

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

Felipe Teixeira Zobaran

Antropofagia no Sítio:

insólito ficcional e identidade cultural em *Peter Pan*, de Monteiro Lobato

Caxias do Sul
2016

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

Felipe Teixeira Zobarán

Antropofagia no Sítio:

insólito ficcional e identidade cultural em *Peter Pan*, de Monteiro Lobato

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Letras,
Cultura e Regionalidade, na Universidade de
Caxias do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani

Caxias do Sul
2016

Z83a Zobaran, Felipe Teixeira
Antropofagia no Sítio : insólito ficcional e identidade cultural em
Peter Pan, de Monteiro Lobato / Felipe Teixeira Zobaran. – 2016.
131 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa
de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2016.
Orientação: Cecil Jeanine Albert Zinani.

1. Monteiro Lobato. 2. antropofagia. 3. Peter Pan. 4. insólito
ficcional. 5. identidade brasileira. I. Zinani, Cecil Jeanine Albert,
orient. II. Título.

Antropofagia no Sítio: insólito ficcional e identidade cultural em *Peter Pan*, de Monteiro Lobato

Felipe Teixeira Zobaran

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 01 de agosto de 2016.

Banca Examinadora:

Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Henriete Karam
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. João Claudio Arendt
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Salete Rosa Pezzi dos Santos
Universidade de Caxias do Sul

À Alice, cujo espírito infantil me compeliu a
essa pesquisa. Que, com o passar dos anos, ele
permaneça vivo e continue sendo uma preciosa
fonte de inspiração e de felicidade.

AGRADECIMENTOS

À Capes e à UCS, especialmente ao Programa de Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade;

à Cecil, que me orientou, que revisitou o texto e as ideias incessantemente, e que renovou minha confiança todas as vezes;

ao Bruno, que leu, discutiu, apoiou e compreendeu;

à Juliana, que incentivou, torceu e sempre esteve lá;

à Larissa e à Daniela, que tanto cooperaram;

à Salete e ao João, que indicaram valiosos caminhos;

à Henriete, que aceitou ajudar prontamente;

aos meus professores e às minhas professoras do mestrado e da graduação, que guiaram minhas escolhas;

aos meus alunos, leitores e produtores de textos, que materializam a razão para uma pesquisa como esta;

à Nára e aos demais colegas do mestrado que estiveram a mim unidos;

aos amigos e amigas que apoiaram nas horas de necessidade, especialmente à Cássia e à Camila, que seguem uma caminhada paralela à minha, desde o começo;

aos meus pais, Celso e Rita, que sempre apostaram em mim;

ao meu avô, Celso, que plantou sementes.

*“Algum dia, você terá idade suficiente para
voltar a ler contos de fada”.*
C. S. Lewis

RESUMO

Este trabalho busca analisar como Monteiro Lobato concretiza seu projeto de construção de uma literatura infantil brasileira, em obras constituintes da coleção do Sítio do Picapau Amarelo, especialmente através do livro *Peter Pan*, de 1930. A personagem homônima original do escocês James Matthew Barrie apareceu pela primeira vez em uma peça de teatro em 1910, em Londres, e tornou-se um clássico contemporâneo, largamente adaptado e traduzido, inclusive pelos estúdios de animação de Walt Disney. Lobato, que era tradutor, escolheu não apenas traduzir a obra de Barrie, mas apropriar-se dela no universo do Sítio; nos livros do brasileiro, a história do menino que não quer crescer é contada pela personagem Dona Benta a seus netos; a partir daí, diversas propriedades ficcionais do original britânico se manifestam em muitos momentos na obra infantil do paulista. Esse recurso é consoante com uma prática defendida pela geração de escritores do modernismo brasileiro de 1922: a antropofagia. Embora Lobato fosse dissidente do grupo, e apesar de sua prosa para adultos ter sido pouco modernista, sua literatura infantil se mostra extremamente similar àquilo que o grupo de Oswald de Andrade e Mário de Andrade defendia. Com base em Lajolo e Ceccantini (2008), Zilberman (1982), Vieira (2008) e White (2011), este trabalho busca mostrar como se dá o entrecruzamento antropofágico da obra de Barrie com a de Lobato, e como o paulista construiu sua literatura nacionalista para crianças. Em *Peter Pan* de Lobato, há dois universos mágicos e sobrenaturais que se sobrepõem: o Sítio e a Terra do Nunca; o escopo analítico deste trabalho passa, então, por teóricos do modo literário insólito / fantástico, como Todorov (2007), Roas (2014), García et al. (2007), e outros. Além disso, busca-se analisar a visão do Brasil que o escritor paulista conseguia vincular à sua literatura infantil, pensando em identidade regional, nacional e no contexto de globalização, com base em Hall (2005), Said (2011), e em considerações sobre região e nação. A conclusão é que Lobato era um tradutor cultural que conseguia trazer aos leitores do país, pioneiramente, histórias antigas e novas que eram produzidas no exterior, vestindo-as à brasileira, *digerindo-as* de maneira antropofágica, e que sua influência ficcional é visível até os dias de hoje, no que diz respeito à formação de uma identidade brasileira moderna.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; antropofagia; Peter Pan; insólito ficcional; identidade brasileira.

ABSTRACT

This thesis aims at examining to what extent Brazilian writer Monteiro Lobato brings out his children's literature project in the books of the *Sítio do Picapau Amarelo* series, focusing especially on the novel *Peter Pan*, released in 1930. The original story by Scottish playwright James Matthew Barrie first appeared in a play in London in 1910, and became a contemporary classic, widely adapted and translated, including film versions by Walt Disney studios. Lobato, who was a famous translator, chose not only to translate the work of Barrie, but to absorb it into his own fiction; in the Brazilian books, the story of the boy who does not grow up is told by the character Dona Benta to her grandchildren; from there on, several fictional properties of the original British story manifest in many instances to the children of São Paulo. This feature is in line with Brazilian modernism writers of 1922, who defended *Antropofagia* (*literary cannibalism*), that is, a sharp reinforcement of the Brazilian identity in literature, by absorbing foreign aesthetics and transforming them into something original. Although Lobato was a dissident of that group, and even though his prose for adults was not very modernistic, his books for children are similar, in some ways, to what Oswald de Andrade and Mario de Andrade were producing in the early 1920's. Based on Lajolo and Ceccantini (2008), Zilberman (1982), Vieira (2008) and White (2011), this paper shows the intertwining fiction of Barrie and Lobato, and how the Brazilian books get to defend a sort of nationalism. In Lobato's *Peter Pan*, two supernatural worlds converge: *Sítio do Picapau Amarelo* and Neverland; thus, this paper analyses both fictional worlds based on fantasy literature theories, such as the works of Todorov (2007), Roas (2014) and García et al. (2007). Moreover, this analysis seeks to define Lobato's view of Brazilian identity, based on Hall (2005), Said (2011) and theories of nationalism. The conclusion is that Lobato was a cultural translator, who could bring to the country's readers old and new stories that were produced abroad, making them very Brazilian, by digesting them in a cannibalistic way. His fictional influence is, actually, visible until today, as it helped in the formation of a modern Brazilian identity.

Key words: Monteiro Lobato; *antropofagia*; Peter Pan; fantastic literature; Brazilian identity.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estrutura do universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo e o fantástico de Todorov	57
Quadro 2 – Estrutura do fantástico de David Roas	57
Quadro 3 – Irracionalismo e antropofagia: o Modernismo de 1922 e a obra infantil de Monteiro Lobato	82
Quadro 4 – Comparação de nomes traduzidos de <i>Peter Pan</i>	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O PROJETO DE MONTEIRO LOBATO: IDENTIDADE NACIONAL E LITERATURA INFANTIL	16
2.1 Monteiro Lobato ideológico: um panorama.....	17
2.2 Monteiro Lobato no contexto modernista	21
2.3 Monteiro Lobato: autor de literatura infantil.....	25
2.4 Regionalidade(s), nacionalidade(s), modernidade(s) na produção infantil de Lobato	30
2.4.1 Identidade nacional.....	32
2.4.2 O Sítio é um Brasil	35
2.4.3 O Sítio é o mundo visto por Lobato	39
3 O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO E A TERRA DO NUNCA: LOCAIS DE TRANSGRESSÃO DO REAL	43
3.1 Insólito e transgressão do real no Sítio	45
3.1.1 Estranho, fantástico e maravilhoso.....	47
3.1.2 Realidade e transgressão	52
3.2 “Do you believe in fairies?”: a produção de James Matthew Barrie.....	59
3.2.1 Peter Pan: o espírito da juventude.....	62
3.2.2 Terra do Nunca: ambiente maravilhoso e transgressão do real	69
4 ANTROPOFAGIA EM PETER PAN.....	79
4.1 Pixie dust e pó de pirlimpimpim: Peter Pan de Monteiro Lobato	84
4.2 A criança britânica e a criança brasileira	93
4.3 Peter Pan no imaginário coletivo brasileiro.....	102
4.3.1 A sombra: peculiaridade do enredo de Lobato.....	104
4.3.2 A adaptação de Walt Disney	106
4.3.3 Tradução cultural e o legado de Lobato.....	110
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS	121
Referências primárias.....	121
Referências de teoria e crítica.....	122

ANEXOS126

Anexo A –.....127

Anexo B –.....128

Anexo C –.....129

Anexo D –.....131

1 INTRODUÇÃO

Quando se tenta definir a importância de um autor em determinado sistema literário, geralmente, busca-se entender as inspirações, as representações e as reverberações do real no seu texto. Monteiro Lobato tinha tudo isso muito bem definido: inspirava-se no Brasil rural de sua época, representava espaços e indivíduos a ele conectados, e, sobretudo, tinha um projeto político-ideológico explícito dentro e fora das linhas de seus romances e contos. Ao escrever literatura para adultos, buscava, por vezes, denunciar os problemas sociais enfrentados pelo “caboclo”, e, por outras, refletia sobre contextos mundiais do seu tempo, fazendo apologia tanto à ascensão capitalista de países como os Estados Unidos, em seus textos dos anos 1920 e 1930, como, também, teorizando sua simpatia com as ideias socialistas da América Latina, nos anos 1940.

Contudo, a crítica não absorve a produção adulta de Lobato como sua melhor literatura; é na obra infantil, composta pelos livros em série com narrativas que se desenrolam no ambiente ficcional do Sítio do Picapau Amarelo¹, que se encontra canonizada sua genialidade. Talvez por isso, e pela literatura infantil em si ser frequentemente desprestigiada em face à literatura para adultos, Lobato seja, muitas vezes, diminuído quando comparado a outros escritores brasileiros, como Machado de Assis e Graciliano Ramos. Além disso, o autor paulista rompeu com seus colegas artistas da geração moderna de 1922, dissidência essa que o impediu de constar nos anais literários da posteridade como um modernista. Apesar desses fatos, a obra lobatiana como um todo é extremamente importante para o desenvolvimento da leitura e da circulação de livros no Brasil do século XX, uma vez que ele escrevia, traduzia, editava e publicava obras com extrema preocupação mercadológica, em meio a um varejo livreiro incipiente.

