

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

ROSA MARIA OLIVEIRA JUSTO

**Os moinhos de vento no Brasil: uma leitura da adaptação de *Dom Quixote*
das crianças de Monteiro Lobato**

São Paulo

2006

ROSA MARIA OLIVEIRA JUSTO

Os moinhos de vento no Brasil: uma leitura da adaptação de *Dom Quixote das crianças* de Monteiro Lobato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo

2006

*À minha mãe,
pela infinita compreensão
em todos os momentos.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^ª Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, pela confiança, compreensão e estímulo que antecederam esta pesquisa, bem como pela orientação criteriosa durante o desenvolvimento do meu trabalho.

Ao Prof. Elie Bajard e à Profa. Dra. Maria dos Prazeres Mendes, pelos imprescindíveis comentários no meu exame de qualificação.

À minha mãe, Eurides, pela infinita paciência e pelos incentivos constantes durante esses anos.

A todas as amigas do grupo de estudos cervantinos, especialmente a Marta Perez Rodríguez, a Silvia Massimini, a Cristina la Greca e a Salete Toledo, pelo apoio, pela paciência e contribuições ao meu trabalho.

A todos os meus amigos que me incentivaram e me auxiliaram neste trabalho, em especial Dilton Serra, grande amigo da graduação que sempre esteve presente e me apóia desde o início da minha carreira.

RESUMO

JUSTO, Rosa Maria Oliveira. **Os moinhos de vento no Brasil: uma leitura da adaptação de *Dom Quixote das crianças* de Monteiro Lobato**. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

O presente trabalho consiste no estudo da adaptação de *Dom Quixote das crianças* (1936), de Monteiro Lobato, tendo com base o diálogo intertextual que a referida obra mantém com o *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1605). Apesar da distância temporal que separa as duas obras, muitos aspectos as unem, em particular a preocupação com a leitura e com o próprio leitor da obra. A partir, portanto, do estudo da leitura e da condição do leitor correspondente a cada um dos períodos históricos, pretende-se desenhar possíveis análises e interpretações da obra de Monteiro Lobato, focalizando, em especial, as eventuais contribuições do escritor brasileiro para a formação de jovens leitores.

Palavras-chave: leitura, leitor, Lobato, Cervantes e romanesco.

RESUMEN

JUSTO, Rosa Maria Oliveira. **Los molinos de viento en Brasil: una lectura de la adaptación de *Dom Quixote das crianças* de Monteiro Lobato.** 2006. 110 f. Disertación (Maestría) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

El presente trabajo consiste en el estudio de la adaptación de *Dom Quixote das crianças* (1936), de Monteiro Lobato, basado en el diálogo intertextual que la mencionada obra mantiene con *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1605). A pesar de la distancia temporal que separa las dos obras, muchos aspectos las unen, en particular la preocupación por la lectura y por el propio lector de la obra. Por lo tanto, a partir del estudio de la lectura y de la condición del lector, se pretende diseñar posibles análisis e interpretaciones de la obra de Monteiro Lobato, enfocando, en especial, las eventuales contribuciones del escritor brasileño para la formación de jóvenes lectores.

Palabras claves: lectura, lector, Lobato, Cervantes y romanescos.

ABSTRACT

JUSTO, Rosa Maria Oliveira. **The windmill in Brazil: study of the adaptation of *Dom Quixote das crianças* of Monteiro Lobato.** 2006. 110 f. (Master's dissertation) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

This work is subject for study of the adaptation of Dom Quixote of the children (1936) of Monteiro Lobato, based on the intertextual dialogue between the work mentioned and Dom Quixote of Miguel de Cervantes (1605). Despite the secular distance that separates the two pieces of work, many aspects join them, in particular, the concern with the reading and the proper reader. It intends to draw possible analyses and interpretation of Monteiro Lobato's work taking as a starting point the study of the reading and the condition of the corresponding reader to each one of the historical periods, focusing, in special, the eventual contribution of the Brazilian writer for the formation of young readers.

key-word: reading, reader, Lobato, Cervantes and romance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
-----------------	---

CAPÍTULO 1

A ESCRITA, A LEITURA E O LIVRO: ALGUNS ELEMENTOS HISTÓRICOS.....	12
--	----

1.1. O livro e o leitor no período de Cervantes.....	14
--	----

1.1.1. O livro no Século de Ouro.....	14
---------------------------------------	----

1.1.2. Os leitores e os livros de cavalaria no Século de Ouro.....	17
--	----

1.1.3. Ensinar e deleitar em <i>Dom Quixote</i>	18
---	----

1.2. O livro no Brasil e Monteiro Lobato.....	23
---	----

1.2.1. A alfabetização nos séculos XIX e XX.....	23
--	----

1.2.2. Monteiro Lobato e a edição de livros (1918-1930).....	26
--	----

1.2.3. Monteiro Lobato e os anos de 1930.....	30
---	----

1.3. Tradução, adaptação em Lobato e alguns conceitos.....	33
--	----

1.4. Ler, ouvir, contar e imaginar.....	46
---	----

CAPÍTULO 2

MONTEIRO LOBATO E <i>DOM QUIXOTE DAS CRIANÇAS</i>	54
---	----

2.1 A literatura infantil e a preocupação com os valores pedagógicos.....	54
---	----

2.2. Monteiro Lobato: arte para imaginar, ensinar e criar.....	59
--	----

2.3. <i>Dom Quixote das crianças</i> : envolvimento, sedução e recepção.....	64
--	----

2.4. A recepção em <i>Dom Quixote das crianças</i> : autor, obra e leitor.....	69
--	----

CAPÍTULO 3

CERVANTES E LOBATO: ENTRE LEITURAS, HISTÓRIAS E AVENTURAS.....	76
--	----

3.1. <i>Dom Quixote</i> de Cervantes: leitura para adultos e crianças.....	76
--	----

3.2. As duas partes quixotescas: da aventura para os livros.....	81
--	----

3.3. Cervantes e Lobato: do romance ao romanesco.....	85
---	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
---------------------------	----

BIBLIOGRAFIA.....	100
-------------------	-----

ANEXOS.....	105
-------------	-----

INTRODUÇÃO

“Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse (...)”¹

(CERVANTES)

“Pinceladas-carrapicho, nas quais se enganchem as reminiscências do leitor.

Forçamo-lo a colaborar conosco – ele vê mil coisas que não dissemos, mas que com os nossos carrapichos soubemos acordar nele.(...) Fazer que o leitor puxe o carro sem perceber. Sugerir. Arte é só isso.”²

(MONTEIRO LOBATO)

O processo de elaboração de um texto certamente tem um percurso complexo: inicia-se por uma inquietude no espírito, com o lápis na mão e o olhar fixo no papel em branco, sem saber ao certo onde iniciar. O próprio autor do *Quixote* relatou em seu prólogo: “Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría”. As preocupações são muitas, começando pelo texto a ser elaborado e terminando com projeções a respeito do próprio ato de leitura, com possíveis indagações acerca de qual será o perfil do leitor, como interagirá com o texto e quais reflexões poderá fazer sobre o que se acabou de escrever. Essa relação autor/ leitor será medida pelo resultado final do trabalho do autor, ou seja, o texto; porém, a leitura dependerá de alguns aspectos que vão desde o contexto histórico que envolve a obra até a própria história de vida do leitor.

Cervantes deixou sua “pluma” discorrer magistralmente sobre o papel e, há quatrocentos anos desde a publicação de sua obra, continua conquistando leitores. O presente

¹ CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 15.ed. Barcelona: Planeta, 1996. p. 11 (prólogo da primeira parte).

² Citação extraída do site: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato>, “Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros”, organizado pela Profa. Dra. Marisa Lajolo.

trabalho parte da obra de Cervantes para buscar o diálogo intertextual e suas conexões com a leitura que o *Dom Quixote* mantém com *Dom Quixote das crianças* de Monteiro Lobato, um clássico da literatura infanto-juvenil. A proposta é apontar como a adaptação de Lobato contribuiu para a formação de futuros leitores, já que foi por meio de sua obra que um grande número de leitores conheceu a personagem cervantina no Brasil.

O escritor paulista Monteiro Lobato (18/04/1882) nasceu em Taubaté no período da escravidão, época em que as atividades agrícolas do café estavam bastante prósperas. Um momento marcante em sua vida foi quando herdou uma bengala de seu pai com as iniciais J.B.M.L., a qual trazia incrustado um unicórnio, o que exerceu presença forte em seu imaginário. A partir daí, decide trocar seu nome de José Renato Monteiro Lobato para José Bento Monteiro Lobato.³

Ao longo de sua infância, duas coisas o fascinavam: a vida ao ar livre na chácara de seu avô, o visconde de Tremembé, repleta de brinquedos simples, confeccionados com pedaços de madeira e com a vegetação disponível e, por outro lado, a biblioteca de seu avô.

O espaço rural em que Lobato estava inserido, bem como o prazer que sempre lhe despertou a leitura, provavelmente tiveram importância decisiva na criação de sua obra. Em seus artigos e cartas notamos uma preocupação constante com o ato da leitura, com o leitor e com papel da literatura na vida social. Sempre concedeu atenção especial à literatura infantil, desenvolvendo um verdadeiro projeto de leitura a partir de uma ampla produção dedicada ao mundo infantil em que se incluem traduções e adaptações.

Em 1936, Monteiro Lobato publica *Dom Quixote das crianças*, obra que nos remete à preocupação e à atenção que o autor dedicava aos clássicos e à necessidade de criar adaptações destinadas a eventuais jovens leitores por meio de uma linguagem mais acessível.

O *Dom Quixote das crianças* estabelece um diálogo intenso com a obra de Cervantes publicada em 1605, o *Don Quijote de la Mancha*. A distância temporal entre os dois autores e as diferenças poéticas nas orientações presente nas duas obras os separam e os situam em mundos bem diversos. No entanto, apesar das diferenças, algo os aproxima consideravelmente: a preocupação com a leitura e com o leitor, além das personagens e da reescritura de algumas cenas e seqüências narrativas. Tanto o escritor espanhol quanto o brasileiro tiveram muito em conta essas duas instâncias da obra literária – leitura e leitor –, tornando-as temas fundamentais de suas obras. No entanto, temos que observar que Cervantes

³ As informações foram extraídas da tese de doutorado de: DEBUS, Eliane Santana. *O leitor, esse conhecido: Monteiro Lobato e a formação de leitores*. Rio Grande do Sul, 2001, p.9. Tese (Doutorado – área: Teoria Literária), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível no site: www.unicamp.br.

e Lobato se aproximam por focar a leitura e o leitor, porém, apresentam preocupações distintas. Cervantes se detém no seu leitor na medida em que estabelece - sendo talvez o primeiro na literatura ocidental- uma relação entre um narrador e um leitor pessoal. Ao contrário de Lobato, o autor do *Quixote*, não vislumbra em ampliar o número de leitores na Espanha. Lobato tinha como meta patriótica geral, a difusão da leitura. Além disso, o autor do *Quixote das crianças*, como todo escritor de literatura infantil, preocupava-se em seu entendimento pelo seu público, questão que não foi levada em consideração por Cervantes.

No entanto, a partir do diálogo intertextual com a obra de Cervantes, pretendemos fazer uma leitura de *Dom Quixote das crianças* considerando os seguintes aspectos: no primeiro capítulo será enfatizado o recurso da tradução, da adaptação, da leitura em voz alta em contraposição à leitura silenciosa, e do ler, deleitar e ensinar; no segundo capítulo, abordamos a literatura infantil e a questão da recepção da obra no âmbito do texto lobatiano; e, no terceiro capítulo, a eficácia do gênero romanesco em *Dom Quixote das crianças*.

Uma preocupação central que perpassa todo o trabalho é a tematização da leitura, do leitor e seus desdobramentos, incluindo o velho preceito horaciano do “instruir e deleitar”, em alguma medida presente em autores tão distantes do ponto de visto temporal e histórico. Pretende-se evidenciar que Monteiro Lobato, em *Dom Quixote das crianças*, constrói um “projeto engenhoso” que contribui, efetivamente, para a formação do jovem leitor brasileiro. Por esse motivo, pareceu-me pertinente anexar e transcrever, no final deste trabalho, três cartas de jovens leitores de Lobato: duas que comentam sobre o *Dom Quixote das crianças* entre outras obras e uma que retrata o interesse do leitor em traduzir *Peter Pan*. Os documentos foram encontrados no IEB, Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Embora tenha localizado as cartas após a conclusão da redação da minha dissertação (por isso não as comentei no corpo do meu trabalho), elas evidenciam em certa medida a recepção da obra de Lobato e a preocupação do autor com o jovem futuro leitor.

CAPÍTULO 1

A ESCRITA, A LEITURA E O LIVRO: ALGUNS ELEMENTOS HISTÓRICOS

A necessidade de expressar a vivência e a experiência sempre fez parte da nossa civilização. Quando estudamos a história da cultura e a maneira como foi transmitida a cada geração, verificamos que a arte sempre esteve presente das mais variadas formas.

O impulso do homem de ler e compreender o espaço em que está inserido foi e é possível graças à capacidade de organizar, registrar e expressar suas idéias por meio de símbolos, imagens ou palavras.

Antes da escrita alfabética e de sua utilização, deparamo-nos com outras duas invenções, como observou Elie Bajard. Uma delas foi realizada pelos fenícios, que tiveram a preocupação de transcrever os fonemas, não mais as sílabas, e com isso conseguiram classificar palavras, nomear bens materiais e, conseqüentemente, analisar o aspecto fonológico da língua. A outra invenção pertence aos gregos, que transcreveram as vogais gregas ao emprestar signos consonânticos aramaicos. A partir da correspondência entre um signo gráfico e um fonema é que foi possível o trânsito do alfabeto entre o oral e o escrito. Após a invenção do alfabeto, a língua escrita ocupará um espaço importante em relação à língua oral, pois aquela conseguirá a transmissão de idéias de maneira mais individualizada, sem a presença e a participação de outros interlocutores (BAJARD, 1994, p.22-29).

Com a ênfase maior na escrita, podemos pensar que o desenvolvimento da leitura, por assim dizer, deu-se ao longo de três momentos decisivos, os quais destacamos: séculos IX-X, em que as *scriptoria* monásticas abandonaram os antigos hábitos de leitura e da cópia oralizada; século XII, no qual tivemos a difusão da leitura em silêncio no mundo universitário; e a metade do século XIV, quando essa nova maneira de leitura – a silenciosa – alcança tardiamente as aristocracias laicas (CHARTIER, 1996, p.82).

Antes de Gutenberg, a reprodução de manuscritos era muito mais limitada. Tanto na Alemanha reformada quanto na América, a Bíblia constitui obra essencial da prática escrita e a leitura é vista, por sua vez, com reverência porque é rara e carregada de sacralidade.

Segundo a análise de Roger Chartier, entre os séculos XVII e principalmente o XVIII, uma nova maneira de leitura começa a impor-se: uma leitura silenciosa e, portanto, de caráter privado. O livro estará mais presente na sociedade e sobretudo nas cidades, e por esse motivo o leitor estabelecerá uma relação mais individual com tal objeto, que assume

progressivamente nas sociedades urbanas a função de um possível companheiro nas horas de solidão, além de, muitas vezes, constituir um índice de condição social com nítidos valores de poder e saber. Entre os impressos de grande circulação estão a Bíblia e os almanaques, que se destacaram porque moldavam de maneira bastante significativa o modo de pensar e contar e, como estes circulavam entre as famílias, tiveram um papel importante por interferir nas relações familiares, na medida em que se apresentavam como referência fundamental para as mesmas⁴. (CHARTIER, 1996, p.97)

A leitura, além de individualizada, tem uma representação bastante feminina. Ou seja, era comum as pinturas retratarem moças em seus aposentos na companhia de um livro, evidenciando novamente a idéia de que o livro era o companheiro na solidão, principalmente para o perfil feminino da época, no século XVIII. Por outro lado, a leitura no campo traz a idéia inversa da leitura urbana, uma vez que esta é feita em voz alta, sendo prática comum entre os camponeses, como por exemplo a leitura da Bíblia ou de alguma vida de santo, quando a família se reúne para ouvir ensinamentos e preceitos religiosos.

A questão da leitura em voz alta e da leitura silenciosa será abordada posteriormente, porém é importante enfatizar que as duas práticas, isto é, a leitura em voz alta e a silenciosa, representam formas diversas de relação com o texto: a primeira como um cerimonial coletivo em que o texto estaria destinado aos iletrados; a segunda, como um ato mais intimista e privado.

Contudo, além das funções mencionadas, independentemente da classe social, o mais relevante é reconhecer o papel e a importância da leitura para o indivíduo, a relação com o texto e a pluralidade das leituras possíveis em um mesmo texto “devido às disposições individuais, culturais e sociais de cada um dos leitores” (CHARTIER, p.98).

O prazer da leitura não implica encontrar o sentido desejado pelo autor, o que resultaria numa “coincidência entre o sentido desejado e o sentido percebido, como um acordo cultural”. Ler é muito mais que encontrar um sentido em determinado texto; é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas seqüências. É, portanto, constituir e não reconstituir um sentido. Como diz Goulemat, a leitura é uma revelação pontual de uma polissemia do texto literário (GOULEMAT, 1996, p.115).

Dessa maneira, um texto literário, sendo polissêmico, permite ao leitor a possibilidade de deparar-se com várias facetas em um mesmo texto, e será essa troca, esse intercâmbio que caracterizará a leitura ou as leituras. Toda leitura não deixa de ser, em

⁴ Por se tratar de um tema bastante amplo, apenas citamos nessas linhas, a importância da Bíblia e dos almanaques nas relações familiares, pois a abordagem desse tema não condiz com a proposta de trabalho.

alguma medida, comparativa, pois o contato com um livro nos remete a leituras de outros livros, por isso nunca lemos o desconhecido, sempre haverá uma identificação com algum episódio, fato histórico, aspectos culturais, etc. Goulemat diz que a leitura é um jogo de espelhos e que o sentido de uma leitura nasce tanto daquilo que foi lido anteriormente como do próprio texto, pois é certo que seja dos sentidos já adquiridos que nasça o sentido a ser adquirido (GOULEMAT, 1996, p.115).

1.1. O LIVRO E O LEITOR NO PERÍODO DE CERVANTES

1.1.1. O livro no Século de Ouro

A expressão Século de Ouro foi atribuída a um período determinado da história da Espanha que abrange uma parte dos séculos XVI e XVII. Alude, sobretudo, a uma época de esplendor cultural vivido pela Espanha e integra importantes mudanças nos aspectos político, econômico e social. A definição de Século de Ouro traz algumas polêmicas, já que, segundo Bennassar, alguns historiadores espanhóis evitam o uso da expressão porque esse período também foi marcado por crises e decadências, além de ser uma periodização criada por historiadores, isto é, uma abstração, uma vez que as pessoas dessa época não tinham a consciência de estar vivendo o que, posteriormente, seria designado como Século de Ouro. Não havendo um conceito único para Século de Ouro, a definição de Bennassar pareceu-nos a mais apropriada: “La memoria selectiva que conservamos de una época en la que España ha mantenido un papel dominante en el mundo, ya se trate de la política, de las armas, de la diplomacia, de la moneda, de la religión, de artes o de las letras” (BENNASSAR, 1983, p.7 e 10). Assim sendo, nosso enfoque recairá sobre as letras – leitura e literatura –, pois foi também nesse período de importante desenvolvimento e avanço editorial que se publicou a obra de Cervantes.

A edição de livros foi marcada por um relevante progresso no Século de Ouro e esse grande desempenho contribuiu, de acordo com Bartolomé Bennassar, para que os Reis Católicos, em 1480, se surpreendessem com a nova arte e promulgassem uma lei dando total liberdade à produção de livros, lei que se manteve até 1558. Contudo, simultaneamente havia um clima de medo na Espanha provocado pela difusão das doutrinas protestantes e, a partir disso, restringiu-se a liberdade e houve um maior controle das publicações, além de uma

censura preventiva, com apoio da Inquisição. Esses fatores prejudicaram a produção e a importação de livros nesse período (idem, p.288 e 289).

Com o advento da imprensa e conseqüentemente com a publicação de livros, houve um maior desenvolvimento da cultura escrita. Como se sabe, o número de analfabetos era considerável e saber ler, nesse período, era privilégio de uma minoria da população. De um modo geral, a cultura era transmitida por meio da oralidade e sua divulgação baseava-se em refrãos, cantos tradicionais e contos de procedência distante. A religiosidade, sem dúvida, cumpria um papel importante, por intermédio das orações, dos sermões e catecismos (ibidem, 1983, p.273).

O fato é que uma grande fração da população urbana e trabalhadores do campo, não estava inserida na cultura escrita e não sabia ler. Entre os índices citados por Bartolomé Bennassar, provavelmente 3/4 ou 4/5 da população espanhola era analfabeta. No campo o número é bem mais expressivo que na cidade, atingindo, segundo Maxime Chevalier, 80% da população espanhola camponesa (CHEVALIER, 1976, p.19). Na cidade, a alfabetização era mais presente, sobretudo nos lugares onde havia comércio que necessitava da escrita para seu controle geral. No entanto, esse pequeno comerciante ainda se encontrava na fronteira do analfabetismo, uma vez que muitos sabiam ler e não sabiam escrever, ou então sabiam somente assinar o próprio nome. Em Madrid, em 1605, uma pesquisa realizada por Claude Larquié que englobou 15% da população madrilense mostrou que mais da metade era capaz de assinar, sendo sua maioria composta por homens, enquanto algumas poucas mulheres, mesmo as que pertenciam à nobreza, eram capazes de ler, mas não sabiam escrever (BENNASSAR, p.285 e 286).

A condição social poderia incluir ou excluir o indivíduo do acesso à leitura. Dentro da cidade, assim como no campo, os pequenos comerciantes, artesãos e operários engrossam o número dos analfabetos e semi-analfabetos. Em contrapartida, os que representavam a aristocracia, como o clero, os nobres, os altos funcionários catedráticos, constituíam os detentores da cultura nesse período. Entre 1580 e 1650, todos os membros pertencentes ao clero sabiam ler e escrever. Na alta nobreza, a proporção entre os homens é de 90% a 95% (ibidem, p.285 e 286). Além desses, havia outros ofícios que exigiam um conhecimento específico para o exercício da profissão e por sua vez, tinham acesso à leitura, seriam, o que chamamos hoje de “técnicos” e intelectuais, isto é, altos funcionários, catedráticos e profissionais liberais (letrados, advogados, médicos, arquitetos, pintores). Dessa forma, os índices de analfabetismo também nesse período estão relacionados com as condições sociais do indivíduo, o que demonstra que ele terá pouca ou nenhuma oportunidade de ascensão ou

melhoria de sua condição, uma vez que o poder cultural está na mão da aristocracia. (CHEVALIER, p.38).

Além do analfabetismo ser uma limitação para a leitura, segundo Maxime Chevalier, o preço dos livros também contribuíram para essa exclusão, já que a maioria não possuía condições econômicas para adquiri-los. No Século de Ouro ainda não existiam bibliotecas abertas ao público, e possuir uma biblioteca nos séculos XVI e XVII era um privilégio de classe. Ainda segundo informações de Maxime Chevalier, o conteúdo das bibliotecas poderia ser dividido em três grupos diferentes: “bibliotecas ricas que cuentan con 500 libros o más, bibliotecas de razonable importancia en las cuales entran centenares de libros, y bibliotecas que contienen unas docenas de libros, o unos cuantos libros” (idem, p.39). Nas grandes cidades (no século XVI) existiam serviços que alugavam livros ou eles podiam ser adquiridos nos leilões públicos, em que eram colocados à venda pelos herdeiros de algum falecido.

De um modo geral, o leitor tinha duas opções para obter um livro: comprar ou fazer um empréstimo, pois nesse período era também muito comum o empréstimo de livros entre as pessoas de um mesmo círculo social. Os que podiam comprar livros eram uma minoria: “alto clero, nobres, cavaleiros, letrados e, em geral, os intelectuais e comerciantes”, pois o preço alto do papel encarecia muito o livro, contribuindo para um afastamento daqueles poucos que sabiam ler, mas não possuíam condições econômicas (ibidem, p.21 e 23).

Para Chevalier, a falta de interesse pela cultura e também pelos livros de entretenimento revela uma limitação para a leitura, principalmente entre aqueles com possibilidades culturais e econômicas adequadas que, durante o tempo livre, não se dedicavam ao hábito da leitura (ibidem, p.24 e 25).

1.1.2. Os leitores e os livros de cavalaria no Século de Ouro

Os livros de cavalaria ocuparam um espaço relevante no período do Século de Ouro na Espanha. Tratou-se de um gênero literário que teve grande repercussão na sociedade. Alguns estudos demonstram as cifras editoriais que tal gênero alcançou: segundo Maxime Chevalier, os dados a seguir nos dão uma idéia concreta da importância dos livros de cavalaria durante um século e meio:

- 267 edições entre 1501 e 1650;
- 157 edições entre 1501 e 1550;
- 86 edições entre 1551 e 1600;
- 24 edições entre 1601 e 1650;
- 46 edições impressas de originais entre 1501 e 1602; e
- 36 edições entre 1510 e 1551.⁵

Pelas cifras acima, notamos um auge de publicação nos meados do século XVI e uma decadência a partir de 1600.

Os livros de cavalaria eram considerados livros de entretenimento e, muitos deles, até medíocres e tediosos. No entanto, justamente numa época em que a cavalaria havia sido extinta, observa-se uma leitura em massa desse gênero e, inclusive, consegue-se abarcar também o público culto e refinado do século XVI. Apesar de esses livros apresentarem um caráter mais popular, circularam entre a nobreza, os cavaleiros⁶, soldados e homens cultos tanto no reinado de Felipe II quanto no de Carlos V.

Para Maxime Chevalier, há uma possibilidade de os cavaleiros identificarem-se com os valores morais e educativos destacados nessas obras, além de apresentar-lhes uma sociedade que no fundo era a sua. O público aristocrático tinha sua imagem refletida nesse ambiente mais puro e irreal dos livros de cavalaria; no entanto, esse mundo não era admitido pelos burgueses, pois o dinheiro e a cidade, que era o centro das atividades econômicas, estavam sempre excluídos dessas obras. Além disso, o campo também não tinha uma representação significativa. Havia uma atmosfera “mágica” com castelos, damas, cavaleiros, gigantes, etc., da qual, entre outros valores e princípios, a honra, a coragem e a justiça eram partícipes. Para o autor, também se pode pensar que essa forma literária representaria, para a aristocracia, “una imagen halagüeña de su existencia y sus anhelos”, e, para os cavaleiros, refletia a imagem depurada da aristocracia – talvez um dos motivos de êxito dessas obras –, uma possibilidade de viver uma livre aventura, já que essa era uma realidade cada vez mais difícil, tendo em conta a nova ordem social que se estabelecia. Esses cavaleiros “encontraban en unas aventuras somadas una compensación a una existencia ahora regulada, y dentro de poco sumisa”(CHEVALIER, p.98 e100).

Chevalier afirma que uma leitura pública dos livros de cavalaria seria mais provável, porém não se pode deixar de considerar sua eventual existência. Mesmo com alguns indícios, entre eles um episódio do próprio *Quixote* (cap. XXXII – primeira parte) em que os

⁵ CHEVALIER, Maxime. p.66.

⁶ Esses referem-se àqueles que exercem o ofício na corte.

lavradores reunidos no estabelecimento de Juan Palomeque escutam as aventuras de Felixmarte e Don Cirongilio, temos de levar em conta que se trata de um texto literário e portanto, estamos diante da representação de uma prática recorrente nos tempos de Cervantes. A hipótese mais defendida por ele, Chevalier, é a de que os livros de cavalaria, em princípio destinados aos cavaleiros, de maneira gradativa começaram a alcançar as classes sociais mais baixas, entre elas o pequeno burguês e os artesãos (*ibidem*, p.93 e 95).

Todo esse êxito editorial dos livros de cavalaria continua até 1600, quando se nota um declínio acentuado dos leitores desse gênero. A nobreza dedica-se a outras atividades⁷ e a outras leituras, como o romance pastoril, o mourisco e o cortesão, que, por sua vez, começam a ocupar o espaço dos livros de cavalaria. Com o intuito de parodiar os livros de cavalaria, Cervantes publica nesse período de declive (1605) *Don Quijote de la Mancha*. O projeto surge em momento favorável porque grande parte dos leitores já conhece os *Amadises* e, dessa forma, apreciará a obra de Cervantes intensamente.⁸

1.1.3. Ensinar e deleitar em *Dom Quixote*

Segundo Martín de Riquer, “en la lengua original, el *Quijote* se imprimió unas treinta veces, en el siglo XVII, unas cuarenta, en el XVIII, unas doscientas, en el XIX y en lo que va del XX en un promedio de unas tres veces al año” (RIQUER, 1996, p.32). Precursora do gênero romance, a obra de Cervantes é uma das mais importantes da literatura universal. Cervantes assinala em seu prólogo que o objetivo principal de sua obra é o de ir contra os livros de cavalaria – ao menos, este aparece como sendo seu objetivo explícito: “Y, pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías” (CERVANTES, 1996, p.18). As últimas palavras de Dom Quixote, no final do romance, também nos remetem a essa proposta: “Pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías...” (p.1099). Evidentemente, o *Quixote* é muito mais que uma obra que enfrenta os livros de cavalaria. A prova disso é que a obra de Cervantes há séculos é lida e admirada por milhares de leitores em todos os países, ainda que os leitores contemporâneos, na maior parte das vezes, desconheçam os livros de cavalaria. Ou seja, como

⁷ Segundo informações de Chevalier: “la nobleza sigue practicando los juegos de cañas y la lidia de toros, se entrega con creciente fervor a las máscaras y mojigangas.”, p.88.

