

*UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara*

Cristina Maria Vasques



**UMA VIAGEM PELA INTERTEXTUALIDADE
EM
REINAÇÕES DE NARIZINHO**

ARARAQUARA
2007

Cristina Maria Vasques



**UMA VIAGEM PELA INTERTEXTUALIDADE
EM
REINAÇÕES DE NARIZINHO**

Dissertação apresentada para realização de Exame Geral de Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, área de concentração em Estudos Literários .

Orientação: Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani

**Araraquara
2007**

DEDICATÓRIA

Quando eu tinha cerca de três anos, às vezes saíamos, papai e eu, bem cedo, para pegar esterco para a horta de casa. Ele com um balde, eu com um baldinho de praia. Eu me sentia muito importante, porque fazia um “trabalho de gente grande”! Ele me conduzia, segurando minha mãozinha e, enquanto caminhávamos, conversávamos. Papai dizia que o esterco não era sujo, porque o gado e os cavalos só comiam mato. E que aquele mato “moído” era um tipo de vitamina para as plantas, como as frutas e verduras eram vitaminas para nós. Eu aprendia e me divertia, procurando encher meu baldinho com o esterco fresco, aquele mais verdinho.

Também me diverti quando empreendemos uma caminhada de cerca de oito quilômetros – papai, minha irmã de cinco anos e eu, então com sete – até a estação de tratamento de água de Presidente Venceslau. Que aventura pelo “estradao” de terra, que parecia não ter fim! Depois de horas de caminhada vimos, minha irmã e eu, que a água que usávamos em casa precisava ser filtrada várias vezes, em filtros de pedras e de areia, além de receber “remédios” para matar os micróbios. Aprendemos que depois de tratada, ia “de cano” até a caixa d’água da cidade e de lá, para quase todas as casas – algumas ainda não tinham os canos. Soubemos que esse tratamento da água era caro, difícil e demorado e, por isso, não devíamos desperdiçar a água que saía pelas torneiras de casa. No trajeto de ida e volta, minha irmã ficou no colo de papai a maior parte do tempo. Eu andei. E me lembro do orgulho que senti por isso!

Lembro-me ainda de acompanhar papai a alguns Congressos na USP, de ir com ele ao cinema, de observá-lo corrigindo provas ou desenhando mapas em sua sala, na UNESP, em Franca. Recordo-me, dentre inúmeras lembranças, do seu entusiasmo com minha ida aos Estados Unidos, do seu empenho em ensinar-me física e química, dos relatos de suas viagens e aventuras pelo Brasil.

Ao meu pai, Prof. Dr. Antonio Claudio Branco Vasques, por ensinar-me, dentre tantas outras coisas, que o conhecimento é fascinante, embora demande esforço; por mostrar-me que a união entre trabalho e paixão é sempre possível e prazerosa e que o gozo da realização deve ser sempre muito maior do que seu reconhecimento; pelos exemplos de dedicação à família e aos menos favorecidos; pelo devotamento profissional e por tudo o que deixou de fazer para que eu pudesse fazê-lo, dedico este primeiro fruto da minha vida acadêmica.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe **Vera Maria Vasques**, sempre presente, abdicando de si, calando seus temores para consolar-me nos momentos de derrota e regozijar-se com minhas vitórias.

Ao meu filho **Roraima**, o mais compreensivo dos homens, amigo fiel que começa a trilhar seu caminho acadêmico com sucesso e prazer, para minha alegria.

A **Ana Sofia**, “rebelde”, filha amiga e grande companheira, apesar das nossas divergências.

Ao meu avô **Claudio Vasques** e à minha tia **Maria Aparecida Vasques Gonçalves**, eternos na minha memória. Estivessem ainda aqui, alegrar-se-iam comigo neste momento.

Pela mão amiga que me resgatou de volta à esperança e me guiou rumo aos caminhos literários, à **Profª Drª Maria Augusta H. W. Ribeiro**.

A **Santiago Vilela Marques**, colega desde o início do Mestrado mas amigo recente, que descobri companheiro, cúmplice, dono de uma enorme capacidade de doação de si mesmo, exemplo de humildade, por toda ajuda, pelas palavras que me fortalecem e incentivam.

À minha orientadora, **Profª Drª Ana Luiza Silva Camarani**, pela paciência, pelo profissionalismo, pelo compromisso, pela dedicação e pela espontaneidade.

À **Profª Drª Karin Volobuef** por acreditar em mim desde o começo, antes mesmo de me conhecer pessoalmente, pelo ombro amigo e pelo exemplo de ética e dedicação profissional.

Aos **Profs. Drs. Jorge Luís Mialhe** e **Alice Itani**, instigadores do meu interesse acadêmico.

Pelo incentivo, pela amizade e pelos exemplos pessoais: à **Profª Ms. Ana Maria de Senzi Moraes Pinto**, às **Profªs Drªs Guacira Marcondes Machado Leite**, **Maria Cristina Evangelista** e **Ramira Maria Siqueira da Silva Pires**.

Pela solicitude e amizade, a **Iraci Maria Norato Barbosa**, **Juraci Cardoso Bonavina**, **Maria Marcília Campeoni Serrano** e **Jesus Aranda**, funcionários da UNESP de Araraquara.

À **Profª Drª Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas**, por incentivar-me com palavras de confiança, num momento em que eu duvidava do caminho escolhido e quase perdia a fé em mim mesma.

Pelo apoio e receptividade, aos **Profs. Drs. Sideny Barbosa** e **Luís Antonio Amaral**.

Por fim, mas antes de tudo, a **Deus**, presente em todos os momentos, pelejando ao meu lado em todas as batalhas, meu protetor, meu guia, meu AMIGO.

RESUMO

Esta Dissertação de Mestrado tem por objetivo apontar a importância e a abrangência da intertextualidade na obra *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Buscou-se esboçar os resultados de um enfoque primordialmente literário sobre a obra sem, contudo, desprezar a vocação pedagógica intrínseca da literatura infantil. Para chegar à intertextualidade, foi necessário, num primeiro momento, discorrer sobre Lobato e sobre as características da literatura infantil, bem como sobre a questão pedagógico-literária que esse gênero suscita. Depois, buscou-se colocar a forma pela qual se deu o surgimento da obra em estudo, apontando para o seu ineditismo e para a revolução que provocou, em termos literários e sócio-culturais brasileiros. Buscou-se a conceituação do maravilhoso e, a partir dela, a caracterização do maravilhoso lobatiano, entremeado com a realidade rural paulista de sua época, maravilhoso do conto artístico, de acordo com a definição de Zipes (1999, p. 18), que assume e desenvolve a narrativa em *Reinações de Narizinho*, assim como também se desenrola na narrativa. A utilização do maravilhoso do conto artístico é primordial para instituir e justificar a intertextualidade que traz, para dentro da obra lobatiana, desde as raízes e de grande parte do percurso da humanidade, a mitologia, a oralidade e o folclore, a filosofia, a literatura, diferentes tradições, valores e possibilidades culturais e os avanços da ciência e da tecnologia. O ciclo sucessivo que faz girar o real, o maravilhoso e o intertextual forma um amálgama que possibilita a união de tempos e espaços diversos da humanidade, reais e maravilhosos, e termina por remeter personagens e leitores de volta à realidade: à oralidade, ao livro, às histórias em quadrinhos, ao cinema e à televisão.

Palavras-chave: Literatura infantil, intertextualidade, *Reinações de Narizinho*, maravilhoso, real-maravilhoso, maravilhoso do conto artístico.

ABSTRACT

The objective of this Master's Degree Dissertation is to indicate the importance and the reach of intertextuality in *Reinações de Narizinho* (Little Nose's Pranks), from the Brazilian writer Monteiro Lobato. We have attempted to outline the results of a mainly literary focus over the work, however without ignoring the intrinsic pedagogic vocation of Children's Literature. To reach intertextuality it was necessary, in a first moment, to consider both Lobato and the characteristics of Children's Literature as well as the pedagogic-literary query raised by this peculiar genre of literature. Afterwards the attempt has turned into the way the literary work in study has arisen, pointing to its originality and to the revolution it has caused in Brazilian literature, culture and society. We have searched, then, for the concept of wonder and, from that, for the characterization of Lobato's wonder, intermixed with his times' São Paulo's rural reality. Taking Zipes' definition of art tale (1999, p. 18), Lobato's wonder can be named *wonder from art tale*. This sort of wonder assumes and develops the narrative in *Reinações de Narizinho*, as well as it is uncoiled inside the narrative. Its use is fundamental to establish and ground intertextuality, which brings along with it, from the roots and from great part of humanity courses mythology, orality and folklore, philosophy, literature, different traditions and values, cultural possibilities and the advances of science and technology into the literary work. A successive cycle makes spin the real, the wonder and the intertextual and creates an amalgam which makes possible the fusion of different humanity times and spaces, real and wonder ones. It ends up by sending characters and readers back to reality: to orality, to the books, to cartoons, to the movies and to TV.

Key-words: Children's Literature, intertextuality, wonder, wonder art tale.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Revista Jéca Tatuzinho. 20 ^a ed., 1954.....	37
Figura 2: Página interna de Jéca Tautzinho (1954).....	38
Figura 3: O gato Félix no colo de Narizinho.....	65
Figura 4: O gato Félix caindo na boca de um grande peixe	65
Figura 5: O lobo e o cordeiro.....	66
Figura 6: A cigarra e a formiga.....	66

SUMÁRIO

Introdução	10
CAPÍTULO I	
Lobato: a vanguarda de um tempo, a vanguarda de um gênero	12
I.1. Seu tempo	13
I.2. Literatura Infantil: Literatura ou Educação, Literatura e Educação	26
I.3. Reinações de Narizinho: a gênese da Literatura Infantil brasileira e sul-americana.....	33
CAPÍTULO II	
O espaço maravilhoso de Reinações de Narizinho.....	41
II.1. Compreendendo o maravilhoso.....	42
II.2. O espaço maravilhoso de Lobato.....	45
II.3. O espaço maravilhoso em Reinações de Narizinho.....	49
CAPÍTULO III	
Vozes que ecoam em outra voz: a intertextualidade....	55
III.1. Percursos intertextuais: conceitos e possibilidades.....	56
III.2. Duas propostas intertextuais.....	59
III.3. Transcendendo classificações.....	72

III.4. Paródia X Intertextualidade.....	75
---	----

CAPÍTULO IV

Tecendo outras relações: a maravilhosa intertextualidade.....	81
IV.1.0 amálgama intertextual-maravilhoso de Lobato.....	82
IV.1.1. A marca da oralidade.....	82
IV.1.2. A realidade do livro.....	86
IV.1.3. Do livro para o cinema, as histórias em quadrinhos e a televisão.....	90
Considerações Finais.....	94
Referências.....	97

UMA VIAGEM PELA INTERTEXTUALIDADE EM REINAÇÕES DE NARIZINHO

INTRODUÇÃO

*Até hoje, ao reler suas histórias, tenho a mesma reação que a criança tem: a de entrar nas coisas e ir embora...
(Regina Malriano, editora)*

Para chegar à intertextualidade, finalidade deste estudo, foi preciso, num primeiro momento, fazer uma síntese da vida de Lobato, suas obras, suas características e personalidade, presentes – e latentes – em sua narrativa. Foi necessário, a seguir, discorrer também, embora de forma sucinta, sobre as características da literatura infantil, uma vez que esta pesquisa trata da análise de *Reinações de Narizinho*, obra que carrega a responsabilidade de haver inaugurado o gênero não somente no Brasil, como também em toda a América do Sul, bem como sobre a questão pedagógico-literária que esse gênero suscita.

Buscou-se, então, colocar a forma pela qual se deu o surgimento da obra em estudo, apontando para o seu ineditismo e para a revolução que provocou, em termos literários e sócio-culturais. Esse foi o assunto abordado no primeiro capítulo desta Dissertação. No capítulo seguinte, trabalhou-se a questão do maravilhoso, entremeado, por Lobato, com a realidade rural paulista de sua época. Buscou-se a conceituação do maravilhoso e, a partir dessa conceituação, a caracterização do maravilhoso lobatiano – maravilhoso do conto artístico, tomando-se a definição de Zipes (1999, p. 18) – que assume e desenvolve a narrativa em *Reinações de Narizinho*, ao mesmo tempo em que se desenvolve na narrativa.

Entende-se que a utilização do maravilhoso lobatiano é quase sempre primordial para instituir e justificar a intertextualidade que o autor coloca em *Reinações de Narizinho*. O maravilhoso do conto artístico é, assim, combustível e meio de transporte para a intertextualidade que, no capítulo III, é visitada desde suas origens, à procura de uma conceituação que possa dar conta das relações entre textos colocadas na obra em estudo e que trazem para *Reinações*, desde as raízes e de grande parte do percurso da humanidade, a mitologia, a oralidade e o folclore, a filosofia, a literatura, diferentes tradições, valores e possibilidades culturais e os avanços da ciência e da tecnologia, e distribui todo esse

conhecimento entre seus personagens – contemporâneos rurais de um Brasil entre guerras, sedento das aventuras do desenvolvimento. Para tanto, foi necessário abordar brevemente a trajetória da conceituação da Paródia, também um procedimento intertextual.

Tecendo outras relações: a maravilhosa intertextualidade, capítulo IV desta dissertação, trata do ciclo que faz girar o real, o maravilhoso e o intertextual, formando um amálgama que consegue unir tempos e espaços diversos da humanidade, tanto no sítio de Dona Benta como em outros espaços maravilhosos por onde andam os personagens do Sítio, marcando uma vez mais a genialidade de Lobato, que reuniu quase uma centena de textos em Reinações de Narizinho. Esse ciclo que mescla real, maravilhoso e intertextual termina por remeter personagens – e leitores – de volta à realidade da época da escritura: à oralidade, representada pelo folclore e pelas tradições populares, como a culinária, pela contação de histórias e as artes manuais; ao livro, por meio de referências a obras consideradas cânones universais e nacionais, importantes para a aquisição do conhecimento necessário à formação pessoal e ao desenvolvimento da nação; às histórias em quadrinhos, ao cinema e à televisão, esta ainda em fase de implantação.

As considerações finais foram então efetuadas, levando-se em conta os aspectos levantados e colocados neste estudo. Porém, é primordial que se aponte para o fato de que este trabalho é uma obra aberta e, por isso, passível de múltiplas leituras. Metaleitura de Reinações de Narizinho, ainda que um estudo – tomando emprestado o pensamento de Octavio Paz – “pleno de sua particularidade irreduzível”, tanto é “perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de se reengendrar e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências”, como também é – agora parodiando o estudioso mexicano – perpetuamente suscetível de ser reengendrado e iluminado pela luz de outros instantes, outras experiências.



CAPÍTULO I

**LOBATO: A VANGUARDA DE UM TEMPO,
A VANGUARDA DE UM GÊNERO**

*Foi Lobato sozinho, o profeta social de tudo,
o escritor que venceu a própria literatura se*

tornando história, herói nacional do nosso tempo, mártir como Tiradentes. Um escritor que tudo ensinou, de graça, professor de energias, mestre dos arrancos e dos espantos. (Paulo Dantas).

1. SEU TEMPO

É preciso [...] compreender o Sr. Monteiro Lobato, no dinamismo da sua vida literária – homem complexo e instável, muito moderno para ser passadista, muito ligado à tradição literária para ser modernista, ponto de encontro de duas épocas e duas mentalidades, símbolo de transição da nossa literatura, exemplo de labor intelectual e de consciência literária. (Antônio Cândido).

Muito já foi dito e escrito sobre Monteiro Lobato. Dezenas, talvez centenas de pesquisas em graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado, em diversas áreas de conhecimento e diversas universidades, provavelmente também fora do Brasil, foram ou são efetuadas, sob temas de algum modo referentes ao autor e sua obra. Programas de televisão, artigos para jornais e revistas, reportagens e comemorações diversas sobre esse tema acontecem com frequência em todas as partes do país. Porém, ainda há muito a fazer, muito a pesquisar, até que o escritor ocupe o lugar que merece na história da literatura brasileira, não apenas como o criador da literatura infantil brasileira e sul-americana com a obra *Reinações de Narizinho*, motivo deste estudo, e toda a saga do *Sítio do Picapau Amarelo*¹, mas como um autor na vanguarda de seu tempo, como um dos precursores de uma literariedade, uma estética genuinamente brasileira, livre das regras ditadas pelos grandes centros europeus, notadamente Portugal, Inglaterra e França. Autor que procurou ser brasileiro em sua literatura, ao contrário de outros de sua época, “artistas que em vez de olharem nossa realidade, viviam de olhos postos no estrangeiro, especialmente na França” (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 34).

Uma vez que este estudo trata da análise de uma obra literária, nada mais justo que traga também alguns dados sobre seu autor, Monteiro Lobato que, de acordo com Cavalheiro (1969 b, p. 20-21), apareceu com um estilo inteiramente novo, lançando suas histórias de forma original e pitoresca e em torno de quem, durante alguns anos, toda literatura brasileira gravitou. Cavalheiro (1969 b, p.31) afirma também que, segundo Gilberto Freyre, a literatura lobatiana é uma chama da mais pura arte, à altura somente de um Machado de Assis. E não está sozinho:

¹ Nos dicionários, “pica-pau-amarelo”, nome de um pássaro, é escrito com hífens, pois se trata de uma palavra composta por três elementos. Em todo o texto desta Dissertação, optou-se por redigir o termo sem hífens: “Picapau Amarelo”. Essa escolha se deu porque o próprio Lobato, partidário de uma escrita simplificada, o redigia desta forma.

[...] Ora, acontece que Monteiro Lobato foi um dos maiores, um dos mais completos contistas do Brasil, êmulo de Machado de Assis e de Lima Barreto. Ninguém recriou, com a grandeza com que ele o fez, a vida das pequenas cidades do interior – das cidades mortas. O contista de “Urupês” é um mestre, e se hoje existe um tão grande movimento em torno do conto brasileiro, isso se deve, em grande parte, à obra de Monteiro Lobato que deu popularidade, angariou leitores, para um gênero até então de pequena circulação; o conto ganhou público no Brasil com os livros de Lobato.

[...] Lobato escreveu algumas das obras primas de nossa ficção, criou personagens imortais. Ele é o criador do moderno conto Brasileiro. (AMADO, 1982, p. 55-56.).

Batizado José Renato Monteiro Lobato em 1882, ano em que nasceu, cedo ainda deu sinais de que não se contentaria em aceitar regras, padrões e valores impostos. Aos 11 anos, mudou seu nome para José Bento, pensando em um dia, usar a bengala de seu pai, que tinha essas iniciais no topo do remate superior. Mostrou, ainda mais cedo, sua paixão pelos livros: único neto varão do Visconde de Tremembé, recebia do avô todas as atenções e passeios à sua chácara e

ao casarão da cidade, onde havia a sala encantada – o escritório do avô. Estantes enormes, cheias de grossos tomos. Ainda era cedo para entendê-los, mas o menino adorava folhear a “Revista Ilustrada”, de Ângelo Agostini, ou a “Novo Mundo”, de J. C. Rodrigues. Uma coleção do “Journal des Voyages”, foi, no entanto, o seu maior encanto. “Cada vez, diz ele, que me pilhava na biblioteca do meu avô, abria um daqueles volumes e me deslumbrava. [...]”

Era preciso tirá-lo a força da biblioteca. (CAVALHEIRO, 1955, p. 22-23).

Embora brincasse, como todas as crianças de fazenda, naquela época, com bonecos de sabugo, porquinhos e cavalinhos feitos de xuxu, comesse cabeludas, frutinhas que hoje quase ninguém conhece, acompanhasse a ex-escrava de seu pai em uma espécie de pescaria com peneira, no ribeirão da propriedade e gostasse de ir ao circo para ver os palhaços e as pantomimas,

seus divertimentos favoritos inclinavam-se, cada vez mais, para [...] o incessante debruçar-se sobre os poucos livros que lhe caíam nas mãos [...] três obras de Laemmert, adaptadas por Jansen Müller, [...] Havia ainda o “Róbison” resumido e certo livro de narrativas ingênuas intitulado “Dez Contos”, incansavelmente lidos e relidos. (CAVALHEIRO, 1955, p. 26).

Uma das três obras de Laemmert era *Os Filhos do Capitão Grant* que, juntamente com “*Róbison*”, foram livros em que Lobato, criança, morou². Livros que determinaram muito de sua postura em relação às crianças e à literatura feita para elas:

para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do *Robinson Crusoe* do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. [...] sim morar, como morei no *Robinson* e n’ *Os Filhos do Capitão Grant*. (LOBATO, 1964, p. 293, grifos do autor).

Ainda jovem, também mostrou seu espírito crítico e seu alto senso de humor, quando, aos quatorze anos, escreve para o jornal do Colégio Paulista “O Guarani” uma crônica sob o pseudônimo Josbem, com o título “Rabiscando”, cujo objetivo era o de “arrasar um mau livro, desancando a lenha num autor sem graça.” (CAVALHEIRO, 1955, p. 41.). Trata-se de uma crítica à mediocridade das piadas da Enciclopédia do Riso e da Galhofa, de autoria de Pafúncio Semicúpio Pechincha, o Fuão Pechincha, obra que posteriormente o autor se lembra de usar em suas histórias. Em “O Engraçado Arrependido”, conto da obra *Urupês*, o protagonista da história, o “Pontes”, naturalmente engraçado, “sabia de cor a Enciclopédia do Riso e da Galhofa de Fuão Pechincha, o autor mais dessaborido que Deus botou no mundo.” (LOBATO, 1969, p. 107). Em *Reinações de Narizinho*³, o livro de piadas serviu como cama para o Visconde de Sabugosa, por ser um “livro muito antigo e danado para dar sono.” (LOBATO, 1959, p. 218).

Vivendo entre 1882 e 1948, Lobato recebe influências materialistas do positivismo progressista. Assim, é também racionalista e tem tendências contrutivistas. Reflexo dos anseios de mudança de sua época, conjuga, em si, opostos: leitor de Marx, não pode deixar de sofrer influências socialistas e, leitor de Nietzsche, acredita no individualismo,

no indivíduo de exceção, na inteligência, cultura e esforço das minorias esclarecidas [como] a solução para os grandes problemas que afligem a humanidade. Entre nós, na virada do século, dentre os problemas mais urgentes, estava o da consciência nacionalista a ser conquistada ou aprofundada (COELHO, 1981, p. 354; 1991, p. 226.).

² Termo utilizado por Lobato, referindo-se a livros com histórias que prendiam a atenção das crianças.

³ A edição de *Reinações de Narizinho* tomada como base para as consultas e citações nesta Dissertação é a 18ª, de 1959. Isso se deu, num primeiro momento, devido à facilidade de acesso – o livro me pertence; depois, pela facilidade de manuseio – tem capa dura e é pequeno, medindo 15,5 x 21,5 cm; por fim, pesou também uma questão sentimental: foi nesse livro que, aos seis anos, conheci o Sítio do Picapau Amarelo, onde “morei”. Outras edições foram consultadas, mas as citações em que constam o número das páginas foram retiradas da edição de 1959.

Nascido no momento da consolidação do movimento realista-naturalista no Brasil, o realismo é uma das principais características de toda a sua obra, adulta e infantil. É a partir dele que constrói a fantasia que impregna a sua literatura infantil:

[...] Lobato consegue o acasalamento maravilha-realidade; usando de recursos do “maravilhoso”, nunca deixa de, no conjunto, fazer com que a tônica principal de suas histórias seja o mundo real. Real como real, e o maravilhoso como real. A disposição das cenas e a psicologia dos personagens nunca se afasta do universo concreto.” (MARINHO, 1982, p. 185).

A realidade naquele momento, no país, fazia um forte apelo ao nacionalismo. Nacionalismo que o autor buscou e defendeu às custas de sua própria liberdade, de sua saúde e, várias vezes, de suas economias. “Lobato foi um dos que se empenharam a fundo nessa luta pela descoberta e conquista da brasilidade ou do nacional. [...] na literatura, seja para adultos ou para crianças”.(COELHO, 1991, p. 226.).

E desse desejo de Brasil brasileiro, Lobato faz eclodir, na contramão das tendências neoromânticas, um Jeca Tatu, matuto, rural, pobre, ignorante, em contraposição ao indígena glorificado de José de Alencar e ao caboclo indomável, independente, corajoso, viril e inteligente, “produto da fantasia de escritores que nunca viram um caboclo e não conhecem o mundo rural brasileiro.” (ELIS, 1982, p. 61):

O contato com a terra e o homem da hinterlândia⁴ leva-o a observar como os brasileiros cultos desconheciam as coisas mais primárias da vida do nosso caboclo. Como falseavam, romantizando-o. O que ele tem ali, à sua frente, não é um homem sadio e valente, espirituoso e decidido. É um pobre ser humano doente, molenga, incapaz de ação e de pensamento. [...] “Se eu não houvesse virado fazendeiro e visto como é realmente a coisa, o mais certo era estar lá na cidade e perpetuar a visão erradíssima do nosso homem rural.” (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 12).

Mas Lobato faz muito mais. Inventou a indústria livreira no país, fundando editoras e criando uma forma inédita de distribuição de livros por todo o Brasil. Assim, torna o livro um produto vendável em qualquer tipo de comércio, para escândalo dos acadêmicos da época, como qualquer outro tipo de produto:

ninguém compreendia que o livro fosse uma mercadoria [...] Para muitos, isso parecia um rebaixamento dos valores intelectuais, uma coisa não muito nobre. Mas Lobato não se media pela bitola comum. Livro para ele era coisa

⁴ “Hinterlândia: [Do al. Hinterland] S. f. 1. Território situado por trás de uma costa marítima ou de um rio; interior” (Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa).

para ser vendida e lida por toda a gente, devia circular tanto como qualquer outra mercadoria. (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 25).

Empenhou-se ainda em lançar autores novos, contra os critérios editoriais daqueles tempos, que exigia dos escritores qualidades como “ser rico, ter prestígio junto a qualquer medalhão, ou ser filho de pai ilustre [...] Medalhão não entrava para os seus prelos. Não via prazer em soltar livros de múmias acadêmicas, gente rançosa.” (CAVALHEIRO, 1955, p. 244.). Conta ainda Cavalheiro (1969 b, p. 25-26), que Lobato “saía à procura de quanto moço por aí existisse com um bom livro engavetado” para publicar por suas editoras.

Não bastasse, Lobato também cria o *marketing*, colocando o livro em anúncios de outros produtos, em jornais. Outro escândalo. Provoca, com o Jeca, uma campanha de saneamento e, mais tarde, tenta conscientizar o país da importância da criação de uma indústria siderúrgica e de uma indústria petrolífera nacionais, todas idéias muito avançadas, consideradas impossíveis, ilusórias, à época.

[...] uma leitura mais ou menos atenta de seus livros nos mostrará que Lobato andou sempre vinte ou trinta anos na frente dos nossos problemas. Como fazendeiro, ensaiou processos de mecanização, incompatíveis com a sua época. Como editor, inundou de volumes um país que ainda não aprendera a ler. (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 55).

Lança Jeca Tatuzinho, revista infantil considerada precursora das histórias em quadrinhos no Brasil. Funda também o primeiro grande parque gráfico da América Latina, todo movido à eletricidade, que entra em falência com uma crise energética e só vai funcionar plenamente 25 anos mais tarde.

A culpa da falência não fora sua, nem dos seus planos. Não lhe faltara visão, nem previsão. As forças da natureza é que foram mais poderosas, além de imprevisíveis. Em primeiro lugar, a revolução de 1924, paralisando a vida da capital paulista por mais de um mês. Mal refeito de tão grandes prejuízos, [...] vem a longa estiagem que por volta de 1925 restringiu ao mínimo o consumo de energia elétrica, paralisando fábricas, cessando quase que por completo as atividades industriais da Paulicéia. (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 26).

Sempre na vanguarda, crendo que o futuro podia realizar-se no seu presente, Lobato se antecipou à sua época. Embora houvesse se recusado a participar da Semana de Arte Moderna, na literatura também é considerado o precursor do modernismo brasileiro, por muitos críticos e escritores nacionais, como Jorge Amado ou Tristão de Atayde, que o considerou um pioneiro do modernismo, ou ainda Oswald de Andrade, que é citado por Bruno (1982, p. 82):

“Foi em Lobato que a renovação teve de fato o seu impulso básico. Ele apresentava, enfim, uma prosa nova.” E que considerava Urupês, publicado em 1918, o autêntico marco zero do movimento que seria deflagrado quatro anos depois.

Lobato “foi, acima de tudo, um agitador. Agitador de personagens, de idéias e de iniciativas.” (ATHAYDE, 1982, p. 50). Como “agitou” com a iniciativa de recusar a indicação à Academia Brasileira de Letras. Em carta ao seu Presidente, Lobato (apud PEIXOTO, 1982, p. 103-104) afirma: “rebelde nasci e rebelde pretendo morrer”. Cavalheiro (1969 b, p. 15) , diz: “Livre atirador sempre, jamais se prende a preceitos e escolas”. E Dantas (1982, p. 14-15) cita-o:

“E assim foi que me fiquei na vida sem sistematização nenhuma, livre como um passarinho, a esvoaçar para onde aprazia, levado apenas pelas minhas intuições, insubmisso a fórmulas e autoridades. Essa insubmissão estendeu-se à minha literatura. Tudo quanto produzi, contos ou sonhos infantis, não se subordinam a norma nenhuma”.

