeças.⁸²

Portanto, apresentando a visão do Lobato editor em relação ao livro, apontamos mais uma metáfora para o ato de ler – a metáfora de *ler* como *consumir*, *alimentar-se* da literatura, a qual se repete na obra infantil do escritor, que será tratada a seguir.

2.4. A leitura sensorial no Sítio do Picapau Amarelo - “livros comestíveis”

“A metáfora da leitura solicita por sua vez outra metáfora, exige ser explicada em imagens que estão fora da biblioteca do leitor e, contudo, dentro do corpo dele, de tal forma que a função de ler é associada a outras funções corporais essenciais.”

(Alberto Manguel)⁸³

O projeto lobatiano de difusão da leitura também se faz presente em sua obra infantil, através das “situações de leitura” incluídas na trama. Essas situações de leitura surgem através da relação das personagens do Sítio do Picapau Amarelo com os livros ou com personagens desses.

Um exemplo do relacionamento entre a turma do Sítio e outras personagens vindas dos livros pode ser encontrado em *Reinações de Narizinho*. Logo no início

⁸² *Ibid*, V. II, p. 373.

⁸³ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.

da obra, a Carochinha⁸⁴ surge à procura das personagens que haviam fugido de seu livro:

*(...) tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo afim de se meterem em novas aventuras. (...) Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo.*⁸⁵

Em outros momentos de *Reinações*, os “fugitivos” do livro da Carochinha aparecem no Sítio do Picapau Amarelo, primeiramente para fazer uma visita⁸⁶ e depois para assistir a um circo⁸⁷ da Emília. Assim, por meio do fantástico, se metaforiza o intercâmbio entre mundo do texto, representado pelas personagens dos contos de fadas, e mundo dos leitores, as personagens lobatianas, deixando-nos a nítida imagem do Sítio como um ambiente de intertexto com outros textos da cultura ocidental.

A fuga das personagens do livro da Carochinha para o mundo do Sítio vale por muitas definições e teorias a respeito da leitura e da intertextualidade. Ao afirmar que o livro da Carochinha estaria embolorado⁸⁸, o autor sugere, que as histórias nele contidas estariam ultrapassadas, precisando de uma renovação. Desse modo, através da relação com o texto e as personagens lobatianas, tais histórias poderiam modernizar-se adaptando-se a nova época e lugar, idéia que fica expressa na fala de Pedrinho:

⁸⁴ Na história de Lobato, carochinha é uma espécie de bruxa. Trata-se de figura tradicionalmente associada à narração oral de histórias, mas seu aparecimento na história de Lobato pode ser visto como uma referência irônica à obra *Histórias da Carochinha* (1894), assinada por Figueiredo Pimentel e editada pela livraria Quaresma, que trata dos clássicos de Grimm, Perrault e Andersen.

⁸⁵ LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*, p. 11.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 173 a 195, no capítulo intitulado “Cara de Coruja”.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 227 a 247, “Circo de Cavalinhos”.

⁸⁸ Quem primeiramente afirma que as histórias do livro da Carochinha estariam emboloradas é Narizinho, em *Reinações de Narizinho*, p. 12, quando a personagem diz para Carochinha: “Velha implicante é você, e tão implicante que ninguém mais quer saber das suas histórias emboloradas.”

*(...) Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta idéia — fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. Que lindo, não?*⁸⁹

Na mesma obra, a relação do Visconde com os livros também é sugestiva. O boneco, que mora na estante de Dona Benta, utiliza os livros para outros fins além da leitura. Estes são utilizados por ele como mesa, cama, etc. O contato direto com eles faz com que o boneco “absorva” o conhecimento.

A natureza da leitura do Visconde é demonstrada, a princípio, pelos comentários das crianças: “*parece que os livros pegaram ciência nele*”⁹⁰, ou então “*o Visconde, só porque cheirou os livros de vovó, é capaz de saber*”.⁹¹ Sua leitura ganha o sentido de devoração literal quando ele “*se empanturrou de álgebra*”, precisando de uma cirurgia, feita pelo Doutor Caramujo, para a retirada do excesso. Vejamos o que diz o cirurgião a esse respeito:

*(...) Estou tirando só o que é álgebra. Álgebra é pior que jabuticaba com caroço para entupir um freguês.*⁹²

Vemos também, ainda com o Visconde, a antropomorfização do livro, o que ocorre quando o boneco encontra uma trigonometria, e como um bom “viciado”:

*(...) Arrancou o livro dali e saiu de braço dado com ele para um passeio pelos arredores. E por lá ficaram até o dia seguinte, a conversar sobre 'senos' e 'co-senos'.*⁹³

⁸⁹ LOBATO, *Op. Cit.* p. 52.

⁹⁰ *Reinações de Narizinho. Op. Cit.* p. 105.

⁹¹ *Ibid.* p. 108.

⁹² *Ibidem.* p. 229.

⁹³ *Ibid.* p. 250.

Assim, a leitura praticada pelo Visconde apresenta, em alguns momentos, características de *leitura sensorial*.⁹⁴ Não obstante ele personificar *um sábio*, nesses momentos, sua relação com os livros é totalmente lúdica, próxima da forma como uma criança ainda não alfabetizada poderia relacionar-se com ele. Se a criança pode brincar com o livro, como faria com outro brinquedo qualquer, o Visconde pode, de forma análoga, absorver seu conteúdo ou dialogar, literalmente, com ele, como no caso citado, em que sai de braços dados com uma trigonometria, conversando sobre “senos” e “co-senos”. Através dessa relação, o livro, nas histórias lobatianas é visto enquanto objeto, como mais um brinquedo das personagens.

Se em *Reinações* temos o Visconde que se empanturra de álgebra, há outro momento em que a relação entre a leitura e a comida é levada às últimas conseqüências. Isso ocorre na obra *A reforma da Natureza*, na qual temos o “*livro comestível*”, uma criação da Emília:

— *Pois eu tenho uma idéia muito boa, disse Emília, Fazer o livro comestível.*

(...) Em vez de impressos em papel de madeira, que só é comestível para o caruncho, eu farei os livros impressos em um papel fabricado de trigo e muito bem temperado. A tinta será estudada pelos químicos — uma tinta que não faça mal para o estômago. O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas; lê uma, rasga-a e come. Quando chega ao fim da leitura, está almoçado ou jantado.

(...) Dizem que o livro é o pão do espírito. Porque não ser também o pão do corpo? As vantagens seriam imensas. Poderiam ser vendidos nas padarias e confeitarias, ou entregues de manhã pelas carrocinhas, juntamente com o pão e o leite.⁹⁵

A fala da boneca sobre livros entregues junto com o pão e o leite, com sua dose de humor e *nonsense*, apresenta grande semelhança com as idéias do Lobato empresário, já comentadas, sobre o livro-mercadoria. Se antes tínhamos Lobato

⁹⁴ A leitura sensorial é apresentada por Maria Helena Martins, em *O que é leitura*, onde trata da relação, que pode ser estabelecida, além da leitura do código escrito, entre o leitor e o livro. No tópico “leitura sensorial”, a autora trata da relação lúdica possível de ocorrer entre a criança e o livro antes mesmo que a alfabetização permita a decifração do texto.

⁹⁵ “O livro comestível”, in: LOBATO, Monteiro. *A reforma da Natureza*. 1941, (p. 233-4). Grifos nossos.

relacionando seus livros a alimentos e remédios, agora temos Emília comparando os mesmos ao pão e ao leite.

O plano da boneca de vender o livro em padarias e confeitarias casa-se com os planos comerciais do empresário Lobato. Dentro da ficção, porém, a mínima diferença entre o livro e as outras mercadoras não existiria mais, já que aquele seria não apenas vendido como pão mas também devorado como o pão, tornando-se, segundo as próprias palavras da personagem um pão “do corpo e do espírito”. Desse modo, a leitura é motivada, pois o livro comestível lobatiano convida o leitor a *devorá-lo*.⁹⁶

Além da visão da leitura como devoração, há também uma representação da cultura como um “caldo”. Em *Reinações de Narizinho*, no capítulo intitulado “O irmão do Pinóquio” (1927), temos a seguinte observação a respeito de Dona Benta.

“Coitada de vovó! disse um dia Narizinho. De tanto contar histórias ficou que nem bagaço de caju; a gente espreme, espreme e não sai mais nem um pingo.

*Era a pura verdade aquilo – tão verdade que a boa senhora teve de escrever a um livreiro de São Paulo, pedindo que lhe mandasse quanto livro fosse aparecendo. O livreiro assim fez. Mandou um e depois outro e por fim mandou o Pinocchio.”*⁹⁷

Em *Histórias de Tia Nastácia* (1937), Pedrinho faz comentário semelhante, dessa vez a respeito dos conhecimentos da cozinheira.

*— Uma idéia que eu tive. Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer tia Nastácia para tirar o leite do folk-lore que há nela.”*⁹⁸

Ao comparar capacidade de contar histórias a um “caldo” ou “leite”, Lobato aproxima mais uma vez o abstrato – a cultura – do concreto – os alimentos. Assim

⁹⁶ A metáfora gastronômica, hoje retórica comum, é rastreada por Alberto Manguel (1997), que postula (p. 196-9) sua longevidade e a localiza já antes do nascimento de Cristo, quando o profeta Ezequiel, teve a visão que lhe entregou um manuscrito enrolado dizendo “Abre a boca e come o que te vou dar”. Cita também exemplo do apocalipse de São João em que o santo recebe visão parecida.

⁹⁷ *Reinações de Narizinho*, p. 199. Grifos nossos.

ler e alimentar-se são atos que se relacionam em vários momentos da obra infantil lobatiana, de forma que o livro, naturalizado, é mais uma vez concebido como gênero de primeira necessidade, o que não deixa de ser muito conveniente para um editor.

Enquanto Dona Benta e Tia Nastácia são contadoras de histórias, as crianças e bonecos são leitores capazes de entrar nas histórias dos livros e ali viver as aventuras quando desejarem. Podem também trazer suas personagens prediletas para seu mundo e criar novas aventuras.

Concluindo, podemos observar que a leitura das personagens lobatianas faz-se de forma lúdica, quer através da devoração do “livro comestível”, das leituras do Visconde, quer na relação entre a turma do Sítio e as personagens de outros livros. Desse modo, observa-se que as várias formas de ler têm em comum a comparação entre a leitura e a alimentação, pois se o Visconde pode “sugar” o conhecimento dos livros, se Emília pode fazer livros comestíveis e as crianças podem “beber” as histórias de Dona Benta ou Tia Nastácia, o próprio texto de Lobato, como leitor e escritor está “bebendo” e apropriando-se das histórias dos contos de fadas quando retoma as outras histórias, trazendo as personagens maravilhosas do imaginário europeu para o universo do Sítio.

É possível, portanto, observar dentro das histórias do Sítio do Picapau Amarelo a presença de personagens vindas dos clássicos, dos contos de fadas, de fábulas e histórias populares. Nesse espaço inserem-se também personagens do cinema, dos quadrinhos e de outras histórias infantis contemporâneas às do Sítio⁹⁹. Entre tais histórias, a que interessa para o presente trabalho é a de Peter Pan, do livro *Peter Pan and Wendy*¹⁰⁰ de J. Barrie, do qual Lobato se apropria,

⁹⁸ *Histórias de Tia Nastácia*, p. 3-4. Grifos nossos

⁹⁹ Entre estas personagens temos o Marinheiro Popeye e Tom Mix no cinema, além do Gato Felix, dos quadrinhos, ambas representantes de dois meios de comunicação de nosso século.

¹⁰⁰ Observamos que a obra de James Barrie publicada em 1911 possuía o título *Peter Pan and Wendy* e que mais tarde tornou-se apenas *Peter Pan*. Na tradução de Lobato o título também seria *Peter Pan*.

primeiramente por meio de uma adaptação, cujo processo estudaremos no próximo capítulo.

3 - *PETER PAN*, UMA LEITURA INGLESA NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

" (...) a leitura não está, ainda, inscrita no texto (...) não há, portanto, distância pensável entre o sentido que lhe é imposto (...) e a interpretação que pode ser feita por seus leitores; conseqüentemente, um texto só existe se houver um leitor para lhe dar um significado." (Roger Chartier)

A adaptação de *Peter Pan* feita por Monteiro Lobato apresenta-se como uma história contada dentro de outra história, ou seja, uma história contada por Dona Benta a seus netos e demais personagens do Sítio do Picapau Amarelo, ao longo de vários serões domésticos.

A obra inglesa *Peter Pan and Wendy* transforma-se em *Peter Pan* de Lobato, que tem por subtítulo *A História do Menino que não queria crescer, contada por Dona Benta*. Desse modo, observamos que no título do texto lobatiano, além da inclusão do subtítulo, há a retirada do nome de Wendy.

A obra *Peter Pan* de Lobato pode ser considerada uma *adaptação*, já que não tem a pretensão de ser uma tradução literal. Pelo contrário, objetiva modificar a história, não obstante mantenha o enredo, porém contando-o de forma resumida. A isso ainda soma-se o fato da história ser introduzida pela fala da personagem.

Destacaremos a maneira como a história é contada, ou seja, como a narradora (e por trás dela Lobato) traz uma história da cultura européia, escrita em língua estrangeira, para um espaço brasileiro. Sendo assim, analisaremos como a narradora adapta a história em função de seus ouvintes, facilitando a recepção e tornando agradável o contado deles com os a história, e conseqüentemente, com os livros.

Por trás das alterações feitas no texto inglês, há o objetivo de facilitar sua apreensão pelo leitor infantil brasileiro, projeto que, como já vimos, norteia a ficção infantil lobatiana. A criação de um serão doméstico, com traços em comum com a cena doméstica já comentada¹⁰¹, seria uma forma de fazê-lo. Temos no serão do Sítio a avó, leitora culta, que transmite histórias a seus netos, os quais têm liberdade para não só ouvir como também *discutir e emitir opiniões* sobre aquilo que ouvem.

3.1. A personagem presa no livro inglês e sua leitura no Sítio

*“Mas quem era Peter Pan?”
Ninguém sabia.¹⁰²*

A obra *Peter Pan* (1930), de Monteiro Lobato, inicia-se com um narrador de terceira pessoa, que apresenta ao leitor o espaço do Sítio. Esse narrador apresenta ao ouvinte a sala de Dona Benta, onde as crianças, tendo ouvido falar de Peter Pan em *Reinações de Narizinho*, perguntam à avó quem é tal personagem. Nesse momento Dona Benta mostra-se ignorante e precisa recorrer a um *livro* para satisfazer a curiosidade dos netos.

Escreveu a uma livraria de São Paulo pedindo que lhe mandasse a história do tal Peter Pan. Dias depois recebeu um lindo livro em inglês, cheio de gravuras coloridas (...) O título dessa obra era Peter Pan and Wendy.

Dona Benta leu o livro inteirinho e depois disse:

— Pronto! Já sei quem é o senhor Peter Pan, e sei melhor do que o gato Félix, pois duvido que ele haja lido esse livro.¹⁰³

¹⁰¹ Trata-se do trecho da carta de Lobato dirigida a Rangel em que o escritor comenta a respeito de Purezinha contando histórias aos seus filhos.

¹⁰² LOBATO, Monteiro. *Peter Pan*, p. 150.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 150.

Dessa forma, podemos observar como Dona Benta, leitora culta e poliglota, consegue acesso à obra estrangeira. Além disso, o autor não deixa de mostrar a importância da livraria para a aquisição da obra e a importância de sua leitura como fonte para a história que seria depois transmitida oralmente. Assim, depois de ler o texto em inglês, Dona Benta o traduz não apenas para o português, mas para uma linguagem simplificada e oralizada, mais compreensível às personagens do Sítio e às crianças brasileiras.

Antes de Dona Benta inteirar-se pela leitura da personagem inglesa, o início de *Peter Pan* alude a menções anteriores à personagem de Barrie na obra de Lobato:

Quem já leu as Reinações de Narizinho deve estar lembrado daquela noite de circo, no Picapau Amarelo, em que o palhaço havia desaparecido misteriosamente. Com certeza fora raptado. Mas raptado por quem? Todos ficaram na dúvida, sem saber o que pensar do estranho acontecimento. Todos, menos o gato Félix. Esse figurão afirmava que o autor do rapto só poderia ter sido uma criatura — Peter Pan.¹⁰⁴

Curiosamente, no entanto, as edições 1931 e 1952 de *Reinações de Narizinho*, (no capítulo “O circo de Escavalinho”) consultadas para conferir a informação, registram menção a Peter Pan feita pelo *Gato de Botas*, e não pelo *Gato Félix*. O mesmo pode se observado na edição de 1929, quando *O circo de Escavalinho* havia sido publicado como texto independente.

O desencontro de informações não surpreende em um escritor cuja obra foi tão alterada ao longo de diferentes edições¹⁰⁵, nem o lapso de Lobato invalida o

¹⁰⁴ LOBATO, M. *Peter Pan*, p. 149.

¹⁰⁵ A esse respeito, conferir LAJOLO, Marisa. “Lobato, o mal-amado do Modernismo Brasileiro, In: LOBATO, M. *Contos escolhidos*. (1993), em que a autora comenta que “o fato de alguns contos estarem incluídos em livros cuja primeira edição é, às vezes, anterior à data de elaboração dos contos não deve intrigá-lo nem indispor-lo contra este escriba distraído: a cada edição de seus livros, Lobato mexia e remexia neles, não sendo, portanto, de estranhar que substituísse uns contos por outros, reescrevesse certos textos, alterasse enfim, significativamente, o perfil de suas obras: afinal, Lobato era seu próprio editor.”

Temos também a dissertação de Mestrado de Milena Ribeiro Martins (ainda inédita), que estuda as várias alterações feitas por Lobato em seus contos para adultos.

comentário de Dona Benta que afirma saber mais que o gato por ter lido o livro. Emília diz então “*Está claro que não leu, (...) pois ele só lê ratos – com os dentes*”.¹⁰⁶ O comentário da boneca aproxima mais uma vez a leitura da devoração.

A edição da obra por nós utilizada é de 1952¹⁰⁷. Porém ao tomarmos a edição de *Peter Pan* de 1930, veremos que não há menção a nenhum gato. Quando Dona Benta termina de ler a obra de James Barrie, diz apenas: “*Pronto. Já sei quem é o senhor Peter Pan e poderei contar a história dele quando vocês quiserem.*”¹⁰⁸

Também no texto “O irmão do Pinóquio”, publicado pela primeira vez em 1927, anteriormente, portanto, a *Peter Pan* (e que igualmente vem a fazer parte do livro *Reinações de Narizinho*), a personagem João Faz-de-conta, uma espécie de réplica brasileira do Pinóquio de Collodi, comenta ter visto e falado com Peter Pan.

Nisto surgiu Fazdeconta, que tinha saído para o terreiro a fim de refrescar a cabeça, e disse, muito alegre:

— *Adivinhem quem passou por aqui! Peter Pan. Conversou comigo meio minuto e lá se foi, voando para a Terra do Nunca, onde mora. Disse que qualquer dia aparecerá no sítio de Dona Benta para conhecer Pedrinho.*

— *Que pena tão ter portado um minuto para tomar café conosco! Ele sempre me visita e gosto muito dele. [disse a Capinha Vermelha].*

*Narizinho, que já ouvira falar de Peter Pan, fez mil perguntas a respeito desse extraordinário “menino que jamais quis ser gente grande” e de sua inseparável companheira, a fada Sininho.*¹⁰⁹

Constatamos também que em “O irmão do Pinóquio” dá-se, com relação à obra de Collodi, um processo semelhante ao ocorrido em relação a Peter Pan:

¹⁰⁶ LOBATO, M. *Peter Pan*, p. 150.

¹⁰⁷ *Obras Completas de Monteiro Lobato*, Literatura Infantil, vol. 5.

¹⁰⁸ LOBATO, M. *Peter Pan*, São Paulo, Ed. Nacional, 1930.

¹⁰⁹ LOBATO, M. *O irmão do Pinocchio*, São Paulo, Ed. Nacional, 1927. (A ortografia e acentuação foram por nós atualizadas)

Dona Benta adquire o livro, e, depois de lê-lo, conta a história aos demais, a partir do que as personagens do Sítio tentam criar uma réplica da personagem, que seria um Pinóquio lobatiano. Desse modo, pela semelhança de processos e pelo fato de a personagem mencionar Peter Pan, poderíamos pensar no Pinóquio lobatiano como um condutor, por cuja mão é trazida a personagem de J. Barrie.

Em ambas as obras, explicita-se a importância do livro¹¹⁰, já que Dona Benta tem de recorrer a ele para poder conhecer e contar as histórias. A recorrência a livros e a personagem Dona Benta no papel de contadora de histórias aparece também em outras obras como *Hans Staden* (1927), *História do mundo para crianças* (1933) e *Dom Quixote das crianças*¹¹¹ (1936). Em “O irmão do Pinóquio”, a avó recorre ao livro depois das outras personagens constatarem ter ela contado todas as histórias que sabia.¹¹²

Sendo assim, podemos perceber que Lobato, em sua obra infantil, mesmo ao apresentar situações de narração oral de histórias, não deixa de ressaltar a importância do livro como princípio da cultura e fonte das histórias narradas por Dona Benta. Quando ela transmite as histórias, sua narrativa sofre mudanças em função de *sua leitura* do texto, do horizonte de expectativas de sua platéia e da relação entre narradora e ouvintes no momento em que conta a história ao grupo.

Ou seja, a narradora não só traduz a história, mas também explica certos termos intraduzíveis, modifica certas situações e usa artifícios para despertar o interesse de todos. Agindo assim, contextualiza e, de certa forma, tropicaliza a história narrada, dando elementos para que ocorra o tipo de leitura oral, compartilhada por um grupo que ouve atenta e interessadamente uma contadora de histórias, relação esta de que fala Chartier:

¹¹⁰ O que era interessante para Lobato enquanto editor.