⁸ Essa informação foi extraída da nota de rodapé de Maxime Chevalier ao citar Menéñez Pelayo, p.89.

afirma Martín de Riquer, se o objetivo único de Cervantes, ao publicar o *Quixote*, tivesse sido acabar com os livros de cavalaria, quando estes deixam de ser publicados, a obra teria sua proposta central superada e hoje seria somente uma obra de circunstâncias (RIQUER, p.44). No entanto, além do conhecimento prévio sobre as novelas de cavalaria, o *Quixote* é também uma obra de grande entretenimento.

A partir desses dois aspectos expostos, isto é, a paródia dos livros de cavalaria e o entretenimento, podemos traçar um caminho que nos levará a refletir sobre a presença do ensinar e deleitar no *Quixote* de acordo com os preceitos da poética clássica.

A personagem de Cervantes enlouquece de tanto ler livros de cavalaria e sai em busca de aventuras disparatadas, o que nos leva a pensar que, para Dom Quixote, as leituras tiveram uma função muito maior que a do puro entretenimento, na medida em que o estimularam a pôr em prática as aventuras vividas pelos cavaleiros de uma época.

No capítulo XLVII (primeira parte), o barbeiro e o cura planejam uma encenação e conseguem enjaular Dom Quixote, pois acreditavam que com isso seria possível impedi-lo de seguir com suas loucuras. Nesse episódio, merece destaque o diálogo que o cônego mantém com o cura e com Dom Quixote sobre os livros de cavalaria. Para o cônego, estes não têm a função de ensinar, somente deleitar. Antes da presença de Dom Quixote na cena, diz o cônego ao cura:

“...a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar: al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo como puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates (...)” (CERVANTES, p.501-502).

O cura, depois de escutá-lo, diz que compartilha da mesma opinião e que havia queimado alguns livros de Dom Quixote:

“(...) dijo tener ojeriza a los libros de caballerías, había quemado todos los de don Quijote, que eran muchos.”

O cônego prossegue afirmando:

“(...) que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho” (p.504).

Podemos notar que há uma preocupação com a finalidade da literatura tanto por parte do cônego quanto do cura. Essa indagação do efeito da literatura sobre o leitor é um dos

objetivos prioritários da teoria clássica. A opinião mais divulgada, segundo Carmen Bobes, era que “la literatura debía desempeñar la doble finalidad de instrucción y entretenimiento, cualidades que asociaban a la utilidad y el deleite” (BOBES et alli, p.349). Ainda segundo Carmen Bobes, todos os teóricos e comentaristas aceitam essa função dupla da literatura,⁹ ainda que certamente a Contra-reforma tenha levado a Espanha a insistir mais na função didática, embora o deleite fosse o elo necessário para atingir aquela função (idem, p.349).

Esses conceitos são detectados na *Philosophia Antigua Poética*, de Pinciano, que segue os preceitos horacianos, além dos aristotélicos, com relação à finalidade literária. Pinciano considera que a arte pode ensinar e deleitar e, assim como Horácio e acredita que deve haver um equilíbrio entre as duas funções – o deleitar e o instruir:

“...Si la Poética enseña la vna y la outra, y, por medio de ambas, da el deleyte como fin della, su fin y la humana felicidad serán vna cosa misma” (...) “el que tiene mucha doctrina, no es bien recebido, ni leydo, y el que tiene solo deleyte, no es razón que lo sea; y, en suma, la Poética es arte inuentada, como todas las demás, para bien y vtil del mundo; de la qual fue origen y principio el fin que ya es dicho, y otra vez digo, la doctrina com el deleite.” (PINCIANO, 1973, III:212-213)

“Las artes que solo aspiran al deleyte próprio muy malas fueron acerca de toda buena philosophía.” (I:156)

No capítulo XLIX (primeira parte) da obra de Cervantes, Dom Quixote e o cônego expõem suas considerações sobre os livros de cavalaria e a finalidade que estes teriam. O cônego reitera o que disse ao cura sobre esses livros e Dom Quixote tem agora a oportunidade de expressar sua opinião:

“El canónigo le dijo: (...) la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías, que le hayan vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado... ¿cómo es posible que hay entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises (...) No pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad (...) Cuya lección de sus valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren. Ésta sí será lectura digna del buen entendimiento (...) de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñando en la bondad, mejorado en las costumbres (...)”.

(...) don Quijote (...) le dijo: (...) se ha encaminado a querer darme a entender que no ha habido caballeros andantes en el mundo, y que todos los libros de caballerías son falsos, mentirosos, dañadores e inútiles... hallo por mi cuenta que el juicio y el

⁹ Há uma terceira função, a de produzir admiração (*admiratio*). No entanto, não a abordaremos neste trabalho.

encantado es vuestra merce, pues se ha puesto a decir tantas blasfemias contra una cosa tan recebida en el mundo, y tenida por tan verdadera (...) ¿Hay mayor contento que ver, (...) un gran lago de pez hirviendo a borbollones... un fuerte castillo o vistoso alcázar, cuyas murallas son de macizo oro (...) Lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolia que tuviere, y le mejorarán la condición, si acaso la tiene mala.” (p.515, 516, 521 e 523)

Obviamente, nas palavras do cavaleiro, a finalidade da leitura estaria somente no entretenimento; as aventuras vividas seriam uma forma de “deleite” e de expressar a função que a leitura tinha para ele : “(...) que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, biencriado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones de encantos (...)” (p.523).

Levando em conta os argumentos de Pinciano, a finalidade da literatura seria harmonizar o prazer e o didatismo. Segundo Carmen Bobes:

“entretenimiento es esencial para producir un placer derivado de la contemplación de la belleza y en consecuencia resulta provechoso y necesario para instruir. El placer es el paso necesario para la instrucción final. El placer está en función de la finalidad última que es el didactismo.” (BOBES et alli, p.350)

Como afirma Pinciano, “(...) a la forma de poesía, que es la imitación (...) que es deleyte para la enseñanza; porque la Poética, deseando deleytar, busca el deleyte no sólo en la cosa, mas en la palabra (...)” (PINCIANO, 1973, I:207). Horácio, em sua *Arte Poética*, também afirma que a arte deve simultaneamente agradar e educar, ressaltando porém que agradar é função essencial, e educar, função acidental, embora importante (HORÁCIO, 1993, p.66).

É interessante notar que muitas vezes, na obra de Cervantes, o tema do “ensinar”, por exemplo, está presente em alguns episódios. No capítulo XLII–2ª parte, Dom Quixote dá alguns conselhos a Sancho antes de que este vá governar a tão deseja ilha:

“¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada? (...) En lo que toca a cómo has de gobernar tu persona y casa, Sancho, lo primero que te encargo es que seas limpio, y que te cortes las uñas, sin dejarlas crecer... no andes, Sancho desceñido y flojo, que el vestido descompuesto da indicios de ánimo desmazelado si ya la descompostura y flojedad no cae debajo de socarronería, como se juzgó en la de Julio César (...).¹⁰

¹⁰ CERVANTES, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 1996. p.870, 871.

Os ensinamentos de Dom Quixote presentes nessa trama não teriam para o leitor uma função de didatismo e sim de divertimento, o que nos remete novamente a um dos conceitos da teoria clássica, o de deleitar. Segundo Horácio, pelo fato de agradar e ser útil, a arte serve também de divertimento (1993, p.66).

Finalmente, os diálogos entre o cônego, o cura e Dom Quixote ressaltam a preocupação e a importância desses conceitos clássicos na literatura daquele período. A harmonia entre o ensinar e o deleitar seria o equilíbrio entre o útil e o agradável. Reconhecer somente o didatismo em uma obra seria condenar o deleite, sendo que o entretenimento também poder ter função didática e fazer parte do instruir. Além disso, a arte para agradar deverá, seguindo as regras clássicas, entre elas a razão, ser bela e, para ser bela, inspirar sentimento e emocionar.

1.2. O LIVRO NO BRASIL E MONTEIRO LOBATO

1.2.1. A alfabetização nos séculos XIX e XX

A situação econômica, política e social do Brasil no século XIX ainda sofria os resquícios da colonização portuguesa. No âmbito cultural, até meados do século XIX, essa ligação ainda estava presente, de forma que se configurava “a existência de uma ‘literatura comum’ a uma civilização luso-brasileira”). Alguns autores brasileiros surgiram nessa época (1820-1850) e suas produções, de um modo geral, estavam vinculadas a jornais e revistas. Alguns textos publicados nesses periódicos relacionavam-se com as idéias políticas da época; outros se referiam à literatura propriamente dita, isto é, eram publicados na seção de folhetins, geralmente de origem francesa, cuja tradução era feita pelos escritores brasileiros. As opções de leitura relativas à prosa e poesia restringiam-se aos folhetins, textos destinados à formação do leitor e ao ensino das letras. A biblioteca era de difícil acesso, o que limitava a leitura de livros aos poucos que conseguiam chegar àquele estabelecimento (KOSHIYAMA, 1982, p.21-23).

A formação de um público leitor para literatura originou-se na segunda metade do século XIX e o romance era a produção literária apreciada entre aqueles que tinham acesso à instrução, isto é, estudantes, professores, comerciantes, funcionários, militares e senhoras

da classe dominante (idem, p.24), o que correspondia a uma minoria na época. Se verificarmos as cifras dos livros vendidos, notamos que eram poucos os que tinham essa possibilidade, pois o Brasil ainda era um país de economia agrária-exportadora, sustentada por uma mão-de-obra escrava na sua quase totalidade. Os assalariados pertenciam a uma minoria, sendo poucos deles alfabetizados, e trabalhavam no comércio ou em alguma indústria que se iniciava. Nessas condições sociais e econômicas, tanto o leitor quanto o escritor ficavam restritos às pessoas vinculadas à classe dominante da sociedade. Enquanto a elite tinha acesso aos melhores estabelecimentos de ensino, grande maioria da população não tinha a oportunidade nem mesmo de freqüentar as escolas primárias para ser alfabetizada (ibidem, 1982, p.29).

Os dados que nos apontam o índice de analfabetismo daquela época não são muito abrangentes: Alceu Ravello Ferraro, em 1855, em um relatório anexo ao ministro do Império – o conselheiro Eusébio de Queiroz Coutinho Matoso da Câmara –, comentou que, no campo da instrução, chegou à amarga conclusão de que os dados remetidos pelos presidentes sobre as províncias não correspondiam ao pensamento da reforma de 1854 e observou ainda que o nosso país não havia compreendido bem o papel da estatística, que poucos sabiam das suas condições e exigências.¹¹ Se nos fixarmos em um determinado período, por exemplo, em 1890, o Brasil possuía a taxa mais alta de analfabetismo dentro de uma faixa etária que estaria entre os 5 anos e mais¹², período que corresponde ao acesso à escolaridade básica. Pode-se também notar diferenças dos índices de analfabetismo entre os sexos, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, como demonstra a tabela a seguir :

¹¹ Citação extraída: Revista brasileira Ciência Sociais: O analfabetismo e níveis de letramento no Brasil; o que dizem os censos. Educação Social.v.23 n.81.Campinas dez.2002. Site: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci>

¹² Dados extraídos da revista USP, São Paulo (28): p.113, dezembro/fevereiro 95/96. Disponível no site: <http://www.usp.br/revistausp/n28/8fulvia.pdf>. Segundo o artigo, desde 1940 os censos permitem que se comparem as taxas de analfabetismo nos mesmos limites etários, ou seja, 5 anos e mais, 7 anos e mais, 10 anos e mais, e 15 anos e mais. Esses limites etários remetem a significados diversos no âmbito social e educacional: face à comparação educacional, 5 anos, remete a alguns países, a entrada na escola primária; 7 anos, ao início da escolaridade obrigatório no Brasil e em outras partes do mundo; 10 e 15 anos, à idade teórica do término da escolaridade básica e fundamental e idade em que se inicia, no Brasil, de fato e *de jure* a entrada no mercado de trabalho.

População total e população analfabeta (5 anos e mais por sexo)

(Brasil – 1872 a 1991)

Ano	HOMENS		MULHERES	
	População total analfabetos	%	População total analfabetos	%
1872	5.123.869	80,2	4.806.6093	88,5
1890	7.237.932	80,8	7.095.893	89,6
1920	15.443.818	68,7	15.191.787	77,4
1940	20.614.088	62,5	2.062.227	70,6
1950	25.885.001	61,3	26.059.396	66,7
1960	35.059.546	53,2	35.131.824	57,2
1970	46.331.343	46,5	46.807.794	49,1
1980	59.123.361	40,9	59.879.345	41,6
1991	64.105.472	25,8	66.198.889	24,5

Censo Demográfico¹³

Observamos que, a partir de 1940, o número populacional de mulheres supera o dos homens, provavelmente por melhorias nas condições de saúde ;¹⁴ além disso, o índice de analfabetismo também diminui significativamente – isso talvez seja produto do processo de escolarização das mulheres, que em torno de 1940 foi mais expressivo, o que contribuiu para a diminuição na taxa de analfabetismo (ROSEMBERG; PIZA, 95/96, p.116). O censo de 1940 é tido como um dos mais importantes, pois inclui dados mais específicos da população, como cor, instrução masculina, feminina e taxa de mortalidade e fecundidade. Segundo Alceu Ferrari, que fez uma análise do analfabetismo entre 1872 e 1990, o declínio nacional da taxa de analfabetismo, na verdade, é acompanhado por um número crescente de analfabetos absolutos, pois, para ele, o analfabetismo não é somente uma herança do passado, mas a somatória gradual de pessoas não alfabetizadas que se constituem a cada geração. Observa que o analfabetismo é muito mais presente no âmbito rural que no urbano e que na região Nordeste, com uma maior proporção de negros e pobres, constata-se uma taxa elevada de analfabetismo (idem, p.114). Para que tenhamos uma idéia, em 1940, a taxa de analfabetismo entre os brancos era de 52,8%; entre os negros, 81,4%; e pardos, 74,3%; já

¹³. Idem, p. 116. O grifo é nosso. 1920 e 1940, correspondem a um período de preocupação na divulgação da leitura por parte de Lobato. Em 1936, publica *Dom Quixote das crianças*.

¹⁴ Principalmente nas condições de parto.

em 1980, entre os brancos a taxa era de 24,4%; entre os negros, 45,9%; e os pardos, 46,1%. Podemos afirmar, após esses dados, que o analfabetismo que persiste no Brasil advém também de uma história de subordinação de raça que se reproduz na vida educacional (idem, p.115). O aspecto racial contribuiu para a persistência do analfabetismo, e o nível de renda, para a exclusão escolar; se a renda for inferior a dois salários mínimos, é muito provável que suas oportunidades de alfabetização sejam afetadas (idem, p.116).

Apesar de os dados demonstrarem que houve um aumento do número de alfabetizados entre os séculos XIX e XX, os índices ainda são bastante preocupantes, principalmente porque, sabemos que o conceito de “alfabetizado funcional”¹⁵ inserido no século XX, ainda é muito controverso, os estudos não conseguem medir a capacidade de leitura e escrita na vida diária do indivíduo que está sendo alfabetizado, ou seja, como efetivamente a aprendizagem reflete no seu cotidiano. Além disso, a exigência de somente quatro anos escolares (primário) para a alfabetização funcional, nos faz pensar que “se alfabetizar” é apenas saber ler e escrever para lidar com situações diárias, sendo que ler, como todos sabemos, é muito mais que decifrar, unir ou reconhecer letras.

1.2.2. Monteiro Lobato e a edição de livros (1918-1930)

Nas primeiras décadas do século XX, os índices de analfabetismo permaneciam altos, mesmo apresentando uma sensível diminuição em comparação com o final do século XIX. As taxas elevadas de analfabetismo retratam também o desempenho econômico de um país. No período de 1914-1920, o país vivia um pós-guerra (primeira guerra mundial) e, se a indústria brasileira tentava se recuperar produzindo o que até então era importado e que não estava disponível no momento, no setor editorial as expectativas não eram muito animadoras. Na verdade, o comércio de livros estava bastante desestimulado, havia apenas alguns pontos de venda de varejo localizados nos bairros mais ricos do Rio e de São Paulo (HALLEWELL, 1985, p.234). A escassa produção editorial no Brasil estava ainda muito enraizada em livros

¹⁵ A UNESCO apresentou em 1978 o conceito “alfabeto funcional” que, pela definição, seria o indivíduo que consegue ler e escrever dentro de suas necessidades cotidianas e que utiliza essas habilidades para aprender e se desenvolver durante a vida. Extraído de: MASAGÃO, Ver R.; VÓVIO, Claudia Lemos; MOURA, Mayra Patrícia Moura. Letramento no Brasil: alguns resultados do indicador nacional de alfabetismo funcional. In: *Revista Educação Social*, v.23, nº 81. Campinas, 2002. Disponível no site: www.scielo.br/scielo.php?script=sci.

didáticos e sobre legislação. Os grandes escritores brasileiros tinham sua produção impressa na França, por intermédio da Garnier que, como editora, apenas se interessava pelos escritores consagrados. Nessa conjuntura social e econômica, em 1917, Monteiro Lobato começa a idealizar um nascimento para a indústria editorial brasileira, pois, para ele, “uma nação só se fazia com homens e livros”.

A aventura de Lobato iniciou-se em 1914, quando escreveu para o jornal *O Estado de São Paulo* uma carta com o título “Velha praga”. Nessa carta, Lobato destaca a ameaça das queimadas indevidas no campo, as técnicas primitivas de agricultura usadas pelos lavradores, o que ocasionaria um desequilíbrio desastroso para o solo e o meio ambiente. A carta foi bastante admirada, não só por seu conteúdo, mas também por suas qualidades literárias, e provavelmente tenha vindo daí o seu estímulo para lançar-se na carreira literária e editorial. Após o êxito de seu artigo publicado no jornal, vendeu sua fazenda, com o intuito de dedicar-se integralmente à vida de escritor.

Lobato usou parte do dinheiro da venda da fazenda para a publicação de *Saci-Pererê*, que foi impresso na gráfica d’*O Estado de São Paulo* e teve muito sucesso; após dois meses de lançamento, em julho de 1918, teve duas reimpressões, a primeira edição de 1.000 exemplares e a segunda, obteve 1.800. (HALLEWELL, 1985, p.240). Estimulado por sua primeira edição, decide em 1918 ingressar no mercado como produtor de livros e comprar a *Revista do Brasil*, que tinha um prestígio editorial e, apesar da situação financeira deficitária em que se apresentava, Lobato vislumbrou, através da Revista, a oportunidade para entrar no meio e investir na publicação de obras brasileiras, pois até o momento esse ramo estava em mãos estrangeiras. Além disso, o escritor também acreditava que conseguiria ampliar as operações editoriais dentro do país, mas tinha consciência das dificuldades e das condições educacionais da grande maioria dos brasileiros: “Tenho esperanças de que desta brincadeira de *Revista do Brasil* me saia uma boa casa editora. Pena morarmos num país em que o analfabetismo cresce. Cresce com o aumento da população” (KOSHIYAMA, 1982, p.68).

O escritor e também editor decide publicar *Urupês*, que começou com uma tiragem de 1.000 exemplares, impressos pelo jornal *O Estado de São Paulo*. A primeira edição se esgotou um mês depois da publicação, sendo que em julho de 1918 já havia sido providenciada a segunda (idem, p.68 e 69). A obra teve um êxito que superou as expectativas de Lobato e, em uma carta, comenta com seu amigo Godofredo Rangel:¹⁶ “O *Urupês* vai se

¹⁶ Godofredo Rangel era um grande amigo de Monteiro Lobato. Conheceu o escritor quando estudaram na Faculdade de Direito. Quando termina o curso, Rangel, que também ingressa na área literária, volta a morar em Minas Gerais. Os dois escritores começam a trocar correspondências. Nessas cartas há muitas informações e

vendendo melhor do que esperei, e neste andar tenho de vir com a segunda edição dentro de três ou quatro semanas. Há livrarias que no espaço de uma semana repetiram o pedido três vezes, e como os jornais nada disseram (...)” (HALLEWELL, 1985, p.241). *Urupês* retomou o tema do interior, trazendo à tona novamente o Brasil rural, o do caipira, o do fazendeiro, sendo uma “convocação para o nacionalismo brasileiro”, pois, com seu estilo direto e mais claro, conseguiu despertar o brasileiro para a realidade das condições sociais e econômicas, e não somente se dirigiu para uma oligarquia, mas para boa parte da nação, pelo menos aos seus 1.688.000 adultos alfabetizados. Laurence Hallewell ainda afirma que a criação inovadora de Lobato contribuiu para o desenvolvimento editorial no Brasil: “Tudo quanto Lobato acabou conseguindo com a criação de uma indústria editorial nacional dependeu de sua capacidade de, em primeiro lugar, criar virtualmente todo um mercado novo para o produto “livro”. E foi capaz de fazê-lo porque havia, antes, transformado o estilo em que os livros eram escritos e, com isso, o tipo e a quantidade de leitores que iriam atrair” (p.242 e 244).

A publicação de *Urupês* proporcionou ao editor Lobato uma melhor visão do funcionamento da atividade editorial no país. O escritor e editor notou que havia no Brasil pouca divulgação do produto livro, e uma das idéias foi criar pontos de venda e oferecer livros em consignação a estabelecimentos comerciais, como padarias, armazéns, papelarias, farmácias e outros que tivessem interesse em entrar nesse “negócio”. Lobato enviou uma circular a alguns estabelecimentos solicitando ajuda. O conteúdo da circular revela-nos a preocupação do autor em popularizar o livro, de torná-lo mais acessível ao brasileiro e, como consequência, aumentar as vendas de sua editora:

“Vossa Senhora tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada “livros”? Vossa Senhora não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro; batata, querosene ou bacalhau. É uma mercadoria que não precisa examinar nem saber se é boa nem vir a esta escolher. O conteúdo não interessa a V.S., e sim ao seu cliente, o qual dele tomará conhecimento através das nossas explicações nos catálogos, prefácios etc. E como V.S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais ‘livros’ terá uma comissão de 30 p.c; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa.” (HALLEWELL, 1985, p.245)

revelações sobre os planos de Lobato com relação à literatura, edição de livros e suas ideologias políticas. Essas correspondências têm um valor documental importante. A coleção dessas cartas, escritas durante 40 anos, foram reunidas numa obra de dois volumes: *A barca de Gleyre*, publicada em 1944.

Monteiro Lobato conseguiu, com essa divulgação, atrair aproximadamente dois mil distribuidores pelo Brasil, os quais certamente contribuíram para o sucesso de sua editora. O escritor sempre impressionava pela inovação na publicidade, além da divulgação nos estabelecimentos: em 1918, lançou uma ampla campanha publicitária nos jornais, o que, para a época, era no mínimo uma ousadia à dignidade de um livreiro de respeito. Lobato afirmava que, “se os livros deviam ser vendidos como sabão, eles precisavam ser anunciados da mesma maneira” (HALLEWELL, 1985, p.250 e 251). Além da propaganda, o escritor revolucionou ao lançar novos autores brasileiros e no pagamento de direitos autorais.

Lobato também inovou na apresentação dos livros, a começar pela capa – que nos anos 20 era cinza ou amarela. Ele rompe com esse padrão: *Urupês* e *Saci* foram publicados com capas ilustradas e coloridas. Mudou a diagramação e o tipo de papel, cuja qualidade deixava a desejar. As nossas gráficas não possuíam impressoras que pudessem produzir livros de qualidade como a francesa Garnier, por exemplo. Lobato, de certa forma, solucionou o problema em 1919, quando “começou a importar o próprio papel e planejar a sua própria oficina gráfica”, produzindo assim seu próprio padrão e abandonando o francês (idem, p.252).

Como produto de sua inovação, o escritor obtinha cada vez mais êxito na atividade editorial e, no início de 1919, sua editora se tornou “Monteiro Lobato & Companhia” (mas o título “Revista do Brasil” ainda continuou sendo usado por algum tempo). A nova empresa conseguiu, durante o mesmo ano, a publicação de quinze livros com aproximadamente 60.000 exemplares. A partir de 1920, a “Monteiro Lobato & Companhia” chegou a vender uma média de quatro mil livros por mês e, em 1921, publicava uma nova edição a cada semana. Em 1923, a firma tinha disponível um catálogo com quase duzentos títulos de livros (HALLEWELL, p.253).

O período de êxito de Lobato corresponde a um momento de *boom* pós-guerra; porém, na década de 1920, já o ramo editorial sentia o reflexo da crise econômica e política. Com sua gráfica, Lobato continuava dependente das máquinas e de material importado, pois grande parte da matéria-prima era importada. Para tanto, ele precisaria pagar muito mais em moeda nacional pela importação e, devido à desvalorização, o custo se tornou muito alto. O custo de vida em 1923 alcançou patamares bastante elevados, atingindo o setor editorial. A queda na venda dos livros foi inevitável. O editor decide reorganizar a Companhia como Companhia Gráfica-Editora Monteiro Lobato (HALLEWELL, 262). Esse era um momento bastante conturbado para o país, pois a crise havia tomado proporções políticas. O editor fez uma viagem ao Rio e, quando retornou, verificou que as instalações de sua empresa, que já estavam paradas há um mês, haviam sido atingidas pela artilharia militar devido às

manifestações que ocorriam no país. A firma já parada e endividada não podia esperar mais tempo para retornar à produção; ainda assim, Lobato consegue apesar dos problemas, levá-la por algum tempo mais adiando o seu fechamento. No entanto, em 1925, São Paulo passa por um período de estiagem muito grande, o que compromete o fornecimento de energia elétrica, iniciando-se assim um processo de redução no fornecimento de energia: a “empresa de Lobato somente poderia trabalhar dois dias por semana” (KOSHIYAMA, 1982, p.89). Lobato percebe que seria difícil dar continuidade ao negócio mediante as crises, não apenas de energia elétrica, mas as ocasionadas pela economia e, conseqüentemente, por políticas deflacionárias adotadas pelo governo com o intuito de contornar a situação vigente, sendo que as empresas menores sempre eram as mais atingidas. Em agosto de 1925, Lobato decreta falência, mas com esperanças de reiniciar o negócio, o que acontece em novembro desse mesmo ano, quando funda a *Companhia Editora Nacional*.

1.2.3. Monteiro Lobato e os anos de 1930

A partir dos anos de 1930, a conjuntura política e econômica influenciará nas suas atividades como escritor, como mencionaremos mais adiante. No âmbito da economia, a crise de 1929 ainda era sofrida pelo mundo capitalista no início dos anos de 1930. Em nosso país, após a Revolução de 1930, vivenciamos a crise do café (produto importante para a nossa economia na época), em que a queima da produção foi a solução encontrada para controlar a queda do preço. A crise atingia também outros setores da economia, entre eles o fabril e o de importação.

Na política, Getúlio Vargas estava no poder e, com a imposição de vários decretos que desfavoreciam a economia paulista, desagradou vários setores da sociedade brasileira que consideraram os seus interesses rejeitados e, por esse motivo, revoltaram-se e organizaram movimentos como os de 1932 e 1935 (KOSHIYAMA, 1982, p.116,117). Entre as medidas adotadas por Vargas está a elevação das tarifas tributárias, inclusive para os materiais importados. Com o aumento das taxas de importação, o setor editorial também foi atingido, já que, com a elevação do produto importado para a confecção do papel, as editoras eram obrigadas a utilizar o papel nacional, que era de péssima qualidade e de preço superior ao importado, pois havia também uma cobrança de taxa alfandegária, o que encarecia ainda mais o produto final.

Monteiro Lobato foi grande defensor – praticamente solitário – da indústria do livro e, em protesto à situação vigente, ele escreveu uma carta ao Ministro Francisco Campos em 5 de dezembro de 1937, na qual pedia a isenção da taxa para a importação de papel. Entre outras afirmações, dizia que “o nosso livro tinha que ficar com a alternativa de ser impresso em papel ‘nacional’, isto é, em papel estrangeiro que entra com taxas mínimas sob forma de pasta e aqui apenas sofre a operação final de desdobramento em folhas”. Ainda mencionou que “a indústria nacional do papel era uma das “muitas indústrias de tarifa inventadas pela República Velha e mantidas pela Nova”, e ainda enfatizou que os “livros encarecem, prejudica-se a cultura popular, pois vende-se menos”¹⁷ (ibidem, p.138 e 139).

As alterações políticas, econômicas e sociais desse período (1931-1948) também repercutiram no ramo editorial. As editoras foram atingidas pelas dificuldades econômicas vigentes que interferiam diretamente no produto livro e, por serem responsáveis pela veiculação de mensagens, a produção e o comércio de livros sofreram cuidados e controle de impostos pelo governo (ibidem, p.128).

O controle dos meios de comunicação se efetuou por meio da censura e, na Revolução de 1930, uma das metas declaradas foi acabar com a censura, porém não conseguiram concretizá-la. Na Assembléia Constituinte de 1934, tratou-se da questão da necessidade da liberdade de imprensa, mas, no final, o controle ainda prevaleceu. No período de 1930 a 1934, o controle das autoridades estava orientado para os jornais e os livros foram pouco atingidos, pois, numa época conturbada politicamente, os jornais se preocupavam com os perigos dos comentários políticos, em não haver nenhum comprometimento político do texto; assim, preferiram dedicar espaços à crítica literária e aos artigos relacionados à literatura, por isso, nesse período, o livro até certa medida foi beneficiado (HALLEWELL, p.369).