E sua rebeldia, sua insubmissão, seu radicalismo, fizeram com que ele fosse considerado comunista, subversivo, ainda que Lobato sempre se afirmasse não-comunista. Coelho (1981, p. 364; 1991, p. 232-233) relata que “toda reivindicação de liberdade criativa era tomada simplistamente como ‘subversão’ [e que] as acusações se repetiram, mesmo após a sua morte”. Diz também que essa “subversão” faz com que, na Bahia, um padre – Sales Brasil – publicasse, em 1957, um artigo difamatório, posteriormente editado como livro, sob o título *A Literatura Infantil de Monteiro Lobato ou Comunismo para Crianças*, acusando as obras de Lobato como perigosas para as crianças. (COELHO, 1981, p.364; 1991, p. 232-233). Sem dizer quem, Cavalheiro (1969 b, p. 28) afirma que um “crítico ilustre” comenta que o êxito de Lobato se deve “por ter sido Monteiro Lobato sempre ‘do contra’”.

A verdade é que Lobato foi mesmo um subversivo, se por subversão entender-se uma literatura feita às avessas dos padrões da época, respeitando crenças populares, dando a devida importância ao folclore nacional, valorizando a mulher, sua inteligência, cultura e capacidade administrativa, dentre outras capacidades, desmascarando mentiras convencionais sobre o país, porque

a verdade nos dói e causa indignação ao “patriota”. Patriota é o sujeito que mente, o que falsifica os fatos, o que esconde as mazelas, e que transmite às crianças a sórdida porcaria que recebeu de trás. É o que diz que nossos governos são bons, [...] que somos o mais rico país do mundo, o mais inteligente, etc (LOBATO apud COELHO, 1991, p. 232).

Mais do que subversivo, Lobato foi um revolucionário, na vida e nas letras. Assim como o foi Perrault, a seu tempo, ao suscitar a Querela dos Antigos e Modernos. Ou ainda como o foi, mais remotamente, Santo Agostinho, conforme relata Marc Soriano (1968, p. 300) sobre as duas querelas:

Cette fameuse querelle [...] C'est l'affrontement de deux cultures différentes de leur esprit et dans leur développement. Il n'y a évidemment aucune conciliation possible entre le polythéisme antique, axé d'après les Pères de l'Église sur le goût de la jouissance et sur le culte de la vie, et le monothéisme dont l'austérité ne met rien au-dessus du salut de l'âme.

Cette querelle qui a atteint dès le début, avec saint Augustin et Tertullien, son niveau le plus profond, a déjà, à l'époque de Perrault, une longue histoire. La Renaissance enfin vient de rouvrir la discussion avec éclat. Perrault [...] puise largement dans l'argumentation de ses prédécesseurs immédiats.

Au XVIe. Siècle [...] le débat ne peut plus se poser dans les termes que étaient ceux des Pères de l'Église. Il n'est évidemment pas question que les chrétiens rayent d'un trait de plume une culture dont ils viennent de redécouvrir la richesse et la complexité. Ils admettent donc qu'il faut conserver les Anciens, mais posent la question de "leur bon usage" de l'attitude à adopter par rapport à eux.⁵

Na época de Lobato e por causa de Lobato, pode-se dizer que, sob certos aspectos, uma nova Querela dos Antigos e Modernos é suscitada, mas ao invés de se lutar sob o pretexto de questões morais e cristãs, ela é invertida: luta-se contra o domínio dos (falsos) valores cristãos, contra a (falsa) moral e até mesmo contra uma (falsa) língua portuguesa que, mesmo sendo portuguesa, não era compreendida pelo povo brasileiro. Luta-se por uma brasilidade verdadeira, que mostre aos brasileiros, por meio de atitudes e (bons) livros, a realidade de um país que pouco ou nada faz por seu povo.

Em sua obra *Les Contes de Perrault* (Os Contos de Perrault), ainda não traduzida para o português, Soriano (1968) conta com detalhes, em cerca de 500 páginas, toda a trajetória do autor dos Contos da Mamãe Gansa, inclusive a querela que desencadeou. Sabe-se que outros

⁵ “Essa famosa querela [...] é o confronto de duas culturas diferentes em espírito e desenvolvimento. Não há, evidentemente, nenhuma conciliação possível entre o politeísmo antigo, eixo que norteou, segundo os Pais da Igreja, o gosto da juventude e sobre o culto à vida, e o monoteísmo, cuja austeridade não coloca nada acima da saúde da alma.

Essa querela que alcançou, desde o seu início, com Santo Agostinho e Tertuliano, seu nível mais profundo, já à época de Perrault tem uma longa história. A Renascença vem, enfim, reabrir explosivamente a discussão. Perrault [...] se fundamenta largamente na argumentação de seus predecessores imediatos.

No século XVI, o debate não pode mais se fundamentar nos mesmos termos dos Pais da Igreja. A questão não é, evidentemente, que os cristãos aniquilem a um só golpe uma cultura cuja riqueza e complexidade eles acabam de redescobrir. Eles admitem então que é necessário conservar os Antigos, mas colocam a questão de “seu bom uso”, de que atitude adotar em relação a eles.” (Tradução livre).

estudos, como as obras de Nelly Novaes Coelho *A Literatura Infantil* (1981) e *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil* (1991), abordam o tema mais amplamente. Mas somente a título de uma possível comparação com os pontos fundamentais dos embates lobatianos, de acordo com Coelho (1991, p. 86-86), os principais tópicos da querela levantada por Perrault são, sucintamente:

1. A recusa em aceitar os clássicos da Antigüidade greco-romana como modelo artístico exclusivo;
2. A exigência da substituição do maravilhoso pagão pelo maravilhoso cristão;
3. A equalização do valor da língua francesa em relação às línguas clássicas;
4. Uma literatura com conteúdo e linguagem mais próximas ao pensamento popular, desordenado, do que da ordem clássica;
5. Defesa da causa feminista no que diz respeito principalmente aos direitos intelectuais da mulher.

Comparando-se esses tópicos com os anseios do Brasil (e de Lobato) nas primeiras décadas do século XX, pode-se dizer, em relação ao primeiro apontado por Coelho, que não se tratou da recusa ou aceitação de um *modelo* literário. O autor brasileiro simplesmente trouxe de volta muitos dos clássicos da Antigüidade por meio, principalmente, da mitologia greco-romana, mas com uma roupagem totalmente diferente: fê-los discutir e refletir sobre suas idéias e ações ordenadas e nem sempre politicamente corretas, no cotidiano desordenado de um grupo de crianças brasileiras. Tratou-se, portanto, da recuperação da mitologia universal.

Já em relação ao segundo tópico, Lobato fez exatamente o oposto de Perrault. Em seus contos, tanto adultos como infantis, procurou substituir o maravilhoso cristão pelo pagão, ou melhor, procurou fazê-los conviver harmonicamente, valorizando, assim, a mitologia clássica e, ao mesmo tempo, descobrindo o folclore brasileiro, não obstante seus aspectos cristãos intrínsecos, impulsionando a mitologia nacional, ainda em fase de criação. O aspecto maravilhoso das histórias de Lobato será discutido com mais detalhes em capítulo posterior.

Tratando-se da Língua Pátria o terceiro tópico apontado por Coelho, os dois autores, Perrault e Lobato, foram defensores extremados. O primeiro, de acordo com Soriano (1968, p.301), procurava mostrar que sua língua tinha tanto valor quanto as outras (clássicas), tinha também suas tradições e por isso, seus velhos autores deveriam ser colocados em circulação. Começava o movimento nacional dos Modernos, cuja reivindicação fundamental era fazer da língua francesa uma língua oficial, utilizada para as letras e para o ensino. Lobato também

cria que a língua portuguesa usada no Brasil deveria ser compreendida pelos brasileiros. Por isso o narrador conta, em *Reinações de Narizinho*, sobre a maneira de ler de D. Benta:

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. Onde estava, por exemplo, “lume”, lia “fogo”; onde estava “lareira”, lia “varanda”. (LOBATO, 1959, p. 191-192).

O criador do Sítio do Picapau acreditava também que, para ser compreendida por toda a população, a língua devia ser simples, porque o povo era adepto de uma

lei natural que orienta a evolução de todas as línguas: a lei do menor esforço.[...] Essa lei norteia a evolução da língua e foi o que fez que caíssem as inúteis letras dobradas, os *hh* mudos, etc. [...] Essa grande lei do menor esforço conduz a simplificação da ortografia, jamais à *complicação*. [...] Que é a língua dum país? É a mais bela obra coletiva desse país. Ouça este pedacinho da Carolina Michaelis: “A língua é a mais genial, original e nacional obra d’arte que uma nação cria e *desenvolve*.” Neste “desenvolve” está a evolução da língua. Uma língua está sempre se desenvolvendo no sentido da simplificação. (LOBATO, 1969 b, p. 79-80, grifos do autor).

Em *Reinações*, ele reforça a sua opinião sobre a ortografia, quando conta o fiasco da apresentação do elefante Rabicó no Circo de Escavalinhos:

A pele do elefante se rasgou pelo meio deixando escapar de dentro – *coïn, coïn, coïn* – um animal que ninguém esperava: o Senhor Marquês de Rabicó!... [...] O circo quase veio abaixo de tanta vaia e gritaria. [...] Para salvar a situação, Narizinho entrou no picadeiro com o cabo de vassoura de tabuleta na ponta, onde se lia em enormes letras vermelhas: INTERVALO.

- Intervalo tem dois LL! – gritou o Pequeno Polegar, que era partidário da ortografia antiga, a complicada.

Mas ninguém lhe deu atenção. (LOBATO, 1959, p. 238, grifos do autor).

E na passagem em que Emília dá o título de “Pantasma da Ópera” à pantomima que Pedrinho ensaia para a apresentação no Circo de Escavalinhos, critica a ortografia etmológica:

Phantasma, Emília – corrigiu Narizinho. PH é igual a F, como você pode ver nesta caixa de “phosphoro.” Ninguém lê PÓSPORO. [...]

- Mas eu tenho minhas razões – tornou Emília. Pantasma nada tem que ver com fantasma. Pantasma é uma idéia que tenho na cabeça há muito tempo, de um bicho que até agora ainda não existiu no mundo. Tem olhos nos pés, tem pés no nariz, tem nariz no umbigo, tem umbigo no calcanhar, tem calcanhar no cotovelo, tem cotovelo nas costelas, tem costelas no...

- Chega! – berrou a menina tapando os ouvidos. [...] Mas essa ÓPERA, que é?

- Não sei. Acho ópera um nome bonito [...] Se você faz muita questão, eu tiro o ER e fica o PANTASMA DA OPA. É o mais que posso fazer. (LOBATO, 1959, p. 230, grifos do autor).

Ainda sobre a simplicidade da língua, da língua dos livros, da literatura, depois de estudar Machado de Assis, de acordo com Cavaleiro (1969 b, p. 33), Lobato afirma:

“simplicidade não é uma volta para trás; é um progresso. Há a simplicidade dos que não sabem a língua – simplicidade de simplório; e há a dos que sabem a fundo – é a simplicidade do erudito, a simplicidade de Machado de Assis, de Renan, de Anatole France. Esta representa o grau máximo a que pode ascender um estilo”.

Além disso, Lobato cria que as letras brasileiras deviam encontrar seus próprios caminhos, deixando de copiar padrões “ditados” por países europeus, notadamente Portugal, Inglaterra e França. Dizia: “Nada de imitar seja lá quem for. Temos de ser nós mesmos... Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir.” (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 7).

Em relação ao próximo tópico apontado por Coelho como um dos principais na Querela dos Antigos e Modernos, a saber, a necessidade de uma literatura com conteúdo e linguagem mais próximas ao pensamento popular, desordenado, do que da ordem clássica, moveu Perrault a buscar suas raízes, e as encontrou no folclore. Isso o impulsionou a escrever e publicar seus contos que, a princípio, não eram infantis e foram recolhidos de relatos populares. Lobato, mesmo antes de tornar-se famoso, já buscava a valorização do folclore nacional. Esse seu anseio fez com que realizasse uma pesquisa popular sobre o Saci Pererê, “para tirar o que havia de positivo na memória da nossa gente sobre o insigne perneta”, como cita Alves (1982, p. 235), afirmando que este foi um manifesto pré-modernista, “antes mesmo dos chamados ‘manifestos’ de vanguarda européia”.

O autor brasileiro também criou palavras e expressões que se tornariam tipicamente brasileiras, pelas quais Candido Figueiredo ficou maravilhado. Afirmam os editores da 16ª edição de Urupês (LOBATO, 1969 b, p. 1):

Candido Figueiredo aumentou o seu dicionário com setenta e tantas expressões da língua brasileira tomadas de URUPÊS, com as definições dadas por Lobato; e a língua no Brasil enriqueceu-se com a palavra “jéca” e derivados, já nos dicionários.

Seu estilo era inteiramente novo. “veio marcar um acontecimento sem precedentes na literatura brasileira, [...] fixou, com muita nitidez, uma linha divisória [...] não só marco

assinalado, mas sobretudo ponto de partida, caminho aberto aos que vieram depois.” (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 4).

O que Lobato vinha fazer [...] era mais do que um simples reajustamento. Era quase uma revolução. [...] Mas a prosa não era toda a inovação de Lobato. [...] havia outra coisa muito importante: o sentido humano, o largo sopro de vida com que o contista envolvia seus “casos”. [...] literatura de boa fonte, não somente de emoção e sabedoria, mas também de humanidade, de calorosa simpatia para com o homem e a terra. [...] O bom gosto literário do autor, a inocultável vocação para o *métier*, o absoluto domínio de assunto e da língua [...] Podemos [...] lembrar Maupassant. (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 21-22).

Lobato sabia falar de seu povo, para seu povo. Por isso decidiu falar do caboclo brasileiro “num livro profundamente nacional, ‘sem laivos nem sequer rastros de qualquer influência européia.’” (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 12). Além disso, fazia questão, como dito anteriormente, de publicar novos autores, cujos textos achasse que valiam a pena.

Assim caminha Lobato, subvertendo a arte literária, subvertendo costumes e valores, rebelando-se contra a autoridade da literatura e dos costumes europeus adotados como modelos quase exclusivos no Brasil, em detrimento dos valores nacionais. Sua querela, na verdade, não era dirigida aos clássicos, como a de Perrault, mas por um estilo literário genuinamente brasileiro, que desbancasse a “macaquice da nossa elite cultural” (CAVALHEIRO, 1969 b, p. 33).

Quanto à valorização da mulher, Lobato foi considerado um dos precursores do movimento feminista brasileiro, conforme assinala Júlio Gouveia em entrevista a Abramovich (1982, p. 157): “o primeiro escritor brasileiro não só anti-machista, mas até mesmo, o primeiro a colocar a mulher em posição privilegiada, de autoridade e até mesmo, de liderança...”. Já em sua primeira obra, *Urupês*, o escritor demonstra, embora ainda timidamente, seu apreço pela inteligência, pela esperteza e pela força da mulher, sem se esquecer, no entanto, de suas fraquezas, de sua humanidade. Assim, fala, em “A Colcha de Retalhos” (LOBATO, 1969 b, p. 123-133), da grandeza e da ternura de Nhá Joaquina, velha de mais de setenta anos que lava, cozinha e coze, que vê sua filha morrer e sua neta, Pingo d’Água, que lhe dava coragem, prostituir-se. Ao mesmo tempo, mostra a fraqueza da moça, que sucumbiu ao primeiro galanteio que recebeu. Fala da piedade de dona Joaquina pelos seres vivos, no conto “Pollice Verso” (LOBATO, 1969 b, p. 177-191), de seu amor à natureza, quando toma partido contra o marido, a favor dos animaizinhos que seu filho Nico costumava torturar. Nesse mesmo conto, mostra a esperteza de Yvonne, prostituta parisiense em visita ao Brasil, que ludibria seis estudantes, roubando-os e deixando-os todos apaixonados. Mas não se esquece de mostrar que as mulheres também podem ser cultas,

interessadas pelas artes e pela leitura, como Zilda, uma das protagonistas do conto “O Comprador de Fazendas” (LOBATO, 1969 b, p. 233-250) que, na iminência da venda da fazenda de seu pai, decidira que queria um piano e “caixões e mais caixões de romances...” (LOBATO, 1969 b, p. 236).

Mas foi com a literatura infantil, já em sua obra inaugural, que Lobato passa a defender, talvez inconscientemente, a mulher. Nas primeiras décadas do século XX, mulheres não costumavam administrar seus bens, como acontecia com Dona Benta, no sítio do Picapau Amarelo. Inteligência, conhecimento e esperteza não eram atributos comumente relativos à mulher. Mas Lobato liga seus personagens femininos a eles, e isso fica evidente em diversas passagens de *Reinações*, como nesta conversa entre Pedrinho e Narizinho:

- Grande coisa! Adivinhei porque conheço você. Fique sabendo, seu bobo, que as meninas são muito mais espertas que os meninos...
 - Mas não têm mais muque! [...] Com este muque e a sua esperteza, Narizinho, quero ver quem pode com a nossa vida! [...]
 Pela segunda vez Pedrinho abriu a boca. Aquela prima, apesar de viver a roça, estava se tornando mais esperta do que todas as meninas da cidade. (LOBATO, 1959, p. 55).

Ou quando Tia Nastácia, além de mulher, “negra beijuda” (LOBATO, 1959, p. 35), “negra de estimação” (LOBATO, 1959, p. 11), mostra sua autoridade em conhecimento prático, do dia-a-dia, tendo a oportunidade de falar e agir numa sociedade e numa época em que somente brancos – e homens – tinham voz:

o que sou foi um berro – ai! ai! ai!... tão bem berrado que lá dentro da casa as duas velhas ouviram.
 - Que será aquilo? – exclamou Dona Benta assustada.
 - Aposto que é vespa, Sinhá! – disse Tia Nastácia. [...] Eu vivo dizendo: “Cuidado com as vespas!” mas não adianta, Narizinho não faz caso. Agora está aí...
 E foi correndo ao pomar acudir a menina.
 [...] A negra trouxe-a para casa, botou-a no colo e disse:
 - Sossegue, boba, isso não é nada. Dói mas passa. Ponha a língua para eu arrancar o ferrão. Vespa quando morde deixa o ferrão no lugar da mordedura. [...]
 - Pronto! – exclamou mostrando qualquer coisa na ponta duma pinça. Está aqui o malvado. Agora é ter paciência e esperar que a dor passe. Se fosse mordida de cachorro bravo seria muito pior... (LOBATO, 1959, p. 40).

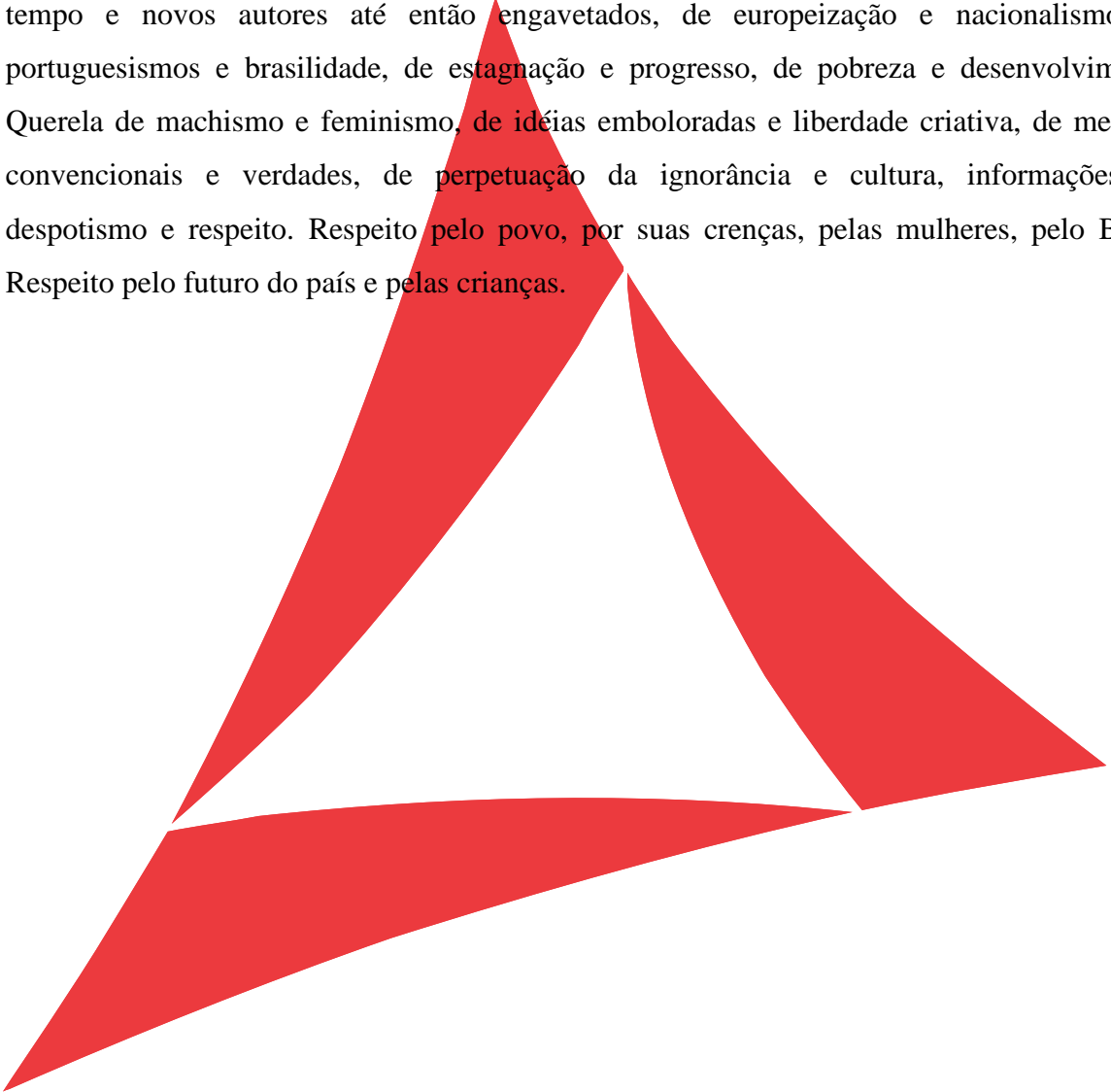
Ou ainda por meio da brilhante criatividade de Emília, capaz até mesmo de inventar uma boa história,

sem auxílio de ninguém, nem tirada de nenhum livro. Todos bateram palmas e Dona Benta cochichou para a negra:

- Boa razão tem você de dizer que o mundo está perdido! Pois não é que essa boneca aprendeu a contar história que nem uma gente grande? [...]

A história que você contou está muito boa e merece grau dez. Para uma boneca de pano, e feita aqui na roça, não podia ser melhor. (LOBATO, 1959, p. 158-159).

Querela, sim. Cerca de quatro séculos depois de Perrault, no novo continente, outra querela de antigos e modernos. Mais do que isso, querela de acadêmicos endurecidos pelo tempo e novos autores até então engavetados, de europeização e nacionalismo, de portuguesismos e brasilidade, de estagnação e progresso, de pobreza e desenvolvimento. Querela de machismo e feminismo, de idéias emboloradas e liberdade criativa, de mentiras convencionais e verdades, de perpetuação da ignorância e cultura, informações, de despotismo e respeito. Respeito pelo povo, por suas crenças, pelas mulheres, pelo Brasil. Respeito pelo futuro do país e pelas crianças.



2. LITERATURA INFANTIL: LITERATURA OU EDUCAÇÃO, LITERATURA E EDUCAÇÃO.

Mais do que uma “literatura infantil” existem “livros para crianças”. Classificá-los dentro da Literatura Geral é tarefa extremamente árdua, pois muitos deles não possuem, na verdade, atributos literários, a não ser os de simplesmente estarem escritos. Mas o equívoco provém de que se a arte literária é feita de palavras, não basta juntar palavras para se realizar obra literária. (Cecília Meirelles).

É importante estabelecer, antes de abordar a questão aqui proposta sobre a literatura infantil que, quando se fala, neste estudo, de literatura infantil, ainda que seja uma expressão limitada e insuficiente, está-se referindo a uma literatura não-adulta, destinada tanto a crianças, (literatura infantil propriamente dita) como a pré-adolescentes (literatura infanto-juvenil) e adolescentes (literatura juvenil). Se em algum momento se fizer necessária uma especificação mais detalhada, ela será efetuada de acordo com as designações apontadas acima.

Em se tratando do estudo de uma obra infantil de Lobato, é impossível não levantar a questão das especificidades e características da literatura infantil, tema de acirrados debates, há séculos, entre duas áreas de conhecimento: a das Letras e a da Educação (Pedagogia). Coelho (1981, p. XVIII) já afirmava: “urge descobrir verdadeiramente a Literatura Infantil”. Marc Soriano (1975, p. 16) fala de “*notre ignorance de cette littérature [qui dépasse] le point de vue esthétique [...] et [...] s’agit là d’un secteur essentiel de la culture*”⁶.

Mesmo ultrapassando o ponto de vista estético, Coelho afirma que esse valor, essencialmente literário, não fica em plano secundário quando se trata da análise de uma obra infantil. A urgência, crê ela, é que “a literatura infantil seja descoberta como *fenômeno*

⁶ “nossa ignorância sobre essa literatura [que ultrapassa] o ponto de vista estético [...] e [...] trata-se de um setor essencial da cultura”. (Tradução livre).

literário que é”. (COELHO, 1981, p. XVIII, grifos do autor). E ainda hoje, no segundo milênio da era cristã da humanidade, busca-se a “literatura” da literatura infantil, a saber, sua literariedade, seu valor estético.

Toda a polêmica sobre a literariedade ou sobre a vocação educativa⁷ da literatura infantil dá-se porque “a ênfase na forma literária ocorreu simultaneamente à difusão de uma política de alfabetização em massa, a partir do século 18.” (ZILBERMAN, 1982, p. 96). Assim, o livro destinado às crianças assume, “desde a sua origem, uma personalidade educativa. Ao invés de lúdica, adotou uma postura educativa, de ensino-aprendizagem, englobando normas e valores do mundo adulto para transmiti-los às crianças.” (ZILBERMAN, 1982, p. 100).

Além disso sabe-se, com o advento da moderna Antropologia, “que o homem é o único animal que não traz, ao nascer, um padrão inato de comportamento [e que] o comportamento do ser humano depende dos padrões que lhe foram oferecidos” (CADEMARTORI, 1991, p. 22) para a interpretação e a construção de seu mundo. Assim, pode-se dizer que a educação é, num sentido abrangente,

a oferta de padrões de interpretação para a construção do mundo do homem. [...] As diferentes manifestações culturais constituem-se em padrões de interpretação. Entre elas, destaca-se, seja pela alta elaboração própria do código verbal, seja pelo envolvimento emocional e estético que propicia, a literatura. (CADEMARTORI, 1991, p. 22).

Note-se que Cademartori não se referiu à literatura infantil, mas à literatura como um todo. E quando fala de um envolvimento emocional e estético, ela está, em verdade, falando do prazer do belo, efeito produzido pela literatura que, desde Platão e Aristóteles, ficou estabelecido como necessário. Nessa mesma época, estabeleceu-se também a necessidade de sua utilidade – ética ou política, estética ou moral. Tanto mais à literatura infantil, destinada à criança, especialmente porque,

se o homem se constitui à proporção da formação de conceitos, a infância se caracteriza por ser o momento basilar e primordial dessa constituição e a literatura infantil um instrumento relevante dele. Desse modo, a literatura infantil se configura não só como instrumento de formação conceitual, mas também de emancipação da manipulação da sociedade. Se a dependência infantil e a ausência de um padrão inato de comportamento são questões que a interpenetram, configurando a posição da criança na relação com o adulto, a literatura surge como um meio de superação da dependência e da carência

⁷ “Vocação educativa” ou “vocação para a transmissão do conhecimento” foram termos sugeridos pelo Prof. Dr. José Nicolau Gregorin em substituição ao que Soriano denomina “vocação pedagógica”.

por possibilitar a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento. (CADEMARTORI, 1991, p. 23).

Lobato sabia disso. Assim como, antes dele, souberam La Fontaine e Perrault, que decidiram enfatizar as moralidades de suas histórias infantis para o ensino dos herdeiros do rei da França. Fénelon também o soube, quando decidiu escrever as Aventuras de Telêmaco, com o mesmo objetivo de seus dois conterrâneos. E antes deles, outros autores, já perdidos na História, criaram obras literárias como pretexto para ensinar a boa conduta como exemplo de bem viver. É o caso da coleção de contos Calila e Dimna. Trata-se de uma versão árabe que reúne contos persas e indianos, estes retirados do Panchatantra, anterior ao século IV, coletânea de apólogos indianos utilizados por pregadores budistas, e da epopéia indiana primitiva Mahabarata, escrita entre os séculos IV a.C. e IV d.C. Também derivada das narrativas do Panchatantra, a coletânea Hitopadesa ou Instrução Proveitosa, ficou célebre como compêndio de leitura edificante. (COELHO, 1981, p. 176-178; 1991, p. 14-18).

Percebe-se, desta forma, que a inclinação educativa da literatura nasceu com a própria literatura e, em maior ou menor grau, essa inclinação continuou a existir por toda a História da humanidade. Na Idade Média, período em que surgiram as escolas e universidades,

surge e prolifera em terras do Ocidente europeu, uma copiosa literatura narrativa que vem de fontes distintas: uma popular e outra culta. A de fonte popular é a prosa narrativa “exemplar”, derivada das antiqüíssimas fontes orientais ou grega. A de origem culta é a prosa aventureira das novelas de cavalaria, de inspiração ocidental. Nestas, é realçado um *idealismo* extremo e um *mundo de magia e de maravilhas* completamente estranhas à vida real e concreta do dia-a-dia. Naquela, afirmam-se os problemas da *vida cotidiana*, os valores do comportamento ético-social ou as “lições” advindas da sabedoria prática. (COELHO, 1981, p. 189; 1991, p. 30, grifos do autor).