¹¹¹ A obra *Dom Quixote das Crianças*, é discutida por Marisa Lajolo em “Lobato, um Dom Quixote no caminho da leitura”, In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*.(1993)

¹¹² Lobato, Monteiro, *Reinações de Narizinho*, p. 199. Trecho já citado anteriormente.

(...) a leitura não é somente uma operação abstrata de intelecção; ela é o engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros.¹¹³

Um registro das práticas de leitura no Brasil é apresentado por Marisa Lajolo em *A Formação da Leitura no Brasil*, em que comenta sobre os leitores (principalmente as leitoras) presentes em vários romances brasileiros. Comentando sobre a leitura compartilhada, destaca o espelhamento entre afeto e leitura:

Rompendo o círculo doméstico, no entanto, livros e leituras muitas vezes compõem elo entre os amantes, que expressam, ao compartilhar preferências literárias, o afeto mútuo de um pelo outro. Nesses casos, os narradores apresentam cenas bastante sugestivas de outras práticas de leitura, em que o enamorado lê trechos de suas obras favoritas para a amada, que tece comentários judiciosos e maduros sobre autores e obras.¹¹⁴

Desse modo, se Chartier comenta a respeito das relações de leituras compartilhadas, Lajolo nos traz exemplos dessas práticas de leitura no Brasil, seja na ficção ou na realidade, e nosso trabalho estuda a representação de práticas de leitura na obra infantil lobatiana e o relacionamento entre a narradora e os ouvintes.

3.2. A Narradora

*"A moda de dona Benta ler era boa.
Lia 'diferente' dos livros"¹¹⁵*

Antes da obra *Peter Pan*, a série de obras infantis de Lobato já tinha registrado o costume de se contarem histórias no Sítio. Dona Benta é a principal

¹¹³ *A ordem dos livros*, p. 16.

¹¹⁴ LAJOLO, M. *A Formação da Leitura no Brasil*, p. 252. A autora cita também José de Alencar, que em seu livro *Como e por que sou romancista*, lembra que em sua infância lia romances para uma platéia de mulheres. (p. 252)

¹¹⁵ *Reinações de Narizinho*, p. 199.

contadora de histórias do Sítio do Picapau Amarelo. É uma senhora sábia, querida por todas as personagens, e as histórias que conta são, na maioria das vezes, retiradas de livros. Porém sua narrativa manifesta vários traços de oralidade, que serão apresentados a seguir.

Em primeiro lugar, o fato de ser uma senhora sábia aproxima Dona Benta dos antigos contadores de histórias, comentados por Ong:

(...) Knowledge is hard to come by and precious, and society regards highly those wise old men and women who specialize in conserving it, who know and can tell the stories of the days old. By storing knowledge outside the mind, writing and, even more, print downgrade the figures of the wise old man and the wise old woman, repeaters of the past, in favor of younger discoverers of something new.¹¹⁶

Sendo assim, podemos observar que Dona Benta, também uma “senhora idosa e sábia”, desempenha a mesma função dos antigos contadores de histórias, que é transmitir o saber aos mais jovens. Ao contar a história de Peter Pan, porém, está recorrendo a uma obra moderna ao invés das antigas histórias orais. Entretanto, tal qual os antigos narradores, é uma figura sábia – e respeitada por sua sabedoria – em torno da qual se junta o grupo para ouvir histórias.

Além disso, a narrativa de Dona Benta apresenta várias características de oralidade, uma das quais é que ela conta a história de forma *resumida*, dando mais ênfase às cenas de *ação* e *diálogo*, como o encontro entre Wendy e Peter Pan, já que, como Lobato, acredita que o que interessa a seu público são as *aventuras*.

Dona Benta utiliza gírias aparentemente contemporâneas da publicação da obra e que serviram a seu propósito de reproduzir a oralidade. Alguns exemplos dessas gírias são palavras como “*gabolice*”, “*prosa*”, “*mangar*”, etc.¹¹⁷

A oralidade de sua narrativa também se reforça em frases que respeitam uma certa indeterminação que, admitida na fala, é intolerável na escrita, como

¹¹⁶ ONG, W. *Orality and Literacy*, p. 41.

¹¹⁷ Estas gírias encontram-se na narrativa de Dona Benta em frases como: “*Tamanha gabolice espantou Wendy. Ela havia consertado a sombra e o prosa chamava para si as honras*”, (p. 162); ou então: “*É verdade isso Peter? Há mesmo fadas ou você está a mangar comigo?*” (p. 165).

dizer por exemplo que “O pai [de Wendy] chamava-se não sei que Darling.¹¹⁸, bem como no uso de onomatopéias como “bem, bem, bem...”, “tlin, tlin”, “Prrrrr...”. Isso ocorre por exemplo, na apresentação da fada Sininho:

Uma fada que fazia tudo que as outras fazem, menos falar. Sua fala não passava daquele tlin, tlin, tlin de campainha de prata.¹¹⁹

Outra das características da narrativa de Dona Benta – que apresenta semelhanças com o narrador oral comentado por Walter Ong – é a de *aproximar os fatos narrados do cotidiano no qual se conta a história*:

“(...) oral cultures must conceptualize and verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human lifeworld, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings.”¹²⁰

Essa aproximação entre os fatos narrados e o cotidiano pode ser observada na narrativa de Dona Benta, cuja preocupação é fazer com que seus ouvintes assimilem a obra inglesa, tornando o mundo de Peter Pan mais próximo do mundo de seus leitores.

Para que a interação se dê, a narradora interrompe sua história a quase todo momento para explicar nomes, situações e locais que fazem parte da outra cultura, como por exemplo com a explicação do que vem a ser uma *nursery*.

— Nursery (pronuncia-se nârseri) quer dizer em inglês quarto de crianças. Aqui no Brasil quarto de criança é um quarto como outro qualquer e por isso não tem 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.¹²¹

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 152.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 167.

¹²⁰ Ong, W. *Orality and Literacy*, p. 42.

¹²¹ LOBATO, Op. Cit. p. 152.

Ao explicar sobre a *nursery* e seus brinquedos, Dona Benta desperta a curiosidade das personagens como Emília, que pergunta se lá na Inglaterra existe “*boi de chuchu*”. A isso ela responde:

— *Talvez não tenha, porque boi de chuchu é brinquedo de meninos da roça e Londres é uma grande cidade, a maior do mundo. As crianças inglesas são muito mimadas e têm os brinquedos que querem. Os brinquedos ingleses são dos melhores.*¹²²

Essas observações de Dona Benta sobre os brinquedos, sugerem que a família de Wendy seja rica, por ter condições de dar um quarto com bons brinquedos para os filhos.¹²³ Na obra inglesa, porém, constatamos que a família Darling era considerada pobre em relação a outras famílias inglesas, já que o nascimento de Wendy traria despesas para a família:

*For a week or two after Wendy came it was doubtful whether they would be able to keep her, as she was another mouth to feed.*¹²⁴

Em outro momento, o texto original mostra que a babá das crianças inglesas era uma cachorra pelo fato de o senhor e a senhora Darling não poderem pagar uma pessoa para tomar conta dos filhos e levá-los à escola.

*Mrs. Darling loved to have everyting just so, and Mr. Darling had a passion for being exactly like his neighbours; so, of course, they had a nurse. As they were poor, owing to the amount of milk the children drank, this nurse was prim Newfoundland dog, called Nana, who had belonged to no one in particular until the Darlings engaged her.*¹²⁵

¹²² *Ibidem*, p. 152.

¹²³ Tais comentários levaram a obra *Peter Pan* a ser colocada na lista dos livros proibidos e a ser apreendida pelo Estado Novo, pois, Maria Tucci Carneiro (*Livros Proibidos, Idéias Malditas*, 1997, p. 74), afirma que, segundo o procurador Dr. Clóvis Krueel de Morais, a obra criticava o governo brasileiro ao mostrar nossa inferioridade em relação aos ingleses. A partir de tais denúncias, foram apreendidos e destruídos todos os exemplares da obra que fossem encontrados no país. Observamos também que é discutível o caráter de crítica política encontrado por Clóvis Krueel de Morais na versão lobatiana.

¹²⁴ BARRIE, J. *Peter Pan*, p. 2.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 4.

Observamos, assim, que Dona Benta não tece comentários sobre a situação dos pais de Wendy em relação à sociedade inglesa. Seu objetivo é apenas explicar a seus netos o que vem a ser “nursery”, de forma que estas compreendam certas *diferenças* existentes entre este tipo de quarto e os brasileiros.

Em vários outros momentos, a narradora aproxima os fatos da narração do cotidiano de seus ouvintes. Mas às vezes esta aproximação se dá por conta deles mesmos. Dessa forma, a narradora *sugere* e seus ouvintes *praticam* uma recepção ativa. No exemplo abaixo, a aproximação ganha sentidos inesperados pela metalinguagem:

(...) Gêmeo era o nome dado a dois meninos realmente gêmeos e tão iguaizinhos que as mesmas roupas e o mesmo nome serviam para ambos.

(...)

— Eu sei, berrou Emilia. Com os livros é assim. Há montes de livros tão iguais que tanto faz a gente pegar num como pegar noutro. A obra é a mesma.

— Pois é, disse dona Benta rindo-se da comparação da boneca. Os seis meninos perdidos eram esses tais, e naquela noite estiveram brincando até tarde, à espera de Peter Pan, que fora à cidade ouvir o resto da história da senhora Darling.

— Estiveram brincando de quê? perguntou Pedrinho.

— De tudo, respondeu dona Benta. Os meninos ingleses são como vocês aqui; brincam de tudo.¹²⁶

Outro exemplo da aproximação ocorre quando Dona Benta apresenta os índios da história de Peter Pan:

Do lado esquerdo ficava uma aldeia de Peles Vermelhas, isto é, índios norte-americanos de nariz recurvo, cocar de penas na cabeça, cachimbo da paz na boca. Viviam em silêncio e em descanso. sempre de cócoras, como os nossos caboclos do mato.

As casas desses índios eram em forma de tenda árabe.

— Eu sei, interrompeu Pedrinho. A tal tenda árabe tem a forma dum cartucho achatado, ou dum funil sem bico.

— Pois é, confirmou dona Benta. Viviam nesses funis sem bico e em vez de cacique eram governados por uma índia muito valente, de nome Pantera Branca.¹²⁷

¹²⁶ *Ibidem*, p. 184. Grifos nossos.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 179 -180. Grifos nossos.

Dona Benta (Lobato) aproxima os índios Peles Vermelhas da realidade brasileira, comparando-os ao nosso caboclo, presente na obra lobatiana sob a forma da personagem Jeca Tatu, pela característica de ambos viverem de cócoras. Se no texto de Barrie tais índios já eram desqualificados pelo fato de nunca conseguirem derrotar o Capitão Gancho, ou por estarem “um pouco gordos”,¹²⁸ na versão lobatiana, a comparação destes com o caboclo produz efeito semelhante.

Dona Benta, como mediadora entre o texto e seus ouvintes, não é neutra e manifesta suas reações e opiniões como quando, por exemplo, ao comentar sobre a mãe de Wendy, generaliza:

*Assustou-se, está claro, porque as boas mães se assustam por qualquer coisinha, e correu a fechar a vidraça.*¹²⁹

É o envolvimento de Dona Benta com a história que permite que “se safe” de perguntas difíceis, brandindo sua autoridade de “leitora”, como no trecho em que responde à pergunta de Emília:

— (...) havia entrado pela janela uma pequena bola de fogo.
 — Como havia entrado pela janela, se a janela estava fechada? Berrou Emília.
 — Isso não sei, disse dona Benta. O livro nada conta. Mas como fosse uma bola de fogo mágica, o caso se torna possível. Para as bolas de fogo mágicas tanto faz uma janela estar aberta como fechada...¹³⁰

¹²⁸ Vejamos como são apresentados os índios por Barrie:

O the trail of the pirates, stealing noiselessly down the war-path, which is not visible to inexperienced eyes, come the redskins, every one of them with his eyes peeled (...) for these are the Piccaninny tribe (...) In the van, on all fours, is Great Big Little Panther, a brave of so many scalps that in his present position they somewhat impede his progress. (...) Observe how they pass over fallen twigs without making the slightest noise. The only sound to be heard is their somewhat heavy breathing. The fact is that they are all a little fat just after the heavy gorging, but in time they will work this off. (Barrie, p. 62)

¹²⁹ LOBATO, p. 156.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 158.

Dona Benta, porém, nem sempre é fiel ao livro. Ela adiciona ou modifica situações e às vezes adiciona palavras às falas das personagens, de acordo com aquilo que deseja transmitir a seus ouvintes. Vejamos como isto se dá no confronto de alguns trechos da versão de Barrie com a lobatiana, observando os acréscimos feitos pela narradora:

*They [Lost boys] are children who fall out of their perambulators when the nurse is looking the other way. If they are not claimed in seven days they are sent far away to the Neverland to defray expenses. I'm captain.
"What fun it must be!"*¹³¹

Tomemos agora o mesmo no texto de Lobato:

— *"Meninos perdidos são os meninos que caem dos carrinhos nos jardins públicos quando as mães se distraem a namorar os soldados. Se as mães não conseguem encontrá-los no prazo de quinze dias, eles são remetidos para a Terra do Nunca, onde quem manda sou eu.
— Que engraçado! Exclamou Wendy. Terra do Nunca! Está aí uma terra que eu não sabia que existisse. As geografias não falam dela"*¹³².

Observamos que no texto lobatiano é suprimido o comentário de que os Garotos perdidos, quando não procurados, eram remetidos à Terra do Nunca, para "que ninguém arcasse com suas despesas" (to defray expenses). No texto lobatiano, eles vão para a Terra do Nunca se as mães deles "*não conseguem encontrá-los*", o que dá nova conotação ao fato. Enquanto Dona Benta de novo omite a informação econômica, adiciona a de que a Terra do Nunca não se encontra nas *geografias*.

Vejamos um segundo exemplo:

*"And, Wendy, there are mermaids".
"Mermaids! With tails?"
"Such long tails."
"Oh, cried Wendy, "to see a mermaid!"*¹³³

¹³¹ BARRIE, J. *Peter Pan*, p. 34.

¹³² LOBATO, M. *Peter Pan*, p. 168. Grifos nossos.

¹³³ BARRIE, *Op. Cit.*, p. 37.

No texto de Lobato, mais uma vez são adicionadas palavras às personagens:

- “Sereias? Repetiu Wendy batendo palmas. Com Cauda?”
- “Com cauda, escamas e tudo. *Sereias iguaizinhas a essas que você vê pintadas nos livros. Uma lindeza, Wendy!*¹³⁴

Na narrativa de Dona Benta há mudanças nas falas das personagens que, além de falarem *português*¹³⁵, dizem exatamente o que a narradora quer. Desse modo, nos dois exemplos, as personagens fazem referência a livros. Primeiramente, temos Wendy falando em “geografias” e depois Peter Pan comentando sobre “livros de gravuras”. A história, portanto, também é usada como pretexto para a narradora – e por trás dela Lobato – citar livros como elementos presentes no convívio dos ouvintes, independentemente de serem incompletas (as geografias) ou exemplares (os livros de figuras em que se vêem sereias).

Outro aspecto do texto que lembra ao leitor a ocorrência de uma história dentro de outra são as várias *interrupções e retomadas que permeiam o texto*.¹³⁶ Há momentos em que a ação se volta para a cena do serão no qual Emília discute com Tia Nastácia. Logo em seguida há o retorno para a história de Peter Pan, de forma que a narrativa é sempre entremeada pela cena das personagens do Sítio ouvindo Dona Benta. Importantes também são as perguntas e comentários dos ouvintes a respeito da história, que obrigam a narradora interrompê-la para dar explicações.

¹³⁴LOBATO, p. 169. Grifos nossos.

¹³⁵ Este fato se torna significativo ao observarmos que em *Memórias da Emília* a personagem Alice (*Alice in Wonderland*) conversa com Tia Nastácia e, na conversa, a identificação entre “tradução e as fazer as personagens traduzidas falarem vernáculo é explícita:

- “Muito boas tardes, senhora Nastácia! murmurou Alice cumprimentando de cabeça.
- “Uê! Exclamou a preta. A inglesinha então fala nossa língua?”
- “Alice já foi traduzida em português, explicou Emília.

Ao diálogo segue-se nota de rodapé informando que Lobato havia traduzido a história de Alice, informação que tem forte conotação econômica.

¹³⁶ Essa estrutura aparece em *As mil e uma noites*, obra em que temos um narrador, que conta a história de Xerazade, que por sua vez conta histórias em que aparecem outros narradores.

Em alguns momentos, entretanto, certos ouvintes não estão interessados nas explicações, mas sim na história. Por isso há sempre um ouvinte impaciente que lhe pede para continuar a narrativa:

— *Chega de gramática, vovó! protestou a menina [Narizinho]. Vamos à história. Os meninos estavam à espera de Peter Pan. E depois?*¹³⁷

Em certo momento, porém, Emília discute com Tia Nastácia e rouba a cena, fazendo a paciente narradora cansar-se e dizer:

— *Mas vamos ao caso. Vocês me interrompem tanto que a história não pode chegar ao fim.*¹³⁸

Dessa forma, percebemos que, apesar de toda a abertura dos comentários, há momentos em que é preciso retomar o fio da narrativa. Tal papel, de chamar de volta ao texto, pode ser desempenhado pela narradora ou, na maioria das vezes, por Pedrinho ou Narizinho, cabendo assim aos ouvintes um papel bastante ativo na narrativa da história, conforme veremos a seguir.

Com respeito ainda às interrupções e retomadas feitas na história narrada, observamos que Dona Benta, usa a mesma estratégia de Xerazade, também posta em circulação pela tradição do folhetim, de criar suspense, adiando a história, ou trechos dela que fossem mais interessantes, para o capítulo e o dia seguinte. Assim, ela interrompe a narração no final de cada noite para continuar no dia seguinte, às sete horas, de forma que o momento da narração passa a ser esperado com ansiedade pelos ouvintes.

3.3. Os ouvintes

¹³⁷ LOBATO, *Op. Cit.*, p. 222.

¹³⁸ LOBATO, M. *Op. Cit.*, p. 167.

Em *Dom Quixote das Crianças*, os ouvintes de Dona Benta fazem com que ela use de uma linguagem menos “literária” em sua narrativa, ao que ela responde:

— *Meus filhos (...) esta obra está escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou clássica. Mas como vocês ainda não têm a necessidade de compreender as belezas da forma literária, em vez de ler vou contar a história com minhas palavras.*

— *Isso! Berrou Emilia “Com as palavras suas e de Tia Nastácia e minhas também – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó.”*¹³⁹

O comentário de Emília, por um lado toca na questão da oralidade, pois a boneca deseja que, ao narrar, Dona Benta utilize a mesma linguagem falada por seus ouvintes. Mas por outro lado, sugere que também os ouvintes ajudariam a avó a contar a história. E se observarmos tanto a história de Dom Quixote contada às personagens do Sítio, como a história de Peter Pan, constatamos que isso realmente acontece – a história é contada também pelos ouvintes, a partir de seus comentários que muitas vezes direcionam a história para seus interesses.

Os ouvintes de Dona Benta são muito participativos e exigentes. Eles pedem coerência, fazem a narradora continuar quando esta se distrai e, além disso, comentam apaixonadamente a história, aproximando, neste comentário, ainda mais o mundo de Peter Pan de seu cotidiano. Um exemplo disso é quando Dona Benta narra as tentativas de Peter Pan de “colar” sua sombra, e Emília dá sua opinião:

— *Se fosse eu (...) experimentava uma bisnaga de cola-tudo...*

— *(...) Eu, se fosse a senhora Darling...*¹⁴⁰

Emília faz comentários que objetivam modificar a história, como por exemplo quando, não contente com o fato narrado por Dona Benta, de que Peter Pan não chorava, resolve interferir na história, dando uma sugestão.

¹³⁹ LOBATO, Monteiro, *Dom Quixote das crianças*, p.12.

¹⁴⁰ LOBATO, M. *Peter Pan*, p. 160.

Peter Pan estava profundamente triste. Súbito, lançou-se à cama, com a cara escondida nas mãos. Dizem que chorou, mas não há certeza disso.

— *Ele então não chorava? perguntou Narizinho.*

— *Não, nunca chorou, salvo, talvez, nesse dia — mas não há certeza. Peter Pan considerava o choro como coisa própria de mulher.*

— *Eu queria esfregar cebola nos olhos dele para ver se chorava ou não, disse Emilia. Já notei que cebola “comove” mais as gentes do que a história mais triste que possa haver. E depois?*¹⁴¹

Os ouvintes, porém, fazem muito mais que emitir opiniões. Eles se envolvem com a história narrada e dão maior concretude a ela. Esta participação dos ouvintes, com ênfase maior no envolvimento emocional que no distanciamento objetivo de acordo com Ong, seria outro índice de oralidade:

*“For an oral culture learning or knowing means achieving close, empathetic, communal identification with the known, (...) writing separates the knower from the known and thus sets up conditions for objectivity, on the sense of personal disengagement or distancing.”*¹⁴²

As personagens do Sítio ajudam a tecer a narrativa e, com isso, fazem Peter Pan ganhar contornos de personagem lobatiana, pois quando a história agrada a eles é como se a personagem passasse a existir dentro de sua própria realidade. Sendo assim, Peter Pan, na história de Dona Benta já seria uma personagem diversa da criada por Barrie.