Dadas essas observações, este estudo busca versar sobre o grande trunfo literário de Monteiro Lobato: o Sítio. Estendendo-se por dezessete romances para crianças, o lugar ficcional é palco para as aventuras dos primos Narizinho e Pedrinho, hospedados no casarão rural da avó Dona Benta, onde as mais variadas peripécias acontecem. O Sítio do Picapau Amarelo é uma representação do Brasil que Monteiro Lobato desejava que existisse: idílico e nostálgico, é verdade, mas muito moderno e, frequentemente, transgressor do *status-quo*. Em um mesmo lugar, aceitam-se as vozes de crianças, idosos, mulheres e negros, sem que haja a

¹ Neste trabalho, convencionamos o uso da palavra “Picapau”, sem hífen, como faz a tradição das edições da obra de Lobato, considerando-se que “Picapau Amarelo” é um nome próprio de lugar. O nome do animal, pica-pau, seguindo o Acordo Ortográfico de vigência obrigatória a partir de 2016, é grafado com hífen.

liderança de um patriarcado católico, comum à realidade do interior do Brasil do início do século XX.

Mas a peculiaridade mais enfática do Sítio está em sua própria constituição: trata-se de um ambiente insólito. Lá moram animais falantes, a boneca Emília, o sabugo de milho intelectual Visconde de Sabugosa e personagens da cultura oral brasileira, como o Saci. Lá, quase sempre, vê-se uma ou outra personagem de contos de fada e romances europeus, em uma manifestação antropofágica tão consonante com o modernismo de primeira geração no Brasil que se torna admirável, e não em bom sentido, que Lobato seja visto como um autor não moderno. Acima de tudo, o Sítio é o melhor exemplo da literatura de denúncia social lobatiana; e é por meio dele, via fantástico e maravilhoso, que um autor tão realista e por vezes acadêmico consegue subverter a ordem social vigente e escancarar alguns dos problemas mais graves do Brasil e do mundo de sua época. É, propositalmente ou não, por meio da literatura infantil, que Lobato concretiza seu projeto político-ideológico nacional.

Este trabalho debruça-se sobre um caso específico em que Monteiro Lobato executou seu projeto: o livro *Peter Pan*. Trata-se de uma adaptação, uma apropriação intertextual, uma vez que o autor brasileiro coloca elementos da obra original *Peter Pan and Wendy*, do escocês James Matthew Barrie, dentro do Sítio. Assim, definem-se como tema de pesquisa desta dissertação o estudo da adaptação *Peter Pan*, de Monteiro Lobato, e sua relação com o projeto identitário nacionalista do autor para construir uma literatura infantil brasileira, por meio do ambiente ficcional insólito do Sítio do Picapau Amarelo. Dessa maneira, coloca-se o seguinte problema de pesquisa: qual a relação entre a adaptação de *Peter Pan*, de Monteiro Lobato, e o projeto identitário nacionalista do autor de construção de uma literatura infantil brasileira, por meio do ambiente ficcional insólito do Sítio do Picapau Amarelo?

Com o objetivo geral de relacionar a adaptação de *Peter Pan*, de Monteiro Lobato, com seu projeto identitário nacionalista de construção de uma literatura infantil brasileira, por meio do ambiente ficcional insólito do Sítio do Picapau Amarelo, parece mister a preocupação com a *brasilidade* em contraponto com a identidade britânica da obra escrita por James Matthew Barrie. Ademais, é interessante observar que as manifestações de identidades nacionais em ambas as obras ocorrem por meio do elemento insólito, o que exige que se faça um levantamento desse tipo de literatura e suas manifestações nas duas obras analisadas. Por isso, apresentam-se como objetivos específicos deste trabalho: analisar o projeto identitário nacionalista de Lobato concretizado em seus livros voltados para a leitura de crianças brasileiras, no ambiente insólito do Sítio do Picapau Amarelo; investigar o posicionamento de Monteiro Lobato no cânone literário brasileiro e sua relação com a Antropofagia do

Modernismo de 1922; comparar o espaço insólito da Terra do Nunca, de criação de J. M. Barrie, com o Sítio do Picapau Amarelo, enfatizando o entrecruzamento dos dois universos ficcionais, na adaptação lobatiana; examinar a constituição antropofágica do espaço insólito do Sítio do Picapau Amarelo com elementos culturais de regiões do Brasil e de outros países; examinar as representações culturais identitárias, os regionalismos, os nacionalismos e as manobras de tradução lexical e cultural presentes no romance *Peter Pan*, de Lobato.

O estudo aqui proposto justifica-se à medida que a obra de Lobato é importante para a formação do leitor e da literatura brasileira moderna e contemporânea. Além disso, como já enfatizado, sua obra foi, não raro, diminuída frente ao cânone, o que obscurece seu potencial de representação social e, por isso mesmo, justifica a existência de novas análises e diferentes olhares. Em adição, *Peter Pan and Wendy*, de Barrie, configura-se como uma importante obra para o imaginário coletivo ocidental. Ao longo dos anos, sua fábula foi contada e recontada formal e informalmente por diversos autores e de diversas formas, equiparando-se à popularidade dos contos de fada. Esse universo foi pioneiramente apresentado ao público brasileiro por Lobato, e a força dessa adaptação se vê presente até os dias de hoje (como por exemplo ao se analisar as escolhas lexicais de tradução dos nomes de personagens e lugares feitas por ele), mesmo depois de extrema massificação em meios diferentes (e com escolhas lexicais diferentes), como em produtos diversos da Walt Disney Company.

A personagem Peter Pan e seu universo ocupam um lugar privilegiado junto ao cânone da literatura infantil. Sua importância reside no fato de ter sido uma das primeiras obras a embasar-se no ponto de vista da criança e a representá-la na realidade da época contemporânea à de publicação. *Peter Pan and Wendy* não só representa a criança inglesa da burguesia, mas também lhe dá voz, ao contar com personagens que decidem seu próprio futuro sem a interferência direta ou explícita do adulto. Similarmente, as obras de Lobato também apresentam personagens infantis donas de suas decisões e, notadamente, criadoras de seus universos.

Há pouca literatura publicada a respeito do cruzamento das duas obras. Aceita-se, na academia, o pioneirismo de Lobato em sua adaptação e apropriação da personagem, ao apresentá-la ao público brasileiro. Algumas análises comparativas já foram feitas entre a obra original e a adaptação, mas a ênfase parece ter sido dada às diferenças no enredo. Todavia, ainda há a necessidade de sistematização do cruzamento dos dois universos fantásticos e identitários. Ambas as obras de Lobato e Barrie são muito enraizadas em suas realidades sociopolíticas e culturais de produção. Como uma obra não anula a outra, e por serem publicações muito próximas temporalmente, nota-se a importância de examinar a

intertextualidade lobatiana, buscando analisar de que forma as duas realidades convivem com coerência interna, mesmo com símbolos e configurações identitárias tão particulares.

Este estudo propõe-se a analisar, no capítulo intitulado “O projeto de Monteiro Lobato: identidade nacional e literatura infantil”, a configuração e o desenvolvimento do projeto lobatiano. Com base em biografias, textos de história e crítica literária e em publicações do próprio autor paulista, faz-se um levantamento de como ele encontrou formas, ao longo de sua literatura publicada, de manifestar-se ideologicamente. Assim, busca-se definir *identidade nacional*, com base nos estudos de cultura, região e nação, e a importância da literatura infantil para a leitura contemporânea. Afunila-se, então, a análise para a obra infantil lobatiana e a configuração do Sítio do Picapau Amarelo como representante de uma identidade nacional. Para tanto, recorre-se aos textos publicados pelo próprio autor paulista, tanto de ficção quanto de coletâneas de cartas e artigos jornalísticos, e à apreciação crítica de Monteiro Lobato, tão notória a partir dos anos 1980, quando do seu centenário.

No capítulo “O Sítio do Picapau Amarelo e a Terra do Nunca: locais de transgressão do real”, discute-se a importância da produção de Lobato e Barrie para os seus respectivos sistemas literários, sob o ponto de vista da crítica da literatura infantil. Analisa-se, então, a configuração dos dois textos com seus aparatos de ambientação fantástica e maravilhosa, o Sítio do Picapau Amarelo e a Terra do Nunca. Para tanto, parte-se de Todorov (2007) e da teoria contemporânea sobre Insólito Ficcional e Literatura Fantástica, enfatizando-se a visão encabeçada por David Roas (2014), para quem o fantástico literário tem importância sociocultural.

No capítulo “Antropofagia em *Peter Pan*”, o foco recai sobre como os dois ambientes supracitados convergem na adaptação de Lobato, no romance *Peter Pan*. Tenta-se, então, estabelecer de quais artifícios de intertextualidade e tradução lexical e cultural, com o suporte teórico de Hall (2005), Bakhtin (2002) e Kristeva (1974), o autor brasileiro se vale para realizar sua apropriação que visa a uma tradução cultural, de forma que aspectos da identidade inglesa tenham sido transpostos à representação da identidade brasileira sem ferir o projeto nacionalista lobatiano, em manobra similar à antropofagia do Modernismo de 1922. Por fim, seguem as considerações finais e as referências de consulta.

2 O PROJETO DE MONTEIRO LOBATO: IDENTIDADE NACIONAL E LITERATURA INFANTIL²

“Ainda acabo fazendo livros onde as nossas
crianças possam morar”.
Monteiro Lobato

O primogênito José Renato Monteiro Lobato, neto do visconde de Tremembé, herdeiro de terras e, logo cedo, de uma vasta biblioteca do avô, presenciaria contextos tempestuosos no Brasil em que viveu, entre 1882 e 1948. O menino Juca, como era chamado, lidaria com as mudanças contextuais ao longo de sua vida de maneiras peculiares: mudaria de nome, em homenagem ao pai, José Bento, cuja bengala herdada com as iniciais o levaria a seguir o destino “coronelistas” de produtor rural; formar-se-ia advogado, embora pouco lhe importasse a profissão, e, por força do hábito, seria promotor na cidadezinha de Areias até o momento de assumir as terras do avô e tentar riqueza (rumo à frustração) na produção agropastoril; investiria, em meio aos rumos econômicos turbulentos das décadas de 1920 e 1930, em outros ramos, como as indústrias siderúrgica e petrolífera; teria certo poder de influência no governo Washington Luís, que o enviaria a terras distantes, e vivenciaria o oposto enquanto *persona non grata* do Estado Novo de Vargas, que o levaria ao cárcere. Teria, enfim, um projeto político-ideológico para o desenvolvimento do Brasil, que se moldaria (e alterar-se-ia) em consonância com as mudanças do mundo de seu tempo.

Todavia, tal projeto só seria visto em sua plenitude na literatura. Lobato, por repetidas vezes, investiu no desenvolvimento da produção e divulgação literária no Brasil. De fato, o legado do paulista se resume em sua célebre máxima, “um país se faz com homens e livros” (LOBATO, 1951, p. 45.), na teoria e na prática. Foi editor, tradutor, ensaísta e escritor *best-seller* de contos e romances. Com a *Revista do Brasil* (comprada por ele em 1918), rebatizada e ampliada como Monteiro Lobato & Cia. e, posteriormente, Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, editaria e lançaria livros de escritores brasileiros, traduziria clássicos e novidades anglófonas e francófonas e traria à maturidade artística sua atuação como autor, sobretudo infantil. Nesse aspecto, ficaria reconhecido ao versar sobre o interior do Brasil, com livros voltados a adultos e a crianças, nem sempre bem aceitos por seus colegas modernistas e pela crítica, mas, sem dúvida, com muita repercussão imediata e posterior.

² As informações biográficas aqui contidas foram retiradas de: AZEVEDO et al. (1997), CAVALHEIRO (1962), KOSHIYAMA (1982) e LAJOLO (1981; 1985; 2000).