As restrições mais sérias aos meios de comunicação se iniciaram em 1936, quando foram criados diversos órgãos que acompanhavam as diversas etapas de elaboração e divulgação de mensagem. Em 1937 foi criado o Instituto Nacional do Livro, que tinha como finalidade proteger e vigiar “no sentido de que ele seja não o instrumento do mal, mas sempre um inspirador dos grandes sentimentos e das nobres causas humanas” (KOSHIYAMA, p.129). O controle passou a atuar de forma legalizada quando foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), em 1939. Segundo o artigo 2º, que trata da produção e circulação de livros:

¹⁷ As citações de Lobato estão na obra: *Cartas escolhidas*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1972, de autoria do próprio Lobato.

“Proibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendam ou prejudiquem o crédito do país e suas instituições ou a moral.”¹⁸ (ibidem, p.130)

Essa legislação restringiu a entrada de livros didáticos estrangeiros no Brasil por meio de uma comissão que analisava os livros usados no ensino primário, secundário, normal ou profissional (ibidem, p.131). Apropriaram-se dos livros de muitos escritores, até mesmo obras de literatura infantil, sendo que algumas de Monteiro Lobato foram queimadas, a tradução de Cecília Meireles de *Aventuras de Tom Sawyer* teve sua edição apreendida e, como se não bastasse, prenderam a escritora por tê-la traduzido (HALLEWEL, p.370).

Em se tratando de leituras, o Instituto Nacional do Livro adquiria um certo número de exemplares (aqueles permitidos pela lei) e distribuía para as bibliotecas existentes. Como o número de bibliotecas existentes¹⁹ no país era deficiente, foi necessário expandir o número de bibliotecas para acomodar os exemplares. Por outro lado, segundo Alice Mitika Koshiyawa, “a existência de um acervo de um milhão de livros concentrados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro não conseguia atrair grande contingente de leitores (81.000 em 1935 e 77.000 em 1936; portanto, em média, 200 leitores por dia)” (ibidem, p.129).

Foi nesse contexto político, social e econômico que Monteiro Lobato, como intelectual e editor de livros, mostrou-se engajado em movimentos que defendiam os interesses de uma produção livreira e literária nacional. Em 1927, o escritor aceita o cargo de adido comercial e tem a oportunidade de morar nos EUA. O escritor acreditava que os EUA eram um modelo de progresso e desenvolvimento para nós brasileiros. Além do avanço tecnológico e econômico que ele apontou: “Não há pobres, o pobre daqui equivale ao remediado daí; toda a gente possui auto” (ibidem, p.99). Lobato não esconde o seu encanto pelas bibliotecas norte-americanas, principalmente porque os leitores tinham contato direto com os livros, “como acontecia em uma biblioteca pública da Quinta Avenida onde as crianças manuseavam o livro” (ibidem, p.100). Foi durante sua estadia nos EUA que teve a consciência de como nosso país estava atrasado em relação àquele país e foi por intermédio do conhecimento adquirido em terras norte-americanas que se transformou em defensor do desenvolvimento das indústrias petrolíferas, siderúrgicas e nacionais. Em uma carta para o

¹⁸ O texto original pertence ao Anuário da Imprensa, 1941, p.124. A citação foi extraída da obra: KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

¹⁹ Referimo-nos a bibliotecas federais, estaduais e municipais. Em 1938, um levantamento listou 62 bibliotecas municipais em 1.450 municípios brasileiros. E estados como Minas Gerais e Goiás mantinham uma única biblioteca estadual (KOSHIYAWA, p.129).

presidente Getúlio Vargas, em 1930, o escritor (ainda nos EUA) propõe a troca do nosso café, que sofria restrições no mercado, pelo petróleo russo. Essa foi uma das muitas cartas que Lobato emitiu a Vargas. Em 1941, escreveu ao presidente criticando os atos do Conselho Nacional de Petróleo e de Produção Nacional, o que levou à acusação de ofensa ao presidente Vargas, custando-lhe a pena de seis meses, embora tenha cumprido apenas três (ibidem, p.160,161).

No que tange a sua estadia nos EUA, Lobato, mesmo morando lá, nunca deixou de escrever e principalmente de se dedicar à tradução. Apesar de seu deslumbramento com o avanço da economia norte-americana (o escritor sabia dos problemas políticos e econômicos do Brasil), a experiência de viver naquele país somente lhe trouxe mais forças para lutar pelo progresso de sua nação. Lobato sabia que se dedicaria muito mais à literatura, pois o capital que possuía não lhe dava condições de ser o empresário da década de 1920. Em uma carta, declarou suas intenções de voltar: “Só me volto para as letras quando o bolso se esvazia e agora, em vez de pegar milhões de dólares, perdi alguns milhares na Bolsa. Resultado: literatura *around the corner*.” (KOSHIYAMA, p.104).

Alguns acontecimentos vivenciados na década de 1920 seguiram durante os anos de 1930 e Lobato sabia que nesse curto período as mudanças não tinham sido muitas. Como exemplo, podemos ver as taxas atribuídas ao material importado impostas nos anos de 1920 e que continuaram na década seguinte, o que ocasionou uma diminuição da produção da literatura e um maior investimento nos livros didáticos. Para que tenhamos uma idéia, em 1933, “dos 1.192.000 exemplares produzidos, 467.00 eram de títulos educacionais, 429.500 eram de livros para crianças – dos quais perto de 90.000 eram de obras de Lobato – e 107.000, de literatura popular ligeira. O que sobra são 185.500 e, destes, 82.100 podemos classificá-los como *belles lettres*” (HALLEWELL, p.271). O escritor Lobato já se havia lançado na década de 1920 na literatura infantil com *As reinações de Narizinho* e, apesar de todas as dificuldades, continua seu trabalho como escritor na década de 1930 de forma mais intensa, principalmente na literatura infantil. Monteiro Lobato, além de escrever livros para crianças, dedicou-se à tradução de inúmeras obras, além de adaptações, entre elas a de *Dom Quixote das crianças*, em 1936.

1.3. TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO EM LOBATO E ALGUNS CONCEITOS

Lobato sempre esteve preocupado em cultivar uma literatura legitimamente brasileira. A sua obra, em certa medida, resgata temas brasileiros voltados principalmente para a questão rural, num movimento que procura ressaltar as raízes brasileiras. Essa postura do escritor contrastaria com uma valorização cultural francesa e uma literatura ainda presa aos moldes de Portugal entre o século XIX e início do XX. O francês era a língua que predominava nesses períodos nos estabelecimentos de ensinos de famílias que possuíam um maior poder aquisitivo. Como conseqüência, havia um grande número de obras de escritores franceses que circulava em nosso país, tanto originais como traduzidas, para os que não estavam familiarizados com o idioma francês (KOSHIYAMA, p.28). As traduções deveriam seguir o português de Portugal, já que as normas lingüísticas que ainda imperavam eram as daquele país, o que impulsionava também a leitura dos escritores portugueses.

Além da barreira econômica e política, como mencionamos, Lobato também lutou contra esses valores tão enraizados na nossa cultura, e isso também significou usar um estilo mais simples, leve e direto; sabia que esse era um dos caminhos (além da publicidade, da distribuição dos livros nos estabelecimentos) para popularizar o livro e atingir seus leitores potenciais. Não podemos esquecer que, além de escritor, Lobato era editor, e uma maior difusão dos livros era sinônimo de aumento das vendas.

O escritor observou que as traduções também poderiam exercer essa função de divulgação dos livros, principalmente porque, como mencionamos, a linguagem estava mais voltada para o português de Portugal, o que restringia o acesso à maioria, devido a um estilo mais “complexo”. Lobato dedicou-se muito ao ato de traduzir entre os anos de 1930 e 1940; aliás, esse campo de trabalho fez parte da ocupação de muitos escritores brasileiros. O escritor, quando estava nos EUA, em 1931, já se dedicava ao ofício de tradutor profissional e assim complementava a sua renda, que o auxiliaria no orçamento para o seu retorno ao Brasil. O escritor planejava a atividade de maneira metódica para que rendesse 20 páginas diárias (ibidem, p.157). Em uma carta a seu amigo Rangel, escreveu:

“Tenho empregado as manhãs a traduzir, e num galope. Imagine só a batelada de janeiro até hoje: Grim, Anderson, Perrault, *Contos* de Conan Doyle, *O homem invisível* de Wells e *Pollyana moça*, *O livro da jungle*. E ainda fiz *Emília no país da gramática*. Tudo isso sem faltar ao meu trabalho diário na Cia. Petróleos do Brasil”.²⁰

²⁰ A citação pertence à obra: Monteiro, Lobato. *A barca de Gleyre*. 12.ed. São Paulo: Brasiliense, 1968, vol. II, p.327. apud: KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato intelectual, empresário, editor*. p.157.

Nos momentos difíceis, a tradução também esteve presente na vida de Lobato. Quando foi sentenciado e cumpriu três meses de prisão, aproveitou o seu tempo para traduzir e revisar. Em 1941, traduziu: *For whom the Bell tolls* [Por quem os sinos dobram], de Hemingway, uma obra de Lincoln, e descobriu que *Kim*, de Rudyard Kipling, possuía na tradução nacional trechos ininteligíveis” (ibidem, p.161).

A sua preocupação com a linguagem pode ser observada em uma das correspondências com seu amigo Rangel: “Temos que refazer tudo isso – abrigileirar a linguagem” (ibidem, p.88). Na tradução e adaptação sua postura não foi diferente, principalmente no que tange à literatura infantil, seu maior campo de atuação. Em uma carta datada de 1943 a seu amigo Godofredo Rangel, ele descreveu as dificuldades que teve em extirpar a “literatura” de seus livros infantis: “a cada revisão nova, mato, como quem mata pulgas, todas as literaturas que ainda as estragam (...) O último submetido a tratamento foram ‘as fábulas’. Como achei pedante e requintado. De lá raspei quase um quilo de literatura e mesmo assim ficou alguma...” (ABRAMOVICH apud MILTON; EUZÉBIO, 2004, p.8).²¹ Entre as publicações de Monteiro Lobato para o leitor infante-juvenil, também se destacam as traduções e adaptações de clássicos como: *Peter Pan*, *Robinson Crusóé* (1930), *As viagens de Gulliver* (1937), *Alice no País das Maravilhas* (1931), *Alice no País do Espelho*, *Dom Quixote das crianças* (1936), *Os contos de fadas*, *Contos de Andersen*, *Novos Contos de Andersen*, *Contos de Grimm*, *Novos Contos de Grimm*, *Robin Hood*. O projeto do autor e editor, como abordamos anteriormente, era ambicioso para a época, e as críticas não se restringiram somente às obras infantis disponíveis no momento, mas também às traduzidas, principalmente as de Garnier e Laemmert, que eram editores de destaque daquele período. A editora Garnier havia publicado os contos de Grimm e a linguagem empregada impressionou Lobato: “Que traduções *galegais!* Temos de refazer tudo isso – abrigileirar a linguagem”. E ainda recomendava ao amigo também tradutor Godofredo Rangel: “Estilo água de pote, heim? E ficas com a liberdade de melhorar o original onde entender”.²² Outras obras que pertenciam ao clássico universal, como *Dom Quixote*, *As Viagens de Gulliver*, *Robinson Crusóé*, também receberam as observações de Lobato: “Escrever em ‘língua da terra’, diferente das edições da Garnier e dos portugueses”.²³ Essa diferenciação na linguagem era importante, pois o escritor e editor se tornava mais competitivo no mercado editorial, além de abrir caminho para abarcar

²¹ Artigo publicado: MILTON, John; EUZÉBIO, Eliane. “Tradução (e identidade) política: as adaptações de Monteiro Lobato e o ‘Júlio César’ de Carlos Lacerda”, em *Visões e Identidades Brasileiras de Shakespeare*, org. Marcia A. P. Martins. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004, p.86.

²² As citações foram extraídas da obra de KOSHIYAMA, Alice Mitika. As que pertencem a Lobato, Monteiro. *Barca de Gleyre*, p.122.

²³ idem.

de maneira mais ampla o público infantil, já que, entre as reivindicações de Lobato, estaria o aumento da quantidade de livros que atendessem às necessidades das crianças leitoras” (VIEIRA, 2001, p.46).

Os planos do escritor de escrever de maneira mais acessível sempre eram expostos nas cartas enviadas a seu amigo Rangel, nas quais ele usava expressões como “literatice”, “falar difícil”, “retirar a literatura”, o que nos leva a pensar que Lobato se preocupava em minimizar a assimetria existente na literatura infantil, “que era criada por adultos, comercializada por adultos, mas lida pelas crianças, um ser passivo neste processo” (ibidem, p.47). A sua atividade como escritor era tarefa árdua. Lobato era bastante exigente quando escrevia, grande parte das vezes estava descontente com o que lia, os “defeitos” somente apareciam na releitura (MARTINS, 2001, p.40). No entanto, nos parece que, com relação à gramática, não era muito metódico, como afirmou:

“guio-me pelo ato e o faro, pelo aspecto visual e auditivo da frase. Se algum período me soa falso, releio-o em voz alta para perceber onde desafina. E achada a corda bamba, não a analiso, dispenso-me de saber que preceito gramatical foi ali ofendido: aperto a cravelha e afinio a frase. O método não será dos melhores, mas é o meu. É o mau, mas meu.” (MARTINS, 2001, p.40)

A exigência de Lobato também era bastante visível no seu trabalho como tradutor. Pelo menos é o que nos transmite no seu prefácio em *Alice no País das Maravilhas*, no qual expõe a dificuldade de traduzir e a árdua tarefa de escolher as palavras:

Ficou famoso o livro entre os povos de língua inglesa. (...) Hoje aparece em português. Traduzir é sempre difícil. Traduzir uma obra como a de Lewis Carrol, mais que difícil, é difícilimo. Trata-se do sonho duma menina travessa – sonho em inglês, de coisas inglesas, com palavras, referências, citações, alusões, versos, humorismo, trocadilhos, tudo inglês, isto é, especial, feito exclusivamente para a mentalidade dos inglesinhos. O tradutor fez o que pôde, mas pede aos pequenos leitores que não julguem o original pelo arremedo. Vais de diferença a diferença das duas línguas e a diferença das duas mentalidades, a inglesa e a brasileira.”²⁴

Lobato deixa claro não só a dificuldade de traduzir, mas o emprego da linguagem “adequada” em meio às diferenças culturais entre as duas nacionalidades. O seu projeto de “abrasileirar” a linguagem, ou o de inserir elementos da cultura nacional, se faz notar nessa tradução, ainda que em menores proporções, como veremos adiante. Em seu artigo *Os*

²⁴ LOBATO, Monteiro. *Alice no país das maravilhas*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1969, p.10.

tradutores de Alice e seus propósitos, Flávia Westphalen, Nicole Boff, Camila Gregoski e Pedro M. Garcez observam que Lobato insere elementos da cultura nacional, cria um ambiente brasileiro e uma Alice com características bastante brasileiras, que recita poemas clássicos de nossa literatura e tem amigas, por exemplo, com os nomes de Cléu e Zuleica.²⁵ Os autores do mencionado artigo fizeram um trabalho comparativo com algumas traduções da obra *Alice no País das Maravilhas*, dentre as quais as de Monteiro Lobato (1931), Nicolau Sevcenko (1995), Rosaura Eichenberg (1999) e Maria Luiza de X. de A. Borges (2002). Após a escolha de alguns trechos da obra de Carrol, observaram alguns aspectos interessantes relacionados à tradução, principalmente na de Monteiro Lobato. Dada a extensão do trabalho, escolherei como exemplo apenas um trecho que nos remete a uma idéia da opção de linguagem do autor do Sítio do Picapau Amarelo.²⁶

Lobato preocupava-se em levar ao leitor um texto que estivesse próximo às nossas raízes, ou seja, podemos encontrar em sua tradução traços de uma identidade nacional. Numa passagem do texto de Carroll, por exemplo, observado por Flávia Westphalen, Nicole Boff e Camila Gregoski, há uma paródia do poema “The old man’s comforts and how he gained them (You are old, Father William)” (Carroll, 1994, p.56-58), que, na tradução de Lobato, foi substituída pelo poema símbolo do nacionalismo brasileiro, *Canção do Exílio* (WESTPHALEN et alli, p.140):

– De que coisa não pode lembrar-se? – perguntou o Bicho.

– De muitas. Daquela poesia que começa assim, por exemplo: ‘Minha terra tem palmadas’...

²⁵ Extraído de: Westphalen, Flávia; Boff, Nicole; Gregoski, Camila; e Garcez, Pedro M. *Os tradutores de Alice e seus propósitos*. Cadernos de Tradução Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Tradução, p.122, nº 8 (2001/2). Disponível no site: www.cadernos.ufsc.br.

²⁶ Há uma passagem em que Carroll apresenta-nos uma seqüência de palavras, o que nos faz acreditar que se aproveita da sonoridade de “cats” (gatos) e “bats” (morcegos) com a finalidade de elaborar um jogo sonoro, ilustrando o estado de devaneio sonolento de Alice (WESTPHALEN et alli, p.124 e 125):

“(...) But do **cats** cat **bats**, I wonder? And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way. ‘Do **cats** eat **bats**? Do **cats** eat bats? And sometimes. Do **bats** eat **cats**? (...)’ (Carroll, 1994, p.14).

“(...) Mas será que **gato** come **morcego**?” Alice começou a sentir uma certa sonolência e nesse estado o pensamento fica preguiçoso. Entrou a repetir muitas vezes a mesma frase: “**Gato** come **morcego**? Às vezes repetia **errado**: “**Morcego** come **gato**?” (Lobato, 1972, p.10)

“(...) Mas será que **gatos peludos** comem **morcegos orelhudos**? Adormecendo aos poucos, ela continuou repetindo, como que a sonhar: “**Peludos** comem **orelhudos**? **Peludos** comem **orelhudos**? e, às vezes: ‘**Orelhudos** comem **peludos**?’” (Sevcenko, 1995, p.12)

A análise feita pelos autores do artigo é a de que Lobato não se atém à sonoridade nem se preocupa em reproduzir a repetição; e ainda agrega à pergunta de Alice um juízo de valor quando introduz a palavra “errado”. Já Sevcenko elege uma tradução na qual tenta conservar a sonoridade de Carroll (cats/bats), acrescentando aos substantivos *gatos* e *morcegos* o adjetivo *peludos*, e mantém de certa forma o sentido do texto.

As citações foram extraídas do artigo “Os tradutores de Alice e seus propósitos”. Cadernos de Tradução/Universidade Federal de Santa Catarina, p.127. Os grifos são nossos.

– Palmeiras – emendou o Bicho – ‘Minha terra tem palmeiras onde canta o’...
Acabe!
– Onde canta o crocodilo’ – completou Alice.” (Lobato, 1972, p.36)²⁷

O autor substitui o trecho por algumas frases da *Canção do Exílio*, justamente as mais conhecidas e, com isso, além de popularizar o texto, também nos remete a um cunho didático.

Os autores desse artigo fizeram uma análise mais detalhada – porém, não cabe aqui explorá-la de maneira mais aprofundada – e concluíram que a tradução do criador de Emília – entre as analisadas – é a que mais tenta aproximar o texto de seu público leitor, não reproduz os trocadilhos, o que nos leva a pensar que prioriza uma leitura específica do texto e, de maneira geral, a tradução de Lobato está bastante ambientada com o texto do Brasil. Segundo ainda os autores, “Lobato está mais preocupado em situar Alice no mundo de seu leitor do que em situar o leitor no mundo de Alice” (WESTPHALEN et alli, p.137-140).

Dos trechos mostrados, podemos notar, por meio de sua tradução, que realmente houve a escolha de uma linguagem mais acessível ao público juvenil, porém aquela se valeu de algumas trocas ou adaptações que melhor retratariam o estilo de Lobato. Como o próprio autor citou no prefácio, “traduzir sempre é difícil... Vais de diferença a diferença das duas línguas e a diferença das duas mentalidades, a inglesa e a brasileira (...) feito exclusivo para a mentalidade dos inglesinhos”. Nessas afirmações, Lobato nos expõe as barreiras culturais e lingüísticas do texto original que o tradutor terá de transportar para o texto reconstruído. Segundo Silvia Massimini, “cada língua cria uma imagem da realidade, configura a realidade a sua própria maneira”; além disso, “cada língua, produto e veículo de uma cultura, mantém as especificidades dessa cultura, e as diferenças entre línguas-culturas constituem uma barreira à tradução”.²⁸ Cada língua apresenta valores lingüísticos diferentes porque traz consigo conceitos diferentes acerca da realidade. Aspectos culturais, sociais, históricos se incorporam à língua e fazem com que ela detenha em si mesma a identidade de um povo. Assim, esse vínculo lingüístico a uma estrutura social e histórica vislumbra uma primeira expressão do mundo, “resultando difícil ou praticamente impossível encontrarmos essa mesma configuração de valores em outra língua” (MASSIMINI, p.24 e 25). Se as

²⁷ idem, p.140.

²⁸ Texto inédito extraído de: Massimini, Silvia. *O casamento enganoso e O colóquio dos cães – tradução anotada e estudo preliminar de duas novelas exemplares cervantinas*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p.24 e 25.

especificidades socioculturais impõem uma barreira à tradução, há uma grande porcentagem de aspectos universais, como os antropológicos, sociais, culturais e lingüísticos, fundamentais para o trabalho de reconstrução do texto (idem, p.25). No entanto, uma das preocupações no campo da tradução seria o de como encontrar uma forma equivalente na transposição de objetos diferentes. Poderíamos pensar na possibilidade da literalidade do texto, isto é, na fidelidade do tradutor ao texto original e na possibilidade de este ficar “invisível” no texto traduzido. O ato de traduzir, *grosso modo*, sempre esteve marcado pelo transporte de significados, o que nos remetia à possibilidade de que o texto era algo transportável e que o tradutor não interferiria nem interpretaria o texto de partida (BOHUNOVSKY, 2001, p.51 e 52). Nas últimas décadas, essa questão da invisibilidade e da fidelidade têm sido repensadas. Segundo Rosemary Arrojo, seria impossível resgatar integralmente as intenções de um autor, pois nesse resgate é inevitável a presença de nossa visão, ou seja, mesmo sendo o nosso objetivo resgatar as intenções do autor, quando fazemos uma leitura ou uma tradução, na verdade, expomos nossa intenção e visão. Desse ponto de vista, a tradução será fiel não ao texto original, mas ao que considerarmos fiel ao texto original, isto é, nossa visão de leitor que novamente nos levará ao nosso ponto de vista, como afirma Rosemary Arrojo: “(...) Em outras palavras, nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel, não ao texto ‘original’, mas àquilo que considerarmos ser o texto original, àquilo que considerarmos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será (...) sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos (2000, p. 40-44)”. Dessa forma, o tradutor deve ser entendido como um sujeito que está inserido em um contexto sociocultural e com isso não podemos ignorar sua participação no texto, uma vez que ele deixa de ser invisível na tradução. (BOHUNOVSKY, p.54).

Em sua dissertação, Silvia Massimini, baseando-se no modelo de tradução de Holmes, fundador da tradutologia, sustenta que o tradutor se move em três âmbitos distintos: o do contexto lingüístico, o do intertexto literário e o da situação sociocultural. Seguindo ainda a perspectiva de Holmes, a autora afirma que, dentro desses âmbitos, há dois eixos: o diacrônico, ao longo do qual se mede a distância cronológica ou histórica entre o original e a tradução (o tradutor poderia escolher pela conservação de alguns elementos na tradução, como a conservação do elemento histórico – historicização –, ou a adaptação ao tempo – modernização); e o sincrônico, que mediria e contrastaria as diferenças culturais, “não somente em períodos históricos concretos, mas em diversas áreas” (MASSIMINI, p.26). Assim, o tradutor poderia eleger, ao longo desses eixos, entre conservar os elementos alheios à tradução (historicização e/ou exotização) ou ocultar as diferenças diacrônicas e sincrônicas, optando assim por uma adaptação à cultura receptora (idem, p.37).

No que tange a Monteiro Lobato, se voltarmos à tradução de *Alice no País das Maravilhas*, observamos, após o exposto, que Lobato preferiu uma tradução que oculta as diferenças diacrônicas e sincrônicas, ou seja, o escritor optou por uma tradução adaptada à nossa cultura, sem apontar os aspectos culturais encontrados no texto de Carroll, como a tradução do poema que mencionamos. Por isso, muitas vezes, quando pensamos em tradução, prontamente também nos remetemos a uma possibilidade de adaptação, devido principalmente às opções realizadas pelo tradutor. Na verdade, muitas vezes esperamos encontrar uma definição para adaptação e outra para tradução; no entanto, entre ambas há apenas uma tênue linha de separação.

Abordaremos, a seguir, aspectos de *Dom Quixote das crianças* (e alguns de *Peter Pan*) que nos sugerem o caminho da adaptação em relação à obra de Cervantes.

Algumas das obras de Lobato, como *Peter Pan* e *Dom Quixote das crianças* podem ser consideradas como adaptações que, em certa medida, anunciam um processo de tradução. As duas obras têm alguns aspectos em comum: primeiramente, ao contrário de *Alice nos países das maravilhas*, Lobato não justifica num prefácio suas dificuldades com relação ao que seria uma tradução entre aquelas obras. Além disso, por mais que Lobato tenha atribuído a Alice algumas características que nos remetem a uma Emília, o espaço das aventuras permanece o de Carroll. Por outro lado, em *Peter Pan* e *Dom Quixote das crianças*, o autor dialoga com os dois espaços narrativos: o das personagens Peter Pan e Dom Quixote e o espaço dos encenados pelas personagens do Sítio do Picapau Amarelo.

Mais precisamente, no que se refere a *Dom Quixote das crianças*, Lobato parecia também interessado em uma re-escritura da obra, uma vez que a tradução do clássico de Cervantes vigente nessa época era a dos Viscondes de Castilho, com um registro lingüístico próprio do português de Portugal. O editor e escritor, em 8 de março de 1925, envia uma carta a seu amigo Rangel: “Preciso de um *Dom Quixote* para crianças mais corrente, mais em língua da terra que as edições de Garnier e dos portugueses”. Rangel não aceitou o desafio e o projeto literário de Lobato consolidou-se apenas 11 anos depois, em 1936.²⁹

A começar pelo título, Marisa Lajolo nos chama a atenção para o fato de que *Dom Quixote das crianças* foi utilizado por Lobato com o intuito de aproximar-se da sonoridade do título original, “Don Quijote de la Mancha”, isto é, em Mancha/criança há uma marca anasalada dessas palavras finais, além de uma similaridade rítmica; porém, ao invés da origem

²⁹ Extraída do artigo de Lajolo, Marisa. *Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura*. p.3 e 4. Disponível no site: www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL. Porém, a citação da correspondência de G. Rangel está nesse mesmo artigo e foi extraída de: Lobato, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964. t. 2, p.276.

geográfica, no título brasileiro encontramos *criança* e, com isso, o escritor já marca a destinação de sua obra aos pequenos leitores.³⁰

Monteiro Lobato introduz o *Quixote* de uma maneira lúdica: começa com as travessuras de Emília que, entre muitas obras da biblioteca, escolhe a de Cervantes para ser lida por Dona Benta. Ainda que os livrões fossem pesados, Emília não se intimida: com muita dificuldade e com a ajuda de uma alavanca, consegue retirar o *Dom Quixote* da estante; porém, com a força usada, o livro despenca da prateleira e esmaga o Visconde de Sabugosa. A dificuldade de Emília para alcançar a obra nos remete à inadequação dos volumes dos clássicos, tendo em conta tamanho e peso para um público jovem.³¹ Ao escolher o *Quixote* de Cervantes, o Visconde é esmagado, e isso pode aludir, possivelmente, aos Viscondes de Castilho, cuja versão portuguesa era bastante antiga e volumosa. É como se Lobato quisesse apontar para uma eventual substituição do clássico (dos Viscondes) por um *Dom Quixote* mais inovador e, talvez, mais adequado a um público jovem. Emília, ao conseguir o livro, rompe também essa barreira entre o clássico e o moderno (inovador): se antes aquele não era acessível a um público mais jovem por trazer uma linguagem mais difícil, agora o será. Inicia pela ortografia e observa que a grafia do nome do autor possui dois “a”: “– Saavedra! – exclamou. – Para que esses dois *aa* aqui, se um só faz o mesmo efeito? – e, procurando um lápis, riscou o segundo *a*” (LOBATO, p.140). Após derrubar o livro, Dona Benta comenta sobre sua importância e diz que não era grande apenas no volume, mas também na linguagem, pois pertencia aos viscondes portugueses autores da obra do século XIX:

– Este livro – disse ela – é um dos mais famosos do mundo inteiro (...) Você devia respeitar esta edição, que é rara e preciosa (...) Esta edição foi feita em Portugal há muitos anos. Nela aparece a obra de Cervantes traduzida pelo famoso Visconde de Castilho e pelo Visconde de Azevedo. (...) O Visconde de Castilho foi um dos maiores escritores da língua portuguesa. É considerado um dos melhores clássicos, isto é, um dos que escreveram em estilo mais perfeito. Quem quiser saber o português a fundo, deve lê-lo. (LOBATO, p.140).

Como se quisesse fazer uma “tradução do tradicional”,³² Dona Benta começa a ler: “Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga e galgo corredor” (LOBATO, p.144). No entanto, a

³⁰ Idem.

³¹ Idem, p.5.