Algumas atitudes e comentários das personagens lobatianas mostram seu envolvimento e identificação¹⁴³ com a história. Um exemplo ocorre quando a narradora conta que Peter Pan se vangloria após Wendy remendar sua sombra. As crianças se identificam com Peter Pan e Wendy e trazem o conflito dos garotos ingleses para dentro da sala onde estão ouvindo a história:

¹⁴¹ LOBATO, M. *Op. Cit.*, p. 234.

¹⁴² ONG. *Op. Cit.*, p. 45-6.

¹⁴³ Com relação à identificação entre leitores e texto, observamos a preocupação de Lobato com a difusão da leitura, que se evidencia também em sua obra adulta, na qual constatamos a presença de personagens-leitores. Um exemplo é a história “Zé Brasil” (*O problema vital*), em que a personagem lê a história do Jeca Tatu e identifica-se prontamente com ele, fator essencial para sua conversão política, objetivo deste panfleto lobatiano.

— "Oh, não se ofenda, Wendy! Eu tenho este defeito. (...) Quando qualquer coisa de bom me acontece, ponho-me sem querer a contar prosa. Seja boa. Perdoe-me. Reconheço que uma menina vale mais do que vinte meninos.

— Isso também não! Protestou Pedrinho. Só se é lá na Inglaterra. Aqui no Brasil um menino vale pelo menos duas meninas.

— Olhem outro gabola! Exclamou Narizinho¹⁴⁴.

Outro momento de identificação entre as personagens de Lobato e as da história ocorre quando Dona Benta relata a coragem de Peter Pan:

Peter Pan, que já havia alcançado a praia, compreendeu o perigo. (...) O remédio era enfrentar o Capitão Gancho, atracando-se com ele em luta corpo a corpo.

— Gosto dum menino assim! disse Narizinho entusiasmada. Não tem medo de coisa nenhuma. Isso é que é.

*Pedrinho olhou-a com o rabo dos olhos, como se tais palavras fossem alguma indireta para ele, mas não eram.*¹⁴⁵

Dona Benta dá ainda liberdade aos ouvintes para criarem novas aventuras a partir da história ouvida. Isso ocorre, por exemplo, quando ela sugere que eles continuem a história narrada em seus sonhos, como se vê no trecho a seguir:

Tudo dormiu. Dormiu a floresta o seu sono agitado de morcegos (...) Dormiram os piratas, e os índios, vendo o inimigo dormir, deixaram a perseguição para o dia seguinte e dormiram também. (...)

Dona Benta parou nesse ponto, achando que o melhor era também irem dormir.

— Chega por hoje. O resto fica para amanhã. Agora é cada um ir para sua cama sonhar com o Capitão Gancho e o crocodilo.¹⁴⁶

Aqui Dona Benta, mais uma vez, estabelece um paralelo entre a história narrada e o mundo do Sítio, e agora sem intuítos pedagógicos. Assim como as personagens da história de *Peter Pan* estariam a dormir, ela sugere a seus leitores que também o façam, aproveitando a oportunidade para encerrar a narração daquele dia.

¹⁴⁴ LOBATO, M. *Op. Cit.* p. 163.

¹⁴⁵ LOBATO, M. *Op. Cit.* p. 211.

¹⁴⁶ LOBATO. *Op. Cit.* p. 198.

Enquanto os netos de Dona Benta se envolvem com a história, Tia Nastácia demonstra certo estranhamento em relação a ela, ao contrapô-la a seu horizonte de expectativas.

*Aqui tia Nastácia interrompeu a narrativa para dizer:
— Para mim esse menino estava embrulhando dona Wendy. Estou velha e só vi fada nas histórias.¹⁴⁷*

— (...) Não entendo como é que a senhora Darling foi deixar a janela aberta. Quarto de criança a gente não deixa de janela aberta nunca. Entra morcego, entra coruja – e entram até esses diabinhos, como o tal Peter Pan.¹⁴⁸

Tia Nastácia se recusa a aderir à fantasia e a acreditar na existência de fadas. Além disso, ao caracterizar Peter Pan como um diabinho, parece querer aproximá-lo do Saci, personagem das histórias populares, padrão unanimemente recusado pelos ouvintes de Dona Benta, como por exemplo quando, terminado o primeiro dia do serão, Narizinho elogia a história narrada e a compara com os contos de fadas, que já então conhecia.

— Estou notando isso, vovó, disse ela. Nas histórias antigas, de Grimm, Andersen, Perrault e outros, a coisa é sempre a mesma – um rei, uma rainha, um filho de rei, uma princesa (...) As histórias modernas variam mais. Esta promete ser muito boa. Peter Pan está com jeito de ser um diabinho levado da breca.¹⁴⁹

Pelo comentário de Narizinho, vemos uma diferença entre a narrativa de Dona Benta e as histórias infantis antigas. Ela se vale de uma história escrita e além disso contemporânea, enquanto que as outras, como os contos de fadas, provenientes do folclore europeu, apresentavam enredos semelhantes. A fala de

¹⁴⁷ LOBATO, *Op. Cit.* p. 165.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 174.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 174. Em *Histórias de Tia Nastácia* (1937), Narizinho compara a história de Peter Pan com as histórias contadas pela cozinheira e critica estas últimas através da comparação:

— Eu também acho muito ingênua essa história de rei e princesa e botas encantadas, disse Narizinho. Depois que li Peter Pan, fiquei exigente. Estou de acordo com Emilia. (Histórias de Tia Nastácia, p. 14)

Narizinho também pode ser vista como uma crítica às “histórias da Carochinha”, denominadas por ela de “emboloradas” na obra *Reinações de Narizinho*.¹⁵⁰

No final da história, Emília e as crianças manifestam seu desejo de visitar o mundo do livro. Dessa forma, identificam-se tanto com as personagens da história e a Terra do Nunca que desejam mudar-se para tal mundo ou ao menos visitá-lo. Mas o que aconteceria em obras posteriores seria o contrário: as personagens e a própria Terra do Nunca é que viriam para o Sítio.

Muitas vezes, os comentários feitos pelos ouvintes da história de Peter Pan questionam a forma como Dona Benta a narra. Emília, por exemplo, não se contenta em ser ouvinte e tenta modificar ou adivinhar fatos da história, recaindo seus comentários em outros momentos sobre a forma narrativa, como por exemplo ao comentar uma expressão usada por Dona Benta, dizendo que usaria expressão igual quando escrevesse.

(...) Em minutos a poeira levantada pelos piratas em fuga e pelos índios perseguidores desapareceu no horizonte.

— Que expressão bonita! exclamou Emília. Desapareceu no horizonte!... acho uma beleza em tudo quanto desaparece no horizonte. Ainda hei de escrever uma história cheia de desaparecimentos no horizonte, com três pontinhos no fim...¹⁵¹

A boneca pode estar ironizando essa expressão usada por Dona Benta, por tratar-se de um clichê (É o final antológico de *O Guarani*), ao afirmar que usará tal clichê várias vezes, escrevendo uma história “cheia de desaparecimentos no horizonte”.

Em outro momento, Emília exige verossimilhança da narradora, como por exemplo, quando “corrige” a fala de Dona Benta sobre o Capitão Gancho:

(...) Em seguida retirou-se, tomando caminho do seu navio, muito contente da vida, a esfregar as mãos.

— Como? Inquiriu Emília. Se ele só tinha uma, como poderia esfregar as mãos.

¹⁵⁰ Op. Cit. p. 12.

¹⁵¹ LOBATO. *Op. Cit.* p. 192.

— *Isso é um modo de falar, explicou dona Benta. Quando queremos dizer que Fulano saiu muito contente, costumamos usar dessa expressão “esfregar as mãos”, ainda que o tal Fulano nem mãos tenha. São modos de dizer.*¹⁵²

Mesmo o suspense criado pela narradora, ao deixar a melhor parte da história para o dia seguinte, faz com que Pedrinho reclame:

— *E depois? Indagou Pedrinho.*

— *Depois, cama. Já são nove horas. Para a cama todos! Amanhã veremos o que aconteceu.*

Pedrinho danou.

— *É sempre assim. As histórias são sempre interrompidas nos pontos mais interessantes. Chega até a ser judiação...*¹⁵³

Pedrinho questiona a fórmula consagrada da narrativa oral e popular, presente também nos folhetins, de manter o suspense no final do “capítulo”. A personagem, mesmo não conseguindo mudar a forma de narrar de Dona Benta, protesta contra o fato de ela deixar o melhor da história para depois. É interessante recordar que no livro *Reinações de Narizinho*, quando chega ao Sítio o livro *Pinóquio*, Pedrinho deseja lê-lo sozinho, mas a avó não permite, dizendo que leria a história para todos, e também que leria apenas “*três capítulos de cada vez, de modo que o livro dure e nosso prazer se prolongue*”.¹⁵⁴

Desse modo, observamos que, quando a história de Peter Pan é contada por Dona Benta, não acontece apenas o ato de “contar uma história”. Há também o questionamento da maneira como a história é contada, já que seus ouvintes não só comentam sobre a história mas também sobre os procedimentos da narração.

Quando Dona Benta adiciona fatos ou palavras novas à história, precisa se justificar pelo que faz. Assim, as personagens do Sítio, ouvindo narrativas,

¹⁵² *Ibidem*, p. 235.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 238. Grifos nossos.

¹⁵⁴ Op. Cit. p. 199.

estariam não só conhecendo histórias novas, mas também aprendendo a tornar-se contadores de histórias além de receptores críticos das mesmas.¹⁵⁵

3.4. De Neverland para o Sítio

Constatamos ser o Sítio um espaço mágico por natureza, onde personagens de outras histórias podem visitar os netos de Dona Benta ou levá-los para seu mundo. Observamos também que as histórias em que primeiro se dá o intercâmbio entre o Sítio e outros mundos, como *O cara de coruja*, *O irmão do Pinóquio*, *O gato Félix* e *O circo de Escavalinho*, foram publicadas pela primeira vez em 1927, portanto três anos antes da publicação de *Peter Pan*.

Dessa forma, devido ao fato de já terem, anteriormente, isto é, na cronologia da obra lobatiana, recebido a visita de outras personagens, quando ouvem a história de Peter Pan, os ouvintes tornam-no uma figura “real”, que poderia vir a fazer parte de seu mundo. Acreditam, assim, que a personagem poderia, com toda naturalidade, estar presente na sala de Dona Benta, ouvindo sua própria história.

Ao iniciar-se a história paralela do picotamento da sobra de Tia Nastácia, Dona Benta alimenta ainda mais a fantasia das crianças ao comentar que suspeita ser Peter Pan quem estaria cortando a sombra da cozinheira.

*Dona Benta foi de opinião que aquilo só poderia ser arteirice do Peninha, ou talvez do próprio Peter Pan, que houvesse entrado na sala às escondidas, no momento em que todos estavam mais distraídos com a história.*¹⁵⁶

¹⁵⁵ O procedimento é constante em outras obras nas quais outras personagens também desempenham o papel de narradoras, como por exemplo o Visconde e a Emilia em *Memórias da Emilia*, e também tia Nastácia, em *História de Tia Nastácia*.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 176.

No mesmo ano da publicação de *Peter Pan*, Lobato publica também *Pena de Papagaio* e *O pó de Pirlimpimpim*, textos nos quais introduz a personagem Peninha. Por isso, as personagens se referem a essa personagem no texto.¹⁵⁷

Estou desconfiado, disse Pedrinho, que o tal pó mágico de Peter Pan era o nosso pó de pirlimpimpim.

*— E quem nos garante que o tal Peninha, que deu a você o pó de Pirlimpimpim, não seja esse mesmo Peter Pan?*¹⁵⁸

Emília, não contente em comentar apenas, acaba transpondo um elemento do texto para o contexto do Sítio, picotando a sombra de Tia Nastácia, da mesma forma como ouvira Dona Benta contar sobre a sombra de Peter Pan, “cortada” pela mãe de Wendy:

*Emília saíra da sala pé ante pé sem que ninguém percebesse, e logo depois voltou com a tesoura de dona Benta na mão. E deu jeito de cortar a cabeça da sombra de tia Nastácia, que enrolou e foi guardar no fundo da gaveta.*¹⁵⁹

A partir da primeira noite, na qual Emília resolve cortar a sombra de Tia Nastácia, todos os capítulos passam a abrir-se com a cozinheira surgindo e reclamando da diminuição de sua sombra.

*No outro dia, antes de dona Benta continuar a história de Peter Pan, tia Nastácia apareceu com a sua sombra diminuída de mais um pedaço no ombro.*¹⁶⁰

*Na terceira noite*¹⁶¹ *tia Nastácia apareceu na sala ainda mais desapontada do que na véspera. O que estava acontecendo com a sua pobre sombra era simplesmente monstruoso.*

¹⁵⁷ Porém, em “Pena de papagaio” as personagens do Sítio encontram Peninha *depois* de terem ouvido a história de Peter Pan, o que levanta a hipótese de Lobato haver introduzido em edições posteriores a referência a tal texto em *Peter Pan*. Esta observação aponta para a urgência de uma edição crítica da obra lobatiana.

¹⁵⁸ LOBATO, M. *Peter Pan*. p. 175.

¹⁵⁹ *Ibidem*. p. 175. Na primeira edição de *Peter Pan*, Emília não corta a sombra de Tia Nastácia, mas sim a sua própria:

(...) A boneca havia desaparecido. Foram encontrá-la no quanto de Dona Benta, sabem fazendo o que? Experimentando cortar a cabeça de sua própria sombrinha com a tesoura de costura da boa senhora. (Peter Pan, 1930, sem número de página)

¹⁶⁰ LOBATO, *Peter Pan*, p. 178.

(...) *Realmente assim era. O resto da sombra da pobre negra estava todo picado de buracos feitos a tesoura.*¹⁶²

Essa abertura das noites de serão em que Dona Benta conta a história, marcada pelo narrador de terceira pessoa e pelas expressões “no outro dia”, “na terceira noite”, que aparecem também em *As Mil e Uma Noites*, sugerem semelhança com a estrutura dos contos daquela obra. Vejamos o que diz o narrador de *As Mil e Uma Noites* a respeito de Xerazade:

*E ela continuou a desenrolar o fio de suas histórias, interrompendo-as ao fim de cada noite e retomando no curso da noite seguinte (...) E escoaram-se mil e uma noites.*¹⁶³

O desaparecimento gradual da sombra de Tia Nastácia deixa todas as personagens intrigadas, até que no último capítulo o Visconde descobre ser Emília a autora de tal “reinação”.

Ao final da história, quando Dona Benta narra a derrota do Capitão Gancho por Peter Pan, as personagens fazem mais comentários”:

— *Bravos! exclamou Pedrinho. Eu sabia que ia suceder isso. Menino protegido pelas fadas acaba sempre vencendo...*
Tia Nastácia arregalou os olhos.
 — *Credo! Imaginem um menino desses aqui no sítio! Era capaz até de serrar o chifre do Quindim...*¹⁶⁴

Pela observação feita por Tia Nastácia, podemos perceber que, em sua visão de mundo e ao contrário dos outros ouvintes, há pouco espaço para o entusiasmo por Peter Pan. Para ela, Peter Pan seria um menino que faria “arteirices”. Suas observações indispõem Emília contra ela, pois os pensamentos da boneca em relação à história são totalmente diferentes dos de Tia Nastácia. Essa observação

¹⁶¹ Estas expressões “no outro dia”, “na terceira noite” aparecem também em *As mil e uma noites*, nas aberturas de capítulos.

¹⁶² LOBATO, *Peter Pan*, p. 200.

¹⁶³ *As mil e uma noites*, v. 1, p. 58

nos leva a pensar que a história narrada vai aos poucos sendo diferentemente apropriada pelos distintos universos dos seus leitores, no caso, ouvintes.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 250.

4. O TEXTO – DIFERENÇAS ENTRE O *PETER PAN* DE BARRIE E O DE LOBATO

“Não te amarres ao original em matéria de forma – só em matéria de fundo.”¹⁶⁵

No capítulo anterior foi feito um estudo da relação entre Dona Benta como narradora e seus ouvintes. Pensamos, porém, ser necessário estudar à parte alguns aspectos do texto de James Barrie que foram modificados na adaptação lobatiana. Trataremos, a princípio, do fato de que na história inglesa também existem contadores de histórias como Wendy e sua mãe e até o próprio narrador, que desapareceu na versão lobatiana.

Apresentaremos também quadros comparativos, mostrando a forma como foram encaixados, na adaptação lobatiana, capítulos da obra inglesa e os novos nomes dados por Lobato às personagens de James Barrie.

Trataremos ainda de um outro aspecto resultante do confronto entre os dois textos: as alterações feitas pela narradora para adaptar a história a seu público. No presente capítulo, apresentaremos algumas das transformações feitas no texto para adaptá-lo ao público, cotejando-as com seus equivalentes no texto inglês. O critério usado para sua escolha foi o fato de serem apresentados personagens, objetos ou fatos que aparecem em outras obras lobatianas, como *Memórias da Emília* e *O Picapau Amarelo*, obras a serem estudadas no quinto capítulo.

¹⁶⁵ *A Barca de Gleyre, V II, p. 232.* Fragmento de carta dirigida a G. Rangel em 30/05/1921, onde Lobato dá conselhos ao amigo sobre a forma como deve traduzir os contos shakespearianos, afirmando também que ele deveria traduzir tais textos “em linguagem bem simples, sempre em ordem direta e com toda a liberdade”.

4.1. Contadoras de histórias

Se na obra infantil lobatiana há personagens contadoras de histórias, o mesmo acontece na obra de J. Barrie. Uma destas é Mrs. Darling, a mãe de Wendy, que conta a seus filhos histórias como a de *Cinderela*, as quais são também ouvidas por Peter Pan. Vejamos o seguinte trecho, em que Peter Pan revela a Wendy o principal motivo de aparecer em sua janela:

(...) and she was just slightly disappointed when he admitted that he came to the window not to see her but to listen to stories.
"You see, I don't know any stories. None of the lost boys know any stories."
"How perfectly awful," Wendy said.
"Do you know," Peter asked, "why swallows build in the eaves of houses? It is to listen the stories. O Wendy, your mother was telling you such a lovely story."
"Which story was it?"
"About the prince who couldn't find the lady who wore the glass slipper."
"Peter," said Wendy excitedly, "that was Cinderella, and he found her, and they lived happily ever after."¹⁶⁶

Descobrimos assim que na obra de J. Barrie há também uma referência a outras histórias tradicionais¹⁶⁷, como no caso a de *Cinderela*. Constatamos também no texto de James Barrie que a principal razão de Peter Pan levar Wendy para a Terra do Nunca é o fato de ela dizer a ele que também conhece diversas histórias.

"Where are you going?" she cried with misgiving.
"To tell the other boys."
"Don't go, Peter," she entreated, "I know such lots of stories."
Those were her precise words, so there can be no denying that it was she who first tempted him.
He came back, and there was a greedy look in his eyes now which ought to have alarmed her, but did not.
"Oh the stories I could tell to the boys!" she cried, and then Peter gripped her and began to draw her toward the window.
"Let me go!" she ordered him.
"Wendy, do come with me and tell the other boys."¹⁶⁸

¹⁶⁶ BARRIE, J. *Peter Pan*, p. 36.

¹⁶⁷ E sem a carga de negatividade que Lobato parece opor ao gênero, quando critica as *Histórias da Carochinha*.

¹⁶⁸ BARRIE, J. Op. Cit., p. 36.

Assim, se antes era a senhora Darling quem contava as histórias, esse papel é passado a Wendy, quando a menina vai para a “Terra do Nunca”. Uma vez lá, Wendy, assumindo o papel de mãe dos Garotos Perdidos, passa a contar histórias também para eles. Desse modo, temos no texto de Lobato uma estrutura “*en abîme*”: um narrador de terceira pessoa conta a história de Dona Benta que conta a história de Wendy que por sua vez conta a história de Cinderela.

Esse aspecto do texto de James Barrie não deixa de constar na adaptação lobatiana. Mas Dona Benta, ao falar de Wendy contando histórias, acrescenta algo mais ao texto inglês. Ela narra o *entusiasmo* dos Garotos Perdidos pelo fato de ouvirem histórias e a recepção física das mesmas:

Todos bateram palmas, numa grande alegria. Iam ter mãe afinal. Iam ter quem lhes contasse histórias – que maravilha!

— “História! História! exclamaram. Para começar, conta já uma linda história – e os meninos foram entrando para a casinha, em atropelo.”¹⁶⁹

Além disso, como há em *Peter Pan* dois mundos paralelos, o de Londres e o da Terra do Nunca, quando as personagens se encontram na segunda, Londres pode tornar-se para elas um mundo fictício. Por isso, em determinado momento, Wendy conta aos Garotos Perdidos a história de seus pais:

*A história daquela noite foi inventada por Wendy, que já havia esgotado o sortimento das que tinha ouvido de sua mãe. Era a história dum casal cujos três filhos resolveram fugir de casa durante certa noite de inverno. Os pobres pais haviam caído na mais profunda tristeza e nunca mais fecharam as janelas do quarto dos meninos fujões, na esperança de que por ali mesmo voltassem um dia.*¹⁷⁰

Destacamos o fato de Wendy haver “esgotado o sortimento” das histórias que conhecia, fragmento que foi adicionado na versão lobatiana. Quando isso acontece ela passa a contar sua história “real”. Nas histórias do Sítio, porém, quando Dona Benta “esgotava” o sortimento de histórias, recorria aos livros.

¹⁶⁹ LOBATO, M. Op. Cit. p. 197.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 227-8. Grifos nossos.

Outras alterações feitas por Lobato no texto de James Barrie reforçam a liberdade de sua adaptação.

