



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

DANIELLA AMARAL TAVARES

AS VIAGENS DO MINOTAURO:
DIÁLOGOS ENTRE O MITO, O TEXTO LOBATIANO E SUA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA

Salvador
2013

DANIELLA AMARAL TAVARES

**AS VIAGENS DO MINOTAURO:
DIÁLOGOS ENTRE O MITO, O TEXTO LOBATIANO E SUA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos**

Salvador
2013

**AS VIAGENS DO MINOTAURO:
DIÁLOGOS ENTRE O MITO, O TEXTO LOBATIANO E SUA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA**

DANIELLA AMARAL TAVARES

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura, tendo sido julgada pela Banca Examinadora formada pelas professoras:

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Santos Ramos, DLG/UFBA

Examinadora Externa: Prof^ª. Dr^ª. Maria Theresa Abelha Alves, UFRJ

Examinadora Interna: Prof^ª. Dr^ª. Nancy Rita Ferreira Vieira, DLV/UFBA

Data da aprovação: 15/02/2013

Para

Dona Wanilda, minha mãe, que me levou pela primeira vez ao *Sítio*, numa noite de domingo, e meu pai, doutor Tavares, que não tinha medo de onça, saci ou mula-sem-cabeça.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Wanilda e José Tavares, meu amor e gratidão, minha saudade eterna.

A Wellington e o pequeno Aurélio, meus meninos amados.

Aos queridos pais-irmãos, Bella, Zé, Dora, Dri e Paulão.

A toda minha família, tão grande, unida e amorosa.

À Prof^a. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos, minha gratidão e carinho, por compartilhar comigo tantos passeios pelos caminhos que deram vida a este trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Sílvia Anastácio, por me mostrar ser possível chegar até aqui.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Eliana Franco, Nancy Vieira e Mirella Lima, por sua dedicação e pelos conhecimentos que fundamentaram minhas reflexões ao longo deste trabalho.

Ao colega Daniel Fróes e a todos os colegas que estiveram ao meu lado.

Agradeço também à Nossa Senhora Sant'Ana, madrinha desta dissertação.

*Além daqui é a terra dos prodígios e das lendas trágicas,
povoada de poetas e mitógrafos, da qual não se tem nem prova
nem certeza.*

Plutarco

RESUMO

Esta dissertação contempla o diálogo entre a versão clássica do mito do Minotauro, o texto *O Minotauro* (1939), de Monteiro Lobato, e a adaptação homônima (1978) da Rede Globo, presente na série infanto-juvenil *O Sítio do Picapau Amarelo* (1977-1986). Nessa medida, esta pesquisa discute os caminhos, convergentes ou não, adotados pelas duas adaptações, considerando que *O Minotauro* televisivo dialoga simultaneamente com a versão clássica e com a releitura lobatiana. Como norteadores deste percurso estão a taxonomia de Genette acerca das relações transtextuais e estudos sobre a paráfrase, estilização e paródia – esta última vista a partir da carnavalização em Bakhtin. Igualmente foram relevantes os estudos sobre a adaptação, desvinculados das tradicionais noções de originalidade e fidelidade. Como mediadores desta análise, estão também inclusos os fatores externos que influenciam as decisões sobre os textos de partida, presentes nas reflexões de André Lefevere e Itamar Even-Zohar. A partir destes aportes teóricos, observou-se como as escolhas presentes nas duas releituras contribuem para a perpetuação e renovação dos relatos míticos e das narrativas que deles se alimentam.

PALAVRAS-CHAVE: Mitologia grega; Minotauro; Adaptação; Monteiro Lobato; Diálogo.

ABSTRACT

This dissertation considers the dialogue between the classic version of the Minotaur myth, the text *The Minotaur* (1939) by Monteiro Lobato, and the homonym adaptation (1978) by Globo Broadcasting Network, shown on TV for the show *Yellow Woodpecker Ranch* (1977-1986). Thus, the convergent and non-convergent paths adopted by both adaptations are presented, considering that the TV episode *The Minotaur* establishes dialogues with the classic text and also with Lobato's rewriting. In order to support the analysis, we take from Genette's transtextual taxonomy, studies on paraphrases, stylization and parody – the last one based on Bakhtin's carnivalization theory. We also consider the adaptation free from traditional concepts of originality and fidelity. The research is also guided by external factors that influence decisions over the basic text, as described by André Lefevere and Itamar Even-Zohar. Based on these theoretical references, the contribution of both rewritings is considered as a possibility for incessant renovation of mythic stories and narratives originated from them.

KEYWORDS: Greek mythology; Minotaur; Adaptation; Monteiro Lobato; Dialogue.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O <i>corpus</i> da pesquisa	12
Figura 2 - Vaso grego em pintura vermelha atribuída a Cleofrades (cerca de 470 a.C.)	70
Figura 3 - Pasífae e o bebê Minotauro.....	71
Figura 4 – O Minotauro, por George Fredrick Watts, 1885	71
Figura 5 – Ilustrações de uma série produzida por Picasso entre os anos 30 e 40	72
Figura 6 - Ilustração de O Minotauro (1965g) – comendo bolinhos.....	82
Figura 7 - Ilustração de O Minotauro (1965g) – Encontro de Tia Nastácia com Pedrinho e Emília.....	83
Figura 8 - Ilustrações de capa dos livros da Ed. Nacional e Ed. Brasiliense.....	84
Figura 9 - Ilustrações de capa da Editora Brasiliense e da Editora Globo	84
Figura 10 - Ânfora com pintura similar à cerâmica grega dos séculos V e IV a.C. – alusão ao Minotauro e à Ariadne, aflita diante da companhia ameaçadora	92
Figura 11 - À esquerda, ilustração com pintura similar à cerâmica grega – alusão ao herói Teseu. À direita, personagens com a mesma estética – referência à luta com o Minotauro	92
Figura 12 - Ilustrações com o mesmo padrão das anteriores – alusão ao romance de Ariadne e Teseu.....	93
Figura 13 - Liberto do seu labirinto, o monstro invade o Sítio e a cozinha de Tia Nastácia....	95
Figura 14 - Diante da aterrorizada Tia Nastácia, ele prova um bolinho.....	95
Figura 15 - O Minotauro leva o guloso Rabicó para o labirinto.....	96
Figura 16 - O monstro ordena que o porco coma bolinhos para que engorde e seja preparado por Tia Nastácia.....	96
Figura 17 - Para a surpresa de Minos, o “pessoal do sítio” invade Cnossos.....	97
Figura 18 - Na prisão, Ariadne confessa que ajudará Teseu	97
Figura 19 - Pedrinho ajuda Teseu a matar o Minotauro e exhibe a orelha do monstro a Minos	98
Figura 20 - Os “picapaus” repreendem o deus Dionísio. Tia Nastácia conversa com Ariadne sobre como será a vida da princesa no sítio.....	99
Figura 21 - Os “picapaus” observam o pedido de Teseu ao rei Minos, que tem ao seu lado a rainha Pasífae e a princesa Ariadne	100
Figura 22 - No labirinto, Dédalo e Ícaro preparam as asas para fugir de Creta	102
Figura 23 - Sequência de 4 fotos: para o assombro geral, pai e filho partem da ilha. Ícaro voa cada vez mais alto, até que a cera de suas asas se derrete e ele se afoga no mar	102
Figura 24 - Apaixonado por Ariadne, Teseu enfrenta o deus Dionísio.....	103
Figura 25 - Ainda triste com a partida de Teseu, Ariadne usa o presente dado por Dionísio	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DA TRAIÇÃO À REESCRITURA	16
1.1 <i>PALIMPSESTOS</i> , INTERTEXTUALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE	19
1.2 ADAPTAÇÃO: CONTEXTO E MECENATO	25
1.3 PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO.....	28
1.4 PARÁFRASE E ESTILIZAÇÃO.....	32
1.5 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	36
2 O MÚLTIPLO LOBATO	41
2.1 O EDITOR.....	46
2.2 O TRADUTOR.....	49
2.3 O ESCRITOR INFANTO-JUVENIL.....	51
3 OS “TELENETOS” DE LOBATO	56
3.1 LOBATO NA REDE GLOBO: <i>O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO</i> DOS ANOS 70.....	61
4 MÚLTIPLOS LABIRINTOS	68
4.1 O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA	68
4.1.1 O mito do Minotauro: Ovídio e Plutarco	68
4.1.2 O Minotauro de Lobato	75
4.1.3 O Minotauro da Rede Globo	77
5 OS CAMINHOS DO MINOTAURO: MITO, LIVRO E TV	80
5.1 DO MITO AO TEXTO DE LOBATO: PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO, AUSÊNCIAS E SUBSTITUIÇÕES.....	80
5.2 DO MITO À SÉRIE DA GLOBO.....	90
5.2.1 Paráfrase.....	90
5.2.2 Paródia e Carnavalização	94
5.2.3 Estilização.....	99
5.3 DO TEXTO LOBATIANO À SÉRIE DA GLOBO: ESTILIZAÇÃO	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Os mitos, especialmente os mitos gregos, têm sido, ao longo da história da literatura ocidental, uma importante referência para os mais diversos gêneros literários, seja por seu caráter simbólico, seja por seu conteúdo moralizante. Este duplo papel foi especialmente importante para o autor paulista José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), que escreveu sua obra não somente para entreter seus jovens leitores, mas também participar de sua formação. O mesmo propósito se fez presente na adaptação da obra de Lobato para a televisão, por meio da série *Sítio do Picapau Amarelo*¹, exibida pela Rede Globo, entre 1977 e 1986, inicialmente como resultado de uma parceria com a TV Educativa e o Ministério da Educação e Cultura².

Publicado em 1939 pelo escritor, tradutor e editor Monteiro Lobato, *O Minotauro*³ se inseria num universo onde transitavam com naturalidade e humor, tanto Pedrinho, Dona Benta, Emília, Visconde de Sabugosa, Tia Nastácia e Narizinho, quanto os personagens dos irmãos Grimm e das *Mil e Uma Noites*, além de monstros e heróis mitológicos. Para Lobato, esta fusão de referências, que também incluía a mitologia brasileira, era uma parte importante da sua proposta de enriquecimento cultural do público infantil. Quando a Rede Globo adaptou *O Minotauro*, em 1978, estabeleceu diálogos não somente com o texto de Lobato, mas também com o mito, que é retomado mais amplamente.

Para levar histórias de diferentes épocas e culturas ao seu público, Lobato costumava narrá-las através de Dona Benta, Tia Nastácia e do Visconde (os adultos do Sítio do Picapau Amarelo), ou fazia com que elas fossem vividas por seus personagens – escolha que demandava uma sucessão de recursos literários e visuais, quase sempre a fim de conferir um efeito cômico que eliminaria a carga violenta ou trágica que estas histórias inicialmente continham.

Deste modo, a presença da tradução intersemiótica tanto na obra de Lobato quanto na série da Rede Globo, opera como um recurso fundamental para que o público mergulhe na fantasia do *Sítio do Picapau Amarelo* e também trave contato com os mitos e as fábulas reescritos e inseridos neste universo.

¹ Advertimos que quando a expressão Sítio do Picapau Amarelo for apresentada nesta pesquisa sem o itálico, ela se refere ao fictício sítio da obra de Lobato e não à série infantil do autor ou à sua adaptação pela Rede Globo.

² Um dos episódios da série trouxe à telenovela a figura do Minotauro, personagem da mitologia grega, cuja forma amedrontava os jovens telespectadores.

³ Advertimos que quando a palavra “Minotauro” for apresentada nesta pesquisa sem o itálico, ela se refere ao personagem mitológico e não ao texto de Lobato ou à adaptação da Rede Globo.

A versão mais corrente do mito do Minotauro conta a história de um monstro, meio homem meio touro, fruto da relação entre a rainha cretense Pasífae e um touro branco enviado pelo deus Poseidon. Desde o seu nascimento, o monstro foi aprisionado pelo rei Minos num labirinto construído pelo arquiteto Dédalo, sendo alimentado de carne humana. A cada nove anos, o rei cretense exigia que a cidade de Atenas lhe enviasse, como tributo, sete rapazes e sete moças que seriam devorados pelo Minotauro. Um dia, Teseu, príncipe e herói ateniense, partiu para Creta a fim de derrotar o Minotauro. Guiado por um novelo dado por Ariadne, filha de Minos, ele consegue entrar no labirinto, matar o monstro e sair de lá para, em seguida, fugir com a princesa, que é abandonada na ilha de Naxos, onde é encontrada pelo deus Dionísio, com quem ela se casa.

O Minotauro de Lobato começa com a referência ao desaparecimento de Tia Nastácia, supostamente sequestrada por algum monstro, no final de um livro anterior: *O Picapau Amarelo* (1939). A partir daí, os personagens do sítio retrocedem no tempo até chegar à Atenas de Péricles, onde a avó Benta e Narizinho permanecem, enquanto o restante do grupo “mergulha” ainda mais fundo, até a época da “Grécia Heróica”, onde acreditam estar Tia Nastácia. Após muitas aventuras e encontros com personagens e deuses mitológicos, Tia Nastácia é encontrada com a ajuda do Oráculo de Delfos e tirada sem dificuldades do labirinto e das garras de um obeso e preguiçoso Minotauro.

É interessante observar que a versão lobatiana para o mito do Minotauro ocupa apenas nove páginas do livro (na 13ª edição, impressa em 1965, pela Editora Brasiliense) e mantém apenas um personagem da versão corrente: o próprio Minotauro, cujo covil não abriga mais uma criatura antropófaga, mas um glutão, engordado e vencido pelos bolinhos de Tia Nastácia. Todos os demais personagens, incluindo Teseu e Ariadne são, portanto, descartados, sendo o famoso novelo substituído pelos carretéis da canastrinha da Emília.

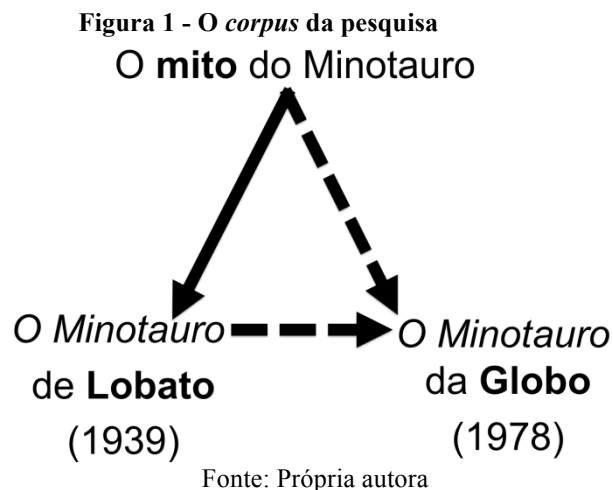
Já na versão televisiva, de 1978, Dona Benta discorre, no primeiro capítulo, sobre a tragédia e o teatro grego e narra, em seguida, a versão mais conhecida do mito do Minotauro, enquanto Tia Nastácia frita bolinhos na cozinha. Atraído pela narrativa, ou talvez, pelo cheiro dos bolinhos, surge o Minotauro, que sequestra e aprisiona no labirinto Tia Nastácia e o porco Rabicó. O paradeiro da cozinheira é logo descoberto, após a avó se deparar com o Minotauro roubando ingredientes em sua cozinha. Refeitos do susto, todos partem para a Atenas de Péricles, através da palavra mágica “pirlimpimpim” (conforme veremos adiante, o pó de pirlimpimpim foi banido desta série de televisão). Como no livro, Dona Benta e sua neta ficam em Atenas e os demais rumam diretamente para Creta, onde encontram todos os personagens do mito, participando dos seus acontecimentos, mesmo depois de resgatar Tia

Nastácia e Rabicó.

Nota-se, aqui, que a série escolhe trabalhar com o mito e seus personagens de forma mais ampla que o texto de Lobato, ainda que mantendo o tom cômico e as interferências nos acontecimentos mitológicos.

É, portanto, de interesse deste estudo, percorrer o labirinto de escolhas narrativas presentes na releitura lobatiana do mito do Minotauro (em sua versão mais corrente) e em sua adaptação pela série da Rede Globo, em 1978, tendo como fio condutor os referenciais teóricos que fundamentam a tradução e, especialmente, seus desdobramentos na tradução intersemiótica.

A seguir, a Figura 1 representa, graficamente, o *corpus* desta pesquisa:



Uma vez que tanto o texto de Lobato, quanto a série de televisão se situam em diferentes momentos históricos, cabe investigar os fatores circunstanciais e ideológicos que influenciaram as duas adaptações e como elas dialogam com estes fatores através dos discursos verbal e visual. Além disso, é igualmente necessário analisar os recursos utilizados pelas adaptações para adequá-las às preferências e referências dos seus públicos-alvo separados pelo hiato de trinta e nove anos.

De forma mais específica, a análise das referidas escolhas narrativas presentes no texto de Lobato e na série da Rede Globo será pautada pelos conceitos de paráfrase, estilização, paródia e “carnavalização” (BAKHTIN, 2010). Além destes aspectos, o contexto que cerca as duas adaptações será abordado à luz da teoria dos “polissistemas” (EVEN-ZOHAR, 1990) e do conceito de “mecenato”, também chamado de “patronagem” (LEFEVERE, 2007).

É importante observar que tratar sobre a adaptação do mito do Minotauro para o universo infantil, é discorrer sobre tradução e esta, por diversos fatores aqui relacionados, não será associada à mera ideia de “transporte” integral de um texto “original” (o mito), distante do universo infantil, para uma escritura e um programa de televisão destinado às crianças.

Sobre a adaptação de fábulas para crianças, é o próprio Lobato que compartilha com o amigo Godofredo Rangel, a sua releitura de La Fontaine para as crianças brasileiras: “Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos.” (LOBATO, 2010, p. 436).

Deste modo, serão aqui considerados textos referentes à atividade tradutória, como os de Jakobson (2001) e Arrojo (2007), bem como autores que desvinculam a tradução intersemiótica de questões como fidelidade e originalidade e que a associam a termos como adaptação, transmutação, reescrita e recriação (STAM, 2006, p. 27). Entre eles, abordaremos principalmente os estudos apresentados por Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011).

Esta pesquisa está organizada em cinco capítulos. O primeiro aborda questões referentes à tradução e adaptação, discute conceitos e preconceitos associados a elas, como traição, fidelidade, reescritura e relações intertextuais e transtextuais, incluindo, para tanto, os elementos externos que as influenciam. Neste capítulo, o texto-fonte, ou “hipotexto”⁴ (GENETTE, 2010) será visto como um ponto de partida para inúmeras narrativas posteriores, ou “hipertextos” (GENETTE, 2010), sejam elas textuais ou não. A partir da análise não hierarquizadora apresentada neste capítulo, a versão mais corrente do mito do Minotauro funcionará, metaforicamente, como um *palimpsesto*⁵ que foi apagado para dar lugar a reescrituras ou traduções, deste texto.

Aqui também serão considerados os recursos intertextuais associados às ideias de “desvio mínimo”, a paráfrase, “desvio tolerável”, a estilização, e o “desvio total”, a paródia (SANT’ANNA, 2002), vista nesta dissertação sob a ótica da “carnavalização” (BAKHTIN, 2010).

A fim de fundamentar a análise do contexto em que as duas adaptações foram produzidas, com seus elementos influenciadores e coercitivos, serão discutidos elementos como a teoria dos “polissistemas” (EVEN-ZOHAR, 1990) e o conceito de “mecenas”

⁴Os termos “hipotexto” e “hipertexto” são utilizados por Gérard Genette em 1982. Os extratos de sua obra original *Palimpsestes: la littérature au second degré* foram publicados no Brasil pela Edições Viva Voz em 2010 (Cf. GENETTE, G. Paris: Éd. du Seuil, 1982).

⁵*Palimpsesto* era o nome dado aos antigos materiais de escrita, especialmente o pergaminho que, devido à sua escassez, após ser raspado e polido, era novamente aproveitado para a escrita de outros textos. (LAROUSSE, 2009, p. 603).

(LEFEVERE, 2007), também conhecido como “patronagem” – ambos comumente presentes nos estudos contemporâneos de tradução.

Segundo André Lefevere (2007), o “mecenas” é representado por pessoas e instituições (como editores, mídia, entidades políticas) e exerce influência sobre as escrituras e reescrituras, tanto através da censura quanto do estímulo financeiro, ou até mesmo da criação de prestígio para esta ou aquela obra.

A teoria de Lefevere compartilha com Even-Zohar a atenção sobre o polo receptor, ou público-alvo da obra, e concebe a tradução “[...] como um sistema que interage com vários outros sistemas semióticos deste pólo e como uma força modeladora de sua literatura⁶ [...]” (MARTINS, 2002, p. 41).

Por fim, devido à presença dos elementos audiovisuais inseridos nas duas adaptações, este capítulo também será fundamentado na perspectiva da tradução intersemiótica, segundo Roman Jakobson (2001), Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011).

O segundo capítulo realiza um apanhado das múltiplas facetas de Lobato, concentrando-se no seu trabalho como escritor, que se inicia despretensiosamente (a julgar pelas declarações registradas em suas cartas) voltado para a literatura adulta e se estende para uma intensa atividade tradutória e por sua ampla atuação como editor. Por fim, o capítulo abordará o mais conhecido aspecto do autor de Taubaté: sua atuação como autor infanto-juvenil. Os acontecimentos vividos por Lobato no momento da construção do seu texto *O Minotauro*, bem como as convicções pessoais do autor serão correlacionados a este estudo.

O terceiro capítulo se inicia com uma breve explanação sobre adaptações televisivas anteriores, acerca da obra infanto-juvenil de Lobato, para, em seguida, focar a série *O Sítio do Picapau Amarelo*, realizada pela Rede Globo de Televisão, entre 1977 e 1986. Serão aqui observados aspectos que influenciam a recriação do texto de Lobato para o jovem telespectador do final dos anos 70 no Brasil: linguagem, censura, relações da emissora com o poder vigente, momento histórico vivido e perfil do público-alvo da série naquele contexto. Alguns aspectos das adaptações posteriores ao *Sítio* de 1977, respectivamente em 2001 e 2012 (também realizadas pela Globo), serão brevemente mencionados, a fim de abordar as atualizações operadas por elas.

⁶É válido observar que, apesar destas duas teorias terem sido concebidas com vistas à literatura, elas serão também aplicadas a uma obra não literária, que é o episódio *O Minotauro*, produzido pela Rede Globo.

O quarto capítulo apresenta, inicialmente, a versão mais corrente do mito do Minotauro, através de narrativas similares presentes em Ovídio e Plutarco. A seguir, prossegue com um resumo do texto de Lobato, com ênfase na narrativa que contém o referido mito. O resumo de *O Minotauro* (1978), da Rede Globo, finaliza a apresentação deste capítulo, cujo enfoque é especialmente direcionado à presença do mito do monstro de Creta no referido episódio.

O quinto e último capítulo contém o diálogo do mito com as duas adaptações, bem como discute as relações entre o texto lobatiano e o episódio homônimo da Globo. Num primeiro momento, é apresentada a reescrita do mito do Minotauro pelo texto de Lobato, sob a ótica da paródia e da carnavalização, bem como através da identificação dos elementos mitológicos ausentes e das substituições realizadas pelo autor. Em seguida, a adaptação televisiva é analisada através do seu paralelo com a versão clássica do mito, visto a partir da paráfrase, paródia e estilização.

O cotejo entre a obra de Lobato e o episódio da Rede Globo de Televisão conclui este capítulo e é pautado pela noção de estilização.

1 DA TRAIÇÃO À REESCRITURA

“É na tradução que a inocência perdida depois da primeira leitura é restaurada sob outra forma [...]”
(MANGUEL, 2004, p. 306).

A ideia de fidelidade ao texto-fonte é certamente uma das mais antigas questões levantadas, quando se trata de traduções e adaptações.

Ao mesmo tempo em que a crítica voltada para o grande público situa a fidelidade ao texto de partida (comumente chamado de “texto original”), como condição necessária para a realização da adaptação, verifica-se que leitores e espectadores, tendem a ser menos receptivos às obras que oferecem dificuldades para serem assimiladas e, conseqüentemente, apreciadas, por estarem distantes dos seus referenciais.

Este distanciamento entre o público e o texto-fonte é uma preocupação presente em muitas reflexões de Monteiro Lobato que, como tradutor e adaptador de textos infanto-juvenis, buscava tornar as obras concebidas em outros contextos não somente pela via de um instrumento de educação, mas também de entretenimento. Para isso, ele acreditava ser preciso conferir um tom mais atraente aos conteúdos com os quais lidava.

No prefácio da segunda edição das *Aventuras de Hans Staden* (1927), Lobato comenta que o sucesso de livros de aventura, a exemplo de *Robinson Crusóe* (1719), se deve especialmente às atualizações realizadas pelos adaptadores. Diz ele:

Quem lê hoje, ou pode ler, o livro de Defoe na forma primitiva em que apareceu? Os eruditos. Também só os eruditos arrostam hoje a leitura do original das aventuras de Staden. Traduzidas ambas, porém, em harmonia moderna, toante com o gosto do momento, emparelham-se em pitoresco, interesse humano e lição de moral. Equivalem-se. Anos atrás tivemos a idéia de extrair do quase incompreensível e indigesto original de Hans Staden esta versão para crianças – e a acolhida que teve a primeira edição, bastante larga, leva-nos a dar a segunda. (LOBATO, 1965c, p. 119).

Deste modo, na contramão do discurso que preconiza uma relação hierarquizante entre o texto de partida e o texto adaptado, Lobato opõe-se à tradução literal por acreditar que ela não proporcionará a devida compreensão e prazer ao leitor (LOBATO, 1982, p. 88).

A impossibilidade de “transportar” um conteúdo produzido em outra língua, época e cultura para um contexto diverso é também compartilhada por Rosemary Arrojo em seu *Oficina de tradução: a teoria na prática* (2007). Para a autora, a tradução, antes encarada como uma atividade que envolvia a “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua” (CATFORD, 1980, p. 22 apud ARROJO, 2007, p. 12), deve ser vista como um processo produtor de significados (2007, p. 24), já que estes

não são os mesmos ao longo do tempo, nem são perfeitamente assimilados por todos os públicos:

[...] a tradução seria teórica e praticamente impossível se esperássemos dela uma transferência de significados estáveis; o que é possível – o que inevitavelmente acontece, a todo momento e em toda tradução – é, como sugere o filósofo francês Jacques Derrida, “uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro”. Mas se pensarmos a tradução como um processo de recriação ou transformação, como poderemos falar em fidelidade? (ARROJO, 2007, p. 42).

Lembramos que a ideia de transformação, que desloca o papel do tradutor para o de produtor de significados, foi posta em prática por Lobato ao longo de toda sua vida – o escritor não somente “vestia” as obras que adaptava “à sua moda” (ver Introdução desta dissertação), mas também acreditava que um tradutor é também autor e, como tal, deve ser reconhecido e respeitado (LOBATO, 1982, p. 41).

A questão da tradução como um processo de criação é igualmente enfocada por Alberto Manguel no capítulo “O tradutor como leitor”, do seu livro *Uma história da leitura* (2004). Nele, o autor discute sobre traduções feitas pelo poeta Rainer Maria Rilke, a partir de sonetos de Louise Labé, poetisa francesa do século XVI – seus comentários recaem especificamente sobre a doçura e a singularidade com que Rilke verte para o alemão do século XX, os sonetos escritos em francês arcaico. Sobre esta intervenção do poeta, Manguel comenta: “O que o autorizou a me proporcionar essa leitura complexa e perturbadora de algo que poderia ter me passado despercebido? Até que ponto a leitura de um tradutor bem-dotado como Rilke afeta nosso conhecimento do original?” (2004, p. 294).

Em seguida, Manguel, que introduz a questão da confiança do leitor acerca da obra que tem em mãos, também pondera sobre duas questões importantes para a tradução que a afastam da mera ideia de subordinação ao texto-fonte: o sentido do texto, que é “[...] com frequência ditado pela língua que está sendo usada” (2004, p. 298) e a experiência do leitor: “Para além do sentido literal e do significado literário, o texto que lemos adquire a projeção de nossa experiência, da sombra, por assim dizer, de quem somos.” (2004, p. 299).

O autor também pontua que Rilke se aprofundou de tal modo na poesia de Labé, a ponto de levar seu texto mais longe do que ela parecia pretender (MANGUEL, 2004, p. 302), que sua releitura foi recebida desfavoravelmente por críticos como George Steiner, que declarou: “Onde ele faz isto, o original é sutilmente ferido. E o leitor é roubado de uma visão justa.” (STEINER apud MANGUEL, 2004, p. 300).

Voltamos, portanto, à questão da fidelidade como condição para que a tradução faça “justiça” ao texto-base e à confiança do leitor. Isto nos leva a refletir sobre a própria ameaça “corruptora” que, para muitos, uma tradução não literal parece carregar.

Segundo um conhecido ditado italiano, “*traduttore, traditore*”, a traição define o tradutor, opinião que, para Arrojo, é compartilhada por muitos literatos: “[...] traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar.” (2007, p. 26). Já para um tradutor e autor como Lobato, a violência está, curiosamente, no próprio literalismo: “A tradução literal, isto é, de absoluta fidelidade à forma literária em que, *dentro de sua língua*, o autor expressou o seu pensamento, trai e mata a obra traduzida.” (LOBATO, 1982, p. 82, grifos do autor).

No que tange às adaptações, principalmente às filmicas, podemos identificar que também são alvo da desconfiança do público e da crítica, sobretudo quando partem de um texto canônico. Neste caso, segundo Robert Stam, as supostas violências cometidas contra o texto-fonte, são ainda maiores⁷:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. (2006, p. 19-20).

Para Charles Newman, a releitura de um dado texto, por parte de uma adaptação filmica, seria uma transição para uma “forma de cognição deliberadamente inferior” (NEWMAN, 1985 apud HUTCHEON, 2011, p. 23). Já para outros teóricos, o caráter transformador da adaptação interfere tão profundamente na percepção sobre o texto fonte, que é difícil retornar a ele sem trazer as imagens fixadas pelos filmes e novelas.

Para Elvis Cesar Bonassa, a adaptação de *Grande sertão: veredas* (1956) pela Rede Globo, “contaminou” definitivamente o seu olhar sobre o texto de Guimarães Rosa, especialmente a maneira como ele imaginava os personagens Diadorim e Riobaldo: “Decidi nunca mais ver nenhuma adaptação de livro nenhum para o cinema ou a TV, embora essa decisão esteja cada vez mais *ameaçada* pela *mania* dos roteiristas de irem *buscar histórias na literatura*.” (BONASSA apud OLIVEIRA, 2004, p. 38, grifos do autor). Já para Linda

⁷Neste mesmo artigo, Stam comenta sobre alguns preconceitos comumente associados à suposta superioridade da literatura sobre suas releituras audiovisuais. Entre eles estão a “[...] 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores) [...] 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado sobre as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neoplatônica do mundo das aparências e dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos) [...]” (STAM, 2006, p. 21).

Hutcheon (2011, p. 56), a visão dos *orcs*⁸ nos filmes da trilogia *O Senhor dos Anéis* impossibilitou irremediavelmente a volta às imagens delineadas por sua imaginação – o mesmo valeria para o jogo de *Quidditch*, esporte praticado na série literária *Harry Potter* (1997-2007), de J. K. Rowling.

Por sua vez, a autora Nelly Novaes Coelho, num capítulo dedicado a Monteiro Lobato (2010), critica desfavoravelmente o tratamento dado pela Rede Globo à obra *O Sítio do Picapau Amarelo*. Para ela, a série televisiva produzida entre as décadas de 70 e 80 é um mero “[...] *espetáculo de exterioridades*: cores, falas, músicas, movimentação basicamente dirigidas aos *olhos* e raramente atingindo o *espírito* ou a *mente* das crianças.” (2010, p. 251, grifos da autora).

Longe de qualificar as adaptações como ameaças ao texto-fonte, ou priorizar a mera busca pela equivalência, Linda Hutcheon aponta, em *Uma Teoria da Adaptação* (2011), as necessárias intervenções operadas pelas adaptações, sobretudo quando se trata de meios audiovisuais. Em seu texto, a autora considera que: “Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro.” (HUTCHEON, 2011, p. 9). Ela também caracteriza como procedimento “transcultural” os novos significados inevitavelmente criados a fim de que as histórias sejam mais bem aceitas pelo seu novo público (2011, p. 9-10).

Esta perspectiva, compartilhada pelos teóricos contemporâneos, se refere a uma análise da adaptação mediada por fatores que vão muito além do “transporte” de um conteúdo construído em um dado meio e contexto, para outro meio e um público diverso, tanto em termos temporais quanto culturais. Por isso, iremos considerar, a seguir, uma análise mais ampla sob a perspectiva das relações intertextuais, do contexto em que as adaptações são produzidas, do público-alvo e dos recursos empregados por diferentes meios.

1.1 PALIMPSESTOS, INTERTEXTUALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE

No momento em que a adaptação é redefinida através de enfoques distintos daquele da fidelidade, novos significados, como “reescritura”, termo empregado por André Lefevere (2007), são incorporados ao seu estudo.

Nessa medida, podemos considerar o texto de partida como um *palimpsesto* que dá lugar a inúmeras outras reescrituras construídas sobre o rastro da anterioridade, em épocas

⁸Os *orcs* são criaturas monstruosas presentes em obras de J. R. R. Tolkien como *O Hobbit* (1937) e na trilogia *O Senhor dos Anéis* (1954-1955).

diversas e até mesmo realizadas por meios diferentes. De acordo com Rosemary Arrojo: “Metaforicamente [...] o ‘palimpsesto’ passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura ou tradução) do ‘mesmo’ texto.” (2007, p. 23-24).