No Renascimento, com a facilidade de obtenção do papel, a descoberta da gravura e a invenção da imprensa, a educação passa a ter prioridade, no sentido de

formar o “homem perfeito, aquele que, pelo Saber, [...] caráter e gosto literário, estaria apto para participar dinamicamente das instituições sociais e políticas de sua nação. [...] A literatura dos clássicos e dos Padres da Igreja, [...] era vista apenas como um *meio* para que as atividades específicas da Humanidade fossem compreendidas pelos alunos. Estudar as obras e as línguas deveria tornar os homens mais humanos [...] uma instrução e educação modernas, em cuja base estavam os estudos humanísticos, que ‘tinham como fim a formação da personalidade, a constituição do saber essencial (pela compreensão e não pela memorização mecânica); a depuração do gosto literário e a realização do ideal cristão’. (COELHO, 1981, p. 221; 1991, p. 69, grifo do autor).

Mesmo que em determinado momento histórico alguns pensadores tenham desejado desvincular a literatura – e a arte em geral – de sua característica educativa, postulando a arte pela arte, esse vínculo sempre permaneceu, ainda que tênue por vezes, fazendo-se presente até hoje. Crê-se ainda que a experiência do contato com a arte literária na infância é que vai formar o gosto pela literatura no adulto: “Nem se deveria consentir que as crianças freqüentassem obras insignificantes, para não perderem tempo e prejudicarem seu gosto.” (MEIRELLES, 1979, p. 96).

E foi com esse mesmo caráter educativo milenar com que a literatura se estabeleceu no mundo, que ela se estabeleceu também como literatura infantil. E dessa mesma forma atravessou continentes e oceanos, chegando ao Brasil. Mas não chegou como literatura brasileira, e sim como literatura escolar. Obviamente havia aqui uma literatura ágrafa, oral, algumas vezes até publicada em forma de cordel, ao lado de alguns livros de texto mas, como quase toda a literatura infantil, não direcionada à criança, apenas apropriada por ela.

A instalação da Imprensa Régia em terras brasileiras, em 1808, contribuiu para o florescimento da literatura escolar, uma literatura dirigida ao ensino da gramática, do latim, da doutrina e das boas maneiras. Sabe-se que por volta de 1820, havia cerca de quatro livrarias no país, que vendiam, em sua grande maioria, livros em francês ou traduzidos para o português de Portugal: “Por volta de 1847 surgem duas editoras em São Luís do Maranhão [...] que editam dois livros de caráter infantil. [...] Livro do Povo, de Antônio Marques Rodrigues e [...] O livro dos Meninos, não se sabendo ao certo a autoria deste último nem ainda o seu conteúdo.” (ARROYO, 1968, p. 70-71).

Em 1858, ainda em São Luís do Maranhão, a Livraria Universal publica um livrinho especificamente para crianças [...] É O Joãozinho, pequeno volume destinado à “leitura para meninos, por Charles Jeannel, traduzido do francês [...] adotado pelas autoridades respectivas, nos colégios das Províncias do Maranhão, Piauí e Pernambuco”. (ARROYO, 1968, p. 72).

Isso mostra a ligação da literatura infantil à escola, à educação, bem como o estrangeirismo das publicações para crianças no Brasil colonial, fato que incomodava até mesmo professores estrangeiros contratados por famílias abastadas residentes no país, para ensinar suas crianças. É o caso de Ina von Binzer, professora alemã que veio para uma fazenda em São Paulo, com o intuito de ensinar as crianças e jovens filhos do proprietário. Em 1881, ano de sua chegada, Binzer já aponta para a necessidade de uma pedagogia baseada nos valores da terra: “ela deve ser brasileira [...] calcada sobre moldes brasileiros e adaptada

ao caráter do povo e às condições de sua vida doméstica. [...] o enxerto da planta estrangeira que se faz à juventude daqui não pegará.” (BINZER, apud ARROYO, 1968, p. 80).

Nas escolas, a maioria dos livros utilizados, no século XIX, eram trazidos de Portugal, geralmente com uma orientação pedagógica européia. Mesmo quando não vinham especificamente para servirem à educação, grande parte dos livros que chegavam ao Brasil eram obras francesas, inglesas, norte-americanas e lusitanas, traduções francesas de obras de todo o mundo, imitações e traduções portuguesas (de Portugal) de obras principalmente francesas. Dessa forma também chegavam os livros infantis, as revistas para crianças e adolescentes e as traduções dos clássicos da literatura infantil. No século seguinte, diz Lobato (1964, p. 275): “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas!”

Somente no final do século XIX é que há um despertar para uma literatura nacional que atenda às crianças brasileiras. Porém, a primeira preocupação foi com a leitura escolar, e não com a leitura de diversão. Esta tem sua primeira iniciativa com Alberto Figueiredo Pimentel, apoiado pela Livraria Quaresma. Ele traduz contos, fábulas, apólogos, lendas, parábolas, provérbios e outros gêneros para uma linguagem brasileira e, em 1896, publica *Contos da Carochinha*, a primeira coletânea brasileira de literatura infantil. Na dedicatória à sua esposa Maria Sant’Ana, Figueiredo Pimentel (PIMENTEL, 1959, p. 5, grifo nosso) escreve: “São histórias para crianças, mas todas têm um *fundo moral*, muito proveitoso, *ensinando* que a única felicidade está na Virtude e que a alegria só vem de uma vida honesta e serena.”. A primeira edição tinha quarenta histórias. De acordo com os editores da 25ª edição (PIMENTEL, 1959, p. 8, grifo nosso),

todas as outras que se têm seguido hão sido muitíssimo aumentadas, revistas, melhoradas e reformadas: gravuras e vinhetas foram intercaladas no texto, para mais entretenimento e diversão dos meninos.[...] O público, os educadores, as mães de família, têm escolhido de preferência os *Contos da Carochinha*, reconhecendo que as crianças só podem encontrar neles uma boa leitura, útil e agradável ao mesmo tempo.

Ainda que a houvesse uma preocupação com o abasileiramento da linguagem, o vínculo educativo continuava latente. Nos mesmos moldes dos *Contos da Carochinha*, seguem-se *Histórias da Baratinha*, *Histórias da Avozinha*, *Os meus Brinquedos*, *Teatrinho Infantil* e *Álbum das Crianças*, todos do mesmo autor e compondo a coleção *Biblioteca Infantil* da editora Quaresma. Também para essa coleção, Viriato Padilha compila, numa linguagem brasileira, os contos de *Histórias do Arco da Velha*.

Não obstante a consciência da necessidade de se escrever para as crianças brasileiras numa linguagem que lhes fosse inteligível tivesse despertado, e ainda que isso já estivesse sendo colocado em prática, a literatura destinada a elas continuava escassa no início do século XX, devido à irregularidade das traduções, em sua maioria muito mal feitas, ao alto custo dos livros ou, ainda, à baixa qualidade das impressões:

Caderninhos de dezesseis páginas, papel de jornal, com péssimo clichê no frontispício. [...] Tais folhetos eram escritos em versos de inspiração e fábrica mais do que pobres. Como envergonhados, não contavam ao leitor o nome do poeta, nem o endereço da tipografia. [...] A reação se fez, e escritores de categoria, como Olavo Bilac, Júlio Cesar da Silva, Francisca Júlia, Coelho Neto, João do Rio, Arnaldo de Oliveira Barreto, Tales de Andrade, Viriato Correia e outros surgiram com produções originais, traduções ou adaptações. Apareciam em edições bem impressas, com tipos graúdos e gravuras sugestivas. (CAVALHEIRO, 1955, p. 568-569).

Porém, todos em acordo com as orientações pedagógicas da época. Desta forma, foi natural que *A Menina do Narizinho Arrebitado*, primeira versão de *Reinações de Narizinho*, “livro absolutamente original, em completo, inteiro desacordo com todas as nossas tradições didáticas” (CAVALHEIRO, 1955, p. 570), também fosse uma edição escolar, adotada em todas as escolas paulistas como segundo livro de leitura. Ainda que com *Reinações de Narizinho* tenha se iniciado “um processo de autonomização da literatura infantil em relação às suas origens didáticas/escolares, mediante a priorização programática de seu efeito estético e sua função de deleitar” (MORTATTI, 2001, p. 180), anos depois, mesmo quando Lobato decide assumir sua vocação de escritor de literatura infantil, ele continua escrevendo livros que buscam, de uma forma divertida, instruir. Assim surgem *Emília no País da Gramática*, *Aritmética da Emília*, *Geografia de Dona Benta*, *Serões de Dona Benta* e outros.

Até hoje, não há consenso sobre o tema:

De acordo com pesquisadores da área de Letras que se dedicam ao estudo da literatura infantil, a produção *sobre* o gênero deve inserir-se, sobretudo, nessa área, onde se encontram tanto os métodos adequados para a abordagem da identidade especificamente *literária* dos textos de literatura infantil – secundarizando-se e mesmo desconsiderando-se as questões relativas ao qualificativo *infantil* – quando os sujeitos autorizados para a produção de um discurso especializado, com seus correspondentes valores e finalidades sociais e científicos. Mas não sem disputas internas: em decorrência da menoridade do leitor previsto, essa literatura e seu estudo são tidos também como menores e pouco nobres, por muitos dos demais pesquisadores da área. (MORTATTI, 2001, p. 181, grifos do autor).

Mortatti (2001, p. 181-182) também afirma que, de outro lado, na área da Educação, mais especificamente na Pedagogia, pesquisadores enfatizam as possibilidades de aplicação da literatura infantil no processo de ensino e aprendizagem, priorizando questões relativas ao “infantil” em detrimento da literariedade e da estética da obra. Dessa forma, a identidade da literatura infantil torna-se dependente da área de conhecimento que a estuda. Assim, Mortatti sugere que os estudos e pesquisas em literatura infantil sejam feitas de forma interdisciplinar pois, em decorrência de sua origem, a literatura infantil tem “uma unidade múltipla [...] constitutiva do gênero – simultaneamente literário e didático – a qual implica reconhecer que os termos *literatura* e *infantil* não se encontram em relação de oposição, mas de complementaridade”. (MORTATTI, 2001, p. 182, grifos do autor).

Ademais, Marc Soriano (1975, p. 186) também afirma:

*Si l'enfance est et reste une période d'apprentissage, [...] tout message qui s'adresse à elle, au cours de cette période, a nécessairement une vocation pédagogique [éducatif]. La littérature pour la jeunesse est, elle aussi, nécessairement pédagogique au sens large que se mot peut prendre, et elle reste telle, même dans le cas où elle se définit comme littérature de pur divertissement, puisque la message qu'elle transmet alors, c'est qu'il n'y a pas de message et qu'il est plus important de se divertir que de combler ses lacunes [de la connaissance].*⁸

Vê-se, então, que a literatura infantil tem realmente uma vocação para a transmissão do conhecimento, mas que essa característica não é exclusivamente sua, e sim de toda a literatura, observada desde os primeiros tratados sobre o assunto. E com *Reinações de Narzinho* não poderia ser diferente.

⁸ “Se a infância é um período de aprendizagem [...] toda a mensagem que se destina a ela, ao longo desse período, tem necessariamente uma *vocação pedagógica* [educativa]. A literatura infantil é, também ela, necessariamente pedagógica, no sentido amplo do termo, e assim permanece, mesmo no caso em que ela se define como literatura de puro entretenimento, pois a mensagem que ela transmite, então, é a de que não há mensagem, e que é mais importante o divertir-se do que preencher falhas [de conhecimento].” (Tradução livre).

3. REINAÇÕES DE NARIZINHO: A GÊNESE DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA E SUL-AMERICANA

De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do Robinson Crusoe do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. (Monteiro Lobato).

Com Lobato aconteceu o mesmo que com La Fontaine e Perrault. Todos eram escritores, beletristas, os dois franceses academicistas (Lobato foi membro da Academia Paulista de Letras, mas não da Brasileira), mas não se tornaram conhecidos por sua “alta” literatura – a literatura para adultos –, e sim por uma literatura considerada menor, em alguns casos até os dias de hoje, por alguns acadêmicos: a literatura infantil. La Fontaine tornou-se mundialmente famoso devido às suas fábulas; Perrault, pelos Contos da Mamãe Gansa, marcando o início da preocupação com uma literatura especializada para as crianças, no mundo. E Lobato, de acordo com a maioria dos estudiosos sobre o assunto, por inaugurar a literatura infantil no Brasil e na América do Sul, com a obra *Reinações de Narizinho*, que nasceu *A Menina do Narizinho Arrebitado*.

Mas as trajetórias literárias dos três tomam caminhos diversos. Somente La Fontaine escreveu sua obra infantil dirigida, desde o primeiro momento, à criança. Sim, à criança, uma única criança: o Delfim, filho do Rei. Viu, nas fábulas supostamente de Esopo⁹, ensinamentos morais dignos da educação do futuro rei da França. Mas esse não foi o caso de Perrault e nem de Lobato. O primeiro escreveu a partir de relatos do povo, para adultos. Suas histórias foram depois adaptadas para as crianças. Caso semelhante se deu com as histórias coletadas pelos

⁹ Até hoje ainda não há consenso sobre a existência de Esopo. Para alguns estudiosos, sua existência não passa de lenda. (SMOLKA, 1994, p. 5)

filólogos alemães, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que tiveram como objetivo principal coletar histórias populares para preservar o folclore de seu país, embora tenham publicado sob o título *Kinder und Hausmärchen* (Contos para Crianças e para o Lar), e depois as tenham reformulado, dando-lhes uma linguagem mais apropriada à imaginação das crianças. Já para Lobato, tornar-se um escritor de literatura infantil foi algo que surgiu como um germe e tomou vulto gradualmente. Conta Cavalheiro (1969 b, p. 42) que

uma tarde, jogando xadrez com Toledo Malta, ouviu deste uma historieta – a do peixinho que desaprendera de nadar e por isso morrera afogado. A idéia ficou bailando diante do escritor, que, por isso, perdeu a partida [...] não conciliou o sono direito. Aquele germe de história atucanava-o, mais do que desejaria. E só se libertou da obsessão quando [...] escreveu a História do Peixinho que Morrera Afogado.

A história foi publicada, mas Lobato não se recorda em qual jornal. Porém Athayde (1982, p. 47) recorda-se de Lobato contando a história à sua filha de cerca de três anos de idade: “A menina, interessadíssima com o seu conto de um homem que ia atravessando uma ponte, com um peixe na mão. O peixe caiu no rio e afogou-se... A garotinha deslumbrada e eu também.”

O fato é que Lobato teve a idéia de desenvolver melhor a história do peixinho e, ao fazê-lo, lembrou-se de cenas de sua infância, passadas na roça. É Cavalheiro (1955, p. 566) quem fala dessas lembranças:

Lembrou-se então, da mulata Joaquina, com quem ia pescar lambaris no ribeirão. Da primeira entrada na floresta, em companhia do pai. Das brincadeiras com as irmãzinhas. Das histórias contadas por Evaristo. As cenas foram surgindo à tona na memória, e quando deu acordo de si, redigia as primeiras linhas da famosa história:

“Naquela casinha branca, lá muito longe, mora Dona Benta de Oliveira, uma velha de mais de sessenta anos.”

Por que velha? [...]

“Velha, porque se iam entrar em cena crianças, era preciso botar uma velha, uma vovó, pois só as vovós aturam crianças e deixam-nas fazer o que querem.” [...] E o conto foi brotando ao sabor da fantasia, um pedaço hoje, outro amanhã [...]

Vê-se que Lobato já atentava para algo que, somente depois de muitas décadas, Tatiana Belinky veio chamar à atenção: o fato de não haver pressões em relação às crianças da história, que viviam sem obrigações e em liberdade, devido à ausência de pai e mãe, presenças “cortadoras”, nas palavras da autora (BELINKY, 1982, p. 230). Athayde (1982, p. 48-49) afirma que a grande lição de Lobato para os adultos, “foi o modo como considerar e tratar a infância”, porque ele conhecia intuitivamente a psicologia da criança. Sabia que a

criança não era “um homem em ponto pequeno”, mas um ser com especificidades próprias daquele patamar de sua existência.

O início da preocupação com a criança remonta ao século XIX, época de sua descoberta como um ser com necessidades e cuidados específicos para que pudesse desenvolver-se em todas as áreas, a saber, espiritual, cívica, intelectual, social, ética, etc. Mas nesse período, a criança ainda era considerada um “adulto em miniatura” (termo usado por Phillipe Arriès). Afirmo Coelho (1981, p. 279, grifos do autor) que “a descoberta da *qualidade* específica do *ser criança* ou do *ser adolescente*” seria feita somente no século XX. Mais uma vez, Lobato mostra seu pioneirismo ao perceber, ainda nas primeiras décadas do então novo século, todas essas especificidades infantis e empregar esse seu conhecimento, intuitivo, em sua obra para as crianças, desde o início.

No ano de 1920, depois da história do peixinho que desaprendeu a nadar, Lobato publica, na Revista do Brasil, alguns fragmentos de Lúcia ou A Menina do Narizinho Arrebitado que, a princípio, deveria chamar-se A Menina do Carçoço do Pesçoço. No Natal desse ano, A Menina do Narizinho Arrebitado é lançada em capa ilustrada e cartonada, com 43 páginas e desenhos coloridos de Votolino. Essa publicação é somente o primeiro capítulo do livro Reinações de Narizinho, considerada a obra inaugural da literatura infantil no Brasil e na América do Sul.

Em abril do ano seguinte, Lobato lança Narizinho Arrebitado, acrescentando à edição anterior duas novas histórias: “O sítio do Picapau Amarelo” e “O Marquês de Rabicó”, totalizando, assim, 181 páginas. Diz Cavalleiro (1955, p. 570) a esse respeito:

A primeira edição de Narizinho Arrebitado, cartonada, elegante, muito bem ilustrada por Votolino, nasce de uma imprudência editorial: nada menos do que uma tiragem de cinquenta mil exemplares é feita, coisa verdadeiramente absurda não só para aqueles tempos, mas até mesmo para os nossos dias.

Dos termos do contrato da impressão pela Cia Paulista de Papéis e Artes Gráficas, constava a encomenda de

50 mil exemplares de 1 livro escolar impresso em papel de jornal, no formato e encadernação mais ou menos igual ao “Primeiro Livro de Leitura”, de João Kopke [...] O tipo da composição será igual ao do livro “Saudade”, que estamos fazendo para o Sr. Tales de Andrade [...] (CAVALHEIRO, 1955, p. 731).

Pensando depois na loucura que cometera, Lobato escreve a seu amigo Godofredo Rangel:

O meu *Narizinho*, do qual tirei 50.500 – a maior edição do mundo! – tem que ser metido bucho a dentro do público, tal qual fazem as mães com o óleo de rícino. [...] Nunca imaginei que 50.500 fosse tanta coisa! Encheu-me os vazios das nossas salas na rua Boa Vista. Tive de alugar uma vizinha, que também se encheu até o forro. E ainda acomodei milhares no porão lá de casa. Quando Purezinha viu aquilo, pôs as mãos na cabeça. “Você está louco?” O problema agora é vender, fazer que o público absorva a torrente de narizes. (LOBATO, 1964, p. 230).

Porém Lobato não precisou de tanto empenho para conseguir com que “a torrente de narizes” fosse rapidamente absorvida. Conta Cavalheiro (1955, p. 570):

Há, reconhecera mais tarde Lobato, um deus para os bêbados e outro para os inocentes. O deus dos inocentes premiou-lhe a inocência com um autêntico milagre: a tiragem monstro esgotou-se em oito ou nove meses. Acontece que estava na presidência de São Paulo o Dr. Washington Luís. Um belo dia esse saiu a percorrer os grupos escolares em companhia de Alarico Silveira, então Secretário do Interior. Notou que em todas as escolas havia um livrinho de leitura extraprograma, muito sujinho e surrado. Lobato tivera excelente idéia: mandara imprimir, além dos 50 mil exemplares, mais 500, que ofertara, como propaganda, a todos os Grupos e Escolas do Estado. Como fosse absoluta novidade, a criançada atirou-se ao “Narizinho”. “Se este livro anda assim tão escangalhado em tantos Grupos, observou o Dr. Washington Luís, é sinal de que as crianças gostam dele. Indague de quem é e faça uma compra grande, para uso em todas as Escolas.”

Alarico, no dia seguinte, conta a Lobato sobre as impressões do Presidente pergunta quantos exemplares o autor poderia vender ao Governo: “Uma pergunta assim à queimadura, [...] a um editor que está atrapalhado com a maior avalanche nasal da sua vida, é coisa de estontear.” (CAVALHEIRO, 1955, p. 571). Trinta mil exemplares foram, então, distribuídos em todas as escolas primárias do Estado de São Paulo, como o 2º Livro de Leitura. Sucesso imediato junto às crianças.

De acordo com Arroyo (1968, p. 200), o livro mereceu de Breno Ferraz fartos elogios:

“um livro 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 os livros. De fato, a historieta fantasiada por Monteiro Lobato, falando à imaginação, interessando e comovendo o pequeno leitor, faz o que não fazem as mais sábias lições morais e instrutivas: desenvolve-lhe a personalidade, libertando-a e animando-a para cabal eclosão, fim natural da escola. Nesses moldes há uma grande biblioteca a construir.” Breno Ferraz sentiu bem que algo de novo se inaugurava com o livro de Monteiro Lobato: “com o seu aparecimento marca-se a época em que a educação passará a ser uma realidade nas escolas paulistas”.

Esse comentário suscita uma questão que precisa ser levada em consideração para a compreensão da importância de *Reinações de Narizinho* no Brasil e na América do Sul: o seu “falar à imaginação da criança”, ou seja, seu aspecto conhecido, na terminologia literária, como “maravilhoso”.

Mas, antes de abordar esse assunto, é também necessário apontar para o fato de que a obra, tal qual a que se conhece hoje, só foi completada em 1931. Depois do lançamento de *Narizinho Arrebitado* em 1921, com apenas 3 capítulos e 181 páginas, Lobato dedicou-se a outras histórias adultas e infantis, bem como adaptações e traduções. Publicou *Fábulas de Narizinho e O Saci*, para as crianças e, para adultos, *Onda Verde*, nesse mesmo ano. No seguinte, publica *Fábulas, Idéias de Jeca Tatu* e cria, mas não publica em livro, o *Jeca Tatuzinho*. Trata-se de uma espécie de adaptação da obra *Problema Vital*, coletânea de artigos sobre a necessidade do saneamento básico para solucionar o problema do homem rural brasileiro.

No ano seguinte, saem *Mundo da Lua*, *O Macaco que se Fez Homem*, *Negrinha* e *Contos Escolhidos*, este último adotado para leitura secundária em alguns estabelecimentos de ensino, inclusive no Colégio Mackenzie. Em 1924 publica a história de *Jeca Tatuzinho*, ilustrada por Kurt Wiese que, no ano de 1954, atinge a 20ª edição e 22 milhões de exemplares (Figura 1) e em 1973, em sua 35ª edição, alcança 84 milhões de exemplares distribuídos por todo o Brasil. É uma revista infantil, em que o personagem-símbolo criado por Lobato ensina noções de higiene e saneamento às crianças.



Figura 1:

Revista Jéca Tatuzinho, 20ª edição, 1954. História criada por Lobato para o Laboratório Fontoura, com a finalidade de ensinar noções de saúde e higiene, especialmente às crianças.

Considerada precursora das histórias em quadrinhos (HQ) no Brasil, “segue quase exatamente o formato das HQ atuais, apenas não se utilizando da técnica dos balões (o texto é colocado abaixo das ilustrações)” (PENTEADO, 1997, p. 28), (Figura 2). Cavalheiro (1955, p. 11) se lembra dele como seu “primeiro livro de leitura, a primeira história a me embalar a despreocupada infância”:

Esta pequena história teve um curioso destino: Lobato adaptou-a para o Laboratório Fontoura, que passou a distribuí-la pelo País inteiro como propaganda de seus preparados medicinais contra a malária e a opilação. Milhões de exemplares passam a circular, e dentro em pouco não havia recanto do Brasil onde o “jecatatuzinho”, como ficou conhecido, não tivesse penetrado. A historieta caiu na simpatia popular [...] (CAVALHEIRO, 1955, p. 326).

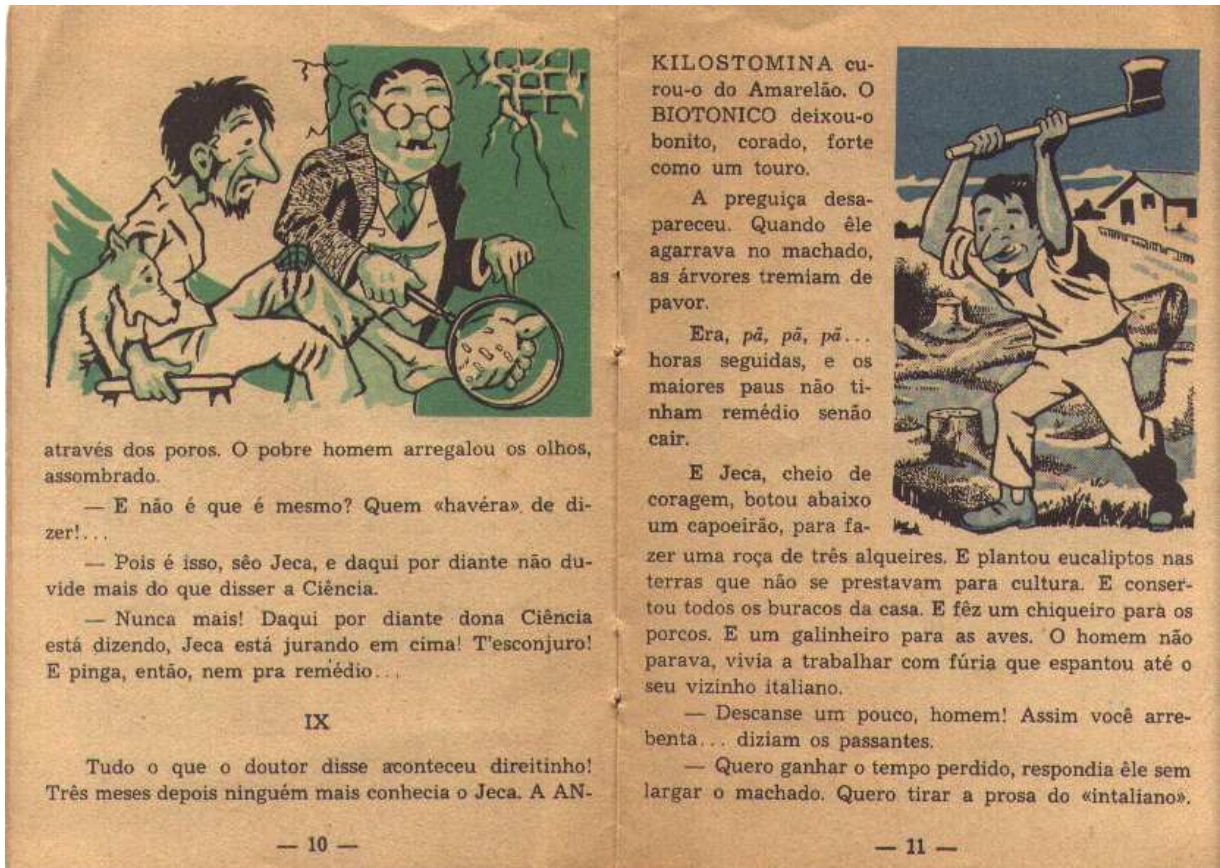


Figura 2:

Páginas internas da revista *Jéca Tatuzinho* (1954), precursora das histórias em quadrinhos. À esquerda, Jéca ainda está doente, com ancilostomose e amarelão. À direita, curado depois de tomar remédios do Laboratório Fontoura, está gordo e bem disposto

Desse mesmo ano ainda são *A Caçada da Onça* e *O Garimpeiro do Rio das Garças*, também ilustrado por Wiese, que tem, como *Jéca Tatuzinho*, formato de história em quadrinhos. No ano seguinte, publica *O Voto Secreto*. Em 1925, *O Choque das Raças* ou *O Presidente Negro*, e *How Henry Ford is Regarded in Brazil* (Como Henry Ford é Visto no Brasil). Por algum tempo, Lobato deixa de escrever e publicar suas obras, pois precisa se reestruturar da falência e criar a Companhia Editora Nacional, com outros nove sócios. Mas em 1927, antes de embarcar para os Estados Unidos, publica *Mister Slang* e o Brasil: Colóquios com o Inglês da Tijuca¹⁰. Lança também *As Aventuras de Hans Staden*, adaptação para o público infantil de *Meu Cativo Entre os Selvagens do Brasil*, em que próprio Hans Staden, viajante alemão capturado pelos índios Tupinambás, antropófagos, conta suas aventuras e desventuras para sobreviver.

Já nos Estados Unidos, volta a escrever pequenas histórias infantis que, posteriormente, integrariam *Reinações de Narizinho*. São de 1927 *O Casamento de Narizinho*,

¹⁰ “*Mr. Slang*”: “Sr. Gíria” ou “Sr. Jargão”.

As Aventuras do Príncipe, O Gato Félix, Cara de Coruja, O Irmão de Pinóchio e O Circo de Cavalinhos, todos publicados individualmente pela Cia Editora Nacional, contendo entre 25 e 32 páginas.

Vítima, em 1929, da grande quebra da bolsa de Nova Iorque, onde investira todos os seus recursos, Lobato precisa de mais algum tempo para nova reestruturação. Desfaz-se de suas ações da Cia Editora Nacional e lança, em 1930, sua adaptação de *Peter Pan*, do escritor inglês J. M. Barrie, e os contos Pena de Papagaio e O Pó de Pirlimpimpim, que depois integram as Reinações de Narizinho.

No ano seguinte, junta seus contos infantis e lança Reinações de Narizinho, tal qual é conhecido nos dias de hoje, com 306 páginas. Assim nasce a obra que se consagra como a *ouverture* da Literatura Infantil em toda a América do Sul.