³² O termo foi usado por Acioli, Socorro. Artigo: *Quando Emília leu o Quixote*. Publicado no jornal *O Povo*, Fortaleza, 19 de março de 2005. Disponível no site: dobrasdaleitura.com/index.html, edição 24. A autora é mestre pela Universidade Federal do Ceará com a dissertação: “De Emília a Dona Quixotinha”, 2004.

leitura não dá certo. Os protestos surgem por parte de Emília, o que estimula em Dona Benta outra forma de leitura:

“Che! – exclamou Emília. – Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo! Vou brincar de esconder com o Quindim. Lança em cabido, adarga antiga, galgo corredor... Não entendo essas viscondadas, não...” (LOBATO, p.144)

Dona Benta ressalta a importância da leitura da obra dos Viscondes por se tratar de um clássico e, embora ainda fossem pequenos para compreender o estilo elevado, mesmo assim a história seria contada por ela:

“(...) Esta obra está escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou clássica. Mas como vocês ainda não têm a necessária cultura para compreender as belezas da forma literária, em vez de ler vou contar a história com palavras minhas”.

“- Isso! –berrou Emília. – Com palavras suas e de Tia Nastácia e minhas também – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó. Os viscondes que falem arrevesado lá entre eles. Nós que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo de clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido. Comece.” (LOBATO, p.145)

No penúltimo episódio da narrativa de Lobato, Dona Benta retoma o tema da linguagem e diz:

“ – É uma lástima – disse Dona Benta – eu estar contando só a parte aventureira da história do cavaleiro da Mancha. Um dia, quando vocês crescerem e tiverem a inteligência mais aberta pela cultura, havemos de ler a obra inteira nesta tradução dos dois viscondes, que é ótima.”

Emília reage:

“– Ótima nada! –berrou Emília. – A gente não percebe metade do que eles dizem. “Adarga antiga!” “Lança em cabido!” Bolas!

Dona Benta defende-se:

“– É que está escrita em português que já não é bem o nosso agora. Hoje usamos a linguagem mais simplificada possível, como a de Machado de Assis, que é o nosso grande mestre. Os escritores portugueses, que chamamos clássicos, usavam uma forma menos singela, mais cheia de termos próprios, mais rica, mais interpolada...” (p.297, 298)

A partir do que já mencionamos referente ao primeiro episódio (e o penúltimo) do *Quixote* de Lobato, observa-se que o escritor tem a leitura e a adequação da linguagem como alguns de seus temas principais. Deixa claro que sua preocupação pela linguagem não despreza o estilo rico, mas sim o gosto pela leitura que apenas poderia ser despertado por uma linguagem mais acessível. Será por meio de Dona Benta que o autor realiza esse objetivo em relação a seus jovens leitores. Como contadora da história, Dona Benta converte-se em intermediária entre a obra e os ouvintes, facilitando assim a leitura. Introduce o *Quixote* ao seu estilo:

“– Em certa aldeia da Mancha (que é um pedaço da Espanha), vivia um fidalgo, aí uns cinquenta anos, dos que tem lança atrás da porta, adarga antiga, isto é, escudo de couro, e cachorro magro no quintal – cachorro de caça.

– Para que a lança e o escudo? – quis saber Emília.” (LOBATO, p.145)

Dona Benta adapta a leitura de maneira a torná-la didática e narra a história a sua maneira, inserindo, sempre que necessário, explicações, como no trecho acima citado. Em algumas passagens, Dona Benta utiliza-se de estratégias com o intuito de ensinar aos jovens alguns princípios, ampliando o repertório de referências histórico-literárias, como no episódio em que Dom Quixote foi armado cavaleiro. Nesse momento, ela aproveita para introduzir seus ouvintes no universo – até então desconhecido por eles – relativo a práticas medievais e expressões de linguagem próprias de outros contextos.³³

“– Dom Quixote já não estava armado? – observou Emília.

– Ser “armado cavaleiro” é coisa diferente de um cavaleiro armar-se com armaduras e armas. Ser armado cavaleiro é receber o grau de cavaleiro andante, dado por outro cavaleiro.” (LOBATO, p.149)

O envolvimento dos ouvintes vai além da leitura e amplia-se para a encenação de alguns episódios da obra de Cervantes. O espaço no qual as encenações acontecem, isto é, o Sítio do Picapau Amarelo, remete-nos a um Dom Quixote de raiz mais popular, mais brasileiro.³⁴

“Dona Benta foi espiar pela janela e de fato viu as estripulias que a Emília del Rabicó estava fazendo no quintal. Vestidinha de cavaleira andante, toda cheia de armaduras pelo corpo e de elmo na cabeça, avançava contra as galinhas e pintos com a lança em riste, fazendo a bicharada fugir num pavor, na maior gritaria. Até o

³³ Lajolo, Marisa. *Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura*. p.6. Disponível no site: www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL.

³⁴ Idem, p.4.

galo, que era um carijó valente, correrá a esconder-se dentro dum caixão.”
(LOBATO, p.274)

Pode-se afirmar que *Dom Quixote das crianças* é uma adaptação que nos induz a uma reflexão acerca da inadequação dos clássicos para um público jovem, tendo-se em conta que Lobato se preocupava com essa questão, consciente de que a grande maioria da população brasileira não tinha acesso à leitura, seja por questões financeiras, por dificuldades de acesso ao livro ou por problemas educacionais (como já mencionado, o índice de analfabetismo era alto). De qualquer modo, é possível afirmar que o escritor e editor Lobato efetivamente elaborou um projeto de leitura voltado para essas dificuldades e, ao adaptar os clássicos, conseguiu semear uma semente em seus leitores, com o intuito de colhê-la no futuro. Vale a pena destacar que a adaptação do *Quixote* no ano de sua publicação (1936) teve uma tiragem no Brasil de 10.625 e, em 1940, de 5.025, através da sua editora, a Companhia Editora Nacional,³⁵ um verdadeiro sucesso editorial para a época. A adaptação lobatiana, segundo Marisa Lajolo, segue as regras do gênero da adaptação infantil, isto é, condensa a narrativa. Dona Benta escolhe alguns episódios, os de aventura do cavaleiro manchego, e entrelaça às aventuras a história da “leitura”, tendo em conta os ouvintes do Sítio. Pelo exposto acima, a obra de Lobato, *Dom Quixote das crianças*, como observa Marisa Lajolo, deve ser pensada como uma adaptação, mesmo porque as aventuras são selecionadas por Dona Benta, que conta, ouve e faz comentários durante a leitura; além disso, trata-se de uma adaptação que combina de modo original com a história de Cervantes que, por sua vez, discute a condição dos leitores, livros, leitura e literatura.³⁶

Curiosamente, na obra de Cervantes, no capítulo VI da primeira parte, “El escrutinio de la librería”, há uma discussão sobre traduções de algumas obras. Nesse episódio, Dom Quixote, depois de algumas aventuras que colocaram em risco sua vida, volta para casa. Enquanto Dom Quixote dormia, o cura e o barbeiro entraram na biblioteca do cavaleiro e começaram a selecionar alguns livros e incinerá-los, pois, segundo o cura, eram “autores de daño”, ou seja, que afetavam o cérebro de Dom Quixote, responsáveis por sua loucura. Porém, antes de efetuar a seleção das obras, há uma discussão entre o cura e o barbeiro expondo quais e por que tais obras mereciam “castigo de fuego”. Entre os motivos, o cura e o barbeiro problematizam o tema da tradução em uma das obras escolhidas:

³⁵ Informação extraída de: Lajolo, Marisa. *Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura*. p.2. Disponível no site: www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL. A fonte dessa informação foi extraída dos arquivos da Companhia Editora Nacional, pesquisados por Adriana Selene Vieira

³⁶ Idem, p.7.

“Tomando el barbero outro libro, dijo:

– Éste es espejo de caballerías.³⁷ Ya conozco a su merced – dijo el cura – (...) al cual, si aqui le hallo, y que **habla en otra lengua** que la suya,³⁸ no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza.

– Pues yo le tengo en italiano – dijo el barbero, mas no le entiendo.

– Ni aun fuera bien que vos le entendiérades – respondió el cura – (...) **que no le hubiera traído a España y hecho castellano; que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieran volver en outra lengua que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento.**”³⁹

(CERVANTES, 1996, p.74-75)

Ao dizer que “por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”, notamos nestas palavras do cura, uma necessidade da tradução literal, o nos aponta para uma visão essencialista que sempre vigorou ao longo dos tempos com relação à tradução, ou seja, a transposição literal dos significados de um texto de partida a outro código que, como já mencionamos, é tarefa difícil, se não impossível.

Pode-se ressaltar que, assim como em Lobato, a leitura e a literatura são temas presentes também em Cervantes, que nessa obra “mantém um diálogo com a cavalaria e com práticas de leitura”, como diz Marisa Lajolo. E, mais adiante, “a versão de Lobato atualiza a discussão puxando-a para o Brasil da primeira metade do século XX, um Brasil cujo sistema literário começa a conhecer a segmentação do mercado que inspira e absorve a adaptação de um clássico para uma audiência infantil”.⁴⁰

1.4. LER, OUVIR, CONTAR E IMAGINAR

Ao abordar a relação entre o *Quixote* de Cervantes e o de Lobato, temos que destacar que o *Quixote* de Lobato, também baseou-se na tradução dos Visconde de Castilho, como

³⁷ Segundo nota apresentada na edição de *Don Quijote*, Barcelona: Planeta, 1996, p.74: “Se trata de una especie de adaptación del Orlando innamorato de Boiardo, publicada en Toledo en 1525 con el título de *Espejo de Caballerías*.”

³⁸ O grifo é nosso, porém na edição há uma nota: “Alusión despectiva a las traducciones españolas del Orlando furioso, como la de Jerónimo de Urrea”, p.74.

³⁹ O grifo é nosso.

⁴⁰ Lajolo, Marisa. *Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura*. p.4. Disponível no site: www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL.

citamos anteriormente. Podemos a partir desse ponto, traçar um paralelo entre as duas obras, a de Cervantes e a dos Viscondes, resultando no *Quixote* de Lobato. Em outras palavras, Cervantes produz um texto, este texto, utilizando a definição de Elie Bajard, pode ser chamado de “texto gráfico”. Os Viscondes de Castilho traduzem *Dom Quixote* para o português, ou seja, o texto espanhol “gráfico” é transformado em outro “texto gráfico” em português. Monteiro Lobato retoma a tradução dos Viscondes de Castilho e elabora outro “texto gráfico” *Dom Quixote das crianças*. Observamos porém que a narrativa de Cervantes é inserida na de Monteiro Lobato com a presença de personagens que não pertencem ao *Quixote*, como Dona Benta e Emília. Lobato executa essa inserção da narrativa de Cervantes por meio da atuação de Dona Benta, pois esta conhece o texto dos Viscondes por uma leitura do texto gráfico. No entanto, após os protestos de Emília, Dona Benta transforma o “texto gráfico” dos Viscondes em texto sonoro. Elie Bajard, denomina essa “proferição do texto” de *dizer*, ou seja, a transformação do *texto gráfico* em *sonoro* que são também duas manifestações do texto escrito. Diante do protesto de Emília, Dona Benta reconta o *Quixote* dos Viscondes com suas palavras, modificando-o com comentários e com uma linguagem mais coloquial. Neste momento, não há uma atividade textual e sim oral. O que Lobato faz é uma transposição, por meio de Dona Benta, do texto escrito de Cervantes para um discurso oral.⁴¹

Por intermédio desse entrelaçar de leituras, Lobato estabelece, no *Dom Quixote das crianças*, um vínculo entre dois espaços: o da leitura no Sítio, em que as diversas histórias contadas geram os diálogos entre os personagens; e o da imaginação, em que os personagens encenam alguns episódios da narrativa ouvida. Durante a leitura, os personagens apresentam-se também como leitores. Dessa forma, podemos afirmar que os personagens-leitores têm contato tanto com a leitura silenciosa quanto com a *voz alta*⁴²; portanto, esses dois tipos de leitura ocupam a mesma narrativa. Por essa razão, parece-nos importante abordar os dois tipos de leitura e situá-los historicamente, para que possamos obter uma melhor visão de como se dispõem no *Quixote* de Lobato.

⁴¹ As definições são do Profº Elie Bajard. Ver: *Ler e dizer-compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo, 1994.

⁴² Optamos por seguir as terminologias do Profº Elie Bajard, ou seja, ao invés de leitura em voz alta, denominar apenas como *voz alta*, pois, segundo ele, como a “leitura em voz alta” é uma comunicação entre um emissor e vários ouvintes, o termo *leitura em voz alta* esquece o ouvinte, alvo da atividade; ou seja, está mais preocupada em emitir o texto. Se a leitura é uma atividade de “entendimento de um texto gráfico”, não se encontra nessa atividade uma “leitura em voz alta” eficiente, que supõe uma compreensão anterior. A compreensão existe não no proferidor mas apenas do lado do ouvinte. O termo *voz alta* aparecerá aqui como uma atividade de comunicação vocal do texto.

Se considerarmos o final do século XVIII, a leitura é uma atividade que se realiza por meio da escuta dos livros lidos e relidos em voz alta em torno da família, na memorização de textos ouvidos ou na recitação daqueles aprendidos de cor. Entre os não alfabetizados, o texto é transmitido por um leitor público, ou seja, nesse período era comum na Europa a existência de cartazes afixados na cidade solicitando a mediação de um leitor em voz alta para aqueles que liam muito pouco ou mal (BAJARD, p.34). Pode-se afirmar que, nesse mesmo período, a leitura silenciosa e a voz alta conviviam juntas, mas eram praticadas por diferentes grupos sociais.

Nas sociedades mais tradicionais, ler significava uma marca de diferença social entre os leitores alfabetizados e os analfabetos iletrados. Em meio a essa relação, a leitura silenciosa e a *voz alta* contribuía para levar a cabo essa distinção. Entre esses dois tipos de leitura, segundo Roger Chartier, a maior diferença está na distância sociocultural, pois a leitura em voz alta⁴³ representava a distância social, já que correspondia a uma prática entre os camponeses (CHARTIER, 1996, p.83). Na sociedade rural habitualmente aconteciam reuniões familiares em que o chefe da casa lia textos que estavam vinculados aos preceitos da religião e aos valores morais; além disso, a narrativa ouvida era compartilhada com a comunidade, expandia as relações e fortalecia a união entre os familiares. Dessa forma, os ensinamentos e o saber eram socializados. Em contrapartida, nas cidades, a representação da leitura no século XVIII é silenciosa e, por isso, individualista.

É possível que a prática oral tenha prevalecido durante algum tempo, o que resultou posteriormente na *voz alta*. Então, a leitura silenciosa, identificada pela não-emissão de sons, passou a conviver lado a lado com a em *voz alta*. Encontrar um só conceito para ambas as práticas não é tão simples, pois, segundo Elie Bajard, no decorrer do tempo as leituras tiveram conceituações diferentes, o que ocasionou algumas confusões terminológicas. Primeiramente, é preciso destacar que leitura silenciosa⁴⁴ é, para alguns, uma leitura “oralizada” tão dominada que passa a ser interiorizada. Para outros, a leitura silenciosa é uma atividade que precede a *voz alta*, atingindo o sentido, mas sem a emissão sonora da leitura em voz alta. Elie Bajard afirma ainda que a emissão sonora estaria no centro do debate, pois, se antes era considerado imprescindível emitir sons para entender, mais tarde passou a ser necessário entender para transmitir som. O texto, apresentado em 1992,⁴⁵ caracteriza a leitura silenciosa “como uma

⁴³ Roger Chartier utiliza a terminologia comum leitura em voz alta. Como nos baseamos na terminologia de Elie Bajard, a *leitura em voz alta* corresponde aqui a *voz alta*.

⁴⁴ A leitura silenciosa foi associada, durante algum tempo, ao leitor adulto.

⁴⁵ Trata-se da Conferência do Pró-Leitura, em Brasília, 1992, citada na obra de Elie Bajard *Ler e dizer*, p.43 e 44. Infelizmente não disponho de maiores dados acerca do referido evento.

atividade em si mesma que deixou de ser aquela leitura imperfeita que teria obrigatoriamente como finalidade a ‘leitura em voz alta’”. É a leitura propriamente dita, na qual há compreensão, há leitura. A leitura silenciosa permite uma iniciação às técnicas da leitura rápida, tão necessárias hoje em dia. No decorrer do tempo, o objetivo principal passou a ser o de afastar-se da *voz alta* e adquirir a leitura silenciosa; portanto, esta assume uma posição de reconhecimento antes ocupada pela *voz alta* (BAJARD, 1994, p.43-44).

Em *Dom Quixote das crianças*, Monteiro Lobato resgata a *voz alta* (como representação de leitura) por intermédio da personagem Dona Benta, que partilha seus conhecimentos com os demais personagens do Sítio. Como mencionado, na *voz alta* há uma união entre as pessoas e inclusive uma “preparação” para esse espaço de “leitura”, como ocorre antes de Dona Benta continuar a contar as aventuras:

“(…) Diante daquele imensidade, sentou-se Dona Benta, com a criançada em redor...Tia Nastácia entrou nesse momento com a peneira de pipocas.

– Saem também pipocas! – gritou Narizinho. – Viva o cérebro de Tia Nastácia!

– Viva! Viva! – gritaram todos.

Enquanto comiam as salgadinhas pipocas de Tia Nastácia, Dona Benta prosseguiu.” (LOBATO, p.208)

Além de proporcionar um espaço mais adequado aos ouvintes, Dona Benta, assim como Sherazade, faz uma interrupção nos relatos normalmente às nove horas da noite, horário em que os personagens ouvintes da história terão de dormir: “Dona Benta parou nesse ponto porque já era tarde – nove horas, hora de cama. Os meninos foram dormir e sonharam com as aventuras narradas. O melhor sonho foi o da Emília, que ela contou no dia seguinte” (LOBATO, p.169).

Lobato recupera a prática de “contar” histórias, o que contribui não apenas para o estímulo da criatividade, mas também da imaginação e da própria leitura. Com as “interrupções”, a personagem Dona Benta consegue fazer com que os “ouvintes” se envolvam com a narração e fiquem ansiosos para ouvir a continuação das histórias. Além disso, muitas vezes os ouvintes ficam tão estimulados com o relato que encenam alguns episódios:

“(…) – Emília parece louca. Entrou na cozinha montada no Rabicó, toda cheia de armas pelo corpo, com uma lança e uma espada, e uma latinha na cabeça que diz que é o ‘ermo’ de Mambrino, e começou a me espetar com a lança gritando:

– Miserável mágico! Por mais que te pintes de preto e ponhas saís, não me enganarás!...e uma porção de coisas assim, sem pé nem cabeça.” (LOBATO, p.273)

Por meio da prática da “leitura” de Dona Benta, Lobato não valoriza apenas a *voz alta*, mas também a leitura silenciosa, pois nos apresenta o gosto, o prazer de ler do personagem Pedrinho. Em razão disso, é possível que os leitores de Lobato se identifiquem e sejam estimulados à leitura, assim como a personagem cervantina. No episódio “A aventura dos pilões”, Pedrinho transporta-se para a história dos Doze Pares de França e de Carlos Magno:

“(…) Foi na semana em que caiu em casa aquele livrinho da história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Comecei a ler e fui me esquentando, me esquentando, me esquentando, até que não pude mais. Minha cabeça virou, ficou assim como a de Dom Quixote. Convenci-me de que era o próprio Roldão.” (LOBATO, p. 216).

No que se refere à narrativa, segundo Elie Bajard, quando as crianças ouvem as histórias do livro estabelecem relação com a língua escrita, primeira matéria a partir da qual poderão construir seu sistema lingüístico escrito, distinto do oral. A criança começará então a elaborar um sistema rudimentar, pois pode reconhecer a sua estrutura, a sua construção. Assim, encontrará desde cedo um material por meio do qual poderá construir uma gramática pessoal da escrita, distinta das regras da língua oral (BAJARD, p.84).

Em *Dom Quixote das crianças*, Dona Benta seleciona os episódios que “divertem a imaginação”, e começa a comunicar com uma *voz alta* a narrativa dos Viscondes. Assim, o livro está presente entre a leitora (e contadora) Dona Benta. Já nos primeiros capítulos, o objeto livro é enfatizado por meio da escolha de Emília. O próprio título do segundo capítulo ressalta o ato da leitura: “Dona Benta começa a ler o livro”. E mais adiante: “(…) e Dona Benta, na noite desse mesmo dia, começou a ler para os meninos, a história do engenhoso fidalgo da Mancha” (LOBATO, p.143).

No entanto, dada a dificuldade de compreensão principalmente por parte da personagem Emília, ela começa a *contar* a narrativa. Segundo Elie Bajard, “Dona Benta passa a uma *contação*. Essa *contação* não opera sobre um texto mas produz um discurso efêmero, se torna texto apenas por ser escrito por Monteiro Lobato”

Em contrapartida, no *Quixote* de Cervantes também se valoriza a prática da oralidade entre os personagens, a *voz alta*. Nos séculos XVI e XVII, a cultura popular era muito difundida por intermédio da oralidade, pois o índice de analfabetismo, como já vimos, era bastante elevado não só na Espanha, mas em toda a Europa. Isso promovia as leituras coletivas, que eram bastante freqüentes principalmente entre os camponeses, e Sancho é um exemplo importante, pois não sabe ler, mas possui um conhecimento adquirido pela oralidade:

“– La verdad sea – respondió Sancho – que yo no he leído ninguna historia jamás, porque ni sé leer, ni escribir.” (CERVANTES, p.107). As histórias e os provérbios contados por Sancho aparecem em grande parte da obra. Bennassar afirma que, “cuando Sancho cita sus series de refranes de corrido, actúa como el portavoz de la cultura popular y, más allá aún de los proverbios, muchas de sus intervenciones se refieren a tradiciones populares” (BENNASSAR, 1983, p.274). Na aventura “de los batanes”, ocorrida no capítulo XX da primeira parte, Sancho e Dom Quixote cavalgam juntos quando o cavaleiro pede a Sancho que conte uma história:

“ (...) Si desesa manera cuentas tu cuento, Sancho – dijo don Quijote –, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.

– De la misma manera que yo lo cuento – respondió Sancho – se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos (...)” (CERVANTES, p.197).

Dom Quixote pede a Sancho que continue o conto, pois não queria deixar de escutá-lo:

“(...) que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue.

– “Así que, señor mio de mi anima – prosiguió Sancho –, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba, la pastora, que era una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo.”

– Luego, ¿conocístela tu? – dijo don Quijote.

– No la conocí yo – respondió Sancho –; pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo (...)” (Idem, p.197).

Nesse trecho, nota-se a transmissão da cultura popular: Sancho, uma pessoa simples do povo, não sabe ler e é porta-voz de uma história que alguém lhe contou. De acordo com os conceitos de Elie Bajard, trata-se de uma *contacão*, pois Sancho ao contá-la, amplia e acrescenta comentários próprios. Quando nos referimos a *contaçoão*, pensamos na oralidade, no escutar e transmitir histórias sem a presença do texto.

Dentre outros episódios está a história de Cardenio, um rapaz de linhagem nobre que Dom Quixote e Sancho encontram na Serra Morena. Cardenio conta (nos referimos novamente a uma *contaçoão*) uma triste história de amor e prepara os ouvintes, Sancho e Dom Quixote, para escutá-lo:

“Si gustáis, señores, que os diga en breves razones la inmensidad de mis desventuras, habéisme de prometer de que con ninguna pregunta, ni outra cosa, no interromperéis el hilo de mi triste historia porque en el punto que lo hagáis, en ése se quedará lo que fuere contando.” (idem, p.242)

Para Augustín Redondo, essa transmissão “popular” é de extrema importância, porque relaciona o mito com a lenda e com a História:

“De ahí la importancia de los cuentos, de los refranes, receptáculos de la auténtica sabiduría popular y de los romances que, hasta cierto punto, representan una relación con el mito, con la leyenda y aun con la Historia. De ahí la importancia de la *lectura colectiva*, como la que corresponde a los ratos de descanso.” (REDONDO, 1997, p.75)

A *voz alta* também está presente no *Quixote* de Cervantes: além de demonstrar uma prática comum e fazer com que o conhecimento seja compartilhado entre os personagens, também se consegue por meio dessa prática inserir temas específicos, como gêneros literários e abordagem dos clássicos. No episódio de “Sierra Morena” (capítulo XXIII, primeira parte), Dom Quixote encontra um soneto: “Abrióle, y lo primero que halló en el escrito, como emborrados, aunque de muy buena letra, fue un soneto, que leyendole alto, porque Sancho también lo oyese” (CERVANTES, p.214). Após a leitura, Dom Quixote e Sancho trocam idéias sobre o soneto; Sancho não compreende uma palavra e Dom Quixote comenta sobre a qualidade do poeta e da composição, com a preocupação de decifrar ou entender o texto encontrado.

No capítulo XXII da primeira parte, no episódio “Los libros de caballerías”, o clérigo pede para ver alguns livros guardados pelo dono da estalagem; depois, começa a comentar sobre os livros e o dono da estalagem reage:

“– Luego ¿quiere vuestra merced quemar más libros? – dijo el ventero.

– No más – dijo el cura – que estos dos: el Don Cirongilio y el de Felixmarte.

(...) – Mirad, hermano – tornó a decir el cura –, que no hubo en el mundo Felixmarte de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos, que los compusieron para el efecto que vos decís de entretener el tiempo, como lo entretienen leyéndolos vuestros segadores. Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.

– ¡A otro perro con ese hueso! – respondió el ventero – ¡Como si yo non supiese cuántas son cinco y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco.”⁴⁶ (idem, p.343)

Quando o dono da estalagem guardava a maleta com alguns livros, o clérigo notou certos papéis que estavam escritos em “buena letra” e com um título: *Novela del curioso impertinente*. Afirma então que tem vontade de lê-la. Os outros personagens ali presentes, Dorotea, Cardenio, o dono da estalagem e maese Nicolás, estão atentos para ouvir a história do romance encontrado. O primeiro comentário foi do clérigo: “– Cierto que no me parece mal el título de esta novela, y que me viene voluntad de leerla toda.” (CERVANTES, p.344). O proprietário da estalagem afirma que alguém esqueceu a maleta com os livros e que provavelmente o dono voltaria para levá-la. O clérigo lhe responde: “(...) Mas, con todo eso, si la novela me contenta, me la habéis de dejar trasladar” (idem, p.344-345). Os demais personagens tecem seus comentários: Cardenio havia lido algumas linhas e ficou curiosíssimo para lê-la inteira; Dorotea diz: “(...) Entretener el tiempo oyendo algún cuento, pues aún no tengo el espíritu tan sosegado que me conceda dormir cuando fuera razón” (idem, p.345).

Após alguns comentários sobre o livro, todos ficam ainda mais interessados em ouvir a história. O clérigo finalmente se dispõe a lê-la:

“(...) – Pues desa manera – dijo el cura – quiero leerla, por curiosidad siquiera, quizá tendrá alguna de gusto.”⁴⁷

Acudió maese Nicolas a rogarle de mismo, y Sancho también; lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiría dijo:

– Pues así es, esténme todos atentos; que la novela comienza desta manera.” (idem, p.345)

Nesse episódio, além da discussão sobre as obras, no fragmento da *Novela do curioso impertinente* destaca-se a voz alta, pois quando o clérigo, com o romance em mãos, começa a comunicar em voz alta a novela e todos se colocam atentos diante dele para escutá-lo. Apesar de esse episódio não estar presente em *Dom Quixote das crianças*, o cenário é similar àquele em que Dona Benta reúne os personagens do Sítio para contar histórias, ou seja, notamos que, nesse episódio do *Quixote* de Cervantes, a idéia de socializar e compartilhar a leitura é a mesma do *Quixote* de Lobato. Embora a idéia de socialização esteja presente em ambas narrativas devido à voz alta, no *Quixote* de Lobato provavelmente exista a intenção de

⁴⁶ Segundo nota de rodapé, *blanco*: ingênuo, pouco experiente.

⁴⁷ Segundo observação dessa edição: alguna (razón) o alguna (curiosidad).

estimular o hábito da leitura entre os leitores. É importante ressaltar que, além da convivência, por meio da *voz alta* se articulam também outras formas de “linguagem”, entre elas o olhar, os gestos e o tom de voz do orador, que são elementos importantes para que haja a interação entre o orador e o ouvinte.

CAPÍTULO 2

MONTEIRO LOBATO E *DOM QUIXOTE DAS CRIANÇAS*

2.1. A LITERATURA INFANTIL E A PREOCUPAÇÃO COM OS VALORES PEDAGÓGICOS

Como o primeiro contato da criança com a oralidade é estabelecido na tenra idade, pode-se afirmar que as histórias narradas pelos adultos contribuem, a partir de uma determinada faixa etária, para a aproximação da criança com a literatura, sobretudo com a literatura infantil. Na Grécia, até a Idade Média antiga, podemos considerar a idade oral do mito como origem da literatura infantil. Segundo F. Mantovani:

“el libro para niños es conquista moderna. No así la literatura infantil, cuya origen se remonta a la edad oral del mito: nodrizas, rapsodas y pedagogos transmitían de viva voz a la infancia, primero en Grecia y luego en Roma, las tradiciones de sus antepasados, fábulas, leyendas heróicas y religiosas y aventuras extra-ordinarias: ‘triunfaba el arte de contar y la disciplina de escuchar’, dice Battistelli, tratadista italiana de este tema.” (MANTOVANI, 1974, p.25)

Na Idade Média, os romances históricos eram repletos de aventuras similares às novelescas e proporcionavam enorme prazer às crianças. Além disso, elas se divertiam ao escutar os romances carolíngios e mouriscos, que se assemelhavam aos contos de fadas, e por meio deles aprendiam a história da pátria e inteiravam-se do que acontecia no mundo (GOES, 1984, p.49).