De fato, as experiências de Lobato, ao longo da vida, com o universo rural, dariam a ele a possibilidade de representá-lo com multiplicidade de vieses. Guilhermino Cesar (1982, p. 8-9) atesta que não havia ninguém tão caipira quanto Monteiro Lobato, cuja imagem parecia a de “um caipira exilado na cidade”; o que faz toda diferença na produção do autor:

Ora bem: Lobato não foi à roça “buscar material” para sua ficção. O material de que se utilizou estava guardado dentro dele próprio, nos escaninhos de sua sensibilidade. [...] Há mais, porém: a chamada ‘Literatura infantil’ de Lobato não foge também ao mundo agreste do Vale do Paraíba. A fazenda do interior paulista, sua paisagem, sua ergologia tradicional, seus costumes, seus tipos, são elementos que entram na composição de tudo quanto Lobato produziu na área da ficção. Mesmo nos *Trabalhos de Hércules*, adaptação de histórias cuja origem pertence à tradição greco-latina, mesmo aí ocorre a conjunção a que aludi.³

Cesar (1982, p. 8-9) pondera ainda que “o melhor material do ficcionista é aquele que vem de dentro, a impressão maturada, as sensações acumuladas, o involuntário resíduo dos dias, dos trabalhos e das emoções”. A visão lobatiana do universo rural e de sua importância para o Brasil é conceito-chave para que seja possível entender o viés político-ideológico de sua produção literária.

2.1 Monteiro Lobato ideológico: um panorama

O melhor exemplo lobatiano de representação do habitante do espaço rural é o recorrente Jeca Tatu, e foi por três distintos episódios que o escritor usou sua personagem-tipo. No começo dos anos 1910, após a temporada declaradamente enfadonha na cidadezinha de Areias como promotor, Lobato assumia as terras herdadas do avô e vestia a carapuça de coronel. Ele já exercia o ofício de escritor há alguns anos, desde a faculdade, e, nos jornais, publicava textos polêmicos que criticavam o marasmo da vida das cidades interioranas em oposição à capital; essas observações dariam, posteriormente, origem às cidades ficcionais de Itaoca e Oblívia, que o autor utilizaria em contos reunidos em *Cidades mortas* (publicado em 1919), como forma de representação do interior do Vale do Paraíba e a queda da política cafeeira na região.

Com as fazendas herdadas, Lobato busca ressuscitar a produtividade por meio de criação de animais e colheitas diversificadas, mas os entraves governamentais são muitos. O Jeca Tatu aparece, então, pela primeira vez como um anti-herói do universo rural. Ele é a

³ Todas as citações contidas neste trabalho seguem a grafia da obra original, no que diz respeito a acordos ortográficos vigentes, especificamente com relação à acentuação e à hifenização.

“Velha praga” do título do artigo que, juntamente com “Urupês”, fez os leitores do *Estado de S. Paulo* de 1914 terem contato com as primeiras palavras polêmicas do romancista. Nesse primeiro momento, Lobato está desgostoso, juntamente com a velha aristocracia rural, com os rumos da política econômica do Brasil, tão desfavorável à produção. Jovem e audacioso, ele então desconta a raiva do fracasso de sua empreitada produtiva sobre quem mais sofria: o caipira. Após uma debandada geral dos empregados que habitavam suas fazendas, parecia necessário criticar velhos hábitos, como a cultura da queimada no campo. Tratava-se da pequenez do brasileiro ignorante que habitava o interior coronelista, um retrato duro das carências do caboclo, sob o ponto de vista de um “coronel” enfurecido.

Essa visão impiedosa a respeito do oprimido trabalhador rural agradou o público que verdadeiramente lia os jornais quando do início da Primeira Guerra Mundial, e foi importante para a difusão do nome Monteiro Lobato entre os leitores paulistas. Foi, de fato, um início polêmico e muito comentado: Lobato desdizia os ufanistas patrióticos de herança romântica; o interiorano era “bonito nos livros e feio na realidade” (LOBATO, 1969b, p. 281), fosse por sua culpa ou não.

O Jeca Tatu seria revisitado por Lobato de maneira mais reflexiva quatro anos depois. Já fora do ambiente rural, após vendidas as terras de Taubaté, o ensaísta se converte em editor e investe pesado em sua gráfica. Em 1918, publica, novamente pelo *Estado de S. Paulo*, uma série de artigos que comporiam o livro *O problema vital*, do mesmo ano, em prol da pesada campanha sanitarista organizada pelo governo de São Paulo, na época. Também então, quando da publicação do livro *Urupês*⁴ e de uma pesquisa sobre a lenda do Saci (que originaria um livro para adultos e outro para crianças), em correspondências diversas, Lobato revela um posicionamento de absolvição da personagem-tipo caipira. Ele assume uma “apologia do Jeca”, ao afirmar: “Virei a casaca. Estou convencido de que o Jeca Tatu é a única coisa que presta nesse país”. Esse Lobato mais maduro percebe que a suposta indolência do caboclo é decorrente das doenças e condições insalubres às quais ele é submetido, e afirma que “o Jeca não é assim, está assim”, e que ele representa “milhões de criaturas que no meio de uma natureza forte e rica songamongam rotos, esqueléticos, famintos, doridos, incapazes de trabalho eficiente” (LOBATO, 1948, p. 160). O objetivo agora é denunciar que o caboclo fraco e ignorante é vítima de um sistema político que o exclui e, pior, que permite que ele

⁴ Não confundir “Urupês” (1914), artigo publicado no *Estado de S. Paulo* e *Urupês* (1918), livro de contos largamente vendido pela editora de Lobato. Ambos os textos foram muito lidos e comentados, mas por motivos diferentes. O primeiro serviu como crítica à imagem idealizada do caboclo, herdada do Romantismo. O segundo foi importante para a campanha sanitarista, e para denunciar a posição insalubre do caipira.

sofra de doenças como a subnutrição, a ancilostomose, a leishmaniose e diversas outras misérias decorrentes da falta de infraestrutura sanitária e médica.

A coletânea de contos *Urupês* é o primeiro livro editado e vendido por Lobato. É nessa ocasião que o autor-editor percebe a carência absurda na infraestrutura livreira do país e procura formas novas (e, na época, muito eficazes) de vender livros seus e de colegas, editados por ele. Nasce, no Brasil, então, o livro como mercadoria de larga vendagem; em 1918, *Urupês* é um verdadeiro *best-seller* pioneiro do mercado nacional (CECCANTINI, 2008, p. 70).

A personagem-tipo Jeca Tatu torna-se, assim, o primeiro grande trunfo comercial de Monteiro Lobato. Ele se converte rapidamente em um recurso imagético que migra da literatura para o imaginário coletivo via publicidade, ao longo das décadas seguintes. Bastos (2008, p. 141) afirma que

[a] personagem Jeca Tatu alcançará grande projeção, pela polêmica que instaura, quando for publicado *Urupês*, [...] e for citada por Rui Barbosa em sua campanha eleitoral, em 1919. Desde então, passa a fazer parte do repertório de imagens recorrentes do homem brasileiro, transportando-se para as telas de cinema na interpretação de Mazzaropi, que cristaliza no Jeca a visão que a população dos centros tem do habitante do interior.

De fato, o segundo Jeca Tatu já evidenciava um Monteiro Lobato mais preocupado em denunciar mazelas sociais, muito embora, por vezes, ele ainda tratasse do caboclo por um ponto de vista capitalista e, de certa forma, opressor. Bastos (2008, p. 139) enfatiza que o *Jeca Tatuzinho*, livro de Lobato de 1924, circularia por décadas em versão de almanaque, junto com as cartilhas das indústrias farmacêuticas Fontoura, e coroar, portanto, a ação publicitária de duas marcas fortemente pioneiras: Lobato, livreiro, e Fontoura, produtos farmacêuticos. Além disso, o foco da campanha protagonizada pelo Jeca Tatuzinho, personagem que, pela higiene e saúde ascende socialmente da posição de caboclo para a de coronel, é a de que um caipira saudável e bem nutrido pode produzir mais e melhor do que um doente, do ponto de vista do patrão.

Em 1925, a Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato vem à falência por causa dos entraves governamentais e pesados impostos sobre o papel, além da crise da Revolução de 1924. O Lobato empreendedor funda, então, a Companhia Editora Nacional, em sociedade com Octales Marcondes, seu colega escritor dos tempos da faculdade. No novo posto, o paulista se torna ferrenho defensor da redução dos caros tributos sobre o papel e o livro, e reporta-se dialogicamente ao futuro presidente Washington Luís, em cartas e artigos abertos.

A preocupação de Lobato com o sistema educacional já era conhecida do público, e as ações em prol do livro e sua circulação lhe garantem simpatia. Dois anos depois, com certo prestígio no governo federal, ele é nomeado adido comercial brasileiro em Nova York, para onde se muda. É nessa fase, imediatamente anterior à profunda crise de 1929, que o escritor tem contato com o capitalismo em seu mais absoluto poder; os EUA são uma nação no ápice de uma campanha imperialista, com educação eficaz e de qualidade, crédito para dar e vender, efervescência cultural (Lobato maravilha-se com a perspicácia artística e mercadológica de Walt Disney) e extremo desenvolvimento intelectual. O brasileiro vê-se projetando a aplicabilidade de investimentos similares no Brasil, não apenas no mercado editorial, mas também na exploração de minérios.

Contudo, com a crise, o escritor perde sua fortuna e é forçado a retornar a São Paulo. Mas é da temporada nos Estados Unidos que vêm as ideias de sua nova empresa: a criação da Companhia de Petróleo do Brasil, em 1931. O Lobato empreendedor de minérios nasce fadado ao fracasso não apenas pelos ecos da Queda de 29 como também pelo conflito de interesses políticos com relação à exploração petrolífera e à produção de aço em território nacional, que impediam o investimento. Esses são anos pesados. Monteiro Lobato precisa viver de literatura e tradução, mesmo tendo vendido suas ações da Editora Nacional. Nessa época, ele reedita sua obra adulta e infantil e traduz muitos textos, mais preocupado com quantidade do que com qualidade (LAJOLO, 1985, p. 56-58). Chegada a década de 1930, o contexto político no Brasil torna-se turbulento. Vêm, a seguir, anos de briga com o governo Getúlio Vargas e reformulação ideológica por parte de Lobato. Na década vindoura, até o fim da vida, o autor preocupar-se-ia com a crítica aos entraves políticos para a exploração de petróleo. Em 1940, ao recusar a posição de Ministro da Propaganda do Estado Novo e escrever a Getúlio uma carta criticando a política de minérios do governo, Lobato é considerado subversivo e, em 1941, preso. Ele fica pouco no cárcere, mas sai de lá extremamente desgostoso da vida. Do lado de fora, não apenas a realidade do Brasil como a de sua família são difíceis para ele: perde dois filhos, e um genro suicida-se. A situação financeira é precária, e ele e sua família subsistem de direitos autorais e traduções.

Nos últimos anos de sua vida, o autor vê-se próximo à extrema esquerda no governo Vargas, e torna-se bem relacionado com o Partido Comunista Brasileiro. Entre 1946 e 1947, ele se exila voluntariamente na Argentina, país que admirou em estima próxima à dos Estados Unidos. Lá, funda uma nova editora, e, a distância, torna-se sócio da Editora Brasiliense. Nessa época, o antigo Lobato capitalista mostra-se um admirador de Luís Carlos Prestes, já decepcionado com a lógica mercadológica do Brasil e do mundo. Ele reedita definitivamente

sua obra de Literatura Infantil e Literatura Geral (divisão estabelecida por ele próprio) pela Editora Brasiliense, em uma coleção que se tornaria canônica. Paralelamente, em meio a textos fortemente ideológicos, que questionam até mesmo o imperialismo norte-americano, o autor revisita, pela terceira vez, o Jeca Tatu, no texto “Zé Brasil”, publicado em 1947, ano anterior ao de sua morte.