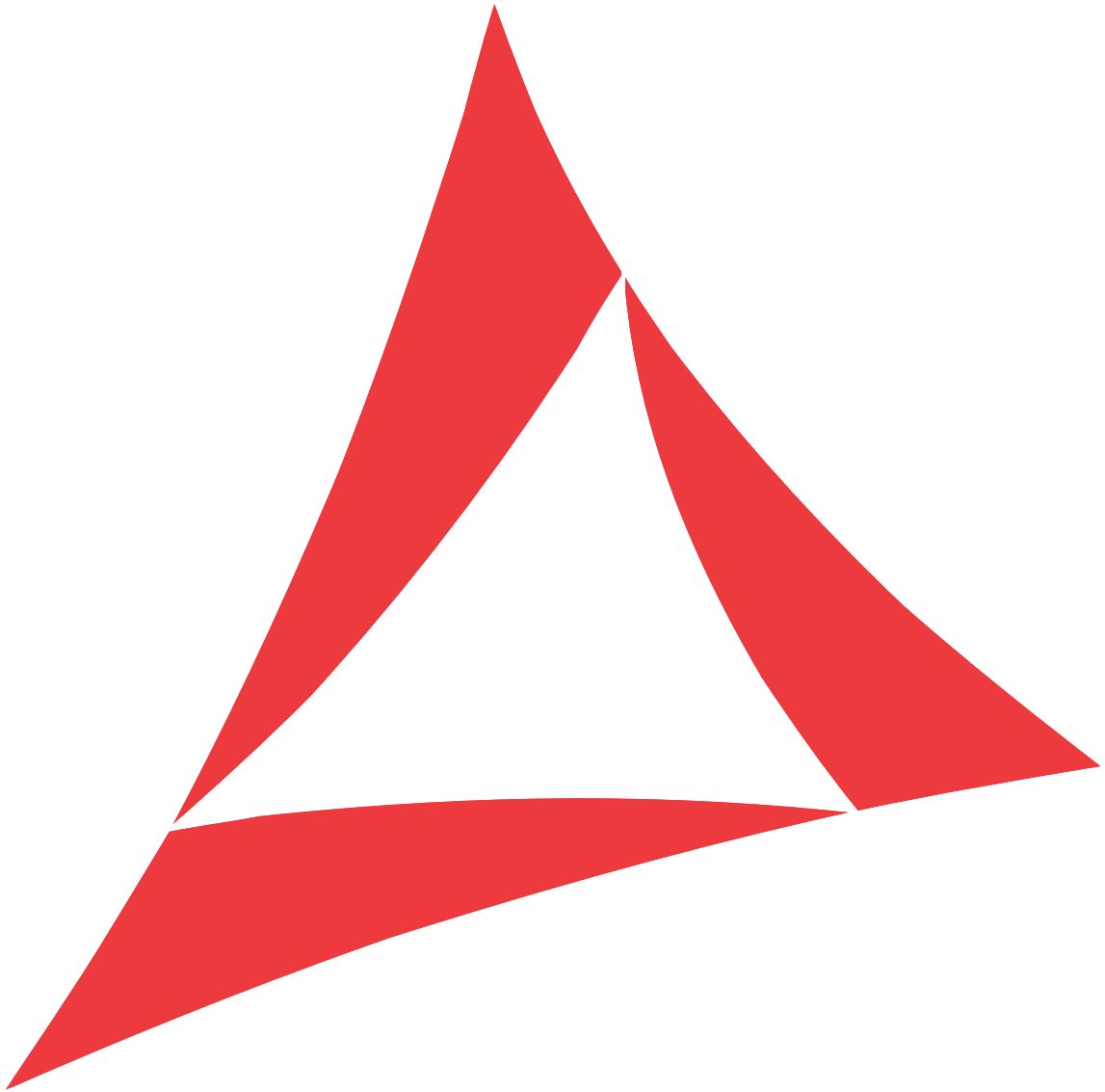
Mas a cada edição da obra, Lobato a revisa a fim de que sua linguagem se torne mais clara, mais objetiva, despojada de “literatura”, como dizia o autor a seu amigo Rangel: “a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de literatura” (LOBATO, 1964, p. 233). Ainda que Lobato fosse, desde a primeira publicação infantil d’A Menina do Narizinho Arrebitado,

fluyente, coloquial, objetivo, despojado e sem retórica ou rodeios, o discurso que constrói a efabulação de A Menina do Narizinho Arrebitado é dos que “agarram” de imediato o pequeno leitor. Principalmente pelo humor que o impregna. À medida que os livros vão-se sucedendo, mais dinâmico vai-se tornando o humor lobatiano (outra das grandes novidades que a sua literatura infantil trazia...). E também, com os anos, mais livre vai-se tornando a imaginação criativa do autor. (COELHO, 1981, p. 359).

É somente em 1934 que a obra é consolidada:

Tenho em composição um livro absolutamente original, Reinações de Narizinho – consolidação num volume grande dessas aventuras que tenho publicado por partes, com melhorias, aumentos e unificações num todo harmônico. Trezentas páginas em corpo 10 – livro para ler, não para ver, como esses de papel grosso e mais desenhos do que texto. Estou gostando tanto, que brigarei com quem não gostar. Estupendo, Rangel! (LOBATO, 1964, p. 329).

Por sua extrema preocupação com a criança, por conseguir entendê-la profundamente em seu psiquismo, por legar ao mundo esse “livro mágico”, Lobato é comparado aos grandes autores da literatura infantil mundial, conforme a nota dos editores da 18ª edição (1959, p. 9): “Se outra coisa não houvesse feito Monteiro Lobato, bastaria a criação do famoso sítio de Dona Benta para torná-lo um benemérito ao tipo de Andersen, Perrault ou Lewis Carroll”.



CAPÍTULO II



O ESPAÇO MARAVILHOSO EM REINAÇÕES DE NARIZINHO

O maravilhoso, antes de ser a antítese do real, é uma forma de interpretá-lo no nível do leitor infantil. (Lígia Cademartori).

1. COMPREENDENDO O MARAVILHOSO

O que tem de ser perene é a obra literária; os críticos, os teóricos, nos ajudam a entendê-la. (Ana Luíza Silva Camarani).¹¹

O termo “maravilhoso” é oriundo do latim *mirabilia* e, historicizado em teoria literária, “designa a interferência de deuses ou seres sobrenaturais na poesia ou prosa, como fadas, anjos, etc., e tanto pode ser classificado como pagão ou como cristão, de acordo com o

¹¹ Prof^a Dr^a Ana Luíza Silva Camarani. Credenciada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Comentário efetuado em aula da disciplina “A Narrativa Fantástica”, no segundo semestre de 2005.

predomínio de seres provenientes de uma ou de outra dessas mitologias.” (FERNANDES, 2002, p. 59-60). Conceito que em suas origens também inclui a crueldade, a violência e a tirania dos poderosos, “foi perdendo seu verdadeiro sentido com o passar do tempo, passando a associar-se meramente àquilo que é belo, bonito e amável,” (FERNANDES, 2002, p. 63).

Ana Maria Machado, em um debate universitário na cidade de Taubaté, em abril de 1982, de acordo com Dantas (1982, p. 38, grifo nosso), “apontou Lobato como o precursor do *realismo fantástico* nas letras latino-americanas, já que, consciente ou inconscientemente, seus livros traziam germens, nódulos e inocentes segmentos desse gênero”. Belinky (1982, p. 232, grifo nosso), refere-se ao sítio lobatiano como um ambiente “*fantástico-realista*”. Gonçalves, Aquino e Silva (2000), no capítulo titulado “O Universo da Fantasia e o Espaço do Real em Monteiro Lobato”, definem como *fantástico* o espaço fora da realidade comum onde os fenômenos não obedecem às leis naturais, decorrendo de mundos mágicos, da fantasia ou do sonho e onde tudo se resolve por meios sobrenaturais. Elas afirmam que “o espaço do *fantástico* [...] é tudo aquilo que foge à realidade concreta [...].” (GONÇALVES, AQUINO e SILVA, 2000, p. 42, grifo nosso). Acredita-se, porém, que todas essas definições possam ser entendidas como *maravilhoso*.

O que se convencionou chamar de *fantástico* é, de acordo com Bordini (1987, p. 13), *semente do movimento gótico*, “originário da Inglaterra da Rainha Ana, no século XVIII,” popularizado no século XIX e massificado no século XX. O gênero desenvolveu-se “em direção à explicação natural ou exótica para as intrusões do irreal, durante o século XIX e que dariam rédeas a um jogo lúdico com o inexplicável, à maneira do pesadelo e das construções míticas no século XX” (BORDINI, 1987, p. 14). Percebe-se que o limite entre o maravilhoso e o fantástico são bastante tênues. Ambos recebem “intrusões do irreal” e dão “rédeas a jogos lúdicos com o inexplicável”. Porém, na definição de Bordini apresentada acima, no fantástico, esse ludismo se dá “à maneira do pesadelo”, enquanto no maravilhoso, se associa ao belo e ao agradável, como também afirma Fernandes (2002, p. 63). Bordini (1987, p. 14-15) assinala aspectos constantes em ambos, fantástico e maravilhoso, como a intromissão do sobrenatural, a vida atribuída a seres inanimados e o desejo de saber, dentre outros.

Molino (1980, p. 34), estudioso do fantástico, afirma que o maravilhoso “*a une tonalité générale positive et un fin heureuse*”¹² e é descendente da lenda e da literatura oral, constituindo-se, desta forma, em parente do conto de fadas. Coelho (1981, p. 359) também concorda que o maravilhoso relaciona-se diretamente com aventuras de contos de fadas, fábulas e seres extraordinários. Para ela, o maravilhoso é algo que

ocorre em um espaço *fora* da realidade comum em que vivemos, e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem [...] decorrem do mundo da magia, da fantasia ou do sonho, onde tudo escapa às limitações ou contingências precárias da vida humana e onde tudo se resolve por meios sobrenaturais. (COELHO 1981, p. 85, grifo do autor).

Todorov, teórico literário russo, referiu-se a diferentes níveis de fantástico e de maravilhoso. Importa, para este trabalho, aquilo que classificou de “maravilhoso puro” (TODOROV 1970, p. 156-160). Para o teórico,

o maravilhoso [puro] implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. (TODOROV, 1975, p.179-180).

Os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito (TODOROV, 1970, p. 148-160).

A discussão sobre o maravilhoso e o fantástico atrai muitos estudiosos. Até mesmo Freud arrisca-se a falar sobre o assunto:

Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha; (FREUD, 1976, p. 310-311).

O maravilhoso, portanto, proveniente do folclore e da literatura oral, cria uma espécie de realidade paralela, onde todas as leis e regras do mundo real são alteradas. Instaure-se o ludismo e tudo passa a ser agradavelmente possível. É o que acontece em *Reinações de Narizinho*. Quem mora lá, personagem ou leitor, passeia pelo Reino das Águas Claras de braços dados com o Príncipe Escamado, um peixinho menor do que um nariz; visita o Reino das Abelhas e conversa com a rainha sobre a organização social; vai, com um amigo invisível, para o País das Fábulas, onde conhece Esopo e La Fontaine; recebe em casa a visita de Cinderela, Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, Aladim, Pequeno Polegar, Gato de Botas, Patinho Feio, Alice, Peter Pan, e tantos outros personagens de histórias que encantam o público infante-juvenil, especialmente; cheirando uma pitadinha do pó de pirlimpimpim, atravessa o mundo – da imaginação – para se arrojar num dos reinos d’As Mil e Uma Noites, justamente onde vive o Pássaro Roca, e viver novas aventuras com o maior mentiroso do

¹² “*tem uma tonalidade geral positiva e um final feliz*” (Tradução de Ana Luiza Silva Camarani).

mundo, o Barão de Münchhausen. Também recebe conselhos de um sabugo de milho, um verdadeiro gênio e aceita sugestões de uma boneca de pano, inteligente e esportíssima.



2. O ESPAÇO MARAVILHOSO DE LOBATO

Quando [Lobato] procura enfrentar as realidades e vê nelas durezas implacáveis, então se refugia no sonho e na fábula, dando-lhes a força de todo o maravilhoso que a imaginação pode desencadear. (Abguar Bastos).

Lobato recebeu e continua recebendo muitos elogios, seja da crítica literária ou não, por trabalhar o maravilhoso com maestria e mesclar o real com o irreal de forma a fazer naturais todas as manifestações daquilo que só é possível no plano da imaginação ou da fantasia. Os editores da 18ª edição de *Reinações de Narizinho* afirmam:

A maneira como Lobato aborda o assunto é única e sua – personalíssima. Não há nas suas histórias nenhuma diferença entre o real e o irreal – e é essa a psicologia infantil universal... Mas como ainda a criança mais sonhadora vive rodeada pelo real cotidiano, Lobato escreve as suas histórias com o mais rigoroso naturalismo. Daí o indefinível encanto do gênero que – único no mundo – Lobato criou e vai penetrando na literatura universal com a firmeza dum tanque. (NOTA dos editores, 1959, p. 9-10).

O fascínio da obra infantil lobatiana é explicada por Coelho (1981, p. 356; 1991, p. 227-228, grifos do autor):

Seu sucesso imediato entre os pequenos leitores decorreu, sem dúvida, de um primeiro e decisivo fator: a realidade comum e familiar à criança, em seu cotidiano, é subitamente penetrada pelo maravilhoso ou pelo mágico, com a mais absoluta verossimilhança ou naturalidade. Tal como o fizera Lewis Carroll, com *Alice no País das Maravilhas*, na Inglaterra de cinquenta anos antes, Monteiro Lobato o faz no Brasil: mistura o Real e o Maravilhoso em uma só realidade. [...] o Maravilhoso passa a ser elemento integrante do Real e em lugar de este “real” se tornar inverossímil ou se “des-realizar”, acontece exatamente o contrário: o *inventado* passa a ter foros de *realidade*. Assim é que os personagens “reais” (= Lúcia, Pedrinho, D. Benta, Tia Nastácia, o leitão Rabicó...) têm a mesma “contextura” das personagens “inventadas” (= a boneca Emília, o visconde Sabugosa, o Pequeno Polegar e todas as dezenas de personagens que povoam o universo literário lobatiano). Todas elas são absolutamente verossímeis, fazem parte do universo faz-de-conta que Lobato criou, [...] e onde a criançada brasileira de várias gerações tem “morado”, como ele mesmo o fez com as grandes obras lidas na infância ou adolescência... Obras que ele sonhou criar iguais... e o conseguiu.

Obviamente, quando Coelho compara a obra lobatiana à carrolliana, ela não se refere ao *nonsense*. Sabe-se que *nonsense* aplica-se a algo que não tem nenhum sentido, nenhuma lógica, mesmo para os personagens que compõem a história como, em *Através do Espelho* e o que Alice Encontrou por Lá (CARROLL, 2002, p. 222), o modo de lidar com os bolos: primeiro servi-los e depois cortá-los. Embora em muitos momentos Alice não se impressione com as esquisitices do outro lado do espelho, encarando-as com naturalidade, ela própria fica, muitas outras vezes, intrigada com o que presencia. Essa esquisitice, essa sensação de estar diante de um absurdo, pressentida pelo personagem em relação às experiências por que passa na história, é o que se pode chamar, muito sinteticamente, de *nonsense*.

Ao comparar Lobato a Carroll, Coelho refere-se ao maravilhoso, também presente na obra do escritor inglês nos momentos em que Alice encara com naturalidade as experiências pelas quais passa nas suas aventuras em reinos paralelos à realidade. E fala desse maravilhoso citando-o com a inicial maiúscula, dando-lhe destaque. Mais adiante, dá mais detalhes:

um dos grandes “achados” de Monteiro Lobato foi mostrar o “maravilhoso” como possível de ser vivido por qualquer um... Com a mistura do imaginário com a realidade concreta, ele mostra, no mundo prosaico do cotidiano, a possibilidade de ali acontecerem *aventuras maravilhosas* que, em geral, *só eram possíveis nos contos de fadas ou no mundo da fábula...* e mesmo assim, *vividas por seres extraordinários*. (COELHO, 1981, p. 359, grifos nossos).

Coelho (1981, p. 85) também concorda que o maravilhoso ocorra em um espaço fora da realidade onde tudo decorre da imaginação e da fantasia. Assim, pode-se afirmar que Narizinho e toda a turma lobatiana estão inseridas em espaços maravilhosos, como o próprio sítio do Picapau Amarelo e todos os outros reinos em que passeiam, reinos que por vezes visitam, representados por seus súditos, o sítio de D. Benta, onde tudo é possível e tudo acontece como se fosse natural.

A forma que o maravilhoso assume e faz desenrolar a narrativa, ao mesmo tempo em que se desenvolve na narrativa lobatiana, é duplamente peculiar: primeiro, Lobato leva a passear os reinos dos contos de fadas e do faz-de-conta dentro do sítio do Picapau Amarelo, ao mesmo tempo em que leva o sítio, por meio de seus representantes, para reinos maravilhosos, numa perfeita simbiose. Acontece uma interpenetração de espaços maravilhosos, como trama de fios entrelaçados. Assim é que Dona Baratinha, em *Reinações de Narizinho*, culpa, pela fuga do Pequeno Polegar e pela revolta dos outros personagens de suas histórias, “uma tal menina do Narizinho arrebitado que todos desejam muito conhecer. [...] que mora numa casinha branca, em companhia de duas velhas corocas.” (LOBATO, 1959, p. 19).

A outra forma de simbiose, de interpenetração utilizada por Lobato, o amálgama que une os diversos espaços maravilhosos e o real, é seu traço característico mais marcante, o fundamento de seu sucesso junto às crianças, de acordo com a maioria dos autores que estudam sua obra. Esse amálgama é que cria um espaço paralelo à realidade, misto de real e maravilhoso, que não é real e nem pode ser considerado representação do real por conter, em si, o maravilhoso. Esse espaço paralelo é exatamente o espaço de um maravilhoso diferente, que “*sought to engage the reader in a serious discourse about art, philosophy, education, and love*”¹³ (ZIPES, 1999, p. 18), discurso que foi chamado, pelos alemães, por volta do final do século XVIII, de *Kunstmärchen* (conto artístico), e revelou “*a major shift in the function of*

¹³ “busca engajar o leitor em um sério discurso sobre arte, filosofia, educação e amor” (Tradução livre).

*the genre: [...] it was written as a critique of the worst aspects of the enlightenment and absolutism*¹⁴ (ZIPES, 1999, p. 17).

Na primeira metade do século XX, essa nova modalidade de maravilhoso sofreu outra grande mudança de função: *“the literary tale involved greater and more explicit politicization*¹⁵ (ZIPES, 1999, p. 23). Essas características, marcadamente presentes na obra infantil lobatiana, permitem que se tome o termo da definição alemã e se denomine de “maravilhoso do conto artístico” o amálgama real-maravilhoso tão bem desenvolvido por Lobato.

O fato é que o autor de *Reinações de Narizinho* cria o espaço maravilhoso do conto artístico a partir da realidade representada em sua obra. E essa realidade, de acordo com Cavalheiro (1969 b, p. 44), começa pela

extrema objetividade observada nas narrações. Tudo é direto, preciso. Nada de rodeios inúteis ou de retórica pedante. As coisas possuem nomes próprios e o autor tem sempre o bom gosto de não os mudar por outros mais bonitos. Fogo é fogo mesmo e não lume. O sol jamais surge xingado de astro-rei. E a lua, para todos os efeitos, aparece como lua mesmo, e não astro-argênteo.

Arguto observador, conhecedor intuitivo da psicologia infantil, como citado no capítulo anterior (p. 34-35), Lobato poderia também já haver lido sobre o assunto¹⁶, uma vez que tinha acesso a grande parte da literatura ocidental de sua época. O fato é que o autor percebe que a criança vive sua própria imaginação, como ele próprio viveu “dentro do *Robinson Crusoe* do Laemmert” (LOBATO, 1964, p. 239, grifo do autor), ou seja, que o universo da criança é recheado pela fantasia. E essa fantasia permite que ela aprenda “sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus pensamentos em qualquer sociedade” (BETTELHEIM, 1980, p. 13).

Intuitivamente, Lobato parecia saber que “a criança necessita [...] que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a forma como ela pode lidar com estas questões [seus problemas existenciais] e crescer a salvo para a maturidade”. (BETTELHEIM, 1980, p. 14-15), e que

¹⁴ “uma grande mudança na função do gênero: [...] era escrita como uma crítica a respeito dos piores aspectos do iluminismo e do absolutismo” (Tradução livre)

¹⁵ “o conto literário envolveu uma consciência política maior e mais explícita” (Tradução livre).

¹⁶ Roger Cousinet, por exemplo, já havia publicado, em maio de 1911, *Les Lectures des Enfants* (A Leitura das Crianças), onde afirma, de acordo com Jesualdo (1985, p. 29), que as leituras de distração e prazer “são as que respondem verdadeiramente às necessidades infantis e exercem, ou podem exercer, uma influência muito saudável no desenvolvimento da psique infantil”. Antes dele, dentre outros, G. Preyer, em 1882, também havia publicado sua obra, traduzida para o espanhol por don Martín Navarro e editada em Madrid no ano de 1908, sob o título *El Alma del Niño* (A Alma da Criança); Baldwin, no ano de 1895 publica, em Londres, *Mental Development in the Child and Race* (Desenvolvimento Mental na Criança e na Raça).

para dominar os problemas psicológicos do crescimento [...] a criança precisa entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão [...] familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados – ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados [das histórias] em resposta a pressões inconscientes. Com isto, a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com esse conteúdo. É aqui que os contos de fadas [e, no caso brasileiro, as histórias infantis de Lobato] têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. (BETTELHEIM, 1980, p.16).

Desta forma, para Lobato não existe nada que seja impossível ou que a criança não possa realizar, desde que receba orientações adequadas, o que procura fazer nas histórias que escreve para elas. Para que essas orientações sejam perfeitamente compreendidas, conforme aponta Cavalheiro (1969 b, p. 44), o autor de *Reinações* abole de seus contos infantis o tempo, o limite. Abolindo o tempo – e o limite – a realidade passa a ser artisticamente maravilhosa e tudo acontece naturalmente. Em verdade, o tempo não é abolido no sentido literal da palavra. Como as coisas podem acontecer a qualquer momento, bastando haver vontade, o tempo passa a ser o agora, quando o ontem pode repetir-se e o amanhã antecipar-se. Não há mais limites, nem de tempo, nem de espaço. Instalam-se as “fantasias conscientes” que atuarão no inconsciente da criança, conforme afirma Bettelheim (1980, p. 16), preparando-a para a vida. No caso das histórias escritas pelo autor brasileiro, preparando-a para a vida num Brasil que precisa desenvolver-se e descobrir seus valores aproveitando, para tanto, o conhecimento acumulado pela humanidade.

3. O ESPAÇO MARAVILHOSO EM REINAÇÕES DE NARIZINHO.

*A criança que pensa em fadas e acredita nas fadas
Age como um deus doente, mas como um deus.
Porque embora afirme que existe o que não existe
Sabe como é que as coisas existem, que é existindo,
Sabe que existir existe e não se explica [...]*

(Alberto Caeiro).

É verdade que, na primeira edição de *Reinações de Narizinho*, quando ainda *A Menina do Narizinho Arrebitado*, a protagonista da história acordava às margens do ribeirão das Águas Claras, depois de haver sonhado com o reino do Príncipe Escamado. Como tantos outros autores, as aventuras de Narizinho eram, em sua primeira versão, apenas sonhos. Porém, cada vez mais consciente de que o mundo das crianças é diferente do mundo do adulto,

cada vez mais deixa-se impregnar pela psicologia infantil (onde real e maravilhoso não se diferenciam...), e nas histórias que continua a inventar e publicar, os limites entre o mundo real e o outro vão-se enfraquecendo, até desaparecerem completamente. (COELHO, 1981, p. 360).

Lobato tratou, em edição posterior, de transformar sonho em realidade (ficcional, obviamente), como mostra o exemplo das duas versões – a primeira e a atual – de um trecho de *Reinações de Narizinho*, exemplo dado por Coelho (1991, p. 359-360):

Usando a fantasia, mas disciplinando-a com a lógica, Lobato faz com que a aventura “maravilhosa” de Narizinho no Reino das Águas Claras termine no momento em que ela vai responder ao príncipe Escamado que a pede em casamento:

“[...] toda perturbada, ia responder, quando uma voz conhecida a despertou: - Narizinho, vovó está chamando!

A menina sentou-se na relva, esfregou os olhos viu o ribeirão a deslizar como sempre e lá na porteira a tia velha de lenço amarrado na cabeça. Que pena! Tudo aquilo não passara dum lindo sonho...”

Esclarecendo, nesse final, que tudo não passara de um sonho, Lobato anula a presença do maravilhoso dentro do cotidiano, que tão bem soubera criar. Deixa que predomine o pensamento racional sobre o pensamento mágico.

Na versão que apresenta em 1931, já como *Reinações de Narizinho*, o autor substituiu o sonho por algo que Coelho (1981, p. 361) chama de “real penetrado de magia”, a saber, o que foi denominado, neste estudo, tomando-se da definição de Zipes (1999, p. 17-23), de maravilhoso do conto artístico:

Mas assim que entrou na sala de baile, rompeu um grande estrondo lá fora – o estrondo duma voz que dizia:

- Narizinho, vovó está chamando!...

Tamanho susto causou aquele trovão entre os personagens do reino marinho, que todos se sumiram, como por encanto. Sobreveio então uma ventania muito forte, que envolveu a menina e a boneca arrastando-as do fundo do oceano para a beira do ribeirãozinho do pomar.

Estavam no sítio de Dona Benta outra vez. (LOBATO, 1959, p. 34).

É assim que um sítio, uma avó, uma “negra de estimação”, duas crianças e um leitão, além de galinhas, sabugos e uma vaca, na ficção infantil lobatiana, representação do real, tornam-se personagens do mundo maravilhoso do conto artístico. Marinho (1982, p. 185), explica:

O realismo é também uma característica da saga. Lobato consegue o acasalamento maravilha-realidade; usando de recursos do “maravilhoso”, nunca deixa de, no conjunto, fazer com que a tônica principal de suas histórias seja o mundo real. Real como real, e o maravilhoso como real. A disposição das cenas e a psicologia dos personagens nunca se afasta do universo concreto. [...] O traço realista é predominante, a partir do realismo constrói a fantasia e por isso a criança lê a saga do Pica-Pau como se fosse uma história verídica e não como uma proposição de acompanhar o autor no mundo do sonho.

Nisso constitui-se a arte lobatiana: em fundir maravilhoso e real, em criar o maravilhoso do conto artístico brasileiro. Para os personagens “reais” do sítio, tudo é possível, inclusive aos olhos dos adultos, Dona Benta e tia Nastácia que, depois de constatarem que a boneca Emília falava como um ser humano, passaram a crer nas possibilidades do impossível:

Dona Benta, de fato, nunca dera crédito às histórias maravilhosas de Narizinho. Dizia sempre: “Isso são sonhos de crianças.” Mas depois que a menina fez a boneca falar, dona Benta ficou tão impressionada que disse para a boa negra: - “Isso é um prodígio tamanho que estou quase crendo que as outras coisas fantásticas que Narizinho nos contou não são simples sonhos, como sempre pensei.”

- Eu também acho, Sinhá. Essa menina é levada da breca. É bem capaz de ter encontrado por aí alguma varinha de condão que alguma fada tenha perdido... Eu também não acreditava no que ela dizia, mas depois do caso da boneca fiquei até transtornada da cabeça. Pois onde é que já se viu uma coisa assim, Sinhá, uma boneca de pano, que eu mesma fiz com estas pobres mãos, e de um paninho tão ordinário, falando, Sinhá, falando que nem uma gente!... Qual, ou nós estamos caducando ou o mundo está perdido... (LOBATO, 1959, p. 39).

Ao final do livro, as duas personagens adultas – Dona Benta e tia Nastácia – mais resistentes a mudanças, já estão ambientadas no maravilhoso do conto artístico de Lobato, perfeitamente integradas a essa nova realidade. D. Benta viaja com as crianças, a fim de conhecer o mundo das fábulas e vai parar no reino d’As Mil e Uma Noites, onde conhece o Barão de Münchhausen. No retorno ao sítio, parece envergonhada de sua extravagância, e diz às crianças:

- Não contem nada a tia Nastácia para que ela não pense que estou caducando. Vamos fingir que estivemos na casa do compadre Teodorico.

Todos fizeram cara de quem vinha chegando da casa do compadre Teodorico, abriram a porteira e entraram. Mas deram logo com a preta de mão na cintura, plantada na varanda, sacudindo a cabeça com ar de quem está ciente de tudo. [...]

Dona benta armou a boca para pregar uma mentirinha, com ar muito desconchavado, [...] A diaba da negra, porém, impediu-a disso

- Não diga nada, Sinhá – resmungou. Já sei de tudo. O burro veio na frente e me contou a história inteirinha, tim tim por tim tim... (LOBATO, 1959, p. 294).

O maravilhoso do conto artístico que impregna o sítio do Picapau Amarelo permite colocar na narrativa lobatiana todo o conhecimento da humanidade:

Era o espírito arguto a amalgamar idéias, a tecê-las de forma a enriquecer o que nos foi legado pelas gerações anteriores, envolvendo elementos característicos dessas histórias no seu tecido narrativo, espelhando essa tecitura não só a história individual de cada criança, [...] mas como ela pode estar inserida nas histórias maravilhosas que os homens de todas as épocas criaram como atestado da sua prodigiosa imaginação e que se deve constituir em substrato cultural de nossa formação como indivíduos para que melhor compreendamos o sentido dos ícones representativos da história da humanidade, enriquecendo, assim, a nossa história particular. (RIBEIRO, 2000, p. 162)

Lobato traz para o sítio do Picapau Amarelo diferentes elementos culturais de todo o mundo e de todas as épocas, assim como leva os brasileiros, seus personagens do Sítio, a outros lugares e tempos, mesclando esses tempos e lugares, por vezes, modificando-os de acordo com as suas concepções de mundo, mas sempre usando e abusando de elementos do maravilhoso do conto artístico, o que dá ares de realidade às aventuras.