Para o psicanalista Michel Schneider, os textos literários são produtos de reescrituras sobre outros textos anteriores, cujas origens se perdem no tempo:

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito. (1990, p.71).

Por sua vez, a noção de reescritura é apresentada por André Lefevere (2007) como

[...] força motriz por trás da evolução literária. (p. 14) [...] O mesmo processo básico de reescritura funciona para tradução, historiografia, antologização, críticas e edições. Ele também está, obviamente presente em outras formas de reescritura, como adaptações para cinema e televisão⁹ [...] (p. 24).

Corroborando as reflexões dos teóricos apresentados, consideramos, de fato, não ser possível determinar com exatidão a origem de certas narrativas, especialmente quando se trata de textos baseados em mitos, conforme veremos no Capítulo 4 desta pesquisa. Desse modo, também ponderamos sobre a impossibilidade de afirmar sobre a “originalidade” de uma adaptação, seja ela literária ou audiovisual.

Segundo Stam, é preciso levar em conta que mesmo certos textos canônicos consagrados como fundadores na literatura ocidental têm sua origem em narrativas anteriores, muitas delas baseadas na tradição oral, cujos autores (certamente incontáveis) se perderam no tempo.

A crítica derridiana¹⁰ das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; A *Odisséia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006, p. 22).

⁹Apesar de Lefevere considerar as adaptações fílmicas como reescrituras, ele adverte que não irá tratar delas em seu texto (2007, p. 24).

¹⁰Stam refere-se à desconstrução do filósofo Jacques Derrida que “[...] desmantela a hierarquia do ‘original’ e da ‘cópia’. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o ‘original’ para ‘cópias’ subseqüentes.” (STAM, 2006, p. 22).

De modo sutil, Monteiro Lobato também retoma a questão, ao escrever, na juventude, sobre a sua leitura da *Odisséia*: “Penélope é ótima. Ulisses, um divino pirata. A descida aos ‘campos de asfodelos’ deixa ver a origem da *Divina Comédia*.” (LOBATO, 2010, p. 174).

Ao encararmos as adaptações, ou reescrituras, como um *palimpsesto*, cuja primeira inscrição não pode ser identificada, nem é possível saber quantas outras foram sobrepostas a ela ao longo dos tempos, cabe refletir sobre os processos que constituem sua estruturação:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu. (SCHNEIDER, 1990, p. 15).

Não se trata, portanto, apenas de um texto disposto de modo homogêneo sobre outro, que lhe é anterior, mas de escritas diferentes, espalhadas simultaneamente num mesmo espaço.

Deste modo, no que tange ao objeto desta pesquisa, temos, a partir do mito do Minotauro (cuja própria narrativa é produto de inúmeras inscrições), o texto de Lobato que contém os discursos do autor articulados com suas fontes históricas e ficcionais¹¹ e também suas ilustrações, que se fundem ao discurso verbal, enriquecendo seus significados. Este mesmo texto, produto de tantos enunciados, encontra, quase quarenta anos depois de sua publicação, sua reescritura televisiva. Esta, por sua vez, também retoma a narrativa canônica do mito, recontando para os jovens brasileiros do anos 70, a história do monstro, mescla de touro e homem, morto por Teseu.

A questão do texto como produto de inúmeros outros é alvo de diversas teorizações e derivações. Na análise apresentada por Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008), o conceito de dialogismo definido pelo teórico Mikhail Bakhtin, considera o texto como “[...] o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos anteriores.” (SAMOYAULT, 2008, p. 18). Esta visão é traduzida na noção de intertextualidade, elaborada nos anos 60, por Julia Kristeva, para quem “[...] todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1969, p. 145 apud SAMOYAULT, 2008, p. 16).

A intertextualidade, ou o “plágio sapiente”, segundo o comentário mordaz de Schneider (1990, p. 59), é desdobrada por Gerard Genette em sua obra *Palimpsestes* (1982) no termo “transtextualidade”, para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação

¹¹Esta questão encontra-se mais aprofundada nos Capítulos 4 e 5 deste trabalho.

com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta.” (GENETTE apud STAM, 2006, p. 29).

Embora Genette não aborde as adaptações filmicas, sua taxonomia composta de cinco possíveis relações transtextuais pode ser aplicada à análise de traduções intersemióticas: a “intertextualidade”, a “paratextualidade”, a “metatextualidade”, a “arquitextualidade” e a “hipertextualidade” (STAM, 2006, p. 29-33).

Dentre estas categorias, nesta dissertação pretendemos nos concentrar nas duas primeiras e na última, sendo esta, para Stam, a mais significativa no estudo das adaptações (2006, p. 33).

De acordo com o autor, a “intertextualidade” ou “[...] ‘efeito de co-presença de dois textos’ na forma de citação, plágio e alusão [...]” (STAM, 2006, p.29) refere-se não somente à coexistência de certos textos em outros, mas também em meios diversos, como o cinema. A título de exemplo, Stam identifica a presença alusiva de momentos do êxodo bíblico em *As Vinhas da Ira*, o qual narra a história de uma família norte-americana que, previda pela extrema miséria, migra para a Califórnia em busca de uma vida melhor.

Sobre esse texto, acreditamos ser proveitoso discutir acerca de outras narrativas que com a obra dialogam: escrito por John Steinbeck e publicado em 1939, o romance *As Vinhas da Ira* (1972), foi adaptado para o cinema por John Ford, em 1940. Curiosamente, parece aludir, em sua cena final (ausente no filme), ao conto “Idílio” publicado em 1884 por Guy de Maupassant (1983). Enquanto no conto, uma jovem ama alivia o sofrimento de um camponês faminto, alimentando-o com seu próprio leite, no texto de Steinbeck, a jovem Rosasharn, que acabara de dar à luz, salva, do mesmo modo, um desconhecido que está morrendo de inanição.

Aqui, observamos que esta mesma cena, que na literatura latina e nas belas artes recebeu o nome de “caridade romana”, desdobrou-se em representações não somente do ponto de vista literário, mas também iconográfico, sendo retratada em inúmeras pinturas renascentistas e barrocas europeias¹².

O exemplo nos permite abordar as múltiplas possibilidades de coexistência de diferentes narrativas, claramente identificáveis ou não. Acerca disso, menciona Barthes: “A intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de

¹²A “caridade romana”, narrada por Valerio Massimo (15 a.C. - 35 a.D.) em sua obra *Fatos e ditos memoráveis*, foi também tema de artistas como Rubens e Caravaggio, que representaram, através da pintura, a lenda da jovem Pero, que salva seu pai Címon, condenado a morrer de fome.

citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.” (BARTHES apud SAMOYAULT, 2008, p. 23-24).

A segunda vertente postulada por Genette, a “paratextualidade”, constitui-se da relação entre o texto literário e os elementos que o “cercam” e que se tornam indissociáveis dele, como capa, ilustrações, título, prefácio, epígrafes e dedicatórias¹³ (STAM, 2006, p. 29-30). Ao aplicarmos o mesmo raciocínio para uma obra filmica, embora isto não tenha sido feito por Genette, podemos tomar como paratextos, tanto a própria capa de um DVD quanto “[...] pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante.” (STAM, 2006, p. 30).

Stam acrescenta que a nossa percepção é fortemente influenciada pelo que ele chama de “paratexto comercial” (2006, p. 30), que é cada vez mais elaborado para tornar a obra atraente e vendável – haja vista todo o material promocional que “embala” tanto os *best-sellers* nas livrarias quanto os grandes sucessos de *Hollywood*, chamados de “franquias”.

Em seu livro *Paratextos Editoriais* (2009), Genette ressalta a importância do paratexto para criar a identidade de uma obra, ao afirmar que o texto “[...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações [...]” (p. 9).

Nesta mesma reflexão, ele questiona: “[...] reduzidos apenas ao texto e sem o auxílio de nenhum modo de usar, como leríamos o *Ulysses* de Joyce se não se intitulasse *Ulysses*?” (GENETTE, 2009, p. 10).

Do mesmo modo, a provocação de Genette nos faz refletir sobre como seria a expectativa do público de Monteiro Lobato se o autor não tivesse escolhido *O Minotauro* como título do livro que narra o desfecho do sequestro de Tia Nastácia. Conforme veremos mais adiante, Lobato só identifica o nome do responsável pelo desaparecimento da cozinheira perto do final da narrativa. No entanto, ao intitular seu texto com o nome do monstro de Creta, ele antecipa, aos seus leitores, as aventuras que serão contadas. Este artifício, também aplicado aos nomes dos capítulos, era usado por Lobato para estimular a curiosidade do público – fato desejável do ponto de vista comercial.¹⁴

¹³Em carta ao amigo Godofredo Rangel, também escritor, Lobato escreve sobre a dedicatória como algo que também serve aos literatos ambiciosos: “Ah, Rangel, você não sabe o que é a dedicatória – sutil gazua literária, velha como o mundo e sempre eficaz, porque é um cafuné.” (LOBATO, 2010, p. 439).

¹⁴Em carta a Godofredo Rangel, datada de 1919, Lobato adverte o amigo: “Parece-me aconselhável trocar a simples enumeração dos capítulos, coisa anticomercial, pela denominação dos capítulos, coisa comercialíssima. Acho horrivelmente árido um romance de capítulos numerados. E é fértil o em que cada capítulo tem um titulozinho tentador. Como faz Mestre Machado. O do Léo Vaz também é assim. Tudo que nos livros predispõe bem o público leitor e comprador é agradável a Deus.” (LOBATO, 2010, p. 433).

Sobre o papel do título como difusor do texto, Genette acrescenta: “[...] se o texto é um objeto de leitura, o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação [...]” (2009, p. 72).

A quinta categoria estabelecida, a “hipertextualidade”, (como já informado, a terceira e a quarta não se enquadram em nosso estudo) é, para Stam, a mais relevante para o estudo das adaptações, já que ela se refere a um “hipotexto”, ou texto anterior, transformado pelo “hipertexto” (2006, p. 33) que, por sua vez, pode ser “alimentado” por hipotextos diferentes: “Na literatura, os hipotextos da *Eneida* incluem *A Odisséia* e *A Iliada*, enquanto os hipotextos de *Ulysses*, de Joyce, incluem *A Odisséia* e *Hamlet*.” (STAM, 2006, p. 33).

O autor declara que, além de ser comum que diversas adaptações filmicas partam de um mesmo hipotexto literário, a exemplo de *Madame Bovary*, muitas obras cinematográficas baseiam-se em adaptações anteriores: “Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem.” (STAM, 2006, p. 34).

No estudo de Samoyault acerca das relações transtextuais de Genette, a autora assinala a capacidade transformadora do hipertexto, que evidencia a reescritura e o “desvio” em relação à literatura anterior (2008, p. 32). Samoyault também menciona a diferença entre a intertextualidade e hipertextualidade ao definir, em consonância com Genette, que a primeira marca a “[...] presença efetiva de um texto em outro [...]” (2008, p. 31) via citação, plágio ou alusão, enquanto que a segunda caracteriza o hipertexto, como “[...] todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação (diremos doravante simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação.” (GENETTE, 1982, p. 14 apud SAMOYAULT, 2008, p. 31).

Vale ressaltar que as reflexões sobre a hipertextualidade são especialmente importantes para a nossa pesquisa, já que o livro de Monteiro Lobato tanto funciona como hipotexto para a adaptação da Rede Globo, quanto deriva da narrativa do mito do Minotauro (ela mesma, fruto da fusão de outras narrativas míticas) que, por sua vez, também dialoga com a obra televisiva.

Observamos também que as operações realizadas pelos hipertextos certamente não ocorrem de modo aleatório e já que estamos tratando aqui de releituras, é preciso identificar o que motiva este ou aquele “olhar” sobre um determinado texto:

Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e

da cultura da adaptação. Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e frequentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. (STAM, 2006, p. 48).

Dessa forma, como tomamos a adaptação como um procedimento transcultural, que produz novos significados a fim de ser assimilado pelo seu público, cabe discutir sobre os aspectos contextuais e ideológicos que determinam as transformações de um dado texto. Uma vez que os estudos sobre a Tradução são aplicáveis às adaptações, escolhemos como norteadores de nossa análise, no próximo tópico, os estudos descritivistas que, entre outros objetivos, se voltaram para os elementos que controlam a produção e a recepção da literatura traduzida (MARTINS, 2002, p. 33).

1.2 ADAPTAÇÃO: CONTEXTO E MECENATO

Em seu artigo sobre os estudos descritivos da tradução, Marcia Martins comenta que as intervenções realizadas no processo tradutório, bem como a recepção do seu produto final, são profundamente orientadas por fatores socioculturais (2002, p. 34) – uma opinião que se articula com a de Lobato sobre a adaptação de uma obra criada num contexto muito distante do vivenciado pelo leitor brasileiro: “Isso! – berrou Emília [...] Os viscondes que falem arrevesado lá entre eles. Nós que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido.” (LOBATO, 1965d, p. 12).

Consideramos que os fatores acima citados, em conjunto com a atuação de determinadas instituições, funcionam não somente como influenciadores, mas também como elementos coercitivos para o processo da adaptação – é o caso da atuação do “mecenato” (também chamado de “patronagem”), definido pelo belga André Lefevere (2007) como o conjunto formado pela mídia, corporações privadas, editores e instituições ligadas ao governo que direcionam a produção cultural tanto do ponto de vista da sua criação e reescritura quanto do seu prestígio.

Para o teórico israelense Itamar Even-Zohar, cuja preocupação com o polo receptor da tradução é compartilhada com Lefevere, todo texto está inserido dentro de um polissistema, ou seja, “[...] uma estrutura aberta composta de várias redes simultâneas de relações [...]” (MARTINS, 2002, p. 36), formada por co-sistemas semióticos (como a religião, a política, a sociedade, a economia, por exemplo) que exercem pressões sobre a literatura produzida.

Segundo o modelo de Even-Zohar, comentado por Martins, a literatura traduzida, que representa um dos sistemas do polissistema literário, pode contribuir para “[...] o enriquecimento do polissistema nacional, no qual introduzem novos modelos, uma nova linguagem poética, novas formas métricas, novas técnicas.¹⁵” (2002, p. 37).

Martins observa ainda que Even-Zohar não propõe o que a tradução deve ser, ou quais as suas relações com o texto-fonte, mas propõe o estudo dos fatores que operam na literatura receptora (2002, p. 38). Diz o autor israelense: “[...] *translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system*¹⁶.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51).

Deste modo, ao considerarmos que o processo de reescritura é fortemente manipulado por fatores externos, podemos concluir que as decisões tomadas não se limitam apenas às predileções estéticas dos reescritores, mas que também operam com vistas a um determinado público e contexto:

Muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais. Nesse sentido, a questão é se uma adaptação empurra o romance para a “direita”, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a “esquerda” ao questionar ou nivelar as hierarquias. (STAM, 2006, p. 44).

Conforme veremos posteriormente, há certos conteúdos na obra de Lobato que notadamente veiculam as convicções do seu autor – o mesmo ocorre com o discurso da Rede Globo, alinhado ao contexto dos anos 70 e aos interesses do governo brasileiro, que patrocinava o *Sítio do Picapau Amarelo* televisivo, através do Ministério da Educação e Cultura e da TV Educativa (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 713).

Isto nos remete à declaração de Lefevere sobre os reescritores, que “[...] manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época.” (2007, p. 23). A fim de discutir a afirmação, vamos retornar à noção da literatura como um sistema que interage com inúmeros outros fenômenos, literários ou não, dentro de uma mesma cultura (LEFEVERE, 2007, p. 29).

¹⁵Em artigo escrito sobre os prós e contras da “fúria tradutória” vivida pelo mercado editorial brasileiro naquele momento, Monteiro Lobato diz: “A literatura dos povos constitui o maior tesouro da humanidade, e povo rico em tradutores faz-se realmente opulento, porque acresce a riqueza de origem local com a riqueza importada. Povo que não possui tradutores torna-se povo fechado, pobre indigente visto como só pode contar com a produção literária local.” (LOBATO, 1982, p. 89).

¹⁶ “[...] a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e limites são dados de uma vez por todas, mas uma atividade que depende das relações dentro de um dado sistema cultural” (tradução nossa).

Ao comentar a formulação da ideia dos sistemas, pautando-a, primeiramente aos formalistas russos e depois aos teóricos contemporâneos, como Even-Zohar, Lefevere identifica a literatura como um “sistema artificial”, onde textos (elementos materiais) interagem com agentes “[...] que lêem, escrevem e reescrevem textos.” (2007, p. 31). Esta interação, mediada por uma série de restrições, como censura, interesse dos “patrocinadores”, bem como do público, geralmente resulta em obras adequadas a um momento e lugar específicos, mas também encontra rupturas, quando escritores e reescritores optam por “[...] opor-se ao sistema, tentando operar fora das suas restrições [...] escrevendo obras de literatura de formas diferentes daquelas prescritas ou consideradas como aceitáveis num momento e num lugar particulares [...]” (LEFEVERE, 2007, p. 32).

Podemos verificar esta atitude dentro da própria obra de Lobato, autor que, segundo Nelly Novaes Coelho, traz inovações profundas para a literatura infanto-juvenil, ao opor-se às convenções vigentes do seu tempo (2010, p. 247) e que, como adaptador, empenha-se em “[...] questionar as *verdades* feitas, os valores e não valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao presente redescobrir ou renovar.” (COELHO, 2010, p. 253, grifo da autora).

Ainda no âmbito da análise de Lefevere, incluímos aqui a classificação dos fatores de controle sobre o sistema literário: o primeiro é interno e personificado por “[...] críticos, resenhistas, professores e tradutores.” (2007, p. 33), que tanto podem se opor a determinadas obras, por julgá-las divergentes da poética e da ideologia dominantes, quanto podem exercer o papel de reescritores, a fim de adequar as obras literárias ao seu tempo e lugar¹⁷ (2007, p. 34).

O segundo fator, intitulado “mecenato”, é externo ao sistema literário e, através das pessoas e instituições religiosas e políticas, da mídia, de editores e corporações, tem o poder de mediar, estimular ou coibir a escritura, a reescritura, a relação entre o sistema literário¹⁸ e os demais integrantes do “sistema de sistemas”. (2007, p. 34). Para isto, o mecenato lança mão dos componentes ideológico, econômico e de *status*, que podem ou não ser exercidos

¹⁷Um exemplo disso está na primeira tradução europeia das *Mil e uma noites*, feita no século XVIII, pelo francês Antoine Galland, um arabista que, por toda a vida, foi ligado a instituições do governo de Luis XIV. De acordo com Malba Tahan, Galland tomou alguns cuidados como “[...] abolir todas as cenas que pudessem ferir os princípios morais cristãos [...]”, além de suprimir todas as citações poéticas e expressões vulgares (TAHAN, 2001, p. 20) – uma atitude que produziu uma reescritura aceitável para a aristocracia e talvez ao próprio rei, mas que, na opinião de Jorge Luis Borges, também “desinfetou” os famosos contos (BORGES, 1999, p. 44-47). Segundo o autor argentino, “[...] a versão de Galland é a mais mal escrita de todas, a mais mentirosa e mais fraca, mas foi a mais bem lida. Quem nela se embebeu conheceu a felicidade e o assombro. Seu orientalismo, que hoje nos parece frugal, deslumbrou a todos quantos aspiravam rapé [...] Doze volumes primorosos apareceram de 1707 a 1717, doze volumes lidos por incontáveis leitores [...] Nós, meros leitores anacrônicos do século XX, percebemos neles o gosto adocicado do século XVIII e não o soberbo aroma oriental, que há duzentos anos determinou sua inovação e sua glória. Ninguém tem a culpa do desencontro e, menos que ninguém, Galland.” (BORGES, 1999, p. 44).

¹⁸E aqui incluímos outras mídias, que não somente a imprensa.

pelo mesmo mecenas (LEFEVERE, 2007, p. 35-36).

Posteriormente, ao tratarmos das adaptações de Lobato e da Rede Globo, analisaremos como o controle exercido pelo mecenato direcionou as escolhas realizadas pelas referidas releituras do mito do Minotauro. Por hora, antecipamos que Monteiro Lobato, na qualidade de escritor e editor das próprias obras, pôde imprimir a elas muito mais de suas convicções do que faria se não tivesse o poder comercial de editá-las e divulgá-las¹⁹.

1.3 PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO

Na medida em que entendemos *O Minotauro* de Lobato e sua versão televisiva homônima como espaços onde ocorreram múltiplos diálogos com o mito, localizamos a utilização da paródia como principal elemento modificador da versão canônica: “A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame com a literatura existente.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 53).

A relação com o texto anterior, que permite, ao mesmo tempo, identificá-lo e também negá-lo, é, portanto, uma característica marcante da paródia, que tanto pode optar pela transformação cômica, o que mais freqüentemente acontece, ou, caso parta de um texto cômico, para uma releitura trágica (SANT’ANNA, 2002, p. 13).

O uso do humor como o mais popular elemento transformador da paródia está possivelmente ligado às origens do termo e sua prática:

Quando os rapsodos cantavam os versos da *Iliada* e da *Odisséia* e descobriam que essas narrativas não satisfaziam a expectativa ou a curiosidade dos ouvintes, para distraí-los, eles misturavam a elas, na forma de interlúdio, pequenos poemas compostos basicamente dos mesmos versos que haviam sido recitados, mas cujo sentido eles alteravam para exprimir uma outra coisa, própria para divertir o público. É o que eles chamavam parodiar, de *para* e *ôdê*, contracanto. (DELEPIERRE apud GENETTE, 2010, p. 28).

¹⁹Em carta a Godofredo Rangel, Lobato, então proprietário da *Revista do Brasil*, pede ao amigo alguns textos para serem publicados e também comenta sobre seu novo papel como editor: “Manda-me um daqueles ‘números’. Sou hoje um dos que decidem do destino das coisas literárias do país. Curioso, heim?” (LOBATO, 2010, p. 422). Algum tempo depois, oscilando entre o fazendeiro e o editor Lobato, ele sugere alterações sobre os textos do amigo, para que eles possam ser publicados: “É um leite muito grande – é toda uma lata de leite. Você é vaca holandesa, das que dão leite demais e dão leites muito compridos. Se puder meter a tesoura nesse conto e reduzi-lo a dois, ou a três, seria ótimo. E arruma logo o *Bem casados* para sair sob forma de livro. O livro é leite transformado em queijo. Há mercado para queijos. O *Vida ociosa* também. Ficarás sendo uma vaca de dois queijos. Abraça-te o amigo leiteiro.” (2010, p. 435).

Este contracanto, ou o cantar numa outra voz, nos leva à análise de Bakhtin sobre a paródia, presente em seu texto *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010). Nela, o autor russo considera que a paródia, ao mesmo tempo em que emprega a fala contida no texto anterior, também insere uma intenção oposta: “A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta de duas vozes” (BAKHTIN, 2010, p. 221).

Temos então, através da paródia, um segundo texto, um texto “rebelde” (SANT’ANNA, 2002, p. 32) que, paradoxalmente, evidencia a ligação com seu hipotexto através das diferenças estabelecidas em relação a ele: “Falar de paródia é falar *de intertextualidade das diferenças*.” (SANT’ANNA, 2002, p. 28, grifos do autor).

Como exemplo desta prática, temos o texto clássico anônimo (segundo alguns, ele seria de Homero) *Batracomiomaquia*, ou *Guerra das rãs e dos ratos*, que nos remete diretamente à *Iliada*. Enquanto a *Iliada* de Homero narra os últimos acontecimentos da Guerra de Tróia, que culminam com a vitória dos gregos após dez anos de luta, a *Batracomiomaquia*, que utiliza o mesmo tom épico do seu hipotexto, conta a história do combate, com duração de um dia, entre os ratos e as rãs, com uma intervenção final dos temíveis caranguejos. Assim como na *Iliada*, não faltam os duelos, a descrição das armas e as interferências dos deuses.

A ironia sobre certos aspectos marcantes da *Iliada*, como o comportamento dos heróis, é notória, devido ao contraste com o texto de partida. Conforme a análise apresentada por Rodolfo Pais Nunes Lopes (tradutor da obra para o português), na introdução do texto²⁰, temos:

Tomemos, por exemplo, a forma como é concebida a figura do herói. Enquanto que, na *Iliada*, os guerreiros são bravos e corajosos, preferindo por vezes a morte honrosa à fuga, na *Batracomiomaquia* a questão é bem diferente: quando Calamíntio vê Pternóglifo na sua direcção para o matar, em vez de o enfrentar como determina o costume épico, deita fora o escudo e foge para o lago, a sua casa. (LOPES, 2008, p. 37).

Notamos aqui que o recurso do humor também pode acentuar um determinado posicionamento do parodiador sobre o conteúdo do texto parodiado, conforme veremos, posteriormente, em nossa análise das reescrituras de Lobato e da Rede Globo. Segundo Hutcheon, em seu *Uma Teoria da Paródia* (1985), essa atitude dessacralizante e contestadora

²⁰Curiosamente, segundo informa Lopes, este texto era utilizado pelos mestres do Período Bizantino como forma de atrair os alunos para o estudo dos textos de Homero (2008, p. 29).

é própria da paródia, que se configura como: “[...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p. 13-17). A mesma opinião está presente no texto de Samoyault sobre a análise da paródia em Genette, “[...] a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa [...]” (2008, p. 53).

Para Bakhtin (2010, p. 145), a paródia, com seu caráter ambivalente, cria um “mundo às avessas” e está ligada, desde a Antiguidade, à “cosmovisão carnavalesca”, elemento determinante para seu estudo sobre a “carnavalização da literatura”, presente na citada obra *Problemas da poética de Dostoiévski*.

A questão da carnavalização (importante para esta pesquisa, conforme apontamos na Introdução) é associada, segundo o teórico russo, diretamente à linguagem do carnaval que, apesar de não ser um fenômeno literário, permeia profundamente determinados gêneros literários: “É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*.” (BAKHTIN, 2010, p. 139-140, grifos do autor).

Para ele, o carnaval apresenta uma “vida às avessas”, onde todos são participantes ativos e interagem livremente, sem os limites impostos pelas convenções ou hierarquias (BAKHTIN, 2010, p. 140). Essas relações livres incluem não somente as pessoas, mas também valores, ideias e coisas: “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (2010, p. 141).

Esse “mundo invertido” pode ser especialmente encontrado ao longo de toda a literatura infantil de Lobato, que buscava a aproximação de elementos distantes e até mesmo contrastantes, a fim de conferir um tom bem-humorado e palatável às suas narrativas. Em carta sobre um novo projeto literário, endereçada ao amigo Rangel, escreve:

E os novos livros que tenho na cabeça ainda são mais originais. Vou fazer um verdadeiro *Rocambole*²¹ infantil, coisa que não acabe mais. Aventuras do meu pessoalzinho lá no céu, de astro em astro, por cima da Via Látea, no anel de Saturno, onde brincam de escorregar... E a pobre da Tia Nastácia metida no embrulho, levada sem que ela o perceba... A conversa da preta com Kepler e Newton, encontrados por lá medindo com a trena certas distâncias astronômicas para confundir o Albert Einstein, é algo prodigioso de *contraste cômico*. (2010, p. 542, grifos nossos).

Dentro da própria obra de Lobato, além do texto que faz parte de nossa pesquisa, identificamos inúmeros exemplos destas convivências inusitadas, tão familiares à literatura carnalizada. Em *Reinações de Narizinho* (1931), os personagens do *Sítio* vivem aventuras

²¹Personagem do romance de folhetim de Ponson du Terrail, muito popular no século XIX.

com astros de *Hollywood* como Tom Mix e o Gato Felix, encontram-se com os autores Esopo e La Fontaine, e preparam uma festa para uma multidão de personagens que vão de Chapeuzinho Vermelho a Ali Babá, Teseu e o Gato de Botas:

Tantos personagens maravilhosos vieram, que o terreiro de dona Benta ficou de não caber um alfinete [...] Só reis e príncipes e fadas e anões e madrastas boas e más, e bruxas e mágicos de chapéus em formas de cartucho, e ursos que viram príncipes, e lobos de dentuça arreganhada...” (LOBATO, 1965a, p. 187).

Esta grande “praça pública carnavalesca” literária, que instaura um “livre contato familiar” (BAKHTIN, 2010, p. 140) entre personagens tão heterogêneos e termina com uma aventura vivida com o Barão de Munchausen e o pássaro Roca (das *Mil e Uma Noites*) abre caminho para que, no livro seguinte, prossigam as “*mésalliances*”²² carnavalescas” (BAKHTIN, 2010, p. 141). Em *Viagem ao Céu* (1932), Tia Nastácia, sempre apresentada como simplória e medrosa, encontra-se com São Jorge e seu dragão, ficando hospedada na morada lunar do santo, que se delicia com os quitutes da cozinheira, enquanto as crianças exploram a Via Láctea: “Santo bom está ali. E é um bom garfo, sabe? Comeu uma panqueca que eu fiz e lambeu os beijos que nem o dragão. E para comer bolinhos não há outro. É dos tais como o Coronel Teodorico: não deixa um no prato para remédio.” (LOBATO, 1965b, p. 139).

Em *O Picapau Amarelo* (1939), são novamente reunidos personagens de origens literárias diversas, todos agora residentes nas terras de Dona Benta. Neste palco carnavalesco, onde ocorrem embates cômicos, como a luta entre D. Quixote e uma Quimera²³ desdentada, é organizada a celebração do casamento entre uma fábula ocidental e outra oriental: a princesa Branca de Neve, então viúva, vai se casar com o príncipe Codadade, que ordena a realização de uma festa digna das suas *Mil e Uma Noites*. Infelizmente, tanto a festa quanto o luxuoso banquete comandado por Tia Nastácia são frustrados pela invasão dos monstros mitológicos, ofendidos por não terem sido convidados.

Essa fusão de contatos entre personagens cômicos, épicos e trágicos, é, como vimos, abordada por Lobato de maneira natural e mesmo integrada ao cotidiano dos personagens do Sítio: “A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona de contato familiar [...] (BAKHTIN, 2010, p. 141). Bakhtin ressalta ainda que tal familiaridade, impensável nos gêneros literários “elevados”, é própria da “profanação” da cosmovisão carnavalesca (2010, p. 141).

²²*Mésalliances*: casamentos desiguais (tradução nossa).

²³Monstro da mitologia grega, híbrido de leão, cabra e serpente, derrotado pelo herói Belerofonte.

Vale observar que obras como *O Minotauro* de Lobato e mesmo a sua adaptação televisiva, lançam mão da “profanação carnavalesca”, utilizando símbolos dos textos canônicos (como faz a *Batracomiomaquia*), “[...] para rir de tudo que era sério [...]” (BAKHTIN apud BERNARDI, 2009, p. 79) – um procedimento que, longe de “trair” o texto de partida, costuma contribuir para a introdução deste último junto a um novo público, bem como para sua perpetuação na imaginação humana.

1.4 PARÁFRASE E ESTILIZAÇÃO

Em seu *Paródia, Paráfrase e Cia* (2002) Sant’Anna propõe o estudo da paráfrase, paródia e da estilização a partir da noção de “desvio” (2002, p. 38) – enquanto a paráfrase é tomada como um “desvio mínimo” em relação ao texto de partida, a estilização seria um “desvio tolerável” e a paródia, por sua vez, operaria um “desvio total”. Ou seja, enquanto a paródia, de um lado, “deforma” o texto em questão, a paráfrase afirma a conformidade com o seu conteúdo, e a estilização “[...] reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem a modificação essencial da estrutura.” (SANT’ANNA, 2002, p. 41).

Considerando que a paráfrase e a estilização estão, segundo a visão do autor, no campo das semelhanças, analisaremos aqui de que forma as aproximações com o texto base são efetuadas, assim como daremos alguns exemplos de sua aplicação.

Segundo informa Sant’Anna, a origem do termo paráfrase, ou *para-phrasis*, em grego, apontava, inicialmente, para a repetição de determinado conteúdo (2002, p. 17) – posteriormente, o autor acrescenta, incorporou-se ao termo a noção de “tradução com amplitude” que, ao mesmo tempo em que afirma seu vínculo com o conteúdo de partida, não necessariamente reproduz integralmente as suas palavras (2002, p. 18). Isto nos conduz à conclusão de que “[...] não haveria nunca paráfrase pura, senão um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças.” (2002, p. 21) que, como vimos, deverão ser mínimas a fim de provocar o efeito ideológico de continuidade (2002, p. 22): “Ao contrário da apropriação parodística, que inverte o significado ideológico e estético do texto, a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual.” (SANT’ANNA, 2002, p. 56).

A repetição de um texto anterior que, conforme dissemos, caracteriza a paráfrase, é amplamente utilizada pelas adaptações, sendo mesclada a outros recursos a fim de proporcionar prazer ao público através do que Linda Hutcheon chama de “repetição com variação” (2011, p. 25). Esta fusão da “familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2011, p. 159) garante não somente que o público conhecedor de determinada obra reconheça seus

contornos numa adaptação, mas também que esta mesma obra seja introduzida junto àqueles que a desconhecem.

De volta à obra infantil de Lobato, podemos considerar que a paráfrase foi amplamente utilizada com este último intuito, a fim de apresentar ao leitor infanto-juvenil tanto narrativas canônicas quanto histórias populares oriundas de diversas tradições. Por toda a série do *Sítio do Picapau Amarelo*, encontramos o recurso da paráfrase em narrativas, a exemplo de *Histórias de Tia Nastácia* (1937) que, além de contar histórias do folclore brasileiro e ibérico, acrescenta algumas das tradições persa e russa (estas últimas narradas por Dona Benta).