Os contos de fadas também se originaram em histórias da tradição oral. Observa-se uma moda desses contos, principalmente dos irmãos Grimm no século XIX e de Perrault no século XVIII. Tais autores tinham como referência as crianças e a narrativa possuía como base a imaginação, a fantasia, a mescla de personagens com características humanas e fantásticas. Nesse período, esses contos de tradições populares estavam mais ligados às camadas inferiores da população e eram contados em feiras e tabernas (PONDÉ, 1980, p.48). Segundo Maria Cristina de Gouvêa, “a matriz da literatura infantil européia foram as narrativas orais da sociedade medieval, sociedade esta marcada por uma quase indiferenciação etária na organização da vida social” (GOUVÊA, 2001, p.13).

Mas será com a invenção da imprensa, no Renascimento, que as crianças poderão manusear livros que antes eram manuscritos e, por isso, de difícil acesso. A partir daí, o

contato que antes se realizava somente no ângulo sonoro também será estabelecido pelo visual, por meio do texto. A palavra escrita se apresentará como um elo que unirá o indivíduo à obra literária (ZILBERMAN, 1980, p.57). É importante ressaltar, como afirma Gloria Maria Fialho Pondé, que, com a ascensão da ideologia burguesa (século XVIII) houve algumas transformações no âmbito econômico, o que interferiu no social. Por exemplo, houve uma distinção entre o setor privado e a vida pública, em que se privilegiou mais o primeiro; e, conseqüentemente, teve-se uma maior valorização do mundo dos negócios em vez da família. Essa oposição “casa/trabalho” resultou em uma separação entre a infância e a idade adulta, e atribuiu-se àquela uma condição preparatória para assumir compromissos futuros, relacionados aos negócios (PONDÉ, p.48). Podemos afirmar que nesse período tivemos uma “construção da infância”, uma preocupação com a interiorização de valores, atitudes e comportamentos (LAJOLO, 2000, p.26). Desse modo, surge na Europa uma literatura infantil que adaptou os contos populares tradicionais para a moral burguesa vigente no período (PONDÉ, p.48).

As fábulas de Esopo nesse momento (século XVIII), começam a ser quase uma leitura obrigatória nas escolas. Elas tinham principalmente como objetivo ser didáticas, além de ser uma literatura mais conservadora, preocupada em transmitir valores morais, modelos de comportamento e em ser pedagógica. É interessante retomar alguns conceitos da *Arte Poética* de Horácio, em que se confirma o papel educativo da arte e a importância de que a fábula seja uma história crível:

“O que quer que hás de ensinar, sê breve, para que os espíritos dóceis e fiéis depressa apreendam e retenham seus preceitos. Tudo o que é supérfluo se escapa da memória muito cheia. As coisas inventadas em vista do prazer estejam próximas da verdade, que a fábula não exija que se creia em tudo que ela queira, nem retire vivo, do ventre de Lâmia,⁴⁸ o menino que ela almoçou.” (HORÁCIO, p.34)

Segundo Dante Tringali, para Horácio as faculdades produtoras da arte são a razão, o sentimento e a fantasia. A razão domina a fantasia e o sentimento, e a razão governa a arte. A liberdade da fantasia criadora se subordina aos limites rígidos do verossímil; a fábula deve ser crível e convincente, e não mesclar, como diríamos, “aves com cobras”, a não ser que haja uma razão alegórica (TRINGALI, 1994, p.45).

⁴⁸ “Espécie de bicho-papão que roubava e devorava as crianças, representado por uma jovem, em parte gente, em parte animal. Horácio diz que é inverossímil, absurdo inventar histórias em que Lâmia retire vivo do ventre o menino que devorou. No classicismo de Horácio, a imaginação se submete à razão, ela não goza de liberdades românticas” (apud: TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horacio*. São Paulo: Musa Edit., 1994, p.45).

Horácio também procura equilibrar a função da arte entre os conceitos de esteticismo e eticismo derivados de Platão. O esteticismo seria a preocupação em agradar; já para o eticismo, a função seria a de educar. Se Platão condena a arte com a função do esteticismo, Horácio afirma que a finalidade será conciliar os dois conceitos harmonicamente (idem, p.66-67):

“Os poetas ou pretendem ser úteis ou deleitar ou, ao mesmo tempo, dizer coisas belas e aproveitáveis à vida. (...) Tem todos os votos quem misturou o útil ao agradável, deleitando e, ao mesmo tempo, instruindo o leitor.” (HORÁCIO, p.35)

Ainda segundo Dante Tringali, para Horácio a arte é uma ficção de prazer, porém o que se inventa deve ser verossímil, ou seja, estar próximo da verdade. Para ele, a liberdade absoluta prejudica a utilidade da arte, que é ensinar. Horácio diz que não é contra a fantasia na obra, desde que seja com moderação, aliada à razão, pois a partir disso conseguiria despertar o sentimento. Observa-se a preocupação em manter “a razão”, que, em certa medida, dentro de uma obra representaria a “doutrinação”, ou seja, seguir as normas do classicismo. Porém, Horácio não defende uma “doutrinação” severa ou um domínio do texto por meio da razão. Aliás, para ele, a obra não é pretexto para pregação moral: com a função de agradar, a arte carregaria discretamente valores educativos (ibidem, p.96). Assim, o melhor, segundo Horácio, é estabelecer a harmonia entre o instruir e o deleitar.

No entanto, como mencionamos anteriormente, com a ascensão da burguesia no século XVIII, parece que houve uma maior preocupação com uma literatura infantil mais orientada para a transmissão dos valores morais e de modelos de comportamentos. A fantasia “prejudicaria” tal objetivo, pois os valores repassados seriam irreais e não poderiam ser incorporados pela criança.

No período de transição do século XIX ao XX, se por um lado a nossa literatura infantil ainda está unida a um forte conservadorismo cívico-pedagógico, por outro nos deparamos com traços dos clássicos europeus que nos forneciam material para as adaptações e traduções, responsáveis por preceder a produção nacional de literatura infantil (ZILBERMAN; LAJOLO, 1986, p.17).

A partir da década de 1920, o modelo político vigente no Brasil é favorável à modernização e ao desenvolvimento econômico e, graças a isso, houve uma expansão da ideologia nacionalista, a qual contribuía para ampliar e fortalecer a imagem populista de Vargas. Dessa forma, houve um aumento de escritores que abordam temas relacionados a essa atitude nacionalista; por sua vez, tais temas eram introduzidos na rede escolar. Nas narrativas

dessa literatura infantil, o espaço que os escritores privilegiavam era o rural, desde que aludisse às nossas raízes, como as de origem folclórica. Porém, as que ressaltassem o nacionalismo, nossa história (principalmente com um tom mais ufanista), mereciam destaque, pois expressariam o poder político que estava em vigência. Não podemos deixar de salientar que grande parte dessas obras tinha uso pedagógico: segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo, podíamos encontrar capa, folha de rosto ou um personagem que indicava que o texto estava destinado a determinado fim. Indiretamente, os textos que focalizavam os ambientes escolares (como “O primeiro dia”, de Viriato Corrêa) também tinham objetivo pedagógico, o que garantia o seu ingresso na sala de aula, podendo tornar-se leitura obrigatória (ZILBERMAN; LAJOLO, 1986, p.64,65 e 66).

Após essas considerações, podemos afirmar que a literatura infantil desse período ainda estava inculcada nos valores pedagógicos, mas preocupada em ensinar, como observamos nos comentários de Tycho Brahe e Prisciliana Duarte Almeida nas primeiras décadas do século XX:

“(...) escrevemos este livro despindo-o de certos enganos, de artifícios e transformações inverossímeis, que deturpam a compreensão das crianças fazendo-lhes crer no que não existe e permanecer a sua inteligência num ciclo de dúvida. cremos que o apólogo e a fábula são e serão os únicos meios de ensinar e divertir sem emprestar aos animais e aos seres inanimados características duradouras de qualidades que não possuem e de feitos que não podem executar.”

“Baniu D. Prisciliana de seu livro as histórias maravilhosas, que fazem livrar o espírito das crianças em mundos onde a fantasia oprime a verdade – tão necessária na vida real...”⁴⁹

Não havia, portanto, uma preocupação específica com a literatura infantil como entretenimento, mas uma literatura pensada com uma lógica mais adulta (GOUVÊA, p.16-17). Assim, essa questão nos leva a refletir sobre como e para quem essa literatura realmente estaria orientada, a começar pelo termo “literatura infantil”. O “infantil” nos remete antecipadamente a um especificador de categorias: se o direcionarmos a uma literatura propriamente para crianças, deve-se ressaltar que os valores presentes nessa literatura serão os daqueles que detêm a autoridade sobre as crianças, os adultos. Na verdade, esses detentores do saber possuem experiência suficiente para conduzir os que “não sabem” – as crianças –,

⁴⁹ Citações extraídas: GOUVÊA, Maria Cristina Soares de, LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.). A literatura infantil e o pó de pirlimpimpim. In: *Lendo e escrevendo Lobato*. p.16. A primeira é de: BRAHE, Tycho. *Histórias brasileiras*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1914, p.7. A segunda é de: ALMEIDA, Prisciliana Duarte. *Páginas infantis*. São Paulo: Typografia Brasil, 1910, p.146.

estabelecendo-se um vínculo entre o adulto (dominador) e a criança (dominado). De acordo com a Psicologia da Aprendizagem, o conjunto biopsíquico da criança contribui para esse domínio do adulto, “na medida em que o pensamento infantil ainda não está apto para inferências abstratas e generalizadoras”; trata-se de uma mente logicamente controlada, ou seja, ainda há uma carência de lógica racional, o que tornará a criança um ser dependente do adulto. Além disso, falta-lhe o domínio do código verbal, pois ela ainda não tem a competência suficiente, por não possuir as convenções e regras gerais para o acesso da significação global (PALO; OLIVEIRA, 1985, p.5-6). Ainda segundo Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira, essa ausência de abstração poderá ser compensada pela presença da concretude, isto é, quando lançamos mão de estratégias concretas e que estejam próximas da convivência cotidiana da criança. Em outros termos, a cada experiência vivida por ela, podemos pensar em fases na literatura infantil em que os valores sociais passam a ser veiculados de maneira que criará para a mente da criança hábitos associativos que aproximam as situações imaginárias vividas na ficção a conceitos, comportamentos e crenças desejados na vida prática, com base na verossimilhança que os vincula (idem, p.6-7).

No entanto, será o escritor Monteiro Lobato que inovará a literatura infantil. Ele rompe com os cânones dessa época – de uma literatura mais centrada nos valores pedagógicos – e estabelece o recurso à imaginação, sendo esse o traço definitivo de sua obra (GOUVÊA, 2001, p.17).

2.2. MONTEIRO LOBATO: ARTE PARA IMAGINAR, ENSINAR E CRIAR

“Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças.

Para as crianças, um livro é todo o mundo.”

(Monteiro Lobato)⁵⁰

O surgimento da literatura infantil na Europa teve como marca nas narrativas o espaço rural. Por meio da transmissão oral dessas histórias, encontramos a matéria-prima para uma (re)criação literária (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p.61). Esse espaço rural na literatura também se faz presente no nosso país, nas adaptações do século XIX e sobretudo nas narrativas a partir do século XX, em que os escritores se apoiarão nesse mesmo ambiente para

⁵⁰ Extraído de: VIEIRA, Adriana Silena. *O livro e a leitura nos textos de Lobato*. p.49. In: *Lendo e escrevendo Lobato*, 2001.

a inovação das histórias, por meio da imaginação e da criação de personagens mais vinculados ao campo.

No âmbito da literatura infantil, não há como não se referir a Monteiro Lobato quando associamos espaço rural e imaginação. Aliás, a forma pela qual o escritor inseriu-se na literatura infantil foi no mínimo inusitada. O próprio Lobato conta que uma vez um amigo seu, Toledo Malta, apareceu na sua editora para jogar xadrez (o que faziam habitualmente em determinados momentos) e o perturbou, ao contar uma certa história de um peixe que aprendeu a viver fora da água e que, quando voltou ao seu lugar natural, morreu afogado. Malta conseguiu desconcentrar Lobato e ganhou a partida. O escritor decidiu aproveitar-se do incidente e escreveu para uma revista um conto com o título: “História do peixinho que morreu afogado”. Porém, Lobato acreditou que poderia ampliar a idéia e, intrigado com algumas histórias que a ex-escrava de seu pai lhe contava e que tinham como personagens lambaris, lagostins e outras criaturas antropomórficas, começou a escrever para crianças – dizia que nos “intervalos das partidas de xadrez” – e, como em uma aventura, lançou-se nesse meio ao publicar *A menina do narizinho arrebitado*. Sua publicação foi um grande sucesso: teve uma tiragem de 50.500 exemplares, o que, para Lobato, serviu de grande estímulo para seguir nessa área, já que em muitas ocasiões de sua vida iniciava uma atividade e, quando se cansava, mudava o caminho e já buscava outros desafios. No caso da literatura infantil foi diferente: o escritor levou o desafio durante toda a sua vida (HALLEWELL, 1985, p.259). Lobato sabia da importância da literatura para a formação da criança e que esta seria mais receptiva às novas idéias e teria uma aceitação praticamente integral. Ele afirma: “A receptividade do cérebro infantil ainda está limpa de impressões” (VIEIRA, 2001, p.51). Porém, a preocupação inicia-se já com os próprios filhos, pensando no acesso que estes teriam às leituras, pois também seriam futuros leitores. Em uma correspondência a Godofredo Rangel, em 1912, o escritor paulista nos evidencia essa inquietação ao citar sua mulher, Purezinha – que conta histórias às crianças –, e nos mostra o seu desejo de criar algo novo na literatura, feito com arte, já que, a seu ver, as crianças não prestariam nenhuma atenção à moralidade. Ele cita como exemplo as fábulas, que, além de se preocuparem somente com a moralidade, possuíam traduções com uma linguagem muito complexa para a recepção infantil:

“Ando com várias idéias. Uma: **vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para criança.** Veio-me diante da atenção curiosa que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos sem,

entretanto, **prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural.** A moralidade nos fica no subconsciente para ir se **revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão.** Ora, um fabulário, com bichos daqui em vez dos exóticos, **se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa (...)** **Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta (...)** **É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para iniciação de meus filhos (...).**⁵¹

Na carta, o escritor faz uma crítica às traduções, principalmente das fábulas que eram destinadas ao público infantil brasileiro, pois estas não atenderiam às necessidades desse público. Ele ressalta a sua preocupação não só com os seus filhos, mas com os pequenos leitores do Brasil. Para Lobato, o tom moralizante das fábulas não estimulava as crianças à leitura: o escritor diz que o que realmente lhes interessava eram as aventuras, o que em certa medida já nos aponta para um projeto de leitura mais direcionado à imaginação da criança (VIEIRA, 2001, p.48). Observamos que Lobato traçou como objetivo uma literatura que não estivesse pautada somente em normas de comportamento, em modelar as crianças, mas também em levar a esse público uma leitura que, por meio da arte e com uma linguagem mais simples, pudesse estimulá-los a ter um maior acesso aos livros, formando assim cidadãos críticos, questionadores e não meros receptores da leitura. A arte a que nos referimos anteriormente estaria justamente no fato de “romper as regras que regem o concreto; e a única regra definidora desse universo é o ir além da realidade concreta do cotidiano infantil” (GOUVÊA, 2001, p.20). Por intermédio da imaginação, o escritor acreditava que poderia dialogar com a criança, pois esta “seria receptiva às impressões” (VIEIRA, p.49). Por meio da diversão, a criança também se educaria; ou seja, a leitura deveria ser algo prazeroso, motivador e ir “além do texto”. Para o autor, “os livros imaginativos tinham o poder de despertar no leitor a curiosidade, o instinto à pesquisa, o desejo de apossar-se do desconhecido”.⁵² Assim, o escritor tinha como principais intuítos o de divertir e deleitar, mas sem se afastar do ensinar.

O escritor escolhe como cenário de grande parte de sua obra um sítio, mas não se trata de um sítio qualquer. É o espaço em que reina a fantasia, a diversão – e, por que não

⁵¹ O grifo é nosso. *A barca de Gleyre*, ed. 1959, v. 2, p.104. Citação extraída de: VIEIRA, Adriana Silene. O livro e a leitura nos textos de Lobato. In: *Lendo e escrevendo Lobato*. GOUVÊA, Maria Cristina Soares de, LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.45-46.

⁵² DEBUS, Eliane Santana. *O leitor, esse conhecido: Monteiro Lobato e a formação de leitores*. Rio Grande do Sul, 2001, p.31. Tese de Doutorado na área de Teoria Literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível no site: www.unicamp.br.

dizer, também a aprendizagem –, um lugar em que tudo é possível. Nesse espaço, os personagens dividem-se entre as crianças, uma boneca de pano, a avó, um sabugo de milho – Visconde de Sabugosa – e outros mais fantásticos que saíram do Reino das Águas Claras e da imaginação de Lobato que, imbuído desse projeto de instigar a fantasia na literatura infanto-juvenil, cria o Sítio do Picapau Amarelo, ambiente rural no qual se passam as aventuras de seus personagens.

Nesse sentido, Lobato reitera a importância de valorizar a criança ao dialogar com ela, pois esta seria “caracterizada por uma inteligência viva e questionadora, qualitativamente diferente do pensamento adulto, inteligência esta fundada na imaginação” (GOUVÊA, 2001, p.21). O autor acredita que o meio para falar à criança seria através da imaginação, por isso seu propósito de uma nova literatura se dirige ao público infantil:

“A criança é um ser especialíssimo (...) em consequência, o seu alimento moral há de ser algo especial. A criança é um ser para quem a imaginação predomina em absoluto. O meio de interessá-la é falar-lhe à imaginação. Ela vive num mundinho irreal e dele só sai para ir penetrando nas duras e cruas realidades quando o natural desenvolvimento do cérebro, a intensidade imaginativa, vai-se apagando.” (LOBATO, 1961, p.249 e 255)

Nesse universo fantástico de Lobato não há espaço e tempo reais, os personagens do Sítio estão livres para conhecer qualquer outro lugar, outros personagens e histórias. Por meio do pó de pirlimpimpim, o escritor estabelece um elo entre o espaço do Sítio e a fantasia, “transporta os personagens do Sítio a vários espaços, como o Reino das Maravilhas, em aventuras que dialogam com a mitologia grega, com outros personagens literários como Dom Quixote; recorrendo assim às possibilidades de uma intertextualidade cuja ponte é o famoso pó” (GOUVÊA, p.23).

O escritor projeta um ambiente propício para que os seus leitores se identifiquem com os personagens do Sítio. Pedrinho e Narizinho, que, além de ouvintes das histórias contadas por Dona Benta, são apresentados como leitores assíduos – apesar de provavelmente terem entre 7 e 10 anos –, são muito participativos e fazem perguntas bastante pertinentes às histórias contadas. Dona Benta e Tia Nastácia terão a importante função de reunir os ouvintes, esta última sempre com algum quitute.

Entre as crianças ouvintes do Sítio, Lobato cria uma boneca de pano que também é uma leitora curiosa e que sempre diz o que quer. Na verdade, por intermédio de Emília, Lobato usa uma espécie de “transmissor de sinais” que é o brinquedo para mandar suas mensagens, sua visão de mundo para as crianças (BIGNOTT, 2001, p.113). Nesse mundo da

imaginação há outros tantos personagens – como o Visconde de Sabugosa (um sabugo de milho, membro da academia de letras), o Marquês de Rabicó, o Doutor Caramujo – que habitam esse cenário de fantasia. Marisa Lajolo observa que a ficção para a infância pode englobar um número abrangente de temas que, na verdade, correspondem às exigências da sociedade, ultrapassando o setor exclusivamente escolar. Para ela, a escola poderia integrar-se à ficção, ou seja, criar um espaço no qual escola e ficção estivessem juntas. É o que Lobato idealiza quando cria o cenário do Sítio. A autora ainda afirma que as terras de Dona Benta, em certa medida, desempenhariam o papel de uma escola: ela como proprietária e professora, e seus netos corresponderiam aos alunos, moradores do Sítio, sempre atentos às leituras e prontos para a discussão de temas polêmicos. Para Lajolo, essa atitude mostraria a preocupação de Lobato em valer-se de instrumentos menos arcaicos relacionados à educação. O diálogo utilizado pelo escritor entre os personagens seria como uma metodologia de ensino na qual se uniriam o amor e o conhecimento. Assim, Lobato consegue apontar um caminho pedagógico para a sociedade contemporânea (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p.76-77). Ainda se deve ressaltar que a escolha do Sítio também está fundada no que afirmamos inicialmente, ou seja, na valorização do ambiente rural nas narrativas, principalmente porque também nos remete a uma literatura mais centrada em nossas raízes.

Em se tratando de leitor, não podemos nos esquecer da relação que o próprio escritor paulista teve com a leitura quando criança, isto é, a formação do leitor Monteiro Lobato. Sem dúvida, ele foi um leitor assíduo de muitos autores clássicos, mas também teve acesso a uma literatura infantil. Como afirma Eliane Santana Debus:

“(…) ao menino que teve acesso à literatura infantil da sua época: aos contos de Perrault, dos irmãos Grimm e ao livro João Felpudo, entre outros, ao adolescente que descobre o mundo de aventuras de Júlio Verne e o Robinson Crusóé; ao jovem que se delicia com a leitura de autores franceses; ao homem já feito, que descobre os livros de língua portuguesa; ao homem maduro, seletivo em suas leituras.”
(p.30)

Em uma carta a seu amigo Godofredo Rangel, em 1926, Lobato expressa a importância da leitura quando criança, em especial a de Robinson Crusóé:

(…) “Lembro-me de como vivi dentro de Robinson Crusóé do Laemmert. Ainda **acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar**, não ler e jogar

fora; **sim, morar, como morei no** Robinson e n'Os filhos do Capitão Grant.” (LOBATO, 1959, p.292-293)⁵³

Nota-se que a idéia de “morar” remete-nos a um vínculo que Lobato estabelece entre o leitor e o livro que tem por objetivo transportar o leitor para um lugar prazeroso. Essa metáfora talvez possa ser explicada pelo fato de Lobato ter sido um leitor atento que soube aproveitar as informações de forma agradável e divertida (VIEIRA, p.53). É por intermédio de sua experiência com os livros que o escritor avalia o importante papel que aqueles teriam na formação do indivíduo, não apenas um intercâmbio entre autor e leitor, mas uma forma de ampliar a sua visão de mundo e adquirir base para tornar-se um cidadão mais questionador e menos passivo.

Podemos finalmente destacar que, além da preocupação em romper com os cânones da literatura infantil que estavam em voga e criar uma literatura na qual as crianças pudessem inventar por meio da imaginação, o escritor consegue transformar o “abstrato” em aprendizado, e encontra no Sítio um ambiente adequado para um projeto estético-pedagógico, por que não dizer um projeto político, já que em grande parte da narrativa deparamo-nos com a discussão de alguns aspectos que envolvem setores da vida brasileira, conversas sobre literatura, história, política e religião (GOUVÊA, 2001, p.111). Enfim, Lobato foi capaz de revolucionar a literatura ao compreender o “espírito” infantil e dar a esse público a oportunidade de imaginar.

2.3. DOM QUIXOTE DAS CRIANÇAS: ENVOLVIMENTO, SEDUÇÃO E RECEPÇÃO

Lobato, por meio de sua linguagem mais acessível, dá aos seus leitores a possibilidade de ler sua obra como se estivessem “ouvindo uma história ou dialogando com uma pessoa amiga”, o que torna seu texto mais próximo de uma linguagem viva ou oral (VIEIRA, 2001, p.48).

Na verdade, podemos pensar em um sentido metafórico que, assim como para a constituição de um tecido é necessário um emaranhado de fios, a linguagem é um entrelaçado de palavras que teria como resultado o texto. Como afirma Roland Barthes: “texto quiere decir tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido con un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), acentuamos ahora la idea

⁵³ A barca de Gleyre, v. 2 (*O grifo é nosso*).

generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo” (BARTHES, 1978, p.81). O texto, segundo ainda Barthes, é um espaço raro da linguagem em que tudo pode ser encenado: o autor entrelaça as palavras da maneira que melhor lhe convém para convidar o leitor a entrar no seu mundo, instituindo assim uma relação entre autor e leitor estabelecida por meio de seu resultado final, o texto.

É possível deduzir que a liberdade do autor, ao escrever um texto, será de extrema importância para a criação de uma obra, bem como a liberdade do leitor para com a recepção da mesma, ou seja, “as liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo. (...) a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema” (SARTRE, 2004, p.58).

É o que Lobato realiza desde o início em *Dom Quixote das crianças*: estabelece o leitor e escolhe alguns episódios. A partir daí, o escritor já tem implícito o seu projeto de texto, ou seja, o público será infantil e os episódios serão aqueles que possam instigar a imaginação dos pequenos. O escritor provavelmente opta pelas aventuras não apenas para estimular a imaginação, mas porque, por intermédio delas, consegue motivar a leitura, inclusive dos clássicos como *Dom Quixote*, além de seduzir seus leitores.

Para Leyla Perrone, a linguagem é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem o seu começo, meio e fim (PERRONE, 1990, p.13-14). Entretanto, para que haja sedução, deve-se pensar em um certo jogo, em uma certa artimanha com a finalidade de oferecer àquele que queremos seduzir, um objeto diferente daquele que ele já possui ou conhece, mas de tal forma que o seduzido possa identificar-se com esse novo objeto.

Segundo Adriana Silene Vieira, Lobato consegue criar uma literatura que se assemelha a uma “farra” infantil, o que nos sugere uma literatura mais próxima do lúdico, no sentido de jogo e de brincadeira, como se as crianças “brincassem” com a leitura e, como conseqüência, a transformassem em fonte de prazer. Em uma concepção metafórica, afirma Adriana Vieira, poderíamos pensar no “livro enquanto objeto e o ato de ler como dar vida ao texto”, como se quiséssemos ultrapassar a decifração do código escrito. Dessa forma, a leitura é apresentada para os leitores de Lobato como um ato prazeroso (VIEIRA, 2001, p.49).

No *Quixote* de Lobato, cada personagem possui um estilo próprio, mas o escritor põe nas palavras dos personagens – principalmente nas de Emília – o que o leitor muitas vezes gostaria de dizer. Quando Dona Benta começa a ler e finalmente decide contar com as palavras dela, Emília reage: “Isso! – berrou Emília. – Com palavras suas e de Tia Nastácia e minhas também – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó. Os viscondes que falem

arrevesado lá entre eles.”(LOBATO, p.145). Apesar de alguns personagens, entre eles Pedrinho, afirmarem durante a leitura que entendiam as palavras mais difíceis, Emília provavelmente diz exatamente o que os leitores de Lobato gostariam de ouvir: “Não queremos uma leitura com palavras complexas”.

Segundo Leyla Moisés Perrone, o psicanalista francês Daniel Sibony assegura que o “discurso do sedutor pode consistir em dizer ao outro o que ele gostaria de ouvir”, ou até o contrário: o que ele teria aversão em ouvir. E quando há uma identificação com esse discurso que o leitor gostaria de ouvir – no caso o *Quixote* de Lobato –, haverá um desejo em entrar nessa outra linguagem, de sair de um círculo em que se “estava aprisionado” (p.17), de experimentar esse novo caminho, o da imaginação.

A começar pelo espaço, Lobato já consegue transportar os leitores para essa imaginação. Como já mencionamos, pelo fato de a história se passar em um sítio, num ambiente rural, o escritor consegue criar inúmeras situações como ter um espaço mais amplo para brincar, esconder-se; assim, o contato com a natureza serve de estímulo para as recriações e brincadeiras infantis. Além disso, a personagem Dona Benta está sempre disposta a contar histórias, o que desencadeia cada aventura da obra e incentiva os pequenos leitores à leitura, pois eles simultaneamente se identificam com os personagens. Que criança não gostaria de ouvir histórias contadas pela avó ao lado de outras crianças e de ter uma boneca inteligente para brincar, que fala e pensa?

Dona Benta, leitora experiente, preocupa-se não só em contar, mas em explicar didaticamente algumas situações que surgem durante a leitura, o que facilita bastante a compreensão para os leitores – personagens do Sítio e leitores de Lobato –, além de organizar a confusão entre os seus ávidos ouvintes durante a leitura. Em alguns momentos, os próprios personagens assumem esse papel mais didático e tratam de explicar alguns aspectos dos episódios:

“Eu sei o que é cavalaria – disse Pedrinho. – Depois das Cruzadas, a gente da Europa ficou de cabeça tonta e com mania de guerrear. Os fidalgos andavam vestidos de armaduras de ferro, capacete na cabeça e escudo no braço, com grandes lanças e espadas.” (ibidem, p.146)

Por outro lado, Narizinho quase sempre fará perguntas a Dona Benta:

- Que é viseira? – perguntou Narizinho.
- Que é alcáçar, vovó? – interrompeu Narizinho.
- Que é Babioca?” (ibidem, p.147, 150 e 152)

Além disso, algumas vezes há discussões entre as crianças e a boneca que nos oferecem situações bem divertidas:

- “Pois eu ia – disse Pedrinho. – Fugia e saía pelo mundo até encontrar de novo Dom Quixote e trazê-lo para rachar o brutamontes de alto a baixo com a lança.
 - Com a espada – emendou Emília. – Lança é só para espetar.
 - Com lança ou espada – insistiu Pedrinho. – Com essas duas armas pode-se fazer as duas coisas – rachar ou espetar.
 - Não pode – contestou Emília. – Espada corta; o que corta não racha.
 - Pode, sim, boba. Machado corta e racha.
 - Mas lança não racha.
 - Racha!
 - Não racha!
 - Racha!
- Dona Benta interveio.” (ibidem, p.159)

Por meio da atuação dos personagens, Lobato cria um ambiente próximo do real no qual os seus leitores são seduzidos pelos personagens do Sítio. Para Leyla Perrone, o seduzido fica “todo ouvidos” para a possibilidade da nova linguagem que o outro lhe oferece, na qual reluz a sua própria verdade como diferença, ser seduzido, “sair do caminho sabendo que o outro caminho é imaginário” (PERRONE, 1990, p.17).