Cademartori (1991, p. 46) afirma que Lobato concilia o que é brasileiro, o que é nosso, às “inevitáveis e necessárias contribuições da cultura estrangeira”. O passado e as tradições, herança da humanidade, o autor os entende como o suporte que serve de base às inovações do presente e à construção do futuro. Eis o que confere a *Reinações de Narizinho* um legítimo *status* literário, ratificado por Coelho (1991, p. 7): “Sem o claro ou crítico conhecimento do ontem, dificilmente o hoje pode evoluir e preparar um amanhã que lhe seja superior em projetos, inventividade, realizações, evolução, etc.”.

Ao lado do anseio em fazer conhecer a cultura da humanidade tanto quanto a cultura popular nacional (anseios que suscitaram a sua versão da Querela dos Antigos e Modernos quatro séculos depois da de Perrault), suas narrativas também colocam em evidência uma inquietude em relação à situação do país, em diversos âmbitos, buscando sempre exemplos do que acreditava ser correto e do que cria devesse ser combatido em casa ou no país. Assim, leva seus personagens ao País da Fábulas, mundo maravilhoso que reúne a França do século

XVII e a Grécia do século VII a. C., aproximadamente. O meio de transporte é também maravilhoso: o pó de pirlimpimpim, “o pó mais mágico que as fadas inventaram” (LOBATO, 1959, p. 259). No País das Fábulas, espaço maravilhoso do conto artístico, os personagens do Sítio encontram-se com La Fontaine, vestido como um francês de sua época:

Nisto viram um homem de cabeleira encaracolada, vestido à moda dos franceses antigos. Usava fivelas nos sapatos, calções curtos e jaqueta de cintura. Na cabeça trazia chapéu de três pontas, e renda branca no pescoço e nos punhos. Apoiava-se em comprida bengala e vinha caminhando [...] (LOBATO, 1959, p. 250).

E com Esopo, também caracterizado de acordo com seu tempo e lugar:

A pena de papagaio apareceu [...] em companhia dum homem esquisito. Todos se voltaram para ver.

- Quem será o bicho careta? Com certeza algum homem que estava tomando banho e perdeu as roupas – berrou Emília. Vem embrulhado na toalha.

O Senhor de La Fontaine explicou quem era.

- Estás enganada, bonequinha. Aquele homem é um famoso fabulista grego. Não vem embrulhado em nenhuma toalha, mas sim vestido à moda dos antigos gregos. Chama-se Esopo. Foi o primeiro que teve a idéia de escrever fábulas. (LOBATO, 1959, p. 60).

Reúnem-se assim, três épocas e três países diferentes num só amálgama: Brasil, França e Grécia, e séculos VII a. C., XVII e XX. Essa reunião só é possível no plano do maravilhoso do conto artístico de Lobato, assim como somente nesse plano o Senhor de La Fontaine pode dar uma bengalada no focinho do lobo que ia comer o carneirinho da fábula “O Lobo e o Cordeiro”, ou permitir que Emília punisse a maldade da formiga que recusou ajuda à cigarra:

O Senhor de La Fontaine, curioso de ver qual seria a vingança da boneca, pôs-se de lado, a observar disfarçadamente. [...] Emília mandou que a cigarra batesse na porta outra vez. A cigarra obedeceu, batendo três *toque-toques*. Veio a formiga espiar quem era. [...] Emília a agarrou pela perna seca e a puxou para fora.

- Chegou tua vez, malvada! Há mil anos que a senhora me anda a dar com essa porcaria de porta no focinho das cigarras, mas chegou o dia da vingança. Quem vai levar porta no nariz és tu [...]

E, voltando-se para a cigarra:

- Amor com amor se paga. Eu seguro a bruxa e você malha com a porta no nariz dela. Vamos!

A cigarra cumpriu a ordem, e tantas portadas arrumou no nariz da formiga, que a pobre acabou pedindo socorro [...] (LOBATO, 1959, p. 258-259).

E somente por meio do maravilhoso do conto artístico é que as crianças conseguiram salvar o burro da fábula “Os Animais e a Peste” das garras do tigre que iria destroçá-lo, e levá-lo ao sítio, onde se tornou o famoso Burro Falante, que “pensa para falar”, e não fala como papagaio, que “só repete o que a gente diz” (LOBATO, 1959, p. 275).

Dispondo inteligentemente e com muita capacidade criativa do maravilhoso do conto artístico, Lobato cria Reinos, como o das Abelhas, Reino onde “ninguém manda e todos obedecem”, porque “cada qual já nasce com o governo dentro de si, sabendo o que deve e o que não deve fazer.” (LOBATO, 1959, p. 72), dos Macacos, país onde o rei, “Sua Majestade Simão XIV, que os cortesãos chamavam de Rei-Sol”, aos olhos de Pedrinho é “um macacão, como todos os outros, trepado num galho que ele supõe ser o trono [...] isso não passa de um grande macacal como os há em todas as florestas...” (LOBATO, 1959, p. 266,269). Há ainda outros Reinos criados por Lobato para as reinações da menina Lúcia, mas um deles é o primeiro, inspirado naquele peixinho que morrera afogado ao cair, das mãos do pescador que passava sobre uma ponte, no rio: o Reino das Águas Claras, que, depois de receber as crianças do Picapau Amarelo, também vai passear no sítio:

Ouviu-se rumor lá fora, seguido de batida na porta – uma batidinha muito delicada, *tique, tique, tique...*

- Quem será? – exclamou Dona Benta, estranhando aquele modo de bater. E gritou para a cozinha: “Nastácia, venha ver quem bate.”

A negra apareceu, de colher de pau na mão. Foi abrir, mas de acordo com o seu costume espiou primeiro pelo buraco da fechadura. Espiou e ficou assombrada. [...]

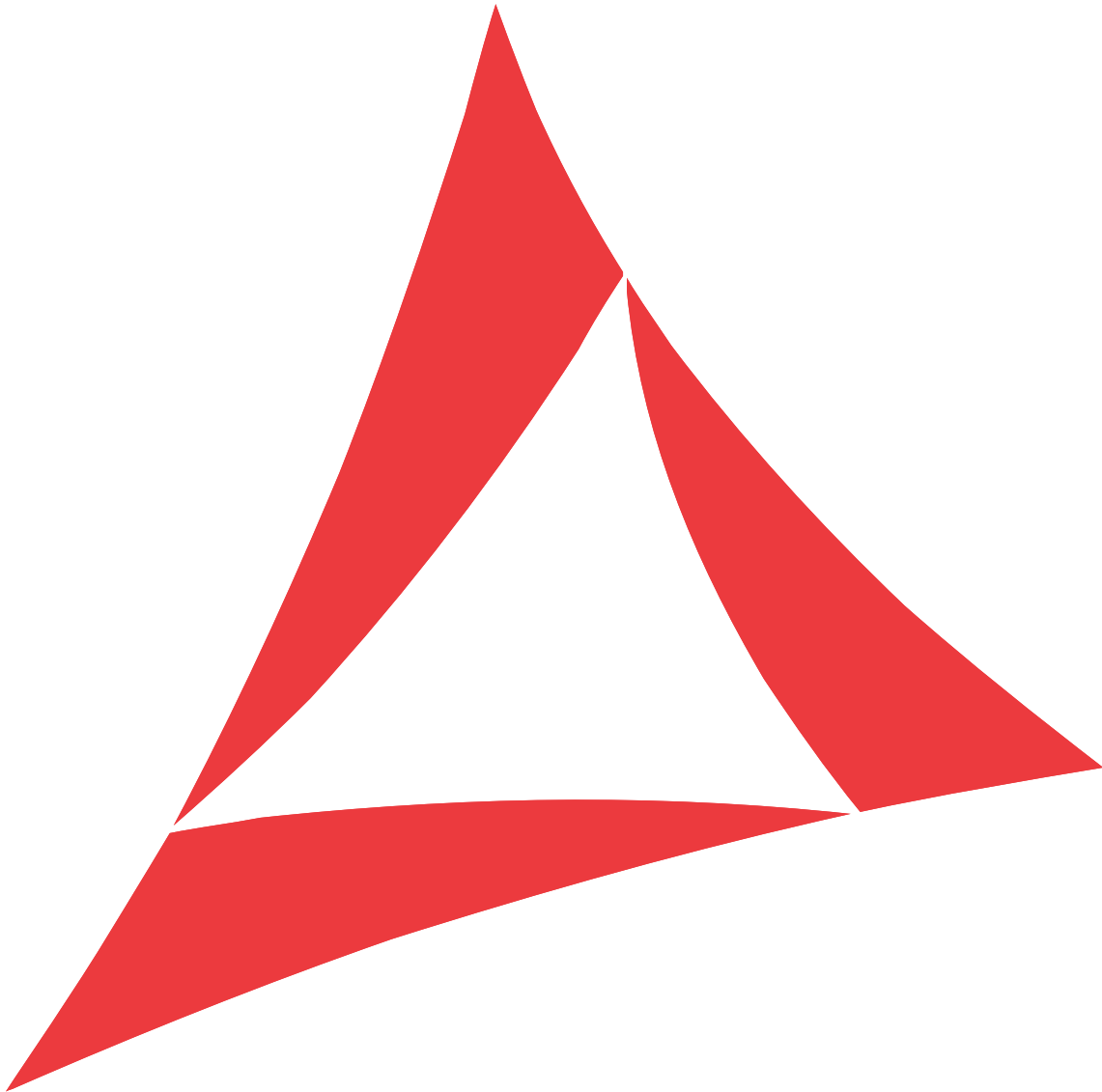
- É uma bicharia, que não acaba mais, *Sinhá! O terreiro está “assim” de peixe, de concha, de caranguejo, de quanto bichinho esquisito há lá no mar.* (LOBATO, 1959, p. 124-125, grifo nosso).

O amálgama real-maravilhoso lobatiano vai, em verdade, para além da literatura:

O poder de criação de Monteiro Lobato alcançava miríficas relações. Imaginava receber cartas de seus personagens infantis, reclamando contra isto ou aquilo. Era muito comum escrever a seus amigos adultos [...] ao seu neto Rodrigo, à sua nora Gulnara [e até mesmo a leitores que só conhecia por cartas], dando conta de tais missivas, num contentamento realista de criador que acreditava na sua própria criação. (ARROYO, 1968, p. 208).

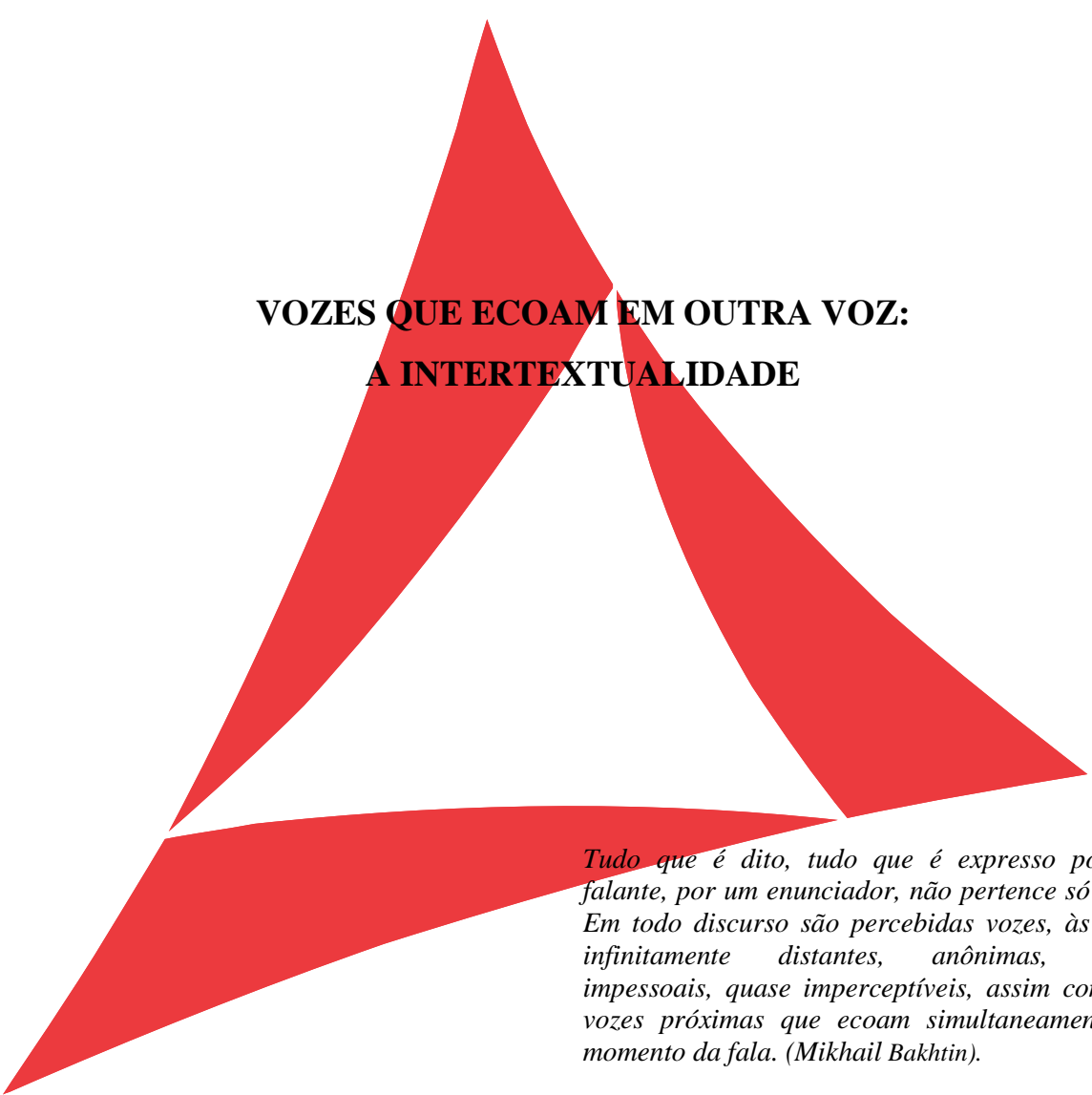
E assim, possibilitada pelo maravilhoso do conto artístico de Lobato, Narizinho roda mundo. Em forma de livro, Narizinho roda o mundo real, em diversos idiomas. Junto de seus queridos parceiros de aventuras do sítio, vive em mundos maravilhosos, impregnando-os da sua realidade, a realidade brasileira, rural, folclórica, cultural e social das primeiras décadas do século XX – fazendo do sítio do Picapau Amarelo, espaço ficcional real, um espaço

maravilhoso: maravilhoso do conto artístico. É um “sítio-mundo” como os mundos dos contos de fadas, de faz-de-conta, em que existe um sistema animista de crenças e, por isso, as coisas têm “alma”, os bichos e os bonecos (Emília e Visconde) falam e participam do cotidiano que, transcendendo a imaginação do autor, habita a imaginação dos próprios personagens – e dos leitores.



CAPÍTULO III

VOZES QUE ECOAM EM OUTRA VOZ: A INTERTEXTUALIDADE



Tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala. (Mikhail Bakhtin).

1. PERCURSOS INTERTEXTUAIS: CONCEITOS E POSSIBILIDADES

O uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora [...] A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. (Laurent Jenny)

A intertextualidade é motivo de inúmeros estudos e análises nas últimas décadas, especialmente depois que chegaram até o ocidente as traduções de algumas obras do russo

Mikhail Bakhtin que discutem, dentre outros temas, a *polifonia* e o *dialogismo*, formas intertextuais, de acordo com o entendimento de muitos teóricos, críticos e pesquisadores da literatura.

Ainda que o assunto suscite interpretações variadas de estudiosos em todo o mundo, inclusive no Brasil, é inegável que o termo remete imediatamente à sua etimologia: *inter* – posição intermediária, interação, entre; *textualidade* – qualidade daquilo que é relativo ao texto, que está num texto. Pressupõe-se, com base nessas informações, que a intertextualidade abarque a idéia de um ou vários textos que se colocam no meio de outros, interagindo, de alguma forma, entre si.

De acordo com um significado mais generalizado de intertextualidade, a suposição acima não deixa de estar correta, embora extremamente simplificada e incompleta. Edward Lopes (1994, p. 71) afirma que todas as acepções do vocábulo, a partir da década de 60, “encontram-se prefiguradas em termos da própria terminologia bakhtiniana, como multidiscursividade, pluridiscursividade, dialogismo e polifonia, mais particularmente.” Isso equivale a dizer que Bakhtin já havia trabalhado o que hoje se pode entender por intertextualidade, usando uma terminologia diferente. De acordo com esse teórico russo da linguagem, conforme aponta Lopes (1994, p. 73), o que hoje é entendido como intertextualidade seria o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, ou seja, a introdução do que foi escrito por outrem, no discurso. Assim, pode-se dizer que

a língua, em sua totalidade concreta, viva (portanto, enquanto discurso), tem uma propriedade intrínseca, o *dialogismo*. Isso quer dizer que as palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente perpassadas pelas palavras do outro; que, para constituir seu discurso, um enunciador necessariamente leva em conta o discurso do outro, elabora seu discurso a partir de outros discursos. (BARROS e FIORIN, 1994, orelhas, grifo dos autores).

A maioria dos estudiosos dessa área atribuem a Julia Kristeva a nomenclatura “intertextualidade” e a sua conceituação, “ao sugerir que Bakhtin [fala] de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto com atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos” (FÁVERO, 1994, p.50). Kristeva também aponta para o fato de ser Bakhtin o primeiro a utilizar um modelo de estrutura literária não estático: “[...] *le mot/le discours n’a pas porter de sens fixe (l’unité syntaxique et sémantique éclate portée par la pluralité des “voix” et des “accents” des “autres”); n’a pas de sujet fixe pour supporter la fixité du*

sens”¹⁷ (KRISTEVA, 1970, p. 13). E essa estrutura é elaborada em relação a outra estrutura, constituindo-se em um cruzamento de vários textos, em diálogos entre várias escrituras (LOPES, 1994, p. 71).

Assim, Kristeva (1974, p. 59) constrói a sua definição: “*Le terme d’inter-textualité designe cette transposition d’un (ou plusieurs) système(s) de signes en un autre.*”¹⁸ E encontra oposição:

para ilustrar tal processo de transposição, J. Kristeva evoca, a título de exemplo, o trabalho de “figurabilidade” em Freud, que é capaz de transformar um jogo de palavras numa representação. Assim, *o texto literário passa a ser o lugar de fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social*, e escusado é dizer que qualquer leitura pressupõe uma teoria acabada do sujeito e da sua relação com o social, o que ultrapassa em geral a ambição do poeticista. (JENNY, 1979, p. 13, grifo nosso).

Jenny ainda afirma que entendendo a intertextualidade como “sistema de signos”, Kristeva alarga a noção de texto, que passa a tratar “de obras literárias, *de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes.*” (JENNY, 1979, p. 13, grifo nosso), o que poderia provocar um “caos” textual. Assim, esse autor procura precisar melhor o termo, dando-lhe um sentido mais específico:

Contrariamente ao que escreve Julia Kisteva, a intertextualidade tomada em sentido estrito [...] designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. (JENNY, 1979, p. 14).

Porém, depois de discorrer amplamente sobre o assunto e agora ancorado no “projeto radical” de W. Burroughs, em que, de acordo com Jenny (1979, p. 48, grifo nosso), “a intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem educado [...] para se tornar estratégia da mistura e *estender-se, para fora do livro, a todo o discurso social*”, o autor conclui: “*Seja qual for o seu suporte ideológico confesso*, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora (JENNY, 1979, p. 49, grifo nosso), admitindo, assim, a amplitude proposta por Kristeva.

O fato é que aquilo a que se pode chamar de “essência” da intertextualidade, a saber, a pluralidade de vozes que coexistem em um texto, dialogando entre si, é sugerida, já na

¹⁷ “[...] a palavra/o discurso não carrega um sentido fixo (a unidade sintática e semântica eclode carregada pela pluralidade das “vozes” e dos “sotaques” dos “outros”); não há o sujeito fixo/estático para sustentar a fixidez do sentido.” (Tradução livre).

¹⁸ “O termo ‘intertextualidade’ designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra.” (Tradução livre)

antigüidade, por Sócrates, quando ele propõe, de acordo com Vieira (2000, p. 26), “a vivacidade das vozes e também a sua multiplicidade”, e por Platão, segundo Lima (apud LEONEL, 2000, p. 48-49), entendendo que o filósofo da Antigüidade aponta para o fato de que o ato mimético é, em si, um ato dialético, na seguinte passagem:

por algum tempo após a morte será visível tudo, ou quase tudo, que uma pessoa deparou a seu corpo durante a vida [...] a mesma coisa [...] se passa [...] com a alma; depois que ela despe o corpo, torna-se visível tudo que nela existe, tanto o que vem da natureza, quanto os influxos, que o homem guarda na alma, da prática de cada um dos seus atos”. (Platão, 1970, p. 189).

Lima, em citação explícita de Leonel, explica porque entende como dialético o ato mimético proposto por Platão: é “permanência que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo ante o que passou” (LEONEL, 2000, p. 49).

O conceito de intertextualidade foi também empregado na tradição medieval, “conquanto para os medievos a infinitude vocálica estaria presa a uma única voz – ‘o lógos de Deus’.” (Vieira, 2000, p. 26).

Percorrendo-se os caminhos que vão das origens do conceito de intertextualidade para a atualidade, vê-se que muitos teóricos fizeram suas propostas, sempre entendendo o termo como a pluralidade de vozes, ou como discursos colocados em outro discurso, ou ainda como textos colocados em outro texto, conforme afirma Lopes (1994, p. 71), interagindo entre si e provocando transformações.

2. DUAS PROPOSTAS INTERTEXTUAIS

Uma longa viagem começa com um único passo.

(Lao-Tsé).

Há alguns teóricos da literatura que dão nomes diferentes àquilo que Kristeva e Jenny entendem por intertextualidade e que, nesta pesquisa, foi adotado como conceito. Desses estudiosos, destacam-se dois: José Luiz Fiorin e Gérard Genette, pois suas teorias contribuem para um maior entendimento da proposta postulada nesta dissertação, a saber, verificar de que forma a intertextualidade é trabalhada em *Reinações de Narizinho*.

Fiorin, um dos maiores estudiosos brasileiros sobre o assunto, em suas obras preocupa-se fundamentalmente em diferenciar intertextualidade de interdiscursividade e, para exemplificar sua teoria, utiliza um *corpus* variado que abrange textos brasileiros, jornalísticos e literários, atuais ou não. Genette coloca suas definições a partir do estudo de um *corpus* composto principalmente por obras da literatura francesa. Utilizando um *corpus* diferente daqueles analisados pelos dois teóricos, esta pesquisa encontra, nos estudos de Fiorin e Genette o ponto de partida para a análise da intertextualidade na obra infantil inaugural de Lobato.

Fiorin (1994, p. 30) propõe a diferenciação entre interdiscursividade e intertextualidade, baseando-se na distinção entre discurso e texto. Mas também afirma que ambos “dizem respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual”. Acredita ainda, citando Maingueneau, que o discurso nasce “‘de um trabalho sobre outros discursos’, [que] um discurso discursa outros discursos [e que], se um discurso mantém relações com outros, ele não é concebido como um sistema fechado sobre si mesmo, mas é visto como um lugar de trocas enunciativas [...] pois ele se transforma’.” (MAINGUENEAU apud FIORIN, 1994, p. 35, grifos do autor). E como intertextualidade, entende “o processo de incorporação de um texto [escrito] em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1994, p. 30). Para que isso se dê, o autor aponta três maneiras por meio das quais a intertextualidade pode acontecer: a citação, a alusão e a estilização.

A primeira pode ser explícita, caso em que sua fonte é indicada, ou implícita, quando não há indicação de fontes. De acordo com Fiorin e Platão (1990, p. 19), “num texto literário, a citação [...] é implícita, ou seja, um poeta ou romancista não indica o autor e a obra donde retira as passagens citadas”, e pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado.

Em *Reinações de Narizinho*, pode-se encontrar algumas citações, a maioria implícita. Confirmando o sentido do texto citado, acontece quando a rainha das abelhas afirma que suas “filhas acham que o sentimentalismo não dá um bom resultado em matéria de organização social” e Narizinho diz à sua boneca: “Vê, Emília? Isto é que é falar bem! Até parece aquele filósofo que vovó às vezes lê, o tal Rou... *Rousseau*, creio.” (LOBATO, 1959, p. 73-74, grifo

nosso). Aqui, procura-se referendar a posição do filósofo e a citação tanto pode ser considerada implícita como explícita, a partir de sua referência: se relacionar-se à obra (ou obras) é implícita, mas se referir-se ao autor, é explícita.

De acordo com a definição de Fiorin, se “o autor e a obra” são indicados, a citação é explícita. Tem-se, aqui, a indicação do autor e, portanto, entende-se que seja uma citação explícita. Mas Fiorin diz “o autor *e* a obra”, e não “o autor *ou* a obra”. Há, no texto lobatiano, apenas o nome do autor da “idéia” de que sentimentalismo e organização social não combinam, e não da obra em que essa idéia foi colocada. Assim, também pode-se dizer que a citação é implícita, pois não menciona a obra, que pode ser qualquer uma das várias escritas por Rousseau ou apenas uma referência que remete ao pensamento do filósofo como um todo.

Mas, segundo a concepção de Fiorin, a citação aparece em outros trechos da obra em estudo, também alterando o sentido do texto citado, como possivelmente acontece na história do Gato Félix, quando Emília parece reconhecer o local em que o célebre gato aportou, depois de uma longa viagem:

Afinal o navio parou e ele saiu do porão e foi lá para cima e viu um lindo mar e bem na frente uma terra cheia de palmeiras.

- Então era o Brasil! – disse Emília. Aqui é que é a terra das palmeiras com sabiá na ponta...” (LOBATO, 1959, p.146).

Nessa passagem, a história de Lobato cita, implicitamente, o poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Num primeiro momento, pode-se acreditar que a citação afirme o sentido do texto de Dias, ou seja, a glorificação da terra pátria. Embora haja a possibilidade de que a proposta de Lobato fosse também de exaltar a pátria, nacionalista que era (esse foi um dos motivos de sua querela, apresentada no capítulo I), esse trecho tem o propósito de, em primeiro lugar, fazer com que o gato conte uma história “sem pé nem cabeça”, o que é afirmado por Emília depois que Félix termina sua narrativa:

o desapontamento foi geral. Dona Benta olhou para Narizinho, tia Nastácia olhou para Dona Benta, Pedrinho olhou para o forro. Só Emília teve coragem de olhar para o gato. Arrebitou o nariz de retrós, fez um muxoxo de pouco caso e disse:

- Não valeu a pena vir de tão longe para contar *uma história tão sem pé nem cabeça*. Eu que nunca saí daqui, sou capaz de contar coisa muito mais bonita. (LOBATO, 1959, p. 153, grifo nosso).

Porém, reforçando a hipótese de alteração do sentido do texto citado, a história da vida de Lobato mostra que ele vem na contra-mão do romantismo, acreditando mais numa terra semeada de piolhos – os caboclos doentes, molengas, incapazes de ação e pensamento

(CAVALHEIRO, 1969 b, p. 12) – do que num ufanismo à moda do romantismo europeu, que ajudava a perpetuar uma imagem falsa do país, como a do poema de Gonçalves Dias. Afinal, no tempo de Lobato já não havia tantas palmeiras com sabiás gorjeantes, espalhadas pelo Brasil.

Por fim, intensificando ainda mais a hipótese da mudança do sentido do texto citado, logo depois do suposto reconhecimento do Brasil por Emília, Félix faz questão de que todos saibam que ele não havia chegado a este país, mostrando que as palmeiras não são exclusividade brasileira:

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

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

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

- Realmente, sou o tal. [...]

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

- Estamos descobertos, rapaziada! Este é o tal Cristóvão Colombo que vem tomar conta das nossas terras. O tempo antigo lá se foi. Daqui por diante é vida nova – e vai ser um turumbamba danado... (LOBATO, 1959, p. 146-147).

De outro lado, aponta-se para a possibilidade de Lobato não desejar alterar o sentido do poema de Gonçalves Dias, mas de simplesmente enfatizar sua importância como conhecimento necessário à constituição cultural dos brasileiros. Neste caso, ressaltar a formação cultural de Emília que, apesar de criada na roça, sem escola, possui conhecimentos sobre os autores nacionais, o que a torna culta. A intenção, assim, não teria sido de alterar o texto citado, nem tampouco de reforçá-lo. Ele seria simplesmente falado, ainda que estivesse falando:

é preciso que o texto ‘citado’ admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar. Já não significa por conta própria, passa ao estatuto de material [...]

[...] é com mais justeza que diremos que, ao mesmo tempo, o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento. Toda palavra, toda leitura intertextual cabem neste movimento. (JENNY, 1979, p. 22).

Ou seja, mesmo trazendo o significado do poema de Gonçalves Dias, o objetivo principal do autor pode ter sido somente o de enfatizar a inteligência de Emília.

A alusão, segundo processo de relação intertextual que também afirma ou não o sentido do texto citado, de acordo com Fiorin (1994, p. 31), acontece quando não há citação de fontes ou de palavras copiadas do texto citado, mas a construção sintática entre os textos é semelhante.