Lobato também utiliza o mesmo recurso ao longo de *Fábulas* (1922) que, à semelhança de *Histórias de Tia Nastácia*, é acrescida de comentários dos personagens ao final de cada história, a fim de integrá-los ao tom da série e também para frisar certos pontos de vista defendidos por ele – uma combinação de “repetição com diferença” (HUTCHEON, 2011, p. 158) que certamente instigava os jovens leitores. Na conhecida “O velho, o menino e a mulinha”, que trata da impossibilidade de contentarmos a todos, segue-se a discussão:

- Isto é bem certo – disse Dona Benta. Quem quer contentar todo mundo, não contenta ninguém. Sobre todas as coisas há sempre opiniões contrárias. Um acha que é assim, outro acha que é assado.
- E como então a gente deve fazer? – perguntou a menina.
- Devemos fazer o que nos parece mais certo, mais justo, mais conveniente. E para nos guiar temos a nossa razão e a nossa consciência. Aquela fita que vimos no cinema da cidade tem um título muito sábio.
- Qual, vovó?
- E ISTO ACIMA DE TUDO...
- Não estou entendendo...
- Esse título é a primeira parte de um verso de Shakespeare: “E isto acima de tudo: sê fiel a ti mesmo.” Bonito, não?
- Lindo, vovó! – exclamou Pedrinho entusiasmado. E vou adotar esse verso como lema da minha vida. Quero ser fiel a mim mesmo – e o mundo que se fomenta... (1965i, p. 21).

Curiosamente, ao final da história “Segredo de mulher”, o foco da discussão recai sobre a dificuldade que o narrador tem de “preservar” a narrativa de partida. Sobre isso, o Visconde esclarece: “É para melhor acentuar o fato – disse ele. Contar uma coisa é passar essa coisa duma cabeça para outra. E como nessas passagens há sempre perda (como na corrente elétrica que vai de um ponto a outro), o contador exagera. Exagera sem querer, por instinto.” (1965i, p. 146).

Acerca da inevitável interferência no fato narrado, Bakhtin comenta que “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais.” (2010, p. 223); ou seja, ainda que um dado narrador se empenhe em recontar “fielmente” uma história, esta receberá os acréscimos realizados por ele e não pelo narrador anterior. “Quem conta um conto, aumenta um ponto”, já diria a sabedoria popular e também Narizinho, em *Fábulas*. (LOBATO, 1965i, p. 146).

A paráfrase também está presente em diversos momentos de *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944), onde são narradas as versões canônicas de mitos gregos como a história de Progne e Filomela, Eco e Narciso, Jasão e os Argonautas e mesmo uma versão resumida do mito de Hércules que, posteriormente, é “desviado” pela interferência dos personagens do *Sítio*²⁴.

Ao lado da paráfrase, como vimos, encontramos a estilização que, apesar de estar inserida no “conjunto das similaridades”, segundo Sant’Anna, (2002, p. 47), efetua um desvio maior sobre o texto-base: “Ocorre um jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro.” (SANT’ANNA, 2002, p. 24). O autor acrescenta ainda que a estilização assegura a manutenção ideológica do conteúdo estilizado, apesar de realizar um desvio que, segundo ele, a diferencia da paráfrase, por imprimir ao novo texto um sentido de “autoria” e não de simples repetição (SANT’ANNA, 2002, p. 39). Sant’Anna também cita Tynianov para reafirmar o caráter “não subversivo” da estilização

[...] quando há estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia. (TYNIANOV apud SANT’ANNA, 2002, p. 14).

A questão do alinhamento com o texto anterior, ao ponto de ocorrer uma “fusão de vozes”, também é comentada por Bakhtin: “Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a idéia do autor não entra em choque com a idéia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas esse sentido tornar-se convencional.” (2010, p. 221).

Deste modo, observamos que o texto lobatiano *Os Doze Trabalhos de Hércules*, utiliza não apenas a paráfrase, como já vimos, mas também a estilização, já que os “desvios” operados via Emília, Pedrinho e Visconde sobre as tarefas do herói não entram em confronto

²⁴Escrito cinco anos após a publicação de *O Minotauro*, os *Doze Trabalhos de Hércules* contém uma versão parafraseada da narrativa clássica do mito do monstro de Creta.

com a versão canônica do mito de Hércules – o que pode ser verificado numa breve comparação apresentada a seguir.

A fim de estabelecermos uma narrativa de partida (o que é bastante impreciso quando se trata de um mito) tomemos um trecho apresentado por Hesíodo em seu *Teogonia*:

A Prometeu, de astuciosos recursos, Zeus²⁵ o prendeu com inquebráveis e dolorosas correntes passadas por dentro de uma coluna, lançando sobre ele uma águia de grandes asas. Ela lhe comia o fígado imortal, que voltava a crescer durante a noite exatamente igual àquele que no decorrer do dia a ave de grandes asas devorara. Quem a matou foi o audacioso Hércules²⁶, filho de Alcmena, a de belos tornozelos, afastando assim o sofrimento cruel do filho de Jápeto e libertando-o de seus tormentos. (2010, p. 46).

Em *Os Doze Trabalhos de Hércules*, o titã Prometeu está acorrentado à rocha do Cáucaso e tem o seu fígado devorado diariamente por um abutre enviado por Zeus. Comovidos com tamanho sofrimento, todos decidem escalar a grande montanha para salvar o titã que enfureceu a Zeus por ter favorecido demasiadamente os homens: “Estou vendo um homem nu de mãos atadas às costas. Está meio sentado numa pedra [...] Meu Deus! Que cara de dor ele tem!... A gente percebe que é dor de fígado comido.” (LOBATO, 1965j, p. 244, v. 2). Para conseguirem se aproximar de Prometeu, uma isca é lançada ao abutre, que é agarrado por Hércules, tendo suas asas cortadas por ele. Em seguida, o herói rompe facilmente as correntes que prendiam o titã, libertando-o definitivamente de sua condenação (LOBATO, 1965j, p. 248-250, v. 2).

Quando cotejamos as narrativas de Hesíodo e de Lobato, podemos identificar que não entram em conflito. Caminham as duas numa mesma direção: em ambas encontramos o sofrimento do titã acorrentado à rocha, a dor do fígado devorado diariamente, a derrota da ave enviada por Zeus e o salvamento por Hércules. Apesar dos acréscimos cômicos realizados, como a isca jogada ao abutre (que entra no lugar da águia) e do ridículo em que este se encontra por ter suas asas cortadas, não consideramos que isso se caracterize como ato de “rebeldia” contra a narrativa de Hesíodo, mas como um artifício que, conforme vimos em Sant’Anna e Bakhtin, reafirma a presença, ou a “voz” de Lobato no texto canônico, sem que a intervenção o tenha convertido numa paródia.

²⁵Filho de Cronos e Reia, Zeus, senhor dos céus e dos raios, é considerado o deus mais poderoso da Mitologia Grega.

²⁶Hércules é a forma grega do nome do herói, filho de Zeus e Alcmena, que na mitologia romana é chamado de Hércules.

1.5 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A noção de tradução intersemiótica, inicialmente definida por Roman Jakobson (2001) como a “[...] interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (p. 65), estende-se, contemporaneamente, ao estudo dos mais variados diálogos entre expressões artísticas. Da literatura para a música, da pintura para o cinema, ou mesmo do cinema, de volta à literatura; não parece haver limites às metamorfoses operadas entre diferentes sistemas semióticos, nem à infinidade de definições empregadas para tais deslocamentos:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação²⁷, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27).

Assim, na medida em que as adaptações se encontram vinculadas à noção de tradução intersemiótica e que esta última é encarada a partir da perspectiva da transformação, não podemos tomar como válidos certos balizadores como o discurso da “fidelidade ao texto original” que, conforme vimos no início desse capítulo, estabelece uma relação de submissão entre as adaptações e seus hipotextos. De acordo com Robert Stam (2006), a “transposição intersemiótica” efetua “[...] inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução.” (p. 27).

Observamos também que esta “transposição” não se limita à simples passagem de um meio para outro. Trata-se de todo um processo de reorganização de conteúdos, pautado nas escolhas de não apenas um, mas de diversos “autores”. É o caso de versões literárias ilustradas que, além do redator, podem contar com um ou mais ilustradores, bem como de adaptações teatrais, musicais e filmicas, cujas extensas equipes respondem, cada uma ao seu modo, pela “autoria” da adaptação:

Diferentemente do texto literário, o filme resulta de um processo de criação coletivo. Longe de corresponder a uma obra concebida e executada por um só autor, em sua produção estão sempre envolvidos muitos olhares: do roteirista, diretor, atores²⁸, câmera, montador, figurinistas, músicos iluminadores, todos decisivos para a composição do produto final. (OLIVEIRA, 2004, p. 47).

²⁷Termo empregado por Jakobson.

²⁸Hutcheon ressalta a importância da releitura pessoal dos atores que contracenam em adaptações de romances – eles não somente adaptam o roteiro sobre o qual devem trabalhar (STAM, 2005 apud HUTCHEON, 2011, p. 120), mas também levam “sua interpretação individual aos personagens, conferindo-lhes olhares e gestos que vêm de sua própria imaginação.” (ONDAATJE, 1997 apud HUTCHEON, 2011, p. 120).

No caso das ilustrações de *O Minotauro*²⁹ de Lobato, observamos a importância do seu papel em ampliar a aceitação da obra junto ao público, especialmente o infante-juvenil, ao conferir “forma” ao que foi narrado pelo autor. Segundo Luís Camargo, em seu artigo “A imagem na obra Lobatiana” (2008):

[...] o texto lança imagens na mente do leitor e o leitor transforma o texto em imagens mentais, ação que depende do repertório do leitor. Já o ilustrador transforma imagens mentais em ilustrações. As ilustrações, assim, nunca serão retratos das imagens mentais do escritor – mesmo quando escritor e ilustrador são a mesma pessoa. (CAMARGO, 2008, p. 45-46).

Do mesmo modo que experimentamos certos “estranhamentos” diante dos personagens de romances “encarnados” por atores, também reagimos com surpresa diante das ilustrações de personagens idealizados por nossa imaginação. No referido artigo, Camargo cita o aborrecimento de Emília em *Reinações de Narizinho*, quando a boneca se queixa dos “retratistas” que nunca pintam sua figura como ela gostaria (CAMARGO, 2008, p. 46). De modo diferente, o autor relata a admiração do garoto Angelo Castro, leitor de Lobato, pelos desenhistas Belmonte e J. U. Campos: “A Emília do Campos é graciosa [...] Pedrinho é ótimo! Dona Benta idem [...] Eu, quando for escritor, e tradutor, meu desenhista vai ser o Campos...” (CAMARGO, 2008, p. 47).

Além desses aspectos, conforme já abordamos, lembramos que elementos como público-alvo, interesses comerciais e posicionamentos ideológicos, também exercem uma considerável pressão sobre as decisões tomadas durante uma adaptação – o que, de certo modo, coloca as adaptações entre o repetir e o negar, em atitudes sucessivas de “homenagem” e de “contestação” (HUTCHEON, 2011, p. 29).

É interessante notar que o processo de acréscimos e supressões é próprio das adaptações, não apenas por causa da inevitável co-presença da “voz” do adaptador e da força da patronagem – ele também é produto das características e limitações de cada meio.

Em outras palavras, se uma determinada produtora de cinema adotasse o tradicional discurso de “preservação” absoluta do texto-base e decidisse adaptar, página por página, romances monumentais como *Os Miseráveis* (1862) ou *Guerra e Paz* (1865), teria de lidar com problemas como um assombroso montante de recursos financeiros e materiais, tempo envolvido na produção e edição, dimensões do elenco, cenários, locações e, finalmente, a questão mais delicada: o produto final, tão “fiel” a Tolstoi ou Hugo (que conteria até mesmo os mínimos detalhes, antes restritos à imaginação do leitor) teria um tempo de duração tão

²⁹Na edição de 1965, da Editora Brasiliense, utilizada por nossa pesquisa, seus ilustradores são J. U. Campos e André Le Blanc.

extenso, que a sua exibição e comercialização seriam inviáveis.

Às nossas considerações sobre esta utopia cinematográfica acrescentamos o comentário de Stam sobre a passagem de um meio exclusivamente verbal, que é o romance, para um “meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas [...]” (STAM, 2008, p. 20) – uma declaração que mais uma vez corrobora a impossibilidade de adaptar através da “fidelidade literal”, que o autor cautelosamente aponta como “indesejável”.

Desse modo, as polêmicas supressões sobre o texto de partida se fazem necessárias, não somente do ponto de vista técnico, ideológico e comercial, mas também porque estes são, segundo Genette (2010), procedimentos inerentes a toda e qualquer leitura: “Ler é bem (ou mal) *escolher*, e escolher é *abandonar*. Toda obra é mais ou menos amputada desde seu verdadeiro nascimento, quero dizer, desde sua primeira leitura.” (p. 77, grifos do autor).

Cada leitura operada por uma adaptação seja ela através de ampliações, acréscimos ou supressões de conteúdos, portanto, lança uma “nova luz” sobre o texto-base (STAM, 2006, p. 34). Segundo Stam, cada uma das diversas adaptações de *Madame Bovary* (1857) propõe um olhar particular ao texto de Flaubert:

Renoir transpõe a literalidade de Emma para a teatralidade. Minelli enfatiza seus sonhos românticos; Chabrol o lugar-comum das províncias. A versão indiana, intitulada *Maya* (Ilusão) retrata Bovary não apenas através da ótica da filosofia Hindu (“o véu de ilusão”), mas também liga o romantismo de Emma, de forma bastante lógica, não ao romantismo literário europeu, mas sim às convenções do musical de Bombaim. (STAM, 2006, p. 34-35).

Conforme veremos no decorrer desta dissertação, as adaptações que constituem o seu *corpus*, à semelhança das cinematográficas, também imprimem à obra adaptada discursos associados ao seu lugar de fala, o que reveste o produto final (este, também fruto de um diálogo entre culturas) de um caráter curiosamente híbrido, em acordo com o exemplo apontado por Rosemary Arrojo em seu *Oficina de tradução* (2007).

No capítulo intitulado “A questão da fidelidade”, a autora especula sobre um fictício concurso de fantasias, realizado na cidade de São Paulo dos anos 20, em que seria eleita a melhor caracterização da rainha egípcia Cleópatra, ou seja, aquela que fosse mais “fiel” à rainha “original”. Arrojo comenta que se tivéssemos acesso à fotografia da “Rainha do Nilo” vencedora,

Certamente reconheceríamos na foto várias características do que consideramos os usos e costumes da década de 20. O penteado, a maquiagem, o traje e até a expressão facial e corporal desta “Cleópatra” vencedora estariam inevitavelmente *marcados* pelo estilo e pela moda dos

anos 20, revelando, na verdade um parentesco muito maior com sua própria época do que com a época da “verdadeira” Cleópatra. (ARROJO, 2007, p. 39, grifo da autora).

A autora acrescenta que se o mesmo concurso fosse realizado, na mesma época, em cidades diferentes, como Paris ou o Rio de Janeiro, a “Cleópatra” vencedora certamente espelharia os usos e costumes desses locais, por maior que fosse o esforço em pesquisar livros de história em busca de descrições sobre a indumentária egípcia do século I a.C.

Para Linda Hutcheon (2011), as inevitáveis passagens “transculturais”, caracterizadas por ela como “indigenizações³⁰” culturais (p. 9), produzem significados distintos ao passar por mídias, gêneros, línguas e culturas diferentes. A autora também pontua que em qualquer época, ou lugar onde sejam recontadas histórias, são feitos “ajustes” para que estas agradem ao público (2011, p. 10), que se compraz ao vivenciar as lembranças e mudanças contidas numa adaptação (2011, p. 25). Em outras, palavras, o jogo entre a novidade e o familiar são elementos essenciais para as adaptações bem-sucedidas: “[...] o triunfo de óperas e musicais de sucesso está no modo como reinventam e revitalizam o familiar.” (MCNALLY, 2002 apud HUTCHEON, 2011, p. 159).

Entre os diversos exemplos de “indigenizações” em adaptações, analisados por Hutcheon, tomamos aqui a história da cigana Carmen, cuja releitura mais famosa é a ópera de Georges Bizet, composta no final do século XIX – de origem supostamente francesa, a narrativa foi transformada em novela por Prosper Mérimée (1845), tendo recebido uma versão para o balé trinta anos antes da famosa versão operística (2011, p. 207). No século XX, a trágica história da cigana e do soldado Don José encontra tantas adaptações quanto novos contornos: a Carmen retratada pelo pintor Franz von Stuck, no início do século; a Carmen transformada numa trabalhadora negra do Sul dos Estados Unidos, no filme *Carmen Jones* (1954); a Carmen terrorista em *Nome: Carmen*, de Godard (1983); a Carmen presidiária no Senegal do século XXI, em *Karmen Gei* (2001); e a Carmen que se biparte num personagem masculino (Luca) e outro feminino (Lana) em *The Car Man* (2001) (HUTCHEON, 2011, p. 211-220).

Ao observarmos as sucessivas transformações operadas em diferentes culturas e momentos, percebemos que essa personagem, cujo comportamento livre e transgressor, escandalizara o público europeu do século XIX, continua a ser protagonista de debates acerca de questões raciais, sociais e de gênero. Segundo Leicester,

³⁰Hutcheon (2011, p. 9) associa o termo à “nativização” ou “aculturação”.

[...] *Carmen* tornou-se um *discurso*, um desenvolvimento historicamente multiautoral de fragmentos de Bizet, Mérimée, crítica e artística, imaginação popular e filmes: de imagens da Espanha, ópera, melodrama, *femmes fatales*, amantes amaldiçoados, e sabe-se lá o que mais. (LEICESTER, 1994 apud HUTCHEON, 2011, p. 207, grifos do autor).

Podemos, portanto, afirmar, em acordo com Hutcheon, que a personagem Carmen, sempre assassinada ao final por seu Don José, renasce a cada versão, “[...] criada sob nova forma a cada vez.” (2011, p. 222), como uma resposta de cada cultura ao estereótipo da mulher não submissa que “[...] deve morrer porque age como um homem.” (2011, p. 211).

Tomamos igualmente como certo, que através de cada adaptação realizada, personagens como Romeu e Julieta, Emma Bovary ou Don Quixote, sobrevivem – assim como sobrevive a Cleópatra histórica que, através de tantas “Cleópatras”, permanece, como Carmen, tão diferente e tão igual (HUTCHEON, 2011, p. 222), tão escandalosa e estrangeira, recriada e perpetuada pelo olhar de cada narrador.

2 O MÚLTIPLO LOBATO

"Quando olho para trás fico sem saber o que realmente sou. Porque tenho sido tudo e creio que *minha verdadeira vocação é procurar o que valha a pena ser.*" (LOBATO, 2010, p. 529, grifos do autor).

O nome de Monteiro Lobato está profundamente ligado à literatura infantil brasileira. No entanto, sua produção literária e atuação profissional foram muito além do vasto universo do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Sempre movido por múltiplos interesses, ele se dedicou, ao longo de toda a sua vida como escritor tanto a atividades temporárias como fazendeiro, promotor no interior de São Paulo, crítico de arte e adido comercial em Nova York, quanto a outras, mais duradouras, sendo também pintor, tradutor, editor e fundador de inúmeras empresas do ramo, além de homem de negócios ligados ao petróleo e à exploração de minério de ferro.

O próprio Lobato dizia que, apesar de exercer ocupações tão diversas, não conseguia se reconhecer de fato em nenhuma outra que não a profissão de pintor, que nunca chegou a exercer profissionalmente. Em carta ao amigo Godofredo Rangel³¹, desabafa: "No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério [...] arranjei, sem nenhuma premeditação, este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras." (LOBATO, 2010, p. 204).

Nascido em Taubaté (SP), em 18 de Abril de 1882, Lobato iniciou sua carreira como autor para leitores adultos, publicando contos e artigos em paralelo às diversas atividades que exerceu: ainda jovem, após sua graduação em direito pela Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo, é nomeado promotor público em Taubaté e Areias, cargo que abandona em 1911, para assumir a fazenda Buquira, herdada do avô, o Visconde de Tremembé.

³¹Amigo e colega do curso de direito, Godofredo de Moura Rangel (1884 – 1951) também foi escritor, tradutor, e magistrado, tendo mantido com Lobato, ao longo de mais de quarenta anos, uma intensa correspondência. Nela, entre ideias e confissões trocadas, eles acabam por registrar, além de toda uma vida, dos sonhos da juventude às desilusões da velhice, um vasto panorama de impressões sobre a literatura, o cotidiano e a situação social e política do Brasil entre os anos de 1903 e 1948. Em 1943, por ideia de Rangel, é publicado o livro *A Barca de Gleyre*, que contém uma volumosa seleção das cartas escritas apenas por Lobato, fato que, segundo ele aticaria a imaginação do leitor e o conduziria a outro livro, que conteria as cartas do “outro lado” (LOBATO, 2010, p. 565). *A Barca de Gleyre* (uma alusão ao quadro “Ilusões Perdidas”, ou *Le Soir*, de Charles Gleyre,) seria, segundo Lobato, “Um verdadeiro romance mental de duas formações literárias [...] Creio que não há em literatura uma série tão longa de cartas entre duas vocações, sempre sobre o mesmo assunto e no mesmo tom.” (2010, p. 565).

Neste período, o Lobato fazendeiro, já casado com Maria Pureza da Natividade, a Purezinha, publica o artigo “Velha Praga” (1914), que dá origem ao personagem Jeca Tatu, um caboclo “[...] espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização mas que vive à beira dela, na penumbra das zonas fronteiriças.” (LOBATO, 1944, p. 25).

O referido artigo, mais tarde incluído no livro *Urupês* (1918), dá origem a uma grande polêmica e também provoca críticas ferozes por parte daqueles que Lobato chama de “românticos indianistas”. Em carta ao amigo Rangel, Lobato expõe suas impressões sobre a idealização do caboclo na literatura brasileira:

A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos. E se por acaso um deles se atreve e faz uma “entrada”, a novidade do cenário embota-lhe a visão, atrapalha-o, e ele, por comodidade, entra a ver o velho caboclo romântico já cristalizado [...]. (LOBATO, 2010, p. 291-292).

Lobato continua a colaborar em jornais e revistas com seus artigos, contos e ilustrações até que, em 1918, após a venda da fazenda, compra a *Revista do Brasil* e publica alguns dos seus primeiros sucessos editoriais: *O Saci Pererê: resultado de um inquérito* (1918), *Urupês* (1918) e *Problema Vital* (1918).

Vale lembrar que a aquisição da *Revista do Brasil* corresponde ao início das atividades de Lobato como editor. Daquele momento em diante, funda e participa de inúmeros negócios editoriais, revolucionando o mercado editorial brasileiro em todos os seus aspectos: da seleção de autores, à tecnologia empregada, da programação visual inovadora, à distribuição maciça. Segundo Edgard Cavalheiro, um dos seus primeiros biógrafos:

Convém recordar que até então não tínhamos tido verdadeiramente um editor nacional. Éramos um País sem leitores e sem oficinas tipográficas e os raros escritores que conseguiam aparecer, mandavam seus originais para Portugal [...] Sem a possibilidade de se imprimirem, os intelectuais se retraíam, caindo a produção brasileira em estado de lastimável pasmaiceira. (CAVALHEIRO, 1956a, p. 221).

Neste período, em meio às atividades simultâneas de empresário, escritor e tradutor, Lobato preocupa-se com a educação dos filhos e começa a trabalhar também com textos infantis, um projeto que já acalentava há algum tempo: “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.” (LOBATO, 2010, p. 370).

Com a primeira versão de *A menina do narizinho arrebitado*, lançada em 1920, o escritor apresenta ao público os primeiros contornos do mundo do *Sítio do Picapau Amarelo*, e seus personagens: a menina Lúcia (Narizinho) e seu primo Pedrinho, sua avó Dona Benta, a boneca de pano Emília, feita pela cozinheira Tia Nastácia, o sábio Visconde de Sabugosa, o

porco Marquês de Rabicó.

Com uma proposta até então inédita na literatura brasileira, a série de livros do *Sítio do Picapau Amarelo* pretendia entreter e instruir os jovens leitores, surgindo como algo

[...] absolutamente original, em completo, inteiro desacordo com todas as nossas 'tradições' didáticas'. Em vez de afugentar o leitor, prende-o. Em vez de ser tarefa que a criança decifra por necessidade, é a leitura agradável que lhe dá a amostra do que podem ser os livros. (CAVALHEIRO, 1956b, p.156).

Numa combinação inusitada, Lobato mescla ao universo rural do Sítio “[...] tanto personagens fundadores da literatura infantil ocidental [...] como personagens da literatura infantil estrangeira contemporânea sua como Alice e Peter Pan.” (LAJOLO, 2000, p. 62) e soma a este recurso, o uso de uma linguagem coloquial, direta e próxima da narrativa oral - um traço que, segundo Coelho, denota a preocupação do autor com uso de uma “[...] *linguagem brasileira* liberta do magistério lusitano.” (COELHO, 2010, p.247, grifos nossos).

Em 1926, pouco antes de partir para Nova York como adido comercial, Lobato publica o polêmico *O Choque das Raças ou O Presidente Negro*³², um romance de ficção científica que, segundo Lajolo, funcionaria como “[...] uma espécie de passaporte para suas pretendidas atividades de escritor e editor nos Estados Unidos.” (LAJOLO, 2000, p. 68).

Fascinado com o desenvolvimento industrial e tecnológico que encontra, ele escreve *América* (1932) e, entre o assombro com os eletrodomésticos e o cinema falado norte-americano, o autor de Taubaté começa a refletir sobre a urgente necessidade da exploração do minério de ferro e do petróleo no Brasil:

[...] sou um peixe que esteve fora d'água desde 1882, quando nasci e só agora caio nela. Isto aqui é o mar do peixe Lobato [...] E a pátria aí me custeia com 700 dólares por mês. Hei de devolver este dinheiro com juros fabulosos. Meu plano agora é um só: dar ferro e petróleo ao Brasil. (LOBATO, 2010, p. 522).

Quando regressa ao Brasil, em 1931, os planos de exploração de recursos minerais não são postos de lado, mesmo em meio à grave doença do filho Edgard e depois da perda de todo o dinheiro investido na Bolsa de Nova York, em pleno ano de 1929 – ele volta a escrever e traduzir para se manter e inicia a sua campanha em prol da exploração do ferro e do petróleo.

³²“O enredo escandaliza. E entre as razões do escândalo pode se incluir a atualidade da temática, a um tempo que o conceito de ‘eugenia’ era evocado acima e abaixo do equador para justificar políticas de exclusão e marginalização.” (LAJOLO, 2000, p. 68).

Apesar do entusiasmo com que escreve sobre o tema e do empenho em viabilizar a exploração destes recursos, Lobato esbarra em sucessivos boicotes e sabotagens promovidos pela burocracia do governo de Getúlio Vargas associado aos interesses de companhias norte-americanas.

Numa tentativa de apelar para a opinião pública e a ação das forças armadas contra o que ele considera a “escravidão petrolífera”, o incansável José Bento escreve, em 1936, *O escândalo do petróleo*, um livro que

[...] narra os percalços do seu projeto petrolífero em constantes tropeços na política governamental. A obra é um sucesso de público e um prato cheio para a censura. No ano seguinte [...] o livro é proibido de circular. (LAJOLO, 2000, p. 76).

Quatro anos mais tarde, Lobato é preso, depois de remeter a Getúlio Vargas cartas que acusam o governo de ser conivente com sucessivas ações que lesam a economia nacional, conforme aponta Azevedo, Camargos e Saccheta (1997, p. 294).

Da prisão, lançando mão do estilo peculiar à boneca de pano Emília, Lobato continua a enviar cartas para o presidente Vargas e para integrantes do Governo:

“Sempre havia sonhado com uma reclusão desta ordem, durante a qual eu pudesse ficar forçadamente a sós comigo mesmo e pudesse meditar sobre o livro de Walter Pitkin (*A short introduction to the history of the human stupidity*³³). Mais adiante provocava: “Passei nesta prisão, general, dias inolvidáveis, dos quais sempre lembrarei com a maior saudade. Tive ensejo de observar que a maioria dos detentos é gente de alma muito mais limpa e nobre que muita gente de alto bordo que anda solta.” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 305).

Preso, novamente, é condenado a seis meses de detenção e, apesar do sarcasmo com que se refere à sua condição e da intensa mobilização que promove para a melhoria das condições de vida dos detentos, sai da cadeia três meses depois, amargurado e fragilizado: “Depois que me vi condenado a seis meses de prisão, e posto numa cadeia de assassinos e ladrões só porque teimei demais em dar petróleo à minha terra, morri um bom pedaço da alma.” (LOBATO, 2010, p. 547).

Próximo dos sessenta anos, Lobato sente o impacto emocional de sua prisão e da censura aos seus livros se somarem a uma série de acontecimentos anteriores: “[...] seus dois filhos morrem muito jovens, seu cunhado suicida-se, sua situação financeira é precária. Sobrevive de direitos autorais e das traduções que lhe consomem tempo e energia.” (LAJOLO, 2000, p. 78).

³³Breve introdução da história da estupidez humana (1932).

Nota-se também que sua produção literária infanto-juvenil, entre 1939 (quando publica *O Picapau Amarelo* e *O Minotauro*) e 1944, quando edita sua última obra, *Os doze trabalhos de Hércules*, é marcada pela crítica aos regimes totalitários, pelo abandono progressivo do mundo “real” e o mergulho na fantasia, e nas utopias de um mundo reformado ao gosto da boneca Emília:

Monteiro Lobato não pode concretizar seu projeto de industrialização do país através da campanha do petróleo: sua luta foi interrompida por uma condenação sentenciada pelo Tribunal de Segurança Nacional. *Mas, na fantasia e no sonho, construiu um mundo onde todos os seus desejos pudessem ser realizados.* (CAMPOS, 1986, p.123, grifos nossos).

Em 1946, de partida para a Argentina, o autor reafirma o seu afastamento do fascismo ao aproximar-se do Partido Comunista do Brasil. Este estreitamento ideológico também influencia sua produção neste tempo – depois de tomar conhecimento da proibição das atividades do Partido Comunista em todo o país, escreve *A parábola do Rei Vesgo* (1947) e, “[...] movido mais pela fê cega na liberdade de expressão do que pela comunhão com os ideais comunistas [...]” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 347), publica *Zé Brasil* (1947):

O Jeca Tatu indolente de “Uma Velha Praga”, que depois se transforma em vítima de endemias crônicas no *Problema Vital*, agora surgia como um trabalhador sem terra – Zé Brasil – capaz de lutar por uma estrutura fundiária mais justa. (CAMPOS, 1986, p. 347).

Assim como havia ocorrido com muitos dos seus textos infantis, *Zé Brasil* foi censurado e, seu autor, mesmo enfermo e combalido, empenha-se em reeditá-lo e se empolga com mais uma polêmica desencadeada: “Para um escritor nada melhor que as iras da Polícia, do que o veto da Igreja, do que a condenação dos pseudomoralistas” (CAVALHEIRO, 1956b, p. 261).

Em 1948, Lobato habita o último andar do prédio onde funcionava a Editora Brasiliense, empresa fundada com Artur Neves e Caio Prado Jr – lá “[...] a poucos quarteirões do velho Café Guarany e das velhas arcadas do Largo de São Francisco [...] Monteiro Lobato tem seu escritório, recebe os amigos, joga partidas de xadrez e escreve cartas. São suas últimas cartas.” (LAJOLO, 2000, p. 82).

A 4 de Julho de 1948, Monteiro Lobato falece, vítima de um espasmo vascular – um fim pressentido e comentado com os amigos, por vezes com amargura e mesmo com sarcasmo: “A Emília – gracejava ele – já disse que não presto mais, que estou uma porcaria, que...ela vai procurar ‘outro’.” (CAVALHEIRO, 1956b, p. 270).

Do amigo Rangel, Lobato literalmente se despede, em sua última carta:

Adeus Rangel! Nossa viagem a dois está chegando ao fim. Continuaremos no Além? Tenho planos logo que lá chegar de contratar o Chico Xavier para psicógrafo particular, só meu – e a primeira comunicação vai ser dirigida justamente para você. Quero remover todas as suas dúvidas. (LOBATO, 2010, p. 582).

Aos 66 anos, o escritor encerra uma trajetória que se desdobrara em tantos caminhos que, de fato, seria limitado contê-lo dentro das fronteiras de sua obra infanto-juvenil e até mesmo de sua literatura destinada ao público adulto. Sua produção literária, apesar de vasta e voltada para múltiplos propósitos, não poderia ser o único elemento que define José Bento Monteiro Lobato:

Cartas, campanhas e livros são alguns dos caminhos que podem nos conduzir a Monteiro Lobato. Será que nos conduzem mesmo? O caso é que nem todas as veredas ao longo das quais Monteiro Lobato viveu sua vida dão conta dela. Pois que caminhos dão conta da vida de uma pessoa? (LAJOLO, 2000, p.10).

2.1 O EDITOR

“Não há livros, Rangel, afora os franceses. Nós precisamos entupir este país com uma chuva de livros. ‘Chuva que faça o mar, germe que faça a palma’, já o queria Castro Alves.” (LOBATO, 2010, p. 296).