4.2. O narrador da história de James Barrie

Quando Dona Benta narra a história de Peter Pan, além de reestruturar a história, suprime o narrador do original, pois agora cabe a ela, e não àquele, a tarefa de apresentá-la. Porém, observamos que o narrador de James Barrie também possui traços que podem caracterizá-lo como um “contador de histórias”.

Em primeiro lugar, ele também dialoga constantemente com seu leitor, como por exemplo ao apresentar a lagoa das sereias:

If you shut your eyes and are a lucky one, you may see at times a shapeless pool of lovely pale colours suspended in the darkness; then if you squeeze your eyes tighter, the pool begins to take shape, and the colours become so vivid that with another squeeze they must go on fire. But just before they go on fire you see the lagoon. This is the nearest you ever get to it on the mainland, just one heavenly moment; if there could be two moments you might see the surf and hear the mermaids singing.¹⁷¹

O narrador apresenta a lagoa de cima, como se chamasse o leitor para sobrevoar, juntamente com ele, a Terra do Nunca. É um narrador onisciente intruso, que observa tudo de um lugar privilegiado, emitindo opiniões sobre as personagens e a própria história.¹⁷²

Em outros momentos usa de estratégias folhetinescas, criando certo suspense sobre o que vai dizer, como por exemplo quando, após descrever o

¹⁷¹ BARRIE, p. 93.

¹⁷² Segundo a tipologia de Norman Friedman, apresentada por Ligia Chiapini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, Um narrador onisciente intruso é aquele “que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade. — De que lugar — provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo. (p. 29)

Capitão Gancho, pergunta ao leitor “*Such is the terrible man against whom Peter Pan is pitted. Which will win?*”¹⁷³

Esse narrador também *expressa opiniões* a respeito de suas personagens:

*Think was not all bad: or, rather, she was all bad just now, but, on the other hand, sometimes she was all good. Fairies have to be one thing or the other, because being so small they unfortunately have room for one feeling only at a time. they are however, allowed to change, only it must be a complete change. At present she was full of jealousy of Wendy. What she said in her lovely tinkle Wendy could not of course understand, and **I believe** some of it was bad words, but it sounded kind, and she flew back and forward, plainly meaning “Follow me, and all will be well.”*¹⁷⁴

Comentando a respeito de Sininho, o narrador afirma que a fada, por ser muito pequena, não conseguiria ser boa e ruim ao mesmo tempo. Sua explicação é absolutamente fantástica e, ao afirmar que a fada não era sempre boa, apresenta uma personagem que não está moldada em padrões fixos de bem ou mal. Recua, também, na onisciência, pois afirma não saber o que a fada estaria a dizer a Wendy, supondo apenas (*I believe*) que não seriam coisas amáveis.

Assim, além de comentar os fatos, o narrador de Barrie também comenta sobre sua própria narrativa, mostrando a importância de certos momentos para o desenrolar da trama. Um exemplo é quando Wendy e os irmãos estão fugindo pela janela enquanto seus pais sobem até seu quarto, procurando por elas:

In a tremble they opened the street door. Mr. Darling would have rushed upstairs, but Mrs. Darling signed to him to go softly. She even tried to make her heart go softly.

*Will they reach the nursery in time? If so, how delightful for them, and we shall all breathe a sigh of relief. **but there will be no story.** On the other hand, if they are not in time, I solemnly promise that it will all come right in the end.*¹⁷⁵

¹⁷³ BARRIE. *Op. cit.* p. 60-61.

¹⁷⁴ BARRIE, p. 55-6. Grifos nossos.

¹⁷⁵ BARRIE, p. 42. Grifos nossos.

Quando a história é narrada por Dona Benta, o comentário metalingüístico fica por conta da Emília, que discute com Tia Nastácia, no trecho já parcialmente comentado.

— (...) Não entendo como é que a senhora Darling foi deixar a janela aberta. Quarto de criança a gente não deixa de janela aberta nunca. Entra morcego, entra coruja – e entram até esses diabinhos, como o tal Peter Pan.
 — Boba! Exclamou Emília. *Se ela não deixasse a janela aberta não podia haver essa história. Se você fosse a mãe dos meninos deixava a janela fechada, não é? E que aconteceria? Cortava a cabeça da história logo no começo.*¹⁷⁶

Em outro momento, o narrador de Barrie mostra-se hesitante sobre o que deveria narrar primeiramente, prolongando o suspense pela sucessão de hipóteses narrativas:

*The extraordinary upshot of this adventure was – but we have not decided yet that this is the adventure we have to narrate. Perhaps a better one would be the night attack by the redskins (...) Or we might tell how Peter saved Tiger Lily's Life in the Mermaid's Lagoon, and so made her his ally. Or we could tell of the cake the pirates cooked so that the boys might eat it and perish (...)
 Or suppose we tell of the birds that were Peter's friends, particularly of the Never Bird that built in the lagoon (...)*¹⁷⁷

A pretensa dúvida do narrador a respeito do que deveria narrar entre os fatos que estariam acontecendo ao mesmo tempo é suprimida no texto lobatiano, que se limita a narrar aquilo que o narrador realmente conta depois.

Dessa forma, observamos que o narrador da história original – onisciente – vê a tudo, porém introduz ao leitor, ao dialogar com ele, no processo de seleção que preside à narração. Esse diálogo já encolhe ou “democratiza” a onisciência desse narrador.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 174. Grifos nossos.

¹⁷⁷ BARRIE, p. 91.

4.3. Os narradores da versão lobatiana

Na obra lobatiana, temos um narrador de terceira pessoa que aparece muito pouco. Em *Peter Pan*, ele conversa com o leitor no início, dizendo “*Quem já leu Reinações de Narizinho deve estar lembrado daquela noite...*”¹⁷⁸, porém depois o que predomina é a narrativa de Dona Benta e os comentários das demais personagens. Desse modo, quem conta a história é Dona Benta e não o narrador, que dá a ela a voz.

Eliana Yunes diz a respeito do narrador nas obras infantis de Lobato:

*(...) a voz do narrador não é unidirecional nem cativa. Ao contrário, embora tenha o narrador em terceira pessoa, o discurso permite a inserção de outras vozes, em discordância, quer pela irreverência de Emilia, quer pela divergência de Pedrinho ou Narizinho. O próprio narrador, sem se tornar incoerente, ajusta continuamente o julgamento dos fatos, explicando sua posição e referindo-lhe as fontes e fundamentos. Assim como às crianças-personagens, ao leitor abre-se a possibilidade de uma participação na narrativa pela catarse desencadeada.*¹⁷⁹

Yunes comenta o fato de o narrador citar suas fontes. Dona Benta, como narradora, também procura suas fontes. A princípio ela desconhece a história de *Peter Pan*, precisando recorrer a um livro para poder saber a seu respeito. Além disso, como já vimos, ela serve de mediadora entre a história e o público, de modo que a história por ela narrada, em primeiro lugar, é uma versão do original, em segundo lugar, ela precisa fazer várias mudanças para adequar sua linguagem ao público e poder cativá-lo. Assim, Dona Benta não é uma narradora onisciente, mas uma leitora que conta a seus ouvintes a *sua leitura* do texto de James Barrie.

¹⁷⁸ LOBATO, M. *Peter Pan*, p. 149.

¹⁷⁹ Yunes, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*, p. 41.

4.4. A separação em capítulos

Tomando o texto de Lobato e confrontando-o com o de Barrie, observamos que sua versão condensa capítulos do outro. Os três primeiros capítulos do texto de J. Barrie, por exemplo, transformam-se em um no texto lobatiano¹⁸⁰. Além disso, este capítulo não é composto apenas da história, mas também dos comentários sobre ela e outros fatos que se passam no serão de Dona Benta. Para observar como se processa a distribuição dos outros capítulos do texto de James Barrie na adaptação lobatiana, tomemos o quadro a seguir.

¹⁸⁰ A quantificação parece a mesma em "O irmão do Pinóquio" (*Reinações de Narizinho*), em que dona Benta afirma que lerá apenas três capítulos por dia.

Equivalências

J. Barrie	número de páginas	M. Lobato	número de páginas
1 - Peter Breaks Through	11	1 - Peter Pan	29
2 - The Shadow	13		
3 - Come away, come away	19		
4 - The Flight	13	quase ignorado	
5 - The Island come True	16	2 - A Terra do Nunca	22
6 - The little house	11		
7 - The Home Under the Ground	9	quase ignorado	
8 - The Mermaids' Lagoon	15	3 - A Lagoa das Sereias	13
9 - The Never Bird	5		
10 - The Happy home	8	4 - A Morada Subterrânea	22
11 - Wendy's story	11		
12 - The children are Carried off	6		
13 - Do you Believe in Fairies?	13		
14 - The Pirate Ship	10		
15 - "Hook or Me This Time"	15	5 - O navio dos piratas	12
16 - The Return Home	11	6 - A volta	11
17 - When Wendy Grew Up	13		
Total	199	Total	109

Na adaptação lobatiana a história é contada em seis capítulos que equivalem a seis noites de serão.

Quase sempre se mantém a seqüência de capítulos da obra de J. Barrie na adaptação lobatiana. Dos capítulos 4 (The Flight) e 7 (The home under the ground) muito pouco se aproveita, e o que é usado encontra-se diluído em outros capítulos. O capítulo 7 do texto inglês, por exemplo, apesar da semelhança de nome com o capítulo 4 do texto lobatiano (A morada subterrânea) não é o mesmo daquele.

Muito embora uma comparação mais detalhada entre o texto inglês o brasileiro não se inclua entre os objetivos do presente trabalho, as convergências e

divergências aqui apontadas são indício da liberdade de composição da adaptação lobatiana, que está de acordo com o princípio pregado pelo autor, de que a história não é traduzida, mas sim contada oralmente e, portanto, não acarreta os compromissos de uma tradução literal. Assim, podemos observar que Lobato não procura fazer uma tradução literal, mas apenas contar as aventuras de Peter Pan e seus amigos, ou seja, seleciona o que considera relevante e interessante para os ouvintes de Dona Benta e através deles para seu leitor.

Ou seja, ao ser contada por Dona Benta, a história é resumida, talvez com o objetivo de abandonar detalhes considerados supérfluos ou desinteressantes. Ao mesmo tempo, o recurso parece ser um modo de tornar o texto mais interessante para o leitor brasileiro segundo as observações de Lobato a respeito dos próprios filhos que, ao ouvirem as histórias de Purezinha, guardavam somente o que lhes interessava, deixando de lado a moralidade. Assim, a adaptação lobatiana tira da história o que o autor supõe não ser interessante para o leitor brasileiro, suprimindo elementos secundários, fixando-se apenas no enredo principal. A diferença no número de páginas, (199 em Barrie e 109 na de Lobato, nas edições com as quais trabalhamos), onde ocorrem as várias seqüências relativas ao Sítio de entremeio à narrativa, mostra que, contada por Dona Benta, a história de Peter Pan ocupa a metade do espaço do texto original.

Para complementar, temos a seguir um quadro no qual apresentamos os nomes próprios das personagens de James Barrie e a renomeação dos mesmos no texto lobatiano.

James Hook	Capitão Gancho	
Jolly Rogers	Hiena dos Mares	Beija-Flor das Ondas*
Tiger Lilly	Pantera Branca	
Michael	Miguel	
Jonh	João Napoleão	
Tootles	Levemente-Estragado	
Nibs	Bicudo	
Slightly	Cachimbo	
Curly	Assobio	
Twins	Gêmeo**	

4.5. Aspectos do texto de James Barrie alterados por Dona Benta

No capítulo anterior, comentamos o fato de Emília haver se inspirado em uma idéia da história de Dona Benta – a sombra cortada de Peter Pan – para cortar também a sombra de Tia Nastácia. Mas antes disso, a própria narrativa de Dona Benta já havia mudado o fato ocorrido no original.

Dona Benta narra a seus netos que a mãe de Wendy havia cortado a sombra de Peter Pan acidentalmente, e que lhe cortara apenas a cabeça. Vejamos o trecho:

[A senhora Darling] correu a fechar a vidraça. Fez isso tão depressa que a sombra não teve tempo de retirar-se e foi guilhotinada. (...)

— Ao ver cair no chão a cabeça da sombra, como se fosse um pedaço de gaze negra, ela murmurou: "Que fato estranho!" Depois abaixou-se, pegou a cabeça da sombra e examinou-a à luz da lamparina, com cara de quem diz: "Nunca ouvi contar dum fato semelhante! São dessas coisas que até parecem invenção." Em seguida dobrou a sombra, bem dobradinha, guardou-a na gaveta de Wendy e retirou-se do quarto, pensativa.¹⁸¹

* Em *O Picapau Amarelo* (1939)

** No texto de Lobato, a tradução é mesmo Gêmeo.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 156-8.

Mas no texto inglês a sombra de Peter Pan é cortada inteira, não perdendo apenas a cabeça, como na versão de Dona Benta. Além disso, a responsável pelo corte da sombra não é a senhora Darling, mas sim Nana, a cachorra, babá das crianças:

She returned to the nursery, and found Nana with something in her mouth, which proved to be the boy's shadow. As he leapt at the window Nana had closed it quickly, too late to catch him, but his shadow had not time to get out; slam went the window and snapped it off.¹⁸²

Desse modo, observamos que o elemento dado por James Barrie, de que a sombra de Peter Pan havia sido cortada, é tomado por Lobato e desenvolvido de várias formas: primeiramente Dona Benta altera o fato, depois Emília se apropria da idéia.

Da mesma forma como modifica o episódio da sombra de Peter Pan, Dona Benta muda um pouco o episódio em que é apresentado o crocodilo que havia comido a mão do Capitão Gancho. Na história de James Barrie, temos a apresentação do crocodilo, inimigo do Capitão Gancho, que engoliu um relógio, episódio a ser retomado por Lobato no livro *O Picapau Amarelo*. Quando tratam do relógio, no texto original, as personagens discutem o fato de que um dia este não teria mais corda e Gancho não perceberia a aproximação do animal.

"Smee", he [James Hook] said huskily, "that crocodile would have had me before this, but by a lucky chance it swallowed a clock which goes tick tick inside it, and so before it can reach me I hear the tick and bolt." He laughed, but in a hollow way.

"Some day, said Smee, "the clock will run down, and then he'll get you." Hook wetted his dry lips. "Ay," he said, "that's the fear that haunts me."¹⁸³

¹⁸² BARRIE, *Op. Cit.* p. 12-14.

¹⁸³ BARRIE, p. 67. Grifos nossos.

No texto lobatiano, o relógio teria corda por um tempo determinado, como podemos observar pela narração de Dona Benta:

*(...) Este monstro não tinha medo nenhum do Capitão Gancho e começou a persegui-lo por toda parte. Tornou-se o azar da vida do pirata. O que valeu ao Capitão Gancho foi uma coisa que até parece mentira. Imaginem que o tal crocodilo também havia engolido um despertador que **tinha corda por um ano** e cujo tic-tac era muito forte. O tic-tac do despertador no estômago da fera fazia-se ouvir longe e servia de aviso ao Capitão, dando-lhe tempo de fugir com quantas pernas tinha.¹⁸⁴*

Com efeito, no texto de Barrie, não há definição temporal, e nem poderia haver, já que na Terra do Nunca o tempo não passa, de forma que os Garotos Perdidos nunca crescem. Já o texto lobatiano não dá importância a tal caracterização do tempo. Vejamos primeiramente o texto inglês, onde o narrador discute a dificuldade de precisar o tempo na Terra do Nunca:

As time wore on did she [Wendy] think much about the beloved parents she had left behind her? This is a difficult question, because it is quite impossible to say how time does wear on in the Neverland, where it is calculated by moons and suns, and there are ever so many more of them than on the mainland.¹⁸⁵

No texto de Lobato, porém, Dona Benta não só estabelece prazo para a corda do relógio, como menciona o correr de uma semana dentro da história:

Mas tudo cansa. Ao fim da primeira semana Wendy mostrou vontade de sair a passeio pela floresta, ou algum outro lugar.¹⁸⁶

Podemos observar, deste modo, que a questão do tempo parece não ser importante no texto lobatiano, talvez pelo fato de o autor dar a este um valor secundário, ao menos para uma história *contada* e não *escrita*, e portanto sem obrigações com o texto original, dando ênfase apenas à aventura.

¹⁸⁴ LOBATO, p. 186-7. Grifos nossos.

¹⁸⁵ BARRIE, p. 88.

¹⁸⁶ LOBATO, p202-3.

4.6. As sereias

As sereias, no texto de Barrie, são apresentadas com características bem diferentes das que seriam apresentadas por Dona Benta. No texto inglês o narrador nos coloca logo na lagoa das sereias, enquanto que no texto lobatiano há uma preparação do leitor e das personagens para visitar o lugar onde elas vivem. Vejamos os trechos a seguir, que não aparecem no texto original e são acréscimos feitos por Lobato:

— *“Podemos ir à lagoa das Sereias, propôs Peter Pan. A nossa Terra do Nunca não possui unicamente coisas terríveis, como os piratas e os lobos famintos. Esse Lago das Sereias é lindo, lindo!*

A idéia foi recebida com entusiasmo. Wendy e seus irmãozinhos só conheciam as sereias dos livros de figura. Sereias de verdade, com cauda de peixes e escamas, bem vivas e perigosas, nunca haviam visto nenhuma, por não serem criaturas encontráveis no jardim zoológico de Londres. Havia lá de tudo – hipopótamos, rinocerontes, leões, tigres, girafas, serpentes, ursos, focas – mas sereia nenhuma.

— *“Vamos, vamos ver as sereias! gritaram todos no maior assanhamento.”*¹⁸⁷

No texto de Barrie, não é feita a preparação para a visita às sereias. O texto mostra apenas o momento em que Wendy as observa:

The children often spent long summer days on this lagoon, swimming or floating most of the time, playing the mermaid games in the water, and so forth. You must not think from this that the mermaids were on friendly terms with them; on the contrary, it was among Wendy's lasting regrets that all the time she was on the island she never had a civil word from one of them. When she stole softly to the edge of the lagoon she might see them by the score, especially on Marroners' Rock, where they loved to bask, combing out their hair in a lazy way that quite irritate her; or she might even swim, on tiptoe as it were, to within a yard of them,

¹⁸⁷ LOBATO. p. 202-3. Grifos nossos.

*but then they saw her and dived, probably splashing her with their tail, not by accident, but intentionally.*¹⁸⁸

Comparando os dois trechos, podemos constatar que no texto de Barrie Wendy não demonstra o mesmo deslumbramento pelas sereias que encontramos no texto de Lobato. Ao contrário, havia entre ela e as sereias um certo ciúme, que daria outra conotação ao texto inglês, ausente do texto lobatiano. Outro ponto a ressaltar é que enquanto no primeiro há apenas uma referência às sereias, na versão lobatiana dona Benta conta que os Garotos Perdidos tentam reiteradamente capturar as sereias,¹⁸⁹ e conforme vai narrando as tentativas de captura, os ouvintes do Sítio torcem pelo sucesso da empresa:

Os meninos perdidos tinham muita vontade de apanhar uma sereia viva, coisa quase impossível por serem espertas demais. Não há lambari arisco que tenha a ligeireza duma sereia. Eles já haviam tentado várias vezes e agora iam tentar novamente. (...)

— *“Lá está uma sereia-menina, das fáceis de pegar! cochichou ele, apontando. Temos que ir com muitas cautelas.*

Era uma sereiazinha das mais lindas que a gente possa imaginar. Teria aí seus sete anos de idade, já sabia pentear-se com o seu pentinho de ouro e já começava a cantar as primeiras cantigas. Tão distraída estava, a seguir os movimentos dum caranguejo na pedra, que deixou os meninos se aproximarem até bem perto. Miguel, que vinha na frente, não se conteve e — zás! — deu um pulo em cima dela.

— *Pegou? quis saber Narizinho, ansiosíssima.*

— *Desta vez pegou, respondeu dona Benta — mas não a segurou bem. As sereias são as criaturas mais lisas que existem, dez vezes mais que o sabão, de modo que a sereiazinha escorregou das unhas de Miguel e lá se foi para o fundo, tal qual a primeira.*¹⁹⁰

No texto lobatiano, é tirada a sensualidade das sereias, que são apresentadas como crianças através de diminutivos como “sereiazinha”, “pentinho”. Desse modo, observamos que Lobato infantiliza as sereias.

As tentativas das personagens de *Peter Pan* de capturar as sereias — adicionadas à história por Dona Benta — despertam o interesse das crianças.

¹⁸⁸ BARRIE. p. 93-4. Grifos nossos.

¹⁸⁹ Como apenas em *O Sítio do Picapau Amarelo* a sereia seria realmente apanhada, reforça-se a continuidade entre os vários livros infantis de Lobato.

¹⁹⁰ LOBATO. p. 202-3.

Narizinho lamenta o fato de as sereias nunca serem capturadas nas histórias e Emília dá sua opinião, dizendo que em sua história estas seriam capturadas. Vejamos o trecho:

— *Que pena, vovó! exclamou Narizinho. Todas as histórias de sereias acabam sempre assim. Quando chega a hora de agarrar uma, acontece isto ou aquilo e elas escapam...*

— *Hei de fazer uma história diferente, declarou Emília. Uma história onde todas as sereias sejam agarradas e amarradas e trazidas para a cidade dentro dum caminhão.*

— *Pois você errará, Emília, se escrever uma história assim, disse dona Benta (...). É melhor que ninguém nunca pegue uma sereia — nem você tão pouco. Na sua historinha, agarre a sereia, mas faça que ela escape no momento de entrar para o caminhão. Ficarà muito mais poética a sua historinha, eu garanto.*

— *Credo! disse tia Nastácia. Os homens são tão malvados que até eram capazes de picar as coitadas em pedaços, para vender nos açougues lombo de sereia, entrecosto de sereia, rabo de sereia, miolo de sereia...*

— *Continue, vovó, pediu Pedrinho. A sereiazinha escapou e...*

— *E sumiu-se no fundo d'água, indo avisar às outras, de modo que naquele dia não houve mais sereias na superfície do lago.*¹⁹¹

De novo aqui, os ouvintes de Dona Benta recebem a história da captura das sereias de formas diferenciadas, de acordo com o horizonte de expectativas de cada um. Narizinho deseja que sejam capturadas, Emília quer escrever uma história onde elas o seriam, já Tia Nastácia acredita que, se as sereias fossem capturadas, sua carne seria vendida em açougues.