A terceira aparição da personagem Jeca, com cunho fortemente marxista, é uma crítica ao sistema capitalista, que governa todas as ações sociais e aprisiona algumas camadas de maneira indissolúvel e cruel, e tem a figura de Prestes como o cavaleiro da esperança que salvaria o sistema. O livro começa com:

Zé Brasil era um pobre coitado. Nasceu e sempre viveu em casebres de sapé e barro [...]. Livros, só folhinhas – para ver as luas e se vai chover ou não, e aquele livrinho do Fontoura com a história do Jeca Tatu.
- Coitado deste Jeca! – dizia Zé Brasil olhando para aquelas figuras. – Tal qual eu. Tudo que ele tinha, eu também tenho. A mesma opilação, a mesma maleita, a mesma miséria e até o mesmo cachorrinho (LOBATO, 1981b, p. 92).

Nesse contexto, é perceptível a voz de um Lobato de quase setenta anos, revisitando sua própria produção de anos antes, e fechando um ciclo ideológico tão complexo quanto o do seu tempo de vida.

A solução para os problemas de Zé Brasil, o novo Jeca Tatu, é lutar pela divisão das terras do coronel entre todos que ali habitam: “Em vez de haver só um rico, que é o coronel Tatuíra, haveria mais de cem arrançados, todos vivendo na maior abundância, donos de tudo quanto produzissem” (LOBATO, 1981b, p. 95).

Lobato, herdeiro direto do coronelismo, agora trazia à tona uma apologia à luta do proletário contra o capitalista opressor. Sua voz já não é, talvez, tão vigorosa e polêmica como era na juventude, mas faz perceptível o ciclo ideológico complexo de um intelectual que, de ruralista, passa a capitalista urbano e, por fim, enamora-se de ideias socialistas.

2.2 Monteiro Lobato no contexto modernista

A transformação ideológica de Lobato ao longo de décadas revela que o produtor rural torna-se um defensor maravilhado do capitalismo que via o livro como mercadoria, nos anos 1920, e que acreditava no progresso do país (possivelmente ainda inspirado pelos professores positivistas da época do bacharelado em Direito). Em plena década do modernismo, o Lobato

editor e o escritor se fundem, e seu projeto principal é o de melhorar a circulação de livros no território nacional.

Lajolo (1982, p. 15) aponta que, às vésperas da Semana de Arte Moderna de 1922, a infraestrutura cultural voltada à literatura era muito precária no Brasil. Havia, então, em todo o território nacional, apenas 35 livrarias, pouco mercado para a distribuição e circulação de livros. Lobato muito versa sobre certa preocupação logística, na época e *a posteriori*⁵:

Impossível um negócio desse jeito [...]. Mercadoria que só dispõe de 40 pontos de venda está condenada a nunca ter peso no comércio de uma nação. Temos que mudar, fazendo uma experiência em grande escala, tentando a venda do livro em qualquer balcão e não apenas em livraria. Mandamos uma circular a todos os agentes de correio, pedindo a indicação de uma casa, de uma papelaria, de um jornalzinho, de uma farmácia, de um bazar, de uma venda, de um açougue, de qualquer banca, em suma, em que também pudesse ser vendida uma mercadoria denominada *livro*. [...] Redigi então a circular que iria constituir a pedra básica da indústria editora brasileira. Mas não pense que me gabo disso. Eu estava a mil léguas de imaginar o que iria sair daquilo. Não pensei em Pátria, não pensei em coisa alguma, a não ser em alargar o campo de venda das ediçõeszinhas que andávamos fazendo (LOBATO, 1969a, p. 190).

Claramente, o discurso assumido pelo editor seria o de vender livros como se vendiam artigos básicos de subsistência. Lobato assumia que, na realidade brasileira de sua época, o livro jamais seria artigo de primeira necessidade entre a população. Por isso mesmo, ele pensava em alternativas para a venda de publicações, que fossem oferecidas a farmácias e quitandas, de forma que as pessoas fossem atraídas e comprassem livros como *souvenirs* fora do contexto livreiro. Desde seus primeiros textos jornalísticos, Lobato demonstrava um tino comercial particular; uma preocupação em escrever textos com conteúdo polêmico e vendável que sempre esteve presente de maneira consciente no seu fazer literário. Sua inspiração era o modelo fordista de produção, o qual ele acreditava poder ser vertido aos livros. Ceccantini (2008, p. 75) defende que

[a] transição de escritor a editor leva Lobato, cada vez mais, à dessacralização do livro, a rejeitá-lo como fetiche e a assumir também a sua dimensão mercadológica, num processo que encontra sua expressão em comparações e metáforas variadas, geralmente de acento cômico, como no caso em que o livro é comparado a “batata, querosene ou bacalhau” [...]. Por um lado, há a “heresia” de propor que ele não seja “um gênero de primeira necessidade”; por outro, há a aceitação de que seja algo a mais, especial, sofisticado, que deva ser acessível, bonito e tentador, provocando a gula do “freguês”, conduzindo-o diretamente ao doce pecado...

⁵ Em *A Barca de Gleyre* (1948), edição com todas as cartas que trocou com o colega da república O Minarete, Godofredo Rangel, ao longo da vida, assim como em *Prefácios e entrevistas* (1969a) e em *Cartas escolhidas* (1970), Lobato exprime muito de suas ideias artísticas, políticas e comerciais a respeito do livro e da literatura no Brasil. Ambas as obras compõem a coleção de sua obra completa de literatura geral, organizada pelo próprio Lobato para a Editora Brasiliense.

O livro precisava atrair o “freguês”; por isso, Lobato foi pioneiro no país em editar capas coloridas e chamativas, além de buscar maneiras de “prender” o leitor com o próprio texto: sua escrita era de linguagem acessível e abusava do recurso de narrativa em série que continha prévias dos lançamentos posteriores, ao fim dos volumes distribuídos. Ele percebeu que, supridas as carências básicas de circulação de literatura, por meio de uma lógica publicitária agressiva e de associação com escolas, criar-se-iam nichos de leitores específicos, que poderiam ser explorados mercadologicamente. Suas editoras produziram livros didáticos, cartilhas e, sobretudo, livros infanto-juvenis, dentre os quais, a série do Sítio do Picapau Amarelo. Esses livros circulavam abundantemente nas escolas da rede pública de São Paulo, e as tiragens foram, ao longo de décadas, quase sempre esgotadas. Os primeiros livros da Monteiro Lobato & Cia. continham, inclusive, páginas de publicidade de patrocinadores (CECCANTINI, 2008, p. 74).

Em texto biográfico, Azevedo et al. (1997, p. 131) destacam que uma “novidade da revolução editorial promovida por Lobato foi a mudança no padrão gráfico do livro, através de uma programação visual sofisticada e tipografia elegante”. É interessante notar que Lobato tinha a intenção de ser artista plástico antes de ser forçosamente enviado à faculdade de Direito, na juventude. Talvez isso justifique sua preocupação com a excelência imagética dos lançamentos por ele organizados e pode começar a explicar a sua dissidência com os modernistas de 1922, uma vez que ele tinha uma visão discordante acerca das artes visuais com relação à produção vanguardista. Em 1917, em meio à efervescência cultural que desembocaria no início do Modernismo brasileiro, Lobato publicou, no *Estado de S. Paulo*, um artigo intitulado “Paranoia ou mistificação – a propósito da exposição Malfatti”, em que criticava veementemente a produção da artista plástica, que era muito benquista pelo grupo modernista de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, etc. Lobato, além de reduzir a exposição de Anita Malfatti a um compêndio de caricaturas distorcidas, aprofundava sua discordância com o movimento vindouro ao afirmar que “futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não [passavam] de outros tantos ramos da arte caricatural” (LOBATO, 1981a, p. 86). Sua tradição de artista plástico acadêmico frustrado não conversava com a desconstrução proposta pelos modernistas, naquele ponto.

Essas diferenças lhe renderiam, sem remorso, a dissidência do modernismo brasileiro, tanto para os próprios vanguardistas quanto para a crítica especializada da época e posterior, muito embora o escritor taubateano compartilhasse a mesma geração, estado de origem,

período de publicação e, sobretudo, a mesma visão do objeto literário e da nação brasileira com muitos dos modernistas de 1922⁶.

Lajolo (1982, p. 17) levanta que parte do modernismo lobatiano está em seu vigor empreendedor, no pioneirismo inerente aos lançamentos que promovia de livros de sua autoria, tradução e revisão. Assim, sugere que

foi Lobato quem viabilizou a circulação do texto literário entre nós e, nesta viabilização, trouxe para primeiro plano a necessidade da inserção do livro em premissas capitalistas que, no Brasil dos anos vinte, em termos de indústria editorial, constituía, sem dúvida, um processo de modernização.

O empreendedorismo de Lobato fez dele, independentemente das dissidências, um agente artístico extremamente moderno. Bignotto (2007, p. 407) enfatiza que ele se comunicava com colegas da geração modernista como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, autores de textos que foram, inclusive, publicados pelas editoras de Monteiro Lobato. A importância dessas editoras, para Lajolo (1981), já seria suficiente para que “os entretantos restritivos que nossa melhor crítica apõe à obra lobatiana [fossem] matizados” (p. 17). A autora refere-se – criticamente – ao fato de Lobato ser quase sempre mencionado como *pré-modernista* e/ou relegado a um segundo plano dentro do cânone do sistema literário brasileiro.

Alfredo Bosi (1978, p. 241-243), por exemplo, classificou-o como pré-modernista, por ser um autor regionalista de brilhantismo similar (embora inferior) ao de Euclides da Cunha e Lima Barreto, próximo ao Modernismo de 1922 por conseguir, em meio a um nacionalismo entreguerras exacerbado, manter-se antirromântico ao “apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da I República, que se arrastava por trás de uma fachada acadêmica e parnasiana” (p. 241). No entanto, segundo Bosi, o mesmo traço progressista, científico, quase socialista de Lobato teria sido o responsável por afastá-lo do grupo de 1922, uma vez que ele não era capaz de ceder ao irracionalismo vanguardista em literatura adulta. O mesmo crítico, posteriormente, reconhece a excelência de Lobato apenas na literatura infantil, na qual ele era capaz de romper com as amarras da realidade e desfazer-se de sua literatura determinista para escrever com *liberdade* (BOSI, 1982).

Antonio Candido (2002), em apreciação a *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, em 1946, considera que a importância de Lobato como escritor regionalista é subjugada com o passar das décadas. Para ele, um autor como Rosa tem os instrumentos necessários para ir

⁶ Detalhes a respeito de Lobato com relação aos modernistas, no que diz respeito à visão de Brasil, são apresentados na seção 2.4, e, no capítulo 4, são apresentados detalhes sobre suas características antropofágicas.