Com a compra da *Revista do Brasil*, em 1918, Monteiro Lobato dá início a uma reviravolta em sua vida profissional, firmando o primeiro passo para uma profunda mudança no panorama editorial do Brasil: “As editoras eram poucas. Na verdade só existiam a ‘Alves’ e a ‘Briguiet’, que em geral divulgavam medalhões, membros da Academia Brasileira, ou então imprimiam obras didáticas”. (CAVALHEIRO, 1956a, p. 176).

De certo modo, ao assumir a *Revista do Brasil*, Lobato já contava com uma experiência editorial anterior, com a publicação de *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. Sua tiragem de dois mil exemplares, bancada por conta própria e impressa nas oficinas do jornal *O Estado de S. Paulo* é esgotada em dois meses e impulsiona Lobato a investir no que ele chama de “marca Monteiro Lobato” (LOBATO, 2010, p. 421).

Pouco a pouco, ao se dar conta da estrutura precária de produção e venda de livros no país, o autor vislumbra as grandes oportunidades que tem diante de si e organiza uma iniciativa inusitada para distribuir a primeira edição do seu *Urupês*.

Segundo informa Cavalleiro (1956a), após selecionar diversos estabelecimentos comerciais que vão de papelarias a açougues, ele envia a todos uma curiosa circular propondo-lhes a venda de livros em consignação:

Vossa senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livro”? V.Sa 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.Sa 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 porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa. (CAVALHEIRO, 1956a, p. 222).

O sucesso da ação empreendida faz Lobato investir em oficinas gráficas próprias e também a encarar o livro como mercadoria, conforme já o havia anunciado em sua circular:

E quando Lobato apareceu anunciando suas edições pelos jornais, o escândalo [...] assumiu grandes proporções [...] Parecia isto um rebaixamento dos valores intelectuais, que deviam permanecer em santuário, só acessível aos eleitos, e não trazidos para a praça pública, às mãos dos pobres mortais. (CAVALHEIRO, 1956a, p. 223).

Esta atitude que, segundo Ceccantini (2008, p. 74), dessacralizara o livro, transformando-o num objeto tão vendável quanto artigos de mercearia, é reforçada, para a surpresa dos intelectuais da época, pelas opiniões de Lobato sobre como a “mercadoria” deveria ser ofertada: “Livro é sobremesa: tem de ser posto debaixo do nariz do freguês para provocar-lhe a gulodice.” (VAZ, 1957, p. 84).

Além das técnicas de oferta e distribuição empregadas, Lobato também inova ao investir, em paralelo à publicação de jovens e promissores autores, na programação visual das suas edições. Para isto, conforme aponta Ceccantini (2008, p. 76), ele passa a empregar papéis especiais, tipografia diferenciada e capas coloridas desenhadas por artistas como Di Cavalcanti e Wasth Rodrigues – um apuro estético que parecia estar associado ao gosto de Lobato pelas artes plásticas; tendência que ele, conforme já visto, manifestara desde a juventude.

Em 1919, constitui a Olegário Ribeiro, Lobato & Cia e, com a consolidação do seu papel de editor, ele confessa ao amigo Rangel:

Que sórdido fiquei [...] Meu nome que antes aparecia no alto dos livros ou embaixo de artigos, virou agora objeto de registro na Junta Comercial. Creio que desta vez o vírus literário que havia em mim [...] está morto e bem morto. (LOBATO, 2010, p. 434).

Apesar da oscilação de opiniões acerca de sua vocação como escritor, uma atitude que o acompanharia por toda a vida, Lobato continua a ampliar os seus negócios e, com o fim da sociedade anterior, funda a Monteiro Lobato & Cia, uma editora que aposta

progressivamente em livros para o público infante-juvenil, sendo boa parte deles da sua própria autoria. Nesta época, imprime grandes tiragens do seu *Narizinho Arrebitado*, livro que é adquirido aos milhares pelo governo do Estado de São Paulo:

Narizinho teve a inusitada tiragem, para os anos 20 (como até hoje) de 50.500 exemplares, em boa parte graças ao marketing de distribuição, praticado pelo autor. São conhecidos os esforços de Lobato para colocar à venda, em consignação, livros da sua editora em armazéns, farmácias, quitandas e outros pontos de venda não livrescos. E não menos – é claro – pelo fato de ter sido adotado pelo governo estadual como livro de leitura para escolas de primeiro grau. (PENTEADO, 1997, p. 155).

Segundo Ceccantini (2008, p. 76), as altas tiragens obtidas eram um caminho para não somente ampliar a lucratividade dos negócios, mas também para aumentar o acesso do público aos livros, cujo valor unitário caía com as impressões em larga escala.

Em 1924, Lobato transforma a Monteiro Lobato & Cia na Cia Gráfico-Editora Monteiro Lobato. A nova editora, que dispunha “[...] do mais moderno parque gráfico da época e transformava-se na maior e mais importante empresa do ramo no país [...]” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 137), tem um início promissor, mas abre falência em 1925, atingida pela instabilidade política de São Paulo e pela crise de energia elétrica ocorrida naquele ano. Seu fechamento, que coincide com a venda da *Revista do Brasil* a Assis Chateaubriand dá lugar à Cia Editora Nacional, em sociedade com Octalles Marcondes Ferreira:

A nova empresa será só editora – imprimirá em oficinas alheias [...] Como a experiência foi dura, doravante admitiremos a hipótese de tudo – até de terremoto em São Paulo [...] E por falar em contos, recebeste a *Tempestade*? Que interessante! Justamente quando imprimimos a *Tempestade* de Shakespeare, tivemos a tempestade shakespeariana que nos botou por terra... Mas Caliban não vencerá! O dia de amanhã pertence a Ariel – ou a Próspero. (LOBATO, 2010, p. 503).

Nos anos 30, a empresa é vendida, após o enorme prejuízo acumulado com a quebra da bolsa de Nova York. Esta nova reviravolta faz Lobato voltar-se mais uma vez para o ofício de tradutor e escritor – ocupações que nunca abandonou de todo, mesmo à frente de seus negócios editoriais, para onde retorna nos anos 40, quando se torna sócio da Editora Brasiliense.

Ao longo de sua carreira editorial, que também se confundiu com seus múltiplos papéis, Lobato conseguiu imprimir ao mercado editorial brasileiro uma ampla dinamização e modernização; aspectos que se estendem para o público leitor, para o qual as obras impressas se tornaram cada vez mais acessíveis tanto física quanto financeiramente:

Talvez só seja possível compreender a contribuição de Lobato para o universo editorial brasileiro por meio do esforço contínuo em perceber a sobreposição dos papéis de *escritor e editor*, nessa mesma figura humana, em que se dá a ênfase sucessiva de um ou de outro desses dois aspectos, mas ambos em estreita relação de complementaridade. (CECCANTINI, 2008, p. 83, grifos do autor).

2.2 O TRADUTOR

“Foi a tradução que me salvou depois do meu desastre no petróleo. Em vez de recorrer ao suicídio, ao álcool ou a qualquer estupefaciente recorri ao vício de traduzir e traduzi tão brutalmente que me acusaram lá fora de apenas assinar as traduções.” (LOBATO, 2010, p. 568).

A tradução foi para Lobato muito além do exercício de mais um ofício. Representou uma forma de afastamento dos problemas vividos e um aspecto importante em sua proposta de ampliar o acesso do público brasileiro aos cânones da literatura ocidental, cuja disponibilidade em língua portuguesa era até então escassa:

Toda a antiguidade greco-romana ainda nos está fechada. Não temos a nossa tradução de Homero, de Sófocles, de Heródoto [...] Falta-nos quase tudo, e isso por causa da vida indigente que ainda é a nossa. Sem enriquecimento material, sem desenvolvimento econômico, um povo não pode enriquecer-se espiritualmente. (LOBATO, 1982, p. 89).

Não há consenso quanto ao número total de textos que Lobato traduziu, mas a partir dos autores elencados pela pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2010, p. 253), a título de exemplo, é possível ter a dimensão do seu trabalho: Rudyard Kipling, Jack London, Eleanor Porter, Collodi, Mark Twain, Andersen, Perrault, Burroughs, Conan Doyle, Ernest Hemingway, André Maurois, H. G. Wells, Bertrand Russel.

Lobato também adaptou diversas obras, inserindo a maioria delas em seus livros da saga do *Sítio do Picapau Amarelo*: algumas, antes disponíveis apenas na língua portuguesa de Portugal, como *D. Quixote*, outras, textos de língua inglesa, como *Peter Pan*, e outras ainda, narrativas de mitos e lendas provenientes do folclore brasileiro, ibérico e também da mitologia grega, pela qual o autor nutria grande admiração:

Este mês de fevereiro foi o meu mês de Homero. Li a *Iliada* e a *Odisséia*. Estou recheado de formas gregas, bêbedo de beleza apolínea. Maravilhoso cinema, Homero! [...] na *Odisséia* o assunto é caleidoscópico e sempre empolgante. Lê-se tudo aquilo como um romance de Maupassant. (LOBATO, 2010, p. 174).

Ao longo de toda a sua produção infanto-juvenil, e mesmo em suas cartas, nota-se no autor de Taubaté um forte desejo de adaptar narrativas canônicas a um tom que ele julgava mais palatável ao seu público:

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 [...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil que nada acho para a iniciação dos meus filhos. (LOBATO, 2010, p. 370).

Além de apontar o efeito que a literatura até então traduzida exercia junto ao público leitor, poderíamos ressaltar outro ponto importante nesta reflexão de Lobato – o objetivo de proporcionar ao público jovem uma abordagem literária mais agradável.

Em sua própria literatura infantil também podem ser encontradas ideias similares. Em muitos momentos de suas obras, ele se refere com sarcasmo aos textos disponíveis e coloca nas mãos de Dona Benta a tarefa de aproximá-los das preferências dos seus netos:

– Leia da sua moda, vovó! – pediu Narizinho. A moda de dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheios de termos do tempo do onça ou só usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. (LOBATO, 1965a, p. 199).

Para se afastar do “português de defunto”, ou trazer um texto estrangeiro para o português falado no Brasil, Lobato estabelece alguns balizadores como a simplicidade na linguagem adotada (LOBATO, 2010, p. 465), a liberdade em relação ao texto de partida – “Se a tradução é literal [...] a obra torna-se ininteligível e asnática, sem pé nem cabeça [...]” – (LOBATO, 1982, p. 88) e a compreensão profunda do autor e da sua obra para “[...] reescrevê-la em português como quem ouve uma história e depois a conta com palavras suas.” (LOBATO, 1982, p. 88).

Em cartas ao amigo Godofredo Rangel, também escritor e tradutor, ele aponta os caminhos necessários: “Vai traduzindo os outros contos shakespearianos, em linguagem bem simples, sempre na ordem direta e com toda a liberdade. Não te amarres a original em matéria de forma – só em matéria de fundo.” (LOBATO, 2010, p. 465).

Ao imprimir a sua marca de escritor ao texto traduzido, ele também rompe com a “[...] impressão de que quem traduz não pode criar.” (LOBATO, 1982, p. 41) e abre espaço para a atuação de profissionais que transitaram entre a carreira literária e a carreira tradutória:

Em linguagem econômica contemporânea, Lobato agregava valor às narrativas que parafraseava. O mesmo que Clarice Lispector faria ao reescrever seus contos favoritos de Edgar Allan Poe, na década de 1970, para a editora Tecnoprint. Monteiro Lobato, como Clarice, era o detentor do valor de grife em suas adaptações. O *D. Quixote das crianças*, na percepção

dos leitores, era muito mais uma obra de Lobato do que de Cervantes. A narradora não era a dona Benta? (MONTEIRO, 2002, 170-171).

Deste modo, poderíamos supor que nomes como Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Mário Quintana e Érico Veríssimo exerceram as suas respectivas atividades a partir dos caminhos abertos, anos antes, pelo criador do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Como autor de obras traduzidas, Lobato, ainda em vida, foi editado em “[...] francês, espanhol, inglês, árabe, alemão, japonês, ídiche, italiano [...]” (CAVALHEIRO, 1956b, p.153) e alcançou sucesso considerável nas edições em espanhol: “Pode haver – escreve ‘El Mundo’, de Buenos Aires – muitos homens e mulheres que não saibam quem foi José Bento Monteiro Lobato. Poucas crianças, porém, o desconhecem”. (CAVALHEIRO, 1956b, p.184).

Ele também viu seus textos literários para adultos serem adaptados para o cinema, um meio ainda em formação no Brasil do início do século XX:

E até para o Cinema vão meus contos entrar. Duas empresas rivais querem fazer “Os Faroleiros”, “O estigma”, “Bocatorta” e “O comprador de fazendas”. Uma destas empresas produziu uma fita “Caipirinha” que não é totalmente uma droga. (LOBATO, 2010, p. 446).

No plano da literatura infantil, Lobato não realizou um antigo desejo de ver o *Sítio do Picapau Amarelo* adaptado para a linguagem audiovisual: “Suspirara, muitas vezes, por um Disney que fixasse os personagens do Sítio do Picapau Amarelo.” (CAVALHEIRO, 1956b, p. 95).

Seu sonho só se concretizaria em 1952, poucos anos após a sua morte, com a primeira adaptação do *Sítio* para a televisão, produzida pela TV Tupi de São Paulo.

2.3 O ESCRITOR INFANTO-JUVENIL

“O ‘Sítio’ de dona Benta não é só um pedaço de terra; é, principalmente, um pedaço da vida. Dentro dele está a nossa infância. Ele é a nossa infância. Pedrinho, Narizinho, Emília, Sabugosa, Tia Nastácia, ou somos nós, ou são as sombras amigas que nos rodearam na meninice.” (FOLHA DA NOITE, 1948).

Em 1920, ao publicar o seu *Narizinho Arrebitado*, Lobato inicia a saga do *Sítio do Picapau Amarelo*, série que se estende por vinte e três livros escritos e reescritos num período de quase trinta anos. Uma obra

[...] sem par, em qualquer outra literatura, alonga-se por quase cinco mil páginas de texto, parcimoniosas de ilustrações, e abrange quase a totalidade dos gêneros que os especialistas desenvolveram como instrumento classificatório para a ficção infantil: contos literários, fantasia épica, realismo encantado, histórias de magia, fantasias de animais, viagens ao

passado, ficção científica, histórias de humor e anedotas, fantasias sobre fantasias, história de bonecas, fantasia baseada em folclore, fantasia baseada em lendas e mitos [...] (PENTEADO, 1997, p. 179).

Apesar de não ser a primeira obra infantil editada no Brasil³⁴, o *Sítio* traz consigo elementos inovadores, “[...] questionadores, desmistificadores da autoridade, anti-etnocêntricos [...]” (CAMPOS, 1986, p. 124).

Pouco a pouco, ao longo de histórias propositalmente encadeadas para cativar a atenção do leitor para a narrativa seguinte, Lobato construiu uma obra de “caráter circular”, segundo Lajolo (2000, p. 63), repleta de narrativas fantásticas que tanto levavam o leitor para referências longínquas, como as da mitologia grega, quanto inseriam no cotidiano do *Sítio* ícones infantis daquele tempo, como Tom Mix, Shirley Temple e Peter Pan.

Neste verdadeiro “*Rocambole* infantil” (LOBATO, 2010, p. 542), não há fronteiras entre o real e o maravilhoso (COELHO, 2010, p. 257), assim como não há limites para a imaginação e para as aventuras vividas por Dona Benta, seus netos Narizinho e Pedrinho, a cozinheira Tia Nastácia, o sábio Visconde de Sabugosa e a desbocada boneca Emília. Das viagens à “Grécia Heróica³⁵” do *Minotauro* (1939) e *Os 12 Trabalhos de Hércules* (1944), ao mundo das fábulas brasileiras em *O Saci* (1921); do didatismo irreverente de *Emília no País da Gramática* (1934), *Aritmética da Emília* (1935) e *O Poço do Visconde* (1937), às fantasias pacifistas de *O Picapau Amarelo* (1939), *A Reforma da Natureza* (1941) e *A Chave do Tamanho* (1942), Lobato “rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas idéias e formas que o novo século exigia.” (COELHO, 2010, p. 247).

O mergulho no mundo infantil parece, de certo modo, uma volta ao seu próprio passado de menino do interior que brincava com bonecos de chuchu e espiga de milho: “A infância volta inteira, insubstituível. A primeira entrada na floresta. O circo de cavalinhos. As irmãs. O alpendre. O colo materno... O mundo da criança se reconstitui sereno, perfeito, e aquilo lhe dá prazer.” (CAVALHEIRO, 1956b, p. 163).

Por outro lado, o Lobato-adulto sobrepõe-se ao “menino”, na medida em que, ao longo da sua obra, concretiza o seu propósito de entreter, instruir e contribuir para a formação moral e intelectual do seu público jovem.

³⁴Segundo Coelho (2010), outros nomes como Julia Lopes, João Kopke e Olavo Bilac produziram livros para jovens antes de Lobato. Apesar disto, afirma a autora: “A Monteiro Lobato coube a fortuna de ser, na área da literatura infantil e juvenil, o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje. Fazendo a herança do passado imergir no presente, Lobato encontrou o caminho criador de que a Literatura Infantil estava necessitando.” (COELHO, 2010, p. 247).

³⁵Para Lobato, este seria o tempo em que a Grécia era “[...] uma coleção de reinos, de tribos em luta, de famílias poderosas; o tempo da guerra de Tróia que Homero descreve na *Ilíada*; e o tempo dos heróis tebanos, da viagem dos Argonautas, dos monstros fabulosos, como a Hidra de Lerna e outros.” (LOBATO, 1965g, p. 12).

Penteado (1997, p. 179) divide esta proposta em três fases: a primeira é voltada para o entretenimento, com narrativas curtas e um grande número de ilustrações. Na segunda, ele produz textos de caráter mais didático, alguns deles, alimentados por obras que o autor conheceu no período em que residiu nos Estados Unidos. Em sua terceira fase, a obra lobatiana alcança a maturidade plena, dedicando-se profundamente à fantasia.

Vale observar que esta última fase talvez funcione, para seu autor, como escape de um mundo ao qual ele não quer mais pertencer: “De escrever para marmanjos, já enjoiei. Bichos sem graça. Mas, para as crianças, um livro é todo um mundo.” (LOBATO, 2010, p.513).

Concebido no período da segunda Guerra Mundial, entre profundas perdas e decepções sofridas pelo autor, este momento literário reflete “[...] certo desapontamento lobatiano diante da sociedade moderna” (GÊNOVA, 2008, p. 422) e aponta para a sua comoção diante das atrocidades praticadas pelo homem:

Uma bomba que cai numa casa de Londres e mata uma vovó de lá, como eu, e fere uma netinha como você ou deixa aleijado um Pedrinho de lá, me dói tanto como se caísse aqui [...]. Vem-me vontade de morrer. Desde que a imensa desgraça começou não faço outra coisa senão pensar no sofrimento de tantos milhões de inocentes. (LOBATO, 1965h, p. 7).

A declaração de Dona Benta em *A Chave do Tamanho* faz coro ao Lobato sombrio e desiludido do texto “Pearl Harbor”: “O homem me repugna [...] são monstros de estupidez e crueldade. Quero morrer. Quero ver-me em outro mundo, ou em outra condição. Já vivi muito neste circo romano e não suporto mais.” (LOBATO, 1982, p. 108). E mais adiante, numa relação intertextual com Ernest Hemingway³⁶, o romancista da guerra: “Sou parte do mundo. Por quem os sinos dobram? Por mim também.” (LOBATO, 1982, p. 109).

Especula-se também que, nesta terceira fase, o criador do *Sítio* aproxima-se daqueles que seriam seus mundos ideais: o modificado pela fantasia, da *Reforma da Natureza* e a *Chave do Tamanho* e o da Grécia mitológica de *O Minotauro* e *Os 12 Trabalhos de Hércules*:

Lobato sempre foi um grande apaixonado pela civilização grega, embora esta admiração pela antiga Grécia só se torne motivo de histórias infantis no final da vida do escritor [...] Será que ao ambientar estes livros na Grécia antiga Lobato não estaria, talvez inconscientemente, renegando a civilização industrial? Note-se que, dos seus quatro últimos livros infantis, o autor ambientou dois na antiga Grécia [...] Num terceiro livro, *A Reforma da Natureza* (1941), Lobato coloca D. Benta e Tia Nastácia reformando o mundo [...] enquanto Emília reformava a Natureza [...] Finalmente, num quarto livro, Lobato “destruiu” a civilização [...] (CAMPOS, 1986, p.158).

³⁶Vale lembrar que a famosa citação do referido autor norte-americano em *Por quem os sinos dobram*, remete-se à “Meditação 17”, de John Donne (1572 – 1631), de onde também foi extraído o título do romance de Hemingway.

Além de reafirmar este ponto de vista, Vasconcellos acrescenta um outro que será explorado, posteriormente, nesta pesquisa: a representação da “[...] a vitória da esperteza sobre a força [...]” (VASCONCELLOS, 1982, p. 84) – uma opinião à qual acrescentaremos, mais tarde, a ideia de substituir a violência pelo humor³⁷.

Ao lado do tom pacifista e cético que adota na maior parte de obras, Lobato também critica ferozmente a violência perpetrada por instituições como o Estado e a Igreja Católica, além de atacar os desmandos dos ditadores. Esta atitude lhe vale represálias que ele conhecerá em vida e às quais sua obra será submetida posteriormente: nos anos 30, 40 e 50, Lobato terá muitos dos seus livros censurados, recolhidos e queimados.

Em parecer emitido em 1941, um procurador de curioso sobrenome, Clóvis Kruel, afirma que livros como *Peter Pan, história do menino que não queria crescer*, contada por Dona Benta (1930) “[...] geravam ‘um sentimento errôneo quanto ao governo do país’[...]” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 307). O procurador Kruel também alertava que “[...] os livros de Lobato predispunham a doutrinas perigosas e práticas deformadoras de caráter [...]”, aconselhando, portanto, a proibição da venda de toda a obra infanto-juvenil do autor (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 307).

Segundo Penteado (1997), foram promovidas queimas de livros lobatianos em cidades como São João Del Rei, Rio de Janeiro e mesmo na própria Taubaté, cidade natal do autor. À repressão à obra de Lobato promovida pelo Estado Novo se somavam também as atitudes de diversas entidades católicas espalhadas pelo Brasil. O autor cita um trecho do jornal da Paróquia de São José, em Belo Horizonte, no ano de 1934, onde se lê: “Cuidado! Tornamos a avisar a todos que o livro *História do Mundo para Crianças*, do senhor Monteiro Lobato é péssimo e não pode ser lido por ninguém.” (PENTEADO, 1997, p. 217).

Os textos lobatianos também foram alvo de ataques maciços no livro *A literatura infantil de Monteiro Lobato ou Comunismo para crianças*, escrito em 1957, pelo Padre Sales Brasil. Nesta obra, Brasil, que se dirige a Lobato como “comunista”, “insidioso” e “corruptor de crianças”, reprova, entre outros aspectos que julga execráveis, seu pendor pelos valores pagãos, sua adesão ao darwinismo, seu desrespeito à hierarquia social e aos valores familiares.

³⁷Segundo Nelly Coelho, “Contrariando a *seriedade*, o *exemplarismo circunspecto* ou o *sentimentalismo* que predominavam nas leituras “educativas” da época, Monteiro Lobato, desde seu primeiro livro, introduz o *humor* em suas histórias. Substitui a compostura do adulto (que era oferecida, como modelo, aos pequenos) pela graça, pela irreverência gaiata, pela ironia ou familiaridade carinhosa. Daí o à-vontade com que as crianças passaram a viver em seu universo de ficção.” (1983, p. 727, grifos da autora).

Num capítulo particularmente curioso, o padre condena a “negação do vínculo matrimonial” em Lobato, pelo fato deste ter divorciado a boneca Emília do porco Marquês de Rabicó: “Emília é uma boneca divorciada e, como tal, se apresenta em cada um dos livros que o intransigente materialista destinou à nossa infância.” (BRASIL, 1957, p. 139).

Além das reações e represálias à obra do autor, dentro das circunstâncias citadas, é igualmente necessário mencionar as críticas ao seu texto infantil, considerado portador de conteúdo racista e preconceituoso³⁸.

Sobre este aspecto, Coelho (1983, p. 720-733) aponta que a obra de Lobato reflete os valores, positivos ou negativos, da sociedade em ele viveu – de onde se pode concluir que é preciso considerar o autor e sua respectiva obra dentro do contexto em que estes se inseriam, conforme abordamos no Capítulo 1 a respeito dos fatores que operam sobre a escritura e a reescritura num dado sistema literário. Consideramos, portanto, não procedente a construção de críticas baseadas num olhar contemporâneo, permeado por valores sequer cogitados no Brasil do início do século XX.

³⁸No final do ano de 2010, uma discussão em torno da provável proibição do livro *Caçadas de Pedrinho* (1933), de Monteiro Lobato, por parte do Conselho Nacional de Educação (CNE) ganhou espaço significativo na mídia brasileira. A polêmica se estendeu até abril de 2011, com a matéria de capa da revista *Bravo*, que utilizou trechos de cartas de Lobato para especular sobre posturas racistas do autor.

3 OS “TELENETOS” DE LOBATO

[...] o Sítio e seus personagens deixaram de ter existência literária para ter existência cultural, que sobrevive além dos livros [...]” (MARCELO COELHO, 2009, [s/p]).

Em 1952, dois anos após a inauguração da televisão no Brasil, foi ao ar a primeira adaptação do *Sítio do Picapau Amarelo*. Sob a forma de teleteatro ao vivo e marcada pelo improviso de um meio de comunicação ainda em formação, a série, exibida pela TV Tupi-São Paulo, foi escrita e produzida por Tatiana Belinky e Julio Gouveia e transmitida até 1963.

Na década de 60, mais duas adaptações foram produzidas, respectivamente, pela TV Cultura, em 1964, e pela Rede Bandeirantes, entre 1967 e 1969. Oito anos mais tarde, em 1977, a Rede Globo iniciava a exibição da sua primeira versão da série (em 2001 e 2012 foram feitas outras duas versões), que se encerrou em meados dos anos 80, guardando profundas diferenças, em termos narrativos, tecnológicos e contextuais, da versão da TV Tupi que, segundo Nelly Novaes Coelho (2010, p. 251), surgiu num momento em que o interesse da leitura entre os jovens diminuía, à medida que aumentava a procura pelos quadrinhos e o acesso à televisão.

Com o objetivo de remeter o público jovem aos livros de Lobato (COELHO, 2010, p. 251), cada episódio da Tupi iniciava com um livro sendo retirado da estante por Júlio Gouveia, que apresentava a obra a ser encenada.

Após a explicação, vinha a leitura da história, então entrava a ação transportada para o cenário onde a trama se desenrolava. *O Sítio do Picapau Amarelo* era apresentado em capítulos; ao final destes, o narrador voltava à cena. Júlio Gouveia lia, então, as linhas finais relativas àquele episódio e, ao iniciar as referências à continuação da história, interrompia e dizia: “Bem, mas isso já é uma história que fica para uma outra vez!” (Maria, 2000, p. 69, apud MARÇOLLA, 2005, p. 155).

Para Nelly Coelho, esta versão seria mais “fiel” à obra de Lobato e refletia o cuidado de Belinky e Gouveia em atingir “[...] o *espírito* ou a *mente* das crianças.” (2010, p. 251, grifos da autora), ao contrário da série produzida pela Rede Globo nos anos 70 e 80, que teria uma abordagem mais superficial, sendo dirigida aos sentidos das crianças através dos seus efeitos visuais e sonoros.

Em consonância com Coelho, José Whitaker Penteadó, confronta em seu texto *Os filhos de Lobato*³⁹ (1997), o impacto positivo da adaptação da Tupi sobre o público jovem, em relação à “disneylização⁴⁰” operada no texto lobatiano pela Rede Globo na série iniciada em 77: “Na produção da Globo, a obra de Lobato ganhou cores, música especial, histórias novas e enredos que – em grande parte – descaracterizaram o ‘universo’ dos livros infantis e obscureceram o seu conteúdo ideológico.” (PENTEADO, 1997, p. 21).

Ao analisarmos estudos contemporâneos, podemos igualmente identificar a preocupação com a interferência da televisão sobre o texto de Lobato e o receio de uma possível substituição deste último pelas adaptações televisivas, dada a preferência dos jovens pelas narrativas audiovisuais.

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, Marcelo Coelho (2009) enfatiza que as séries televisivas baseadas na obra de Lobato não devem ser vistas como substitutos dos livros do autor, ainda que estes sejam cada vez menos lidos pelas crianças.

Segundo a professora Rosângela Marçolla, os “filhos de Lobato” – os jovens “amamentados” pelos textos lobatianos entre os anos 30 e 50 (PENTEADO, 1997, p. 283) – foram gradativamente substituídos pelos “telenetos de Lobato”, ou seja, as “[...] crianças e adolescentes que conhecem os enredos e personagens infantis do Sítio do Picapau Amarelo pela mídia audiovisual.” (MARÇOLLA, 2005, p. 138). Tal constatação é concluída com certo pesar pela autora: “A televisão assumiu o lugar do livro para contar as histórias do autor. Crianças, jovens e adultos só conhecem seus personagens e enredos por meio das cinco adaptações televisivas e não pelas cinco mil páginas que Lobato escreveu durante vinte anos.” (2005, p. 138).

Em sua dissertação de mestrado, Pedro Luiz Padovini, observa a censura do olhar da educadora Eliane Santana com relação à primeira versão da TV Globo, que afastou as crianças da leitura dos textos de Lobato e construiu uma “[...] barreira de informações imagéticas da Televisão que *contaminam* as interpretações geradas pela leitura da obra original.” (PADOVINI, 2006, p. 109, grifo nosso), sendo tarefa dos professores transporem este obstáculo.

³⁹No livro *Os filhos de Lobato: O imaginário infantil na ideologia do adulto* (1997), José Whitaker Penteadó analisa o impacto dos textos de Monteiro Lobato sobre a formação ideológica daqueles, nomeados como “filhos de Lobato”, que entre as décadas de 30 e 50 “[...] tiveram como principal leitura infantil e juvenil a obra o criador do Sítio do Picapau Amarelo.” (1997, prefácio da obra).

⁴⁰Curiosamente, conforme vimos no capítulo anterior, foi o próprio Lobato quem desejou ver sua obra “disneylizada.” (CAVALHEIRO, 1956b, p. 95).

Por outro lado, Padovini (2006, p. 109) pondera, à semelhança do que apresentamos no Capítulo 1, sobre as peculiaridades de cada meio de comunicação que, inevitavelmente, irão produzir narrativas diferentes as quais, por sua vez, serão interpretadas de modos diferentes pelo público.

Além desses aspectos, retomamos também aqui, a questão do momento histórico em que se localiza uma adaptação – um fator determinante para o desenvolvimento de sua narrativa.

O público das produções do *Sítio*, nos anos 50 e 60, era formado, em grande parte, pelos “filhos de Lobato” que mantinham um contato mais profundo com os textos do autor através da leitura e também por assistir a produções que objetivavam parafrasear a obra de Lobato: “No meu tempo, a televisão trabalhava com o livro, remetia ao livro e funcionava. [...] E os livros que eram adaptados tinham as edições esgotadas.” (BELINKY apud MARÇOLLA, 2006, p. 156).

No entanto, ao final dos anos 60, muitos aspectos contextuais contribuíram para que os jovens telespectadores travassem contato com a obra de Lobato de um modo cada vez mais distante da adaptação de Gouveia e Belinky.

Segundo Sérgio Mattos (2002, p. 88-102), em 1964, inicia-se a chamada “fase populista” da televisão no Brasil – marcada pelo significativo aumento do número de televisores, pela introdução de novas tecnologias que, progressivamente, possibilitam o abandono do improvisado e da estética herdada dos programas de rádio, assim como pelos grandes investimentos do governo militar nos meios de comunicação de massa. Para o autor, este empenho em expandir a presença da televisão na vida dos brasileiros era fundamental para a difusão da ideologia do regime militar e para a viabilização da comercialização de bens industrializados, que encontravam na televisão um imenso potencial para a veiculação de suas propagandas.

Data deste período a inauguração da TV Globo-Rio de Janeiro, mais precisamente no ano de 1965, quando sua concessão de operação é autorizada pelo governo do Marechal Castelo Branco – fato que aponta para o alinhamento da empresa (que mais tarde se tornaria a Rede Globo de Televisão) com o regime militar. Segundo Mattos, “De 1964 a 1988, a concessão de licenças para a exploração de frequências reforçou o controle exercido pelo Estado, pelo simples fato de que tais permissões só eram concedidas a grupos que originalmente apoiaram as ações adotadas pelo regime.” (2002, p. 91).

Ainda segundo o referido autor, a expansão da Globo e sua afirmação como a mais poderosa emissora de televisão do Brasil ocorreu justamente na época de maior controle do governo militar sobre os veículos de comunicação: o período que vai de 1968 a 1979, que compreende à vigência do Ato Institucional nº5 (MATTOS, 2002, p. 92). Com o AI-5, instituiu-se não somente a censura federal aos conteúdos veiculados, mas também se estimulou a prática da autocensura, fatores que, como veremos posteriormente, determinaram interferências sobre a série *Sítio do Picapau Amarelo*.