Pode-se pensar que as citações dadas acima, por não citar fontes ou copiar palavras, sejam alusões. Porém, a característica mais marcante da alusão, segundo Fiorin (1994, p. 31), seria a sua sintaxe, esta sim, copiada do texto original. No caso dos exemplos acima, eles não poderiam ser alusões justamente porque sua estrutura sintática é totalmente diferente da estrutura dos textos de origem.

Porém, se se tratasse de um estudo sobre a interdiscursividade, as citações acima seriam alusões, pois ocorrem “quando se incorporam temas e/ou figuras de um *discurso* que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado.” (FIORIN, 1994, p.34, grifo nosso). Nas passagens, os discursos que serviram de contexto foram, respectivamente, o pensamento rousseauiano sobre a constituição social e o ufanismo nacionalista do romantismo brasileiro, representado no poema de Gonçalves Dias.

A última categoria de intertextualidade apontada por Fiorin, a saber, a estilização, “reprodução do discurso de outrem, isto é, do estilo de outrem” (FIORIN, 1994, p. 31-32), ou seja, o escrever “à moda de”, também não ocorre em *Reinações*, quando considerada somente a intertextualidade, como é entendida por esse teórico. Mas outra vez, se o tema fosse interdiscursividade, haveria estilização na obra em estudo, pois Lobato não escreve “à moda de” nenhum autor específico, mas utiliza o discurso empregado em determinados momentos sociais para o seu texto. Essa estilização estaria presente, por exemplo, nos momentos em que um personagem conversa com outro, da realeza, tratando-o por “Vossa Majestade”, empregando a segunda pessoa do plural, como acontece com os súditos do reino da fábula “Os Animais e a Peste”:

O macaco alisou a barbaça, tossiu três vezes e disse:

- *Saiba Vossa Majestade* que esta peste é um castigo do céu. [...]

A raposa, então, adiantou-se e fez um discursinho:

- [...] o que *Vossa Majestade* fez foi apenas uma obra de limpeza.

Ninguém tome minhas palavras como lisonja, tenho horror a isso, mas *Vossa Majestade*, na minha opinião, em vez de ser um criminoso, é um santo! (LOBATO, 1959, p.264-265, grifos nossos).

Ocorreria também no reino dos macacos, quando alguém se dirige à “Sua Majestade Simão XIV, que os cortesãos chamavam o Rei Sol”¹⁹ (LOBATO, 1959, p. 266), usando uma linguagem rebuscada:

- Majestade – disse um dos guardas – aqui trazemos à Vossa Sublime Presença estes quatro viajantes que estavam atravessando as fronteiras sem passaporte. [...]

A menina [Narizinho] correu os olhos em redor e só viu macacos e macacas, cada qual mais peludo e feio. Mas era esperta. Compreendeu que se dissesse a verdade teria que pagar caro. O melhor seria fingir-se encantada e só dizer coisas agradáveis aos ouvidos daquela horrenda bicharia. E respondeu:

- Estou maravilhada, Majestade, com a magnificência desta corte! Conheço muitas, tenho visitado muitos reis, como o Rei-de-Ouros, o Rei-de-Copas, o Rei-de-Espadas e outros. Mas nunca vi soberano mais bonito e nobre do que Vossa Majestade! Nem nunca vi damas da corte mais formosas que as presentes! Tão entusiasmada estou com o vosso reino, que nele ficaria morando a vida inteira, se Vossa Majestade o permitisse e vovó concordasse. (LOBATO, 1959, p. 267-268).

Nas passagens acima, o discurso que serviu de contexto foi o utilizado na época da monarquia, então recém-extinta no Brasil, mas cujos aspectos – destacam-se aqui os lingüísticos – eram ainda marcantes na sociedade da época da escritura de *Reinações*. Embora a última passagem seja também uma paródia de Luís XIV de França, neste momento deste estudo enfoca-se apenas o aspecto da linguagem rebuscada e dos pronomes de tratamento, deixando-se a paródia para adiante.

Apesar de postular a diferença entre interdiscursividade e intertextualidade, Fiorin (1994, p. 35) afirma que a segunda implica a primeira, ou seja, que “ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta”. Desta forma, pode-se afirmar que há alusões e estilizações em *Reinações de Narizinho*, ainda que não se esteja tratando do estudo da interdiscursividade, mas unicamente da intertextualidade. E pode-se afirmar, também que, num estudo sobre intertextualidade, não há necessidade de postular-se diferenças entre o tema do estudo e a interdiscursividade, uma vez que, de acordo com as próprias palavras de Fiorin, (1994, p. 35, grifo nosso) “*todo texto manifesta um discurso*”. Esse discurso, para ser manifesto, precisa existir. E só pode existir em forma de texto.

Considerando-se apenas a intertextualidade proposta por Fiorin, percebe-se ela não dá conta de caracterizar os procedimentos utilizados por Lobato em *Reinações de Narizinho* pois, ainda que se entenda como intertextualidade também a interdiscursividade proposta por esse

¹⁹ Referência a Louis XIV de França, o Rei Sol, o maior monarca absolutista da França. Governou entre 1643 e 1715. A ele é atribuída a frase *l'État c'est moi* (o Estado sou eu) (LUIS XIV de França).

teórico, há outros textos inseridos em Reinações que continuam significando por conta própria, ao mesmo tempo em que deixam de significar: “o texto aproveitado [...] tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento.” (JENNY, 1979, p. 22). É o caso de ilustrações e títulos de alguns capítulos, que remetem a outras histórias.

Fiorin não explica esse tipo de relação, mas Genette (1982) sim, quando trata da transtextualidade ou transcendência textual, que define, “*grossièrement, par ‘tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes’.*”²⁰ (GENETTE, 1982, p.7).

Genette aponta para a relação de ilustrações, títulos, etc., inseridos em um texto, como uma dentre as cinco que encontrou no que chamou de transtextualidade. A este tipo de relação, chamou paratextualidade. Além dessa, o autor considera como tipos de relações transtextuais a metatextualidade, a hipertextualidade, a arquitekstualidade e a intertextualidade.

A paratextualidade é a relação que, no conjunto da obra, um texto mantém com seus paratextos:

*titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérées, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux [...]*²¹ (GENETTE, 1982, p. 9).

Desta forma, paratextualidades ocorrem quando alguns títulos de histórias que compõem Reinações recebem ou contêm o nome de outros personagens, já consagrados, como “O Gato Félix” (LOBATO, 1959, p. 145, grifo nosso) e “O Irmão de Pinocchio” (LOBATO, 1959, p.191, grifo nosso); quando alguns capítulos recebem nomes de outras histórias ou de personagens famosos, de ficção ou não, como “Tom Mix” (LOBATO, 1959, p. 63), novamente “O Gato Félix” (LOBATO, 1959, p. 121), “Cinderela” (LOBATO, 1959, p. 170), “Branca-de-Neve” (LOBATO, 1959, p. 172), “O Pequeno Polegar” ((LOBATO, 1959, p. 174), “O Barba Azul” (LOBATO, 1959, p. 176), “O Senhor de La Fontaine” (LOBATO, 1959, p. 249), “Esopo” (LOBATO, 1959, p. 259) e “Os Animais e a Peste” (LOBATO, 1959, p.264), este último, também título de uma fábula.

²⁰ “grosso modo, por ‘tudo o que se coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’.” (Tradução livre).

²¹ “título, sub-título, entretítulos, prefácios, posfácios, advertências, sugestões prévias, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes, ilustrações, orações de inserção, tiras, recortes, e muitos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou gráficos, que conseguem uma colocação (variável) no texto e, algumas vezes, um comentário, oficial ou não”. (Tradução livre).

Ainda acontecem paratextualidades no que se refere a algumas ilustrações. Na 18ª edição de *Reinações de Narizinho* (1959), obra que se tomou como referência para este estudo, na página 123, a ilustração de Le Blanc mostra um gato muito semelhante ao Félix dos quadrinhos e da TV norte-americanos, sentado no colo de Narizinho (Figura 3). Adiante, na página 151, o ilustrador desenha o Gato Félix caindo na boca de um grande peixe (Figura 4), lembrando tanto o profeta Jonas, da Bíblia, como Pinóquio, em situação semelhante.

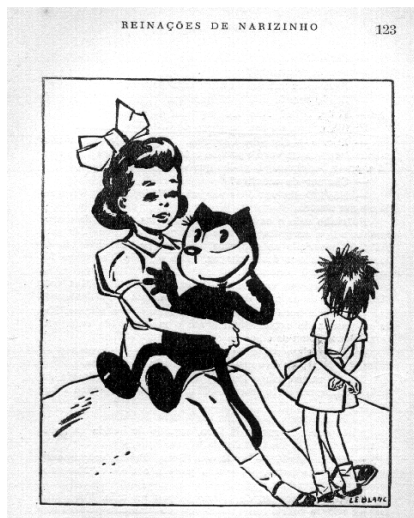


Figura 3



Figura 4

Da mesma forma, nas páginas 251 e 257, duas ilustrações remetem, imediatamente, às fábulas “O Lobo e o Cordeiro” (Figura 5) e “A Cigarra e a Formiga” (Figura 6), respectivamente:



Figura 5



Figura 6

Quando os editores afirmam, na edição de referência deste estudo, que “se outra coisa não houvesse feito Monteiro Lobato, bastaria a criação do famoso sítio de Dona Benta para torná-lo um benemérito ao tipo de Andersen, Perrault ou Lewis Carroll.” (NOTA dos editores apud LOBATO, 1959, p. 9), também ocorre uma paratextualidade, de acordo com a concepção de Genette. Trata-se de uma relação entre o paratexto “prefácio” com o texto de Lobato, comparando-o aos textos de autores como Andersen, Perrault e Lewis Carroll.

A metatextualidade, outra relação transtextual que Genette (1982, p. 10) entende como “*la relation, on dit plus couramment de ‘commentaire’ qui unit un texte à autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer*”²², relação necessariamente crítica, também está presente em *Reinações de Narizinho* quando, no reino da abelhas, fala-se sobre a organização daquele lugar:

O que admiro é como as abelhas sabem aproveitar o espaço, [...] tudo dispondo de modo que a colmeia funcione como se fosse um relógio. Ah, se no nosso reino também fosse assim... Aqui não há pobres nem ricos. [...] Todos trabalham, felizes e contentes. [...]

- E quem manda aqui? Quem é o delegado? – perguntou Emília.

- Ninguém manda – e é isso o mais curioso. Ninguém manda e todos obedecem.

- Não pode ser! – exclamou a boneca. Quem manda há de ser a rainha. Vou perguntar, e chamou uma abelha que ia passando. “Faça o favor, senhora abelhinha, de nos dar uma informação. Quem é, afinal de contas, que manda neste Reino? A Rainha?”

- Não senhora! – respondeu a abelha. Nós não temos governo porque não precisamos de governo. Cada qual já nasce com o governo dentro de si, sabendo perfeitamente o que deve e o que não deve fazer. Nesse ponto somos perfeitas.

Narizinho ficou admirada daquelas idéias, e viu que era assim mesmo. “Que pena que também não seja assim na humanidade!” [...]

- [...] olhe, menina, lá no reino dos homens costumam falar muito em felicidade, mas fique certa de que felicidade só aqui. Cada uma de nós é feliz porque todas somos felizes. Lá, não sei como pode alguém ser feliz sabendo que há tantos infelizes em redor de si! (LOBATO, 1959, p.71-73).

Pode-se afirmar que na passagem há um comentário crítico que se inicia por *A República*, de Platão – primeira obra a propor, sistematicamente, a organização de uma sociedade – chegando até *O Contrato Social*, de Rousseau, porque seu nome é citado no final da conversa com a rainha das abelhas – obras que tratam da organização social ideal, de acordo com a concepção de cada um dos seus autores – ao mesmo tempo em que também criticam o que ocorre nas sociedades humanas e, com isso, muitos textos constitucionais ao longo de toda a história da humanidade. Ainda que no final da visita ao reino das abelhas, Narizinho ligue a fala da Rainha ao que conhece de Rousseau por intermédio das leituras que Dona Benta promove no Sítio (LOBATO, 1959, p. 73-74), o destaque, nesse trecho da obra em estudo, está no comentário que se faz sobre a organização das sociedades.

A hipertextualidade, “matéria principal de Palimpsestes” (LEONEL, 2000, p. 53) é, de acordo com Genette (1982, p.14, grifos do autor), “*tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais **transformation** tout court) ou par*

²² “a relação geralmente chamada de ‘comentário’, que associa um texto a um outro texto do qual ele fala, sem

transformation indirecte: nous dirons imitation.”²³. Ele acredita que, de certa forma, todas as obras são hipertextuais, porque são sempre derivadas de outras, anteriores, mas afirma que há algumas mais hipertextuais do que outras (GENETTE, 1982, p. 16). Assim, certas histórias que Lobato juntou para compor *Reinações de Narizinho* podem ser consideradas hipertextos, pois são textos derivados de outros textos, preexistentes (que Genette chamou de hipotextos).

A história “O Gato Félix” (LOBATO, 1959, p. 145-165), que Lobato criou e depois integrou em *Reinações*, não seria possível se não houvesse outras histórias sobre o gato norte-americano, que apareceu pela primeira vez em 1919, no cinema (GERSTEIN). Da mesma forma, se Rudolf Erich Raspe não houvesse publicado, no ano de 1785, em Londres, na Inglaterra, *Baron Munchhausen’s Narrative*²⁴ (KRYWALSKI, 1979, p. 622), e *As Mil e Uma Noites*, coletânea com versões de alguns contos anteriores ao século IV (COELHO, 1981, p. 176-178; 1991, p. 14-18) não existissem, também não existiria a história “O Pó de Pirlimpimpim” (LOBATO, 1959, p. 273-296), última em *Reinações de Narizinho*, na qual o pessoal do Sítio se encontra com o nobre alemão numa das terras d’As Mil e Uma Noites, onde vive o pássaro Roca. Nem a história “Pena de Papagaio” (LOBATO, 1959, p.241-271), que compõe *Reinações*, seria possível, e portanto hipertexto, caso não houvesse as fábulas “O Lobo e o Cordeiro”, “A Cigarra e a Formiga” e “Os Animais e a Peste”, reescritas e modificadas pelo autor brasileiro, em *Reinações de Narizinho*, para dar vida às aventuras do pessoal do Sítio no País das Fábulas.

Obviamente que esta é uma definição bem simples da hipertextualidade proposta por Genette, mas como o objetivo deste estudo não é defini-la em todos os seus detalhes, o que foi salientado aqui é suficiente para entendê-la *grosso modo*.

Chega-se, agora, à arquiteitualidade genettiana: a mais abstrata e mais implícita das relações transtextuais, de acordo com o autor:

*une relation tout à fait muette, que n’articule, au plus, qu’une mention paratextuelle (titulaire, comme dans Poésies, Essais, le Roman de la Rose, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire: l’indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture) de pure appartenance taxinomique.*²⁵ (GENETTE, 1982, p.11, grifos do autor).

necessariamente o citar (o evocar) e, até mesmo, numa situação limítrofe, sem nomeá-lo.” (Tradução livre).

²³ “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (nós passaremos a dizer, daqui para a frente, simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta: nós chamaremos de *imitação*.” (Tradução livre).

²⁴ Literalmente, “A narrativa do Barão de Munchhausen”. Porém, no Brasil a obra ficou conhecida como “As Aventuras do Barão de Münchhausen”.

²⁵ “uma relação totalmente muda, que não articula nada além de uma menção paratextual (de título, como nas *Poesias*, *Ensaio*, o *Romance da Rosa*, etc., ou, mais freqüentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Conto*, *Poemas*, etc., que acompanham o título, na capa), de propriedade puramente classificatória”. (Tradução livre).

Como “a decisão sobre o estatuto genérico é tarefa do leitor, do crítico, do público, que podem recusar a indicação do paratexto, [...] a relação arquiteitual [é] implícita e sujeita à discussão e à flutuação histórica” (LEONEL, 2000, p. 53). Assim, ainda que não esteja indicado “literatura infantil” na capa de *Reinações de Narizinho*, o fato de ser uma obra considerada como tal é uma relação arquiteitual que o público, especializado ou não – e o próprio autor – fazem desde a sua primeira publicação, em 1920, quando ainda não tinha esse título.

Por fim, Genette trata da intertextualidade: “*Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre*”²⁶ (1982, p. 8). Esse autor propõe, então, três formas de intertextualidade: a citação, o plágio e a alusão.

Por citação, como Fiorin (1994), Genette (1982, p. 8) entende a forma de intertextualidade mais explícita e mais literal, com aspas ou sem referência precisa. Se for menos explícita e menos canônica, trata-se, para o autor de *Palimpsestes* (Palimpsestos), de plágio, “*qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral*”²⁷. O plágio proposto por Genette é entendido, por Fiorin (1994), como se viu anteriormente, também como citação. Já a alusão é entendida de forma semelhante pelos dois teóricos, caracterizada prioritariamente por aspectos sintáticos. Genette acredita que a alusão seja a intertextualidade sob uma forma ainda menos explícita do que o plágio, e também menos literária. “*C’est [...] un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable*”²⁸ (GENETTE, 1982, p. 8).

De acordo com os exemplos de alusão dados pelo autor de *Palimpsestes* (GENETTE, 1982, p. 8), entende-se que para fazer esse tipo de relação, é necessário levar em consideração, além dos aspectos sintáticos, também o leitor, que irá relacionar, usando de astúcia e inteligência, o texto enunciado com outros aos quais ele remete, e dos quais tem pleno conhecimento. Caso não exista esse conhecimento, a alusão não pode ser percebida, como também não é percebida se o leitor não for suficientemente astuto para fazer a relação.

²⁶ “Eu a defino, de minha parte, de uma maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de copresença entre dois ou mais textos, ou seja, eideticamente e mais freqüentemente, como a presença efetiva de um texto dentro de um outro.” (Tradução livre).

²⁷ “que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal” (Tradução livre).

Assim, em *Reinações*, Pedrinho afirma haver enviado de forma peculiar, o convite do circo que está montando – com a ajuda de todo o pessoal do Sítio – aos amigos do País-das-Maravilhas:

- [...] Acho melhor fazer um convite geral e incumbir o Senhor Vento de ser o portador.

E o menino assim fez. Escreveu um lindo convite numa folha de papel de seda, picou o papel em mil pedaços e subiu à mais alta pitangueira do pomar para jogá-los ao vento lá de cima. E jogou em verso, porque o Vento, o Ar, o Fogo e outras forças da natureza só devem ser faladas em verso.

*Vento que vento frade,
Estas cartas levade,
Norte, sul, leste, oeste,
E direitinho, se não...
Temos complicação!*

(LOBATO, 1959, p. 223, grifo do autor).

Considerando-se o poema que Pedrinho recita, encontra-se uma alusão à moda genettiana: no verso “Estas cartas *levade*”, o verbo pode ser entendido como “levar”, mas também pode significar “levantar”, na língua galego-portuguesa, utilizada pelos trovadores do século XIII em *Cantigas de Amor*, quando os homens cantavam seu amor por uma mulher, *Cantigas de Escárnio*, quando a intenção do autor era zombar de algo ou alguém, e *Cantigas de Amigo*, em que a voz que cantava era feminina, como se segue:

*Levad', amigo, que dormides as manhanas frias;
tôdalas aves do mundo d'amor dizian:
lêda m'and'eu!*

*Levad', amigo, que dormide' las frias manhanas;
tôdalas aves do mundo d'amor cantavan:
lêda m'and'eu!*²⁹

(NUNES, [19--], p. 21-22)

Na primeira *cobra* (estrofe, composta de dois *dísticos* – pares de versos com refrão) da *Cantiga de Amigo* acima, a jovem pede ao seu amado que se levante – *levade* – e comungue com ela a revoada que a deixa contente – *lêda*.

Pedrinho, nos versos que recita ao vento, pode estar sugerindo que ele *levante* o convite, para que assim, pelo alto, possa chegar aos destinos intentados.

²⁸ “é um enunciado do qual o intelecto (inteligência) pleno supõe a percepção de uma relação, de outra forma não admissível, entre ele e um outro, ao qual as suas inflexões remetem necessariamente.” (Tradução livre).

²⁹ *Cantiga* escrita em galego-português: “Levante-se, amigo, que dorme nas manhãs frias;/todas as aves do mundo falam do amor:/alegre estou eu!

Outra característica do trovadorismo – depois novamente empregada no período conhecido como *Barroco* – é a inversão que, nos poema de Pedrinho, acontecem entre o verbo em questão – *levade* – e o objeto “estas cartas”. Essas relações, postuladas no nível da sintaxe e do conhecimento, só podem ser supostas por alguém dotado de inteligência plena, de intelecto pleno (GENETTE, 1982, p. 8), ou seja, por alguém dotado do conhecimento para lançar a hipótese da relação entre o texto lobatiano e o trovadorismo. Assim, constitui-se uma alusão, de acordo com a concepção de Genette.

Porém, se esta pesquisa entendesse a intertextualidade como a entende o autor de *Palimpsestes*, desprezaria a paratextualidade, a hipertextualidade, a arquitectualidade e a metatextualidade como relações a serem estudadas. Portanto, o objeto desta dissertação seria limitado. Desta forma, como aconteceu com a interdiscursividade de Fiorin, optou-se também por entender toda a transtextualidade genettiana como sinônimo de intertextualidade.

3. *TRANSCENDENDO CLASSIFICAÇÕES*

O fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. (Antoine Compagnon).

Mesmo entendida de formas diversas, a intertextualidade permite que se introduza, no texto, “um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, [ainda que não seja] preciso falá-los. [Nesse caso] o texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo.” (JENNY, 1979, p. 22). E ainda que sofra transformações, que o sentido original do texto introduzido – o intertexto – não permaneça no texto em que foi inserido – o texto centralizador – ele conserva virtualmente, como bem diz Jenny, sua História.

Quando Narizinho se encontra, no Reino das águas Claras, com Dona Carochinha à procura do Pequeno Polegar, que fugira de sua história, e indaga sobre o motivo da fuga, há apenas menções a textos bastante conhecidos, sob a forma de nomes de personagens, sem maiores explicações. O sentido original dos textos introduzidos, por meio de simples menções, em *Reinações*, está lá, embora não sejam enunciados. No trecho de *Reinações* de Narizinho abaixo, critica-se virtualmente, pode-se dizer, as histórias infantis clássicas, consideradas enfadonhas por se repetirem, sempre iguais, há séculos. Ainda que a referência às histórias seja explícita e o objetivo de suas menções seja a crítica a elas, o sentido original de cada uma delas está virtualmente presente, ou seja, a história não precisa ser enunciada para que o seu sentido original seja imediatamente apreendido:

- Não sei – respondeu *Dona Carochinha* – mas tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. *Aladino* queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. *A Bela Adormecida* tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. *O Gato-de-Botas* brigou com o *Marquês de Carabás* e quer ir para os Estados Unidos visitar o *Gato Félix*. *Branca de Neve* vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o *Pequeno Polegar* já deu o exemplo. (LOBATO, 1959, p. 18, grifos nossos).

Cada um dos personagens na passagem acima evoca, virtualmente, sua história: Dona Carochinha remete à obra de Alberto Figueiredo Pimentel *Contos da Carochinha*, coletânea de contos, fábulas, apólogos, lendas, parlendas, etc., primeira iniciativa de utilização de uma linguagem “brasileira” em livros para crianças; queixando-se da ferrugem da lâmpada, Aladino traz consigo a história Aladim e a Lâmpada Maravilhosa, conto da coletânea *As Mil e Uma Noites*; A Bela Adormecida, O Gato de Botas, O Pequeno Polegar e Branca de Neve, esta última já com cabelos brancos no texto de Lobato, remetem às várias versões de suas

histórias, à cultura popular, ao folclore e aos seus primeiros coletores, Perrault, na França e os irmãos Grimm, na Alemanha; O Gato Félix evoca não somente as histórias do gato norte-americano de rabo mágico e sacola encantada, mas também o cinema, onde surgiu, as histórias em quadrinhos e a televisão, para onde migrou posteriormente.

Lobato também faz referências, de forma virtual, à história oficial, em sua obra inaugural. Em “O Pó de Pirlimpimpim”, última história que compõe *Reinações de Narizinho*, há vários capítulos com novas aventuras do Barão de Münchhausen, personagem da literatura alemã (ou inglesa. Não se pode precisar porque ainda não havia a atual demarcação de territórios nacionais na Europa da época de sua escritura) considerado o maior mentiroso do mundo (OS MENTIROsos). No final do episódio lobatiano, o personagem precisa deixar o grupo, devido a um fato “real” que, em *Reinações*, só pode ser percebido virtualmente:

foram interrompidos pela chegada de um mensageiro vindo da Alemanha no galope, com carta do Imperador. O Barão leu-a e disse, muito aborrecido:
 - Que maçada! Tenho de partir incontinenti para meu país, que acaba de declarar *guerra aos turcos*. O Imperador está aflito pela minha volta. (LOBATO, 1959, p. 292, grifo nosso).

Houve realmente uma guerra contra os turcos com a atuação de um Barão de Münchhausen. Diz a historiografia que Karl Friederich Hieronymus Freiherr von Münchhausen serviu na cavalaria russa durante o reinado de Czarina Anna (ANNA; KARL), guerra a que se refere Lobato na passagem de *Reinações* acima. A História, assim, se faz presente, sem que seja preciso contá-la. Tudo o que há, em registros históricos, sobre a guerra dos russos contra os turcos e sobre Karl Friedrich Münchhausen, textos de origem, está presente, em *Reinações*, de modo virtual. E ainda que apenas mencionados, esses textos originais conservam, virtualmente, como bem diz Jenny, sua História.

Assim, no caso da inserção do personagem Barão de Münchhausen em *Reinações de Narizinho*, pode-se afirmar que há dois tipos diferentes de relação intertextual: a da História, menos explícita, uma vez que Münchhausen teve realmente uma existência histórica; e a da literatura, em forma de novas aventuras, como paródias das aventuras do personagem de ficção.

Na tradução de Carlos Jansen (1944, p. 24-25), o Barão atira em um cervo com caroços de cereja, pois havia se esquecido da munição:

Pensam que o bicho caiu morto?
 - Qual! Saiu numa corrida louca, parecendo até que ia tirar o pai da forca. [...]

- [...] um ano depois, na mesma floresta, encontrei um cervo de aspecto estranho: no meio das aspas crescia-lhe na testa, cerejeira magnífica, coberta de folhas e frutos maduros. [...] lembrei-me de meu tiro de caroços de cerejas.

- E pude confirmar a minha suspeita: o cervo era o mesmo que fora atingido na testa por um dos caroços, do qual nascera, então, aquela linda cerejeira de frutos saborosos, como nunca eu havia provado!

Em *Reinações de Narizinho*, Pedrinho dá uma sugestão “brasileira” quando o Barão conta que havia construído um castelo num dos reinos d’As Mil e Uma Noites,

justamente por causa do pássaro Roca. [...] Queria ter entre os troféus da sua sala de armas pelo menos uma unha da gigantesca ave, já que o bico, perna ou asa não caberiam lá dentro.

- Mas com essa espingarda o senhor não faz coisa nenhuma – disse o menino. Bala, do calibre que for, é o mesmo que poeira para tamanho monstro.

- Sei disso, e por isso não atiro com chumbo ou bala. Atiro com caroços de cereja. Esses caroços germinam na carne do pássaro e vão crescendo até virarem cerejeiras. Vou assim transformando o Pássaro Roca em pomar. Um dia o peso das árvores fica demais para as suas forças e ele cessa de voar. Creio que já plantei uns cem pés de cereja no lombo do pássaro roca!

- Oh! Exclamou Pedrinho, muito melhor seria atirá-lo com sementes de jequitibá.

O Barão, que nunca ouvira falar em tal árvore, franziu a testa. Pedrinho explicou:

- É uma árvore que fica enorme, da grossura da mais grossa pipa. Na minha opinião, com meia dúzia de jequitibás plantados a tiro no pássaro Roca ele perde a cisma de voar pelo resto da vida. (LOBATO, 1959, p. 283-284).

Muitas outras relações intertextuais – absorções, inserções, transposições, citações, menções de textos no texto lobatiano, transformados em brincadeiras, diversões e aventuras do pessoal do sítio do Picapau Amarelo – outros textos, possibilitados pelo maravilhoso – remetem à paródia, que se passa a discutir brevemente.

4. PARÓDIA X INTERTEXTUALIDADE

O conceito de paródia exige o reconhecimento da duplicidade do texto: sob o nível de superfície precisa estar organizado e precisa ser reconhecido um outro texto. Esse texto está implicitamente explícito e explicitamente implícito. (Kothe)

Brincando são ditas as grandes verdades. (dito popular).

Da idéia original de contracanto ou de canto paralelo – do grego *para-ode*: “idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra”, “ode que perverte o sentido de outra ode” (SANT’ANNA, 1988, p. 12) – até os dias de hoje, a definição de paródia sofreu muitas transformações. Ainda que alguns estudiosos atribuam a Hipponax de Éfeso (séc. VI a. C.) o título de “pai” da paródia, ela foi registrada anteriormente, por assim dizer, quando Hegemon de Thaso, por volta do século V a. C., representou os homens, em seu cotidiano, de forma inferiorizada, utilizando-se do estilo épico, portanto fazendo uma inversão desse estilo que, até então, buscava enobrecer os heróis nacionais, elevando-os ao nível dos deuses. Porém, ainda que tenha ocorrido de fato na arte de Thaso, só foi nomeada quando Aristóteles referiu-se a esse episódio em sua *Poética*, no século seguinte.