Dessa forma, o fato de existirem sereias na obra de James Barrie é um mote glosado por Lobato, pois ele pega do texto apenas o fato de existirem sereias na Terra do Nunca. Assim, quando Dona Benta conta a história, esta vai cativando a atenção das outras personagens que desenvolvem a idéia por ela sugerida, recebendo os fatos e comentando-os de acordo com seus pontos de vista.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 204-8.

4.7. O Capitão Gancho

No texto de Barrie o Capitão Gancho é descrito de forma pormenorizada, sendo abordadas suas características físicas e psicológicas. A descrição dá a ele certa nobreza e apresenta-o como um inimigo poderoso e sombrio.

In the midst of them, the blackest and largest in that dark setting, reclined James Hook. (...) In person he was cadaverous and blackavized, and his hair was dressed in long curls, which at a little distance looked like black candles, and gave a singularly threatening expression to his handsome countenance. His eyes were of the blue of the forget-me-not, and of a profound melancholy, save when he was plunging his hook into you, at which time two red spots appeared in them and lit them up horribly. (...) He was never more sinister than when he was most polite, which is probably the truest test of breeding; and the elegance of his diction, even when he was swearing, no less than the distinction of his demeanour, showed him one of a different cast from his crew. A man of indomitable courage, it was said of him that the only thing he shied away at was the sight of his own blood, which was thick and of an unusual colour.¹⁹²

Ao ser descrito por Dona Benta, entretanto, o pirata apresenta outras características, diversas das apresentadas no primeiro texto:

*Minutos depois apareceram os piratas, os terríveis piratas do lago. Que horrendas criaturas! (...) Vinham comandados pelo famoso Capitão Gancho, o pior pirata que jamais existiu, tão malvado que não havia quem não tremesse de medo dele. Tinha olhos vermelhos e **sobrancelhas que nem certos bichos cabeludos**. Barba arrepiada e suja de terra, andar de **gorila**, cabelos cacheados e lustrosos de **banha rançosa**. Marchava na frente do bando, a cantar uma cantiga das mais feias, marcando o compasso com o gancho de ferro que lhe servia de mão.*

— Como é isso, vovó? indagou a menina. Que história de gancho de ferro é essa?

— Muito simples. Esse famoso pirata havia perdido a mão direita numa guerra contra os meninos perdidos. Peter Pan dera-lhe tamanho golpe de espada que a **mão peluda** pulou longe, indo cair no lago, justamente dentro da boca dum crocodilo.¹⁹³

Na descrição de Dona Benta o pirata é zoomorfizado: mostrado de forma a provocar asco em relação a sua pessoa, como um homem sujo, que cheira mal,

¹⁹² BARRIE. *Op. cit.* p. 60-61.

¹⁹³ LOBATO. *Op. Cit.* p. 184-5. Grifos nossos.

bastante diferente da ambigüidade que preside à sua apresentação no texto de Barrie. De qualquer maneira, o Capitão Gancho mantém as características que lhe atribui Dona Benta ao ser transposto para o Sítio, na obra *O Picapau Amarelo*, o que será abordado no capítulo 5 do presente trabalho.

4.8. O navio pirata

No texto inglês, o navio do Capitão Gancho é chamado de *Jolly Roger*, e assim como seu capitão, é apresentado como sombrio e misterioso.

*One green light squinting over Kidd's Creek, which is near the mouth of the pirate river, marked where the brig, the Jolly Roger, lay low in the water; a rakish-looking craft foul to the hull, every beam in her detestable like ground strewn with mangled feathers. She was **the cannibal of the seas**, and scarce needed that watchful eye, for she floated immune in the horror of her name.¹⁹⁴*

O navio do texto original possui características que o antropomorfizam: é chamado de “canibal” e possui um “olho vigilante” (*watchful eye*). Observamos que *Jolly Roger* é o nome dado à bandeira dos piratas. Porém no texto de J. Barrie, este nome é dado ao próprio navio, de forma que o “olho vigilante” tanto pode ser característica da caveira retratada na bandeira como do navio.

Tomemos agora a designação do navio pirata na descrição de Dona Benta:

— (...) *Peter Pan* encaminhou-se para o navio dos piratas. Oh, era horrendamente feio esse navio! Feio e velho, de velas sujas e cordas sebatas, com um mau cheiro horrível. Chamava-se a Hiena dos Mares — e era mesmo uma hiena em forma de navio. Hiena vocês sabem o que é.

— Sei, disse Pedrinho. O urubu das feras.

(...)

¹⁹⁴ BARRIE. p. 151 Grifos nossos.

— Pois tinha esse nome o navio do Capitão Gancho. No mastro principal flutuava uma bandeira vermelha, com uma caveira negra sobre dois ossos cruzados em forma de X.

Para esse horrível navio tinham sido levados os pequenos prisioneiros.¹⁹⁵

O navio pirata, designado no original como “canibal”, no texto lobatiano é chamado de “Hiena dos mares”, designativo pejorativo que as crianças reforçam quando explicam que tal animal seria “o urubu das feras”. Além disso, os aspectos que se ressaltam nesse navio descrito por dona Benta são o mau cheiro e a sujeira.

Há um trecho no final do livro inglês que Lobato não usa na adaptação, porém retoma em *O Picapau Amarelo*. Este é o trecho em que, depois de derrotado o Capitão Gancho e seus piratas, Peter Pan e os outros garotos se apossam do navio e passam a “brincar de piratas”.

Captain Pan calculated, after consulting the ship's chart (...)

Some of them wanted it to be an honest ship and others were in favour of keeping it a pirate; but the captain treated them as dogs, and they dared not express their wishes to him even in a round robin. Instant obedience was the only safe thing. Slightly got a dozen for looking perplexed when told to take soundings. The general feeling was that Peter was honest just now to lull Wendy's suspicions, but that there might be a change when the new suit was ready, which, against her will, she was afterwards whispered among them that on the first night he wore this suit he sat long in the cabin with Hook's cigar-holder in his mouth and one hand clenched, all but the forefinger, which he bent and held threateningly aloft like a hook.¹⁹⁶

O trecho mostra Peter Pan e as demais crianças tomando conta do navio pirata, sem porém alterar seu estado. Peter Pan personaliza o Capitão Gancho enquanto que os Garotos Perdidos personalizam os demais piratas.

Dona Benta suprime tal trecho que é depois incorporado a outra obra lobatiana¹⁹⁷: a posse do navio se dá em *O Picapau Amarelo*, onde as personagens, depois de fazerem nele uma limpeza, dão-lhe um outro nome. No texto de Barrie o

¹⁹⁵ LOBATO. p. 240.

¹⁹⁶ BARRIE. p. 176-7.

¹⁹⁷ Em *Memórias da Emília* Peter Pan conta a Pedrinho que havia tomado posse do navio, conforme comentaremos no capítulo 5.

navio tinha o nome de *Jolly Roger*, e na adaptação é nomeado por Dona Benta como *Hiena dos mares*, em *O Picapau Amarelo*, é renomeado pelas crianças do Sítio, que o batizam como *Beija-flor das ondas*, tornando-se um navio “do bem”.

4.9. Peter Pan e seus narradores

Ao apresentar as diferenças entre alguns trechos da obra de James Barrie e sua narração por Dona Benta, tentamos observar se existe ou não um “abrasileiramento” da história.

Na obra *O grande massacre dos gatos*, de Robert Darnton, o autor nos fala do tempo em que as histórias folclóricas eram contadas oralmente pelo povo, antes de serem registradas pelos folcloristas, vindo com isso a tornar-se os famosos “contos de fadas”.¹⁹⁸

Lembrando ser impossível ao estudioso moderno recuperar o que seriam as histórias contadas oralmente há séculos atrás na Europa, o autor nos lembra, porém, que tais histórias, várias vezes repetidas e difundidas de país em país, iam sofrendo modificações, de acordo com a cultura em que se inseriam. Assim, ele comenta sobre o “sabor francês” ou a “ambientação alemã”, dados a uma mesma história.

Comentando sobre as diferentes versões de “Barba Azul”, afirma que na versão alemã há “toques macabros”, enquanto que na italiana a narrativa “é impregnada de humor”¹⁹⁹. Ele lembra também que:

¹⁹⁸ DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos gatos*, p. 32.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 67.

*Naturalmente, as diferenças culturais não podem ser reduzidas a uma fórmula – astúcia francesa contra crueldade alemã – mas as comparações possibilitam que se identifique o tom peculiar que os franceses davam às suas histórias; e a maneira como eles contavam histórias fornece pistas quanto a sua maneira de encarar o mundo.*²⁰⁰

Da mesma forma como o autor afirma não ser possível reduzir-se os aspectos de uma cultura a simples fórmulas, nosso trabalho não busca aprofundar-se na questão de o que seria “tipicamente brasileiro” na adaptação lobatiana. Entretanto, como o próprio Lobato afirmava em suas cartas que procurava “abrasileirar” os textos estrangeiros, torna-se interessante observarmos, ao comparar a narrativa de J. Barrie e a adaptação de Dona Benta (Lobato), os aspectos culturais acrescentados ou retirados do texto.

Por isso, a observação de como se modifica o foco narrativo da história, em Barrie apresentada por um narrador onisciente e em Lobato por uma leitora que busca suas fontes no texto inglês, o resumo que faz da história e a forma como trabalha o enredo de acordo com o interesse de sua platéia participante, nos mostram a adaptação da história para os leitores “virtuais”, os ouvintes de Dona Benta, e para o leitor real – brasileiro – que com elas se identifica.

Assim, a história que é re-contada através do diálogo entre a narradora e os ouvintes ganha toques de humor, principalmente pelos comentários da Emília. Esse humor – aliás também presente, mas talvez britânico, na obra inglesa – aparece também nas outras obras em que Lobato retoma a história de James Barrie, trazendo Peter Pan e outras personagens para o Sítio.

²⁰⁰ Ibidem, p. 75.

5. PETER PAN NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

*O artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais.*²⁰¹

Enquanto nos capítulos 3 e 4 tratamos especificamente da adaptação lobatiana de *Peter Pan*, neste serão estudados outros textos lobatianos em que a personagem inglesa é mencionada ou aparece no Sítio. Apresentaremos também trechos nos quais elementos da obra de J. Barrie, passam a ser ambientados no Sítio do Picapau Amarelo.

A apropriação da personagem de James Barrie no universo lobatiano dá-se de forma cronológica e gradativa. Em *O Irmão do Pinóquio* e *O Circo de Escavalinho* (1927), é feita uma introdução à história da personagem, em *Peter Pan* (1930) ocorre a adaptação. Já o processo de retomada da história de James Barrie ocorre em *A pena de Papagaio* (1930), *Memórias da Emília* (1936) e *O Picapau Amarelo* (1939).²⁰²

Assim, a obra *Peter Pan* no texto lobatiano é primeiramente lida pelas personagens do Sítio e posteriormente *apropriada* pelo próprio texto lobatiano, de modo que a personagem de J. Barrie deixa de fazer parte do mundo do livro – lido

²⁰¹ STAM, Robert. *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*, p. 55

²⁰² Na obra infantil lobatiana, podemos encontrar outros momentos em que personagens fazem comentários elogiosos a Peter Pan em outros textos, como por exemplo em *O Saci*, em que a personagem do folclore brasileiro diz a Pedrinho:

E trate de fazer como Peter Pan, que embirrou de não crescer para ficar sempre menino, porque não há nada mais sem graça do que gente grande. Se todos os meninos do mundo fizessem greve, como Peter Pan, e nenhum crescesse, a humanidade endireitaria. A vida lá entre os homens só vale enquanto vocês se conservam meninos. Depois que crescem, os homens viram uma calamidade, não acha? Só os homens grandes fazem guerra. Basta isso. Os meninos apenas brincam de guerra. (*O Saci*, p. 213-14)

por Dona Benta – para fazer parte do mundo em que ela, depois de ler o texto, conta-o a seus leitores – as crianças, os bonecos e tia Nastácia. Nessa transposição do mundo do texto para o mundo dos leitores, a personagem se transforma gradativamente, abandonando as características a ela atribuídos por James Barrie e sofrendo um processo de abasileiramento.

5.1. UM FALSO PETER PAN?²⁰³

No capítulo “Pena de papagaio”, de *Reinações de Narizinho*, as crianças do Sítio, tendo já conhecimento da história de Peter Pan, continuam a fantasiar em torno dela. O texto se inicia da seguinte forma:

*A história de Peter Pan, que dona Benta contara aos meninos certo dia, tinha-os deixado de cabeça virada. Narizinho só pensava em Wendy; Pedrinho só pensava em Peter Pan, “o menino que nunca quis crescer”.*²⁰⁴

As personagens lobatianas, além de apreciarem a história contada por Dona Benta, haviam ficado impregnadas pelo texto, identificando-se com Peter Pan e Wendy, conforme já vimos.

Pedrinho se identifica com Peter Pan a ponto de comparar-se à personagem e perceber que a grande diferença entre ambos era que ele estava crescendo, ao contrário de Peter Pan que seria eternamente criança. Quando está a lamentar o fato, ouve uma voz de menino com a qual conversa:

— *Há coisa ainda superior, respondeu atrás dele uma voz desconhecida.*

²⁰³ A hipótese de que Peninha poderia ser chamado de falso Peter Pan surge a partir da idéia de que o Gato Félix que aparece no Sítio é descoberto como sendo falso. In: LOBATO, M. *Reinações de Narizinho*, p. 170.

²⁰⁴ *Reinações de Narizinho*, p. 251

— *Quem está falando? Murmurou com voz trêmula.*

A mesma voz respondeu:

— *Eu!*

— *Eu, quem? Eu nunca foi nome de gente.*

Pedrinho, que andava com Peter Pan na cabeça, pensou imediatamente nele. Só Peter Pan, no mundo inteiro, teria a idéia de vir pregar-lhe aquela peça. Para certificar-se, perguntou:

— *Que altura você tem?*

— *A sua, mais ou menos.*

— *E que idade tem?*

— *Mais ou menos a sua.*

Se tinha a altura e a idade dele, era um menino como ele, e se era um menino como ele, quem mais senão Peter Pan? Pedrinho sentiu uma grande alegria. O endiabrado Peter Pan ia aparecer outra vez.²⁰⁵

As categorias que Pedrinho elege para definir Peter Pan o levam a crer numa identidade entre ambos, e tal identificação pode ser vista como um índice do sucesso do abasileiramento da personagem inglesa, que seria semelhante a Pedrinho, personagem brasileira.

No entanto, o menino invisível afirma não ser Peter Pan, sendo depois batizado por Emília, que lhe amarra uma pena de papagaio e o nomeia como Peninha.

Viva o Peninha! Gritou Emília — e aquele grito foi um batismo. Dali por diante só o iriam chamar assim — o Peninha.²⁰⁶

Dando um nome à personagem desconhecida, as crianças do Sítio a tornam mais familiar para elas. E fazem isso por meio da linguagem, da mesma forma que fariam depois com o navio pirata.

Peninha apresenta algumas semelhanças com Peter Pan. Assim como a personagem inglesa, leva as crianças do Sítio para uma viagem, dá a elas um pó mágico e também sabe imitar um canto de galo.

²⁰⁵ *Reinações de Narizinho*, p. 251-2. Grifos nossos.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 259. Grifos nossos.

Enquanto Peter Pan conduz Wendy para a “Terra do Nunca”, Peninha leva as personagens do Sítio para o “mundo das maravilhas”²⁰⁷. E, ao comentar sobre tal mundo, faz as seguintes observações:

— *Muitos viajantes têm visitado esse mundo, continuou a voz. Entre eles, os dois irmãos Grimm e um tal Andersen, os quais estiveram lá muito tempo, viram tudo e contaram tudo direitinho como viram. Foram os Grimm os que primeiro contaram a história de Cinderela exatinha como foi. Antes deles já essa história corria mundo, mas errada, cheia de mentiras.*

— *Bem me estava parecendo, murmurou Pedrinho. Tenho um livro de capa muito feia que conta o caso de Cinderela diferente do de Grimm.*

— *Bote fora esse livro. Grimm é que está certo.*²⁰⁸

Ao mencionar um ao livro “de capa feia” Pedrinho parece reforçar, agora em termos estéticos, a crítica ao livro da Carochinha, chamado de “embolorado” pela personagem em *Reinações de Narizinho*.

O segundo índice de semelhança entre Peter Pan e Peninha é o fato de ambos possuírem pós mágicos e de entregarem-no aos novos amigos. Mas entre tais “pós” existe certa diferença: O pó de Peter Pan era capaz de fazer as crianças voarem e irem para a Terra do Nunca. Peninha, por sua vez, possui um pó capaz de fazer as crianças do Sítio irem para qualquer lugar. Além disso, seu pó tem um nome que ficaria famoso – o “pó de pirlimpimpim”:

*(...) trataram de partir. Para isso o menino invisível tirou dum saquinho certo pó de pirlimpimpim. Deu uma pitada a cada um, e mandou que o cheirassem. Todos o cheiraram — sem espirrar, porque não era rapé. (...) Assim que cheiraram o pó de pirlimpimpim, que é o pó mais mágico que as fadas inventaram, sentiram-se leves como plumas, e tontos, com uma zoeira nos ouvidos. As árvores começaram a girar-lhes em torno como dançarinas de saio de folhas e depois foram se apagando. Parecia sonho. Eles boiavam no espaço como bolhas de sabão levadas por um vento de extraordinária rapidez.*²⁰⁹

²⁰⁷ O chamado “Mundo das maravilhas” seria um mundo da ficção, uma espécie de fonte de inspiração na qual bebem todos os escritores.

²⁰⁸ *Reinações de Narizinho*, p. 255.

²⁰⁹ *Reinações de Narizinho*, p. 259-60. Esse pó de Pirlimpimpim da obra lobatiana foi censurado pelo padre Sales Brasil (*A literatura infantil de Monteiro Lobato ou comunismo para crianças*). Além disso, na adaptação feita pela

A semelhança entre a viagem feita por Wendy e a viagem das crianças do Sítio é tão grande que estas, principalmente Emília, acreditam estarem indo para a “Terra do Nunca”, conforme podemos observar pela decepção de Emília.

*(...) Mas Emília fez cara de pouco caso. Tinha tido uma decepção. Que pena não terem começado a viagem pelo Mar dos Piratas! Emília andava com a secreta esperança de ser raptada por algum famoso pirata, que comesse Rabicó assado e se casasse com ela. O sonho de Emília era tornar-se mulher de pirata — para “mandar num navio”.*²¹⁰

A terceira característica comum entre Peninha e Peter Pan, conforme apontamos anteriormente, é o fato de a personagem, assim como a outra, imitar um canto de galo:

— Cocoricó! foi a resposta da misteriosa voz, que dali por diante emudeceu — sinal de que o dono dela se retirara.

*Pedrinho (...) ficou no mesmo lugar ainda algum tempo, pensando, pensando. Lembrou-se de que Peter Pan tinha aquela mesma mania de cantar como galo. Suas dúvidas voltaram. Seria Peter Pan?*²¹¹

No “País das Fábulas”, lugar a que chegam com Peninha, as personagens do Sítio encontram Esopo e La Fontaine observando os animais que falam e escrevendo suas histórias. Enquanto Pedrinho conversa com La Fontaine, Peninha chega até eles. Pedrinho comenta então com La Fontaine sobre suas suspeitas de que Peninha seja Peter Pan, mas o fabulista não o compreende, argumentando com a “modernidade de Peter Pan:

— Ando desconfiado que esse menino é o mesmo Peter Pan. Tem igual modo de falar e igual mania de cantar de galo. Que é que o senhor pensa disto?

Rede Globo em 1976, o pó de pirlimpimpim transforma-se apenas na palavra “pirlimpimpim”, que as personagens diziam quando desejavam transportar-se para outros lugares.

²¹⁰ *Reinações de Narizinho*, p. 260.

²¹¹ *Reinações de Narizinho*, p. 255.

O pobre fabulista, que não tinha a menor idéia de quem fosse Peter Pan, menino descoberto na Inglaterra muito recentemente, não pode dar opinião a respeito.

*— Não sei, Pedrinho. Vocês estão a falar de coisas muito novas para um homem tão antigo como eu.*²¹²

Depois da viagem, as crianças do Sítio se despedem de Peninha, que promete voltar outra vez ao Sítio para levá-las à terra de Peter Pan:

*Peninha havia desaparecido na mesma noite da chegada, depois de restituir a Emília sua pena de papagaio e prometer a Pedrinho voltar mais tarde a fim de levá-los ao Mar dos Piratas.*²¹³

Peninha, porém, não voltaria para levá-las ao “Mar dos Piratas”, pois esse seria trazido para o Sítio, em *O Picapau Amarelo*.