“reto para a linha dos nossos grandes escritores” (p. 189), ao “fazer naufragar escritores de menor talento, como Monteiro Lobato” (p. 187). Candido (1999, p. 67) também menciona Lobato, ao traçar um histórico dos autores que versavam sobre o universo rural, e o classifica como um autor “parcialmente regionalista [...] que misturava o senso moderno dos problemas a um naturalismo já superado”, cuja “maior contribuição literária foram os livros infantis, de uma invenção original e moderna, escritos em linguagem da mais encantadora vivacidade”. O crítico concede a Lobato a posição de pioneiro da “feitura do livro” no país, ao afirmar que ele “concebeu um tipo materialmente original de livro, barato e elegante, destinado a publicar autores brasileiros contemporâneos”. Ademais, “a editora que fundou tornou-se, noutras mãos, uma das mais importantes do Brasil”⁷.

Por mais que defenda o fortalecimento de Lobato no cânone e o valor moderno do escritor taubateano, a estudiosa Marisa Lajolo concorda com Candido (1999) em dois pontos. Primeiramente, para ela, “é preciso cautela [...] ao atribuir-se a Lobato um ‘projeto’ para a indústria editorial brasileira” (1981, p. 18), uma vez que seu pioneirismo foi muito mais fruto de aventuras e desventuras do que a concretização de planejamentos. Em segundo lugar, em outro texto, Lajolo (1985, p. 56-58) destaca que a obra adulta lobatiana tem seus méritos modernos por quebrar com a tradição europeizante de representação do universo rural, ao denunciar mazelas e utilizar-se de linguagem perspicaz de matriz oral, também em oposição à tradição academicista, mas que, apesar disso, é uma obra instável e desnivelada, reeditada de maneira pouco cuidadosa por diversas ocasiões, que passa ao leitor a impressão de que “muitos textos *não estão em ponto de bala* e nunca ficarão, mesmo na versão final que vem à luz na década de 40” (grifo da autora).

Com base nisso, parece pertinente voltar os estudos à parcela da obra e do projeto lobatianos que parecem, sob o ponto de vista quase consensual da crítica, brilhantes e modernos, não apenas para a recepção, como também no conteúdo: a obra de literatura infantil.

2.3 Monteiro Lobato: autor de literatura infantil

A literatura infantil, gênero controverso, constitui-se com particularidades em relação a outras manifestações literárias, uma vez que ela é escrita para um tipo específico de leitor. Um texto voltado para crianças não precisa seguir determinadas temáticas, tampouco precisa

⁷ Aparentemente, trata-se da Editora Brasiliense.

ser constituído por formas textuais definidas; ele obviamente pode ser em prosa ou em verso, com ou sem ilustrações, realista ou fantástico, protagonizado por adultos ou crianças, assim como qualquer obra de literatura adulta. A única peculiaridade das obras dessa categoria diz respeito ao fato de que elas voltam-se para o leitor infantil, sem, obviamente, tê-lo como autor.

Historicamente, a literatura infantil surgiu como recurso da pedagogia, uma vez que se caracterizava por conter, quase em sua totalidade, um discurso tipicamente moralizante, no qual o adulto ditava normas sociais e culturais para moldar a criança conforme sua visão do mundo. Segundo Zilberman (1987b, p. 4), isso se dá pela própria gênese do gênero: o conceito de infância, burguês e moderno, datado da virada do século XVII para o século XVIII, exigiu a adaptação de todo um aparato social para que valores fossem transferidos às crianças em prol da manutenção do novo *status-quo* e, notadamente, o sistema educacional e a literatura passaram a ter esse papel.

Dessa maneira, justifica-se que a literatura infantil seja tão comumente posta de lado pela crítica literária. Ela nasce juntamente com a ascensão da burguesia, com o fim de “catequizar” o leitor e propor pouca ou nenhuma reflexão crítica, além de ser vinculada ao surgimento da cultura de massa. Por ter desde sua gênese um leitor definido (não apenas a criança, mas a criança burguesa), os primeiros textos de literatura infantil eram, quase completamente, moralizantes e pouco emancipatórios. Seguindo esse panorama histórico, Zilberman indica que:

Os primeiros livros escritos para a infância foram os contos de fadas (Grimm, Perrault), as adaptações, como *Robinson Crusoe* e *Viagens de Gulliver*, ou ainda narrativas moralizantes, como as de Madame Leprince Beaumont (mais conhecida por um conto que escapa a esta classificação: “A Bela e Fera”). A modificação ocorre na segunda metade do século 19, quando as histórias passam a ter os meninos como heróis: Alice, Tom Sawyer, Pinóquio são alguns deles, e o número de obras com estas características é significativo: *Alice no país das maravilhas*, *As aventuras de Huck*, *Os nenês d’água*, *As meninas exemplares*, *O mágico de Oz*, *Peter Pan* são alguns representantes mais conhecidos desta nova categoria (ZILBERMAN, 1987a, p. 86-87).

Com a mudança da centralização do ponto de vista do adulto para o infantil, houve uma larga adaptação dos textos feitos para crianças. A partir do momento em que o texto é protagonizado por uma criança contemporânea (e não mais o herói ou a princesa medieval, por exemplo), o leitor identifica-se com a personagem e vê-se representado. Da mesma forma, para manter a verossimilhança, o autor diminui a carga moralizante do texto e dá voz à visão do mundo e às escolhas da personagem e, indiretamente, do leitor potencial.

Não se trata, claramente, de uma subversão completa à representação do adulto, tampouco à função pedagógica do texto infantil, que permanece existindo; mas, nessa nova forma de narrativa infantil, o confronto entre a criança e o mundo dos adultos ocorre de maneira dialógica, e é capaz de mimetizar o conflito pelo qual passam todos aqueles que nascem em um mundo que já tem uma ordem estabelecida. Por meio disso, a literatura infantil moderna e contemporânea vai além de ensinar o leitor sobre certo e errado, pois tem o potencial de ajudá-lo a entender sua realidade existencial dominada pela norma adulta e refletir sobre ela para, em última instância, ter subsídios para dela emancipar-se.

No Brasil, têm-se notícias de textos infantis desde o final do século XIX. Autores como Carl Jansen, Alberto Figueiredo Pimentel, Alexina de Magalhães Pinto e Júlia Lopes podem ser mencionados como nomes que faziam circular traduções e narrativas de matriz europeia. Todavia, conforme enfatiza Magalhães (1987, p. 135-136):

Os cânones pedagógicos da literatura infantil, no Brasil, foram rompidos com a obra de Monteiro Lobato, iniciada em 1921, já com características capazes de criar novas expectativas de leitura na criança brasileira. Embora *Narizinho Arrebitado*, a primeira história que veio a público, tenha surgido como “literatura escolar”, com o caráter de “segundo livro de leitura para uso das escolas primárias”, o que, sem dúvida, garantiu a distribuição do livro, o texto apresenta uma feição bastante distinta daquela que marca a narrativa didática e moralizante. O principal traço de diferenciação consiste em que a história de Monteiro Lobato procura interessar a criança, captar sua atenção e diverti-la. É bastante conhecido o seu ideal de livro: um lugar onde a criança possa morar.

Lobato escreveu dezessete obras de literatura infantil, reeditadas ao longo de toda sua carreira, sempre com muito sucesso comercial. De fato, muitas dessas narrativas circulavam no sistema educacional paulista, e alguns títulos tinham por objetivo ensinar fatos ou saberes científicos, declaradamente (como *Gramática da Emília*, *Aritmética da Emília*, *História do Mundo para crianças*). Ao editar e reeditar suas obras, publicá-las dentro das escolas de maneira fragmentada, seriada, preparar textos especiais de natal e datas comemorativas e fazer propaganda interna nos volumes aos próximos livros que publicaria, Lobato fez alavancarem-se as vendas e os leitores de sua obra infantil desde a primeira geração. Ele não fugia da lógica didatizante e mercadológica.

Mas a obra infantil lobatiana é, de fato, esmerada e zelosamente construída, do ponto de vista literário. Romances como *O picapau amarelo* e *Memórias da Emília* não se pautam apenas em moralismo mantenedor do *status-quo*, pois, com uma narrativa estruturada “sobre a mais vigorosa fantasia” (LAJOLO, 1985, p. 52), dão ao leitor a oportunidade de ver-se “dentro” das personagens protagonistas. Inserido nessa lógica, ainda, o leitor dos livros do

Sítio do Picapau Amarelo pode confrontar ideologias do mundo dos adultos, uma vez que Lobato faz questão de representar discussões profundas da sociedade contemporânea, como a Segunda Guerra Mundial e a exploração de petróleo. Mesmo que o autor paulista defenda seu posicionamento ideológico na maior parte das vezes, não se trata mais de uma literatura infantil moralizante, unicamente monológica, como eram os contos de fada de matriz europeia: o texto de Lobato permite uma leitura crítica, dialógica (BAKHTIN, 2002, p. 109-117), nunca antes proporcionada para a criança brasileira. O pioneirismo jaz no fato de que, antes de Lobato, a criança que lia no Brasil não se via submetida à situação de compreender e questionar a realidade dos pais. Aumenta-se a carga emancipatória do texto para crianças, a partir de Lobato, no Brasil.

A concretização desse aspecto, na obra infantil lobatiana, ocorre também pelo próprio fazer literário. O revisionismo crítico e a aproximação à realidade brasileira de contos populares indígenas, africanos e europeus, antes dependentes de narrativa oral ou de traduções pouco atrativas, ajudam a chamar atenção da criança brasileira contemporânea. O romancista, em 1916, ao observar os filhos e as histórias que a eles chegavam pela mãe, sua esposa Purezinha, já demonstrava a percepção de uma carência na literatura infantil brasileira. Ao projetar uma adaptação de fábulas (que, de fato, daria origem às *Fábulas de Narizinho*, em 1921), escreve ao amigo Godofredo Rangel:

Ando com varias ideias. Uma: vestir á nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fabulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memoria e vão reconta-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção á moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir-se revelando mais tarde, á medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulario nosso com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fabulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora no mato – espinhentas e impenetraveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fabulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração de Amicis* – um livro tendente a formar italianinhos... (LOBATO, 1948, p. 104).⁸

O autor preocupava-se, pois, desde cedo, com seu projeto de construção de uma literatura infantil e buscava constituí-lo, com relação ao conteúdo e à linguagem, de maneira especialmente diferente do que circulava entre as crianças brasileiras de seu tempo. A linguagem que Lobato empregava em seus textos seguia um padrão de qualidade que pensava no leitor e absorvia estruturas sintáticas coloquiais e expressões populares, onomatopeias e

⁸ Texto com a ortografia original.

neologismos. Ademais, em muitas ocasiões, o narrador lobatiano trazia ao leitor a possibilidade de refletir sobre a própria estrutura linguística. Lajolo (2008, p. 18) analisa que:

A frequência do tema *linguagem*, ao longo da correspondência e da obra lobatiana, sanciona a hipótese de que cada livro de Monteiro Lobato – na realidade, cada edição de cada obra sua – constitui uma experiência de estilo, levada a cabo por um escritor consciente de que o trabalho artesanal com a linguagem é requisito da profissão.