Assim, tendo em conta a imaginação do leitor, podemos acrescentar, como afirma Jean-Paul Sartre, que a imaginação desse leitor tem uma função constitutiva; ela não apenas representa, mas é chamada a recompor o objeto (no caso, o texto de Lobato) para além dos traços do artista, ou seja, a imaginação terá a sua continuidade para além da leitura (SARTRE, 2004, p.40). Lobato consegue, com a ruptura de uma linguagem mais “formal”, levar verdadeiramente o texto ao pequeno leitor, isto é, como o próprio Lobato afirmou, “fazer livros onde as crianças pudessem morar”. Desse modo, somos seduzidos pela linguagem do autor, que consegue nos atrair, como bem diz Barthes: “O texto deve provar que deseja o leitor. A letra será o prazer do escritor e, conseqüentemente, teremos o prazer da leitura.” (p.13)⁵⁴.

No que tange ao prazer da leitura, Roland Barthes propõe uma “diferença” entre um texto que produz prazer e um texto que nos deleita. O texto relacionado com o prazer é o que “contenta, provém da cultura e não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. O de deleite desacomoda, faz vacilar os fundamentos históricos, culturais do leitor,

⁵⁴ A tradução é nossa.

põe em crise sua relação com a linguagem” (p.23). Barthes afirma ainda que entre os dois textos há somente uma diferença de graus. O texto de deleite “sería el placer en pedazos, la lengua en pedazos”, somente poderemos tê-lo com um novo absoluto, algo que chega a transtornar a consciência. Na verdade, o texto de prazer é mais decifrável e o de deleite, indecifrável, interdito (p.31 e 53).

Tendo em conta essas considerações, podemos afirmar que, entre o prazer e o deleite, há uma linha de separação tênue; por esse motivo, seria muito difícil diferenciar em *Dom Quixote das crianças* o que seria deleite e prazer. Assim, nos parece mais conveniente apontar que, possivelmente no *Quixote* de Lobato, os leitores se deleitam durante o ato da leitura. O autor captura seus leitores nos episódios escolhidos com a força da linguagem e consegue fazer com que exista uma identificação entre personagem e leitor. O escritor cria também um cenário de suspense durante a obra, por meio das interrupções de Dona Benta, o que em certa medida contribui para seduzir os personagens ouvintes e os leitores de Lobato. Durante os intervalos da narração, antes de reiniciar o relato das aventuras do cavaleiro, os personagens do Sítio participam de aventuras, ou seja, incorporam alguns personagens da narrativa cervantina. Desse modo, o leitor sempre fica atento aos dois espaços narrativos e às interrupções de Dona Benta, na expectativa da continuação dos episódios do cavaleiro manchego juntamente com os personagens do Sítio. É nessa identificação com os personagens do Sítio que possivelmente os leitores de Lobato encontram o deleite, o que, segundo Barthes, é um “sacudimiento propio del goce” (BARTHES, 1978, p.29).

É importante ressaltar que, mesmo em algumas cenas nas quais está presente um tom mais didático, o escritor as transpõe de uma forma prazerosa, sem ter a conotação acentuada do didatismo. Isso se deve à constante preocupação de Lobato em falar diretamente ao seu público. Em certa medida, por meio desse didatismo relativo, o escritor transmite ao leitor um sentimento de conforto, de comodidade, em que o conhecimento penetra livremente.

Assim, podemos afirmar que, em *Dom Quixote das crianças*, o ler, o deleitar, o encontro do prazer e o ensinar aparecem entrelaçados, assim como Barthes define o texto:

“El texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido – esa textura –, el sujeto se deshace en él como una araña que disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. (...) podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña).” (BARTHES, 1978, p.81)

2.4 A RECEPÇÃO EM *DOM QUIXOTE DAS CRIANÇAS*: AUTOR, OBRA E LEITOR

Se o texto é um “entrelaçar” de fios, deve-se ressaltar que, no meio desse texto, haverá alguns possíveis caminhos que nos conduzirão a decodificá-lo. Caberá ao leitor, “receptor” do texto, executar tal tarefa. As duas obras, o *Quixote* de Lobato e o de Cervantes, como mencionamos, enfocarão, com objetivos distintos, o seu leitor⁵⁵. Cervantes nos fornece algumas informações reveladoras dessa preocupação. No prólogo da primeira parte (1605), em *Don Quijote*, Cervantes, dirige-se ao leitor como alguém “desocupado” e ainda questiona a sua capacidade como escritor:

“Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios? Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote (...)” (CERVANTES, 1996, p.11-12)

É claro que, como afirma Franco Meragalli, não podemos levar ao pé da letra as explicações ou declarações que um escritor faz de sua obra e muito menos esquecer que a época em que a obra está inserida interfere nas declarações do escritor, pois cada época terá suas regras e condições (MEREGALLI, 1985, p.279). O fato é que, ainda assim, as declarações podem nos revelar as aspirações do escritor (ou algumas secretas aspirações), suas alusões, sutilezas e insinuações.

Nesse fragmento do prólogo, nota-se por parte do escritor uma iniciativa de interação com o leitor. Cervantes faz algumas considerações sobre a obra e afirma que “não é pai, e sim padrastro de Dom Quixote”. Segundo E. Williamson, nesse fragmento, Cervantes finge ser incapaz de julgar seu verdadeiro valor. Na realidade, essa atitude de autocrítica deveria instigar a desconfiança por parte do leitor, mas essa astúcia encontrada por Cervantes leva a sua “vítima”, o leitor, com mais facilidade à “armadilha”, ou seja: faz com que ele se interesse muito mais pelo texto, procurando neste o engenho do padrastro de Dom Quixote (WILLIAMSON, 1991, p.124).

No prólogo há ainda a presença de um “amigo” ao qual Cervantes confessa sua dificuldade de escrever. O “amigo”, por sua vez, afirma que o objetivo de Cervantes deveria

⁵⁵ Como mencionamos na introdução, Lobato tinha como preocupação principal, estimular a leitura dos pequenos leitores bem como sua formação como leitor, além de ampliar a venda de livros no país. Cervantes, por sua vez, entre suas preocupações, estaria a de acolher, instigar o leitor.

ser duplo: “proporcionar al público un placer inofensivo y lograr la admiración de las dotes artísticas del autor, incluso del lector más reticente” (WILLIAMSON, p.129). Também diz:

“Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballescros libros.” (CERVANTES, 1996, p.18)

Quando afirma ser seu objetivo que “el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención”, segundo Williamson, Cervantes faz uma distinção entre os leitores mais simples e os mais “inteligentes”. Os primeiros se interessariam em ler a história exclusivamente para entretenimento e se satisfariam com a reação que o cômico provoca na obra; para esses leitores, o fato de a narração ser fictícia ou não é um detalhe apenas. Os leitores “inteligentes” deveriam ser motivados para ir além da história e examinar a invenção, esperando que respondam com “admiración, respeto y alabanza” (WILLIAMSON, 1991, p.130).

Em contrapartida, se Monteiro Lobato não nos fornece um prólogo propriamente dito no qual faça alusões ao seu leitor, sabemos, pelo que já expomos anteriormente e pelas correspondências (algumas inclusive citadas) com o seu amigo Godofredo Rangel, que o escritor paulista tinha uma preocupação com os seus virtuais leitores, objetivava atraí-los para o espaço da literatura de forma que eles fossem estimulados à leitura.

A partir dessas considerações, estabeleceremos uma relação entre obra e leitor, e iniciaremos uma reflexão voltada especificamente para a questão da recepção com enfoque em *Dom Quixote das crianças*. Primeiramente abordaremos aspectos que se revelam importantes e que contribuem para a recepção da obra, baseando-nos na teoria de Wolfgang Iser.

Ao focar os estudos em uma obra literária, se levarmos em consideração a teoria da fenomenologia, deveremos tratar não somente da obra como um todo, mas o texto e o modo como este poderá ser concretizado, ou seja, extraído, absorvido pelo leitor. Wolfgang Iser afirma que podemos apontar dois pólos na obra literária: o artístico, que se refere à criação do autor, e o estético, que observa como foi concretizada ou absorvida a obra pelo leitor. Será por meio das diversas perspectivas que o texto oferece ao leitor que se consegue pôr “em movimento” a obra e, assim, despertar no leitor a sua reação (ISER, p.215-216).

Inicialmente, para uma melhor análise do texto, poderíamos partir de estruturas menores, as orações, por exemplo. Sendo assim, estabeleceríamos conexões entre as orações,

aquilo que Ingarden nomeou de “correlatos oracionais intencionais”. Essas “orações conexões” se entrelaçariam de modos diferentes e formariam unidades mais complexas; conseqüentemente, revelariam uma estrutura diversa que daria origem a um relato breve, um diálogo ou romance. O que teremos, no final, é um mundo particular com todas as variações possíveis dentro de ditos elementos, e tudo isso como correlato intencional de um complexo de orações. Ingarden ainda afirma: “Si este complejo acaba por formar una obra literaria, llamaré a toda la suma de correlatos oracionales intencionales consecutivos el ‘mundo presentado’ en la obra.” (ISER, p.218).

As conexões a esses correlatos oracionais intencionais são concebidas por intermédio do próprio leitor, pois os correlatos em uma obra literária “aspiran a algo que sobrepasa lo que realmente dicen” (ibidem, p.219). Será por meio dessa interação que as orações conseguirão cumprir essa aspiração; é como se houvesse sempre uma indicação de que algo está para acontecer. Essas orações em “movimento” contribuirão para o surgimento do texto propriamente dito.

Observamos que os correlatos oracionais, por meio das conexões realizadas pelo leitor, fazem parte do processo para atingirmos o texto e, no final, a obra literária. No entanto, deve-se ressaltar que essas conexões irão se combinar de maneira diferente por cada leitor à medida que avança a leitura, e que a linguagem usada pelo escritor contribuirá para essa interação entre as orações. Wolfgang Iser afirma que “cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto que es modificado, si no completamente cambiado, por oraciones sucesivas”. Assim, o interesse do leitor será despertado por meio das expectativas criadas, ou seja: com o que poderá vir e com as modificações das mesmas no decorrer do processo, o leitor poderá conceber significados diferentes dos que já havia atribuído no momento inicial da leitura (ibidem, p.220).

É importante ressaltar que tudo o que lemos fica depositado em nossa memória, adquire uma perspectiva; e, como já dissemos, criamos uma expectativa a cada oração lida, ou melhor, estabelecemos conexões a cada leitura. Dessa forma, temos a capacidade de, durante uma leitura, evocar algo que estava retido na memória (obviamente essa recuperação já acontecerá com alterações, pois nunca recuperamos a forma original) e estabelecer novas correlações com o presente, o passado e o futuro. Iser afirma que, assim, o texto revelará o seu potencial de multiplicidade e que “las conexiones son el producto de la mente del lector que trabaja sobre la materia prima del texto” (ibidem, p.221). Essa possibilidade de recriar o que lemos através de vários acontecimentos distintos guardados na memória e que no instante da leitura nos vêm à tona como se fossem algo real, unida ao processo de antecipação das

orações, é o que nos remete à imaginação, que foi ativada pelo leitor durante todo o processo de leitura.

Quando afirmamos que no *Quixote* de Lobato provavelmente as conexões oracionais fluem de forma mais ágil, isso não quer dizer que se trate de uma leitura linear, pois todo o processo de antecipação e retrospectiva também interfere no desenvolvimento dessa leitura. Segundo Iser, Ingarden nos chama a atenção para esse processo:

“(…) nos encontramos dispuestos, después de completar el pensamiento de una oración, a elaborar la “continuación”, también en forma de oración, esto es, en forma de una oración que conecte con la oración en la cual acabamos de pensar. De esta manera, el proceso de lectura avanza sin esfuerzo. Pero si por casualidad la siguiente oración no tiene ninguna conexión tangible con la oración en la cual acabamos de pensar, se produce entonces un bloqueo en la corriente de pensamiento. Este hiato va unido a una sorpresa más o menos activa (...)”⁵⁶

Pode-se pensar que esse hiato a que se refere Ingarden corresponda a lacunas inesperadas que aparecem sobretudo no texto literário e, além disso, contribui para uma “frustração” das expectativas. Na verdade, é difícil identificar onde estariam essas lacunas no texto, posto que caberá a cada leitor preenchê-la de diferentes maneiras, de acordo com suas expectativas com relação ao texto. Ou seja: de acordo com a maneira com que lê o texto, o leitor toma sua própria decisão no preenchimento desses espaços vazios. Isso dá ao texto movimento, revela que há um dinamismo nessa leitura e, sem essas lacunas, não poderíamos usar nossa imaginação. De certa forma, o leitor pode refletir sua própria experiência de vida no texto, mas nessa leitura ele pode também experimentar uma realidade diferente da sua; isso implica fugir da realidade, provar novas experiências, e para isso o leitor precisaria estar “aberto” para participar da aventura que o texto literário lhe oferece (ISER, p.224-225).

Mediante o processo de leitura, incorporamos um mundo desconhecido por meio do texto literário. A absorção desse desconhecido, afirma Iser, muitas vezes é etiquetada como “identificação” do leitor com o que lê. Na verdade, encontramos sim algumas afinidades nesse novo terreno em que provamos o desconhecido, mas ele afirma que a identificação nada mais é que um estratagema utilizado pelo autor para estimular atitudes do leitor (ISER, p.239).

Se verificamos o funcionamento em *Dom Quixote das crianças*, notamos a necessidade de Lobato de trazer o leitor sempre para o texto, de que esse leitor participe, interaja e faça parte do texto; as lacunas a que nos referimos anteriormente podem ser

⁵⁶ INGARDEN, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, p.32. Extraído de: ISER, Wolfgang. *El proceso de lectura*, p.222.

preenchidas de acordo com a visão de leitura de cada leitor. É como se o texto de Lobato fosse para o leitor uma grande brincadeira: as aventuras escolhidas por Dona Benta criam para o leitor uma expectativa, pois os episódios estão relacionados tanto com as aventuras vividas pelos personagens do Sítio quanto com as de Dom Quixote. Nesses dois espaços narrativos, é como se cada leitor estivesse compartilhando o momento de leitura com os personagens do Sítio. O leitor “se ve metido en el texto de tal modo que se tiene la impresión de que no hay distancia entre uno mismo y los acontecimientos descritos” (ISER, p.239).

Contudo, se partirmos da consideração de que o texto é um “caleidoscópio de perspectivas”, podemos também afirmar que não haverá um único leitor para essa leitura, pois cada leitor a receberá de acordo com sua história de vida, com a época em que se dará a leitura de determinado texto, sua sensibilidade e vários outros aspectos que o levarão a desfrutar ou repelir o texto. Abordar os tipos de leitor não é tarefa simples, para não dizer quase impossível, mas nos parece conveniente fazer algumas considerações sobre alguns tipos de leitores e, a partir daí, estabelecer uma relação com a questão da imaginação. Como há a possibilidade de distinguir muitos tipos de leitores, iremos nos deter na divisão de Franco Meregalli, que se concentrou no leitor da obra literária. Para ele, poderíamos pensar, a partir daí, em duas grandes categorias: os que se limitam a ler e não compartilham das impressões ou considerações do texto – estes seriam os *leitores finais*; e os que não somente se limitam a ler, mas comunicam, compartilham os resultados da sua leitura aos outros – esses leitores se transformam em mediadores a partir do momento em que dividem, comunicam suas impressões e considerações de leitura com outras pessoas (MEREGALLI, p.274).

Não saberíamos afirmar com precisão em que categoria se encontrariam os leitores de Lobato; porém, se refletirmos em toda a proposta de leitura do escritor e a importância atribuída a ela, bem como a preocupação em divulgá-la, poderíamos pensar que os leitores de Lobato estariam mais próximos da segunda categoria, a de comunicar e compartilhar a leitura. Portanto, se há essa necessidade por parte dos leitores em compartilhar a leitura, supomos que o texto deu suporte para que o leitor aspirasse a esse desejo de comunicar o que foi lido, ou seja, o escritor conseguiu estimular não só a leitura, como também a imaginação desses leitores. O que não devemos nos esquecer é que a simbiose entre leitor e texto será fundamental para a movimentação, para a própria existência desse texto.

É importante acrescentar que, nessa relação autor, obra e leitor há outros aspectos importantes que se unem à recepção de uma obra. Antonio Candido afirma que a obra é a mediadora entre o autor e o público e este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela é mostrada ao público. Assim, o

público, receptor da arte, influenciará na criação da obra; esta “vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável” (CANDIDO, 2002, p.38 e 75).

No entanto, entre autor-obra-público, fatores como o social, político e histórico também contribuem na criação artística de uma obra. Segundo Antonio Candido, a estruturação social se manifesta na definição da posição social do artista; os valores e ideologias, na forma; e o conteúdo da obra e as técnicas de comunicação, na sua fatura e transmissão (ibidem, p.21).

Quando se trata de Monteiro Lobato, não podemos desprezar o período político, histórico e social vivido pelo autor, que certamente influenciou em sua obra; no caso, mais especificamente, de *Dom Quixote das crianças*, é sabido que o ano de 1936 – data da publicação da obra – foi um período conturbado política, econômica e socialmente, não apenas em nosso país, mas também na Espanha, onde se iniciava a Guerra Civil Espanhola. De certa forma, os dois contextos possivelmente influenciaram a obra, pois Lobato, em sua adaptação, parece evocar um Dom Quixote mais heróico, talvez pelo período conturbado do ponto de vista político-social no Brasil e o tempo de guerra civil na Espanha. Além disso, o escritor vislumbrou um personagem que refletisse as aspirações e os sentimentos daquele momento, que simbolizasse a luta, a esperança, ainda que parecesse um pouco utópico ou “quixotesco”. Porém, a perseguição por um ideal do personagem que queria vivenciar as aventuras dos livros de cavalaria parece ter servido de inspiração para um Dom Quixote, por que não dizer, mais romântico. Isso também nos leva a refletir que, se a obra conta com o impacto de seu tempo, ela também será recebida e interpretada de modos diferentes por leitores de outras épocas, circunscritos também a seu tempo.

Sendo assim, Antonio Candido expõe quatro momentos que marcariam a produção artística: o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões de sua época; escolhe certos temas; usa certas formas; e a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2002, p.21). Como mencionamos, em certa medida a época (1936) deve ter influenciado Lobato na escolha do seu tema e na linguagem de sua adaptação e, como consequência, essas escolhas contribuíram para que sua obra repercutisse de forma importante naquela época. Observamos, assim, que não há uma só face quando tratamos de recepção de uma obra. Se a imaginação contribui para a interação entre leitor e obra por meio dos preenchimentos dos “vazios” dos textos, a época em que o autor e o público estão inseridos também é importante para a criação da obra e para estabelecer o vínculo entre autor e público.

Contudo, a receptividade é inesgotável. Goethe, ao aproximar-se da teoria moderna da recepção, afirmou: “Há três classes de leitores: o primeiro, que goza sem julgamento; o terceiro, que julga sem gozar; o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.” (JAUSS, 1979, p.82).

CAPÍTULO 3

CERVANTES E LOBATO: ENTRE LEITURAS, HISTÓRIAS E AVENTURAS

3.1. *DOM QUIXOTE* DE CERVANTES: LEITURA PARA ADULTOS E CRIANÇAS

Entre os muitos temas estudados no *Quixote* de Cervantes, podemos destacar o da leitura e o da importância dos livros. Como afirma Américo Castro, “(...) el Quijote es un libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros” (CASTRO, 1980, p.55). Para o autor, a permanência do *Quixote* deve-se tanto do fato de a obra abordar formas e gêneros literários diversificados quanto conseguir abranger maneiras de viver a literatura. Sabemos que o cavaleiro da Mancha foi influenciado por suas leituras; no entanto, como observa Castro, outros personagens dentro da obra incorporam a leitura como uma experiência potencial individual, ou seja, o livro não afeta esses personagens de maneira extrema, como aconteceu com o cavaleiro, porém revela que está presente e motiva suas vidas.

No capítulo XXXII da primeira parte, o dono da estalagem toma conhecimento, por meio do cônego, de que Dom Quixote havia perdido o juízo de tanto ler livros de cavalaria:

“– No sé yo como puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado⁵⁷ en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mi, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos y rodéamonos del más de treinta, y estámosle escuchando... cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días.” (CERVANTES, p.339)

A mulher do dono da estalagem também se manifestou e gostaria que a leitura pudesse estender-se mais: “– Y yo ni más ni menos – dijo la ventera –, porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer: que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces.” (CERVANTES, p.340).

Maritornes, também presente na cena, comentou como conseguia criar as imagens das histórias por meio de leituras ou simplesmente ao ouvi-las:

⁵⁷ Na nota dessa edição, *letrado* está como sendo *lectura*.

“– Así es la verdad – dijo Maritornes –; y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su Caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles.” (CERVANTES, p.340)

Notamos que a idéia da “señora debajo de unos naranjos abrazado con su Caballero” é bastante significativa para Maritornes. Surge como se fosse uma pintura dentro de várias possíveis imagens no decorrer da narrativa. Esse recorte é feito, talvez por levá-la a recordar algum momento vivido ou que gostaria de ter vivido.

Em *Dom Quixote das crianças*, observamos em alguns episódios, inclusive em alguns já citados anteriormente, que também há esse elo entre personagem e leitura. No episódio “A aventura dos pilões”, Dona Benta, Narizinho, Pedrinho e Emília estão conversando sobre o personagem Dom Quixote de Cervantes e Pedrinho tece comentários a respeito da leitura de outras histórias de cavalaria:

“– Como a dos Doze Pares de França – observou Pedrinho. – Aquilo é que é dar pancada. O Senhor Roldão e o Senhor Oliveiros, por exemplo, enfrentavam exércitos de trezentos mouros e derrotavam-nos. Roldão tinha a célebre espada durindana, ótima para abrir mouros de alto a baixo. Eu, quando leio a história dos Doze Pares de França, fico de cabeça quente...” (LOBATO, p.215-216)

As palavras de Pedrinho traduzem a importância da leitura na vida do personagem. Como Dom Quixote, o menino fica alterado quando lê as histórias de Carlos Magno, do mesmo modo que na obra de Cervantes observamos a influência da leitura na vida do cavaleiro, dos duques, do bacharel, etc.

Nós, como leitores, também efetuamos recortes, valorizamos determinados episódios e personagens, e podemos resgatar durante a leitura aspectos que, em certa medida, se relacionam com a nossa realidade ou com algo já vivenciado por nós. Como afirma Américo Castro, “los libros, por consiguiente, son correlatos de las vivencias de cada lector. La literatura se hace vivible y el vivir individual se aureola de posibilidades poéticas”. O livro para nós leitores também pode significar um “inagotable arsenal de muy varios ensayos de vida”. Castro ainda observa que a palavra escrita é sentida como uma realidade, e não necessariamente como uma fantasia ou algo distante do leitor (CASTRO, p.66). Mais do que um “depósito de cultura”, os livros também trazem consigo a possibilidade de (re)viver a cada

leitura uma realidade já vivenciada pelo leitor, ou seja, há uma integração desse leitor com o mundo retratado nos livros.

O *Quixote* de Cervantes é uma obra que apresenta um grande número de histórias e uma múltipla visão de mundo, o que nos leva a pensar que entre o leitor e o *Quixote* se estabelece uma relação bastante complexa, porém com caminhos de leituras bastante diversificados. Por esse motivo, não seria possível traçar um único perfil de leitor para o *Quixote*. Num primeiro momento, podíamos pensar que o leitor de Cervantes estaria mais vinculado ao público adulto; no entanto, se observarmos alguns aspectos da obra, verificamos que o *Quixote* possui elementos que agradam tanto aos adultos quanto às crianças.

Leo Spitzer, em seu artigo *Sobre el Significado de Don Quijote*, afirma que há muitas obras da literatura universal (entre elas: *Don Quijote*, *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Moby Dick*, *Gil Blas* e *Tartarín*) que não foram escritas para o público infantil, mas ficaram consagradas por também agradar a esse público, porque, entre outros motivos, ajudaram a desenvolver a sensibilidade num período de formação da criança.

No entanto, para a obra atrair adultos e crianças, deverá conter alguns elementos comuns a esses dois públicos, ou seja, elementos que apelam à sabedoria humana durante a infância. Spitzer cita alguns elementos que colaborariam para essa finalidade: a demonstração, nessas obras, de uma ordem mundial justa, que auxiliará a criança a encontrar sua identidade futuramente; em contraste com esse aspecto, a criança depara-se com o mundo mágico, que será elemento principal para a edificação sobre o mundo real em que está ela inserida; esses livros também mostrarão o poder que o homem tem para dominar as situações adversas, o que conseqüentemente alimentará na criança uma luta mais corajosa e esperançosa que esta terá futuramente com a vida; e, finalmente, a questão do humor também será importante, pois suavizará ou relativizará os sofrimentos da vida e dará à criança “la satisfacción de poseer al menos cierta superioridad mental” (SPITZER, 1980, p.387).

Ao contrário dos contos de fadas, que enfatizam uma justiça impessoal, ou seja, em que temos uma maior presença e intervenção das forças sobrenaturais, em obras como *Robinson Crusoe*, *Gulliver* e *Don Quijote* as aventuras estão focadas no poder do homem, exibem sua superioridade e exaltam seus dons pessoais.

Em relação ao *Quixote*, a criança não se identificará com o herói, mas simpatizará com ele. No entanto, terá a oportunidade de contrastar os dois mundos: o real e o irreal, e, dessa forma, colocar-se-á ao lado da realidade que o cavaleiro rechaça. Além disso, diante das aventuras de Dom Quixote, a criança notará as confusões feitas pelo cavaleiro: gigantes em

vez de moinhos de vento, bacia de barbeiro como “o elmo de Mambrino”, a idealização de uma camponesa transformada em princesa, entre outros.

Segundo Spitzer, isso fará com que a criança se sinta superior ao cavaleiro, se não intelectual, pelo menos moralmente. Por outro lado, ao conseguir perceber também a realidade, simpatizará com o cavaleiro justamente porque ele substitui a realidade por algo fantasioso, como um sonho. Aqui o real está representado de forma suficiente, ou seja, de maneira a permitir à criança uma transgressão para o irreal, como acontece nos contos de fada, por exemplo.

O autor ainda cita dois episódios ilustrativos de alguns valores que podem ser adquiridos pelas crianças durante a leitura. Na segunda parte do livro, no capítulo XVII, Dom Quixote prepara-se para uma nova aventura e pede a Sancho o seu elmo. Sancho havia comprado uns requeijões e utilizou o elmo de seu amo para guardá-los. Como não teve tempo de retirá-los e de avisar o cavaleiro, este o colocou em sua cabeça e os queijos escorreram pelo rosto de seu amo, o que resultou em uma ridicularização do cavaleiro. Dom Quixote comenta nesse momento:

“¿Qué será esto, Sancho, que parece que se me ablandan los cascos, o se me derriten los sesos, o que sudo de los pies a la cabeza? Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo; sin duda creo que es terrible la aventura que agora quiere sucederme. Dame, si tienes, con que me limpie; que el copioso sudor me ciega los ojos.” (CERVANTES, p.677)

Além de a cena ser patética e, por que não dizer, divertida, principalmente para o público infantil, o cavaleiro sofre uma desmoralização diante de seu escudeiro. Para Spitzer, Dom Quixote teve de suportar o queijo que caía gota a gota sobre seus olhos e sua barba porque Sancho não prestou atenção no que fez. A idéia de castigo está inserida nessa cena, já que Sancho obriga o amo a pensar que o seu cérebro, esgotado por tantas leituras, está derretendo (SPITZER, p.388):

“A lo que con gran flema y disimulación respondió Sancho:
– Si son requesones, démelos vuesa merced; que yo me los comeré... Pero cómalos el diablo, que debió de ser el que ahí los puso. ¿Yo había de tener atrevimiento de ensuciar el yelmo de vuesa merced?” (CERVANTES, p.677)
“Pues en verdad que esta vez han dado salto en vago; que yo confío en el buen discurso de mi señor, que habrá considerado que ni yo tengo requesones, ni leche, ni otra cosa que lo valga, y que si la tuviera, antes la pusiera en el estómago que en la celada.” (CERVANTES, p.677)

No episódio seguinte, na “Aventura dos leões”, segunda parte, capítulo XVII, Dom Quixote desafia um leão com a jaula aberta; contudo, o animal vira-se de costas e despreza-o:

“Sólo don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro... Hasta aqui llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías, ni de bravatas, después de haber miradas a una y otra parte (...) volvió de espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula.” (CERVANTES, p.682)

Em um primeiro momento, a criança estaria ao lado do cavaleiro, desejando que ele se saísse bem nessa aventura em que desafia algo real; porém, como afirma Spitzer, a criança estaria contra o cavaleiro imediatamente depois do desprezo do leão, pois notaria que a força de vontade de derrotar o leão novamente iria contra a realidade, já que somente Dom Quixote queria lutar. Assim, para o autor, “todas las aventuras de Don Quijote mostrarían la pauta de la lucha heroica del hombre contra el orden mundial establecido, con la subsiguiente derrota aplastante, inevitable, heroica y cómica a un tiempo...” (SPITZER, p.388).

Notamos que se trata de duas cenas marcantes e cômicas, principalmente para as crianças. Num primeiro momento, estaria presente o sentimento de compaixão pelo cavaleiro, como uma catarse, já que une o desprezo ao castigo.