Vê-se assim que Lobato não revela a seus leitores se Peninha é ou não Peter Pan. Em outras histórias, como *Memórias da Emília* e *O Picapau Amarelo*, as crianças do Sítio voltam a comentar sobre a identidade de Peninha, não tendo, porém, uma resposta para suas dúvidas. Desse modo, poderíamos afirmar que Peninha pode ser ou não Peter Pan. Mas, de qualquer modo, apesar de apresentar características em comum com a personagem de James Barrie, Peninha possui outras que o diferenciam, como a invisibilidade. Além disso, vive diferentes aventuras e se relaciona com as personagens do Sítio, entre elas a Emília que o torna menos invisível e o batiza.

Observamos também que Sininho, os Garotos Perdidos, Wendy e seus irmãos não aparecem no Sítio, nem em “Pena de Papagaio”, nem nas obras posteriores. Talvez essa ausência seja uma sugestão de que só Peter Pan seria eterno, aparecendo para as crianças apenas em sua infância. Desse modo, a visita de Peninha às personagens lobatianas pode ser lida como uma continuação da

²¹² *Ibidem*, p. 265-6. Grifos nossos. Nem Peninha nem Peter Pan eram conhecidos pelos fabulistas, já que, sendo modernos, não fariam parte do “Mundo das Maravilhas”, e, portanto, não eram conhecidas por La Fontaine.

²¹³ *Ibidem*, p. 290.

idéia lançada por Barrie ao final da aventura de Peter Pan e Wendy e também estimulada por Dona Benta quando contara a história a seus netos.

5.2. VISITAS DE PETER PAN AO SÍTIO

A obra *Peter Pan*, de Monteiro Lobato inicia-se com uma referência ao capítulo intitulado “O circo de Escavalinho”, da obra *Reinações de Narizinho*, em que a personagem Peter Pan teria sido mencionada. Ao tomarmos, porém, a referida obra observamos que a personagem inglesa é citada em duas outras passagens, anteriores ao capítulo “O circo de Escavalinho”: “O irmão do Pinóquio”, já comentado, e “Cara de Coruja”.

Em sua primeira edição (1927), o texto “Cara de Coruja” não faz referências a Peter Pan. A partir da edição de 1931, porém, quando aparece como um capítulo de *Reinações de Narizinho*, são adicionados comentários de que Peter Pan viria ao Sítio juntamente com as personagens dos contos de fadas, o que realmente ocorre, sendo bem recebida pelas crianças e ouvindo os conselhos de dona Benta:

(...) Nesse momento um vulto entrou pela janela, como um grande pássaro — Peter Pan! Assim que Pedrinho e os demais o reconheceram, reboou uma grande salva de palmas, seguida do hino dos índios guerreiros, composto pela boneca. Dona Benta, que havia acabado de escrever a sua carta, ouviu o rumor e lembrou-se da promessa feita a Narizinho. Veio espiar a festa. Entrou na sala.

— Boa tarde, senhor Peter Pan! Fico satisfeita de saber que o senhor também é amigo dos meus netos — mas quero que não faça com eles o que fez com Wendy e seus irmãozinhos. Não lhes ensine a voar, senão estou perdida. Se não sabendo voar já são assim, imagine sabendo...

(...)

Peter Pan sossegou-a. Disse que nada receasse, pois só lhes ensinaria a voar se obtivesse o consentimento dela.²¹⁴

²¹⁴ *Reinações de Narizinho*, p. 194-5. Grifos nossos.

Na primeira visita ao Sítio, Peter Pan é recebido por “salvas de palmas e hinos guerreiros”, como uma celebridade. Porém sua fala é apenas apresentada em discurso indireto pelo narrador, ficando, assim, sua presença no Sítio, restrita a um trecho acrescentado ao texto de 1927, como pudemos conferir tomando as duas edições.

Outra visita de Peter Pan dá-se em *Memórias da Emília*, texto em que são relatados – pelo Visconde – fatos inéditos ocorridos no Sítio. Nessa segunda visita, Peter Pan chega ao Sítio juntamente com Alice, de Lewis Carrol e algumas crianças vindas da Inglaterra a fim de verem o anjinho caído do céu. Agora a personagem dialoga com as crianças do Sítio, porém ao invés de ser recebida com salvas de palmas e hinos guerreiros, discute com Pedrinho.

As personagens do Sítio, por temerem que as crianças inglesas roubem o anjinho trazido por eles da Via Láctea, resolvem escondê-lo e vestir Visconde de anjo, colocando-o em seu lugar. Quando as visitas percebem o engodo, reclamam pelo anjinho verdadeiro. Cria-se então um conflito entre as personagens lobatianas e as inglesas que têm Peter Pan como porta voz:

— *“Parem! Nem mais uma palavra! Quem vai agir agora sou eu.*

— *“Peter Pan!... exclamou Pedrinho, reconhecendo o famoso menino que jamais quis crescer.*

— *“Sim, sou Peter Pan, e já sei de tudo. Esse anjo é falso — é o tal visconde disfarçado em anjo. O anjinho verdadeiro está escondido em qualquer parte.*

— *“E se for assim? gritou Pedrinho assustado.*

— *“Se for assim, tornou Peter Pan, ou você nos mostra o anjinho verdadeiro, ou nós damos uma busca em regra neste sítio até o descobrirmos.*

Pedrinho encheu-se de coragem e disse com voz firme:

— *“Nós estamos em nossa casa e saberemos defendê-la contra tudo e contra todos. medo não temos — de nada! Quem manda aqui no sítio sou eu — depois de vovó. Por bem a coisa vai, senhor Pan, mas por mal a coisa não vai, não! Nem a pau! Nem a tiro de revólver (...)*

Peter Pan caiu em si. Além disso, não queria brigar; queria apenas ver o anjinho verdadeiro; de modo que perdeu a empáfia e disse conciliatoriamente:

— *“Reconheço que está em sua casa, Pedrinho, mas você há de admitir que é uma verdadeira judiação nos receberem deste modo. Fizemos uma viagem longuíssima, por ordem do rei, para visitar o anjinho, e ao chegarmos vocês nos*

*impingem um macaco de sabugo! Ora, é preciso concordar que isso é um pouco meio muito...*²¹⁵

Em tal encontro com Peter Pan, Pedrinho mostra que a personagem não tinha o direito de impor sua vontade num território que não era seu. Assim, mesmo sendo considerada uma espécie de celebridade, pertencendo a uma cultura admirada pelas crianças do Sítio – e por seu escritor – não poderia considerar-se “superior”.

Rosemary Arrojo, em “Translation and Third World” comenta sobre a sedução que uma cultura “dominante” pode exercer sobre uma outra, chamada por ela de “subalterna”:

*(...) Even in a postcolonial context, the encounter between a subaltern culture and a dominant tradition still seems to repeat the primal scene of colonization in which what is at stake is not simply physical force or asymmetrical military powers, but the power of seduction which dominant cultures and languages exercise over the subaltern.*²¹⁶

Se lermos à luz destas idéias o texto lobatiano, constatamos que, mesmo admirando Peter Pan e sua cultura, as personagens do Sítio não se subordinam a ele. A atitude de Pedrinho – afirmando que “manda” no Sítio – se reforça, no nível da enunciação, pela atitude do próprio Lobato, que se apropria da personagem inglesa, trazendo-a para seus textos.

Benjamim Abdala Júnior, em “O sentido do maravilhoso na obra infantil de Monteiro Lobato”, diz que:

O sentido de abertura do grupo infantil permite a interseção com a sociedade global, mas não se deixa dominar por ela. Só aceita modelos, símbolos, avaliações, obras culturais, critérios hierárquicos que lhe vêm de fora se “adaptados”, isto é, se

²¹⁵ *Memórias da Emilia*, p. 43-4. Grifos nossos.

²¹⁶ ARROJO, Rosemary. “Translation and the third world”. (mimeo).

*o grupo os incorporar, matizando a aceitação através da sua capacidade de gerar e gerir os seu próprios modelos.*²¹⁷

Comentando a presença de personagens do cinema e das histórias em quadrinhos nos textos lobatianos, Marisa Lajolo e Regina Zilberman afirmam que:

*Trata-se de uma invasão do mundo contemporâneo, do qual Lobato se apropria antropofagicamente, pois são antes os produtos estrangeiros que se naturalizam, ao chegarem ao Sítio ou ao conviverem com os meninos.*²¹⁸

Os textos de Arrojo, Abdala, Lajolo e Zilberman tratam de um ponto em comum – o confronto entre culturas diferentes. Para Arrojo, tal encontro repete a cena primal da colonização, em que o estrangeiro seduz os nativos. Porém o que se dá no Sítio, segundo a leitura tanto de Abdala quanto Lajolo e Zilberman é que os estrangeiros, ao chegarem ao Sítio é que precisam adaptar-se, naturalizar-se.

Desse modo, o trecho de *Memórias da Emília* em que Peter Pan discute com Pedrinho mostra um momento de confronto entre personagens de culturas diferentes, ao final do qual a personagem estrangeira aceita submeter-se e comportar-se como um visitante. Este seria um dos primeiros passos da transposição da personagem para o Sítio. Outros passos ocorrem em *O Picapau Amarelo*.

5.3. PETER PAN NO PICAPAU AMARELO

O processo de apropriação de Peter Pan na obra lobatiana se completa em *O Picapau Amarelo*. Nessa obra, a personagem aparece no Sítio, não como visitante,

²¹⁷ ABDALA Jr., Benjamim. “O sentido do maravilhoso na obra infantil de Monteiro Lobato”. In: *O Estado de São Paulo*, 27/05/79.

²¹⁸ LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira, história e histórias*. p. 58

mas como *morador*. Sua mudança se assemelha àquela das personagens maravilhosas que, em *Reinações de Narizinho*, haviam fugido do livro da Carochinha.²¹⁹

Reynaldo Valinho Alvarez, em *Monteiro Lobato, escritor e pedagogo*, comenta sobre as personagens estrangeiras no texto lobatiano da seguinte maneira:

*As personagens européias acabaram por "se tropicalizarem", numa época em que ainda não se falava em "tropicalismo", e há, visivelmente, uma quebra do comportamento formal de todos aqueles representantes da cultura "civilizada", no ambiente "informal" e alegre do Sítio de Dona Benta.*²²⁰

Eliana Yunes, em seu artigo "Lobato e os Modernistas", afirma:

*(...) a apropriação de certas passagens, históricas ou ficcionais, para sua reescritura, aproxima-se do antropofágico, sem manifesto.*²²¹

Enquanto R. V. Alvarez comenta sobre uma "tropicalização" das personagens européias que chegam ao Sítio, Eliana Yunes trata da *reescritura* das histórias estrangeiras. Tais idéias guardam em comum o fato de que, uma vez no ambiente do Sítio do Picapau Amarelo, as personagens européias viveriam novas aventuras, modificando-se ao entrar em contato com o Sítio do Picapau Amarelo e conviverem com as personagens lobatianas.

Com relação à obra *Peter Pan*, podemos ter um reforço das hipóteses de reescritura e tropicalização da história. Em *O Picapau Amarelo*, observamos que algumas situações da história de Peter Pan se repetem, ganhando, porém, finais e significados diferentes. Da mesma forma, as personagens da obra original são *adaptadas* ao novo espaços, sofrendo mudanças e vivendo novas aventuras.

²¹⁹ Comentamos a esse respeito no segundo capítulo.

²²⁰ ALVARES, R. V. *Monteiro Lobato, escritor e pedagogo*, p. 49.

²²¹ In: Zilberman, R (org) *Atualidade de Monteiro Lobato*, p. 54.

Em *O Picapau Amarelo*, As personagens de *Peter Pan* se relacionam com personagens dos contos de fadas, da mitologia grega, das *Mil e Uma Noites* e de Cervantes, além das crianças, bonecos e adultos do Sítio. Ocorre então uma coexistência de vários espaços e tempos, dentro de um tempo moderno e de um espaço brasileiro – o Sítio do Picapau Amarelo. Todas as personagens maravilhosas, cansadas de suas velhas histórias, teriam resolvido mudar-se para o Sítio.

Ocorre, assim, em *O Picapau Amarelo* um processo de colagem de personagens de épocas e lugares totalmente distintos. As personagens estrangeiras se submetem às vontades e caprichos das personagens lobatianas, principalmente da Emília, que comanda as novas aventuras e as supervisiona, contando com a colaboração dos outros moradores do Sítio.

Marisa Lajolo, em “A modernidade de Monteiro Lobato”²²², comenta sobre o “*intercâmbio do Sítio com outros espaços mágicos*”, o processo de colagem, e nos pergunta “*tudo isso não torna o sítio de Lobato vizinho daquele sertão que, com Guimarães Rosa vai ser o mundo?*”

Desse modo, se no Sítio do Picapau Amarelo pode caber todo o mundo, o diálogo com a literatura mundial pode ser visto como um aspecto de fantástico, de modo que os textos infantis lobatianos sejam vistos como mais um ramo da literatura fantástica latino-americana²²³, que dialoga com a cultura mundial. As histórias da tradição são tomadas pelo escritor, que as transforma, colocando-as dentro de seu texto, recompondo, corroendo e colando-as em um espaço metafóricamente nacional – um sítio que um país e que é também um mundo.

²²² LAJOLO, M. “A modernidade de Monteiro Lobato” in: ZILBERMAN, R. (org.) *A atualidade de Monteiro Lobato, uma revisão crítica*, p. 48

²²³ Esse aspecto da obra infantil lobatiana é comentado por Sebe Bom Meihy, que afirma: “(...) *temos a profícua e incontestável produção da literatura infantil. Pena que também esta ‘classificação’ (literatura infantil) tenha entre nós caído nas malhas apertadas que ‘proibe’ vê-la, em coerência com os escritos do tempo considerados em outras literaturas como manifestação do realismo fantástico.*” (“Pré-Modernismo, Modernismo, ou Monteiro Lobato e o Outro Lado da Lua, D. O. de Leitura, p. 9, 12 de maio de 1994)

Observemos a seguir como as personagens e fatos da história inglesa se comportam em *O Picapau Amarelo*, que, conforme sugerimos no início deste capítulo, é o texto lobatiano em que se completa o processo de apropriação do texto de James Barrie por Monteiro Lobato.

5.3.1. Peter Pan e o “Mar dos piratas” no Sítio

Quando as personagens de J. Barrie, juntamente com outras do mundo da ficção, mudam-se para o Sítio, Dona Benta compra terras vizinhas às suas para acomodá-los. Agora Peter Pan surge no Sítio não mais como visitante e sim como um novo *morador*, passando a fazer parte do texto e do universo de Monteiro Lobato. A personagem não vem sozinha, traz consigo o “Mar dos pitaras” no qual estão as sereias, o crocodilo, Capitão Gancho e seu navio:

*Era realmente ele [Peter Pan]. Depois da mudança para as terras Novas, Peter Pan andava em grande atividade para arrumar todas as coisas trazidas da Terra do Nunca. Dificuldade maior era a acomodação do Mar dos Piratas.(...) Peter Pan estava seriamente atrapalhado, cheio de ruguinhas na testa.*²²⁴

O trecho, apresenta o *nonsense* de se acomodar um mar dentro de um Sítio. Uma vez em tal espaço, Peter Pan encontra as personagens lobatianas, além de Branca de Neve e a Quimera, tendo início uma grande aventura *intertextual*, em que as várias histórias se misturam e se confundem.

Ao defrontar o castelo de Branca, esta chamou-o com o dedo. O menino [Peter Pan] subiu as escadarias a galope. Vendo lá os netos de dona Benta, sorriu.
 — *Que andam fazendo por aqui?* perguntou.
 — *Somos daqui mesmo, respondeu Pedrinho. O sitio de vovó fica para lá da Cerca, e estas Terras Novas vovó as comprou para a instalação definitiva do*

²²⁴ *O Picapau Amarelo*, p. 55.

Mundo das Fábulas. Todos os personagens maravilhosos começam a mudar-se para cá — até os gregos. Inda há pouco demos de cara com a Quimera — e abrimos no pé...

*Peter Pan, menino moderno, nada sabia dos monstros gregos, nem se interessava por eles.*²²⁵

O “Mar dos Piratas” acaba invadindo o castelo de Cinderela, (que também se encontra no Sítio, já casada com seu príncipe encantado e dona de um castelo²²⁶).

*— Uma desgraça, Pedrinho, disse [Peter Pan] por fim. Imagine que eu estava arrumando nas Terras Novas o mar dos Piratas (um pedaço só), quando desmoronou um morro e a água foi alcançar o castelo de Branca de Neve, inundando tudo. Só ficou de fora a torre mais alta. Branca e os sete anões estão lá em cima da torre, tremendo de medo que a água suba mais e os afogue.*²²⁷

Branca de Neve precisa subir no mais alto de sua torre para não morrer afogada pelo mar dos piratas. Torna-se sedutor ler esse trecho em que o mar da Terra do Nunca invade o castelo de Branca de Neve como uma metáfora – seria a história nova invadindo e corroendo a história velha.

O Capitão Gancho aparece no Sítio pela primeira vez em *Memórias da Emília*, onde Peter Pan admira-se do fato de ele ainda estar vivo:

*— Não pode ser, Pedrinho! Naquela batalha do navio dos corsários bati-me à espada com esse monstro, e o fui apertando de golpes e mais golpes, e ele recuando, recuando até que, Tchibum! caiu n'água, bem dentro da goela do crocodilo.*²²⁸

Em *O Picapau Amarelo*, o Capitão Gancho aparece novamente no Sítio. Quando sabem de sua presença, as personagens lobatianas, que haviam lido sua história, questionam outra vez o fato de o pirata ainda estar vivo.²²⁹

²²⁵ *Ibidem*, p. 55.

²²⁶ Ainda em *O Picapau Amarelo*, comenta-se sobre a possível morte do marido de Branca de Neve e fazem-se planos de casá-la com o príncipe Codadad, das *Mil e Uma Noites*.

²²⁷ *Ibidem*, p. 78.

²²⁸ *Memórias da Emília*, p. 65-6.

²²⁹ É a segunda vez que comentam o fato, a primeira deu-se em *Memórias da Emília*, conforme comentamos em 4.2.

Emília (...) lhe perguntou se o Capitão Gancho também tinha vindo.

— Claro que sim, respondeu Peter. Ele e o crocodilo, e o despertador na barriga do crocodilo — tudo veio...

*— Que coisa curiosa! disse Narizinho. **No Mundo da Fábula ninguém morre duma vez.** Peter já venceu esse Gancho e o fez afogar-se no mar e ser engolido pelo jacaré — e depois disso o Capitão já nos apareceu lá em casa e agora vai aparecer novamente aqui...²³⁰*

A questão de os vilões terem ou não morrido é abordada em outras obras lobatianas nas quais eles surgem no Sítio, como por exemplo em *Reinações de Narizinho*, quando o lobo mau aparece, querendo devorar Dona Benta²³¹. Independentemente de outras interpretações, a constante ressurreição desses vilões é artifício essencial para a reescritura das histórias. Inclusive, a única personagem lobatiana que morre é o Visconde, que, no entanto, sempre ressuscita.

O Capitão Gancho, no texto lobatiano, dialoga com várias personagens de outras histórias, como por exemplo o Dom Quixote, que diz:

(...) Hoje estou velho, cansado — e difamado. O tal Cervantes escreveu um enorme livro em que me pinta como me imaginou — não como na realidade sou. E o mundo cruel aceita com a maior ingenuidade tudo quanto esse homem diz...

*— Console-se comigo, disse o Capitão Gancho. **Tive o meu Cervantes num historiador inglês de nome Barrie, o qual me meteu a riso diante do mundo inteiro.** Imagine, senhor D. Quixote, que esse Barrie me pinta em seu livro como derrotado várias vezes por uma criança — um menino de nome Peter Pan! E, ainda mais, como perseguido e devorado por um jacaré (sic)... Ora, isso é infâmia pura, porque na realidade sou um dos maiores chefes de flibusteiros do mundo e gozo de perfeita saúde.²³²*

O diálogo entre Dom Quixote e o Capitão Gancho é um dos momentos mais primorosos do texto. Nele as personagens contestam a própria escritura de suas histórias, comentando sobre a veracidade do que os autores haviam contado sobre

²³⁰ *O Picapau Amarelo*, p. 56. Grifos nossos.

²³¹ *Reinações de Narizinho*, p. 192.

²³² *O Picapau Amarelo*, p. 103. Grifos nossos.

elas. O mais interessante é a afirmação do Capitão Gancho, que compara James Barrie a Cervantes.

A partir do momento em que chega ao Sítio, O Capitão Gancho acaba sofrendo com as “reinações” das personagens lobatianas, sendo enganado, tendo seu gancho e seu navio roubados, como veremos a seguir.

5.3.2. O seqüestro do navio pirata

No capítulo anterior (em 4.8), comentamos e transcrevemos um trecho do texto de J. Barrie suprimido no texto narrado por Dona Benta. Porém em *Memórias da Emília*, Peter Pan relata o fato a Pedrinho.

Peter Pan conta a Pedrinho que havia se apossado do navio do capitão Gancho, a “Hiena dos Mares” e de suas armas, fato que, conforme comentamos, não está presente na adaptação lobatiana. Observemos como Peter Pan conta a Pedrinho sua proeza:

— “Pois lá na Terra do Nunca temos um verdadeiro arsenal. Depois de bater o Capitão Gancho, fiquei com todas as armas dos corsários. Até um canhãozinho do navio pirata eu levei para a Terra do Nunca”²³³

Já em *O Picapau Amarelo*, a “Hiena dos Mares”, antes um navio pirata, usado apenas para saquear, é usado para salvar a Branca de Neve do alagamento provocado pelo “Mar dos Piratas”.

Para roubar o navio, Emília tem a idéia de vestir o Sancho Pança²³⁴ de Capitão Gancho, para enganar os piratas:

²³³ *Ibidem*, p. 65-7.