Não apenas na linguagem empregada, Lobato esmerava-se quando escrevia para crianças. O autor parecia preocupado em fazer com que seu leitor entendesse seus textos também ideologicamente. Mesmo quando buscava imprimir à narrativa a sua visão de mundo e o seu projeto de nação brasileira, ele o fazia de modo crítico. Para Magalhães (1987), ao analisar trechos de *Geografia de Dona Benta* que falavam sobre a falta de assistência do governo com relação aos habitantes da região de seca nordestina,

[a] visão crítica da brasilidade [lobatiana] faz parte do compromisso com a verdade assumida perante o leitor. Atraído pelas ações e pelas personagens, o leitor é levado ao conhecimento de situações ignoradas e provocado a uma postura crítica diante delas. Nisso consiste o nacionalismo do autor: apontar os erros para que seja possível uma correção. A verdade e a liberdade são enfatizadas insistentemente ao longo da obra, e o sítio, pequena propriedade rural, é o lugar onde esses valores podem ser exercitados. [...] A valorização da verdade e da liberdade trouxe consigo o estabelecimento de uma nova moral, distinta daquela [maniqueísta] que caracteriza os contos clássicos. [...] O maravilhoso, antes de ser a antítese do real, é uma forma de interpretá-lo no nível do leitor infantil (p. 137).

Assim, Lobato escrevia de maneira a conceder ao leitor novas visões, sem propor a manutenção pura do *status-quo* à mentalidade infantil. O leitor de Lobato tinha e tem, frequentemente, a oportunidade de dialogar com o próprio texto, de ver-se representado e, sobretudo, de experimentar novas ideias e diferentes formas de julgamento da realidade⁹. A constituição do Sítio do Picapau Amarelo como ambiente insólito¹⁰ o torna um local que extrapola o escapismo: é um ambiente ficcional extremamente crítico, onde os embates ideológicos políticos e econômicos da história contemporânea encontram representatividade em meio à fábula aventuresca. As páginas que seguem debruçam-se sobre a constituição desse espaço.

⁹ Na seção 4 desta dissertação, encontram-se discussões mais aprofundadas a respeito dos aspectos dialógico e polifônico da obra de Lobato.

¹⁰ Detalhes analíticos da constituição insólita do Sítio encontram-se na seção 3 desta dissertação.

2.4 Regionalidade(s), nacionalidade(s), modernidade(s) na produção infantil de Lobato

Monteiro Lobato escreveu sua obra com fins de concretizar um projeto: o de consolidar uma literatura que fosse acessível ao leitor brasileiro de sua época, tanto no que dissesse respeito à linguagem quanto no que se referisse aos aspectos culturais. Nacionalista e seguidor de uma visão similar à de seus contemporâneos modernistas, o autor defendeu a importância da existência de um imaginário literário compatível com a identidade da criança brasileira do século XX. A síntese desse projeto é o Sítio do Picapau Amarelo, recorrente em sua obra infantil. É difícil, pois, compreender o funcionamento do ambiente ficcional de Lobato sem antes trazer à tona conceitos como nacionalismo e, consequentemente, identidade nacional e cultura brasileira, para que seja possível enxergar de que maneira o autor paulista lida com dinâmicas socioculturais em seu projeto artístico.

Magalhães (1982, p. 26) defende a ideia de que o nacionalismo de Monteiro Lobato era de natureza diferente daquela de seus precursores românticos, “sem ufanismos, sem patriotada” e com “olho clínico e impiedoso na realidade do país”. De fato, o projeto de Lobato ultrapassou a representação literária, uma vez que visava também à ampliação da recepção. O autor fundou empresas e financiou exploração de ferro e petróleo, além de investir pesado na expansão literária nacional. A preocupação do escritor era, além de obviamente voltada à criança via literatura, direcionada à população brasileira contemporânea e vindoura.

Além do pioneirismo do ponto de vista da recepção, Lobato também foi um nacionalista moderno ao cunhar o universo coeso que se estende por toda sua obra infantil, palco para as mais diversas aventuras e reflexo da sua visão do Brasil e do mundo: O Sítio do Picapau Amarelo. Para Lajolo e Zilberman (1985, p. 55),

O sítio do Picapau Amarelo constitui sempre o ponto de entrada de todas as narrativas [infantis] – ou, pelo menos, daquelas cuja ação principal é desempenhada pelos netos de Dona Benta, como *Reinações de Narizinho* [...], *O Saci* (1921), *O Picapau Amarelo* (1939), *A chave do tamanho* (1942), entre outros, por heróis provenientes do exterior e introduzidos pela voz da velha senhora, como Peter Pan, D. Quixote, Hans Staden, ou ‘aventuras didáticas’ (*Emília no país da gramática*, de 1934, *O poço do Visconde*, de 1937, etc.).

Dessa forma, o Sítio é a corporificação simbólica de um projeto estético de literatura infantil e uma “aspiração política” para o Brasil. De fato, por mais insólito que seja um espaço em que animais, brinquedos e vegetais falam e interagem com seres humanos, o ambiente de

Lobato tem conexões firmes com a realidade de seu tempo de produção e publicação – e tais conexões evidenciam posicionamentos ideológicos da contemporaneidade.

O contexto sócio-histórico representado nas narrativas lobatianas é similar ao da fazenda interiorana da política do café-com-leite, como fica claro quando aparecem ou mencionam-se prefeitos, carteiros, coronéis etc. Além disso, a obra de Lobato é repleta de menções a fatos históricos globais, a livros e a personalidades. Esses elementos parecem ser criteriosamente selecionados para causarem efeitos explícitos e implícitos de questionamento. Zilberman (1982, p. 39) mostra que, na estrutura social representada pelo Sítio, não é possível identificar as três instituições sociais mais básicas da sociedade brasileira dos anos 1920-1940: a escola, a igreja e a família patriarcal. Esses três elementos são subvertidos, anulados, quase não mencionados em toda a obra infantil do autor.

Ademais, embora o Sítio seja, obviamente, idílico e nostálgico, quase mítico, ele também é autocrítico. Lajolo e Zilberman (1985, p. 56) sinalizam que Lobato, muitas vezes, diminui seu próprio ambiente ficcional, afirmando serem terras ordinárias e inférteis. As autoras concordam com Magalhães (1982) ao defenderem que, tal qual em *Macunaíma* ou no Romance de 30, o Brasil lobatiano é representativo da nação, mas é dissidente do nacionalismo eufórico romântico: existem mazelas a serem denunciadas.

Ainda segundo as autoras, o Sítio, embora ambiente rural, nega as aspirações ruralistas republicanas: o café não aparece. Há, sim, o petróleo, que vem para conferir valor econômico às terras antes improdutivas, na cronologia dos romances. Em *O poço do visconde*, publicado em primeira edição em 1937, Lobato ficcionaliza o encontro de poços de petróleo não apenas no Sítio como em todo o Brasil. Ao versar sobre geologia (um dos amores teóricos do romancista), a personagem Visconde de Sabugosa ensina as crianças sobre minérios e petróleo, e, eventualmente, eles encontram nos territórios de Dona Benta um poço. Ao fim, uma placa instalada na casa da matriarca diz: “SALVE! SALVE! SALVE! DÊSTE ABENÇOADO POÇO – CARAMINGUÁ N.º 1, A 9 DE AGOSTO DE 1938 SAIU, NUM JATO DE PETRÓLEO, A INDEPENDÊNCIA ECONÔMICA DO BRASIL” (LOBATO, 1997, p. 105).¹¹ Como já referido, Lobato era contrário à posição do governo com relação à exploração petrolífera no Brasil e negava o aval dos especialistas da época de que não havia jazidas no país. Dessa forma, “fica evidente o caráter metafórico do sítio. Ele é integralmente o Brasil, estando embutido nele tudo que Monteiro Lobato queria representar da pátria” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 57). O romancista paulista parte de um ambiente

¹¹ Texto com ortografia e tipologia originais.

conectado com suas origens e o converte em um universo utópico e moderno que representa o país que, de fato, ele defende politicamente.

Por sua caracterização ao longo de toda obra infantil de Lobato, o Sítio do Picapau Amarelo parece ser geograficamente localizado. Não se trata, como havia sido entre os autores românticos, de um local forçosamente representado para servir de palco à exaltação da brasilidade. O nacionalismo de Lobato não era de exaltação, tampouco representação regional pura e simples; tal qual Jeca Tatu, Itaoca e Oblívion, o Sítio se presta para denunciar mazelas da sociedade brasileira. Ele escrevia com posicionamento declarado e sabia, inclusive, onde e como agir para atenuar os problemas que escancarava. Na esfera literária, isso era claro: o autor visava à formação de uma nova identidade nacional, uma brasilidade bastante particular.

2.4.1 *Identidade nacional*

Para que se possa discutir a respeito do projeto nacionalista de Lobato, é necessário recorrer aos estudos culturais, que se têm debruçado sobre o conceito de *identidade* desde sua gênese. O senso comum parece entendê-lo como algo unívoco, individual, imutável, mas, para muitos autores, trata-se de uma perene construção. Hall (2005, p. 38), por exemplo, recorre aos estudos freudianos e lacanianos ao se perguntar se haveria mesmo um *eu* uno, uma percepção do indivíduo sobre si mesmo que fosse capaz de defini-lo socialmente. O autor percebe que a unidade identitária individual é “realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não inato, existente na consciência no momento do nascimento.” Ademais, o culturalista define a identidade como um sistema (HALL, 2005, p. 40) que rege a ideia de que um indivíduo é o que o outro não é, da mesma forma que um grupo existe em oposição a outro. A identidade é, pois, socialmente construída e constantemente reafirmada e reconfigurada.

Ao trazer a identidade ao viés social, é possível percebê-la como uma categoria de inclusão e, ao mesmo tempo, exclusão; isto é, se o *eu* só existe em contraponto ao *outro*, o *eu* só existe socioculturalmente. Um indivíduo ocidental de nascimento e criação difere grandemente de um oriental, por exemplo, e essa diferença identitária cultural lhe é inculcada ao longo de toda a vida. A herança genética, natural, dá-se pela diferenciação de características fenotípicas. No âmbito social, em contrapartida, a diferença sociocultural está na esfera da cultura, herdada e recriada por todos e, por isso, formadora e mantenedora das identidades.

Ora, essa identidade cultural herdada e celebrada converte-se, na história moderna e contemporânea de grande parte do globo, no conceito de *nação*. Uma nação também só existe em contraponto a outra; alguém só é brasileiro porque não é de outra nacionalidade, ao mesmo tempo em que os brasileiros compartilham de características culturais similares. Tais características vêm sendo impostas ao longo de séculos de decisões arbitrárias de projetos fronteiriços, espaciais e culturais. Mas uma nação não segue existindo coesa se a população não acredita em sua existência, se não compartilha de certas raízes históricas e formações culturais, se não há uma *identidade nacional*.

Oliven (1992, p. 15) explicita que o Estado-nação precisa criar e recriar narrações para manter suas fronteiras culturais. Essas invenções históricas arbitrárias dão origem aos nacionalismos, que, qual os clãs das civilizações antigas totêmicas, estabelecem rituais e simbologias para unir populações sob a égide de uma nação, distinta de outra(s). Assim:

Nação e tradição são recortes da realidade, categorias para classificar pessoas e espaços e, por conseguinte, formas de demarcar fronteiras e estabelecer limites. Elas funcionam como pontos de referência básicos em torno dos quais se aglutinam identidades. Identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção (OLIVEN, 1992, p. 26).

De fato, assim como a identidade de Hall, a nação só existe em oposição a outra. Ortiz (1994, p. 7), ao traçar um histórico da construção da identidade nacional brasileira, aceita que, independentemente da corrente teórica, há uma “insistência em buscarmos uma identidade que se contraponha ao estrangeiro”. Todavia, de nada adianta afirmar que a identidade brasileira *não é* as outras identidades, se não é possível definir o ponto de vista comum que une os brasileiros em um mesmo grupo.