Outro dado importante refere-se ao incentivo financeiro concedido pelo governo federal para que as redes de televisão produzissem programas nacionais, em substituição às produções estrangeiras (MATTOS, 2002, p. 93) – ação que, no caso da Globo, estimulou a produção de novelas e também de programas destinados aos jovens. São desta época os primeiros programas produzidos pela emissora para este público, como *Capitão Furacão* (1965-1970), *Topo Gigio* (1970-1971) e *Vila Sésamo* (1972-1977), além da primeira versão do *Sítio*, exibida entre 1977 e 1986. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 707-715).

Deste modo, quando a Globo leva ao ar o seu primeiro *Sítio*, dirige-se a um público mais habituado à linguagem da televisão que o das décadas anteriores, mais próximo de meios como o teatro e o rádio. Com o uso de efeitos como o *chromakey*⁴¹ entre outros recursos, como trilha sonora específica, cenários e caracterização apurada dos personagens (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 714), a Globo marca, nos anos 70, um distanciamento definitivo das primeiras narrativas televisivas do *Sítio*, em formato de teleteatro.

Em 2001, vinte e quatro anos depois da estreia da primeira versão, a Globo exibiu a segunda versão do *Sítio do Picapau Amarelo*, que permaneceu no ar até 2007. Com ela, muitas atualizações foram apresentadas aos novos “telenetos”, como o uso da internet por uma Dona Benta mais jovem e magra que a interpretada por Zilka Salaberry, na versão de 77, bem como uma Tia Nastácia esbelta⁴², menos supersticiosa e que possui um microondas instalado em sua cozinha.

⁴¹Segundo Barbosa e Rabaça, em seu *Dicionário de Comunicação*, o *chromakey* é um “Processo eletrônico pelo qual a imagem captada por uma câmera pode ser inserida sobre outra imagem, como se fossem, respectivamente, primeiro plano e fundo.” (2001, p. 129).

⁴²Em sua dissertação de mestrado, Cristiane Fensterseifer comenta que a “cultura da magreza”, típica da contemporaneidade, está fortemente presente nessa adaptação, que retrata Dona Benta, Tia Nastácia e a Cuca (uma bruxa, apresentada em Lobato e na primeira versão da Globo, como um grande jacaré) como adeptas de aparência e estilo de vida mais saudáveis (2005, p. 63-64; p. 76). Ainda mostra o porco Rabicó, conhecido nos textos de Lobato por sua gulodice, aconselhado por Narizinho a fazer uma dieta (2005, p. 76).

É interessante ressaltar que a segunda versão da Globo não partia apenas do texto lobatiano, mas também retomou elementos da primeira versão, assistida, na infância, pelos adultos do século XXI, que incentivariam seus filhos a conhecer o “novo *Sítio*” (assim chamado pela mídia naquela época): “[...] as equipes buscaram referências no próprio texto de Monteiro Lobato, que costumava fazer descrições detalhadas dos cenários onde a ação se desenvolvia. A primeira versão do infantil na TV Globo, de 1977, também serviu de inspiração para a equipe.” (MEMÓRIA GLOBO, [s/d], [s/p]).

Cinco anos mais tarde, em janeiro de 2012, a Globo estreou o seu primeiro desenho animado baseado na série, lançando, neste mesmo ano, o site *Mundo do Sítio* (mundodositio.globo.com), que oferece ao jovem internauta recursos interativos como jogos e livros digitais acompanhados por trilha sonora e narração, entre outros conteúdos educativos.

Segundo matéria publicada no *Estado de São Paulo* (ESTADÃO.COM.BR, 2011), o desenho animado produzido pela Globo contou com o incentivo da Lei do Audiovisual e foi comprado pelo canal infantil *Cartoon Network* para exibição no Brasil e América Latina. Com trilha de abertura estilizada por Gilberto Gil, a partir da música composta por ele para o *Sítio de 77*, a animação adotou uma estética que remete ao interior do sudeste brasileiro, mas também utiliza traços semelhantes aos que marcam as animações japonesas e norte-americanas – uma atualização que buscou tornar a produção mais atraente para sua comercialização internacional.

Assim, à semelhança do que destacamos em relação à versão de 2001, constatamos que o desenho de 2012 conta, entre seus “hipotextos” (GENETTE, 2010), além da série de 1977 e do texto lobatiano, animações com ritmo acelerado e personagens de olhos arregalados que são familiares aos jovens do século XXI, como *As Meninas Superpoderosas* e *Mansão Foster para Amigos Imaginários* (CASALETTI, 2012).

Longe de temer que os textos de Lobato cedam lugar aos apelos audiovisuais presentes no desenho da Globo e no site mundodositio.com.br, Livia Lopes Sant’Anna, editora do *Mundo do Sítio*, acredita que “[...] as crianças vão buscar na internet mais informações sobre o universo de Monteiro Lobato.” (CASALETTI, 2012, [s/p]). E acrescenta: “As crianças vão criar um vínculo maior com os personagens e querer conviver com eles por mais tempo.” – o que, em nossa opinião, inevitavelmente as aproximará da obra infanto-juvenil lobatiana que, em 2012, completou 91 anos de vida.

3.1 LOBATO NA REDE GLOBO: *O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO* DOS ANOS 70

A primeira versão da Rede Globo para a série *O Sítio do Picapau Amarelo* foi ao ar entre 1977 e 1986 e contou inicialmente com o apoio da TV Educativa e do Ministério da Educação e Cultura: “Dirigido fundamentalmente à criança, o programa unia entretenimento a um conteúdo de informação e instrução – sem adotar linguagem pedagógica.” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 713).

Produzido na fase do “desenvolvimento tecnológico” da televisão brasileira⁴³ (MATTOS, 2002, p. 79), o programa teve como diretor geral Geraldo Casé e nomes como Paulo Afonso Grisolli, Wilson Rocha e Benedito Ruy Barbosa entre seus primeiros adaptadores. Sua trilha sonora, dirigida por Dori Caymmi, era “[...] formada por temas essencialmente nacionais, ressaltando a mitologia e o folclore.” (MEMÓRIA GLOBO, [s/d], [s/p]). Outros nomes, como Dorival Caymmi, João Bosco e Radamés Gnattali, também fizeram parte da trilha do primeiro *Sítio* da Globo, cuja música de abertura, composta por Gilberto Gil foi rearranjada, respectivamente, para as versões de 2001 e 2012.

Segundo o *Dicionário da TV Globo* (2003, p. 714), seu elenco principal era composto por Zilka Salaberry (Dona Benta), Jacyra Sampaio (Tia Nastácia), André Valli (Visconde de Sabugosa), Samuel Santos (Tio Barnabé), Romeu Evaristo (Saci), Dorinha Duval (Cuca), além de Tônico Pereira, representando o personagem Zé Carneiro. Este último, apesar de ausente na obra de Lobato, seria, na opinião de Marçolla, uma ressignificação do personagem Jeca Tatu, mencionado no Capítulo 2 desta dissertação:

No texto original de Lobato, não existe o Zé Carneiro, criado nessa adaptação, para ser a voz do próprio autor, mostrando a sua opinião quanto ao homem da terra, a sua preguiça e os problemas de saúde e de higiene causados pela falta de atenção da sociedade. Um personagem aos moldes do famoso Jeca Tatu, que os adaptadores procuraram avivar para os telespectadores. (MARÇOLLA, 2006, p. 161-162).

A boneca Emília, seguindo o padrão das adaptações dos anos 50 e 60, foi representada por atrizes adultas, como Dirce Migliaccio, Reny de Oliveira e, por fim, Suzana Abranches. Já os personagens Pedrinho e Narizinho, por serem crianças, contaram com diversos atores ao longo da série, como Júlio César e Rosana Garcia, José Patelli e Daniele Cristina, além de Daniel Lobo, Gabriela Senra e Izabelle Bicalho (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 714-715).

⁴³Esta fase, que se estendeu entre 1975 e 1985, é considerada pelo autor Sérgio Mattos como um momento em que as redes de televisão expandiram a sua produção, graças ao aperfeiçoamento tecnológico incorporado às suas operações e ao incentivo do governo federal (2002, p. 79).

Com investimentos de produção superiores aos adotados pelos programas infantis da época, a Globo construiu em Barra de Guaratiba, Rio de Janeiro, um sítio, principal cenário do programa, que contava com uma casa, pomar, celeiro e jardins. Suas gravações internas se alternavam entre esta locação e os estúdios da Cinédia, também no Rio de Janeiro (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 713).

Segundo seus adaptadores e diretores, o programa buscou aproximar o universo rural do *Sítio* de Lobato, localizado entre os anos 20 e 40, do Brasil urbano dos anos 70, já que a maioria dos jovens telespectadores do programa residia em cidades. Deste modo, o personagem Pedrinho, que vivia num ambiente urbano, tornou-se o elo entre a cidade e o sítio de sua avó, Dona Benta (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 713).

Para o diretor Geraldo Casé, era preciso conferir, desde o início, um caráter atemporal ao programa, ainda que dada a inclusão de certos elementos familiares aos telespectadores, como uma televisão na sala de Dona Benta (que a mantinha desligada): “[...] houve uma preocupação em não urbanizar demais a parte rural, para não se perder o contraste vivido por uma criança que sai do cenário urbano e vai para um sítio.” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 713).

O diálogo com os textos de Lobato era também um ponto importante para a construção de cada episódio. Para tanto, a produção contava com o apoio de professores de literatura e psicólogos que auxiliavam os roteiristas com a adequação entre a linguagem, os conteúdos de Lobato e o formato da série da Globo. Segundo Marcos Rey, um dos roteiristas da série, os desdobramentos efetuados sobre o texto lobatiano eram inevitáveis, dadas as diferenças do meio televisivo em relação aos livros:

Depois de definidos os rumos da adaptação, o adaptador gozava de bastante liberdade, no tocante à criação, pois logo se verificou que todos os temas lobatianos sugeriam diversidade de desdobramento. A intenção era a de manter a maior fidelidade possível ao texto e principalmente ao espírito e intenções do autor. Mas a engrenagem dos episódios não podia ser tão simplificada e retilínea como dos livros, onde tudo acontecia muito depressa, concentradamente. Num só volume do *Sítio do Picapau Amarelo* descobríamos várias histórias distintas, sendo que cada uma delas fornecia material para episódios completos de 20 capítulos (2006, p. 61).

Para Rey, a infinidade de episódios derivados a partir dos temas lobatianos, marcou a mudança da proposta do programa para “baseado na obra de”, ao invés de “adaptado da obra de”. Ele afirma ainda que a Globo não adaptava Lobato para que o autor fosse lembrado pelos adultos “saudosistas”, mas sim, para apresentá-lo ao seu novo público:

Como não estávamos adaptando Lobato para que fosse lembrado, porém divulgado e lido pela nova geração, continuamos a trabalhar suas histórias

desdobrando-as, incluindo novos lances, valorizando personagens acidentais, criando ganchos, naturalmente *ampliando diálogos, modernizando a linguagem* e colocando os personagens em face de problemas mais atuais. Tudo isso sempre a partir do que havia na obra de Lobato [...] extraídos às vezes de pequenos capítulos ou parágrafos (REY, 2006, p. 61-62, grifos nossos).

Estas atualizações, conforme vimos no Capítulo 1, lançaram uma “nova luz” sobre o texto de partida (STAM, 2006, p. 34) e foram essenciais para a aceitação da obra pelo novo público. Para Rosângela Marçolla, a releitura da Globo sobre a obra do autor de Taubaté ocorreu através da linguagem, cenário e figurinos, especialmente o utilizado pelos netos de Dona Benta (2006, p. 160). Ela ressalta ainda que, apesar das mudanças realizadas, foram mantidas as aproximações com as “[...] histórias de tradição oral, como o conto de fadas, a fábula, a lenda e o mito [...] até por serem responsáveis pelo sucesso do trabalho em termos literários.” (2006, p. 160).

Com o sucesso de público e audiência alcançados no Brasil, o *Sítio do Picapau Amarelo* da Rede Globo foi exportado para países como Colômbia, Guatemala, Itália e Portugal, sendo eleito pela UNESCO, em 1979, “[...] como um dos melhores programas infantis do mundo.” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 714). No entanto, apesar da receptividade alcançada, sua exibição foi proibida pelos censores do governo angolano, que o consideraram um programa racista, “[...] sob a alegação de que não gostavam de ver o negro – principalmente a personagem Tia Nastácia – apresentado apenas em funções subalternas.” (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 715).

Podemos aventar que o governo brasileiro também exerceu o seu poder sobre a adaptação da Globo, influenciando a reescritura do texto de Lobato através da censura, conforme discutiremos aqui, e da veiculação de ideias alinhadas aos propósitos do regime militar, conforme veremos no Capítulo 5 desta dissertação.

Vale lembrar que a influência do sistema político (EVEN-ZOHAR, 1990) sobre o polissistema brasileiro dos anos 70 não se valia apenas das coerções impostas pelo AI-5, mas também do incentivo econômico federal⁴⁴, grande responsável pela expansão das redes de televisão durante o governo militar e, em especial, da Rede Globo (MATTOS, 2002, p. 107).

⁴⁴O “mecenato” (LEFEVERE, 2007) exercido sobre as emissoras de televisão baseou-se fortemente no apoio financeiro do governo militar, através de “[...] créditos concedidos por bancos oficiais, isenções fiscais, co-produções de órgãos oficiais (TV Educativa e Embrafilme, entre outros) com emissoras comerciais, além da concentração da publicidade oficial em algumas empresas.” (MATTOS, 2002, p. 107).

Deste modo, quando a Globo adaptou a obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, voltou-se não apenas para o seu público de “filhos” e “netos” de Lobato, mas também para os interesses do governo de propagar seus valores junto ao público jovem e de estimular uma programação televisiva genuinamente brasileira.

A defesa da nacionalização da programação, que teria um papel importante na proposta de desenvolvimento do governo militar, pode ser localizada em dois trechos de pronunciamentos, feitos em 1974, por Quandt de Oliveira, ministro das Comunicações do governo Geisel. O primeiro, proferido na Faculdade de Comunicação Social do Anhembi, São Paulo, alerta sobre a presença preponderante dos programas televisivos importados sobre os nacionais:

A televisão comercial impõe sobre as crianças e jovens uma espécie de cultura que não tem nada a ver com a cultura brasileira... Em vez de atuar como um fator de criação e difusão da cultura brasileira, a TV está realizando o papel de privilegiado veículo de importação cultural e está desnaturalizando a criatividade brasileira. (CAMARGO; PINTO, 1975, p. 31 apud MATTOS, 2002, p. 104).

Já o segundo chama a atenção das emissoras de rádio e televisão sobre a sua obrigação em cooperar com a “[...] realização dos objetivos compatíveis com os esforços do país para sair da posição de subdesenvolvimento e ocupar a sua merecida posição no mundo. (KATZ; WEDELL, 1977, p. 34 apud MATTOS, 2002, p. 104).

No que diz respeito à Rede Globo, verificamos que a cooperação efetivada durante o regime militar foi significativa, haja vista a colaboração da emissora em divulgar conteúdos articulados com os propósitos do governo e da censura federal, conforme verificamos nesta declaração do então Presidente Médici, em 1973:

Sinto-me feliz, todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho. (MATTOS, 2002, p. 104).

Notamos que o mesmo sentimento de tranquilidade foi compartilhado pelo ex-ministro da Justiça no governo Geisel, Armando Falcão, conforme declara em entrevista concedida ao documentário *Muito Além do Cidadão Kane*⁴⁵ (1993), do diretor britânico Simon Hartog: “Devo dizer que o doutor (sic) Roberto Marinho nunca me criou qualquer tipo de dificuldade. *Eu, ministro censor* e ele diretor do Globo, da Televisão Globo, da Rede Globo, da Rádio Globo, da Rádio Mundial, da Rádio Eldorado. *Ele nunca me criou a menor*

⁴⁵Exibido pelo canal de televisão britânico *Channel 4*, na década de 90, o documentário investiga as relações entre a Rede Globo e o poder político brasileiro desde o regime militar.

dificuldade.” (grifos nossos).

A interferência da censura federal sobre a TV Globo e as demais emissoras de televisão, também é comentada pelo professor Sérgio Mattos, que relaciona a atuação deste mecanismo de controle à manipulação da opinião pública e aos drásticos limites impostos à produção dos programas:

A censura aos veículos de comunicação, principalmente na televisão, durante o regime militar, além de facilitar a manipulação da opinião pública limitou o crescimento da produção do próprio veículo, castrou a criatividade e incentivou a autocensura, que passou a ser adotada pelas próprias emissoras que constituíram seus departamentos de autocensura ou de controle de qualidade. (MATTOS, 2002. p. 100).

O controle exercido pelo “mecenasato” governamental (LEFEVERE, 2007) também se estendeu à releitura de certos elementos da obra infanto-juvenil lobatiana, tanto em relação às supressões quanto aos acréscimos (conforme discutiremos no Capítulo 5) efetuados pela Globo em sua adaptação do *Sítio*.

Deste modo, supomos que o governo militar, censor e financiador da Globo, empenhado em sua cruzada em prol dos “bons costumes”⁴⁶ (MATTOS, 2002, p. 97), não veria com bons olhos recursos como o “pó de pirlimpimpim”⁴⁷, que no contexto dos anos 70 poderia aludir a questões delicadas, como o crescimento do consumo de drogas no Brasil.

Para localizar as intervenções do mecenasato sobre o “pó mágico”, faremos algumas considerações sobre a presença deste elemento no texto de Lobato, para, em seguida, refletir sobre sua ressignificação pelo *Sítio* da Globo.

O pó de pirlimpimpim aparece pela primeira vez no texto lobatiano em *Reinações de Narizinho* (1931), quando o personagem Peninha, um garoto invisível que todos desconfiam ser Peter Pan, convida as crianças para uma viagem ao “mundo das maravilhas”, onde vivem Esopo e La Fontaine, cujas fábulas acontecem diante dos olhos dos “picapaus”⁴⁸ (LOBATO, 1965a, p. 254-285). O autor conta que para viajar até este mundo, Peninha oferece a todos uma pitada de um “certo pó de pirlimpimpim”, cujo efeito é assim descrito:

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

⁴⁶Segundo Sergio Mattos, o presidente Médici assinou um decreto em 1970 proibindo a publicação de conteúdos considerados ofensivos “à moral e aos bons costumes”. No mesmo ano, o presidente declarou que a televisão brasileira deveria zelar pelo bem-estar social e pela produção de programas educacionais (2002, p. 97-98).

⁴⁷O pó de pirlimpimpim de Lobato baseia-se no pó de mesmo nome, usado pela fada Sininho no livro *Peter Pan* (1911), também chamado de *Peter Pan e Wendy*, do autor britânico J. M. Barrie. A história do “menino que não queria crescer”, escrita por Barrie, foi adaptada por Lobato em 1930, sendo narrada por Dona Benta na série literária *O Sítio do Picapau Amarelo*.

⁴⁸“Picapaus” é uma maneira utilizada por Monteiro Lobato para se referir aos personagens que vivem no Sítio do Picapau Amarelo.

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. (LOBATO, 1965a, p. 259-260).

A partir de então, as viagens feitas para mundos distantes, do passado ou da fantasia, seriam feitas com o pó de pirlimpimpim e, posteriormente, com o “superpó” aperfeiçoado pelo Visconde em *A Chave do Tamanho* (1942).

Em 1977, quando a Rede Globo adapta o *Sítio* em pleno governo do general Geisel, o Brasil vive um momento sociocultural e político bastante diverso do contexto em que Lobato produziu a sua obra. Deste modo, os recursos mágicos, antes assimilados com naturalidade pelo público de Lobato, como o pó aspirado pelos personagens, poderia provocar reações negativas por parte dos pais e, sobretudo, dos censores do governo militar (PENTEADO, 1997, p. 263), uma vez que o “pó mágico” de Lobato significaria uma alusão à cocaína, cujo consumo tornou-se popular entre o final dos anos 70 e início da década de 80 (FERREIRA, 2001,[s/p]).

Em seu artigo “Os telenetos de Lobato: literatura infantil na televisão”, Marçolla especula sobre a ausência do pó de pirlimpimpim no *Sítio* dos anos 70:

O uso da cocaína pelos jovens já era um fator preocupante nesta década, o que não acontecia na época em que Lobato criou as suas histórias, e o pó de pirlimpimpim poderia ter uma conotação errônea e comprometedora para o trabalho e, também, por problemas com a censura, pois o país vivia a época da ditadura militar. (MARÇOLLA, 2005, p. 162).

Desta forma, diante da impossibilidade em manter o meio de transporte dos “picapaus”, segundo a forma idealizada por Lobato, optou-se pela utilização da palavra “pirlimpimpim⁴⁹”, pronunciada pelos personagens todas as vezes em que eles precisavam viajar no tempo ou para o mundo da fantasia, como foi o caso da ida à Atenas de Péricles e ao Labirinto de Creta em *O Minotauro* (1978).

Curiosamente, a expressão “pirlimpimpim” nomeou dois musicais produzidos pela Globo, no início dos anos 80, na esteira do sucesso do *Sítio do Picapau Amarelo*.

O primeiro *Pirlimpimpim* foi exibido em 1982, como parte das comemorações do nascimento de Monteiro Lobato e contou com texto de Wilson Rocha e direção geral de Augusto César Vannucci. Gravado no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, o programa mesclou à participação de atores do *Sítio*, como Zilka Salaberry, a presença de cantores da MPB, caracterizados como personagens de Lobato, como Moraes Moreira (Visconde), Baby

⁴⁹Vale acrescentar que o pó de pirlimpimpim foi retomado na segunda versão do *Sítio*, em 2001 – nela, o pó mágico era jogado sobre a cabeça dos personagens, à semelhança do gesto da fada Sininho, no texto *Peter Pan*.

Consuelo (Emília), Dona Ivone Lara (Tia Nastácia), Jorge Ben (Saci) e Ângela Ro Ro (Cuca). (MEMÓRIA GLOBO [s/d], [s/p]).

Em 1984 foi ao ar *Pirlimpimpim II*, contando novamente com a participação de atores do *Sítio* e de cantores de sucesso como Guilherme Arantes, Sandra de Sá e Gretchen.

Com roteiro de Wilson Rocha e direção geral de Augusto César Vannucci, o programa narrava as aventuras vividas pelos personagens do *Sítio* em galáxias distantes e apresentava ao seu público recursos cenográficos apurados, que envolviam seres interplanetários gigantescos, cavernas lunares e uma grande nave espacial (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 729-730).

Observamos que, se por um lado, *Pirlimpimpim II* remete-se mais diretamente às narrativas de ficção científica, a produção também dialoga com os textos lobatianos *O Circo de Escavatinhos*, escrito em 1929 (e posteriormente inserido em *Reinações de Narizinho*) e *Viagem ao Céu* (1932), que narra a expedição dos “picapaus” através dos planetas do sistema solar com a ajuda do “pó mágico”:

Um dia, achando que a vida estava excessivamente monótona, Emília decide criar o Grande Circo da Emília, ex-Gran Circo de Escavatinhos, com atrações que chamassem a atenção de todas as galáxias. Com a ajuda da palavra mágica “pirlimpimpim”, Emília transporta toda a sua turma para os mais distantes lugares do universo. (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 729-730).

Além dos referidos musicais de sucesso, o programa da Globo também deu origem a outros “paratextos comerciais” (STAM, 2006, p. 30), como brinquedos, materiais escolares, histórias em quadrinhos e discos em vinil com a trilha sonora do *Sítio*, cujo sucesso de audiência conduziu a estas apostas comerciais.

Quase duas décadas mais tarde, algum tempo após a exibição da segunda versão do *Sítio*, a Globo Marcas, empresa que comercializa produtos associados às produções da TV Globo, relançou a trilha sonora dos anos 70, em formato de CD, bem como colocou à venda os DVDs dos episódios *Memórias da Emília* (1978), *Reinações de Narizinho* (1982) e *O Minotauro* (1978).

Ao trazer de volta essas “[...] experiências ainda frescas de emoção televisiva [...]” (COELHO, 2009, [s/p]) a emissora reafirma o vínculo com seu antigo público que, na infância, possivelmente travou seu primeiro contato com as narrativas sobre o Minotauro, objeto do próximo capítulo, através do olhar de Lobato e da Globo.

4 MÚLTIPLOS LABIRINTOS

4.1 O *CORPUS* DA PESQUISA

“À chacun son Minotaure.”⁵⁰
Marguerite Yourcenar (1963)

Conforme apontamos na Introdução desta pesquisa, o *corpus* deste trabalho é formado pelos textos clássicos que remetem ao mito do Minotauro presentes em *As Metamorfoses* e *Cartas de Amor - as Heróides*, do autor romano Ovídio (42 a. C. – 18 d. C.) e *Vidas Paralelas*, do historiador grego Plutarco⁵¹ (46 – 126 d. C.), assim como pela obra *O Minotauro* (1939), de Monteiro Lobato (1882 – 1948) e a sua adaptação televisiva homônima (1978), inserida na série *O Sítio do Picapau Amarelo*, produzida pela Rede Globo de Televisão.

4.1.1 O mito do Minotauro: Ovídio e Plutarco

Esta pesquisa parte da versão mais corrente do mito do Minotauro – monstro híbrido, meio touro e meio homem, cujo nome também guarda outras formas. Ele é igualmente conhecido por Astérion ou Astério. (GRIMAL, 1993, p. 314).

Assim como ocorre a todos os mitos, as origens da referida narrativa perdem-se no tempo, e como não resultam de um texto fundador, derivam da compilação de informações transmitidas oralmente e modificadas segundo a vontade dos seus narradores. Seus nomes, em sua maioria, não constam em registros conhecidos, mas suas histórias ecoam em Homero, Hesíodo, Eurípedes e mais acentuadamente em autores como Catulo, Ovídio⁵² e Plutarco.

Vale lembrar que a versão aqui apresentada está associada a outras narrativas, como a fuga de Dédalo e Ícaro do labirinto, além do romance entre Teseu e a princesa Ariadne. Como veremos posteriormente, estas últimas não são recontadas por Lobato, mas estão inseridas na série da Rede Globo. Isto nos leva a observar a presença recorrente destas histórias nos mais diversos meios narrativos.

⁵⁰Tradução nossa: “A cada um o seu Minotauro”.

⁵¹Supomos que os textos de Plutarco fazem parte das fontes consultadas pelo autor de Taubaté – a uma certa altura de *O Minotauro*, Dona Benta relata uma breve biografia do estadista ateniense Péricles e comenta com os netos que a sua história “[...] foi contada pelo famoso ‘contador de vidas’ Plutarco, e quem a lê admira-se de encontrar num mesmo homem tantos e tão grandes méritos (1965g, p. 13).

⁵²“Os textos de Ovídio serviram de hipotexto do mito durante muitos séculos, mas ele próprio baseia-se em Apolodoro, ainda que já houvesse referências em Homero, Eurípedes, Isocrato e Platão [...]” (VILAS-BOAS, 2003, [p. 247?]).

Percebe-se que, ao longo do tempo, os personagens do Minotauro, de Teseu, Ariadne, Dédalo e Ícaro exerceram um inesgotável fascínio sobre a imaginação ocidental, tendo suas histórias servido de substrato para inúmeras reescrituras na literatura, teatro, música e nas artes plásticas – conforme afirma Samoyault: “[...] o mito dissolve [...] sua própria origem na multiplicidade de suas versões.” (2008, p. 115).

A fim de demonstrar a amplitude da presença dessas narrativas no decorrer do tempo, serão brevemente expostas algumas transformações do mito do Minotauro, por diferentes meios e em contextos diversos, antes de nos concentrarmos nos textos-base de Ovídio e Plutarco.

Grimal (1993) considera, além da versão mais corrente, narrada na introdução desta pesquisa, algumas variações evemeristas⁵³. Nelas, o Minotauro e o labirinto são respectivamente substituídos por Tauro, o “Touro”, um comandante cretense, que teria sido amante da rainha Pasífae (p. 430), e pelo palácio de Cnossos – o “palácio do machado de dois gumes”⁵⁴ (p. 314).

No terceiro volume da coleção Mitologia (1973c, p. 362-363), da editora Abril Cultural, são relatadas as versões ateniense, cretense e cipriota do mito, sendo que a primeira corresponde à narrativa mais usual, que relataremos aqui. Na versão cretense, o labirinto é visto como um cárcere, onde os atenienses feitos prisioneiros⁵⁵ eram encerrados para serem vendidos como escravos ou sacrificados. Já na interpretação cipriota, o rei Minos morre pelas mãos de Teseu, que invade Creta, mata o príncipe Deucalião e concede a coroa da ilha a Ariadne.

Segundo Vilas-Boas (2003, [p. 247?]), o Minotauro, que tanto povoa as narrativas clássicas quanto também é substituído pela figura do general Tauro, aparece na Idade Média como um anjo caído, enquanto Teseu é associado à figura de um Salvador, tal como Cristo. Ainda neste período, já numa outra fonte, o Minotauro é libertado do labirinto e tem uma vida pacata no Oriente Médio. Posteriormente, no século XIX, ele tanto serve de metáfora para demonizar certos políticos, quanto tem sua natureza questionada por Lord Byron e Nietzsche. Para Cocteau e Gide, já no século XX, trata-se de um homem belo; num pequeno conto de

⁵³O evemerismo é uma corrente de interpretação racional das narrativas míticas fundada pelo hermeneuta grego Evêmero, que viveu por volta do século IV a. C..

⁵⁴Para Ferreira (2008), o machado de dois gumes, também chamado de *labrys* (uma palavra de origem lídia, segundo Plutarco), é um elemento recorrente na decoração dos palácios cretenses, juntamente com as representações da cabeça e do corpo do touro – “[...] o touro é símbolo da força e poder da divindade, que entre os Minóicos estava estreitamente ligada ao rei.” (FERREIRA, 2008a, p. 25).

⁵⁵Estes prisioneiros eram parte do tributo pago a Creta, por conta da morte de Androgeu, filho de Minos, pelas mãos dos atenienses.

Borges (*A Casa de Astérion*, de 1949), ele é o indefeso Astérion, que aguarda pacificamente sua morte. Em Marguerite Yourcenar, (na peça *Qui n'a pas son Minotaure*⁵⁶?, de 1963), o Minotauro vive em Teseu.

O Minotauro, que em tantas representações iconográficas encerra a violência irracional de uma fera antropófaga vencida por Teseu (ver figura 2), também tem, em muitas delas, um aspecto mais ameno, talvez mais humano: uma taça do século IV a.C. (ver figura 3) retrata um Minotauro-menino recebendo os cuidados de sua mãe, Pasífae. Numa pintura de Watts (1817-1904), datada do final século XIX (ver figura 4), ele observa melancolicamente o mar. Já nas ilustrações da fase “minotáurica” de Picasso (ver figura 5), o Minotauro assume atitudes ora de sensualidade, ora de desamparo.

Figura 2 - Vaso grego em pintura vermelha atribuída a Cleofrades (cerca de 470 a.C.)



Fonte: Blog de Suely Drumond⁵⁷

⁵⁶Tradução nossa: “Quem não tem o seu Minotauro?”.

⁵⁷<http://suelydrumond.spaceblog.com.br/1687045/TESEU-MATANDO-O-MINOTAURO/>. Pintor Cleofrades. Vaso pintado com altura de 32 cm – Museu Britânico (Londres).

Figura 3 - Pasífae e o bebê Minotauro



Fonte: Site <http://www.flickrriver.com/photos/27906589@N05/5192633152/>⁵⁸

Figura 4 – O Minotauro, por George Fredrick Watts, 1885



Fonte: Blog Visions of Whimsy

⁵⁸*Pasiphaë & the Minotaur, Apulian red-figure kylix C4th B.C., Bibliothèque Nationale, Paris.*

Figura 5 – Ilustrações de uma série produzida por Picasso entre os anos 30 e 40



Fonte: Blog *Arte con Aida*⁵⁹

Fonte: Blog "Jardim flores de histórias" Ana Luiza Santos⁶⁰



Fonte: Geopoesis wordpress⁶¹

Fonte: Blog "Jardim flores de histórias" – Ana Luiza Santos

Em Ovídio, o mito do Minotauro revela-se aos poucos, entremeando outras narrativas. Em *As Metamorfoses*, o autor alude à ofensiva de Creta sobre os atenienses de forma indireta: “Minos prepara a guerra [...] é a morte de Andrógeo que quer vingar pelas armas justiceiras.” (OVÍDIO, 1983, p. 132). Logo depois, ele esclarece que Atenas é o alvo da vingança do rei Minos ao identificá-la como a “[...] terra dos descendentes de Cécrope⁶² [...]” (OVÍDIO, 1983, p. 132).

Mais adiante, ao atacar o reino de Niso, Minos desperta a paixão da princesa Cila, a quem rejeita por ter traído o pai. É ela, que com a mágoa do amor não correspondido, revela a origem do Minotauro: “Sem dúvida é bem digna de tal marido aquela que, adúltera, iludiu um robusto touro com uma caixa de madeira e levou no ventre o fruto de uma união monstruosa”. E em seguida, desfere contra o rei de Creta: “Não é de admirar que Pasífae tenha preferido a ti um touro: és mais selvagem que ele.” (OVÍDIO, 1983, p. 146).

⁵⁹<http://arteconaida.blogspot.com.br/2012/10/el-guernica-de-picasso.html>.

⁶⁰<http://jardimbarracao.blogspot.com.br/2010/09/pablo-picasso-e-o-minotauro.html>.

⁶¹<http://geopoesis.wordpress.com/2009/12/>.

⁶²Cécrope é tido como o primeiro rei de Atenas.