²³⁴ Personagem de *Dom Quixote*, de Cervantes

*Era preciso fantasiar Sancho de chefe de piratas. O mais custoso foi arranjar um gancho para o seu braço direito. (...) O resto foi simples: uma faixa vermelha na cintura (...), o facão de cozinha enfiado na cinta e outros apêndices. Sancho ficou um Capitão Gancho bastante ordinário, chatola e gordo, mas passava.*²³⁵

O nonsense e o cômico se unem na transformação do Sancho em pirata. É esse falso pirata que engana "lobos do mar", assim como fizera Peter Pan na história de J. Barrie, dando ordens para que estes soltassem a índia.²³⁶ A ordem do falso capitão, gritada da praia, é obedecida pelos piratas que salvam Branca de Neve:

*A hiena dos mares conduzida por Starkey, chegou à torre do castelo submergido e recolheu os anões, com todos os tesouros de Branca de Neve. A vista, porém, de tantas preciosidades virou instantaneamente a cabeça daqueles homens sem Deus nem lei.*²³⁷

Quando percebe que os piratas planejam roubar os tesouros de Branca de Neve e tomar o palácio do príncipe Codadad²³⁸, Emília usa do faz-de-conta e de outras artimanhas para avisar aos guardas do castelo, que deixam barris de pinga à vista dos piratas. Estes não resistem à tentação e se embriagam, esquecendo-se do navio.²³⁹ As personagens lobatianas roubam então a Hiena dos Mares e lhe dão um novo nome:

— Vou mandar fazer neste navio uma esfregação com caco de telha. Depois transformá-lo-ei no meu iate [disse Codadad].

— E se Vossa Alteza me permite, disse o Visconde, eu proporei um bom nome para o futuro iate — "O Beija-flor das Ondas".

Codadad concordou com a poética denominação.²⁴⁰

²³⁵ *Ibidem*, p. 86-7.

²³⁶ Barrie, p. 97. Trata-se do episódio em que os piratas levam a índia Pantera Branca para um lugar onde seria deixada para que morresse afogada com a subida da maré. Peter Pan, então, imitando a voz do Capitão Gancho, ordena aos piratas que a soltem.

²³⁷ *O Picapau Amarelo*, p. 91.

²³⁸ Personagem de *As mil e uma noites*.

²³⁹ *Ibidem*, p. 95.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 95-6.

O navio que no texto inglês era chamado de *Jolly Rogers* e que foi depois nomeado por Dona Benta como “Hiena dos Mares”,²⁴¹ agora é denominado pelo Visconde como “Beija-flor das Ondas”. O batismo do navio com o nome da delicada ave, comum nos sertões brasileiros, dá a ele um significado totalmente oposto ao original.

O *batismo* na obra lobatiana também contribui para o sentido geral de *apropriação*. E quando tal batismo está ligado ao ato de tradução, sua importância é ainda maior. A ser correto esse ponto, poderíamos afirmar que o re-batismo do navio pirata em *O Picapau Amarelo* seria já em si uma ato de apropriação.

A limpeza do navio, levada a efeito pelos Sete Anões de Branca de Neve, pode ter sentido oposto ao alagamento atrás comentado. Com a faxina, as personagens da história antiga é que estavam contribuindo para a corrosão da moderna:

*A limpeza da “Hiena dos Mares” foi a obra mais completa que os sete anõezinhos de Branca jamais realizaram. Que grandes trabalhadores eram eles! Pareciam formigas. Num instante lavaram e esfregaram com cacos de telha o navio inteirinho — e o caldo preto que saiu foi tanto que toldou a água do mar em redor.*²⁴²

Depois de tomarem e modificarem o navio, as personagens resolvem utilizá-lo para um passeio.

— *E se aproveitássemos o “Beija-flor” para um cruzeiro pelo Mar dos Piratas? Assim ficaríamos conhecendo todas as terras que esse mar banha. Vovó vai gostar da idéia.*

— *Ótimo! exclamou Narizinho batendo palmas.*

— *Bis-ótimo! Berrou Emilia, já com um plano na cabeça: apoderar-se do “Beija-flor” para transformá-lo novamente em navio de piratas — com ela no comando. Seu maior sonho sempre fora “mandar num navio de piratas”.*²⁴³

²⁴¹ Fato comentado no quarto capítulo

²⁴² *Ibidem*, p. 120.

²⁴³ *O Picapau Amarelo*, p. 125.

Por fim, fazem planos de viajar para a Grécia,²⁴⁴ o que se dá em *O Minotauro* (1939), obra em que o navio seria usado como meio de transporte para Dona Benta e seus netos.

5.3.3. O crocodilo

Já comentamos sobre o crocodilo e seu relógio, que, na versão de Dona Benta, teria corda por um ano. Vejamos agora, como ele se faz presente em *O Picapau Amarelo*.

Assim que Emilia denunciou a presença do crocodilo, todos correram para ver. O enorme sáurio vinha nadando atrás do "Beija-flor", de boca aberta, muito vermelha e cheia de dentes.

— O que atrapalha, disse Pedrinho, é o despertador que ele tem no estômago. Várias vezes já esteve quase pegando o capitão — mas o despertador faz tlin-lin-lin e o pirata ouve e bota-se.

— Está aí uma coisa que me espanta, disse Narizinho. A corda desse despertador já devia ter acabado há muito tempo.

— Devia, se fosse no "mundo normal", explicou Emilia. Aqui no mundo fabuloso nada acaba — nem corda de despertador!²⁴⁵

Pedrinho, sabendo ser o crocodilo o inimigo mais poderoso do Capitão Gancho, arranja um falso crocodilo – na verdade um jacaré seco – para assustá-lo:

— Desaforado! resmungou Pedrinho, e sem fazer o menor ruído dispôs ali o jacaré seco. Ao despertador atou um barbante cuja ponta ia ter ao outro extremo do quarto.(...)

Lá pelas seis horas da manhã o pirata acordou. Sentou-se na cama. Espreguiçou-se. Por fim foi abrir a janela. Nesse momento tropeçou no barbante: o despertador lá na barriga do jacaré fez tri-lin-lin-lin...

— Será o crocodilo? murmurou o bandido apavorado.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 135.

²⁴⁵ *O Picapau Amarelo*, p. 134-5.

Correu à janela, abriu-a e viu... viu com seus próprios olhos o crocodilo no quarto, de boca aberta!

*O capitão Gancho estava acostumado a correr do crocodilo, mas em tempo nenhum correu como naquele dia. Vendo-o fugir, os capangas fizeram o mesmo.*²⁴⁶

Assim, na versão lobatiana, quem derrota o Capitão Gancho não é mais Peter Pan e sim Pedrinho com sua esperteza: como sempre nos textos lobatianos, o pirata não morre no final; apenas foge de um crocodilo abrasileirado, transformado em um falso jacaré empalhado que assusta o pirata, levando-o a fugir de forma cômica.

O final reservado ao vilão de *Peter Pan* em *O Picapau Amarelo* confirma as afirmações de R. V. Álvares, que diz

*"O Mal e o bem na literatura infantil de Lobato não assumem conotações apocalípticas. O bem triunfa de maneira risonha"*²⁴⁷

A fuga do vilão, ao invés de sua morte, permite que a história não tenha um final fechado e que a personagem possa retornar ao Sítio, o que confere à história alto grau de abertura, parecido com as oscilações da Sininho de Barrie e da Emília lobatiana, personagens complexas, com características de bondade e maldade ao mesmo tempo.

O fato de não haver uma rígida dicotomia entre o bem e o mal está de acordo com o próprio relativismo de valores presente na obra lobatiana²⁴⁸ que em vários textos mostra que os valores muitas vezes dependem do ponto de vista. Além disso, o próprio humor é um novo ponto de vista para se encarar os fatos. Se era engraçado, na obra de James Barrie, o pirata ser perseguido por um crocodilo com um relógio no estômago, é ainda mais cômico esse mesmo pirata tropeçar na

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 186.

²⁴⁷ ALVARES, R. V. *op. cit.* p. 34.

²⁴⁸ Esse relativismo de valores é citado por vários críticos de Lobato, entre eles Zinda Maria Vasconcelos, conforme comentamos no primeiro capítulo.

corda que, fazendo funcionar um velho despertador, faz Gancho fugir de um jacaré seco.

5.3.4. A sereia capturada

Como vimos no quarto capítulo, a existência de sereias na “Terra do Nunca” é um fato que aguça a curiosidade das personagens lobatianas. Dona Benta aumenta a história e as demais personagens expõem seus planos de capturá-las. Em *O Picapau Amarelo*, uma sereia é capturada por Peter Pan e Pedrinho e levada para o Sítio de Dona Benta.

Quando Pedrinho e Peter Pan aparecem no terreiro do Sítio, trazendo a sereia, Emília pergunta ao grego Belerofonte se existiam sereias na Grécia antiga:

— *Uma sereia, herói! berrou Emília. Lá na sua terra havia disso?*
 — *Claro que havia, respondeu o herói. As sereias foram criadas pela imaginação grega. Mas o que me espanta é que os meninos tenham apanhado uma. Na Grécia eu nunca ouvi falar de ninguém que houvesse pescado uma sereia*²⁴⁹

Através de Belerofonte, Emília (e o leitor) descobre que as sereias eram muito mais antigas que a história de Peter Pan. Porém a idéia de trazê-las para o Sítio surge a partir da leitura do texto de J. Barrie. Na história contada por Dona Benta nenhuma sereia é capturada, mas em *O Picapau Amarelo* Pedrinho e Peter Pan conseguem realizar a grande façanha:

— *Caiu nos meus braços, sim, e finquei-lhe as unhas na carne, porque essas criaturas são mais lisas do que o sabão. Consegui assim impedi-la de mergulhar. Nisto chegou Pedrinho e agarrou-a pelos cabelos. O cabelo é o ponto fraco das sereias. Quem consegue agarrá-las pelos cabelos, vence-as — foi o que fizemos.*

²⁴⁹ *O Picapau Amarelo*, p. 106.

*Depois disso tudo se tornou fácil. Puxamo-la para a praia, e de lá até aqui veio arrastada.*²⁵⁰

Uma vez no Sítio, a sereia seria acomodada em uma lagoa artificial:

— Construimos um lago, vovó, sugeriu Pedrinho. E se ela fizer questão de água salgada, botamos meia dúzia de sacas de sal na água.(...)

*O resto do dia foi empregado em fazer uma represa nas águas do ribeirão de modo a formar lagoa — e lá foi para a lagoa a pobre sereia. Os meninos, porém, não a deixavam um só instante. Não tinham ânimo de afastar-se daquela maravilha da natureza.*²⁵¹

A captura da sereia por Pedrinho e Peter Pan pode ser vista, por um lado, como forma de dar continuidade ao mote lançado por Dona Benta. Mas por outro, observamos que as duas personagens — Pedrinho e Peter Pan — ao mesmo tempo que se igualam, assumem o papel masculino de heróis, aventureiros, capazes de realizar uma façanha nunca feita por ninguém. Curiosamente, porém, enquanto os dois capturam a sereia, uma aventura, se não central, pelo menos de igual porte se dá em outro lugar: a tomada do navio pirata, comandada por Emília.

5.3.5. O poder do “faz-de-conta”

Além de enganar várias vezes os piratas, Emília, com um binóculo, observa tudo o que se passa no mar. E quando constata que os piratas estariam vencendo, usa o recurso mágico do “faz-de-conta” para mudar o destino dos acontecimentos.

*— Acalmem-se! Ainda há o “supremos recurso”, disse a diabinha. Todos voltaram-se para ela, suspensos.
— Fale, Emília, fale! implorou Dona Benta.*

²⁵⁰Ibidem, p. 111 Resolve-se a frustração de não se pegar a sereia de James Barrie.

²⁵¹ Ibidem, p. 111.

— Há o “faz-de-conta”! Quando tudo parece perdido, eu recorro ao “faz-de-conta” e salvo a situação.

Continuaram todos em suspenso, de olhos muito abertos, sem compreender.

— Facilimo, explicou Emilia. Faz de conta que o Visconde cai bem em cima do crocodilo do Capitão Gancho, o qual fatalmente deve estar nadando no Mar dos Piratas em procura do “resto”. O Visconde cai bem em cima dele e conversa com ele e tapeia ele e faz ele acreditar que o “resto do petisco”, isto é, o Capitão Gancho, está no palácio do príncipe Codadad — e o bobo do crocodilo, que é um estúpido, acredita e encaminha-se para lá — e o Visconde pula em terra, sãozinho e salvinho, e corre e avisa ao príncipe. Que tal?²⁵²

Se o “make-believe” apresentado no texto de James Barrie servia apenas para se “adaptar” as coisas ²⁵³, o faz-de-conta das personagens lobatianas era uma palavra mágica capaz de mudar totalmente os fatos. Se a história era fictícia, se tudo era mentira mesmo, por que não “fazer de conta” que os fatos haviam ocorrido de outro modo? Por isso, no final da história, vemos Emília usando o faz-de-conta como último e melhor recurso para resolver uma situação “sem solução”:

— Ah, meu Deus, que boba eu sou! Pois basta aplicar o faz-de-conta, esse meu remédio que não falha nunca.

E aplicou o faz-de-conta.

Erguendo os olhinhos para o céu, murmurou: “Faz de conta que aquela flecha não estava envenenada! Faz de conta que eu não espetei o coração de tia Nastácia! Faz de conta que não estive com o deus do Amor, nem lhe pedi o arco emprestado. Faz de conta que ele só me deu duas flechas, não três!”²⁵⁴

O “faz-de-conta” serve para lembrar que a história vivida por Emília e as demais personagens é ficção, jogo, encenação. Como tal, pode ser retomada, por um esquema de *flashback* semelhante ao usado no cinema. Desse modo, a categoria de causalidade, torna-se bastante reversível, de modo que Emília, usando do livre arbítrio, pode voltar atrás e desfazer sua antiga *reinação*. Tal reversibilidade do tempo é mais um traço de modernidade da obra lobatiana, pois

²⁵² *Ibidem*, 93-4. Grifos nossos.

²⁵³ As personagens de Barrie usavam o “make-believe” como forma de adaptar as coisas, como por exemplo comer “de mentira” (Barrie, p. 78-9.)

²⁵⁴ *Reinações de Narizinho*, p. 149.

derruba a própria idéia tradicional de *enredo* e *destino*. Não haveria mais um *erro trágico*, e, se houvesse, Emília voltaria atrás e o desfaria.

Lembramos que em *Reinações de Narizinho*, no final do capítulo “O pó de pirlimpimpim” as personagens lobatianas, percebendo que o pó mágico não tinha mais efeito, substituem-no por um método tão eficiente quanto ele. O artifício é usado pela Emília que pede aos demais que “fechem os olhos com toda a força”, que todos obedecem e voltam para o Sítio, fugindo dos perigos. Esse artifício da Emília revela-se, então, “melhor que o pó”, aproximando-se, por exemplo, de Macunaíma que, vendo a família passando fome, leva a mãe para um lugar onde existe comida, dizendo a ela: “Mãe, quem me leva nossa casa pra outra banda do rio lá no teso, quem me leva? Fecha os olhos um bocadinho, velha, e pergunta assim?”²⁵⁵

Outro característica de reversibilidade dos fatos em *O Picapau Amarelo* é que a própria obra tem um final aberto. No final de *O Picapau Amarelo*, há uma confusão provocada pela vinda, para o Sítio, de vários monstros gregos. Tia Nastácia desaparece e as demais personagens vão para a Grécia Antiga – a bordo do “Beija-Flor das Ondas” – a sua procura. Desse modo, no final de *O Picapau Amarelo*, ficamos sem saber se Peter Pan continuaria ou não morando ou não no Sítio. A resposta para essas perguntas só estaria em *O Minotauro*, em que Dona Benta conta o final da aventura a Péricles.

— Ah, meu senhor, a invasão dos monstros destruiu a nossa obra de mudança para o Picapau Amarelo de todo o mundo da Fábula. Sumiram-se de lá aqueles príncipes, princesas e heróis — Codadad, Branca de Neve, Peter Pan, Capinha Vermelha, Aladino, Belerofonte e até o nosso bom amigo D. Quixote, com o seu leal escudeiro Sancho. As terras que comprei aos fazendeiros vizinhos para acomodação dos personagens da Fabula, e que num instante se encheram de casteleos e palácios maravilhosos, reduziram-se de novo ao que eram antes — morrarria nua, com muito sapê, barba de bode e formigueiros de saíva.

— E para onde foram tais personagens?

²⁵⁵ ANDRADE, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: livros técnicos e científicos, 1948. p. 16.

— *Para as suas antigas moradas, evidentemente. Uns voltaram para os livros; outros, para o Oriente; outros, para a Grécia Antiga, donde tinham vindo.*²⁵⁶

Assim, a obra *O Minotauro* daria continuidade para as aventuras ocorridas no Sítio, o que mostra mais uma vez a unidade e continuidade da obra infantil lobatiana.

5.4. PETER PAN EM OUTROS TEXTOS LOBATIANOS

A freqüência de Peter Pan aos textos de Lobato sugere que a personagem de J. Barrie tenha sido bastante apreciada pelo escritor, talvez por sua característica principal – o fato de nunca crescer.

Já comentamos antes as afirmações de Lobato a respeito das crianças, considerando-as “mais interessantes” mais receptivas às novas idéias, etc. Um dos elogios feitos à infância pelo escritor é o seguinte:

*Não forma um conjunto a humanidade, quer Nietzsche, e sim multiplicidade indissolúvel de fenômenos vitais, ascendentes e descendentes — Sem mocidade a que suceda maturidade e sem velhice. As camadas confundem-se, superpõem-se — e após milhares de anos poderão surgir tipos de homens mais jovens do que os de hoje. A decadência existe em todas as épocas: por toda parte há resíduos e materiais em decomposição; o processus vital elimina esses elementos de regressão — dejecta.*²⁵⁷

Essa visão pessimista a respeito do ciclo da vida guarda grandes semelhanças com seus elogios à utopia chamada Peter Pan, uma personagem capaz de ser eternamente criança. Podemos encontrar artigos e crônicas em que Lobato

²⁵⁶ LOBATO, M. *O Minotauro*, p. 38.

²⁵⁷ *Mundo da lua e Miscelânea*, p. 26.

cita a personagem, entre eles as divagações do escritor, publicadas em *Mundo da Lua e Miscelânea*, ao visitar uma biblioteca pública em Nova Iorque:

As crianças... Creio que foi Dumas quem disse ser estranho como duns animaizinhos tão inteligentes sai o estúpido bicho que é o homem adulto. (...)
Educação... Meio de arruinar a exceção em proveito da regra, disse Nietzsche. (...)

— Quanta razão tinha Peter Pan, o menino que jamais quis crescer, ficar gente grande, ter de virar bicho social — estúpido, hipócrita, recalcado...(...)

A mocidade, como salto que é bóia no ar, levita-se na euforia do amor. Depois vem a queda — o chão duro e áspero do resto da vida — a idade do adulto, a fase que enchia de horror ao sábio Peter Pan...²⁵⁸

Assim, podemos perceber que em outros momentos Lobato citava Peter Pan. Essa presença da personagem de J. Barrie em outros textos lobatianos mostra o quanto Peter Pan parece ter impressionado a Monteiro Lobato, levando-o a recriar a história e trazer a personagem para seu Sítio.

²⁵⁸ “Public Library. A biblioteca das crianças. Dois futuros Lindberghs. Peter Pan é lembrado. Meninice e mocidade. Amor, amor, amor...” In: *América*, p.211-215.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos em nosso trabalho, em primeiro lugar, o projeto lobatiano de criação de uma literatura infantil brasileira, projeto este que incluía uma forma de adaptar histórias estrangeiras para o leitor brasileiro. Comentamos também as metáforas de leitura lobatianas, que aproximam a leitura de outros atos cotidianos do ser humano. Entre estas metáforas, merece destaque a do “livro comestível”, presente na obra infantil lobatiana.

A relação entre as personagens lobatianas e os livros é totalmente lúdica. Essas personagens, principalmente as infantis, buscam sempre o saber, seja representado pelos livros, seja por Dona Benta, seja ainda pelas viagens em busca de conhecimento ou pela magia que faz com que as personagens de outros mundos venham para o Sítio.

A figura do livro está sempre presente no Sítio. Livros podem ser abertos para se libertarem personagens de dentro deles, livros podem ser “absorvidos” pelo Visconde ou mesmo literalmente devorados. Ou então livros podem ser lidos por Dona Benta e terem suas histórias contadas às demais personagens. Os livros lidos por Dona Benta muitas vezes podem estar escritos em linguagem difícil, chamada pelo próprio Lobato de “literária”, com conotação negativa, ou então podem estar escritos em outra língua e serem traduzidos por Dona Benta, que é uma leitora e uma transmissora da leitura.

No momento em que conta a história, procura envolver os ouvintes com o texto, aproximando-o do cotidiano destes. Assim, a história contada por ela sofre mudanças em função dos ouvintes, que ajudam em sua recomposição.

Desse modo, criando o espaço do serão dentro das histórias do Sítio, o autor parece convidar o leitor infantil a tomar também de uma poltrona e participar da história, pois, se as crianças do Sítio têm o direito de questionar aquilo que ouvem,

fica sugerido que ele também o tem. Assim, temos uma situação de oralidade representada dentro de um livro, com a utilização de uma “contadora de histórias”.

Além disso, a história contada é também tirada de outro livro, estabelecendo uma aproximação entre escrita e oralidade. Esta aproximação pode ser vista como um artifício para tornar o texto mais interessante para o leitor, da mesma forma que as histórias contadas por Purezinha aos filhos de Lobato seriam cativantes. No caso da obra *Peter Pan*, torna-se importante a presença de Dona Benta como mediadora, pois, se não fosse lido, Peter Pan continuaria preso no livro e portanto desconhecido das personagens do Sítio e do leitor brasileiro.