A resposta encontrada por Ortiz (1994) é assumir que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (p. 8), e que, conseqüentemente, “existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado” (p. 9). Tal qual a identidade individual, que se atualiza e se reinventa dentro do âmbito da cultura, a identidade nacional é arbitrária, periodicamente reinventada e mantida, dentro do âmbito da cultura (inter)nacional. A identidade nacional é plural e arbitrária.

Dessa maneira, é possível dialogar novamente com Hall (2005), quando ele analisa a influência da visão foucaultiana na definição de identidade, vinculando-a às relações de poder e à ideologia. Os grandes grupos sociais (como os Estados-nação) utilizam-se do “poder

disciplinar” ao assegurar que “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (p. 43). A instância individual e a instância coletiva da identidade não se desassociam, sob esse ponto de vista, uma vez que o indivíduo está inserido na sociedade, e que a sociedade tem mecanismos coercitivos que sobre ele impõem (conscientemente ou não) valores e símbolos. Todavia, a sociedade é composta por indivíduos, e os valores mudam com sua ação social, mesmo que paulatinamente, em relação dialética.

É pertinente avaliar em que medida a produção artística consegue agir frente à identidade cultural de um povo. Antonio Candido (2010) ilustra esse diálogo entre indivíduo e sociedade, ou um *eu* que é formado pela cultura e formador da mesma cultura, na esfera artística. Segundo o pesquisador, não há como desfazer o tripé autor-obra-público. O artista (autor) assume um papel social:

[...] em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 2010, p. 35).

Dessa forma, um autor como Monteiro Lobato, homem politicamente comprometido em seu tempo, inserido nas ideias de sua sociedade, pode posicionar-se na sua obra. Esta, por sua vez, pode ser acolhida por um público (já existente antes de sua veiculação e, portanto, *comanipulador* de sua gênese). Mas a obra do artista tem, também, o potencial de revelar possibilidades novas ao público. A arte pode ter efeitos consonantes com ou destoantes do *status-quo*. A literatura infantil não difere dessa característica, por mais que seja comprometida com o viés pedagógico.

A partir de Edward Said (2011), também estudioso do fenômeno cultural, é possível compreender a importância da produção artística, especialmente da literatura, para a criação e manutenção de identidades culturais. O autor, que não faz crítica ou teoria literária, elege o romance para embasar e aplicar sua análise sociológica. Para ele, no romance, gênero da modernidade, fica clara a imposição da lógica imperialista eurocentrista para o resto do mundo. O romance está no cerne da (re)invenção e difusão das identidades nacionais, defendidas pelos Estados-nação.

O romance, nessa perspectiva, por nascer e desenvolver-se juntamente com o conceito ocidental de nação, evidencia lógicas sociais e identitárias explícitas e implícitas e contribui para a manutenção desse conceito, assim como para sua revisão. Isso acontece porque “as

próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e para o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos” (SAID, 2011, p. 11, grifo do autor).

Quando se pensa, pois, na produção de um escritor nacionalista que produzia propositalmente para crianças e que tinha um projeto de consolidar um segmento literário, depreende-se que esse projeto também visava à construção ou manutenção de um perfil identitário de nação, entre seus leitores. Monteiro Lobato tinha sua própria definição do *ser brasileiro*, e essa ideia aparece explicitamente na produção do Sítio do Picapau Amarelo.

2.4.2 O Sítio é um Brasil

O Sítio do Picapau Amarelo é um ambiente insólito, constituído por elementos míticos, lendários e ficcionais; contudo, é possível perceber que ele tem raízes no mundo real. Considerando isso, parece pertinente pensar até que ponto o ambiente ficcional é constituído como reverberação de localidade(s) real(is). Zilberman (2005) discute a localização do Sítio do Picapau Amarelo:

Para entender o que significa dizer que o sítio é um mundo próprio, basta tentar responder à seguinte pergunta: onde ele se localiza? Se ele estivesse assentado, por exemplo, em São Paulo, estado e cidade onde Monteiro Lobato viveu boa parte da existência, ele não seria independente, e sim uma parte daquela região. Se se pensar, por exemplo, no bairro de Botafogo, onde moraram algumas das personagens de Machado de Assis, entende-se imediatamente que aquele local pertence a uma cidade real, o Rio de Janeiro, escolhida pelo romancista para paisagem de sua obra. [...] Com o sítio, isso não acontece, pois não se pode situá-lo em alguma geografia regional ou local; o máximo que se pode dizer é que ele fica no Brasil. Embora também se possa dizer que ele *é* o Brasil (p. 27, grifo da autora).

De fato, é difícil afirmar que o Sítio localiza-se em Taubaté (SP) apenas por considerar-se a origem de Lobato. Zilberman (2005, p. 28) prossegue afirmando que a configuração espacial do Sítio “revela que nenhuma fazenda de café, do interior de São Paulo ou do vale do Parnaíba [sic]¹², poderia corresponder ao modelo proposto por Monteiro Lobato em seus livros”. Todavia, se o Sítio representa o Brasil, mesmo que em uma estrutura utópica, moderna, rica e contemporânea, ele mimetiza regiões do Brasil, com a predominância arbitrária da região sudeste rural.

O conceito de região, tão amplo e discutido por diferentes áreas do conhecimento, foi e é encarado por alguns segmentos científicos com certo desconforto. De fato, na disciplina

¹² A região de Taubaté (SP) localiza-se no Vale do Paraíba.

em que se difundiu primeiramente, a Geografia, a região parece ter sido centralizada e rechaçada repetidas vezes.

Segundo Pozenato (2003, p. 4-7), há um preconceito contra a região na produção científica, sobretudo devido ao histórico do termo, de duas maneiras: primeiramente, pelo fato de a região tradicional implicar a existência de fronteiras, divisões, classificações de ordem positivista; em segundo lugar, porque o conceito foi, por muito tempo, encarado singularmente como um atributo natural, inerente à realidade social. O autor vai além, e afirma:

Não vejo no entanto problema em continuar falando em região, contanto que por tal não fique entendida uma realidade natural, mas uma rede de relações, em última instância, estabelecida por um auctor, seja ele um cientista, um governo, uma coletividade, uma instituição ou um líder separatista (p. 4).

A identidade regional, então, constitui-se da mesma maneira que a identidade nacional, porém em escala diferente. Ambas buscam (ou impõem) essências que precisam ser, como mitos, mantidas e ritualizadas. Todavia, a região não se desprende totalmente do aspecto natural e do aspecto físico. O espaço permanece existindo, incólume. Uma cidade que se edifica sobre montanhas constituirá hábitos culturais diferentes de uma que se espalha ao longo de rios. E essas culturas serão, naturalmente, mantenedoras de identidades culturais diversas, mesmo que não busquem negar-se ou opor-se mutuamente de propósito.

Respondendo a esse embate, Haesbaert (2010) sugere bandeira branca:

Propomos aqui um caminho mais complexo, para o entendimento da região não simplesmente como um “fato” (em sua existência efetiva) nem como um mero “artifício” (enquanto recurso teórico, analítico) ou como instrumento normativo, de ação (visando à intervenção política, via planejamento). Propomos então tratar a região como um “arte-fato” (sempre com hífen), tomada na imbricação entre fato e artifício e, de certo modo, também, enquanto ferramenta política (p. 7).

Se a região é uma rede ou um feixe de relações (POZENATO, 2003, p. 9), essas relações podem ser denominadas *regionalidades*. Haesbaert (2010, p. 8) concorda com isso ao definir o termo “regionalidade” como “propriedade do ‘ser’ regional”. Arendt (2012, p. 89) vai além, e afirma que uma única região pode abrigar regionalidades “díspares e conflitantes”, “especificidades” culturais em sobreposição e coexistência, em espaços sociais dados, e propõe que se defina o conceito como um termo no plural e como uma ideia não coesa, sempre em formação, similarmente à “identidade” de Hall (2005). A maneira como as

regionalidades são enfatizadas ou omitidas em grupos ou sistemas é um recorte que forma as regiões e as identidades regionais.

As regionalidades são inerentes ao fazer literário. O autor não se isenta de regionalidades ao escrever, e sua representação literária, necessariamente, elege e exclui características regionais, seja no espaço literário, seja no universo imaginário. Por muito tempo, subestimou-se a literatura que versasse sobre regiões específicas, sobretudo os espaços rurais, distantes dos centros urbanos. Tal literatura seria menor, se oposta àquela canonizada como “universal”. Trata-se de um paradigma a ser quebrado. Toda literatura é formada por regionalidades, assim como o é todo espaço social (ARENDT, 2012), e como toda nação é formada por regiões (OLIVEN, 1992).

Oliven (1992, p. 18-19), ao discutir nação-nacionalismo e região-regionalismo, explica que o discurso nacionalista e o regionalista são igualmente simbólicos e ideológicos. As identidades nacionais e as identidades regionais dependem de contextos econômicos, políticos e são arbitrárias e temporalmente localizadas. A lógica nacionalista, entretanto, busca incluir (e excluir), implícita ou explicitamente, diferentes regiões à procura (ou imposição) de uma *essência* nacional.

Assim, se Lobato escolhe evidenciar ou omitir aspectos do Brasil para compor seu Sítio, ele o faz com base nas regiões que compõem a realidade de seu tempo, selecionando-as propositalmente para representar um *todo* narrativo. Portanto, não há isenção de regionalidades na brasilidade do Sítio do Picapau Amarelo.

Um dos melhores exemplos do(s) recorte(s) lobatiano(s) que compõe(m) o Brasil em sua produção é sua segunda obra de literatura infantil, o romance *O Saci*, publicado originalmente em 1921 (sequência ao sucesso de público *A menina do narizinho arrebitado*, de 1920, posteriormente reeditado como *Reinações de Narizinho*). O segundo romance lobatiano foi composto com base em uma pesquisa realizada em 1917 sobre a lenda do Saci¹³. Camargo (2008, p. 88) enfatiza que a obra seria reeditada e republicada inúmeras vezes, com alterações drásticas na seleção de lendas brasileiras apresentadas ao longo da narrativa de aventuras de Pedrinho. Ao todo, em dez edições realizadas ao longo de três décadas, aparecem personagens folclóricas como o Saci, o Lobisomem, a Mula Sem Cabeça, a Cuca, a Boitatá, o Negrinho do Pastoreio e a Iara, entre muitos outros, originários de múltiplas regiões do país, além de elementos da fauna e da flora nacional, como a onça e a sucuri, todos

¹³ Essa pesquisa daria origem à obra documental *O Sacy-Perêê*: resultado de um inquérito, de 1918, e ao referido romance de literatura infantil.

encadeados em peripécias do protagonista em busca de capturar um saci. Camargo (2008, p. 93-94) deixa claro que

a multiplicação das figuras folclóricas [ao longo de suas reedições] acabou por tornar *O Saci* uma importante fonte de dados acerca do folclore brasileiro, transformando-se em fonte utilizada por diversos autores [...]. De certa maneira, com *O Saci*, Monteiro Lobato acabou criando uma espécie de *cânone* do folclore brasileiro, elegendo suas figuras mais apreciáveis e colocando ao alcance das crianças um saber folclórico que – com o refluxo da cultura popular, sobretudo a caipira, calcada na oralidade – tendia ao desaparecimento (grifo da autora).