Atualmente, o termo “se define através de um jogo intertextual” (SANT’ANNA, 1988, p. 12). Ora é entendido como um aspecto da intertextualidade: “a paródia é sempre intertextual, [mas] a intertextualidade não se reduz à paródia” (JENNY, 1979, p. 11), ora como uma transcendência intertextual: compreendida como tomada de consciência crítica, a paródia obriga “o leitor a trabalhar no sentido de readquirir a herança literária ocidental (e também alguma da oriental) [tendo, assim,] uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas.” (HUTCHEON, 1989, p. 13). Esse conceito reforça a idéia de que a paródia e a intertextualidade estejam bem próximas uma da outra, levando-se em conta a opinião de Jenny sobre a última: que ela permite a introdução, no texto, de “um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico” (JENNY, 1979, p. 22). Assim, reforça-se a idéia de que a intertextualidade tem, tal qual a paródia, uma função hermenêutica.

Muitos estudiosos da literatura trataram da definição e conceituação da paródia. Mikhail Bakhtin, teórico russo, é considerado um dos primeiros a entendê-la como uma relação dialógica, como coexistência de contrários quando, ao trabalhar o conceito de carnavalização, aponta para a idéia de rompimento com a ordem vigente, de inversão de posições e desmistificação de valores. Mas Iuri Tynianov, também russo, cerca de uma

década antes de Bakhtin, tratou da “paródia como palco de luzes entre vozes contrárias” (FÁVERO, 1994, p. 49).

Porém, Bakhtin preocupa-se com a paródia apenas como “uso não-sério da linguagem” (FÁVERO, 1994, p. 49) e, também justificando sua característica dialógica, liga-a ao Carnaval, que define como

un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque [...] Celle-ci pourtant se situe en dehors des ornières habituelles, c'est en quelque sorte une “vie à l'envers”, “un monde à l'envers”.

Les lois, les interdictions, les restrictions qui déterminaient la structure, le bon déroulement de la vie normale (non carnavalesque) sont suspendues pour le temps du carnaval; on commence par renverser l'ordre hiérarchique et toutes les formes de peur qu'il entraîne [...] tout ce qui est dicté par l'inégalité sociale [...] On abolit toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par [...] un contact libre et familial. [...] La conduite, le geste et la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes).³⁰ (BAKHTIN, 1970, p.169-170, grifos do autor).

Assim sendo, o conceito de paródia se atrela à idéia de oposição, de rompimento com o institucionalizado, mas prende-se também, de acordo com Schnaiderman (1980, p. 90) a um “registro essencialmente cômico”. Essa comicidade ou humor, de acordo com Fávero (1994, p. 60), “é um dos elementos-chave da paródia”. E o humor também é uma das mais marcantes características do autor de *Reinações de Narizinho*, tema que desperta o interesse de pesquisadores³¹. Diz Cavalheiro (1955, p. 71) que o estilo lobatiano definiu-se cedo, quando o escritor era ainda um jovem estudante de direito: “está bem nítido: ironia, sarcasmo, humor, fundem-se na prosa já bem maleável”. E completa Marinho (1982, p. 183):

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

³⁰ “um espetáculo sem palco e sem separação entre atores e espectadores. Todos os seus participantes são ativos, todos comungam no ato carnavalesco. Este situa-se fora das rotinas *habituais* e é, de algum forma, uma ‘vida às avessas’, ‘um mundo às avessas’.

As leis, as interdições, as restrições que determinam a estrutura, o bom andamento da vida normal (não carnavalesca) são suspensas na época do carnaval; começa-se a inverter a ordem hierárquica e todas as formas de medo que ela carrega [...] tudo o que é ditado pela desigualdade social. Abolem-se todas as *distâncias* entre os homens, para substituí-las por [...] *um contato livre e familiar*. [...] a conduta, o gesto e a fala do homem se liberam da dominação das situações hierárquicas (classe social, gênero, idade)”. (Tradução livre).

³¹ Encontram-se em andamento as pesquisas de Elaine de Oliveira Galastri (*Elementos Cômicos e Trágicos em Contos de Monteiro Lobato: Em Busca de Uma Poética Lobatiana*) e Juliana Santini (*Riso e Lágrimas Sobre o Solo Ressequido: O Humor e o Programa Regionalista na Literatura Brasileira*), junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL/Ar – UNESP, que tratam, dentre outros aspectos, do humor lobatiano, sendo, a última, fomentada pela Fapesp.

À medida que o termo “paródia” foi sendo incorporado – sim, *foi sendo* incorporado, pois isso aconteceu gradualmente, ao longo de algumas décadas – pela Lingüística, pela Crítica e História Literárias e pela Poética, também gradualmente se desvincilhou de sua marca humorística original, “passando a significar [...] apropriação, expropriação, desleitura forte, e reescritura que por sua vez se ligam a alguns termos [...] como citabilidade, estilização, intertexto, metalinguagem” (VIEIRA, 2000, p. 38).

Hutcheon, porém, chama a atenção para um dos significados etmológicos da paródia, o de “concordância”, geralmente deixado de lado pela maioria dos estudiosos ao longo da trajetória de seu emprego na literatura:

O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. [...]

No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. É este segundo sentido [...] que alarga o escopo pragmático da paródia [...] Nada existe em parodia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo [...]. (HUTCHEON, 1989, p. 47-48, grifos do autor).

Mas, antes de Hutcheon, Genette já atribui à paródia um caráter não ridicularizante, quando procura caracterizá-la enquanto hipertexto, considerando sua relação funcional:

Mais s'il faut adopter ou récupérer, même partiellement, la répartition fonctionnelle, il me semble qu'une correction s'y impose: la distinction entre satirique et non satirique est évidemment trop simple, car il y a sans doute plusieurs façons de n'être pas satirique, et la fréquentation des pratiques hypertextuelles montre qu'il faut, dans ce champ, en distinguer au moins deux: l'une, dont relèvent manifestement les pratiques du pastiche ou de la parodie, vise en sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse: c'est ce que j'appellerai de régime ludique de l'hypertexte; mais il en est une autre, [...] qu'il faut maintenant baptiser, faute d'un terme plus technique, son régime sérieux.³² (GENETTE, 1982, p.36, grifos do autor).

³² “Mas é necessário adotar ou recuperar, ainda que parcialmente, a parte funcional, pois me parece que uma correção se impõe: a distinção entre satírico e não satírico é, evidentemente, bastante simples, porque há, sem dúvida, muitas formas de não se ser satírico, e a presença frequente das práticas hipertextuais apontam para a necessidade, nesse campo, de distinguir ao menos duas: uma que levante visivelmente as práticas do pastiche ou da paródia, que busque uma espécie de puro divertimento ou exercício de distração, sem intenção agressiva ou de zombaria: é o que chamarei de regime *lúdico* do hipertexto; mas há uma outra [...] que precisa ainda ser batizada por um termo mais técnico, o seu regime *sério*.” (Tradução livre).

Então a paródia, sem necessariamente ter uma função escarnecedora ou ridicularizante, caracteriza-se pela seriedade no tratamento que pode propor ao assunto que parodia e também, segundo Genette, por um aspecto lúdico. Exatamente o que Lobato faz em *Reinações de Narizinho*: em forma de brincadeiras e aventuras, ou seja, ludicamente, faz críticas “pela boca da criança, tanto a ‘heróis’ como a certas ‘maravilhas’ da civilização (sobretudo os filósofos pedantes e obscuros, os retóricos empolados e vazios, os gramáticos difíceis e complicados)” (CAVALHEIRO, 1955, p. 583). Desta forma, o autor de *Reinações de Narizinho* aproveita para criticar, ludicamente, em forma de uma nova aventura, as versões de Cinderela conhecidas naquela época, por meio de uma conversa entre Emília e a princesa:

Que é que aconteceu para sua madrasta e suas irmãs, afinal de contas? Um livro diz que foram condenadas à morte pelo Príncipe; outro diz que um pombinho furou os olhos das duas...

- Nada disso aconteceu – disse Cinderela. Perdoei-lhes o mal que me fizeram – e hoje já estão curadas da maldade e vivem contentes numa casinha que lhes dei, bem atrás do meu castelo. (LOBATO, 1959, p. 171).

Mas Lobato não critica, unicamente. Servindo-se da paródia, procura também dar continuidade àquilo que o passado legou à modernidade, desejoso de fazê-lo funcionar no presente, adaptado a esse presente – aspecto de sua querela, apresentado no primeiro capítulo desta Dissertação. Assim, há uma repetição, porém, perspassada por uma visão crítica que imprime, a essa repetição, marcas que a diferenciam de sua versão original, como aponta Hutcheon (1989, p. 15):

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e oferecem-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas [...] jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam [...] o seu próprio desejo de pôr a “refuncionar” essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades.

Assim, tece novas aventuras do Barão de Münchhausen, uma delas já reproduzida neste mesmo capítulo (p. 74) e, imprimindo marcas também em algumas fábulas, torna-as mais humanas, ao mesmo tempo em que reforça seu valor, também repetindo-as com uma visão crítica, como no caso da intitulada “O Lobo e o Cordeiro”, em que o primeiro tenta arranjar uma desculpa para comer o outro, o que, em *Reinações*, não acontece:

Vendo que com razões não conseguia vencer o carneirinho, o lobo resolveu empregar a força [...] e já ia fazendo – *nhoque!* quando o Senhor de La Fontaine pulou da moita e lhe pregou uma bengalada no focinho.

Mestre lobo não esperava por aquilo. Meteu o rabo entre as pernas e sumiu-se pela floresta a dentro.

Grande alegria na meninada. Emília correu a brincar com o carneirinho, enquanto os outros se dirigiam para o lado do Senhor de La Fontaine. (LOBATO, 1959, p. 252).

Ou como no caso da fábula “A Cigarra e a Formiga”, cujo novo desfecho foi visto no Capítulo II e que, na obra em estudo, recebe o título de “A Formiga Coroca”, porque ela era uma formiga “sem dentes, com ares de ter mais de mil anos”, portadora de um coração endurecido por esses mil anos. (LOBATO, 1959, p. 256 e 258). Emília socorre a cigarra “tuberculosa, que tossia, tossia, tossia, [...] embrulhada no seu xalinho esfarrapado, [...] nas últimas, a morrer de fome e frio, [...] com o nariz esborrachado” devido à “portada” que recebera da formiga coroca (LOBATO, 1959, p. 256 e 258).

Lobato também parodia a fábula “Os Animais e a Peste”, interferindo em seu final e evitando que um burro seja sacrificado, depois de considerado, pelos outros animais, como culpado pela peste que assola o reino:

Assim que o burro concluiu [...] a raposa adiantou-se e falou, como intérprete do pensamento geral.

- Eis o grande criminoso, Majestade! – disse ela apontando para o pobre burro. É por causa dele que o céu nos mandou esta epidemia. Ele tem que ser sacrificado. Não dá coices – confessou – “porque tem os pés inchados.” Quer dizer que se não tivesse os pés inchados andaria pelo mundo a distribuir coices como quem distribui cocadas. Morra o miserável burro coiceiro! [...]

Vendo aquilo, o rei leão também indignou-se.

- Miserável burro de carroça! – berrou, [...] Pois te condeno a ser imediatamente estraçalhado pelo carrasco da corte. [...]

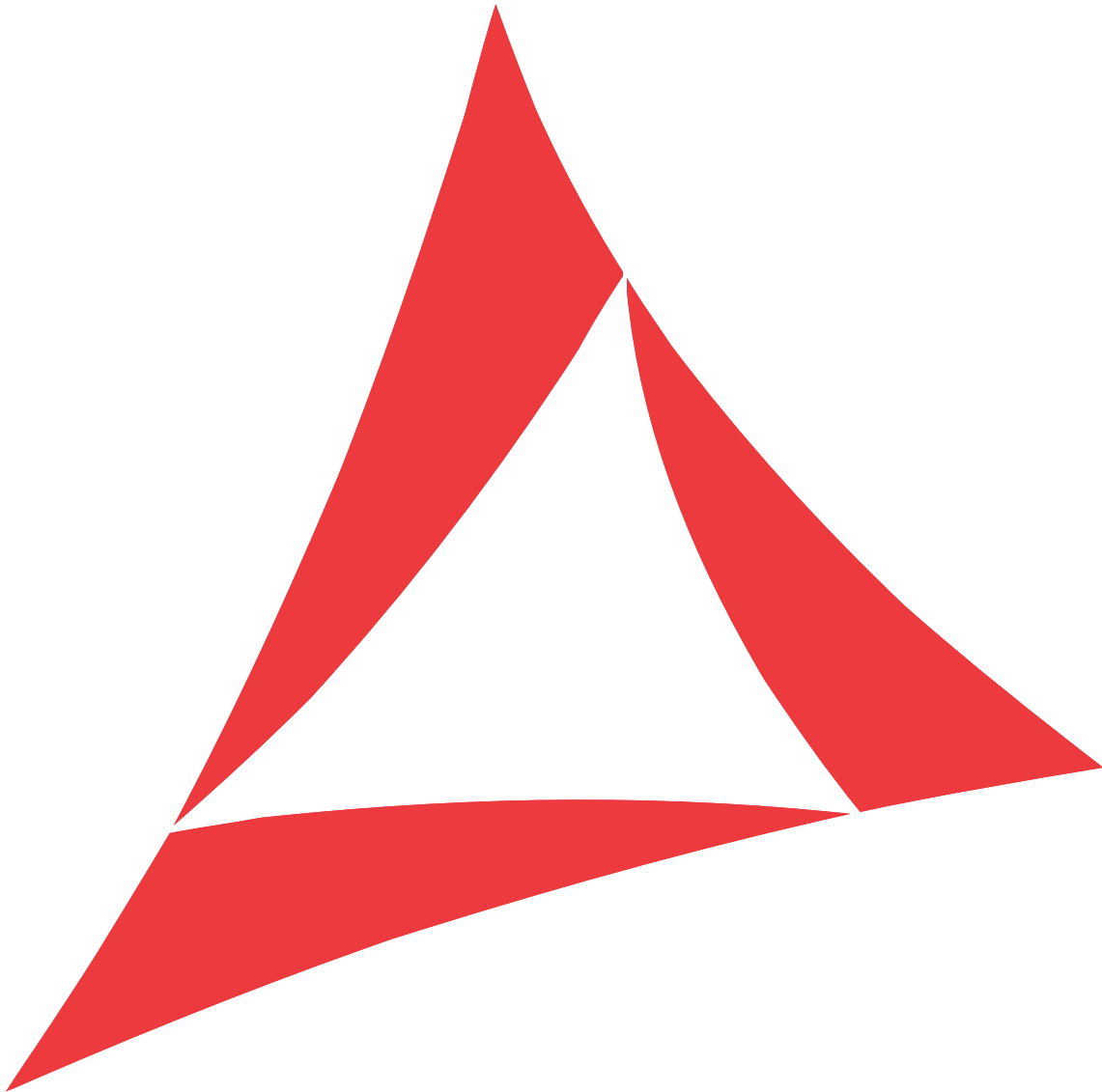
Os olhos do tigre-carrasco brilharam. Estraçalhar animais era o seu grande prazer. Lambeu os beiços e armou o bote para lançar-se contra o trêmulo burro. Mas ficou no bote. Uma enorme pedra lhe caiu do teto da caverna bem no alto da cabeça – plaf! Grande berreiro! Correria! Demaios das damas. Quem é? Quem foi? Fora obra do Peninha.

- Bravos! – exclamaram os meninos. Isso é que se chama boa pontaria. (LOBATO, 1959, p. 265-266).

E o burro salvo da fábula, animal falante, vai para o sítio do Picapau Amarelo com as crianças, onde torna-se célebre, devido à sua inteligência.

Considerando-se o conceito de intertextualidade pelo qual se optou neste estudo, a saber, o postulado por Kristeva (1974, p. 59) – que afirma ser, a intertextualidade, a transposição de um ou vários sistemas de signos em outro sistema de signos – e enriquecido por Jenny (1979, p. 14) – que denomina o sistema de signos receptor de “texto centralizador”, apontando para “o trabalho de transformação e assimilação”, pelo centralizador, dos textos

transpostos – e observando-se as paródias propostas por Lobato em *Reinações de Narizinho*, percebe-se que todas elas são, também, intertextualidades, pois constituem-se, sempre, em textos transpostos para o texto lobatiano – centralizador – transformados e assimilados por ele. Essas paródias, também intertextos, têm a função de apontar criticamente – valorizando ou não – o passado e as tradições, que são heranças da humanidade, alicerces às inovações do presente e do futuro.





CAPÍTULO IV

TECENDO OUTRAS RELAÇÕES: A MARAVILHOSA INTERTEXTUALIDADE

Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Ítalo Calvino)

1. O AMÁLGAMA INTERTEXTUAL-MARAVILHOSO DE LOBATO

Era, com certeza, uma pitada a mais no maravilhoso que povoa a humanidade. (Maria Augusta H. W. Ribeiro)

Levando-se em conta a obra *Reinações de Narizinho*, pode-se verificar que a intertextualidade, como afirmam Kristeva e Jenny, trata de toda e qualquer relação entre textos – estes entendidos como quaisquer formas de expressão portadoras de sentido – a saber, e como dito anteriormente, a transposição e assimilação ou de um (ou vários) sistema(s) de signos – e sua possível transformação – em outro sistema de signos – entendido por Jenny (1979, p. 14) como “um texto centralizador que detém o comando do sentido”.

O substrato dessa intertextualidade afigura-se principalmente como o maravilhoso lobatiano – maravilhoso do conto artístico –, assim como a intertextualidade afigura-se como grande parte do substrato desse maravilhoso que Lobato apresenta na obra em estudo. A simbiose, a fusão entre os dois é perfeita, como num amálgama, e impossibilita sua dissociação. É justamente esse amálgama intertextual/maravilhoso, o mesmo que remete *Reinações* à realidade outra, além daquela que impregna o maravilhoso do conto artístico lobatiano – o cotidiano rural paulista da primeira metade do século XX – responsável, de acordo com vários estudiosos, como se viu no Capítulo I, pelo sucesso de sua obra.

Essa outra realidade, possível devido à fusão entre o maravilhoso do conto artístico – já amalgamado ao real – e a intertextualidade, é a realidade que marca, num primeiro momento, a importância da oralidade, do folclore dos povos, da cultura popular. Em outros momentos, aponta para a realidade do livro, do cinema, das histórias em quadrinhos e da televisão, representadas na obra de Lobato por meio de histórias e/ou personagens históricos ou de ficção.

1.1. A MARCA DA ORALIDADE

Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina. (Cora Coralina)

Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. (Walter Benjamin)

A oralidade se faz presente de várias formas em *Reinações de Narizinho*. A primeira que se enumera aqui, é a que acontece por meio da menção a vários personagens de histórias (e às próprias histórias) de autoria anônima, provenientes do folclore de todo o mundo, como

acontece no episódio em que Narizinho se encontra com Dona Carochinha, no Reino-das-Águas-Claras (LOBATO, 1959, p. 18), já citado anteriormete, e em outras passagens, como a que as crianças convidam os amigos do País-das-Maravilhas para uma visita ao Sítio:

- Para quem mandou os convites?
 - Para todos – para *Cinderela*, para *Branca-de-Neve*, para o *Pequeno Polegar*, *Capinha Vermelha*, *Ali Babá*, *Gato de Botas* – todos! [...]
 - [...] Até o *Barba Azul* convidei.
- Pedrinho não gostou da idéia. (LOBATO, 1959, p. 168, grifos nossos).

Usando os nomes de personagens consagrados, não somente as histórias a que pertencem se fazem presentes virtualmente, como apontado anteriormente, mas também evocam o folclore de onde tiveram suas origens.

A oralidade também se faz presente nos ditos populares, novamente evocando o folclore e as tradições populares:

- Bem feito! – disse Emília. Quem a mandou ser abelhuda? Se estivesse com as outras lá dentro da terra, que é o lugar das minhocas, nada lhe aconteceria. *Macaco que muito mexe quer chumbo*, como diz tia Nastácia. (LOBATO, 1959, p.50, grifo nosso).
- Deus me livre! Juro que é croquete de minhoca.
Percebendo que ela falava assim por despeito, a boneca disse, para moê-la:
- *Quem desdenha quer comprar*. (LOBATO, 1959, p. 53, grifo nosso).
- Adeus, Dona Aranha. Narizinho está precisando de mim. Vai passear conosco ou fica?
- Fico. Estou com fome. Quero ver se apanho umas três moscas.
- Não use vinagre – aconselhou Emília retirando-se. Tia Nastácia diz sempre que *não é com vinagre que se apanham moscas*. (LOBATO, 1959, p. 134, grifo nosso).

E ainda quando se mencionam personagens, contos e facécias trazidas para o Brasil com os colonizadores europeus, por meio das histórias que contavam. Esse é o caso de Pedro Malasarte que, em *Reinações*, tem um sobrenome aumentado por Emília: “Pedro Malasarte Escavalinho da Silva” (LOBATO, 1959, p. 220), e colocado no programa do espetáculo circense que as crianças do Sítio decidem montar. Apesar de apenas mencionar um nome, todo um passado distante vem à baila. Cascudo (1985 a, p. 40) afirma ser Pedro Malasarte, uma

figura tradicional de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes. Determinou um ciclo para onde se convergem dezenas de episódios que aparecem isolados, vitórias da inteligência e da manha sobre avarentos, crédulos, ricos, orgulhosos, etc.. [...] Payo de maas artes [...]

Pedro de Malas Artes [...] Pedro Malazarte, Malazartes, Urdemalas, Urdimale, Undimale, veio com portugueses e castelhanos para o continente onde se aclimatou e vive num vasto anedotário. [...]

O nome provirá do próprio São Pedro que na literatura oral da França, Itália, Espanha, Portugal aparece como simplório, bonachão, mas cheio de finuras e de habilidades, vencendo infalivelmente. [...] Essas aventuras encantavam a Idade Média e, com motivos orientais do Renascimento [...] espalharam-se por todas as memórias [...] o processo de justaposição, interdependência, assimilação, explicam a prodigiosa quantidade dos casos e patranhas que ainda ouvimos. Pedro Malasarte é [...] vivo e simpático na literatura oral brasileira.

A sabedoria de tia Nastácia é também um veículo da oralidade em *Reinações de Narizinho*. Ela não sabe ler, mas sabe cozinhar, e faz cocadas e pés-de-moleque tão saborosos que são lembrados por escrito, no convite do Circo de Escavatinhos, como atrativos do espetáculo. Na história de Lobato, quando o intervalo da apresentação circense foi anunciado, “todos cuidaram de descer o mais depressa possível, de medo que as cocadas não chegassem” (LOBATO, 1959, p. 238). Sua arte de cozinhar, Nastácia aprendeu vendo e ouvindo, via experiência, da mesma forma que aprendeu a fazer bonecas de pano – e fez Emília – e bonecos de sabugo – o Visconde. Essa sabedoria é oriunda do povo, das tradições, transmitidas oralmente (CASCUDO, 1967; 1985 b).

A oralidade é especialmente ressaltada quando *Reinações* trata da contação de histórias. Às vezes, Dona Benta é quem conta, de memória ou lendo à sua maneira, já apontada no Capítulo I. Outras vezes, as histórias são relatadas por outros personagens, como acontece no capítulo “O Gato Félix”, em que o gato, Emília e Visconde narram histórias que criam. Para essas sessões, há todo um ritual. Lobato o descreve, em *Reinações*, várias vezes, em momentos diferentes. A primeira é quando o Gato Félix é intimado a contar sua história:

Narizinho [...] botou o gato no colo e disse:

- Você tem que me contar a sua vida inteirinha, sabe?

- Pois não – respondeu o gato. Mas só sei contar histórias de noite. *De dia perdem a graça*.

O gato saiu [...] e de noite voltou. Tia Nastácia acendeu o lampião da sala. Depois disse: “É hora gente!” Todos vieram postar-se em redor do ilustre personagem. Dona Benta sentou-se na sua cadeirinha de pernas serradas; Narizinho e Pedrinho sentaram-se na rede; Emília foi para o colo da menina. Até o Visconde de Sabugosa quis ouvir as histórias. [...] Logo que todos se acomodaram, Emília disse:

-Comece, seu Félix!

E o gato começou. (LOBATO, 1959, p. 145, grifo nosso).

A importância do contar histórias é tão antiga quanto o homem, que sempre procurou manter vivos os fatos e as lembranças que o marcaram, usando dessa estratégia (CASCUDO,

1985 b). A idéia de que a importância de contar histórias é semelhante à de preservar a vida está implícita n'As Mil e Uma Noites, quando Sheerazade salva, contando histórias, à noite, não somente a sua vida, como a de todas as outras mulheres que seriam mortas após as núpcias com o sultão. No Decamerão, Boccaccio utiliza a mesma estratégia, mas desta vez, para diversão. Dez jovens reúnem-se e decidem contar histórias, à noite; Basile, em O Pentamerão, faz com que uma boneca encantada desperte, numa rainha, um desejo descomedido de ouvir estórias. Para saciá-la, os dez melhores contadores de estórias do reino, pessoas de classes inferiores, do povo, são chamados e narram histórias durante cinco dias. Ressalta-se, dessa forma, a tradição popular. Perrault, inspirado nas narrativas que ouvira de sua babá, também provenientes da tradição popular, e nas festas noturnas dos salões das preciosas de Paris, onde grupos de pessoas reuniam-se para contar histórias, apresenta, na capa da obra que o immortaliza, uma ilustração contendo a imagem de uma senhora contando as histórias que perpetuou em seus *Contes de ma Mère Oie* (Contos da Mamãe Gansa). A literatura mostra que o período noturno sempre foi preferido para esse ato de narrativa oral. Sílvio Romero (1985, p. 19), recuperando alguns aspectos do ritual da contação, recorda-se de sua infância:

Em menino, o meu maior encanto era, à noite, no copiar ou na eira, entre as crianças, ouvir as velhinhas que [...] cantavam xícaras peninsulares, narravam conselhos ou espavoriam o auditório ingênuo com as histórias sombrias [...] ou então os contos que faziam rir os pequeninos [...]

E continua, dizendo que nada o atraía tanto

como aquelas velhas o faziam com o ímã dos seus racontos. Às primeiras palavras, que caíam, lentas, no silêncio atento: - “Era uma vez...” o coração batia-me comovido, um calor inflamava-me o rosto, abriam-se-me os olhos e eu via, “via” os caminhos do encanto, as árvores de folhas de ouro, as grutas de esmeraldas, os dragões que bufavam chamas, as serpentes, os cisnes, que eram príncipes encantados, as princesas cativas dos mouros, todas as cousas e figuras desses poemas de infância, primeiro alimento da imaginação... (ROMERO, 1985, p. 19).

Lobato, em *Reinações*, também ressalta essa tradição, a saber, o ritual do momento de contar histórias: a escolha do período da noite, a reunião de pessoas atentas, desejosas de ouvir as narrativas e o valor atribuído, pelos ouvintes, ao ato de narrar. Quando é a vez de Emília contar sua história, tia Nastácia acende novamente o lampião e chama a todos, avisando que “é hora”:

a boneca entrou na sala muito esticadinha para trás, toda cheia de si.

- Era uma vez... foi dizendo.
- Espere, Emília! – advertiu Narizinho. Não vê que o Visconde e o gato Félix ainda não vieram?
- Nisto chegou o gato e sentou-se no colo de Dona Benta. Depois apareceu o Visconde, que entrou para dentro da lata.
- Emília começou de novo:
- Era uma vez um rei... (LOBATO, 1959, p. 154).

O mesmo ritual acontece no dia seguinte, vez da narrativa do Visconde.

1.2. A REALIDADE DO LIVRO

Sempre imaginei o paraíso como uma grande biblioteca. (Jorge Luis Borges)

A importância da cultura livresca não poderia passar em branco na obra infantil de Lobato pois, além de escritor, era também editor, tradutor e leitor apaixonado, desde bem jovem, época em que trocava as brincadeiras de criança pelo manuseio – e depois pela leitura – de obras que chegavam às suas mãos. Mas nem todo livro teve o mérito de agradá-lo. Houve alguns que não apreciou e que, da mesma forma que aqueles em que morou dentro, mereceram destaque em *Reinações*.

Desta forma, Lobato não se limita a apenas salientar a importância do livro, mas também criticar os que, por algum motivo, não gosta. E tanto os elogios como as críticas são tecidos pela menção a personagens, autores ou títulos de diferentes gêneros literários. Pela voz do narrador, na passagem a seguir, o autor de *Reinações de Narizinho* fala da casa do Visconde de Sabugosa, numa crítica bem humorada a autores e obras:

A casa do Visconde era um vão de armário na sala de jantar. Dois grossos volumes do Dicionário de Moraes formavam as paredes. Servia de mesa um livro de capa de couro chamado *O Banquete*, escrito por um tal Platão que viveu antigamente na Grécia e devia ter sido um grande guloso. A cama era formada por um exemplar da *Enciclopédia do Riso e da Galhofa*, livro muito antigo e danado para dar sono. (LOBATO, 1959, p. 218, grifos do autor).

Nas obras consultadas para esta pesquisa, não foi encontrada nenhuma crítica de Lobato dirigida ao Dicionário de Moraes ou a *O Banquete*. Porém, desde bem jovem ele critica ferrenhamente a *Enciclopédia do Riso e da Galhofa*. Sua primeira crônica, como apontado no Capítulo I, sob o pseudônimo Josbem (iniciais de José Bento), é também seu primeiro ataque a essa obra. Cavalheiro (1955, p. 40, grifos do autor) a reproduz:

Como sofria de insônia, escrevi a um conhecido médico perguntando qual o melhor narcótico que ele conhecia, ao que me respondeu: “Caro Josbem: Há trinta anos que sou médico e sempre tenho empregado como narcótico o ópio, a codeína e outros. Mas há poucos meses, lendo a “Enciclopédia do Riso e da Galhofa”, encontrei lá a seguinte anedota: EMENDA PIOR QUE O SONETO – Um escritor escreveu no primeiro capítulo dum seu livro – *outras coisas*; na impressão saiu “oltras coisas”; e o editor pôs na Errata “ostras ciosas”. Isso é o que se chama emenda pior que o soneto”. Ao acabar de ler essa “anedota”, um irresistível sono apoderou-se de mim, e quando acordei vi que estava ali um narcótico mais poderoso que quantos conhece a medicina. Tenho-o empregado com admiráveis resultados em quem sofre de insônia, e é de fácil aplicação, porque basta ler duas ou três vezes. Vou mandar felicitar o Sr. Pafúncio Semicúpio Pechincha, autor de tão maravilhosa descoberta. (assinado) Dr. Mebsoj”. Nunca empreguei esse narcótico como manda a fórmula desse médico, porque desde esse dia basta lembrar-me das anedotas do tal Pafúncio para que a insônia fuja espavorida – JOSBEM.