3.2. AS DUAS PARTES QUIXOTESCAS: DA AVENTURA PARA OS LIVROS

Ao mencionarmos anteriormente que o *Quixote* é uma obra que também pode ser apreciada pelas crianças, destacamos dois episódios em que estão presentes os protagonistas Dom Quixote e Sancho. Tomando como exemplo a “Aventura dos leões”, a narrativa não teve o desfecho imaginado pelo cavaleiro. Dom Quixote esperava lutar contra o leão, e Sancho, assim como em outros episódios, tentava a todo custo impedi-lo, mas, como sempre, não obteve êxito. Nesse episódio, observamos dois personagens antagônicos que se completam e que se unem na busca de aventuras, com objetivos diferentes: Dom Quixote com o ideal de ser um cavaleiro andante inspirado nos *Amadises* e, ao seu lado, Sancho, que o acompanha com o intuito final de governar uma ilha.

Assim como o antagonismo desses personagens, poderíamos pensar nas duas partes do *Quixote*, a começar pelo tempo que as separa. Entre a primeira parte (publicada em 1605) e a

segunda (em 1615), temos um espaço temporal de dez anos, tempo suficiente para que Cervantes pudesse adotar uma linha narrativa distinta sem perder o eixo central da obra.

Segundo Maria Augusta Vieira, entre as duas partes podemos notar duas forças contrárias que agem de maneira simultânea: a primeira está relacionada com a multiplicidade de diversas histórias que vão desde as aventuras do universo da cavalaria até as do mundo pastoril; na segunda parte, há um aprofundamento das relações entre personagem e ação, além de uma maior preocupação com o leitor. Por meio da multiplicidade de histórias intercaladas tanto na primeira quanto na segunda parte e que combinam regiões heterogêneas da imaginação, cria-se uma unidade ao utilizar gêneros diferentes de seu tempo, apresentando assim “as veias do sistema matriz da literatura” (VIEIRA, 1998, p.75, 77 e 80).

Tanto a primeira quanto a segunda parte do *Quixote* são marcadas inicialmente pela proposta de um trajeto. A primeira inicia-se com a saída do cavaleiro (nessa unidade foram duas), o caminho traçado pelas aventuras e o regresso ao seu povoado. Na segunda, Dom Quixote tem somente uma saída e completa suas andanças com a chegada a Barcelona e o retorno a sua casa. Em relação a essas duas partes, é interessante ressaltar que elas se diferenciam no espaço em que ocorrem as ações. As saídas do cavaleiro (tanto as duas da primeira parte quanto a da segunda) partiram do povoado, ou seja, as aventuras de Dom Quixote na primeira parte ocorrem em um espaço mais aberto; já na segunda, o cavaleiro não se aventura sem algum objetivo estabelecido, e notamos que durante o trajeto o cavaleiro se depara com uma variação espacial: encontra estalagens, castelos, palácios, isto é, espaços rurais mais limitados e mais fechados (VIEIRA, 1998, p.78).

Se no âmbito do espaço há uma distinção entre as duas partes, como mencionamos anteriormente, no temporal há uma aglutinação. Segundo Martínez Bonati, se observarmos a duração dos fatos da obra de maneira central, perceberemos que ela se dá por meio de uma grande continuação temporal, porém com certa brevidade entre os fatos históricos, pois “don Quijote decide salir como caballero andante un cierto verano, y en ese mismo verano se llevan a cabo sus tres salidas e sobreviene su muerte” (BONATI, 1980, p.353).

Ao considerarmos as duas partes, podemos notar que a primeira é mais fragmentada, pela presença das aventuras intercaladas, que não seguem, por exemplo, uma seqüência. Na segunda, o cavaleiro tem os seus objetivos mais traçados, o que nos direciona a “um princípio realista unitivo de integração das partes”. Já na primeira parte o foco é a aventura, o leitor personagem esteve atento, porém “invisível”, é um leitor observador, expectador das aventuras quixotescas (VIEIRA, p.80-81). Na segunda, esse leitor será elemento integrante dos episódios, pois é um leitor da própria obra de Cervantes, participa das aventuras, como se

todos fizessem parte de um grande cenário. Assim, a preocupação em narrar os acontecimentos ou as aventuras vividas por Dom Quixote é diminuída. O que se pode notar, como afirma Américo Castro, é que se “incorpora en la vida del personaje su conciencia de estar ya preexistiendo en otro libro” (CASTRO, 1980, p.55).

Nessa segunda parte, o personagem Quixote aparece como uma pessoa de carne e osso, seja nas interpretações literárias de Cide Hamete⁵⁸ ou nos comentários da duquesa. Segundo ela, o cavaleiro não é somente um personagem fictício; ele realmente é alguém que existe. No episódio dos duques, capítulo XXX da segunda parte, quando há o encontro dos duques com Dom Quixote e Sancho, a duquesa tece alguns comentários sobre o cavaleiro e sua história:

“Decidme, Hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea de Toboso?
– El mismo es, señora, respondió Sancho –; y aquél escudero suyo que anda, o debe de andar, en la tal historia, a quien llama a Sancho Panza, soy yo.”
(CERVANTES, p.784)

Nesse cenário, os próprios leitores-personagens comparam o que leram na primeira parte com a segunda parte. Vieira afirma: “É como se, na segunda parte, Cervantes tivesse adotado um novo caminho que substitui a perspectiva horizontal encarregada de multiplicar as possibilidades narrativas pela perspectiva vertical, que aprofunda as relações entre personagem e ação” (VIEIRA, p. 80).

É preciso ainda destacar que, na primeira parte, as leituras foram responsáveis por enlouquecer o cavaleiro, o estimulou às aventuras; portanto, a leitura teve um papel mais ativo e, os personagens e leitores-personagens foram mais passivos. Na segunda parte, há um confronto entre o lido e o vivido e a loucura de Dom Quixote é mais compreendida e aceita. Na verdade, os personagens-leitores parecem acreditar na veracidade dos livros de cavalaria e interagem com a obra à medida que estão presentes nos episódios contados. Além disso, são leitores do próprio Dom Quixote, ou seja, das próprias aventuras vividas pelo cavaleiro na primeira parte. Como consequência, há uma relação mais ativa entre os personagens e a

⁵⁸ No *Quixote de Cervantes*, Cide Hamete aparece também como o autor da segunda parte, conseqüentemente, divulga as aventuras vividas pelos protagonistas: “Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente.” (CERVANTES, cap. II, segunda parte, p.849).

leitura. Dessa forma, o Dom Quixote da primeira parte tem uma visão do mundo por meio da ótica de suas leituras; na segunda, os personagens notarão a presença dos dois mundos, o do lido e o do vivido, e surpreendem-se com as coincidências apresentadas. (VIEIRA, p.81).

Se levarmos em conta a estrutura narrativa da obra de Lobato, *Dom Quixote das crianças*, observamos que o autor não se preocupou em dividir a adaptação em duas partes. Na verdade, como já apresentado, na primeira parte do *Quixote* de Cervantes não encontramos uma relação de causalidade entre as diferentes aventuras e episódios; estes vão se modificando, como afirma Martínez Bonati, lentamente, dependem das transformações de personalidade dos protagonistas (BONATI, 1980, p.352).

Provavelmente pelo fato de os episódios da primeira parte do *Quixote* de Cervantes focarem sobretudo as aventuras, sem preocupação com a relação de causalidade entre uma aventura e outra, Lobato tenha encontrado aí uma abertura para privilegiar as aventuras em sua adaptação. Se pensarmos na estrutura narrativa do *Quixote* de Lobato, o autor relacionou algumas das aventuras, sem se preocupar com a ordem em que aparecem no texto. Se o *Quixote* de Cervantes enfatiza as aventuras na primeira parte e, na segunda, contempla a ação dos personagens e a leitura do próprio *Quixote*, Lobato une em sua adaptação as aventuras ao fator leitura, junto com os seus personagens-leitores. Estes vivem dois espaços narrativos, o do Sítio e o do livro do cavaleiro andante. De maneira semelhante à dos personagens cervantinos da segunda parte, os personagens do Sítio do Picapau Amarelo atuam como se estivessem em um palco.

Os personagens Pedrinho e Narizinho mostram-se invejosos pela fama de Emília e alegam que a boneca é a preferida do autor:

“– Ganja demais, é isso – explicou o menino. – Aqui quem manda é ela. Tudo quanto ela faz aquele sujeito conta nos livros. Daí a ganja. Emília já não respeita ninguém. Não obedece a ninguém – nem a vovó.” (LOBATO, p. 251)

“Narizinho fez um muxoxo.

– Exigente! Você já anda bem famosinha no Brasil inteiro, Emília, de tanto o Lobato contar as suas asneiras. Ele é um enjoado muito grande. Parece que gosta mais de você que de nós...”(LOBATO, p.180)

Nesses trechos, observamos que há uma consciência por parte dos personagens Pedrinho e Narizinho de que Emília é famosa por suas travessuras e sempre aparece em destaque nos livros de Lobato. Para os leitores de Cervantes, esses fragmentos podem ecoar o episódio do capítulo II da segunda parte do *Quixote* de Cervantes, quando os protagonistas

certificam-se de que as aventuras vivenciadas na primeira parte foram escritas e que, por esse motivo, eles se tornaram conhecidos. Se levarmos em conta o episódio do *Quixote* de Lobato que citamos anteriormente e o registro das aventuras de Dom Quixote e Sancho na segunda parte do *Quixote* de Cervantes, podemos pensar que ambas as narrativas apontam para uma metaleitura, pois Pedrinho e Narizinho atuam nesse momento como leitores-personagens, sabem da fama da boneca por meio do *Quixote* (e outras obras) de Lobato e ao mesmo tempo são personagens dessa mesma narrativa. Por sua vez, Dom Quixote e Sancho tomam conhecimento de sua “fama” também por intermédio da “publicação” do próprio *Quixote* de Cervantes.

Emília também confessa seu desejo em ser a “Senhora Emília del Rabicó”, ou seja, o de encontrar um Cervantes que a faça tão famosa quanto a Dulcinéia de Toboso.⁵⁹

“– Quem me dera ter um cavaleiro andante que corresse o mundo berrando que a mais linda de todas as bonecas era a Senhora Emília del Rabicó...

– Mesmo assim eu queria. Podia de repente aparecer um Cervantes que contasse a história num livrão como este, e me deixasse célebre no mundo inteiro como ficou a Dulcinéia.” (LOBATO, p.180)

Segundo Marisa Lajolo, pode-se dizer que Lobato se apresenta a seus leitores como um duplo de Cervantes; em outros termos, “ele é, efetivamente, o Cervantes de Emília, mas ele também é Cervantes de Cervantes: Miguel de Cervantes de Saavedra – um *Quixote* das leituras populares do século XVII encontra em Lobato um Cervantes”⁶⁰ que o adapta para os jovens do século XX. Assim, se o *Quixote* de Cervantes não prima pela causalidade na narrativa, no *Quixote* de Lobato parece haver um desenvolvimento pautado na interseção: aventura, personagens do Sítio e de Cervantes, e leituras,⁶¹ o que sugere uma linearidade narrativa dentro da obra.

⁵⁹ LAJOLO, Marisa. Artigo disponível no site: www.unicamp.br/iel/monteiro_lobato/outros/QuixoteIEI.pdf, p.11. Nesse ensaio, Marisa Lajolo recoloca e aprofunda questões tratadas em “Lobato, um D. Quixote no caminho da leitura”. In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2002 (7ª impressão). p.94-109.

⁶⁰ Idem, p.11.

⁶¹ Estas eram realizadas pelos próprios personagens do Sítio, o que muitas vezes nos sugere uma intertextualidade. Como no caso das leituras de Pedrinho, por exemplo, as histórias de cavalaria de Carlos Magno.

3.3. CERVANTES E LOBATO: DO ROMANCE AO ROMANESCO

A disparidade no eixo da linearidade narrativa entre as duas partes do *Quixote* nos conduz a uma análise mais próxima de alguns aspectos da elaboração do texto cervantino. A partir dela, dispostos de referências para observar a narrativa de Lobato, *Dom Quixote das crianças*, sob a ótica do gênero *romanesco*.

É preciso destacar que uma das dificuldades encontradas pelo leitor do *Quixote* são as inúmeras vozes narrativas do texto. As perspectivas de leitura multiplicam-se e dificultam a definição de um ponto de vista por parte desse leitor. Não há apenas a presença do suposto autor Cide Hamete, do narrador, do tradutor ou do intérprete e de outros personagens com os quais o cavaleiro e o escudeiro se confrontam, mas “há também as visões divergentes presentes ao longo do diálogo entre Dom Quixote e Sancho”. Contudo, essas múltiplas perspectivas não seriam problemáticas se não se confrontassem com a questão da verdade, ou seja, “se a verdade histórica não questionasse a verdade poética e vice-versa” (VIEIRA, 1998, p.86).

No prólogo de seu livro, Cervantes afirma que sua obra é uma história: “y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere (...)”(CERVANTES, p.12). O seu intuito diante do leitor é levá-lo a pensar que sua obra não é uma ficção, e sim uma história verdadeira. Como afirma Bruce W. Wardropper: “Tenemos que hacer frente, pues, a una narración que pretende pasar por historia, una obra que se finge históricamente verdadera, dentro del marco de la ficción” (WARDROPPER, 1980, p.238). Podemos notar que não há uma intenção de desenlaçar a ficção e a história. Será a fronteira entre a verdade e a mentira, imaginação e realidade que constituirá a base do *Quixote* de Cervantes. Em outros termos, seria possível considerar o *Quixote* como uma obra que dialoga constantemente com dois gêneros: o *romanesco* e o *realista*. Como afirma E. C. Riley,

“(...) debo aceptar la coexistencia en la ficción en prosa de Cervantes de dos diferentes tipos de escritura, y la probabilidad de que el autor no evoluciona definitivamente hacia una forma determinada, sino hasta el final de sus días escribió alternativamente en una de las dos mencionadas, o en una combinación de ambas” (RILEY, 1980, p.38).

Podemos dizer que o *Quixote* de Cervantes é precursor do *romance* (ficção realista) na medida em que nos apresenta um fidalgo que se lança em aventuras e tenta transformar sua vida, estimulado pela leitura dos livros de cavalaria. Em outros termos, Cervantes faz uma paródia dos livros de cavalaria, que por sua vez pertencem ao gênero *romanesco*. Esse aspecto torna-se mais evidente principalmente na segunda parte do *Quixote*, na qual há o predomínio da paródia da prosa *romanesca*. Por intermédio dessa interação entre os dois gêneros narrativos, o *realista* e o *romanesco*, Cervantes consegue alcançar o ápice da complexidade em sua obra (RILEY, 1980, p.38 e 45).

Segundo E. C. Riley, o gênero *romanesco* estaria mais fundamentado na ficção em prosa e seria a forma fundamental ou central na obra cervantina. Com relação a Cervantes, diz que: “(...) sería más exacto verlo como un hombre que leyó, escribió y entendió el *romance* extremadamente bien; y, sin rechazarlo o condenarlo, lo usó, jugó con él y, concientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción” (p.40).

Riley, ao concentrar-se na obra cervantina, menciona algumas propriedades relativas ao gênero *romanesco* pertinentes ao *Quixote*. Seria possível enumerar algumas delas, tais como: trata-se de uma história de aventuras ou de amor, ou de ambas as coisas; há a presença de viagens, busca por algo ou trabalho; o tempo e o espaço não se submetem a normas empíricas; os personagens, em graus diversos, são dotados de qualidades materiais e espirituais e tendem a influenciar as emoções do leitor; a ação narrativa é uma sucessão de acontecimentos e estes podem conter tramas ou outras histórias curtas; há também uma preocupação com a descrição dos detalhes (RILEY, 1980, p.43-44).

Tendo em conta os conceitos de Northrop Frye,⁶² no gênero *romanesco* sempre haverá uma tendência polarizadora: um mundo em que há paz, felicidade, segurança, e outro no qual nos deparamos com a tristeza, a dor e o medo. Normalmente as imagens de felicidade estão associadas a um ambiente de verão, primaveril, com flores e sol. Por outro lado, no ambiente das aventuras, a insegurança domina, elas apresentam dor e solidão, conseqüentemente o espaço é mais hostil e sempre relacionado com a noite (FRYE, p.63 e 67). Essas duas esferas narrativas conduzem-nos novamente aos dois pólos, o do bem e o do mal, representados nesses dois espaços por um mundo idílico e outro demoníaco. Normalmente o *romanesco* é marcado por esse movimento cíclico entre o dia e a noite, o paradisíaco e o demoníaco. No que se refere à narrativa, o elemento principal da história *romanesca* é a aventura e,

⁶² Abordaremos o gênero *romanesco* tendo como base as duas obras de N. Frye: *La escritura profana e Anatomia da crítica*.

conseqüentemente, a sucessão e a progressão dos fatos narrados que concedem movimento à trama.

No início deste capítulo, quando abordamos as duas partes do *Quixote*, mencionamos que as aventuras prevaleciam na primeira parte, porém que não havia uma preocupação com a seqüência narrativa no sentido de não haver de fato uma relação de causalidade entre as aventuras. Por esse motivo, possivelmente Lobato, ao fazer sua adaptação da obra de Cervantes, não respeitou a ordem de aparecimento das aventuras e selecionou os episódios mais acentuadamente romanescos para narrar em *Dom Quixote das crianças*, pois, segundo o autor, são “as aventuras que divertem a imaginação”. Nesses recortes narrativos, Lobato introduz recriações – o que é comum em suas obras para as crianças – privilegiando a forma *romanesca*.

A partir da organização geral dos episódios da obra é possível tecer algumas considerações específicas sobre os níveis das aventuras. Lobato parte de aventuras menores até alcançar as maiores. As aventuras menores seriam as menos perigosas para o herói. No *Quixote* de Lobato alguns episódios, principalmente os iniciais, apresentam-nos “aventuras menores”, como: as “Primeiras aventuras”, “Terrível Combate”, “A aventura dos pilões”, entre outras. As aventuras maiores e decisivas são as mais perigosas, que põem em risco a vida do herói, como no episódio do “Cavaleiro de Branca Lua”, no qual o cavaleiro “perde” a batalha.

Segundo Northrop Frye, a história *romanesca* tende a limitar-se a histórias menores, em seguida a maiores, até alcançar o clímax. Esse percurso dos episódios menores até os maiores traçados no *Quixote* de Lobato, em certa medida, já é anunciado desde o começo da narrativa, e a complementação – a aventura maior – encerra a história. O autor diz que a forma perfeita da história *romanesca* seria a busca bem-sucedida e, para ser completa, possuiria três estágios principais: “o estágio da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares; a luta crucial, em que há uma batalha na qual o herói ou o seu adversário ou ambos devem morrer; e finalmente a exaltação do herói” (FRYE, 1973, p.185-186).

O episódio da “Aventura dos pilões” na adaptação de Lobato pode ser considerado como uma aventura menor. Sancho e Dom Quixote estão à procura de aventura quando ouvem um ruído. Em um primeiro momento, pensaram que se tratava do ruído de um rio que estava próximo deles, mas logo notaram que era algo distinto. À medida que avançavam, o ruído aumentava. Sancho assusta-se e o valente cavaleiro agarra a sua lança para lutar contra o terrível inimigo. O ruído continuava ao longe e, quando finalmente alcançam o topo de uma colina, avistam uma construção rústica de onde vinham as pancadas, e reconhecem que o

ruído na verdade era proveniente de uns monjolos (LOBATO, p.219-220). No final, a aventura, que parecia ser perigosa para o cavaleiro, apenas o decepcionou e ele ainda foi objeto de risos de seu escudeiro Sancho.

O mesmo não acontece com o episódio do “Cavaleiro da Branca Lua”, aventura de risco maior para o cavaleiro, pois, se derrotado, teria de voltar para casa e ficar cinco anos sem cingir a espada. No entanto, se Branca Lua perdesse, Dom Quixote ficaria com as armas, o cavalo e a glória do cavaleiro. Como Branca Lua possuía um cavalo mais vigoroso, consegue derrotar Dom Quixote:

“O cavalo de Branca Lua era muito mais vigoroso que Rocinante, de modo que no embate peito a peito o botou logo por terra, com Dom Quixote e tudo. Estava decidida a batalha. Branca Lua apoiou a ponta da lança no gasnete do adversário caído, gritando:

“– Morto estás, se não confirmas as condições estabelecidas”.

“– Confirmo-as – murmurou o herói da Mancha num suspiro.” (LOBATO, p.302)

Dom Quixote não apenas perde a batalha armada por Sansão Carrasco⁶³ disfarçado em cavaleiro da Branca Lua, como também sua honra é ferida, o que contribuirá para sua doença e morte:

“Essas expansões de carinho, porém, não lhe serviam de consolo. De sua cabeça não saía, nem por um momento, a lembrança da fatal derrota. E de tanto mói e remói, adoeceu.” (LOBATO, p.302)

É preciso ressaltar que Dom Quixote, na obra de Lobato (assim como na de Cervantes), não possuía um único inimigo. A sua principal busca eram as aventuras e, para que estas existissem, fazia-se necessário criar os inimigos. O certo é que, durante as aventuras que rodeavam o cavaleiro, o eixo principal da narrativa é o conflito entre o herói e seu suposto inimigo. Frye diz que todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói, tudo se foca em um conflito entre o herói e seu inimigo, essa dialética é a forma básica da história romanesca (FRYE, 1973, p.186).

Com relação aos personagens do *Quixote* de Lobato, deve-se destacar que os personagens/leitores do Sítio se identificam com os valores do herói, acompanham-no, sofrem e torcem por sua vitória a cada aventura, como por exemplo no episódio final:

⁶³ Em *Dom Quixote das crianças*, o personagem aparece com Simão Carrasco.

“– Coitado de Dom Quixote! – exclamou Narizinho. – Esse tal Cavaleiro da Branca Lua não passava dum grande malvado. E o duque e todos os seus amigos não passavam duns perversos sem coração.” (LOBATO, p.303)

Na constituição de sua obra, Lobato criou duas esferas narrativas que se relacionam e/ou se intercalam simultaneamente: a de *Dom Quixote* de Cervantes e a dos personagens do Sítio. Estes, além de leitores de Cervantes, também encarnavam alguns personagens da obra, principalmente a figura de Dom Quixote. Esse cenário ilustra e reforça a presença do universo ficcional, mais que isso, da manifestação da imaginação, da fantasia no universo lobatiano. Frye diz que “la imaginación es el poder constructivo de la mente, el poder de construir unidades a partir de unidades (narración)” (1980, p.46). Dessa forma, o cenário narrativo criado pelos personagens do Sítio a partir do *Quixote* de Cervantes serve para alimentar, principalmente no público infantil, a imaginação e a fantasia, características principais da história romanesca.

No que tange aos personagens romanescos, estes se movem por um mundo em que persistem as leis sobrenaturais, ou seja, um espaço encantado, povoado de magia, no qual principalmente os virtuosos heróis (ou outros personagens) são auxiliados por uma espécie de poder mágico nas suas aventuras.

Em *Dom Quixote das crianças*, Emília não possui poderes sobrenaturais, mas consegue, por meio do *caldinho da ciência*, dar uma nova vida ao Visconde de Sabugosa, que havia sido esmagado pelo *Dom Quixote* de Cervantes.⁶⁴ Após reformar o sabugo, Emília observa que ele permanecia imóvel; decide-se naquele momento pelo caldinho da ciência:

“Mas o Visconde reformado permanecia mudo. Por mais que o sacudissem não falava nada. Emília então fez a experiência de pingar nele o caldinho do Visconde velho. Maravilhoso efeito! A criatura arregalou os olhos, começou a mexer os braços, as pernas....

– Eu não disse? – exclamou Emília vitoriosa. – Eu não disse que o caldinho era ciência pura? Bastou pingar neste sabugo bobo o conteúdo do vidrinho pra ele ficar tão científico...” (LOBATO, p.191)

⁶⁴ Esse episódio desenvolve-se no início da obra. Emília quer retirar da estante o livro *Dom Quixote*, mas, por este ser muito grande e pesado, não consegue fazê-lo sozinha. O Visconde oferece-lhe ajuda, porém, é esmagado pelo livro. É interessante ter em conta também que esse episódio aponta o fato de que Lobato se preocupava em adaptar sua obra a uma linguagem mais simples: o esmagamento do Visconde também poderia estar associado a uma metalinguagem, no sentido de que o Visconde representaria uma linguagem mais complexa e o seu esmagamento abriria caminho para uma linguagem mais simples, acessível às crianças.

Nesse episódio, Lobato faz uma paródia ao bálsamo de “Fierabrás”, que, no *Quixote* de Cervantes, aparece como uma paródia do romanesco no que se refere às novelas de cavalaria: “Y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el salutífero bálsamo” (CERVANTES, p.166). O bálsamo de Dom Quixote surge como uma promessa de trazer novamente ao cavaleiro o vigor e a cura de algumas feridas, depois de difíceis batalhas. No entanto, o bálsamo não é algo mágico ou sobrenatural, uma vez que Dom Quixote solicita as substâncias necessárias para o seu preparo. Porém, a alquimia milagrosa produz efeito positivo apenas para os armados cavaleiros; para seu escudeiro, o líquido não produz os mesmos resultados. Ou seja, apesar de o bálsamo não ter nenhum poder mágico, milagroso, Dom Quixote apropria-se de sua categoria de cavaleiro para justificar os resultados benéficos da bebida, ao contrário do que ocorre com Sancho.

O “caldinho da ciência”, assim como o pó de pirlimpimpim presente na obra de Lobato, guardam em comum elementos que nos conduzem ao gênero romanesco. Por meio dos poderes miraculosos desse caldinho, os personagens projetam seus ideais e vivem as aventuras em um mundo de faz-de-conta, em que a magia solucionará as dificuldades com as quais se defrontarão. É interessante observar que, após esse episódio que Lobato nomeou de “Renascimento do Visconde”, as duas narrativas seguintes, “Grande combate com arrieiros. Pancadaria em Dom Quixote e Sancho” e “Aventuras na estalagem”, abordam o tema do bálsamo de “Fierabrás” do *Quixote*.

Em “Aventuras na estalagem”, agora é a vez de Dom Quixote preparar e provar o bálsamo:

“Dom Quixote pegou os ingredientes e misturou-os a seu jeito; depois ordenou ao escudeiro que levasse a mistura ao fogo e a fervesse, despejando tudo numa garrafa. (...) E impacientíssimo que estava para provar a virtude do maravilhoso bálsamo, bebeu quase o conteúdo inteiro da garrafa.

A ação não podia ser mais rápida. Vomitou com a fúria de quem está vomitando a alma e as tripas. Sobreveio-lhe logo uma fraqueza e um suor abundantíssimo, que o fez cair na cama e dormir horas e horas a fio. Quando acordou, sentiu-se quase bom. (...) Podia novamente meter-se em aventuras.” (LOBATO, p.202)

Apesar de os dois episódios – “Renascimento do Visconde” e “Aventuras na estalagem” – estarem ancorados no (que se refere ao) bálsamo, a experiência de Dom Quixote nesse episódio afasta-se do poder mágico do caldinho do Visconde. Anteriormente apresentado por Lobato, o caldinho é um elemento do romanesco e que contrasta com o

bálsamo de Dom Quixote, o qual, ao contrário da “ciência líquida” do Visconde, não tem poderes miraculosos.

No que se refere à figura do cavaleiro manchego, é importante ressaltar que a loucura na recriação do *Quixote* de Lobato assume uma interpretação coerente com a abordagem da obra, ou seja, a loucura revela-se de forma romântica. Se as aventuras quixotescas são desencadeadas por um louco de idéia fixa, no *Quixote* de Lobato esse louco obstinado é “suplantado pelo sonhador que projeta um mundo melhor” (VIEIRA, 1994, p. 640). Dona Benta tece alguns comentários sobre Dom Quixote que nos remetem a uma valorização da figura do herói e a uma preocupação com os ideais do cavaleiro:

“Dom Quixote não é somente o tipo do maníaco, do louco. É o tipo de sonhador, do homem que vê as coisas erradas, ou que não existem. É também o tipo de homem generoso, leal, honesto, que quer o bem da humanidade, que vinga os fracos e inocentes – e acaba sempre levando na cabeça, porque a humanidade, que é ruim inteirada, não compreende certas generosidades.”

“– O que eu gosto em Dom Quixote – observou Pedrinho – é que ele não respeita cara. Medo não é com ele. Seja clérigo, seja moinho de vento, seja arrieiro, ele vai de lança e espada em cima, como se fossem carneiros.” (LOBATO, p.146, 215)

A partir desses aspectos sobre a loucura, Lobato nos direciona para a construção da imagem do herói com perfil do personagem romanescos, em que a loucura quixotesca é interpretada como algo salutar para a humanidade e, por esse motivo, no decorrer da narrativa há um conflito entre as visões que nos revela um mundo maniqueísta entre os loucos sonhadores e os malvados (VIEIRA, p.640).

Segundo Frye, quando o herói é superior em grau aos outros homens e a seu meio, este possui o perfil típico do herói romanescos e, embora as ações sejam maravilhosas, o herói em si mesmo é identificado como sendo um ser humano. O herói romanescos “move-se em um mundo em que as leis comuns da natureza se surpreendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para eles” (FRYE, 1973, p.40).

Como observamos anteriormente, a aventura é a principal característica do romanescos e, por esse motivo, o herói terá de corresponder com o desenvolvimento das narrativas, ou seja, pressupõe-se que, para desenvolver o enredo, alguém faça algo. Esse alguém será o herói, que realizará as ações de acordo com os pressupostos estabelecidos da história romanescas, que envolve a procura – elemento que dá forma ao romanescos – e o conflito entre protagonista (herói) e antagonista (inimigo).