Na volta vitoriosa, Minos, deparando-se com o resultado da traição da rainha, decide aprisionar o Minotauro na criação de Dédalo⁶³ – o labirinto: “Havia crescido a vergonha do gênero humano, e o hediondo adultério da mãe patenteava-se com o estranho monstro biforme. Minos resolve afastar do lar aquele motivo de vergonha e prendê-lo em uma casa de muitos corredores e inacessível à luz⁶⁴.” (OVÍDIO, 1983, p. 146).

Segundo o autor romano, o Minotauro recebia e devorava em sua prisão os jovens atenienses enviados a Creta a cada nove anos. No entanto, na ocasião do pagamento de mais um tributo, “[...] venceu-o um dos enviados pela terceira vez [...]” (OVÍDIO, 1983, p. 146).

Vale observar que nesta obra, Ovídio, assim como tinha feito com o nome de Atenas, não nomeia quem seria este vencedor, assim como oculta o nome de Ariadne, ao referir-se ao seu auxílio a Teseu: “[...] graças à ajuda de uma virgem, a porta inacessível e não reatransada por qualquer das vítimas anteriores foi reencontrada, mercê de um fio enrolado [...]” (OVÍDIO, 1983, p. 146).

Do mesmo modo, o autor informa sobre o abandono de Ariadne em Naxos, também conhecida como Dia: “[...] o filho de Egeu, tendo raptado a filha de Minos, velejou para Dia e, impiedoso, abandonou a companheira naquela praia.” (OVÍDIO, 1983, p. 147).

Sozinha na ilha, onde havia aportado a pouco, Ariadne escreve a Teseu, em *Cartas de Amor - as Heróides*, com a mesma amargura com que Cila se referira à rejeição de Minos: “Toda a raça dos animais me pareceu mais amável do que tu e não tive que temer de nenhum ser maior mal que me causas.” (OVÍDIO, 2003, p. 127). Em seus lamentos, a princesa arrepende-se de ter traído seu pai e seu reino permitindo que o herói ateniense saísse da “muralha de mil voltas” com o “[...] fio que devia seguir seus passos.” (OVÍDIO, 2003, p. 129). Curiosamente, refere-se ao Minotauro como seu irmão e coloca-se, assim como ele, vítima do mesmo algoz, Teseu, dono de um coração tão duro que não poderia sequer ser perfurado pelos chifres do monstro. (OVÍDIO, 2003, p. 131).

Apesar do sofrimento vivido, Ariadne não tem, em Ovídio, um fim trágico, tendo se tornado esposa do deus Dionísio, também conhecido como Baco, ou Líber: “Sozinha e mui chorosa, recebeu o carinho e a ajuda de Líber, e, para que brilhasse perenemente, como um astro, ele lhe tirou da frente a coroa e enviou-a ao céu.” (OVÍDIO, 1983, p. 147).

⁶³Segundo Grimal, Dédalo era um célebre inventor e arquiteto ateniense, que havia se exilado em Creta após ter assassinado o sobrinho. Lá, teve um filho, Ícaro, com a escrava Náucrate. Após a vitória de Teseu sobre o Minotauro, Dédalo foi aprisionado no labirinto juntamente com Ícaro, pois Minos descobriu que foi por sugestão do inventor que Ariadne deu o novelo a Teseu. Foi também criação de Dédalo, a caixa de madeira em forma de vaca que Pasífae lhe pediu que construísse (1993, p.113).

⁶⁴Nesta edição de *As Metamorfoses*, há uma nota explicativa sobre a descrição do labirinto em Ovídio. Ele o chama de “*Multiplique domo [...] caecisque tectis*”, ou “casa múltipla de tetos cegos.” (1983, 161).

Ovídio também aponta o destino de Dédalo e Ícaro, que aprisionados no labirinto, constroem dois pares de asas feitas de cera e penas de aves: “Minos pode me fechar os caminhos da terra e os do mar [...] O do céu, contudo, me resta aberto.” (OVÍDIO, 1983, p. 147).

Antes de partirem, Dédalo aconselha o filho a não voar muito alto, para se manter afastado do sol. No entanto, o entusiasmo experimentado por Ícaro foi mais forte que as recomendações ouvidas e ele voou cada vez mais alto até que “a proximidade do Sol violento amoleceu a olorosa cera que segurava as penas.” (OVÍDIO, 1983, p. 148).

Sem a sustentação das asas, Ícaro é arremessado no mar, onde se afoga. Neste momento, o poeta conclui dolorosamente a sua narrativa: “E diz o desventurado pai, que já não era pai: ‘Ícaro, Ícaro, onde estás? Em que lugar hei de procurar-te?’ [...] Amaldiçoou, então, a sua arte, e sepultou o corpo. E a terra tomou o nome do morto⁶⁵.” (OVÍDIO, 1983, p. 148).

Plutarco, em seu *Vidas Paralelas*, apresenta diversas versões do mito, colhidas entre vários poetas, filósofos e historiadores. Uma delas, à semelhança de Ovídio, relata que a cada nove anos, sete homens e sete mulheres atenienses eram enviados a Creta para serem devorados pelo Minotauro, um monstro que ele define como “uma besta desalmada” (PLUTARCO, 1991, p. 29).

No momento em que o tributo pela morte de Androgeu, filho de Minos, seria pago pela terceira vez, Teseu, filho bastardo do rei Egeu, ofereceu-se para acompanhar os jovens e matar o monstro mesmo sem ter nas mãos nenhuma “arma guerreira” (PLUTARCO, 1991, p. 30). Antes de partir, o herói vai ao Oráculo de Delfos que lhe aconselha que confiasse em Afrodite (a deusa grega do amor) como protetora de sua aventura. Plutarco prossegue narrando que:

[...] ao desembarcar em Creta, Teseu recebeu de Ariadne, que se enamorara dele, o famoso novelo de lã e o segredo para se safar dos rodeios do Labirinto. Matou então o Minotauro e fez-se novamente à vela, trazendo consigo Ariadne e os companheiros de exílio. (PLUTARCO, 1991, p. 31).

A partir daí, o historiador enumera algumas versões para o destino de Ariadne. A que mais se aproxima de Ovídio conta que a princesa foi conduzida a Naxos, após o abandono de Teseu, que se apaixonou por outra mulher. Lá, ela se casou com Enaro, um sacerdote de Dionísio (PLUTARCO, 1991, p. 33).

⁶⁵Conta-se que o adolescente morreu próximo a uma ilha que passou a se chamar Icaria.

Quanto ao destino de Dédalo, o autor se limita a relatar que o arquiteto fugiu para Atenas, sua pátria, num barco, sendo perseguido por Minos. O motivo da fuga não é mencionado, assim como desaparece o nome de Ícaro (PLUTARCO, 1991, p. 33).

Diferentemente de Ovídio, nota-se que a personagem de Teseu em Plutarco é mais nobre e generosa. Ele é o herói civilizador que livra a península da Ática⁶⁶ daqueles que atormentavam seus habitantes: “Teseu, igualmente, castigava os malfeitores submetendo-os ao mesmo gênero de violência que infligia aos outros, fazendo-os sofrer, como justa punição, os suplícios que empregavam injustamente.” (PLUTARCO, 1991, p. 26). Ele também age com dignidade com Ariadne, na maior parte das versões apresentadas para o destino da princesa, assim como é retratado como o justo fundador da democracia ateniense: “Depois da morte de Egeu, concebeu um projeto magnífico e de vastas proporções [...]” (PLUTARCO, 1991, p. 37) E, acrescenta: “Aos notáveis, prometeu um governo sem rei, uma democracia onde ele próprio não seria mais que o senhor da guerra e o guardião das leis [...]” (PLUTARCO, 1991, p. 37).

Vale mencionar que este Teseu, modelo de herói corajoso e honesto, será assimilado pelo Teseu da série da Globo (interpretado pelo ator Gracindo Júnior), como veremos mais adiante.

4.1.2 O Minotauro de Lobato

“[...] a obra infantil de Monteiro Lobato estende-se por muitos títulos, sempre mencionando outros livros, próprios e alheios, onde uma história faz referência a outra, sublinhando com isso o caráter circular de sua obra [...]” (LAJOLO, 2000, p. 63).

Conforme o mencionado na Introdução desta dissertação, a trama de *O Minotauro*, de Monteiro Lobato, tem início no desfecho de um livro anterior, *O Picapau Amarelo* (1939). Nele, um bando de monstros mitológicos invade as terras do Sítio do Picapau, enfurecidos por não terem sido convidados para o casamento do príncipe Codadade, das *Mil e Uma Noites*, com Branca de Neve. Em meio à confusão formada, Tia Nastácia, que comandava a preparação do imenso banquete, desaparece (LOBATO, 1965f, p. 182), para o desconsolo de Dona Benta, Narizinho e do Visconde de Sabugosa.

Sem perder tempo com lamentações, Pedrinho e Emília propõem que todos partam para salvar Tia Nastácia (LOBATO, 1965f, p. 188), fato que faz com que *O Picapau Amarelo*

⁶⁶Região onde fica a cidade de Atenas.

finalize abruptamente, criando um “gancho” para *O Minotauro*⁶⁷:

Perdão, vovó – disse ele com a decisão dum herói da Fábula – Não penso que o caso seja de choro. Temos de agir sem demora. Temos de organizar uma expedição para o salvamento de tia Nastácia! Emília sentiu o peito estufadíssimo de entusiasmo. – Bis-bravo! – berrou batendo palmas – Isso que é falar! Avante, avante! Toca a salvar tia Nastácia!...” (LOBATO, 1965f, p. 188-189).

Deste modo, a continuação da aventura vivida no livro anterior e a urgência do salvamento da cozinheira do sítio são anunciadas tanto no título do primeiro capítulo⁶⁸ de *O Minotauro* quanto na breve narrativa, apresentada no primeiro parágrafo da obra, sobre o desfecho violento do casamento de Branca de Neve e do príncipe Codadade.

Uma vez que todos concordaram que o rapto foi feito por algum monstro grego, navegaram a bordo do “Beija-flor das Ondas” para a Grécia moderna e, de lá, com a ajuda da fantasia, desembarcam no século V a.C., em plena Atenas de Péricles. Lá, em meio a encontros com personalidades históricas e discussões filosóficas, históricas e políticas, decidem se separar – enquanto Dona Benta e Narizinho permanecem em Atenas, Pedrinho, Visconde e Emília partem para um tempo remoto, a “Grécia Heróica”, para buscar a quituteira desaparecida.

Após viverem muitas aventuras nas terras da Tessália, como roubar o alimento dos deuses, desafiar a Esfinge e presenciar um dos Trabalhos de Hércules, os “picapaus” (ver capítulo 3) vão até o Oráculo de Delfos e lá, ao invés de serem aconselhados a aceitar a proteção de Afrodite, conforme ocorreu com Teseu no relato de Plutarco, eles ouvem uma misteriosa declaração que os conduz à ilha de Creta (LOBATO, 1965g, p. 217).

Com a ajuda do pó de pirlimpimpim⁶⁹, o “[...] maravilhoso pó vencedor das distâncias”, (LOBATO, 1965g, p. 219), eles viajam para o labirinto do Minotauro, na ilha de Creta: “Era um palácio imenso, com mil corredores dispostos de tal maneira que quem entrava nunca mais conseguia sair [...]” (LOBATO, 1965g, p. 220). Na entrada da construção, hesitam por não saberem como iriam sair de lá: “Eram corredores e mais corredores, construídos da maneira mais atrapalhada possível [...]” (LOBATO, 1965g, p. 220). A solução é dada por Emília, que tira da sua canastrinha três carretéis de linha para

⁶⁷Num dado momento de *O Picapau Amarelo*, quando todos sonham em conhecer a Grécia mitológica, Dona Benta anuncia: “Pois muito bem – declarou Dona Benta. – Nossa próxima viagem de aventuras será pela Grécia – e dará um livro.” (LOBATO, 1965f, p. 135).

⁶⁸“Uma aventura puxa outra”.

⁶⁹Conforme informamos no capítulo 3, o pó de pirlimpimpim é um elemento mágico dado aos “picapaus”, em *Reinações de Narizinho* (1931), pelo personagem Peninha. Ele permite a todos do sítio viajarem no tempo e no espaço e os acompanha em suas aventuras por toda a série infantil de Lobato.

guiá-los no caminho.

É ela também que percebe a presença do Minotauro, encontrado mastigando preguiçosamente um bolinho de aparência e cheiro familiar, fato que deixa todos certos de que Tia Nastácia estava viva e por perto. (LOBATO, 1965g, p. 222).

Rapidamente, chegam à cozinha do monstro, onde encontram a quituteira fritando para ele uma grande quantidade de bolinhos, diante de um fogão enorme. Sem que o Minotauro percebesse o que acontecia, os “picapaus” comemoram o reencontro e fogem do labirinto com a ajuda dos carretéis da Emília-Ariadne, deixando para trás a criatura que permanece viva em sua morada vazia (LOBATO, 1965g, p. 227).

A aventura se encerra com o reencontro de todos na Atenas de Péricles e Sócrates, a volta para o sítio e a sugestão do relato de Pedrinho sobre o salvamento da cozinheira querida: “E Pedrinho foi desfiando sua maravilhosa aventura no Labirinto de Creta.” (LOBATO, 1965g, p. 255).

Vale observar que em *O Minotauro* de Lobato, assim como ocorre em alguns momentos de *O Picapau Amarelo*, a presença do monstro não se restringe apenas ao labirinto. Conforme mencionaremos adiante, o autor marca sutilmente a passagem do Minotauro em diversos momentos, tanto nas terras do sítio quanto nos diálogos e elucubrações dos personagens.

4.1.3 O Minotauro da Rede Globo

O episódio *O Minotauro*, produzido pela Rede Globo de Televisão em 1978, faz parte da primeira versão da série infanto-juvenil *Sítio do Picapau Amarelo*, exibida entre 1977 e 1986 e conta, em sua versão para DVD, com seis horas de duração.

Dirigido por Geraldo Casé e com roteiro de Benedito Ruy Barbosa, o elenco principal de *O Minotauro* era formado por Zilka Sallaberry (Dona Benta), Jacyra Sampaio (Tia Nastácia), Reny de Oliveira (Emília), André Valli (Visconde de Sabugosa), Rosana Garcia (Narizinho) e Júlio César (Pedrinho). Ele também contou com a participação especial de Alfredo Luiz (Minotauro), Gracindo Júnior (Teseu), Lúcia Alves (Ariadne), Jorge Botelho (Dionísio), Ítalo Rossi (Minos), Diana Morell (Pasífae), Arthur Costa Filho (Dédalo) e Marcelo Picchi (Ícaro).

Esta adaptação, conforme já mencionamos, mantém diálogos com dois hipotextos – a versão mais corrente do mito do Minotauro e a obra lobatiana de 1939, a partir da qual muitos aspectos foram expandidos, como os acontecimentos que envolvem a personagem do

Minotauro; e outros foram suprimidos, como as aventuras na “Grécia Heróica”, antes da viagem à ilha de Creta.

Com locações que envolvem três espaços diferentes, o sítio de Dona Benta, a Atenas de Péricles e a Creta do rei Minos, *O Minotauro* da Rede Globo narra o sequestro da cozinheira Tia Nastácia e do porco Marquês de Rabicó pelo monstro Minotauro e o resgate dos dois pelas mãos dos “picapaus” e do herói ateniense Teseu, que também está ali para livrar Atenas do tributo a ser pago ao monstro antropófago.

O episódio tem início com uma pergunta de Dona Benta a respeito de qual história poderia ser contada naquela noite. Ela também explica o que é uma tragédia e começa a sua narrativa sobre o mito do Minotauro, muito próxima dos relatos de Ovídio e Plutarco. Enquanto isso, Tia Nastácia, pouco interessada no assunto, vai fritar bolinhos na cozinha.

Pouco depois, o Minotauro aparece no terreiro do sítio e, depois de provar um bolinho na cozinha, rapta Tia Nastácia que, uma vez no labirinto de Creta, recebe a ordem do monstro para que prepare mais bolinhos. Diante da escassez de recursos de sua cozinha, o Minotauro volta ao sítio para roubar mais ingredientes, é surpreendido e foge de volta à sua morada, carregando consigo o porco Rabicó.

Assim como ocorre no texto de Lobato, todos decidem ir para a Grécia antiga resgatar a cozinheira, agora não mais com a ajuda do pó de pirlimpimpim⁷⁰, e sim da palavra mágica “pirlimpimpim”. Uma vez na Atenas do tempo de Péricles, eles se separam: enquanto Dona Benta e a neta Narizinho permanecem na capital grega, Pedrinho, Emília e o Visconde “aparecem” no palácio de Cnossos do rei Minos e surpreendem o início do romance entre a princesa Ariadne e Teseu, a entrega do novelo ao herói, por sugestão de Dédalo, e a prisão da princesa por ordem do pai.

Entre ordens de prisão e solturas por meio do “faz-de-conta” de Emília, os “picapaus” interagem com todos os personagens principais do mito, incluindo o deus Dionísio (que se apaixona por Ariadne ao libertá-la do calabouço de Cnossos) e acabam sendo mandados para o labirinto, junto com Teseu. Lá, eles encontram Tia Nastácia e Rabicó e ajudam o herói ateniense a enfrentar o monstro, levando um pedaço de sua orelha para Minos.

Em meio às ameaças de Minos e o assédio de Dionísio a Ariadne, Tia Nastácia sugere que a moça fuja para o Sítio do Picapau Amarelo junto com Teseu, mas o plano não se concretiza e Dionísio termina por desposar a filha de Minos, após fazer o herói desaparecer.

⁷⁰Os motivos desta ausência são discutidos no Capítulo 3 desta dissertação.

Enquanto isso, Dédalo planeja fugir de Creta com seu filho Ícaro, que é alertado por Emília sobre os perigos de se aproximar demasiadamente do sol com as asas de cera e as penas que Dédalo irá construir. O jovem, que fora também advertido pelo pai, se esquece dos conselhos ao alçar voo, e termina por cair no mar, depois de ter suas asas derretidas pelo calor do sol.

Em Atenas, são narradas, para o assombro geral, as aventuras vividas na Creta mítica e Pedrinho, por meio do “faz-de-conta” da Emília, faz todos acreditarem que ele é um descendente do herói Hércules⁷¹, conforme havia aventado Teseu, surpreso com a coragem do garoto.

De volta ao sítio, todos fazem um balanço do que viveram e reencontram uma grande desordem causada pela “tirania” instaurada por um dos trabalhadores do sítio, Zé Carneiro, que humilhara seus colegas durante a ausência de Dona Benta.

Entre lições sobre a democracia ateniense e piadas sobre o Minotauro, o episódio chega ao seu fim.

⁷¹Utilizamos aqui a pronúncia grega do nome Hércules, conforme ele é citado por Teseu na série de televisão.

5 OS CAMINHOS DO MINOTAURO: MITO, LIVRO E TV

Separadas por quase quatro décadas, as releituras do mito do Minotauro realizadas por Monteiro Lobato e pela Rede Globo⁷² carregam as particularidades dos momentos históricos em que se inserem, dos meios que empregam e das escolhas dos seus adaptadores. Entre operações de supressões e acréscimos que lançam mão, principalmente, do humor, ambas as adaptações atualizam o texto-fonte de formas diversas e dialogam, igualmente, com textos anteriores, também chamados de hipotextos (GENETTE, 2010). Enquanto *O Minotauro* de Lobato é uma continuação do *Picapau Amarelo*, *O Minotauro* da Globo deriva do próprio texto lobatiano, através da estilização do seu conteúdo.

Além das evidentes semelhanças no que se refere à busca por Tia Nastácia e à presença da paródia, observamos que as duas versões também estão articuladas com aspectos como o público-alvo do seu tempo e ao “mecenato” (LEFEVERE, 2007), também conhecido como “patronagem”, que operava sobre as produções, conforme o referido na Introdução e Capítulo 1 desta dissertação.

Deste modo, discutiremos a seguir a respeito dos caminhos, convergentes ou não, que determinaram a realização das duas adaptações, a fim de alcançar o propósito anunciado na introdução desta pesquisa.

Ressaltamos que, para melhor organizar a nossa análise da adaptação da Globo, discutiremos inicialmente o seu diálogo com a narrativa clássica sobre o Minotauro, para, por fim, abordarmos as suas relações com o hipotexto lobatiano.

5.1 DO MITO AO TEXTO DE LOBATO: PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO, AUSÊNCIAS E SUBSTITUIÇÕES

“Acabou completamente manso. Esqueceu até a mania de comer gente.” (TIA NASTÁCIA – *O Minotauro*).

Nossa análise da versão lobatiana começa com os elementos definidos por Gerard Genette como “paratextos” (2009), que, além de acompanharem o texto, respondem por nossas expectativas e percepções sobre a obra literária. Graças à visão dessacralizada⁷³ de Lobato, sobre a obra literária (CECCANTINI, 2008, p. 74), podemos perceber o apuro com

⁷²Advertimos que o episódio *O Minotauro*, produzido pela Rede Globo de Televisão em 1978 foi comercializado em formato DVD, a partir do ano de 2009.

⁷³Em carta ao amigo Godofredo Rangel, Lobato declara: “Faço livros e vendo-os porque há mercado para a mercadoria; exatamente o negócio do que faz vassouras e vende-as, do que faz chouriços e vende-os.” (2010, p. 449).

que são trabalhados os paratextos das suas edições, que aumentam a atratividade comercial da obra. Em seu artigo “No centro do labirinto: o papel do leitor na obra *O Minotauro*”, Eliane Ferreira comenta o fato:

O aspecto material das obras revela a dimensão de estrategista editorial do autor, ciente da necessidade de apresentar um produto não só com tratamento literário, mas também com programação visual atraente, tipografia elegante, ilustrações internas, capas chamativas, coloridas, a fim de atrair e reter a atenção do leitor. (FERREIRA, 2008a, p. 427-428).

Dessa forma, consideramos que a capa, título, nomes dos capítulos e ilustrações de *O Minotauro*, também integram a releitura do mito, cujo olhar é compartilhado com outros profissionais, como os seus ilustradores e arte finalistas⁷⁴. Acerca deste fato, Luís Camargo declara que “[...] embora um original possa ser concebido como uma obra individual, o objeto livro é sempre um trabalho coletivo.” (2008, p. 49-50).

A edição utilizada nesta pesquisa é o volume 13 da 2ª série da coleção *Obras completas de Monteiro Lobato*, editada em 17 volumes pela Editora Brasiliense, em 1965. Seguindo um padrão adotado por muitas coleções, sua capa não é ilustrada, e conta apenas com o nome da obra impresso sobre uma capa dura, forrada em couro vermelho.

Seu título sucinto, *O Minotauro*, fornece duas informações importantes sobre o que Genette chama de “modo de uso” do livro (2009, p. 10): a indicação da autoria do sequestro da cozinheira Tia Nastácia e o palco onde será vivida a nova aventura – A Grécia Antiga.

No que tange aos títulos dos seus capítulos, acreditamos que o autor tenha adotado o procedimento “comercialíssimo” (LOBATO, 2010, p. 433) de nomear os 24 capítulos de *O Minotauro*, de forma a antecipar aos jovens leitores um pouco do conteúdo a ser narrado. Outra função verificada é localizar a referida obra dentro dos acontecimentos da série *Sítio do Picapau Amarelo*⁷⁵, conforme identificamos no primeiro capítulo da obra, intitulado “Uma aventura puxa outra”, onde é apresentado um breve resumo dos acontecimentos que levaram ao sequestro da cozinheira no livro anterior, *O Picapau Amarelo* (1939).

⁷⁴Segundo Barbosa e Rabaça, em seu Dicionário de Comunicação, o arte-finalista é aquele que confere o “[...] acabamento final de um trabalho de arte destinado à produção gráfica [...]” (2001, p. 41).

⁷⁵O diálogo com outros livros da própria série é utilizado no início de diversos textos do *Sítio do Picapau Amarelo*, sendo, em nossa opinião, um recurso que confere unidade à obra de Lobato, além de aguçar o interesse do leitor sobre o texto citado. No primeiro parágrafo de *Peter Pan* (1930), é sugerido que o personagem de Barrie (1911), cuja história foi adaptada por Lobato, já estivera presente em diversos acontecimentos de *Reinações de Narizinho* (1931), primeiro livro da série. Já no primeiro capítulo de *Aritmética da Emília* (1935), o Visconde de Sabugosa recorda-se de sua viagem em *Emília no país da Gramática* (1934) e planeja outra expedição científica. Em *Geografia de Dona Benta* (1935), a narrativa tem início com uma alusão à *História do mundo para as crianças* (1933), que deixara os “picapaus” ávidos por mais conhecimentos. O mesmo artifício é usado em *Serões de Dona Benta* (1937), que começa com as “comichões científicas” despertadas em *O Poço do Visconde* (1937).

Supomos também que a nomenclatura dos capítulos de *O Minotauro* funciona como um indicador da localização dos acontecimentos, já que o texto transita entre a Atenas de Péricles e a “Grécia Heróica” da mitologia. Desse modo, temos, por exemplo, o “Desembarque na Grécia de Péricles”, “Em marcha para o Olimpo”, “Em procura de Hércules” e “No labirinto de Creta”.

Também fazem parte desta edição as ilustrações de J. U. Campos e André Le Blanc, que, à semelhança dos títulos dos capítulos, situam o leitor nos diversos espaços e acontecimentos da narrativa. Outra função desempenhada pelas ilustrações, segundo a análise de Camargo sobre a imagem na obra lobatiana, é conferir suporte aos significados da obra literária (2008, p. 33), já que elas são a tradução das imagens mentais produzidas a partir do contato com o texto. Nessa medida, podemos relacionar a afirmação de Camargo, à noção de tradução intersemiótica definida por Jakobson (2001), apresentada no Capítulo 1 que, conforme vimos, se desdobra em inúmeros sinônimos como adaptação, transmutação, reescrita e recriação (STAM, 2006, p. 27).

Para manter o foco sobre o nosso objeto de estudo, nossa análise se aterá apenas às ilustrações que integram a releitura do mito do Minotauro na edição em questão – ambas ambientadas no labirinto do monstro:

Figura 6 - Ilustração de *O Minotauro* (1965g) – comendo bolinhos



Fonte: Editora Brasiliense

Figura 7 - Ilustração de O Minotauro (1965g) – Encontro de Tia Nastácia com Pedrinho e Emília



Fonte: Editora Brasiliense

Apesar de se tratarem apenas de duas gravuras, consideramos que condensam o caráter parodístico do texto lobatiano em sua releitura do mito, já que operam “desvios” significativos (SANT’ANNA, 2002, p. 38) sobre a imagem tradicional do monstro de Creta.

Na figura 6, temos um Minotauro bem diferente de suas representações iconográficas clássicas, que ressaltam o seu aspecto ameaçador: no lugar de uma fera antropófaga, vê-se uma criatura bem nutrida, mastigando bolinhos com uma expressão bovina e indolente.

Já na figura 7, encontramos a alegria de Pedrinho e Emília ao surpreender a cozinheira Tia Nastácia, cercada de utensílios, a fritar bolinhos na cozinha do monstro.

Desse modo, podemos inferir, a partir da observação das duas figuras, que a releitura visual operada pelos ilustradores enfatiza o caráter cômico do texto lobatiano, afastando-se da violência comumente associada à iconografia do mito (ver Capítulo 4).

Conforme veremos mais adiante, esta versão parodística da imagem do monstro de Creta também evidencia um Minotauro menos irracional que, por meio de sua gulodice pacífica, conduz à sua cozinha bem equipada a quituteira do Sítio de Dona Benta.

Vale lembrar que, à semelhança do que ocorreu com as suas inúmeras representações clássicas, o Minotauro também é transformado ao longo das edições da obra de Lobato, ainda que tais modificações tenham guardado algumas características em comum: todas retratam um monstro menos assustador e comicamente corpulento: “Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra [...]” (GENETTE, 2009, p. 11).

Dessa forma, apresentamos, a seguir, algumas ilustrações do monstro presentes em capas que guarnecem quatro edições do texto lobatiano, incluindo uma adaptação para quadrinhos da Editora Globo.

Figura 8 - Ilustrações de capa dos livros da Ed. Nacional e Ed. Brasiliense



Fonte: à direita Companhia Editora Nacional (1960) e à esquerda Editora Brasiliense (1973).

Figura 9 - Ilustrações de capa da Editora Brasiliense e da Editora Globo



Fonte: Editora Brasiliense (1997) e Editora Globo (2009).

Transposto o limiar dos paratextos de *O Minotauro*, discutiremos os aspectos que envolvem a relação entre a escritura lobatiana e o texto de partida que, conforme o mencionado na Introdução, funcionou metaforicamente como um *palimpsesto* sobre o qual foram impressas as releituras analisadas nesta pesquisa.

Ao reescrever sobre o hipotexto clássico, o autor paulista confere à sua obra não somente um tom atrativo aos jovens, através de uma linguagem mais coloquial (FERREIRA, 2008a, p. 429-430) e do uso do humor, mas também transfere suas próprias convicções para o

seu texto, tais como o repúdio à brutalidade e ao progresso tecnológico – dois elementos fortemente presentes no polissistema político e social (EVEN-ZOHAR, 1990) daquele momento.

Como vimos, *O Minotauro* é concebido no ano em que tem início a Segunda Guerra Mundial e coincide com um momento doloroso para o autor – a perda do seu filho Guilherme e a perseguição que sofre por parte do governo de Getúlio Vargas. Com isso, podemos verificar que a adaptação parodística do mito é profundamente entremeada pelo desapontamento de Lobato diante do mundo em que vive (GÊNOVA, 2008, p. 422), o que marca, do ponto de vista literário, o seu afastamento definitivo da realidade e o mergulho nas obras de fantasia (PENTEADO, 1997, p. 179).

Vale pontuar que pelo fato de Lobato também exercer o papel de editor, ou “patrono” (LEFEVERE, 2007) dos seus livros, contava com maior liberdade para escrever o que lhe interessava, ao mesmo tempo em que utilizava elementos adequados à linguagem e referências dos jovens daquele tempo:

A referência ao cinema norte americano numa aventura que se passa na Grécia Antiga é uma das estratégias para despertar a empatia do leitor de seu tempo. Além do cinema, Lobato também se vale de uma linguagem repleta de gírias e neologismos, que contribui para o sucesso de sua obra junto ao público. (FERREIRA, 2008a, p. 429-430).

Nessa medida, em meio aos coloquialismos empregados pela boneca Emília, e às comparações entre a beleza da “Grécia Heróica” e os desenhos de Walt Disney (LOBATO, 1965g, p. 111), o autor transforma seus personagens, especialmente Dona Benta, em portavozes do seu discurso pacifista.

Numa comparação entre a vida moderna e a da Grécia antiga, a avó do *Sítio* reflete: “Com as suas invenções constantes, o progresso nos empurra para frente – para delícias e também para mais tumulto, mais aflição, mais correria, mais pressa [...] mais guerra, mais horror. Essa é a razão da loucura estar tomando conta dos homens.” (LOBATO, 1965g, p. 22).

Num outro momento, ao discutir com Péricles sobre o futuro da humanidade e o progresso tecnológico, ela declara:

Por mais que a inteligência se desenvolva, a estupidez não deixa o trono – e as guerras, filhas dessa estupidez, vão sendo cada vez mais terríveis. Eu não quero desiludi-los, meus senhores, porque também não me desiludi totalmente. Mas afirmo que daqui a 2.377 anos Sua Majestade a Estupidez Humana estará mais gorda e forte do que hoje... (LOBATO, 1965g, p. 205-206).

Como veremos no decorrer da nossa análise, Lobato não somente se opõe à violência, mas também reafirma uma ideia presente em toda a sua obra – a substituição da

força pela inteligência.

Em *O Minotauro*, sua opinião é compartilhada com Emília que, depois de presenciar uma aventura do herói Hércules, comenta com o Visconde: “Isso Visconde. Na vida é assim; temos de usar da astúcia quando não podemos empregar a força.” (LOBATO, 1965g, p. 170).

Já em *Os doze trabalhos de Hércules* (1944), seu último livro infantil, o autor faz o próprio herói grego, conhecido por sua truculência, ponderar sobre a questão: “Sim, refletia consigo o herói. Eles representam a Inteligência e eu só disponho da Força. Em muitos casos a Força nada vale e a Inteligência é tudo [...]” (LOBATO, 1965j, p. 152, v. 1).

Desse modo, supomos que, ao fazer com que Tia Nastácia, representada como frágil e pouco afeita a aventuras, derrote o Minotauro por meio de suas artes culinárias, Lobato reafirma o propósito declarado, ao mesmo tempo em que sinaliza uma mudança no comportamento e nos hábitos alimentares do Minotauro: “Acabou completamente manso. Esqueceu até a mania de comer gente.” (LOBATO, 1965g, p. 227).

Esta substituição, carregada de humor sutil, nos conduz a outra reflexão proposta neste capítulo – o uso da paródia como meio de diálogo com o mito.

Para localizarmos a paródia como recurso que simultaneamente alude à versão clássica do mito e se desvia dela, faremos uma breve observação acerca da presença do monstro de Creta no texto lobatiano.