Sendo inglesa a história de Peter Pan, a narradora não apenas traduz a linguagem, mas faz também aproximações quando apresenta fatos culturais, de forma que a história inglesa possa ser melhor assimilada pelos ouvintes e pelo leitor brasileiro.

Com essa forma de introduzir o texto estrangeiro a seus leitores, Lobato estaria cumprindo seus planos de enriquecer o conhecimento destes, dando uma solução parcial para sua pergunta “o que é que nossas crianças vão ler?”, no momento em que comentava as adaptações das obras estrangeiras existentes no Brasil (as quais considerava ruins). Sua solução foi colocar Dona Benta contando a história em uma linguagem simplificada, e as personagens infantis – com as quais o leitor se identifica – assumindo o papel de “leitores virtuais”. Assim, é através da metalinguagem que Lobato direciona o leitor real para a representação da própria leitura em seus textos.

O confronto entre o texto de Lobato e o de James Barrie, mostra as diferenças entre o original e a adaptação e sugere como, através das mudanças sofridas, fatos relatados na história inglesa poderiam tornar-se mais interessantes para o leitor brasileiro. Desse modo, pede ser observada a liberdade com que Dona Benta trabalha com os elementos do texto, direcionando a história para o interesse

de seus ouvintes. Os elementos modificados pela narradora são retomados quando, em outras histórias, Lobato traz Peter Pan para seus livros.

Assim, os propósitos do autor parecem ir além da representação da leitura de Peter Pan. Em outros textos, Lobato se apropria da personagem e outros elementos de sua história, criando a partir dela um Peter Pan brasileiro, lobatiano, como se a personagem tivesse sido inventada por ele ou absorvida pela magia do Sítio do Picapau. Assim, as personagens saem dos livros de ficção e entram no universo do Sítio com toda naturalidade. Essa presença das personagens européias mostra a possibilidade de estas fazerem parte do imaginário brasileiro.

Em *Memórias da Emília* e *O Picapau Amarelo*, a relação das personagens lobatianas com Peter Pan ocorre sem a mediação de Dona Benta. Pedrinho, Narizinho e os demais já haviam lido a história de Peter Pan e manifestavam o desejo de conhecê-lo pessoalmente. A realização de seu desejo é a vinda de Peter Pan para o Sítio, que constitui um processo de intertextualidade.

Assim, Lobato se apropria da obra *Peter Pan*, de James Barrie, trazendo para seu mundo a personagem estrangeira. Nesse processo, toma do texto certas aventuras vividas pela personagem. Traz também para o Sítio o navio pirata e o capitão Gancho.

Nesse processo, faz uma grande mistura, na qual a personagem de James Barrie relaciona-se com várias outras, como a Branca de Neve e Dom Quixote. Uma vez no Sítio, Peter Pan, vive novas aventuras.

A personagem é admirada pelas crianças do Sítio, principalmente por Pedrinho. Porém, mesmo fazendo parte da cultura inglesa e sendo admirado pelas crianças do Sítio, Peter Pan perde sua aura quando vem visitar os meninos lobatianos. De personagem principal, passa a dividir a cena com Pedrinho e as outras crianças da obra de Lobato.

Além disso, as outras personagens da história de James Barrie também modificam-se ao virem para o Sítio. Podemos afirmar que Lobato reconta a

história de Peter Pan quando o traz para o seu mundo, pois reutiliza de motivos, de personagens e do próprio espaço da história inglesa. Dessa forma, o “mundo” lobatiano expande-se, cabendo dentro dele vários outros mundos, de várias outras épocas. As personagens, deslocam-se do texto original e são colocadas em uma situação diferente.

Por fim, observamos também, pelas cartas e outros escritos lobatianos em que o autor elogia a história de Peter Pan, que o fato de a personagem nunca crescer era um assunto que interessava a Lobato, que via nas crianças “cérebros ainda não invenenados” e que caracterizava os adultos como “seres sem graça”. Assim, trazer para o Sítio uma personagem eternamente criança é coerente com os projetos do escritor preocupado com a formação dos leitores infantis. E a forma como trabalhou com o texto faz parte de seu projeto de tradução, adaptação, leitura e apropriação.

Ao brincarem com Peter Pan e as outras personagens de sua história, as personagens do Sítio estariam fazendo uma reinação semelhante à que Emília fizera com a formiga da fábula “A cigarra e a formiga”, não havendo dessa vez uma moralidade para modificar. O que há agora é uma história inglesa que, através do lúdico e do nonsense, é aproximada da realidade brasileira.

Ao trazer Peter Pan para o Sítio, Lobato permite em seu texto que não haja nenhum limite entre tempos e espaços da ficção, mostrando que, no mundo da imaginação, há espaço para tudo o que possa ser interessante para as personagens lobatianas (e para o leitor dos textos de Lobato).

Desse modo, se as personagens dos contos de fadas, em *Reinações de Narizinho*, mostraram-se insatisfeitas por viverem sempre as mesmas aventuras, quando vêm para o Sítio, em *O Picapau Amarelo*, têm suas histórias modificadas, subvertidas. Do mesmo modo, Peter Pan, o Marinheiro Popeye, o Gato Félix e outros são utilizados por Lobato. Essas personagens só entram no Sítio por serem aceitas pelos seus habitantes; uma vez nesse Sítio, submetem-se às vontades das

personagens lobatianas. Dessa forma, permite-se a entrada de visitantes de diferentes universos ficcionais, que se identificam e se unificam dentro do Sítio, um mundo fantástico, onde não há fronteiras de tempo e espaço, nem limites entre realidade e fantasia.

Observamos que a história de Peter Pan, que havia sido “abrasileirada” quando contada por Dona Benta, nas obras posteriores, como *O Picapau Amarelo*, modifica-se ainda mais para se adaptar ao Sítio, através do relacionamento com as outras personagens.

As personagens lobatianas usam elementos da história de Peter Pan e interagem com as personagens da mesma, retomando o texto de James Barrie. Mas além da retomada, dá-se uma modificação (corrosão) dos elementos da história inglesa. Se em “Pena de Papagaio” é criada uma personagem parecida com Peter Pan, em outras histórias a personagem inglesa surge no Sítio, transportando-se, assim, para outro ambiente e outro contexto, onde precisa subordinar-se às regras das personagens lobatianas. Nesse “transporte” da personagem ocorre também um questionamento de sua história (quando as personagens lobatianas perguntam como é que o capitão Gancho poderia ter vindo para o Sítio se havia morrido no final da história de James Barrie, ou então, por que é que a corda do relógio do crocodilo não acabava). Além disso, é feita uma retomada da história quando uma das misteriosas sereias de *Peter Pan* é capturada e também quando o navio pirata é tomado e renomeado pelas personagens lobatianas.

Assim, são criadas novas propostas para o desenvolvimento da história de Peter Pan, que, no texto inglês, terminava derrotando o Capitão Gancho, devolvendo Wendy e os irmãos para sua família. Na obra de Lobato, porém, a história de Peter Pan fica com o final em aberto, pois o Capitão Gancho apenas foge, não morre. Além disso, Emília reverte certos passos da história através do faz-de-conta, o que sugere que esta poderia ser sempre retomada.

Quanto à identificação entre as personagens do Sítio e as de James Barrie, vemos o espelhamento entre Pedrinho e Peter Pan: em “Pena de Papagaio”, Pedrinho sugere que Peter Pan e ele têm a mesma idade e altura; em *Memórias da Emília*, ambos discutem num grau de igualdade; e finalmente em *O Picapau Amarelo*, tornam-se companheiros de aventura.

A recomposição da história de Peter Pan surge para se fazer uma discussão crítica sobre sua estrutura, que pode ser vista como um desenvolvimento da leitura do texto inglês. Assim, tanto no momento em que as novas histórias se constroem com as antigas personagens, como quando é feita a discussão sobre o texto de Barrie, está havendo uma nova contextualização da história.

Desse modo, tentamos mostrar, através da apropriação de *Peter Pan*, a forma como Lobato deu vida a seus planos de criar uma obra infantil brasileira. Era preciso que a história de Peter Pan mudasse para se adequar ao público leitor de Lobato, que teria, assim, a oportunidade de conhecer uma obra infantil inglesa, contemporânea às histórias lobatianas. Além disso, o contato com as personagens estrangeiras faz com que as histórias lobatianas primeiramente imitem e depois superem os modelos estrangeiros. Lendo obras estrangeiras e também interagindo com personagens dessas obras, as personagens lobatianas quase sempre se apropriam de algum elemento daquelas histórias, trazendo-o definitiva ou temporariamente para o Sítio. No primeiro caso temos o Burro Falante, “tirado” de uma fábula, no segundo temos a captura da sereia e o “roubo” do navio pirata.

BIBLIOGRAFIA

6.1. Obras estudadas

BARRIE, James. *Peter Pan*. New York: Apple Classics, 1993.

LOBATO, Monteiro. *Memórias da Emília e Peter Pan*. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. *O Pica-pau Amarelo e A Reforma da Natureza*. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. *O Minotauro*. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. *O irmão do Pinocchio*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1927.

_____. *Circo de Escavalinho*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1927.

_____. *A cara de Coruja*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1927.

_____. *A menina do Narizinho arrebitado*. Ed. Facsimilada. São Paulo: Metal Leve, 1982.

_____. *A barca de Gleyre* v. I e v. II. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *Prefácios e entrevistas*, São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. *Mr. Slang e o Brasil e Problema Vital*. São Paulo: Brasiliense, 1959.

6.2. Obras sobre Monteiro Lobato

ALVARES, Reynaldo Valinhos. *Monteiro Lobato, escritor e pedagogo*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1982.

ATHANÁZIO, Enéas. *Três dimensões de Lobato*. São Paulo: Editora do Escritor, 1975.

AZEVEDO, Carmen Lúcia de
CAMARGOS, Marcia Mascarenhas de Rezende
SACCETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

BARBOSA, Alaor. *Monteiro Lobato das Crianças*. Goiânia: Ed. Oriente, 1975.

_____. *O ficcionista Monteiro Lobato*, São Paulo: Brasiliense, 1996.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Monteiro Lobato e o direito de sonhar*. In. LOBATO, José Bento Monteiro. *A menina do Narizinho arrebitado*. Ed. Facsimilada. São Paulo: Metal Leve, 1982.

Boletim Bibliográfico. *Número Especial: Monteiro Lobato*. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Prefeitura do Município de São Paulo, N. 37, julho/dezembro, 1976.

Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade, Prefeitura do Município de São Paulo, N. 43, janeiro/junho, 1982.

BRASIL, Sales, Padre. *A literatura infantil de Monteiro Lobato, ou comunismo para crianças*. São Paulo: Paulinas, s.d.

CAMENIETZKI, Carlos Ziller. *O saber impotente: estudo da noção de ciência na obra infantil de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, 1988.

CAMPOS, André Luiz Vieira. *República do Picapau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.

CARVALHO, Reginaldo Pinto de. *Estilística da indignação: a sátira nos contos de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, 1988.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato - vida e obra*. 2 v. São Paulo: Brasiliense, 1963.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Usp, 1995.

CIÊNCIA E TRÓPICO, (revista). *José Bento Monteiro Lobato*. Volume 9, Número 2, julho/dezembro, 1981.

CONTE, Alberto. *Monteiro Lobato: o homem e a obra*. São Paulo: Brasiliense, 1948.

DANTAS, Paulo. *Presença de Lobato*. São Paulo: Editora do escritor, 1973.

_____. *Vozes do tempo de Lobato*. Santos: traço Editora, 1982.

KOSHYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: Intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. "Lobato, um dom Quixote no caminho da leitura". In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. "Lobato, o mal-amado do Modernismo brasileiro. In: LOBATO, M. *Contos escolhidos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LAJOLO, Marisa

ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil brasileira, história e histórias*. São Paulo, Ática, 1984.

_____. *Um Brasil para crianças*. São Paulo: Global, 1986.

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

LETRAS DE HOJE. Porto Alegre: PUCRS/Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras/Centro de Estudos da Língua Portuguesa, v. 15, n. 3, set. 1982.

MACHADO, Maria Cristina. *Reinações de um escritor*. Dissertação de Mestrado. Maringá: UEM, 1993.

MARTINS, Nilce Sant'Ana. *A língua portuguesa nas obras infantis de Monteiro Lobato*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 1972.

MURALHA, Sidônio. *Um personagem chamado Pedrinho*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

NUNES, Cassiano. "*Sonho americano*" de Monteiro Lobato. S. L. , s. n, 1984 (?)

_____. *O sonho brasileiro de Lobato*. Brasília: s. n, 1979.

_____. *Cartas de Lobato a uma senhora amiga*. São Paulo: s. n, 1983.

_____. *Correspondência de Monteiro Lobato*. São Paulo: s. e., 1982.

_____. *Monteiro Lobato Vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda: Record, 1986.

PEIXOTO, Silveira. "Monteiro Lobato" In: *Falam os escritores*. 3 vols. N. p.: Editora Guáira, 1941.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker Penteado. *Os filhos de Lobato*. Rio de Janeiro: Qualitymark/ Dunya Ed., 1997.

RIBEIRO, José Antônio Pereira. *Diversas facetas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, s. d.

RIZZINI, Jorge Messias. *Vida de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Difusora Cultural Ltda, 1953.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SILVA, Maria Leonor Alvarez. *Monografia sobre Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1950.

SILVA, João Carlos Marinho. *Conversando de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Obelisco, s. d.

STAROBINAS, Lilian. *Caleidoscópio da Modernização: discutindo a atuação de Monteiro Lobato*. São Paulo: Tese Usp, 1992.

TRAVASSOS, Nelson Palma. *Minhas memórias dos Monteiro Lobatos*. São Paulo: Edart, 1964.

_____. *Nos bastidores da literatura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1944.

VALE, Fernando Gomes Marques. *A obra infantil de Monteiro Lobato: inovações e repercussões*. Lisboa: Portugalmundo Editora, 1994.

VASCONCELOS, Zinda Maria Carvalho de. *O Universo Ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*. Santos: Traço Editora, 1982.

YUNES, Eliana. *Presença de Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.

ZILBERMAN, Regina (org). *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

6.3. Bibliografia sobre Lobato em jornais e revistas

ABDALA Jr. Benjamin. “O sentido do maravilhoso na obra infantil de Monteiro Lobato”. In: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, 27-5-75.

ABRAMO, Cláudio. “No ventre da história”. In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

ALENCAR, José de. *De como e por que sou romancista*. São Paulo: Pontes, 1990.

ALMEIDA, Joel de . “Quinze milhões de livros vendidos” e “O Sítio de Belmonte” In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

BELINKY, Tatiana. “Sem fronteiras entre realidade e fantasia”. In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. “Intelectual e empresário”. In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

_____. “Um pintor entre o moderno e o modernismo” In: *Folha de São Paulo - Vale SP*. 21/11/1991.

_____. "O meu Lobato preferido". In: *Folha de São Paulo - Vale SP*. 03/03/1991.

_____. "Pré-Modernismo, Modernismo ou Monteiro Lobato e o outro lado da lua". *D. O. de Leitura*, 12 de maio de 1994.

BRUNO, Hernani da Silva. "Centenário de um pioneiro". In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

CÉSAR, Guilhermino. "Versatilidade e Coerência". In: *O Estado de São Paulo - Cultura*. 18/04/1982.

DONATO, Mário. "O meu Lobato". In: *O Estado de São Paulo - Cultura*, 18/04/82.

FASSONI, Orlando L. "No cinema, uma obra desprezada" In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

FERREIRA, Hernani. "O Lobato que conheci" In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal Mário de Andrade*, N. 32.

LAJOLO, Marisa. "A aguda sintonia de Monteiro Lobato". In: *O Estado de São Paulo*, 21 de maio de 1995.

MANSUR, Gilberto. "Arte de dizer às crianças a verdade inteira". In: *O Estado de São Paulo - Cultura*, 18/4/82.

"Meio século sem Lobato". In: *Proleitura*, Unesp de Assis. Fevereiro de 1998, ano 5, n. 18.

"Monteiro Lobato faz 110 anos". In *Proleitura*, Unesp de Assis. Agosto de 1992, ano I, n. 1.

NUNES, Cassiano. "Mark Twain e Monteiro Lobato: um estudo comparativo. In: *Revista de Letras*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, V. 1. 1960.

PAIVA, Fernando. "O cidadão ilustre de Taubaté". In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

PEREIRA, Gustavo. "Monteiro Lobato está esquecido nos sebos". In: *O Estado de São Paulo*. 17-04-1993.

REY, Marcos. "Matriarcado no Sítio do Pica-pau-Amarelo". In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

RIBEIRO, Leo Gilson. "Lobato, brasileiro roxo". In: *Caros Amigos*, São Paulo: Casa Amarela, dez, 1997.

RODRIGUES, Carlos Roberto. "O padre contra o rebelde" In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

SANDRONI, Laura. "A função transgressora de Emília no Universo do Picapau Amarelo". In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, 1982.

SANTAYANA, Mauro. "Um domador de deuses". In: *Folha de São Paulo - Folhetim: Cem anos de Monteiro Lobato*, 18 de abril de 1982.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos. "Contos sobre contos e processos de contar". In: *Revista de Letras*. São Paulo, 23/01/1983.

SILVEIRA, Alcântara. "Lobato vivo". In: *O Estado de São Paulo - Cultura*, 18/4/82.

TRAVASSOS, Nelson Palma, "Um homem íntegro, verídico e mordaz". In: *O Estado de São Paulo, Cultura*, 18/4/82.

6.4. Bibliografia sobre os demais assuntos ligados ao nosso trabalho

ABRAMOVICH, Fanny. *O sadismo de nossa infância*. São Paulo: Summus, 1981.

"A leitura". In: *Proleitura*. FCL, Unesp de Assis, Agosto de 1997.

Anais do 1º Congresso da ABRALIC, Porto Alegre, 1 a 4 de junho de 1988. Vol. I e III.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau Brasil à antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira: Ensaio de Preliminares para a Sua História e Suas Partes*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1968.

ARROJO, Rosemary. "Translation and third world". (inédito)

_____. *Ofinina de tradução*. São Paulo: Ática, 1992.

As Mil e Uma Noites. Texto estabelecido a partir dos manuscritos originais por Rene W. Khawan, tradução de Rolando Roque da Silva. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, Diana Pessoa

FIORIN, José Luiz.(orgs) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994 (Ensaio de Cultura, 7).

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica." In: ___ *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETELHEIN, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOM MEIHY, José Carlos Sebe. "A inquietante história das mil e uma noites: à guisa de apresentação. In: *As Mil e Uma Noites*. Texto estabelecido a partir dos manuscritos originais por Rene W. Khawan, tradução de Rolando Roque da Silva. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cutrix, 1992.

BRASIL, Assis. "A Criança e o Livro", *Jornal de Letras*, abril 1980, p. 3.

BRAUNSHVIG, Marcel. "A literatura Infantil", *Revista do Brasil*, Vol 18 (outubro 1921) p. 3.

- BRUNEL, P. et. alli. *Que é literatura comparada*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Visão do Paraíso*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959.
- CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". *Ciência e Cultura*. São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. 24-09-1972.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.
- _____. (org) *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo, Ática, 1986.
- "Contar Histórias" In. *Proleitura*, Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Assis, Fevereiro de 1995,
- CHRISTOFÉ, Lilian. *Intertextualidade e plágio: questões de linguagem e autoria*. Tese Unicamp, Campinas, 1996.
- DARNTON, F. J. Harvez. *Children's Books in England. Five centuries of social life*. Cambridge at the University Press, 1958.
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1986.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FONSECA, Edson Nery da. "A propósito do Regionalismo e do Modernismo", *O Estado de S. Paulo*, 21 outubro 1973.
- GAARDEN, Jostein. *O mundo de Sofia*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1969.

HOWE, Irving, editor. *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon Press, 1967.

“Idéias e Atitudes do Modernismo”, *Correio da Manhã*, 16 fevereiro 1952.

HELD, Jacqueline. *O saber impotente: estudo da literatura fantástica na literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1980.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1985.

LIMA, Luiz Costa Lima (org) *A literatura e o leitor, textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LORD, Albert. *The singer of tales*. Harvard University Press. s. d.

MACHADO, Ana Maria. “Ideologia e livro infantil”. Conferência da autora no 24º Congresso do IBBY em Sevilha, outubro de 1994.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da Leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MARIATH, Ana Maria. “O estudo das literaturas estrangeiras e a expansão do horizonte sócio-cultural.” In: *Letras de Hoje*, v. 19, Porto Alegre, 1986.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. VI (1915-1933). São Paulo: Cultrix, 1978.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O Enredo*. São Paulo: Ática, 1986.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

- ONG, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the word*. London: Routledge, 1982.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.
- RAMA, Angel. *La transculturación Narrativa*. México: Fundação Angel Rama/ Montevideu, Arca Editorial S. R. L. 1989.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SALEM, Nazira. *História de Literatura Infantil*. 2. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e companhia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- STAM, Robert. *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TOPIA, André. *Intertextualidades*, (Poétique n. 27) Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- TOWSEND, Jonh Rowe. *Written for Children*. London: Penguin, 1977.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por Uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. 1992.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. "Personagens femininas em *Dom Quixote*. In: *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura*, Natal: UFRN: Ed. Universitária, 1995.
- ZILBERMAN, Regina
SILVA, Ezequiel teodoro de (orgs). *Leitura, perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Estética da Recepção e Teoria da Literatura*. São Paulo:
Ática, 1989.