Note-se que o nome dado ao médico é o pseudônimo adotado pelo autor, escrito de trás para a frente. Conta ainda Cavalheiro (1955, p. 41) que “a crôniqueta [...] mostra o espírito crítico do menino, que em lugar de devaneios próprios da idade, vinha logo arrasar um mau livro, desancando a lenha num autor sem graça.”

Lobato também fala das obras de que não gosta por intermédio da crítica aos seus autores. Assim, mostra sua preferência pelos contos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e de Hans Christian Andersen, em detrimento dos anteriores, a saber, as novelas de Giovanni Boccaccio – , do século XIV, reunidos na obra *O Decamerão*; os contos de Gianfrancesco Straparola, produzidos no século XV sob o título de *Noites Divertidas* e traduzidos para o francês em 1576; os de Charles Perrault, originais da França da segunda metade do século XVII e os de Giambattista Basile, publicados na Itália, cerca de meio século antes dos de Perrault, reunidos na obra *O Pentamerão*, considerada a primeira coleção de contos de fadas da literatura européia.

Conversando com Pedrinho sobre o mundo das Maravilhas, Peninha, personagem invisível, diz:

- [...] os dois irmãos Grimm e um tal Andersen [...] estiveram lá muito tempo, viram tudo e contaram tudo direitinho como viram. *Foram os Grimm os que primeiro contaram a história de Cinderela exatinha como foi. Antes deles já essa história corria mundo, mas errada, cheia de mentiras.*

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

- Bote fora esse livro. *Grimm é que está certo.* (LOBATO, 1959, p. 244, grifos nossos.).

Mas não há somente críticas aos livros considerados ruins por Lobato. Sua importância para a construção da cultura e do conhecimento humanos é também destacada:

- [...] o mar é tão grande que deve haver de tudo.
- Uma coisa não há – interveio Narizinho. Sereias! Vovó diz que sereia é mentira.
- Pedrinho fez um muxôxo de dúvida.
- Como vovó pode saber, se nunca devassou todos os mares?
- Essa é boa! [...] *Vovó sabe porque lê nos livros e é nos livros que está a ciência de tudo.* (LOBATO, 1959, p. 107, grifo nosso).

A importância do livro é apontada, por vezes, metaforicamente, em várias passagens da obra em estudo:

- O doutor caramujo engasgou, com cara de quem nem sequer sabia que tinha um nome científico.
- Não sabem não é? – continuou Narizinho vitoriosa. Pois fique sabendo que vovó sabe – e até o Senhor Visconde, *só porque cheirou os livros de vovó, é capaz de saber.* (LOBATO, 1959, p. 107, grifo nosso).

Pode-se afirmar que o Visconde de Sabugosa é a maior metáfora que Lobato faz do conhecimento adquirido via livros. É um personagem que se constitui intelectualmente, em *Reinações de Narizinho*, a partir do contato físico com as obras da estante de Dona Benta – sua casa – até tornar-se um verdadeiro sábio. A leitura não é necessária para que o conhecimento contido nos livros impregne o Sabugo, embora ele passasse “a maior parte do tempo lendo, lendo, lendo que não acabava mais” (LOBATO, 1959, p. 219).

Desta forma, Visconde aprende as artes da investigação, ao ser embrulhado “num velho fascículo das *Aventuras de Sherlock Holmes* que andava rodando” entre os livros do Sítio (LOBATO, 1959, p. 128, grifo do autor). Fica entupido com o conhecimento matemático que adquire quando Dona Benta o guarda “bem guardadinho na sua estante, entalado entre uma aritmética e uma álgebra” (LOBATO, 1959, p. 165), e precisa ser operado pelo Doutor Caramujo:

- Pedrinho e Narizinho espiaram aquela barriga aberta e viram que em vez de tripas o Visconde só tinha lá uma maçaroca de letras e sinais algébricos, misturados com “senos” e “co-senos” e “logarítmos” [...]
- O Doutor Caramujo [...] começou a tirar para fora toda aquela tranqueira científica [...]
- Não tire todas as letras – advertiu o menino. Se não ele fica bobo demais. Deixe algumas para semente.
- É o que estou fazendo. Estou tirando só o que é álgebra. Álgebra é pior que jabuticaba com caroço para entupir um freguês.

Terminada a operação, o Doutor colou a barriga do doente com um pouco de Cola-Tudo. [...]

- Esquecemos de colocar casos engraçados dentro da barriga do Visconde. Como vai ser palhaço de circo, ficaria ótimo se nós o recheássemos como tia Nastácia faz com os perus.

- Recheio de que? – indagou o menino.

- De anedotas, por exemplo.

- Bem pensado! [...]

E abrindo de novo o Visconde, puseram dentro três páginas bem dobradinhas dum livro do Cornélio Pires³³. (LOBATO, 1959, p. 219).

Lobato recomenda, por meio da fala de Narizinho, um tipo especial de livros para crianças: “- Venha ver, Emília, quanta letra saiu de dentro do coitado – disse a menina, indo ao quintal despejar o balde. Eu bem digo que é muito perigoso ler certos livros. Os únicos que não fazem mal são *os que têm diálogos e figuras engraçadas*.” (LOBATO, 1959, p. 220, grifo nosso.). Segundo conta Cavalheiro, ele afirma, em entrevista para o repórter Murilo Antunes Alves, da Rádio Record, transcrita pelo jornal Folha da Noite, em 6 de julho de 1948,: “Meu desejo é para que os bons livros se vendam e não haja nem sequer um comprador para um mau livro porque a pior peste que há no mundo é um livro mau – a gente perde até o tempo da leitura” (CAVALHEIRO, 1955, p. 830).

Em *Reinações de Narizinho*, o autor mostra, ainda, a importância do conhecimento adquirido nos livros para melhor entender os fatos que ocorrem no dia-a-dia, como o deparar-se com algo sobre o que se tem algum conhecimento prévio:

A menina [...] viu um bando de lindas criaturas, envoltas em véus de finíssima tule, dançando por entre as árvores do pomar. No meio delas estava um ente estranho, de orelhas bicudas como as de Mefistófeles, dois chifrinhos na testa e cauda de bode. Soprava música numa flauta de Pan, isto é, uma flauta feita de canudos incões, tal qual a casa de barro que umas vespas chamadas “Nhá Inaconhas” haviam feito na parede do fundo da casa de Dona benta.

³³ Cornélio Pires (1884-1958). Jornalista, escritor, poeta, folclorista, cantador e humorista.

“Uma de suas anedotas, registrada em livro, conta que ‘um granfino, a passeio pelo interior, alugou um cavalo e saiu percorrendo os arredores da cidade, indo parar na casa do caipira. Bem acolhido, entrou e começou a examinar a sala. Ao notar que na parede havia numerosas fotografias, perguntou ao dono da casa:

-De quem é esse retrato?

-É retrato de mea mãe...

-E aquele outro?

-Aquele é de meu pai...

Finalmente, vendo a fotografia de um burro bem escanelado com sete palmos de altura, arreio prateado, rédea bambeada, peitoral enfeitado, perguntou:

- Esse também é da família?

- Nhor, não. Mercê tá enganado. Esse num é retrato.

- Quem é então?

- É espêio...’ ” (ANGELO)

- Oh! – exclamou a menina recordando-se. Ainda ontem vi num dos livros de vovó uma gravura com uma cena igualzinha a esta. São as ninfas do bosque e o homem é um fauno. (LOBATO, 1959, p.209).

Lobato também aponta para o livro como suprimento de criatividade, especialmente para os que se utilizam da literatura, escrita, como ele próprio, ou oral, caso de Dona Benta:

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

Era a pura verdade aquilo – tão verdade que a boa senhora teve de escrever a um livreiro de São Paulo, pedindo que lhe mandasse quanto livro fosse aparecendo. O livreiro assim fez. Mandou um e depois outro e depois outro [...] (LOBATO, 1959, p.191).

O fato é que muito do conhecimento adquirido por Lobato ao longo de sua vida é proveniente da leitura, a que se dedicou desde muito cedo, conforme apontado no Capítulo I. Além de desejar escrever livros dentro dos quais as crianças pudessem morar, queria que seus contos fossem “contos como os de Maupassant ou Kipling [...] concentrados, [...] com perspectivas [...] deflagadores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor” (CAVALHEIRO, 1969 a, p. 8-9).

Por isso, sabia valorizar o livro, em todos os sentidos. E foi o que fez, em *Reinações de Narizinho*. Mostrou que o livro é crucial para a formação do homem e da nação. E disse: “Um país se faz com homens e livros”.

1.3. DO LIVRO PARA O CINEMA, AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E A TELEVISÃO

Temos apenas que seguir a trilha do herói... e lá onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo. (Campbell)

O degrau de uma escada não serve simplesmente para que alguém permaneça em cima dele, destina-se a sustentar o pé de um homem pelo tempo suficiente para que ele coloque o outro um pouco mais alto. (Thomas Huxley)

Apassionado pelas inovações tecnológicas e pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, Lobato não poderia deixá-los de fora de *Reinações de Narizinho*. Em carta ao cunhado Heitor, datada de 26 de junho de 1927, conta suas impressões sobre os avanços tecnológicos com que se depara nos Estados Unidos, onde acaba de chegar, nomeado para o cargo de adido comercial:

O rádio cá é um assombro, porque pode ser ouvido o dia e a noite inteira [...]

A cidade é um oceano de automóveis. [...] Tudo é tão desconformemente grande, tudo é tão o maior do mundo, que depois da 2ª semana a gente resolve não admirar mais coisa alguma. Do contrário seria preciso andar de boca aberta o dia inteiro.[...] o que mais me assombrou foi a New York subterrânea, com as suas numerosas linhas de sub-way, seus trens, suas estações imensas, restaurantes, lojas, cafés, livrarias, etc. etc. etc. tudo invisível para quem anda na New York da superfície. Uma pessoa podia passar a vida na cidade subterrânea sem necessidade de vir à superfície para coisa nenhuma. (LOBATO, 1970, p. 104-105).

E em carta de 4 de julho de 1928, fala ao cunhado dos aparatos cinematográficos:

Queria que ouvisses o órgão dos grandes cinemas, Roxi, Paramount, [...] Eles pegaram do velho órgão europeu e fizeram coisa nova. Transformaram-no em um aparelho monstruoso, cujas bocas emissoras de sons se ocultam à direita e à esquerda, em cima e embaixo das paredes dessas imensas catedrais, de modo a permitir os mais imprevistos efeitos dialogais, e criaram uma infinidade de combinações de sons, capazes de reproduzir tudo o que é voz da natureza, desde o latido do cão até o uivo dos vendavais. [...]

Com palavras não se pode dar a idéia do que são as catedrais do cinema, na América. (LOBATO, 1970, p. 135).

Sobre outra inovação do cinema, que também conhece em sua estadia nos Estados Unidos, o escritor brasileiro diz: “A novidade agora é o *speakies*. Há o *movies* que você conhece, o cinema mudo. O *speakies* é o cinema falado e já tão bem feito que dá perfeita a ilusão de estarem as sombras falando no *screen*.”(LOBATO, 1970, p.139, grifos do autor.).

Mas ainda não conhecia o cinema falado quando escreveu – e publicou pela primeira vez – *Reinações de Narizinho*, então ainda *A Menina do Narizinho Arrebitado*. Assim, no capítulo “O Sítio do Picapau Amarelo”, fala de um herói do cinema mudo, o lendário *cowboy* norte-americano *Tom Mix*³⁴ que, no Sítio de Dona Benta, aparece como vilão, chefe da “quadrilha Chupa-Ovo”, e assalta a comitiva de Narizinho, a caminho do Reino das Abelhas:

- A bolsa ou a vida! – intimou o chefe da quadrilha apontando o trabuco.

Narizinho a tremer, olhou para ele e franziu a testa. “Eu conheço esta cara!” – pensou consigo. É Tom Mix, o grande herói do cinema!... Mas quem havia de dizer que esse famoso *cow-boy*, tão simpático, havia de acabar assim, feito chefe duma quadrilha de lagartos?...

- A bolsa ou a vida! – repetiu Tom Mix carrancudo.

- Bolsa não temos, Senhor Tom Mix – disse a menina – mas temos aqui uns bolinhos muito gostosos. Aceita um?

³⁴ Tom Mix é considerado uma das maiores lendas dos faroestes americanos. Quase um mito, confunde-se a pessoa com o ator. Seu nome era Thomas Hezekiah Mix, mas na adolescência, passou a assinar Thomas Edwin Mix. Edwin era o nome de seu pai. Nasceu em 1880 e faleceu em 1940. Apresentou-se como cowboy em vários circos e shows e fez muitos filmes mudos, iniciando sua carreira cinematográfica em 1909. Na década de 30 fez alguns filmes falados, “migrou” para as Histórias em Quadrinhos e atuou, também, num seriado para TV. Seu nome era sinônimo de emoção e aventuras. (NORRIS)

O bandido tomou um bolo e provou.
 - Não gosto de bolo amanhecido! – respondeu cuspidando de lado. Quero ouro de verdade! (LOBATO, 1959, p. 61).

Já as histórias em quadrinhos e a televisão têm como representante, na obra em estudo, o Gato Félix, felino que começou, como Tom Mix, no cinema mudo, em 1919. Em 1923 aparece pela primeira vez em tiras de jornal (O GATO/GERSTEIN). Até 1927, ano em que Lobato vai para os Estados Unidos, as tiras eram semanais. A partir de então, passam a ser diárias. Nesse mesmo ano, quando escreve as histórias Aventuras do Príncipe e O Gato Félix, que compõem Reinações de Narizinho, Lobato já havia entrado em contato com as tiras do felino, pois também era leitor de jornais. Conta ao amigo Lino Moreira, em carta de 18 de setembro, expressando sua admiração:

Cada vez que compro jornais na esquina me assombro. Os jornais estão à vista do público com uma caixinha de dinheiro ao lado. O freguês tira o jornal que quer, faz o troco e pronto. Não há fiscal, não há ninguém espiando ali por perto. Como, então, ninguém furta, ninguém abusa? (LOBATO, 1970, p. 107).

Embora as histórias em quadrinhos não sejam uma inovação tecnológica, não deixa de ser novidade e, no caso de Félix, novidade diretamente ligada à televisão, que já andava em estudo nos Estados Unidos e utilizava um boneco do gato, feito de papel *mâché*, para testes de ajuste e definição de imagens (O GATO/GERSTEIN). No ano seguinte, em 1928, Lobato conta ao amigo Godofredo Rangel, em correspondência de 17 de agosto:

O *rush* deste país rumo ao futuro é um fenômeno, Rangel! Quando escrevi *O Choque*, pus entre as maravilhas do futuro a televisão. Pois já é realidade. O *Times* de hoje anuncia que a estação WCFW vai inaugurar comercialmente a irradiação de imagens. O sonho que localizei em séculos futuros encontro realizado aqui.

A primeira vítima da televisão vai ser a velha e boa saudade [...]. A saudade desaparecerá do mundo. [...] Porque a saudade vem de não podermos ver e ouvir a pessoa querida que está longe [...]. O rádio e a televisão destroem o longe. Em breve futuro a palavra “longe” se tornará arcaísmo. Como longe essa tua Minas, se poderei ver-te e ouvir-te daqui? (LOBATO, 1964, p. 309-310, grifos do autor).

É colocando Félix e Tom Mix dentro do Sítio do Picapau Amarelo, intertextualizando Reinações com personagens de cinema, histórias em quadrinhos e televisão, que Lobato traz do âmago das aventuras maravilhosas que constrói artisticamente, a realidade de um mundo que caminha rumo ao futuro, de forma acelerada, fazendo presentes a própria imaginação e os sonhos da humanidade.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas, embora tendo descoberto algum dia Monteiro Lobato, a verdade é que nunca deixei de descobri-lo, na imensidade de sua importância de escritor: a cada nova leitura que faço dos seus livros, há sempre uma surpresa a minha espera, surpresa que é sempre uma nova descoberta. (Herberto Sales).

Finalizando este estudo, porém jamais concluindo, pois tudo sempre é passível de mudanças e de novas descobertas, entende-se que a análise de uma obra literária, ainda que sob o enfoque da literatura, precisa ser colocada em um contexto, que vai determinar suas heranças e suas tendências. E esse contexto, que é histórico e se encontra no próprio texto literário, pode trazer respostas, apontar caminhos, mostrar detalhes. Apresentado em forma de literatura, ajuda a enxergar a literatura da obra em estudo.

Houve muitos impasses durante os anos de pesquisa para a confecção desta Dissertação, e um deles relacionou-se à forma de tratamento dado à literatura infantil. Em vários momentos, percebia-se que ela ainda era desprezada, desconsiderada nos meios acadêmicos literários, enquanto literatura. Aos poucos pode-se compreender: dá-se qualquer coisa em forma de livro para que as crianças folheiem ou leiam, sem preocupações com a construção das frases, com a correção ortográfica ou com o sentido do texto, chamando-se a essa “coisa” de literatura. Nada mais natural que estudiosos de literatura não aceitem que se chame de literatura a essa “coisa”.

O que mais importa em relação a este trabalho, no entanto, é a intertextualidade, motivo desta pesquisa. Ela é instituída e justificada pelo maravilhoso lobatiano, o maravilhoso do conto artístico. Lobato traz, por meio da intertextualidade e extraída dela, das raízes e do percurso da humanidade, a mitologia, a oralidade, a filosofia, as diferentes possibilidades culturais e os avanços das ciências e da tecnologia, e os distribui entre seus personagens e seus leitores, usando, para tanto, uma nova estética literária, brasileira, pitoresca, mesclada com o maravilhoso, criada por ele mesmo, captada de seu convívio rural paulista e não copiada dos grandes centros europeus.

Sem submeter a sua literatura às normas de seu tempo, dizendo-se rebelde e requerendo liberdade para criar – e educar as crianças brasileiras no sentido de, no futuro, fazerem do Brasil um país desenvolvido, o que não faziam os adultos –, subverte o que era considerado, pela academia, como “literário”, provocando o que se denominou, neste trabalho, de uma nova versão da Querela dos Antigos e Modernos, suscitada quase quatro séculos antes, na França, por Perrault. Mas esta era pelo Brasil, por seus valores culturais que, depois – pensava Lobato –, culminariam em desenvolvimento.

Se para Cademartori (1991, p. 23) a literatura infantil é “um meio de superação da dependência e da carência por possibilitar a reformulação de conceitos e a autonomia do pensamento”, para Lobato seria o meio de superar a dependência e a carência cultural e econômica estrangeira e possibilitar a autonomia do pensamento verdadeiramente brasileiro, e

do Brasil enquanto nação. Para tanto, serviu-se da intertextualidade, colocada em *Reinações* por meio de um maravilhoso artisticamente trabalhado em suas histórias.

Desta forma, as tentativas de classificação da intertextualidade até então teorizadas, como as de Fiorin e Genette, analisadas brevemente nesta dissertação, mostraram-se insuficientes para dar conta de tudo o que habilmente Lobato coloca na obra inaugural da literatura infantil brasileira e sul-americana. Porém, essas teorias servem como ponto de partida para a análise da intertextualidade lobatiana em *Reinações*.

Lobato empregou a intertextualidade com exímia maestria, como se estivesse regendo uma orquestra textual. Conduziu cada um dos textos transpostos para a sua obra – os intertextos – com tanta perfeição que fez tocar uma nova e revolucionária sinfonia: a sinfonia de *ouverture* da literatura infantil brasileira, *Reinações de Narizinho*.

E vê-se que essa sinfonia intertextual, motivo desta pesquisa, faz com que a obra permaneça viva – e, lançando mão de Octavio Paz e a sua “Consagração do Instante” –, repetindo seus instantes – passados e presentes (da época da escritura) – em outros instantes – estes, futuro, desde a escritura, até hoje –, iluminando com sua luz novos instantes, novas experiências, históricas, fazendo-se ecoar em outras vozes.

Assim, *Reinações de Narizinho* constitui-se numa obra em que a realidade do mundo de seu autor, enriquecida pelo maravilhoso lobatiano – maravilhoso do conto artístico –, abre caminho à intertextualidade e essa intertextualidade, possibilitando a criação de aventuras maravilhosas, remete de volta à realidade que, por sua vez, é o ponto de partida, a base de todo o maravilhoso e da intertextualidade colocados no texto de Lobato. É, na verdade, um ciclo sucessivo que, de girar, produziu um amálgama em que se manifesta uma infinidade vocálica e em que muitos textos da humanidade fundem-se e colocam-se em relação entre si e com o texto de Lobato. É, assim, uma obra-instante que se consagra pela intertextualidade.

E esse ciclo, e esse amálgama, permitem que muitos morem, ainda hoje, dentro de *Reinações de Narizinho*.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. Lobato de todos nós. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 145-157.

ALVES, Henrique. Um manifesto pré-modernista de Lobato. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 235-238.

AMADO, Jorge. O Contista Monteiro Lobato. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 55-56.

ANGELO, Assis. **Cornélio Pires**. Texto no encarte do CD *Cornélio Pires - Som da Terra*. Almanaque Jangada Brasil – suplemento de variedades – novembro de 1999 – nº15
Disponível em: <<http://jangadabrasil.com.br/outubro14/al141000.htm>>.
Acesso em 05 jul. 2006.

ANNA of Russia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_I_of_Russia>. Acesso em 16 abr. 2005.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. Ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ATHAYDE, Tristão de [Alceu Amoroso Lima]. Monteiro Lobato. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 45-52.

BAKHTIN, Mikhail. **La Poétique de Dostoïevski**. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.

BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. Em torno de Bakhtin. São Paulo: edusp, 1994, orelhas. (Ensaio de Cultura, 7).

BELINKY, Tatiana. Sem fronteiras entre realidade e fantasia. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 229-233.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 24).

BORDINI, Maria da Glória. O temor do além e a subversão do real. In: ZILBERMAN, Regina. **Os preferidos do público**: Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 11-22.

BRUNO, Ernani da Silva. Lobato e sua época. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 71-82.

CADEMARTORI, Lúgia. **O que é literatura infantil**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos, 163).

CARROLL, Lewis. Através do espelho e o que Alice encontrou por lá. In: **Alice**: edição comentada. Ilustrações originais, John Tenniel; introdução e notas, Martin Gardner; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 125-265.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Folclore do Brasil** (Pesquisas e notas). Brasil, Rio de Janeiro; Portugal, Lisboa: Fundo de Cultura, 1967. (Biblioteca Fundo universal de Cultura – estante de Sociologia).

_____. Nota 5. In: ROMERO, Sílvio. **Folclore Brasileiro**: contos populares do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985 a. (Reconquista do Brasil; nova série; v. 87).

_____. ... who first showed the way. (Prefácio). In: ROMERO, Sílvio. **Folclore Brasileiro**: cantos populares do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985 b. (Reconquista do Brasil; nova série; v. 86).

CAVALHEIRO, Edgard. Estas memórias... In: LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. 1º Tomo. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969 a, p. 3-13. (Obras Completas de Monteiro Lobato. 1ª série – Literatura Geral – vol. 11.)

_____. **Monteiro Lobato, vida e obra**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1955. 2 v.

_____. Vida e Obra de Monteiro Lobato. In: LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1969 b, p. 3-59. (Obras Completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, v.1).

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil**: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos, 88).

DANTAS, Paulo. Monteiro Lobato, painel 100. In: **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 11- 43.

ELIS, Bernardo. Por que Monteiro Lobato trocou de nome. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 59-69.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [19--].

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. Em torno e Bakhtin. BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1994, p. 49-61. (Ensaio de Cultura, 7).

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana. **Itinerários** – Revista de Literatura. Araraquara, v. 19, p. 55-65, 2002.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. Em torno e Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994, p. 29-36. (Ensaio de Cultura, 7).

FIORIN, J. L. e PLATÃO SAVIOLI, F. **Para entender o texto: leitura e redação**. São Paulo: Ática, 1990.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII, p. 271-314.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. (Collection Poétique.).

GERSTEIN, David. **The classic Felix the Cat page**, a Pat Sullivan comic. Disponível em: <<http://www.felix.goldenagecartoons.com>>. Acesso em 16 abr. 2005.

GONÇALVES, Magali T., AQUINO, Zélia T. e SILVA, Zina B. **Estudos de literatura infantil: teoria e prática**. Jaboticabal: Funep, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Paródia**. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérezx. Lisboa: Edições 70, 1989.

JANSEN, Carlos (Trad.). **Aventuras maravilhosas do Barão de Münchhausen**. 3. ed., revista por Terra de Senna. Rio de Janeiro: Minerva, 1944.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Poétique. **Intertextualidades**. Revista de teoria e análise literárias v. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

KARL Friedrich Hieronymus Freiherr von Münchhausen. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Friedrich_Hieronymus_Freiherr_von_M%C3%BCnchhausen>. Acesso em 11 jun. 2006.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. L'avant-garde a la fin du XIXe. Siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

_____. Une Poétique Ruinée. (Présentation). In: BAKHTINE, Mikhail. **La poétique de Dostoievski**. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970, p. 5-21.

KRYWALSKI, Dieter (Org.). Raspe, Rudolf Erich. In: _____. **Knaurs Lexikon der Weltliteratur**. 3. ed. München: Knauer, 1979, p. 622.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: UNESP, 2000.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. 1º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1969 a. (Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, v.11).

_____. **A barca de Gleyre**. 2º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, v.12).

_____. **Reinações de Narizinho**. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. **Reinações de Narizinho**. 48. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Reinações de Narizinho**. 55. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Reinações de Narizinho. In: **Sítio do Picapau Amarelo**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, [19--], p. 3-160.

_____. **Cartas Escolhidas**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970. (Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, v.16).

_____. **Urupês**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969 b. (Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura geral, v.1).

LOPES, Edward. Discurso Literário e dialogismo em Bakhtin. In: **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. Em torno e Bakhtin. BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1994, p. 63-81. (Ensaio de Cultura, 7).

LUÍS XIV de França. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Luís_XIV_de_França>. Acesso em 6 jan. 2007.

MARINHO, João Carlos. Conversando de Lobato. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 181-193.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979.

MOLINO, Jean. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. **Europe: Revue littéraire mensuelle**. Paris, v. 611, Mars 1980, p. 32-41.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. Leitura crítica da literatura infantil. **Itinerários** – Revista de literatura. Araraquara, v. 17/18, p. 179-187, 2001.

NORRIS, M. G. **Tom Mix**. Disponível em: <<http://www.surfnetic.com/chuck/tommix.htm>>. Acesso em 18 out. 2004.

NOTA dos editores. In: LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959.

NUNES, J. J. Cantiga. In: MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, [19--], p. 22.

O GATO Félix. Disponível em: <<http://ninushka.vilabol.uol.com.br/famosos.html>>. Acesso em 12 out. 2004.

OS MENTIROÇOSOS. Disponível em <http://www.guiadoscuriosos.com.br/lista.asp?id_cur=8467&id_cur_sub=2114>. Acesso em 16 ago. 2004.

PAZ, Octavio. A Consagração do Instante. In: _____. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 225-240.

PEIXOTO, Silveira. Vida, paixão e morte de Lobato. In: DANTAS, Paulo (Org.). **Vozes do tempo de Lobato**. Brasil: Traço, 1982, p. 83-106.

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

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. **Contos da carochinha**. Rio de Janeiro: Spivak & Kersner, 1959. (Biblioteca infantil).

PLATÃO. **Górgias ou A oratória**. Tradução, apresentação e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. (Pequena Biblioteca Difel – Textos greco-latinos IV).

RIBEIRO, Maria Augusta H. W. Um diálogo com Reinações de Narizinho de Monteiro Lobato. In: MICOTTI, Maria Cecília de O. (Org.). **Alfabetização**: o trabalho em sala de aula. Rio Claro: UNESP – Instituto de Biociências, 2000, p. 161-184.

ROMERO, Sílvio. **Folclore Brasileiro**: cantos populares do Brasil. Notas de Luiz da Câmara Cascudo sobre a 1ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. (Reconquista do Brasil; nova série; v. 86).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SCHNAIDERMAN, B. Paródia e “Mundo do riso”. **Revista Tempo Brasileiro**: sobre a paródia. Rio de Janeiro, v. 62, p. 89-96, 1980.

SMOLKA, Neide C. de Castro. Introdução. In: Esopo: fábulas completas. Trad., intr. e notas de Neide C. de Castro Smolka. São Paulo: Moderna, 1994, p. 4-9. (Coleção travessias).

SORIANO, Marc. **Guide de littérature pour la jeunesse**: courants, problèmes, choix d'auteurs. Paris: Flammarion, 1975.

_____. **Les contes de Perrault**. Paris: Galimard, 1968.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates).

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates).

VIEIRA, Ney. **Unidade e multiplicidade**: o papel da “República das Letras” e a função intelectual na República Velha – 1889-1922. Fevereiro de 2000. Tese de doutorado em Sociologia. UNESP – Araraquara.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 93-115. (Novas perspectivas, 3).

ZIPES, Jack David. Spells of enchantment: an overview of the history of fairy tales. In: _____. **When dreams come true**: classical fairy tales and their tradition. New York, United States of America: Routledge, 1999, p. 01-29.