No romanesco, como diz Frye, “o inimigo pode ser uma criatura humana comum, mas, quanto mais próxima a história romanesca estiver do mito,⁶⁵ tanto mais os atributos da divindade aderirão ao herói e tanto mais o inimigo assumirá qualidades míticas demoníacas” (1973, p.186), isto é, a distinção entre mito e história romanesca dá-se por meio do poder da ação do herói: no mito, o herói é divino; no romanesco, ele é humano.

No decorrer das aventuras, os personagens do Sítio comentam sobre o desempenho do herói. Na “Aventura dos odres de vinho”, Narizinho diz:

“– Coitado! – exclamou Narizinho nesse ponto. – Cada vez fico mais penalizada da loucura do pobre Dom Quixote. Um homem tão bom, de tão nobre sentimento, a servir de peteca a bobos todos.” (p.235)

Outro exemplo ocorre quando Dom Quixote, armado cavaleiro, resiste em retirar a armadura, inclusive para comer, e ao final alimenta-se por intermédio de um funil. Emília comenta: “Já vi Tia Nastácia encher assim o papo dum pinto doente. (...) Mas esse pinto não era andante – não tinha viseira. Dona Benta riu-se da asneirinha...” (p.152).

Os comentários de Emília revelam-nos que, devido à resistência de Dom Quixote em desfazer-se da armadura, a cena nos remete a uma situação de degradação do herói. Se antes ele era identificado como herói romanesco, nesse episódio há um deslocamento do herói para o nível inferior e ele passa a ser, inclusive, objeto de riso. Segundo Frye, se o herói for inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de malogro ou absurdo, ele pertence ao modo irônico (1973, p.40).

Ao retomarmos o aspecto da loucura, é importante observar no *Quixote* de Lobato que, com a progressão da narrativa, a loucura também assume uma conotação de tristeza e melancolia (VIEIRA, p.641). Dona Benta comenta com os seus “picapauzinhos” sobre a loucura de Dom Quixote: “– (...) Quando vocês crescerem e lerem este capítulo de Cervantes, hão de achá-lo engraçadíssimo – e ao mesmo tempo triste. A loucura é a coisa mais triste que há” (LOBATO, 1988, p.231). Ou quando Dona Benta conta a história de uma senhora que andava perdida pelas ruas: “Repare naquela demente que anda solta na vila (...) Porque aquela pobre louca só merece compaixão” (p.246). Contudo, para vencer essa loucura, a melhor fórmula seria a compreensão e a relação mais humana com o louco, tratamento essencial para essa enfermidade (VIEIRA, p. 641). Dona Benta põe em prática essa fórmula ao soltar Emília, que havia sido presa em uma gaiola pelos “excessos quixotescos”: “– Estão vendo? – disse

⁶⁵ A ação e o poder entre o herói e o mito não serão aqui tratados. Nosso enfoque será o de situar o herói romanesco no *Quixote* de Lobato.

Dona Benta. Bastou que a tratássemos com humanidade para que a loucura se fosse embora” (LOBATO, p.280).

Por intermédio da personagem Emília, a loucura não alcança no decorrer da obra o tom trágico, pois o autor, ao centrar a loucura na boneca, consegue por meio desse artifício converter o trágico em cômico. Segundo Vieira, “Lobato desloca o riso das loucuras de Dom Quixote e centra a comicidade de sua obra no procedimento paródico de Emília, que encarna algumas loucuras do cavaleiro” (VIEIRA, 1994, p.640). Emília é contagiada pela loucura de Dom Quixote e imita suas ações em alguns episódios. Como ele, parece não distinguir mais realidade de fantasia, vida de texto. Emília é a que mais se impressiona com a história. Se Dom Quixote foi vítima das novelas de cavalaria, ela foi vítima do próprio Quixote.⁶⁶ Como alguns episódios que ilustram as “quixotadas” de Emília:

“(…) Emília anda lá fora fazendo as maiores loucuras. Virou cavaleira andante e obrigou Rabicó a virar Rocinante. Arranjou escudo, lança, espadinha e até armadura. E quer atacar Tia Nastácia, dizendo que não é Tia Nastácia nenhuma, e sim a gigante Frestona. O pobre Visconde segue atrás como escudeiro, vestido de uma roupa larga, que Emília encheu de macela para que ficasse gordo e barrigudinho como Sancho. Só vendo, vovó! Está doida, doida (...)”(LOBATO, p.267)

“– Inveja, sim! – berrou Emília. – Sou de pano, sim, mas de pano falante, engraçado paninho louco, paninho aqui da pontinha. Não tenho medo de vocês todos reunidos. Agüento qualquer discussão. A mim ninguém me embrulha nem governa. Sou do chifre furado – bonequinha de circo. Dona Quixotinha (...)” (p.252)

É importante que tracemos esse trajeto sobre a loucura para que possamos compreender alguns aspectos fundamentais da personagem Emília. Lobato centra a loucura quixotesca em Emília, uma boneca de pano, personagem de perfil romanesco e que assume, no decorrer da narrativa, a função de heroína. No desenvolvimento da narrativa, Dona Benta reage contra o excesso da boneca: “Dona Benta gritou-lhe por várias vezes que acabasse com aquilo. Tudo inútil. A boneca fora tomada dum verdadeiro delírio de heroísmo” (LOBATO, p.274). A loucura da Dona Quixotinha ultrapassa o cômico, a heroína preocupa-se com os problemas do mundo, sua loucura é uma forma de protestar contra o mal da humanidade. Emília se explica:

⁶⁶ LAJOLO, Marisa. Artigo disponível no site: www.unicamp.br/iel/monteiro_lobato/outros/QuixoteIEI.pdf, p.10.

“– Sei disso, Dona Benta, mas às vezes me dá comichão de fazer estripulia grossa, como as do cavaleiro da Mancha. Porque eu não acho que isso seja loucura. É apenas revolta contra tanta besteira que há no mundo.” (LOBATO, p. 286)

Segundo Frye, é na história romanesca que nos deparamos com a “libido”, a “anima” refletida no herói, na heroína e no vilão. Certos elementos da personalidade são libertados na história *romanesca*, os quais naturalmente a tornam um tipo mais revolucionário do que o gênero realista (FRYE, 1973, p.299). O fato de Emília ser uma boneca falante e parodiar as loucuras do cavaleiro manchego como forma de protesto contra a maldade humana remete-nos ao romanesco, embora Emília não seja a única heroína, ou seja, a boneca, assim como *Dom Quixote*, apresentam-se como personagens romanescos. O cavaleiro faz uma paródia dos livros de cavalaria, e ela, do próprio *Dom Quixote*.

Os personagens da narrativa de Lobato interagem não apenas pela leitura, mas muitas vezes por meio da encenação e, quando o desfecho não alcança o final desejado, ou seja, o final feliz, clássico da história romanesca, os personagens alteram o desfecho da narrativa, por exemplo, através de sonho, como no episódio do “Terrível Combate”,⁶⁷ no qual, por intermédio de Emília, se consegue o desfecho desejado por todos. Nesse episódio, *Dom Quixote*, ao ser armado cavaleiro, depara-se com a sua primeira aventura: um menino sendo surrado por um lavrador que, quando se defronta com a estranha figura do herói, também sente medo da lança que *Dom Quixote* lhe aponta. O cavaleiro deixa bem claro para o lavrador que ele é “um cavaleiro andante que corre o mundo em defesa dos inocentes” (LOBATO, p.159) e exige que este pare de surrar o garoto. Após a partida de *Dom Quixote*, o patrão procede da mesma forma e lhe dá uma sova ainda maior.

Nesse episódio, o objetivo do herói era combater o inimigo e vencê-lo. *Dom Quixote*, ao partir, acredita que teve êxito em sua primeira aventura e que salvou o menino do patrão malvado. Como o cavaleiro malogrou no seu intento, Emília consegue fazer justiça por meio de um sonho:

“O melhor sonho foi o da Emília, que ela contou no dia seguinte:

– Ah, vocês nem calculam a sova que eu dei no tal malvado patrão de André! Ele apareceu por aqui, com aquela cara lavada de sem-vergonha.” (p.169)

Emília relata que o patrão apareceu no Sítio porque procurava pelo menino Andrés. A boneca disse ao verdugo que o garoto estava escondido no quintal e, assim, consegue atraí-lo até o lugar em que o rinoceronte Quindim pastava. Como o patrão de Andrés nunca havia

⁶⁷ No *Quixote* de Cervantes, esse episódio corresponde à “Aventura de Andrés”.

visto um rinoceronte, Emília mentiu e disse-lhe que o menino estava escondido atrás do animal, mas ele não deveria temê-lo porque o rinoceronte era de papelão e não o atacaria. Quando o patrão aproximou-se, Quindim deu o bote com os chifrões feito lança de Dom Quixote, e o patrão saiu correndo e gritando. Como se não bastasse, quando alcançou a porteira do pasto, tropeçou em uma pedra e feriu o nariz. Quindim aproximou-se e começou a espetá-lo com o chifre novamente (LOBATO, p.170).

O sonho de Emília é importante porque lhe concede o papel de heroína, ao lutar contra o inimigo e destruí-lo. Por meio do sonho, a personagem revela os seus desejos não concretizados. Northrop Frye afirma que a história romanesca de procura possui analogias com o sonho: por meio deste, libertamos a libido e realizamos nossos reais desejos, ou seja, “a história romanesca de procura é a busca por parte da libido ou do que o eu deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade” (p.191). O fato de transportar os sentimentos e os desejos, e liberá-los no sonho, leva-nos ao conceito da catarse, concepção fundamental na abordagem da literatura, de acordo com os preceitos aristotélicos. O sonho também pode mergulhar em aspectos interessantes da alma. Acerca dos sonhos, Frye acrescenta:

“Si sueño conmigo mismo poseo dos identidades: yo mismo como soñador y yo mismo como personaje de mi sueño. El sueño es, por así decirlo, un dios con respecto a su yo soñado: él lo ha creado pero permanece vigilante en un segundo plano.” (1976, p.122)

Assim, o sonho parece ser a ponte propícia dentro do gênero romanesco para estabelecer o elo entre imaginação e realidade, entre o realizável e o não realizável.

Levando-se em conta os conceitos de Frye, verificamos que a ficção de caráter realista está baseada em um mundo mais terreno. O autor preocupa-se em atribuir aos seus personagens arquétipos psicológicos mais próximos das figuras humanas. Por outro lado, na ficção de caráter romanesco, o espaço está mais situado em um mundo maravilhoso, sendo que os personagens possuem valores polarizados entre o herói (bem) e o vilão (mal). A história romanesca é uma forma independente de ficção que se distingue do *romance realista*, entre outros aspectos, pelo seu caráter da procura bem-sucedida por algo, pelas aventuras e pela exaltação do herói no final da história. Apesar das disparidades entre o *Quixote* de Cervantes e o de Lobato, ambos nos oferecem aventuras e desventuras de Dom Quixote, enfocando ora o seu aspecto realista, ora o romanesco. Caberá a nós, leitores, criarmos e

recriarmos um personagem com ideais pautados pela sátira dos livros de cavalaria ou por um herói com ideais humanitários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Dom Quixote das crianças*, Emília inicia sua primeira saída aventureira ao tentar retirar da estante o volumoso *Dom Quixote* de Cervantes. A pequena boneca não possuía uma lança como Dom Quixote, mas sim uma alavanca. Com esta, após muita dificuldade, consegue finalmente resgatar o grande causador do início das aventuras de Lobato: o livro.

Assim como no *Quixote* de Cervantes, o livro foi a alavanca para estimular os personagens-leitores do Sítio a acompanharem as aventuras do cavaleiro andante. Dessa forma, pode-se afirmar que, apesar de distantes pela época, Cervantes e Lobato estão focados na preocupação com o leitor, ou melhor, no poder de transformação da leitura no leitor.

O escritor Masuedi, da primeira metade do século X, afirmou que “el amigo mejor y más seguro es un libro. Según lo que deseas, sus manifestaciones te encantan, sus nuevas observaciones te recrean; te da, según tú quieras preceptos fortificantes y ayudas maravillosas”.⁶⁸

Lobato sempre sustentou sua postura diante da importância do livro e, sem dúvida, construiu um projeto *quixotesco* para sua época, porém acreditava no livro não apenas como sinônimo de crescimento individual, mas também de uma nação. Neste trabalho, traçamos uma parte do trajeto do editor e escritor cujas marcas de sua obra parecem perpetuadas.

Em *Dom Quixote das crianças*, o autor preocupa-se com uma adaptação que atraia os jovens leitores para o clássico da literatura universal por meio de uma linguagem mais acessível, selecionando algumas de suas aventuras; apresenta-nos uma Emília em certa medida *quixotesca* e personagens-leitores ávidos em conhecer a narrativa cervantina.

Cervantes, ao inaugurar o *romance* moderno, cria um personagem que “se entorpece” pelos livros. Lobato não inicia um gênero, mas consagra uma obra, ao inseri-la nas raízes de nosso país, recriando a literatura infantil ao privilegiar a imaginação como eixo central da narrativa.

Das aventuras ao romanesco, mescla que poderia muito bem ser denominada de “aventureira”, expressa o *Quixote* de Lobato que, além de deter-se nas aventuras, não perde de vista em nenhum momento a personagem principal de Cervantes, o cavaleiro manchego, cujas virtudes e desejos são compartilhados pelos personagens-leitores do Sítio do Picapau Amarelo, além de inspirarem suas próprias aventuras.

⁶⁸ Extraído de: CASTRO, Américo. *La palabra escrita y el Quijote*, p. 68.

Tendo em conta os aspectos mencionados, o *Quixote* lobatiano não é apenas uma obra para crianças, mas, como afirma Marisa Lajolo, “é um *Quixote* para leitores frágeis e efêmeras figuras das quais o herói de Cervantes é um belíssimo emblema, representado-lhes os riscos, sonhos, esperança e prazeres”.⁶⁹

Não sabemos ao certo qual é o perfil do leitor que brota das páginas do *Dom Quixote das crianças*. Diz Franklin de Matos:⁷⁰ “um virtual leitor de *Dom Quixote* ou um virtual leitor quixotesco”. No entanto, é possível que os leitores de Lobato carreguem consigo o mesmo desejo de Emília que, ao final, não aceita a morte do cavaleiro: “Como morreu, se Dom Quixote é imortal?”

⁶⁹ LAJOLO, Marisa. Disponível no site: www.unicamp.br/iel/monteiro_lobato/outros/QuixoteIEL.pdf, p.12.

⁷⁰ Citação extraída de: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Dom Quixote no Sítio do Picapau Amarelo”. In: IV Congresso da Abralic – Literatura e diferença. São Paulo: 1994, p.641.

BIBLIOGRAFIA

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução, a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2000.
- BAJARD, Elie. *Ler e dizer – compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez, 1994.
- BENASSAR, Bartolomé. *La España del siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1983.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto*. 2.ed. España: Siglo Veintiuno, 1978.
- BIGNOTTO, Cilza Carla. Duas leituras da infância segundo Monteiro Lobato. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. *Lendo e escrevendo Lobato*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- BOBES, Carmen et alli. *Historia de la teoria literária: transmisores, edad media y poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.
- BONATI, Félix Martinez. La unidad del “Quijote”. In: HALEY, George (ed.). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- BOHUNOVSKY, Ruth. A (im)possibilidade da “invisibilidade” do tradutor e da sua “fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução. *Cadernos de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina*, Santa Catarina: n.8, p.52, 2001/2, p.52. Disponível em: <<http://www.cadernos.ufsc.br>>. Acesso em 11/12/2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002.
- CASTRO, Américo. La palabra escrita y el “Quijote”. In: HALEY, George (ed.). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980
- CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 15.ed. Barcelona: Planeta, 1996.
- CHARTIER, Roger (org.). Do livro à leitura. In: *Práticas da Leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. Original francês.
- _____; BOURDIEU, Pierre. A leitura, uma prática cultural. In: *Práticas da Leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

- CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Turner, 1976.
- DEBUS, Eliane Santana. *O leitor, esse conhecido: Monteiro Lobato e a formação de leitores*. Rio Grande do Sul, 2001. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível no site: www.unicamp.br. Acesso em 9/2/2006.
- FERRARO, Alceu Ravello. O analfabetismo e níveis de letramento no Brasil. *Revista brasileira Ciência Sociais*, Campinas, n.81, dezembro 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci>.> Acesso em 28/7/2006.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *La Escritura Profana: Un estudio sobre la estructura del romance*. Caracas: Monte Ávila editores, 1980.
- GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil*. São Paulo: Pioneira, 1984.
- GOULEMAT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (org.). A literatura infantil e o pó de pirlimpimpim. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.). *Lendo e escrevendo Lobato*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: Edusp, 1985.
- HORACIO. *A Arte Poética de Horácio*. Trad. Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1993.
- ISER, Wolfgang. El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. In: MAYORAL, Antonio (org.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- JAUSS, Robert Hans. A estética da recepção: colocações gerais. In: *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2000.

- _____. Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura. In: LAJOLO, Marisa (org. do site). *Monteiro Lobato (1882-1948) e outros modernismos brasileiros*. Campinas: Unicamp, 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL>>. Acesso em 28/7/2006.
- LOBATO, Monteiro. *Dom Quixote das crianças*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- _____. *Alice no país das maravilhas*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- _____. *Peter Pan*. 18.ed. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- _____. *A barca de Gleyre, Obras Completas*. 3.ed. v.1. São Paulo. Carta de 26/6/1930.
- _____. *A barca de Gleyre*. v.2. São Paulo. Edição de 1959.
- _____. *Conferências, artigos e crônicas*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- LÓPEZ, Pinciano A. *Philosophia Antigua Poética*. ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (dir.). Madrid: Alfredo Carballo Picazo, 1973. v. XIX.
- MANTOVANI, Fryda Schultz. *Sobre las hadas*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.
- MARTINS, Milena Ribeiro. E era a máquina e de pijamas que Lobato escrevia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. *Lendo e escrevendo Lobato*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MASAGÃO, Vera et alli. Letramento no Brasil: alguns resultados do indicador nacional de alfabetismo funcional. *Revista Educação Social*, Campinas, v.23, n.81, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci>. Acesso em 28/7/2006.
- MASSIMINI, Silvia. *O casamento enganoso e o colóquio dos cães – tradução anotada e estudo preliminar de duas novelas exemplares cervantinas*. São Paulo, 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Espanhola) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MEREGALLI, Franco. Más sobre la recepción literaria. In: ALE (Anales de Literatura Española), 4, 1985. p.271-284.
- MILTON, John; EUZÉBIO, Eliane. Tradução (e identidade) política: as adaptações de Monteiro Lobato e o “Júlio César” de Carlos Lacerda. In: MARTINS, Márcia A.P. (org.). *Visões e Identidades Brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa. *A literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática: 1985 (Série Princípios).

- PERRONE, Moisés Leyla. *Flores da Escrivanha: ensaios*. 1ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- PONDÉ, Glória Maria Fialho. A literatura infantil de Orígenes Lessa. In: 1º ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL PELA FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UFRJ, 1980, Rio de Janeiro, p. 48.
- REDONDO, Augustín. *Otra Manera de leer el Quijote. historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1997.
- ROSEMBERG, Fúlvia; PIZA, Edith. Analfabetismo, gênero e raça no Brasil. Revista USP, São Paulo, n.28, dez.-fev. 1995/1996. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/n28/8fulvia.pdf>. Acesso em: 28/7/2006.
- RILEY, E.C. Una cuestión de género. In: HALEY, George (ed.). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- RIQUER, Martín. El Quijote. In: *El siglo del Quijote*. Madrid: Espasa/Calpe, 1990.
- _____. Introducción al Quijote. In: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 15.ed. Madrid: Planeta, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* 3.ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SPITZER, Leo. Sobre el significado de *Don Quijote*. In: HALEY, George (ed.). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- VIEIRA, Adriana Silene. O livro e a leitura nos textos de Lobato. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. *Lendo e escrevendo Lobato*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Dom Quixote no Sítio do Picapau Amarelo. In: IV CONGRESSO ABRALIC-SP, 1994, São Paulo. Anais... São Paulo: Edusp. p.637-641.
- _____. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.
- WARDROPPER, Bruce W. *Don Quijote: ¿ficción o historia?* In: HALEY, George (ed.). *El Quijote de Cervantes*. Madrid: Taurus, 1980.
- WESTPHALEN, Flávia et alli. Os tradutores de Alice e seus propósitos. *Caderno de Tradução Universidade Federal de Santa Catarina*, Santa Catarina, n.8, 2001/2. Disponível no site: < <http://www.cadernos.ufsc.br> >. Acesso em: 1º/8/2006.

WILLIAMSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.

ZILBERMAN, Regina. Literatura Infantil e Renovação Textual. In: 1º ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL PELA FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UFRJ, 1980, Rio de Janeiro, p.57-58.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura Infantil Brasileira: História & histórias*. São Paulo: Ática, 1988.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: Para conhecer a literatura brasileira: histórias, autores e textos*. 1ª ed. São Paulo: Global Universitária, 1986.

Outras fontes:

Arquivo Raul de Andrada e Silva – Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)/USP. Caixa 1, pasta 3, documentos: 76, 79 e 81.

ANEXOS

ANEXO A – Carta enviada por Severino de Moura Carneiro Junior, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1945.

Comenta sobre *Dom Quixote das crianças*.

ANEXO B – Carta enviada por Severino de Moura Carneiro Junior, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1945.

O leitor comenta o desejo de traduzir *Peter Pan*.

ANEXO C – Carta enviada por Humberto Pires, São Paulo, 16 de setembro de 1947.

O leitor expõe a dificuldade de encontrar alguns livros, entre eles o *Dom Quixote das crianças*, além de pedir a Lobato o pó de pirlimpimpim.

Anexo A

Rio, 26 de junho de 1945.

Prezado amigo Monteiro Lobato:

Abraços.

Eu lhe escrevo esta carta para agradecer o retrato que você me mandou. É igualzinho ao da capa de "Urupês". Eu mandei bota-lo numa bonita moldura prateada, e botei-o entre os retratos de meus pais. Eu estou relendo meus livros. Estou lendo Dom Quixote De La Mancha e o seu gordo escudeiro o fiel Sancho Pança. Emilia sempre sai vencendo, e por causa disso amassou o pobre do Visconde. Eu nunca li um dos seus livros que não falasse em Tia Nastacia preparando café cuado na horinha, amendoim, bolinhos e pipocas. O engraçado é que Rabicó é tão guloso que não gosta de ouvir histórias. So quer comer. Eu espero ir a São Paulo no fim do ano para conhecê-lo pessoalmente. Eu rio muito quando leio um dos seus livros. Eu me lembro daquela briga entre Pedrinho e Emilia: Pedrinho dizendo que lança, racha e espeta e Emilia dizendo que não, que espada é que racha. Foi um racha não racha danado. Quer dizer: foi uma discussão. Coitado do Visconde! Obedece a Emilia porque ela ameaçou depenar-lhe as pernas e os braços. Em "Os 12 Trabalhos de Hercules" eu não me conformo com a falta de Narizinho. A historia fica muito sem graça sem todo bando reunido.

De seu amigo

Severino de Moura Carneiro Jr.

Severino de Moura Carneiro Junior.

Rua Dr. Janselme 38 - Ipanema

Transcrição do Anexo A:

Rio, 26 de junho de 1945.

Prezado amigo Monteiro Lobato:

Abraços.

Eu lhe escrevo esta carta para agradecer o retrato que você mandou. É igualzinho ao da capa de “Urupês”. Eu mandei botá-lo numa bonita moldura prateada, e botei-o entre os retratos de meus pais. Eu estou relendo meus livros. Estou lendo *Dom Quixote De La Mancha* e o seu gordo escudeiro o fiel Sancho Pança. Emilia sempre sai vencendo, e por causa disso amassou o pobre do Visconde. Eu nunca li um dos seus livros que não falasse em Tia Nastácia preparando café cuado na horinha, amendoim, bolinhos e pipocas. O engraçado é que Rabicó é tão guloso que não gosta de ouvir historias. So quer comer. Eu espero ir a São Paulo no fim do ano para conhecê-lo pessoalmente. Eu rio muito quando leio um dos seus livros. Eu me lembro daquela briga entre Pedrinho e Emilia: Pedrinho dizendo que lança, racha e espeta e Emilia dizendo que não, que espada é que racha. Foi um racha não racha danado. Quer dizer: foi uma discussão. Coitado do Visconde! Obedece a Emília porque ela ameaçou depenar-lhe as pernas e os braços. Em “Os 12 Trabalhos de Hércules” eu não me conformo com a falta de Narizinho. A historia fica muito sem graça sem todo bando reunido.

De seu amigo

Severino de Moura Carneiro Junior.

Anexo B

Rio, 29 de dezembro de 1945.

Prezado amigo Monteiro Lobato:

Abraços.

Como vai você?

Eu já estou, em férias, passei para o 5º ano primario com boas notas e espero fazer o 5º ano ainda com melhores notas.

Estou relendo seus livros e estou lendo agora " A Hidra de Lerna" dos " Os 12 Trabalhos de Hercules".

Ainda me lembro daquele dia do casamento de Narizinho. Rabió estava ali por perto e acabou comendo a coroa de Narizinho.

Eu nunca pensei que o Lélé fosse tão burro.

Lembro-me da historia de Filomena. Ninguem dizia, besteira, a não ser o Lélé.

Não sei como o Visconde pode viver sempre ameaçado de ser depenado.

Eu tambem leio "Urupês", e acho que um dos melhores contos é "Negrinha". Esse conto nos obriga a pensar: Como a humanidade é cruel.

Se não fosse a eterna comilança de Rabicó eu ja saberia se Peter Pan é o Peninna.

Eu comprei um l

Eu comprei um livro de Peter Pan em Inglês e estou traduzindo. Quando ficar pronta a tradução eu vou mandar-lhe uma copia.

Desejo-lhe um prospero Ano Novo.

Felicidades.

Severino de Moura Carneiro Junior.

Severino de Moura Carneiro Junior.

Transcrição do Anexo B:

Rio, 29 de dezembro de 1945.

Prezado amigo Monteiro Lobato:

Abraços.

Como vai você?

Eu já estou, em férias, passei para o 5º ano primário com boas notas e espero fazer o 5º ano ainda com melhores notas.

Estou relendo seus livros e estou lendo agora “A Hidra de Lerna” dos “Os 12 Trabalhos de Hércules”.

Ainda me lembro daquele dia do casamento de Narizinho. Rabicó estava ali por perto e acabou comendo a coroa de Narizinho.

Eu nunca pensei que o Lélé fosse tão burro.

Lembro-me da historia de Filomena. Ninguém dizia, besteira, a não ser o Lélé.

Não sei como o Visconde pode viver sempre ameaçado de ser depenado.

Eu também leio “Urupês”, e acho que um dos melhores contos é “Negrinha”. Esse conto nos obriga a pensar: Como a humanidade é cruel.

Se não fosse a eterna comilança de Rabicó eu já saberia se Peter Pan é o Peninha.

Eu comprei um livro de *Peter Pan* em Inglês e estou traduzindo. Quando ficar pronta a tradução eu vou mandar-lhe uma copia.

Desejo-lhe um prospero Ano Novo.

Felicidades.

Severino de Moura Carneiro Junior

Anexo C

S. Paulo, 16/9/1947

Dr. Monteiro Lobato

Esta carta vai junta com a da minha irmã Wilma. Ela gosta muito de Emilia porque se parece com ela. Mas eu gosto mais de Pedrinho. Onde é que se encontra o pó de pirlimpimpim? Porque eu queria ir na sua, no sítio do Pica-pau Amarelo, porque papai disse que o unico pessoa que tem é o senhor, pois foi o senhor quem fez. Quando eu vim do norte dei todos os meus livros á meu primo e agora papai não encontra nas livrarias daqui D. Quixote para as crianças, O povo do Atirande, O Pica-pau Amarelo, O Minotauro, A chuva do tamanho, Reforma da natureza e O espanto das gentes. O senhor sabe onde tem? Se eu tivesse o pó de pirlimpimpim e pudesse mexer na chuva do tamanho eu ia procurar Tarzan para levá-lo também ao sítio porque eu sou sócio do clube dele e ele também é muito bom.

Eu e minha irmã fizemos o seu retrato a lapis copiado de um livro de papai e mandamos para o senhor ver se está bom. Se o senhor quiser responder, o meu endereço é rua do Carmo 417, seu amigo Humberto Pires.

Transcrição do Anexo C:

São Paulo, 16/9/47

Dr. Monteiro Lobato

Esta carta vai junto com a da minha irmã Vilma. Ela gosta muito de Emilia porque se parece com ela. Mas eu gosto mais de Pedrinho. Onde é que se encontra pó de pirlimpimpim? Porque eu queria ir na lua, no sitio do Pica-pau Amarelo, porque papai disse que a única pessoa que tem é o senhor, pois foi o senhor quem fez. Quando eu vim do norte dei todos os meus livros à meu primo e agora papai não encontra nas livrarias daqui *D.Quixote para as crianças*, *O poço do Visconde*, *O Pica pau Amarelo*, *O Minotauro*, *A chave do tamanho*, *Reforma da natureza* e *O espanto das gentes*. O senhor sabe onde tem? Se eu tivesse o pó de pirlimpimpim e pudesse mexer na chave do tamanho eu ia procurar Tarzan para leva-lo também ao sitio porque eu sou sócio do Clube dele e ele também é muito bom.

Eu e minha irmã fizemos o seu retrato a lápis copiado de um livro de papai e mandamos para o senhor ver se está bom. Se o senhor quiser responder o meu endereço é rua do Carmo 417, seu amigo Humberto Pires.