De acordo com o exposto na Introdução, o mito recontado pelo autor de Taubaté ocupa apenas nove páginas da edição utilizada por esta pesquisa, o que aparentemente demonstra que o monstro está ausente em todo o restante da narrativa. No entanto, ao percorrermos os caminhos construídos pelo autor, foi possível identificar a presença sutil do Minotauro ao longo de toda a narrativa homônima, bem como em dois momentos do livro anterior, *O Picapau Amarelo*⁷⁶, quando o monstro é identificado em meio a diversos personagens mitológicos:

O iate já estava chegando. Pelo binóculo puderam ver várias maravilhas: as ninfas dos bosques, perseguidas pelos faunos tocadores de flauta; centauros belíssimos, metade do corpo homem, metade cavalo, em doidos galopes pelos campos; lá longe o Minotauro, monstro meio homem, meio touro, metido dentro do labirinto [...] (LOBATO, 1965f, p. 136).

Ao final da narrativa, após a invasão dos monstros na festa de casamento de Branca de Neve, Dona Benta, aflita com a ausência de Tia Nastácia, comenta: “Naquele tumulto perdemos a nossa querida e fiel companheira. Ficou lá no palácio invadido pelos monstros.

⁷⁶Em *O Picapau Amarelo*, é narrada a história da mudança de todos os personagens do “Mundo da Fábula” para as “Terras Novas” de Dona Benta, o que também inclui a presença dos monstros da mitologia grega.

Imagine os horrores por que não estará passando com o Minotauro, com o Briaréu de cem cabeças...” (LOBATO, 1965f, p. 188).

Já no texto *O Minotauro*, temos a suposição mordaz de Emília, sobre o destino da quituteira: “Para mim o Minotauro a devorou – disse Emília. – As cozinheiras devem ter o corpo bem temperado, de tanto que lidam com sal, alho, vinagre, cebolas. Eu, se fosse antropófaga, só comia cozinheiras.” (LOBATO, 1965g, p. 11).

Mais adiante, de volta às comparações entre a sua Grécia idealizada e os horrores do mundo moderno, Lobato compara os automóveis aos monstros mitológicos: “[...] máquinas tremendamente destruidoras que fazem mais vítimas num ano do que as fizeram na Grécia Antiga todos os Minotauros e Quimeras.” (LOBATO, 1965g, p. 22) e completa o desabafo de Dona Benta: “Imagine quanto sofrimento criado por essas hecatombes de tantos milheiros de Narizinhos e Pedrinhos. Com duas vovós para cada um, temos dezesseis mil vovós que anualmente perderam os netos, devorados pelos minotauros mecânicos...” (LOBATO, 1965g, p. 22).

Numa conversa com Péricles sobre a invasão dos monstros no Sítio, Dona Benta se recorda do que viu: “Que cena! Estou a vê-la... Um bando enorme de centauros, faunos, sátiros, grifos, hipogrifos, hidras, esfinges, minotauros, assaltou o palácio numa galopada louca.” (LOBATO, 1965g, p. 38).

Finalmente, ao relatar um sonho onde Pedrinho encontra a musa da História, Lobato apresenta, entre acontecimentos mitológicos e históricos, algumas informações sobre a versão tradicional do mito do Minotauro:

Lembrarei a instituição dos Jogos Olímpicos, essa novidade à qual o mundo deve o culto da beleza plástica. E a expedição dos Argonautas, início dum devassamento dos oceanos que culminou na descoberta de Colombo. E o reinado do Rei Minos da Ilha de Creta. E as façanhas de Teseu, o herói que enfeixou todos os burgos da Ática numa cidade só... – E matou o Minotauro! (LOBATO, 1965g, p. 106).

Como podemos constatar, o monstro de Lobato, ao contrário do que acontece no mito, se liberta do seu labirinto, ainda que retorne para ele trazendo consigo a quituteira do Sítio. Também nos parece que se diferencia da fera mítica por incorporar ao seu caráter uma característica incomodamente humana – a inveja. Movido por ela, o monstro invade o palácio do príncipe das *Mil e Uma Noites*, junto com outras criaturas fabulosas, para impedir o casamento da Branca de Neve com o príncipe Codadade.

Além de nos remeter a uma relação intertextual (GENNETTE, 2010) com o mito do pomo da discórdia⁷⁷, a invasão dos monstros gregos no casamento entre uma fábula ocidental e outra oriental⁷⁸ assinala o caráter “carnavalesco” (BAKHTIN, 2010) deste episódio, onde personagens de origens e características diversas interagem livremente, numa grande confusão tragicômica.

Em *O Minotauro*, prosseguem as “profanações carnavalescas” (BAKHTIN, 2010, p. 141), próprias à obra do autor, sendo elas o principal elemento transformador do texto-fonte. A título de exemplo, tomemos inicialmente a descrição do monstro de Creta por Plutarco e, em seguida, pelo texto lobatiano.

O autor grego cita Eurípedes, ao definir o Minotauro como “Um ser híbrido, uma besta desalmada [...] Mescla da natureza do homem e do touro.” (PLUTARCO, 1991, p. 29). Por sua vez, o narrador lobatiano assim caracteriza a “besta desalmada” de Plutarco:

– Mas como está gordo [...] Muito mais parece aquele célebre cevado que Dona Benta comprou do Elias Turco. Parece que nem pode erguer-se do trono [...] o monstro estava gordíssimo, quase obeso, com três papadas caídas; o seu corpanzil afundava dentro do trono. Que teria acontecido? (LOBATO, 1965g, p. 221).

Ao optar pela imagem de um gordo e sonolento Minotauro, Lobato realiza um “desvio total” (SANT’ANNA, 2002, p. 38) sobre a tradicional representação ameaçadora do monstro – o mesmo procedimento vale para a personagem Ariadne e seu novelo salvador, já que ambos são respectivamente substituídos pela boneca Emília e seus carretéis de linha (LOBATO, 1965g, p. 220). Curiosamente, o “desvio” operado na substituição de Ariadne por Emília adquire uma conotação ainda maior, quando confrontamos as caracterizações das duas personagens.

Em seu texto *Teogonia*, o poeta grego Hesíodo, refere-se à “loura Ariadne” chamando-a de a “florescente esposa” do deus Dionísio, feita jovem e imortal pelas mãos de Zeus (2010, p. 59). Por sua vez, a personagem Emília é assim descrita em *Reinações de Narizinho* (1931): “Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por Tia Nastácia, com olhos de retrós pretos e sobancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa.” (1965a, p. 3).

⁷⁷Segundo Grimal (1993, p. 355), Éris, a deusa da discórdia, enfurecida por não ter sido convidada para o casamento de Peleu e Tétis, lançou entre os deuses uma maçã de ouro com a inscrição “à mais bela”. Com isto, foi gerado um conflito entre as deusas Atena, Afrodite e Hera, cujo desfecho, o julgamento feito por Páris, está na origem da Guerra de Tróia. Esta mesma história é narrada por Lobato em *Os doze trabalhos de Hércules*.

⁷⁸Enquanto a história de Branca de Neve resulta da compilação de narrativas orais nórdicas pelos irmãos Grimm, no século XIX, as *Mil e Uma Noites* remontam às narrativas orais do Oriente Médio e do sul da Ásia.

Supomos também que, do ponto de vista comportamental, o autor paulista construiu um Minotauro mais humano, já que além da inveja demonstrada em *O Picapau Amarelo*, o monstro cede de tal modo à sua gulodice e preguiça que não consegue mais se levantar do seu trono: “E tantas peneiradas de bolinhos comeu que foi engordando, a ponto de nem mais aparecer na cozinha. Eu é que levava as peneiradas de bolos lá pro trono dele.” (LOBATO, 1965g, p. 227).

O livre contato entre os diferentes e a excentricidade das situações, características da literatura carnalizada, também marcam o momento em que os “picapaus” se dirigem ao Oráculo de Delfos para descobrir o paradeiro de Tia Nastácia. No caminho que conduz ao referido santuário, encontram a Esfinge⁷⁹ que lhes propõe quatro enigmas – se decifrados, garantiriam a vida de todos. Para a surpresa e fúria da criatura, todos respondem corretamente, exceto o Visconde de Sabugosa que, apesar de dar a resposta errada, não é devorado pela fera mitológica, pois, “[...] ao firmar a vista achou-o tão exótico, tão insignificante, tão parecido com uma aranha de cartola que não deu confiança.” (LOBATO, 1965g, p. 211).

A versão lobatiana também afirma sua “rebeldia” (SANT’ANNA, 2002, p. 32) em relação ao seu hipotexto por meio das “excisões” mencionadas por Samoyault (2008, p. 117) sobre os “procedimentos de passagem”, elencados por Genette acerca da reescritura. No texto de Lobato, o monstro de Creta está sozinho e seu labirinto não esconde os jovens atenienses, que seriam ali devorados, estando igualmente ausentes da narrativa os personagens Teseu, Minos, Dédalo, Ícaro, Pasífae e Dionísio.

As transformações sobre o texto parodiado aparecem também no episódio do Oráculo de Delfos – em Plutarco, o herói Teseu aconselha-se com o Oráculo antes de partir para Creta: “Pelo que se conta, o deus de Delfos ordenou-lhe por intermédio de um oráculo que tomasse Afrodite como guia e companheira de viagem.” (PLUTARCO, 1991, p. 31).

Em *O Minotauro*, os sacerdotes de Delfos, após receberem o Visconde de Sabugosa como pagamento pela consulta, conduzem Pedrinho e Emília à sacerdotisa do deus Apolo, intitulada Pítia, que aconselha os visitantes com as palavras que recebe da referida divindade (LOBATO, 1965e, p. 216). Ao revelar a verdade de modo enigmático, Apolo declara: “O trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas.” (LOBATO, 1965g, p. 217).

⁷⁹A Esfinge é geralmente descrita como um monstro com cabeça de mulher, corpo de leão, asas de ave de rapina e cauda de dragão. Ela aparece no mito de Édipo, desafiando com enigmas os viajantes que cruzam o seu caminho. Apenas Édipo escapa de ser devorado, pois responde corretamente as perguntas propostas pelo monstro que, desesperado com a derrota, suicida-se. (MITOLOGIA, 1973c, p. 554). Além de aparecer para os “picapaus” em *O Minotauro*, numa situação análoga à do texto-fonte, ela também compõe o bando de monstros mitológicos que invade o casamento de Branca de Neve em *O Picapau Amarelo*.

Depois de uma breve reflexão sobre o significado das palavras da sacerdotisa, Emília desvenda o paradeiro de Tia Nastácia:

– Tudo está claro como água, Pedrinho! “*O trigo*” quer dizer tia Nastácia, porque ela, como cozinheira, lida muito com trigo, farinha de trigo, massa de trigo, pastéis, bolinhos, etc. E com as coisas gostosas que ela fez com a farinha de trigo “*venceu*”, isto é, amansou a “*ferocidade do monstro de guampas*” que não pode ser outro senão o Minotauro. De todos os monstros que invadiram o palácio do Príncipe Codadade só havia um de guampas, ou chifres: o Minotauro (LOBATO, 1965g, p. 217, grifos do autor).

Sobre o trecho destacado, podemos aventar que Lobato não apenas substituiu o conselho do Oráculo sobre a obediência a Afrodite pela indicação do destino de Tia Nastácia, mas também, em outra inversão carnalizante, deslocou a vitória de Teseu sobre o Minotauro para as mãos habilidosas da quituteira.

Mais uma vez, portanto, verificamos a opção de Lobato em colocar a astúcia no lugar da violência, substituindo uma morte sangrenta por uma derrota pacífica – o Minotauro de Lobato, assim como os mitos que se perpetuam em nossa imaginação⁸⁰, não conhece a morte.

5.2 DO MITO À SÉRIE DA GLOBO

5.2.1 Paráfrase

À semelhança do que ocorre com a capa de um livro, nosso primeiro contato com *O Minotauro* (1978) da Rede Globo se dá através de sua vinheta⁸¹ de abertura, um paratexto que nos antecipa um pouco da história a ser contada, bem como aponta as direções tomadas pela narrativa.

Definida por Ana Maria Balogh como a “moldura contextualizadora” da narrativa (2002, p. 71), a vinheta de abertura funciona como mediador entre o telespectador e a produção audiovisual, determinando “[...] o clima, a época, eventualmente o gênero da série [...]” (p. 71).

⁸⁰Em *O Picapau Amarelo*, Narizinho fica intrigada com a ausência de um “fim definitivo” para os personagens das fábulas: “Que coisa curiosa! – disse Narizinho. – No Mundo da Fábula ninguém morre duma vez. Peter já venceu este Gancho e o fez afogar-se no mar e ser engolido pelo jacaré – e depois disso o Capitão já nos apareceu lá em casa e agora vai aparecer novamente aqui... – Se não fosse assim – explicou Branca – Isso não seria nenhum País das Maravilhas. O maravilhoso está justamente nisso...” (LOBATO, 1965f, p. 56-57).

⁸¹Segundo Barbosa e Rabaça, a vinheta é um recurso inicialmente utilizado pelas artes gráficas como ornamento para fecho de capítulos e ornato intratextual. Os autores informam ainda que, com o passar do tempo, o uso da vinheta estendeu-se para as artes audiovisuais (2001, p. 760). Em sua dissertação de mestrado, Pedro Luis Padovini (2006) afirma que “[...] uma vinheta na Televisão pode ser entendida como uma obra de curta duração que inclui em sua composição imagens e sons com a finalidade de informar, decorar ou ilustrar um produto editado (2001, p. 119).

Desse modo, os 25 segundos de duração da abertura de *O Minotauro* nos mostram, inicialmente, uma ânfora com a pintura de uma jovem infeliz, sentada ao lado de um monstro meio touro, meio homem. Em seguida, uma grande mudança parece se anunciar com a chegada de um guerreiro armado, que é transportado para o labirinto onde está o monstro. Após uma seqüência⁸² que sugere a busca e a eliminação da fera, voltamos à mesma ânfora, agora adornada com a imagem da jovem e do guerreiro, numa situação romântica. Sobrepostos às imagens, são apresentados caracteres com os nomes que compõem o elenco deste episódio (relatado resumidamente no Capítulo 4) e o seu roteirista, Benedito Ruy Barbosa.

De acordo com as palavras de Balogh, constatamos que esta narrativa paratextual proporciona uma pequena amostra das emoções a serem experimentadas pelo público, além de informações estéticas acerca da época a ser retratada. Observamos também que a abertura se atém apenas aos elementos associados ao mito do Minotauro, não incluindo referências ao *Sítio do Picapau Amarelo*. Com isso, parafraseia o texto-fonte, por funcionar como um “prolongamento” (SANT’ANNA, 2002, p. 56) do seu conteúdo – uma escolha que, paralelamente, aproximaria a versão canônica dos jovens telespectadores.

Vale pontuar que, associados às imagens que parafraseiam a versão clássica, são inseridos no áudio⁸³ da abertura mugidos ameaçadores de touro, sobrepostos a abstrações sonoras (produzidas por um sintetizador) com uma forte carga de suspense, recursos que certamente influenciariam a atitude do público sobre o programa a ser assistido.

Antes de transpormos este “limiar” que antecede o episódio da Globo, objeto de nossa próxima análise, apresentamos alguns trechos da referida vinheta de abertura, associados aos nossos comentários:

⁸²O termo é definido pelo *Dicionário de Comunicação* como o “Conjunto de cenas que se referem à mesma ação.” (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 668).

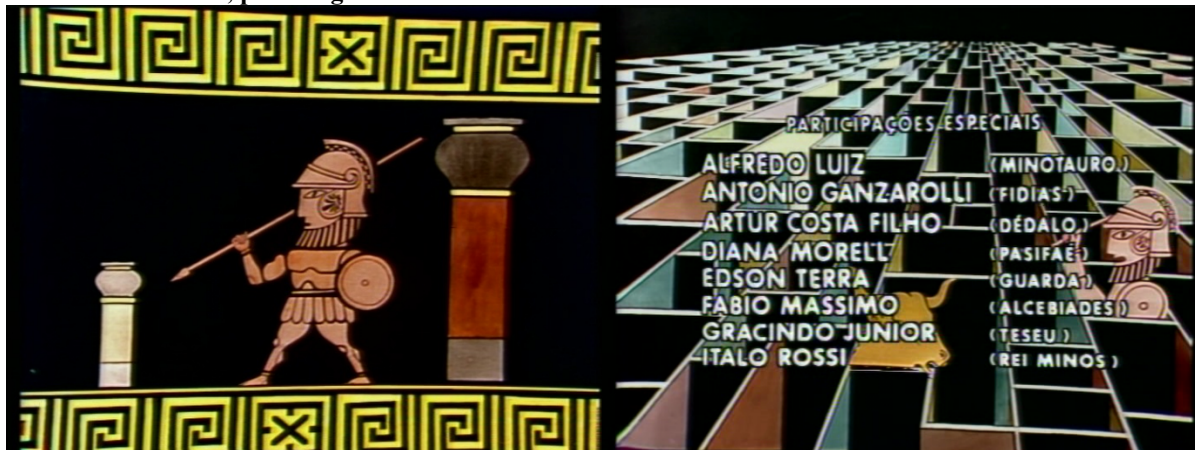
⁸³Segundo Barbosa e Rabaça, esta é a “Parte sonora de qualquer programa ou apresentação multimídia, filme, vídeo, programa de televisão [...]” (2001, p. 48).

Figura 10 - Ânfora com pintura similar à cerâmica grega⁸⁴ dos séculos V e IV a.C. – alusão ao Minotauro e à Ariadne, aflita diante da companhia ameaçadora



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

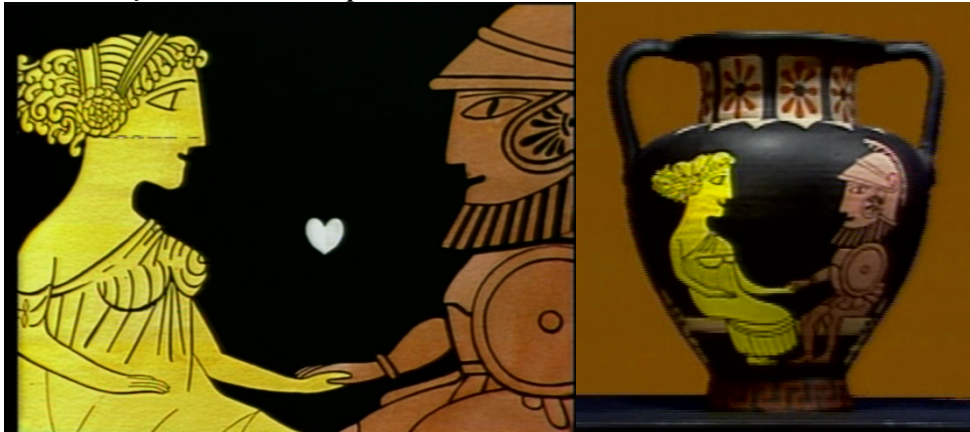
Figura 11 - À esquerda, ilustração com pintura similar à cerâmica grega – alusão ao herói Teseu. À direita, personagens com a mesma estética – referência à luta com o Minotauro



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

⁸⁴Em seu texto *Nossa Herança Clássica* (1939), da série *A história da civilização*, o historiador Will Durant relata que o estilo “silhueta vermelha” das cerâmicas representava, em fundo negro, figuras rígidas, sempre de perfil, com o olhar voltado para frente. O autor também descreve a grande beleza das cenas mitológicas retratadas dentro deste estilo, que perdurou por quase dois séculos (1966, v. 2, p. 173).

Figura 12 - Ilustrações com o mesmo padrão das anteriores – alusão ao romance de Ariadne e Teseu



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Após cruzar a fronteira delimitada pela vinheta de abertura, temos a imagem da casa de Dona Benta, sede do Sítio do Picapau Amarelo, espaço de onde parte a versão da Rede Globo. Lá, em meio aos primeiros acordes da canção *Dona Benta*, de Ivan Lins e Vitor Martins, a avó do Sítio propõe contar, de sua cadeira de balanço, uma história que mescle aventura, amor, esperteza e que “traga algum proveito” aos presentes.

Dessa forma, entre comparações com a mitologia brasileira e suposições sobre a existência real dos seres mitológicos, é narrada uma versão bastante similar ao texto-base do mito do Minotauro, monstro cuja morte é anunciada desde o início por Dona Benta, mas negada pela boneca Emília: “Morreu de mentirinha!” (12’28’’) ⁸⁵ – oposição que demonstra um curioso e tácito confronto entre a versão clássica, onde o monstro é morto, e a versão de Lobato, na qual o Minotauro permanece vivo.

Supomos que, à semelhança da vinheta de abertura, a apresentação da versão clássica pelo episódio faz uso da paráfrase como forma de manter o propósito do programa, apoiado e preconizado pelos seus “patronos” (LEFEVERE, 2007): entreter e instruir o público infanto-juvenil (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 713), cumprindo o papel educacional recomendado pelo general Médici nos anos 70 (MATTOS, 2002, p. 97-98).

Nessa medida, os jovens telespectadores guardariam em mente o texto-fonte que, a partir da narrativa de Dona Benta, seria “desviado” em maior ou menor grau, respectivamente pela paródia e pela estilização.

Acerca do uso desses recursos, observamos que, de acordo com Sant’Anna (2002, p. 61), estas operações frequentemente ocorrem de modo ambíguo, o que, aplicado à releitura da Globo, impossibilita uma separação rígida entre elas, na nossa análise.

⁸⁵Esclarecemos que as referências com minutos e segundos fazem parte dos dois DVDs (360 min) da série *O Minotauro*, produzida pela Rede Globo de Televisão.

Dessa forma, discutiremos *O Minotauro* televisivo, a partir dos elementos que nos parecem mais predominantes na construção de passagens que tomamos como parodiadas ou estilizadas – a começar com o momento concomitante à narrativa da avó do *Sítio*, quando o Minotauro invade a sua propriedade.

5.2.2 Paródia e Carnavalização

“Marmelada de banana, bananada de goiaba. Goiabada de marmelo. Sítio do Pica-Pau Amarelo...” (GILBERTO GIL).

Numa passagem que supomos ter apavorado o jovem público dos anos 70, o Minotauro surge no quintal escuro de Dona Benta, compondo o clima de suspense evocado pelo áudio, que mescla seus mugidos com efeitos de percussão, nos quais se destaca a batida seca e persistente do tarol, juntamente com os sons de sintetizador escutados na abertura.

Enquanto ele se dirige para a cozinha, Emília sente um cheiro estranho vindo do quintal, um “cheirinho de Vaca Mocha⁸⁶ misturado com cheirinho de gente” (17’16”). Diante da incredulidade de todos, ela insiste que aquele cheiro é do Minotauro, no que é contestada por Pedrinho: “[...] Emília, como disse a vovó, o Minotauro jamais conseguiu sair do labirinto, Emília!” (17’33) – e também pelo Visconde: “Eu insisto em dizer que o Minotauro só existiu na imaginação dos gregos.” (18’29”).

Localizada no início do episódio, essa sequência aponta para a transição entre a paráfrase, contida na história contada por Dona Benta, e seu “desvio”, anunciado pela teimosa⁸⁷ boneca de pano, cujas atitudes rebeldes se alinham com as situações parodísticas de *O Minotauro*, tanto quanto a sensatez de Dona Benta encontra eco na “conformidade” (SANT’ANNA, 2002, p. 41) que caracteriza a paráfrase.

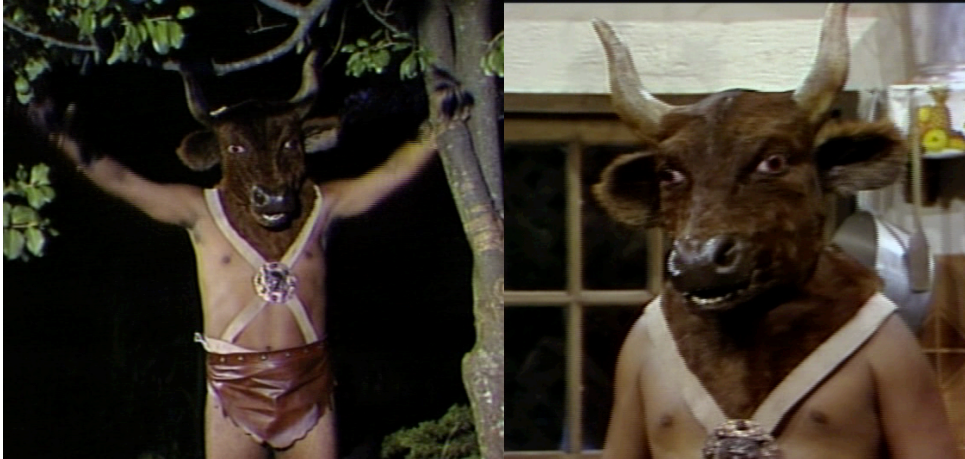
Deste modo, pouco antes de todos descobrirem quem sequestrou Tia Nastácia, a narrativa se torna, conforme a caracterização bakhtiniana do discurso parodístico, um “[...] palco de luta de duas vozes” (2010, p. 221) – de um lado temos o sábio Visconde de Sabugosa e Dona Benta, porta-vozes da razão e do texto-fonte do mito; do outro, a boneca Emília com seu apreço por novas aventuras e rupturas de regras.

⁸⁶A Mocha é uma vaca sem chifres e pacata que vive no curral de Dona Benta. Ela está presente tanto na obra de Lobato quanto na sua adaptação pela Rede Globo.

⁸⁷Segundo Lobato, a boneca Emília é de tal modo contrária à conformidade, que afirma num dado livro: “Sou a Independência ou Morte.” (2010, p. 551). Mais adiante, o autor complementa: “Emília é o que quer ser, e não o que eu quero que ela seja.” (2010, p. 551).

Para ilustrar o que Bakhtin define como a penetração da “segunda voz” no discurso “do outro” (2010, p. 221), apresentamos a seguir uma sequência da primeira “invasão” do Minotauro no sítio, que envolve o sequestro de Tia Nastácia, motivado pelo apreço do monstro por seus bolinhos. Conforme veremos posteriormente, ele deixaria o seu labirinto por mais duas vezes para roubar a cozinha de Dona Benta.

Figura 13 - Liberto do seu labirinto, o monstro invade o Sítio e a cozinha de Tia Nastácia



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Figura 14 - Diante da aterrorizada Tia Nastácia, ele prova um bolinho



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

A partir desta aproximação inusitada entre um personagem mitológico e a “realidade” do *Sítio do Picapau*, encontramos uma sucessão de situações que associamos ao conceito de carnavalização de Bakhtin e que pautarão os momentos parodísticos do episódio.

Próprio da “profanação carnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 141), o livre contato familiar entre personagens distantes, se instaura com um momento comicamente prosaico que, de certo modo, ameniza o clima de suspense adotado até então – o pedido feito ao monstro por Tia Nastácia, depois que ele traz apenas farinha e óleo da sua segunda “viagem” ao sítio:

O senhô adisculpe seu monstro, mas... Como é que eu vou poder fazer mais bolinhos se aqui só tem fubá e as latas de óleo. É que pra fazer meus

bolinhos eu preciso de mais coisas, de açúcar por exemplo, de canela também, de um pouco de farinha de trigo e de ovo e das minhas panela. Eu não sei cozinhar sem essas coisa. (O MINOTAURO, 2009, 34'38’’).

As aproximações carnavalescas prosseguem com o rapto do porco Rabicó, levado pelo monstro em sua terceira “viagem”, para ser engordado e devorado, conforme veremos nas cenas a seguir. Vale lembrar que o contato com a culinária de Tia Nastácia faz o Minotauro desistir da carne humana e querer experimentar carne de porco, apesar dos protestos da cozinheira: “Me adisculpe seu monstro, mas eu não posso matá o porquinho senão as criança não vai me perdoar.” (125’07’’).

Figura 15 - O Minotauro leva o guloso Rabicó para o labirinto



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Figura 16 - O monstro ordena que o porco coma bolinhos para que engorde e seja preparado por Tia Nastácia



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Já em Creta, pouco após a sua chegada, vemos os personagens do *Sítio* “invadirem” o mito do Minotauro com pouca cerimônia (ver figuras 17 e 18), pedindo a Minos para serem levados ao labirinto. Surpreso em ver aquelas criaturas estranhas em seu palácio, o rei esbraveja coloquialmente: “Quem são vocês seus pirralhos, para ousar invadir o meu palácio?” (76’59’’). Por sua vez, Pedrinho retruca como se estivesse falando com a boneca

Emília: “Como é que é, seu rei, o senhor vai ou não vai deixar a gente entrar no labirinto, hem?” (77’ 32”).

Notamos que, a despeito da crueldade demonstrada por Minos ao longo de todo o episódio, ele, o rei de Creta e filho de Zeus, é tratado com escárnio pelos personagens do sítio, especialmente por Emília que, em certas passagens, se diverte em puxar o seu nariz e pisar no seu pé.

Figura 17 - Para a surpresa de Minos, o “pessoal do sítio” invade Cnossos



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Figura 18 - Na prisão, Ariadne confessa que ajudará Teseu



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Assim como ocorre com Minos, os encontros com Teseu também são marcados pela “dessacralização” da figura do herói, que é apresentado como ingênuo e pouco inteligente. Deste modo, os “picapaus” não lhe poupam críticas mordazes, a exemplo dos momentos em que ele não compreende a utilidade do novelo dado por Ariadne, nem o que Pedrinho quer

dizer com “usar a cabeça” para entrar no palácio de Cnossos⁸⁸. Impaciente com a falta de perspicácia do herói, o neto de Dona Benta lhe diz, num certo momento: “Puxa vida, pra um herói tão famoso, você até que é bem burrinho, hein?” (103’36”).

A presença dos “picapaus” também interfere nos acontecimentos no labirinto, não se restringindo apenas ao resgate de Tia Nastácia e Rabicó (ver figura 19): diante da hesitação de Teseu em atacar o Minotauro, Pedrinho o aconselha a golpear a nuca do monstro, assim como é feito nos matadouros brasileiros. Na mesma sequência, Emília, que descansara no trono do monstro como se estivesse no sítio, ironiza a sua derrota: “Ah, tadinho do Minotauro!” (180’50”) e questiona: “E agora o que é que a gente vai fazer com este monstro aqui?” (181’20”). Ingênua e comicamente, Tia Nastácia, responde: “Se fosse inteiro o boi, inté que dava um bom churrasco!” (181’26”).

Figura 19 - Pedrinho ajuda Teseu a matar o Minotauro e exhibe a orelha do monstro a Minos



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Nesse palco carnavalesco televisivo, também há espaço para outras combinações que incluem o “[...] sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 141), como os diálogos entre os personagens do *Sítio* com o deus Dionísio e Ariadne (ver figura 20).

A certa altura, ao saber que Dionísio quer se casar com Ariadne, Tia Nastácia censura o deus: “Não tamo conformado com essa história do senhor roubar a noiva do seu Teseu. É isso mesmo seu, seu Dionísio. É isso mesmo, o que o senhor tá fazendo não tá certo”. (197’46”) Humildemente, ele responde: “Tia Nastácia, acontece que eu também estou apaixonado pela princesa e estou disposto a lutar por ela, se for o caso.” (198’00”).

⁸⁸Nome dado à fortaleza do rei Minos, Cnossos é citado no canto XVIII da *Iliada* de Homero, quando o poeta descreve as imagens gravadas no escudo do herói Aquiles. Na mesma passagem, Homero associa a sua construção ao arquiteto ateniense Dédalo.

Pouco depois, sonhando com a vida de Ariadne e Teseu no sítio, a cozinheira fala sobre Dona Benta, despertando a curiosidade da princesa, que indaga: “Você é escrava dela, é?” (222’36”). Indignada, Nastácia responde que seu trabalho é remunerado e completa, em sintonia ideológica com a “patronagem” da Rede Globo na década de 70: “[...] sou tratada que nem se fosse da família [...] Porque ocês aqui é muito atrasado, sabe. Escravidão, não exeste no Brasil! Há muito tempo!” (222’45”).

Figura 20 - Os “picapaus” repreendem o deus Dionísio. Tia Nastácia conversa com Ariadne sobre como será a vida da princesa no sítio



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Próximo do seu desfecho, quando a adaptação tende ao caminho “não subversivo” da estilização, ainda temos alguns momentos de desvios, como as cenas em que Emília censura Dionísio por ter feito Teseu desaparecer (233’27”), quando ela induz Ariadne a dizer a palavra mágica “pirlimpimpim”, para encontrar-se com Teseu (239’49”) e também a “despedida” entre a boneca e o rei Minos. Infelizmente, a tentativa da boneca em transformar o que “está escrito” (segundo as palavras do Visconde) falha e a princesa permanece em Creta, para cumprir o seu destino – casar com o deus Dionísio.

5.2.3 Estilização

Conforme o mencionado na Introdução desta dissertação, aventamos que a proposta da emissora em entreter e instruir seus telespectadores direcionou o uso da paráfrase, da paródia e da estilização no episódio *O Minotauro*. Notamos também que neste jogo de “repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 25), o uso dos dois últimos recursos citados foi mais frequente que o da paráfrase, uma vez que estes, com sua maior capacidade de dinamizar o texto base, seriam mais atraentes ao jovem público da Globo.

Nesta medida, discutiremos a seguir os momentos em que a estilização predomina no episódio, cotejando nossa análise com trechos das versões de Ovídio e Plutarco, relatadas no Capítulo 4.

Observamos, desde já, que o uso da estilização na releitura da Globo é marcado pela atitude de espectadores que os “picapaus” assumem, interferindo pouco no andamento dos acontecimentos, ao contrário do que vimos nas situações parodiadas.

Na chegada ao palácio de Cnossos, pouco antes de pedirem a Minos para serem aprisionados no labirinto, os personagens do *Sítio* assistem, escondidos, ao diálogo entre o rei e o herói Teseu, recém-chegado de Atenas com os jovens que seriam sacrificados (65’51”). Sem participar deste momento, os “picapaus” apenas identificam os personagens presentes e comentam que sabem do que eles estão falando (ver figura 21).

Logo a partir dessas primeiras cenas, podemos observar algumas aproximações com a versão de Plutarco, que retrata Teseu como um homem corajoso e honrado e que parte de Atenas junto com os seus conterrâneos sem portar armas, conforme a exigência de Minos (1991, p. 30).

Figura 21 - Os “picapaus” observam o pedido de Teseu ao rei Minos, que tem ao seu lado a rainha Pasífae e a princesa Ariadne



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Na adaptação da Globo, temos um herói com o mesmo comportamento relatado anteriormente, ainda que acrescido de algumas variações cômicas. Assim como em Plutarco, ele também entrará desarmado no labirinto. No entanto, sua luta com o monstro sofrerá um pequeno “deslocamento”, já que terá a ajuda de Pedrinho, cujo pai, Teseu desconfia ser Hércules⁸⁹.

⁸⁹ Conforme informamos no Capítulo 4, a Globo utiliza o nome grego do herói Hércules.

Do mesmo modo, há poucas interferências no episódio em que Ariadne, por sugestão de Dédalo, entrega o novelo a Teseu, que desperta a paixão da princesa, para o deleite de Emília (92'28") e a fúria de Minos (76'10").

A fim de marcar o caráter cruel de Minos, ressaltado por Ovídio (1983, p. 146) e Plutarco (1991, p. 29), a releitura televisiva o faz aprisionar sua filha Ariadne, chegando ao ponto de enviá-la para ser devorada pelo Minotauro, juntamente com Dédalo e Ícaro (181'46"), a quem o rei não perdoa por terem ajudado a princesa.

É preciso observar, que na versão da Globo, Dédalo e seu filho são presos por diversas vezes e escapam, ora com a ajuda dos "picapaus", ora por ordem de Dionísio – o que difere das versões tradicionais, que narram que eles foram presos no labirinto apenas após a morte do monstro e não mencionam seu encontro com o deus. Segundo estas narrativas, é no labirinto que o arquiteto concebe a ideia de fugir, construindo um par de asas para ele e outro para Ícaro. Diz o poeta Ovídio a respeito: "Minos pode me fechar os caminhos da terra e os do mar" – e completa: "O do céu, contudo, me resta aberto. Iremos por ele." (1983, p. 147).

De modo semelhante, o Dédalo recriado pela Globo reflete, prisioneiro no calabouço de Minos: "Os pássaros voam sobre os montes e mares...Eles têm a liberdade do céu, do céu onde ninguém os alcança... a liberdade dos pássaros – haverá outra maior, mais completa?" (218'45").

Solto por Dionísio, ele decide, por sugestão de Pedrinho, se esconder com Ícaro no labirinto para fazer as asas que os libertariam de Creta (245'21"). Antes de partirem, a boneca de pano tenta interferir no destino do jovem, advertindo-o para que ele escutasse os conselhos do pai: "O sol é quente! E porque é quente, derrete cera, entendeu?" E comenta: Se você já está sabendo, então não vá bancar o burrinho!" (244'43").

Já no labirinto, o arquiteto esclarece para o filho o que Emília quis dizer (ver figura 22): "Não voe muito baixo, que é para que a água do mar não molhe as suas penas, nem muito alto, para que o sol não derreta a cera"⁹⁰ (256'19").

⁹⁰ Em Ovídio, temos: "Aconselho-te, Ícaro, que sigas a uma certa altura mediana, pois, se fores muito baixo, água do mar tornará as asas pesadas e, se fores muito alto, o fogo te queimará. Voa entre os dois." (1983, p. 147).

Figura 22 - No labirinto, Dédalo e Ícaro preparam as asas para fugir de Creta



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Concluídas as asas, eles sobem em um rochedo e levantam voo, diante dos cretenses e dos personagens do *Sítio*, que buscaram Narizinho em Atenas para que ela assistisse àquele acontecimento, que culmina com a morte de Ícaro (ver figura 23).

Neste momento, conforme já apontamos, os “picapaus” novamente se reconhecem como testemunhas dos acontecimentos, não se dispondo a modificá-los. Desse modo, não hesitam em repreender os soldados de Minos, que tentam impedir a fuga de Dédalo: “Vocês não podem mudar o curso da história!”, alerta o Visconde (264’45”).

Figura 23 - Sequência de 4 fotos: para o assombro geral, pai e filho partem da ilha. Ícaro voa cada vez mais alto, até que a cera de suas asas se derrete e ele se afoga no mar



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

O jogo de repetições, com leves diferenças, prossegue com a união de Ariadne e Dionísio, que ocorre após o desaparecimento de Teseu, despertando a indignação de Emília e Tia Nastácia. Aqui observamos que, diferentemente das versões de Ovídio e Plutarco, Teseu não abandona Ariadne em Naxos, mas desaparece por intervenção de Dionísio, que envia o herói de volta ao seu barco com retorno à Atenas (231'53”).

Podemos supor que este pequeno desvio nos acontecimentos se deve à reafirmação do caráter nobre do herói, que se recusa a abandonar Ariadne, mesmo ameaçado por Dionísio (ver figura 24). Notamos também, que o comportamento romântico e honesto do Teseu do *Sítio* corresponde ao estereótipo tradicional do herói das narrativas voltadas para o público jovem. Desse modo, a série age em consonância com a sua proposta e as expectativas dos seus telespectadores.

Figura 24 - Apaixonado por Ariadne, Teseu enfrenta o deus Dionísio



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Já conformados com “não poderem mudar o curso da história”, os personagens do *Sítio* assistem à preparação de Ariadne para o seu casamento e antecipam alguns acontecimentos futuros, todos eles alinhados com o texto-base: enquanto Visconde enumera os filhos que ela terá com Dionísio, (248'07”), Emília comenta que o diadema dado pelo deus “[...] vai virar uma linda constelação no céu⁹¹.” (249'19”). Até Tia Nastácia, encantada com a beleza da joia, aconselha a princesa: “Tá aí, minha fia, fica com esta coisa bonita que teu noivo te mandou e esquece o tal de Teseu. Você vai ser muito feliz no Olímpio!” (249'25”).

⁹¹O poeta Ovídio assim descreve a transformação da joia numa constelação: “A coroa voa, através da leve atmosfera, e, enquanto voa, as suas gemas se transformam em fogos brilhantes e se fixam nos lugares devidos, conservando a forma de uma coroa, que se encontra entre o homem de joelhos e o homem com uma serpente.” (OVÍDIO, 1983, p. 147).

Figura 25 - Ainda triste com a partida de Teseu, Ariadne usa o presente dado por Dionísio



Fonte: DVD *O Minotauro* (2009)

Ao final da narrativa que envolve o mito do Minotauro, o episódio retoma a “subversão” da paródia, quando, antes de voltarem no tempo, os “picapaus” contam a Minos sobre a fuga de Dédalo e afrontam o rei, zombando do seu modo de falar e do seu poder.

Ao que parece, a sequência ameniza o clima de tristeza provocado pela separação de Ariadne e Teseu, reinstaurando a quebra de hierarquia, própria da carnavalização (272’38” – 273’10”):

<p>Minos – O que você acaba de contar é impossível! Um mortal não pode voar. Emília – Pois eles voaram sim, fique sabendo. Voaram pra escapar do tirano que o senhor é. Minos – Para com essas insolências, criatura! Pedrinho – Hum...para com essas insolências por que, hein, ô? Minos – Eu sou um rei! Rei de Creta! Emília – Hum! Grande coisa! Pedrinho – Pois fique sabendo que a gente não tem medo do senhor e muito menos dos seus gritinhos, ouviu? Minos – Mas que insolência! Visconde – E sem o seu Minotauro, o senhor vai perder muito da sua autoridade, sabia? Narizinho – É melhor ser bom para o seu povo!</p>

Furioso com a situação, Minos condena todos à morte, mas é surpreendido pela atitude de Emília que, após se despedir docilmente de Pasífae, pisa abruptamente no pé do rei e foge com os demais gritando a palavra mágica – “pirlimpimpim” (273’10”). De volta à Atenas de Péricles, eles contam a Dona Benta as aventuras que viveram “tal qual na história”, segundo o Visconde, que completa em seguida: “mas é claro que Emília tinha de mudar alguma coisa.” (275’39”).

Concluído o nosso percurso acerca das relações intertextuais com o texto base, abordaremos a seguir o diálogo do episódio da Globo com o hipotexto lobatiano, cuja estrutura básica é mantida, a despeito das operações de ampliações e supressões que, segundo Robert Stam (2006, p. 34) lançam uma “nova luz” sobre os hipotextos.

5.3 DO TEXTO LOBATIANO À SÉRIE DA GLOBO: ESTILIZAÇÃO

No decorrer deste capítulo, abordamos em separado as relações entre as releituras de Lobato e da Globo sobre o texto base do mito do Minotauro, tomando como balizadores, além dos recursos usados, as particularidades dos meios empregados, o público-alvo e o contexto em questão.

No presente tópico, retomaremos estes mesmos elementos para analisar a adaptação do *Minotauro* de Lobato pelo *Minotauro* da Globo que, por sua vez, lançou mão da “fusão de vozes” que caracteriza a estilização (BAKHTIN, 2010, p. 221).

Separado por quase quarenta anos do texto lobatiano, o episódio da Globo mantém o caminho trilhado pela versão de 1939, uma vez que, à semelhança dela, temos o sequestro misterioso de Tia Nastácia, a descoberta do seu autor, a ida dos “picapaus” à Grécia Antiga, seguida pela separação do grupo e o “mergulho” de Pedrinho, Visconde e Emília na “Grécia Heróica”, a entrada no labirinto e o resgate da cozinheira do sítio de Dona Benta.

Alguns detalhes que acentuaram a paródia do autor de Taubaté também estão no episódio televisivo, como a preferência do Minotauro pelos bolinhos da Tia Nastácia, ao invés de carne humana, a gulodice do monstro, a existência de uma cozinha em sua morada e a liberdade de sair do seu labirinto (e, por que não dizer, do manto do seu mito também) e “viajar” até o sítio.

Outros elementos mais subjetivos, como a valorização da inteligência em detrimento da força bruta, também são representados pela Globo, especialmente na figura de um Teseu pouco sagaz, apesar de forte e corajoso, em contraste com a astúcia de Pedrinho e da boneca Emília.

Em ambas as adaptações, percebemos a presença da “cosmovisão carnavalesca”, (BAKHTIN, 2010, p. 145), com suas combinações desiguais e a apresentação de uma “vida às avessas”, elementos condizentes com o “*Rocambole infantil*” (LOBATO, 2010, p. 542) que o autor desejava realizar em sua literatura.

Já no campo das dessemelhanças, identificamos algumas expansões alinhadas com o universo do *Sítio*, a começar pelas visitas do monstro às terras de Dona Benta. Observamos que, na versão televisiva, elas são mais numerosas e proveitosas para o Minotauro que, além de levar Tia Nastácia, rouba um farto sortimento da sua cozinha e também sequestra o porco Rabicó que, depois de engordado, serviria de refeição para o monstro.

As “viagens” com o pó de pirlimpimpim também sofrem os “desvios”, motivados pelas coerções impostas pelo polissistema nacional e pela “patronagem” operante naquele contexto⁹². Desse modo, os personagens que no texto aspiravam o pó mágico, cuja ação “[...] era muito semelhante à do clorofórmio [...]” (LOBATO, 1965g, p. 91), que os fazia perder a consciência⁹³, na versão televisiva precisavam apenas fechar os olhos e pronunciar a palavra mágica “pirlimpimpim”.

A influência do momento histórico brasileiro dos anos 70 se faz sentir igualmente na discreta ausência do discurso pacifista de Lobato na adaptação televisiva. Em acordo com o exposto no Capítulo 3, o Brasil, ainda sob a censura aos meios de comunicação, vivia um momento político conturbado. Isto resultava numa intensa e violenta repressão política e policial – um quadro certamente diferente do país tranquilo que o presidente Médici declarara encontrar todas as noites nos telejornais (MATTOS, 2002, p. 104). Nessa medida, encontramos ausentes quaisquer referências aos turbulentos acontecimentos político-sociais dentro ou fora do país, ao contrário do texto de 1939, que chegara ao ponto de comparar a violência dos monstros mitológicos à brutalidade dos homens.

Outro ponto divergente é a questão da descoberta do paradeiro da cozinheira. No texto lobatiano, como vimos, ela é encontrada após a consulta ao Oráculo de Delfos e o deciframento das palavras da Pítia por Emília. Já no episódio da Globo, o mistério é solucionado ainda no sítio, graças ao faro da boneca, que sente o cheiro de Vaca Mocha e de gente – “cheiro de Minotauro!” (17’27”), afirma ela.

Quanto ao monstro, nota-se que ele não mais engorda ao ponto de não conseguir se levantar do seu trono, fato que o torna mais presente nos acontecimentos da adaptação televisiva. Com isso, a sua derrota, que em Lobato é provocada pelos bolinhos da cozinheira, se desloca no sentido da versão clássica, de volta às mãos de Teseu, ainda que o herói conte com a ajuda de Pedrinho.

Além de realizar acréscimos sobre o hipotexto lobatiano, retomando mais amplamente situações e personagens da versão clássica, *O Minotauro* da Globo também mantém em aberto o destino final do monstro, o que, entretanto, ocorre de modo diverso ao texto de 1939.

⁹²Acerca destas questões, ver Capítulos 1 e 3 desta pesquisa.

⁹³No caso da boneca Emília, o efeito do pó era ainda mais forte, já que, ao acordar da “viagem”, ela passava um certo tempo falando disparates, mesmo depois de ser repreendida: “ – Pare, Emília! – gritou Pedrinho. – Estou vendo que o pó desandou você duma vez.” (LOBATO, 1965g, p. 97).

Se no referido texto todos partem do labirinto, deixando para trás um Minotauro apático e inofensivo, na releitura da Globo ele é derrotado por Teseu e seu corpo é abandonado no labirinto, enquanto todos que lá estão buscam a saída, guiados pelo novelo de Ariadne.

Contudo, quando Dédalo e seu filho retornam à morada do monstro, para construir as asas de penas e cera, não encontram vestígios dele, o que faz Ícaro questionar se o Minotauro realmente morreu, ou se teria sido levado por Poseidon⁹⁴ (250'10"). Somados a esse fato, temos o momento em que, já no sítio, Emília diz que voltou a sentir “aquele cheirinho, meio de gente, meio de boi...” (352'29").

Dessa forma, supomos que essas breves cenas, que sugerem a sobrevivência do monstro, aludem ao destino que Lobato havia dado a ele, mas também parecem ampliar a ideia do autor.

Se, por um lado, na versão lobatiana, o Minotauro permanece vivo e sozinho no seu labirinto, na série da Globo, como vimos agora, são abertas diversas possibilidades à imaginação do público, como permanecer no labirinto de Creta, deixar-se conduzir pelos deuses, ou tornar a visitar o Sítio de Dona Benta – podendo qualquer um desses caminhos, ou todos eles, ter sido escolhidos pelo filho de Pasífae e do touro de Poseidon.

Com isso, verificamos mais uma vez a consonância do episódio com a obra de Lobato que contém inúmeras situações deixadas em aberto, ou “ganchos”, que permitem o diálogo com obras posteriores – um recurso amplamente utilizado durante os nove anos em que a série da Globo esteve no ar (REY, 2006, p. 61-62).

⁹⁴Posseidon é o deus grego dos mares e irmão de Zeus. Segundo Grimal (1993, p. 313), ele é o responsável pelo envio a Creta de um touro branco que deveria ser sacrificado por Minos. Diante da recusa do rei em cumprir a ordem do deus, Poseidon fez com que a rainha Pasífae se apaixonasse pelo touro sagrado, que com ela gerou o Minotauro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como adaptador de textos produzidos em contextos distantes do Brasil do século XX, Lobato não somente assimilou obras do cânone literário ocidental, mas estabeleceu com elas múltiplos diálogos, marcados pela independência em relação ao texto de partida. Esta característica, somada à imaginação, ao espírito crítico e ao humor, também definiria, o caráter dos personagens do *Sítio* e, em especial, da boneca Emília.

Ao adaptar o texto de partida do mito do Minotauro, Lobato põe em prática diversas ressignificações, a fim de aproximar a narrativa clássica do seu jovem público, uma vez que o mito é reescrito, adaptado e transformado a cada nova versão, o que lhe assegura sua sobrevida.

Como vimos, à primeira vista, as referências ao mito no texto *O Minotauro* parecem escassas. No entanto, ponderamos que a releitura mantém seu vínculo com o texto-fonte, justamente, dialeticamente, por meio dos desvios realizados. Com isso, muitos elementos ganham novos significados, como as palavras do Oráculo de Delfos, a nova forma e o comportamento do monstro, a sua preferência pelos bolinhos, no lugar da carne humana, a Ariadne-Emília, o Teseu-Tia Nastácia e a violência substituída pela astúcia e pelo humor.

A releitura operada, uma vez revestida das convicções pacifistas do autor e editor Lobato, realiza as substituições e supressões mencionadas no Capítulo 5 – conforme constatamos, a morte do Minotauro, motivo da aventura do herói Teseu em Creta, está ausente no texto lobatiano.

Verificamos também, que a presença do monstro de Creta em Lobato não se limita ao labirinto, ou talvez, aos limites dados, ao longo dos séculos, pelas diversas versões do mito. Na releitura carnalizada do autor, que se inicia em *O Picapau Amarelo* (1939), o “touro de Minos”, liberto de sua prisão, viaja para o sítio de Dona Benta, invade a festa de casamento entre uma fábula oriental e outra ocidental e leva consigo “[...] a pobre Tia Nastácia, que se distraíra nas cozinhas do palácio com o assamento de mil faisões [...]” (LOBATO, 1965g, p. 1). Em *O Minotauro*, antes dos momentos narrados no labirinto, a alusão à sua figura é constante, seja nas insinuações mordazes de Emília, no discurso pacifista de Dona Benta e mesmo numa rápida menção à versão tradicional do mito.

De volta ao labirinto, encontramos um Minotauro cada vez mais guloso e indolente, conforme as descrições do autor e as ilustrações presentes nos paratextos da obra. Este grande “desvio”, sobre a representação tradicional do Monstro, próprio da paródia lobatiana, aponta para a humanização do personagem, que, graças aos bolinhos da quituteira, mal consegue se

mover do seu trono.

Deixado sozinho em sua morada pelos “picapaus”, ele retorna algumas décadas depois, para um outro *Sítio*, agora num meio audiovisual, que mescla ao *Minotauro* de Lobato e do texto-base as atualizações condizentes com o contexto vigente e as especificidades da televisão brasileira nos anos 70.

Agora, o texto do autor de Taubaté conhece as expansões efetivadas pela Rede Globo em 1978, que tanto retoma a estrutura básica do mito, trazendo de volta seus personagens e acontecimentos, quanto mergulha no “*Rocambole infantil*” idealizado por Lobato.

Já na vinheta que abre o episódio, breve paratexto que alude às imagens mitológicas das antigas ânforas gregas, experimentamos trechos que parafraseiam a narrativa clássica do Minotauro, a mesma contada por Ovídio e Plutarco e recontada por Dona Benta no início da série.

Uma vez apresentados, desde o início do episódio, ao texto de partida, somos gradativamente conduzidos aos seus “desvios”, que dinamizam os hipotextos adaptados.

Desse modo, a paráfrase, alinhada aos interesses educacionais da “patronagem” se alterna às transgressões parodísticas, que conferem leveza às cenas de suspense do episódio. É através da paródia da Globo, com suas “profanações carnavalescas” que vemos um Teseu pouco inteligente se surpreender com a sagacidade de Pedrinho, assim como encontramos um rei Minos furioso com a insolência da boneca Emília. É também através da estilização, sobreposta aos momentos de humor, que são realizados leves deslocamentos sobre o texto-base, como ocorre com o romance entre Teseu e Ariadne, o casamento da princesa com Dionísio e a trágica fuga de Dédalo e Ícaro do labirinto.

Conforme abordamos, a estilização do texto-fonte, realizada pela Globo, se estende igualmente à caracterização de um honesto e corajoso Teseu, condizente com o personagem apresentado por Plutarco e, especialmente, com o perfil do herói “hollywoodiano”, familiar aos jovens telespectadores daquela década.

Acerca da representação dos personagens na Globo, consideramos que analogamente aos *orcs* cinematográficos, que modificaram definitivamente a percepção de Hutcheon sobre as criaturas de Tolkien, conhecer Teseu e Ariadne através de Gracindo Jr. e Lúcia Alves interferiu na imagem formada pelo jovem público sobre este casal mitológico. Vale lembrar que no caso de Linda Hutcheon, a autora informa ter conhecido a versão cinematográfica da trilogia de Tolkien, após ter lido seus textos. Ainda assim, confessa não mais ser “[...] capaz de recapturar as minhas primeiras versões imaginadas novamente.” (2011, p. 56). Aventamos que se o poder de “contaminação” do texto-fonte pela adaptação é exercido de “forma tão

violenta” sobre o público adulto⁹⁵, ele será ainda mais efetivo quando se trata de jovens telespectadores, cujo primeiro contato com a narrativa clássica se deu através da referida série de TV.

De volta ao uso da paráfrase, paródia e estilização pelo *Minotauro* da Globo, observamos, em consonância com a análise do Capítulo 5, que o episódio não apresenta separações rígidas entre estes recursos. Do mesmo modo, verificamos estarem sobrepostas as narrativas dos seus hipotextos que, no caso do hipotexto lobatiano, é sutilmente ressignificado pela estilização.

Nessa medida, encontramos entre as duas adaptações do mito, caminhos que correm em paralelo, como o desaparecimento e o resgate da cozinheira, o desvio parodístico sobre o comportamento do Minotauro, que se torna vegetariano, e o triunfo da inteligência sobre a força bruta.

Conhecemos também expansões motivadas por fatores inerentes ao polissistema brasileiro da década de 70 e aos “patronos” da Rede Globo: de um lado, há a ressignificação imposta ao “pó mágico”, o “pó de pirlimpimpim” que, banido da série televisiva, foi transmutado na palavra mágica “pirlimpimpim”, que fazia os “picapaus” televisivos viajarem no tempo, sem alusões incômodas à cocaína. Já no campo ideológico, *O Minotauro* da Globo é acrescido do ufanismo peculiar ao discurso do regime militar – como vimos, Tia Nastácia se compraz em dizer que é uma trabalhadora livre, cidadã de um país maravilhoso como o Brasil.

É preciso pontuar que a adaptação de Lobato pela série de TV se voltava para os jovens daquele tempo e não para os adultos, ávidos em encontrar a “fidelidade” da Globo sobre o *Sítio* literário. Com isso, a criação de novos desdobramentos sobre a obra, bem como a sua atualização ideológica e linguística era não somente adequada àquele meio, mas comercialmente desejável. Dessa forma, ponderamos que entre as atualizações ideológicas da série, há o apagamento do veemente discurso antibélico que permeia o texto de 1939 – uma escolha possivelmente alinhada aos pesados limites impostos pelo AI-5, ainda vigente à época de produção do episódio *O Minotauro*.

Nestes caminhos narrativos que, tal qual num labirinto, convergem e se distanciam em maior ou menor grau, também encontramos o destino final do Minotauro, que não é conclusivo em nenhuma das releituras discutidas nesta dissertação. Abandonado em seu mito

⁹⁵ Cf. no Capítulo 1, a declaração de Elvis Bonassa sobre a adaptação da Rede Globo do texto *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

pelos “picapaus” lobatianos, o monstro de Creta, assegura a Emília televisiva, “morreu de mentirinha” (12’28”), a despeito dos protestos do Visconde e da orelha cortada como prova de sua derrota. Diante da ambiguidade da situação, uma vez que Dédalo e Ícaro não encontram vestígios do monstro no labirinto, são oferecidos, conforme observado, muitos percursos a serem trilhados pela imaginação dos jovens telespectadores – à semelhança de Lobato, a Globo também se valia da expectativa criada pelo público para conduzi-lo ao episódio seguinte.

E aqui, à semelhança da Emília-Ariadne, guardamos os carretéis que guiaram nosso estudo, deixando, contudo, a canastrinha aberta, à maneira dos *palimpsestos* das narrativas míticas e suas infinitas leituras.

REFERÊNCIAS

- AS MIL e uma noites. Versão de Antoine Galland de **As mil e uma noites**. Tradução Alberto Diniz; apresentação Malba Tahan. 15. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2 vols.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETA, Vladimir. **Monteiro Lobato: furacão na botocúndia**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.
- BALOGH, Ana M. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos A. **Dicionário de Comunicação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2001.
- BERNARDI, Rosse M. “Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo”. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.
- BORGES, Jorge Luis. **História da Eternidade**. São Paulo: Globo, 1999. (Obras completas, v. 1).
- BRASIL, Pe. Sales. **A literatura infantil de Monteiro Lobato ou comunismo para crianças**. 2. ed, São Paulo: Paulinas, 1957.
- CAMARGO, Luís. “A imagem na obra lobatiana”. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Unesp, 2008. p. 33-50.
- CAMPOS, André Luiz Viera de. **A República do Pica-pau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CASALETTI, Danilo. Sítio do Pica-pau Amarelo ganha versão em desenho animado para TV. In: **Revista Época**, 06 jan. 2012. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/01/sitio-do-picapau-amarelo-ganha-versao-em-desenho-animado-para-tv.html>>. Acesso em: 30 jul. 2012.
- CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: vida e obra**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956a. v. 1.
- _____. **Monteiro Lobato: vida e obra**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956b. v. 2.

CECCANTINI, João Luís. “De raro poder fecundante: Lobato editor”. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Unesp, 2008. p. 67-84.

COELHO, Marcelo. **DVD de “O Minotauro” ajuda a preservar a série original**. In: FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo, 05 set. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0509200916.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Quíron, 1983.

_____. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003. v. 1.

DURANT, Will. **Nossa herança clássica**. Tradução Mamede de Souza Freitas. Rio de Janeiro: Record, 1966. (A história da civilização v. 2).

ESTADÃO.COM.BR. AE - Agência Estado. Notícias/Cultura. 15 de dezembro de 2011. **Sítio do Picapau Amarelo' em desenho estreia em janeiro**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,sitio-do-picapau-amarelo-em-desenho-estreia-em-janeiro,811329,0.htm>> . Acesso em 05 set. 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. In: **Poetics Today**, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Durham: Duke University Press, 1990. v 11, n. 1.

FENSTERSEIFER, Cristiane. **Lições de natureza no Sítio do Picapau Amarelo**. 2005, 122 fl. Dissertação (Mestrado em Educação. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

FERREIRA, Eliane Aparecida G. R. “No centro do labirinto: o papel do leitor na obra O Minotauro”. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Unesp, 2008a. p. 427-435.

FERREIRA, José R. **Labirinto e Minotauro: mito de ontem e de hoje**. Coimbra: Fluir Perene, 2008b.

FERREIRA, Pedro Eugênio M.; MARTINI, Rodrigo K. Cocaína: lendas, história e abuso. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, jun, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1516-44462001000200008&script=sci_arttext> Acesso em: 05 set. 2012.

FOLHA DA NOITE. **Incalculável massa popular rendeu suas homenagens a Monteiro Lobato**. São Paulo, terça feira, 6 de julho de 1948. Publicação gentilmente autorizada pelo Banco de Dados da Folha de S. Paulo. Disponível em http://www.sitedoescriptor.com.br/sitedoescriptor_escritores_mlobato_texto008.html. Acesso em: 05 mai. 2012.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane C. Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia R. Coutinho, Mariana M. Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GÊNOVA, Mariana Baldo de. “O Picapau Amarelo: o espaço ideal e a obra-prima”. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Unesp, 2008. p. 409-423.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HESÍODO. **Teogonia / Trabalhos e dias**. Tradução Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.

HOMERO. **A Ilíada**. 8. ed. Tradução e adaptação Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 18. ed. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato**: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.

LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Unesp, 2008.

LAROUSSE. Minidicionário Larousse da língua portuguesa / Larousse do Brasil. Coautora Laiz Barbosa de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LOBATO, José B. Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Martins, 1944.

_____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1965a. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 1).

_____. **Viagem ao Céu e O Saci**. São Paulo: Brasiliense, 1965b. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 2).

_____. **Caçadas de Pedrinho e Hans Staden**. São Paulo: Brasiliense, 1965c. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 3).

_____. **D. Quixote das crianças**. São Paulo: Brasiliense, 1965d. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 9).

_____. **Histórias de Tia Nastácia**. São Paulo: Brasiliense, 1965e. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 11).

_____. **O Pica-Pau Amarelo e A Reforma da Natureza**. São Paulo: Brasiliense, 1965f. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 12).

_____. **O Minotauro**. São Paulo: Brasiliense, 1965g. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 13).

_____. **A chave do tamanho**. São Paulo: Brasiliense, 1965h. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 14).

_____. **Fábulas e Histórias diversas**. São Paulo: Brasiliense, 1965i. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 15).

_____. **Os doze trabalhos de Hércules**. São Paulo: Brasiliense, 1965j. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 16 e 17). 2 tomos

_____. **Cartas Escolhidas**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **Mundo da lua e Miscelânea**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **A Barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010.

LOPES, Rodolfo Pais Nunes. Introdução. In: PSEUDO-HOMERO. **Batracomiomaquia**: a guerra das rãs e dos ratos. Tradução Rodolfo Pais Nunes Lopes. Coimbra. Coleção Fluir Perene - nº 2, 2008. p. 15-41.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARÇOLLA, Rosângela. “Os telenetos de Lobato: literatura infantil na televisão”. In: FLORY, Suely Fadul (Org.). **Narrativas ficcionais**: da literatura às mídias audiovisuais. São Paulo: Arte & Ciência, 2005. p. 137-172.

MARTINS, Marcia A. P. Descriptive translation studies: uma revisão crítica. In: **Gragoatá**, Niterói, n. 13, p. 33-52, 2. sem. 2002.

MATTOS, Sérgio Augusto S. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MAUPASSANT, Guy de. “Idílio”. In: **Obras de Guy de Maupassant**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. v. 1.

MEMÓRIA GLOBO. Entretenimento - infantojuvenis - sítio do picapau amarelo – 1ª versão. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252780,00.html>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

_____. Entretenimento - infantojuvenis - sítio do picapau amarelo – 2ª versão. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-253941,00.html>. Acesso em: 10 jul. 2012.

MITOLOGIA. São Paulo: Abril Cultural, 1973a. v. 1.

_____. São Paulo: Abril Cultural, 1973b. v. 2.

_____. São Paulo: Abril Cultural, 1973c. v. 3.

MONTEIRO, Mário Feijó B. **Adaptações de clássicos literários brasileiros**: paráfrases para o jovem leitor. 2002, 152 fl. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. PUC-Rio, 2002.

MUITO Além do Cidadão Kane. Direção: Simon Hartog. Produção: Large Door. Londres, 1993. (93 min) Son., color.

O MINOTAURO. Direção Geral: Geraldo Casé. Intérpretes: Zilka Sallaberry, Jacyra Sampaio, Reny de Oliveira, André Valli, Rosana Garcia, Júlio César, Alfredo Luiz, Gracindo Júnior, Lúcia Alves, Ítalo Rossi, Diana Morell e outros. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Trilha Sonora: Dory Caymmi. Prod. [1978]. 2 DVDs (360 min), color. Produzido pela TV Globo. Adaptação da obra “O Minotauro” de Monteiro Lobato, 2009.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados**: cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteto, 2004.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

_____. **Cartas de amor: as Heróides**. Tradução Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

PADOVINI, Pedro Luiz. **TV, Lobato e o ato da leitura**: a mediação dos sentidos através da narrativa ficcional da TV brasileira. 2006. 158 fl. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, a Universidade Estadual Paulista. UNESP, Bauru, 2006.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. **Os Filhos de Lobato**: O imaginário infantil na ideologia do adulto. Rio de Janeiro: Qualitymark, 1997.

PINSENT, John. **Mitos e lendas da Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas**. Tradução Gilson César Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991. v. 1

PSEUDO-HOMERO. **Batracomiomaquia**: a guerra das rãs e dos ratos. Tradução Rodolfo Pais Nunes Lopes. Coimbra. Coleção Fluir Perene - nº 2, 2008.

REY, Marcos. **O roteirista profissional**: televisão e cinema. 3. ed. São Paulo: Ática, 2006.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul/dez 2006.

_____. **A literatura através do cinema**. Tradução Marie-Anne Kremer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STEINBECK, John. **As vinhas da ira**. Tradução Ernesto Vinhaes e Herbert Caro. Rio de Janeiro: Bruguera, 1972.

TAHAN, Malba. Apresentação. In: AS MIL e uma noites. Versão de Antoine Galland de **As mil e uma noites**. Tradução Alberto Diniz; apresentação Malba Tahan. 15. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2 vols. p. 15-21.

VASCONCELLOS, Zinda Maria Carvalho de. **O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato**. São Paulo: Traço, 1982.

VAZ, Léo. **Páginas Vadias**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.

VILAS-BOAS, Gonçalo. “O Minotauro e os labirintos contemporâneos”. 2003. In: AMARAL, Ana Luísa; FREITAS, Marinela; MARTELO, Rosa Maria; VILAS-BOAS, Gonçalo. **Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003. p. [245-271?].

YOURCENAR, Marguerite. **Le Mystère d’Alceste et Qui n’a pas son Minotaure?**. Paris: Plon, 1963.