A seleção de Lobato dos elementos culturais brasileiros dignos de representar a nação foi arbitrária. Seus reflexos estão na cultura popular das décadas seguintes, dependente dos registros escritos pioneiros, como os seus. De fato, as lendas brasileiras de Lobato tornar-se-iam todas conhecidas das crianças pelo território nacional, nas décadas subsequentes, e poderiam ter-se perdido caso não tivessem sido selecionadas – o que certamente ocorreu com tantos outros elementos ficcionais de cultura oral. A nacionalidade de Lobato era particular, um composto de recortes regionais que ajudaria a manter perfis de nacionalidades brasileiras no futuro¹⁴.

Essa arbitrariedade de recorte fica evidente ao se considerar a intenção nacionalista da obra lobatiana, sobretudo se contraposta à ideologia também declaradamente nacionalista posta em prática pelo governo Getúlio Vargas, com ápice no Estado Novo. Alguns dos livros de Monteiro Lobato foram proibidos e censurados nessa época por representarem aspectos culturais do exterior de maneira apologética¹⁵, ou por defenderem um Brasil diferente daquele no qual Vargas tinha interesse (como o caso das jazidas de petróleo no Sítio e no território nacional, em *O poço do Visconde*). Se Lobato tinha um discurso nacionalista, de exaltação da nação, seu *recorte* de o que seria uma “essência brasileira” não era unanimidade, muito pelo contrário: opunha-se ao ideário defendido pelo governo vigente e, de certo, também se diferenciava de muitas outras visões. Eram nacionalismos diferentes.

¹⁴ Faltam estudos que analisem como Lobato lida com as diferentes regionalidades que seleciona para compor sua obra infantil. Certamente, características de determinadas regiões (possivelmente, a região do Vale do Paraíba seja um exemplo disso) apresentam-se de maneira mais forte e centralizadora do que outras (como lendas amazônicas ou sul-rio-grandenses, que podem ser representadas de maneira reduzida e pitoresca). Por isso, não parece pertinente afirmar que o Sítio é completamente nacional, ou “não regional”; isso seria similar a pensar em sua configuração de maneira *universalizante*. O aspecto regional do Sítio volta a ser analisado na seção 4 desta dissertação.

¹⁵ Detalhes a respeito da proibição de *Peter Pan* no Estado Novo são mencionados na Seção 4 desta dissertação.

2.4.3 O Sítio é o mundo visto por Lobato¹⁶

A obra infantil lobatiana tem, de fato, muitas características similares àquilo que os modernistas de primeira geração produziram a partir de 1922. Primeiramente, Lobato e os modernistas parecem defender uma conciliação impraticável entre modernidade internacional e nacionalismo (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 57).

Ora, Lobato escreve toda sua obra infantil em ambiência rural, em pleno período de urbanização e industrialização da nação. Trata-se de uma manobra um tanto nostálgica, de representação de um Brasil que não é mais. De fato, o Sítio não é fértil, não tem produção agrícola (café), não parece ser viável financeiramente (pelo menos até o ponto em que se encontra petróleo). Embora nostálgico, o tom de Lobato é moderno em sua essência:

[...] se nessa idealização ele se permite renegar mitos antigos (como o da riqueza e fertilidade agrícolas, antes mencionados), é porque outros mitos ocuparão a lacuna. Um deles é o da abundância de óleo natural; outro é o do caráter agregador do sítio, aberto a todos indistintamente, mas, em especial, às experiências mais modernas: Dona Benta está sempre atenta ao que se passa no mundo, possui cultura invejável e não se escandaliza com a tecnologia, embora renegue as consequências desta que considera nefastas (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 57).

Além disso, Lobato e os modernistas defendiam desconstruções de cânones, tanto literários quanto linguísticos. A base da obra infantil lobatiana são as adaptações de clássicos ocidentais para a mente e o vocabulário da criança da época, sendo comum que as histórias tomassem rumos diferentes dos tradicionais. Ademais, as reflexões sobre os funcionamentos da língua, com foco na fala em oposição à norma, são recorrentes; há um livro inteiro sobre isso, *Emília no país da gramática* (de 1934), que dá às protagonistas a possibilidade de questionar as estruturas normativas da língua em oposição às variedades regionais e sociais.

Mas o fator-chave que permite enxergar a obra lobatiana como similar à produção modernista, em especial a de primeira geração, é a *antropofagia*¹⁷. Zilberman e Lajolo (1985, p. 58) chamam de “cultura internacional” aquilo que Lobato interpola em sua narrativa infantil: clássicos (o Minotauro, Hércules, Dom Quixote, fábulas europeias), literatura contemporânea à sua produção (Peter Pan, Alice), e elementos da cultura de massa de cinema

¹⁶ Zilberman (2005, p. 26) tem um capítulo intitulado “O sítio é um mundo”. Contudo, o que ela defende com o termo “mundo” é diferente do que é colocado neste subcapítulo *quase* homônimo. A autora afirma que o Sítio é constante em personagens e ambientes, e desprendido de localização regional específica, o que lhe confere o *status* de “universo independente”, “mundo”. Aqui, discordamos dessa independência, e o foco do título é na mundialização e no aspecto multicultural aparentes na obra lobatiana.

¹⁷ Aspecto analisado mais profundamente na seção 4 desta dissertação.

e quadrinhos da época (Tom Mix, Gato Félix, Walt Disney). Sobre esses últimos elementos, as autoras prosseguem:

Trata-se de uma invasão do mundo contemporâneo, do qual Lobato se apropria antropofagicamente, pois são antes os produtos estrangeiros que se naturalizam, ao chegarem ao sítio ou ao conviverem com os meninos. Além disso, se, através das alusões de Dona Benta, ele não se cansa de criticar os rumos adotados pelo progresso e pela tecnologia, é igualmente um admirador, um tanto embasbacado, dos seus produtos culturais, sobretudo os de massa, como o cinema (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 58).

Embora o Sítio represente uma visão do Brasil, ele também representa uma visão do mundo. A obra de Lobato “concilia o nacionalismo com um desejo de equiparação do Sítio (leia-se: Nação) com as grandes potências ocidentais” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 58). O escritor paulista nunca negou sua admiração pela cultura europeia e, sobretudo, pela contemporaneidade norte-americana. Em *A chave do tamanho* (1942), por exemplo, obra em que ele analisa os rumos da Segunda Guerra Mundial, a crítica à Alemanha é veemente, e o melhor exemplo de civilidade e organização social vem dos Estados Unidos.

À luz de Said (2011), pode-se afirmar que a obra lobatiana é condizente, em muitos aspectos, com o discurso imperialista. Ao analisar o nacionalismo e o universalismo, o teórico considera que, no pensamento ocidental, aquilo visto como “universal” é, na realidade, “eurocêntrico”, assim como o fenômeno chamado de “globalização” seria, enfim, “ocidentalização” (p. 92). O discurso de superioridade do ocidente com relação às outras culturas é, pois, o *imperialismo* ou mesmo o *ocidentalismo* ao qual o autor alude.

Ao exaltar o conhecimento ocidental, a cultura europeia e, sobretudo, a supremacia dos Estados Unidos no século XX, Lobato confirma o *status-quo* geopolítico de sua época. Seu discurso nacionalista, com a ânsia de *equiparar* a cultura brasileira à das *grandes potências*, confirma, de partida, uma crença na inferioridade da nação mesma que busca defender e na superioridade daquelas em que se espelha. Por mais que o romancista paulista traga à sua trama elementos do imaginário brasileiro (personagens folclóricas, fauna e flora do Brasil), eles estão imersos em uma lógica de *tradução* cultural (HALL, 2005, p. 87) do que o autor considerava como excelente e digno de reprodução da literatura infantil do norte e do pensamento eurocêntrico¹⁸. Como veremos, esses aspectos lobatianos se parecem muito com a produção literária da geração modernista de 1922.

¹⁸ Detalhes sobre como o autor realiza tal tradução cultural, especificamente em *Peter Pan*, apresentam-se na seção 4 desta dissertação.

Hall (2005, p. 9) analisa extensivamente a crise de identidade sofrida pelos sujeitos do mundo ocidental a partir do século XX. Para ele, não existe uma única identidade para cada sujeito; pelo contrário, cada identidade é uma diferente “narrativa” do eu (p. 13). Se a identidade nacional é uma narrativa que muda diacrônica e diatopicamente, ela também é variável de sujeito a sujeito, e mesmo para um único sujeito em momentos diferentes. Isso é visível na produção mesma de Monteiro Lobato, que revisitou o Jeca Tatu, as cidades mortas e o Sítio do Picapau Amarelo por tantas vezes. Uma identidade nacional unificada, afinal, não existe (SAID, 2011, p. 65). Com a modernização da indústria e da comunicação, “as identificações ‘globais’ começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais” (SAID, 2011, p. 73).

Monteiro Lobato é um dos grandes nomes da literatura brasileira, e isso se dá pela importância de sua obra infantil, tão inovadora, e pelo tom de seu discurso político, tão impresso em seu texto. Seu projeto não era apenas literário, mas posicionado ideologicamente: ele buscou declaradamente reproduzir no Sítio do Picapau Amarelo aquilo que desejava que a criança brasileira lesse e também aquilo que gostaria que o Brasil de seu tempo fosse. Contudo, os autores literários estão inseridos em seu tempo, e, por mais revolucionária a vanguarda a que se filiem, por mais pioneiro o estilo que empreguem em suas obras, eles escrevem inseridos em um sistema, com relação ao que veio antes e influenciando o que vem depois (CANDIDO, 2010, p. 35-40). Lobato estava, pois, vinculado a uma visão de sua geração, tanto no que diz respeito à estética quanto à ideologia. Rever sua obra com o olhar de um século é um exercício necessário, especialmente considerando-se que a recepção de seus textos permanece contemporânea e massificada.

No “olho de furacão” temporal em que a produção de Lobato se inseria, nos anos 1920, 1930 e 1940, é perceptível notar reflexos de uma crise de identidade moderna. As narrativas do Sítio são, ao mesmo tempo, muito nacionais, com representações de elementos pontuais de regiões do Brasil, e muito internacionais, com o movimento antropofágico da cultura literária modernista. Ao longo de tantos anos, Lobato editou e reeditou suas obras, alterando grandemente as representações e posicionamentos das personagens. É possível enxergar que, no intento de consolidar uma identidade brasileira, Lobato não pôde fugir de seu tempo e, em última instância, contribuiu para uma formação identitária fragmentada, em constante formação e, sobretudo, *híbrida* (HALL, 2005, p. 69). O Sítio é um Brasil utópico, mas também é um *mundo* utópico – ele representa tudo aquilo que Lobato considerava exemplar em sua e nas *outras* nações. Em última instância, propositalmente ou não, a

narrativa infantil de Lobato foge à representação monológica de sua própria voz e faz notar uma multiplicidade de pontos de vista¹⁹.

Ao analisar-se a obra infantil do escritor com diferentes campos teóricos, é possível enxergar resultados inesperados. O nacionalismo modernista de Lobato vislumbrava um país que fosse, ao mesmo tempo, regional e inter-regional, nacional e internacional, velho e novo, rural e moderno. Ao querer equiparar a literatura infantil (e a nação) brasileira às literaturas (e nações) do “primeiro mundo”, Lobato reproduziu um discurso identitário mundializante, ou, mais pontualmente, ocidentalizante. E essa era sua forma de discurso nacionalista.

Lobato contribuiu e contribui para a formação da identidade do brasileiro. A *brasilidade ocidentalizante* que ele defendia em suas páginas ao lado de seus colegas modernistas parece ter ajudado a formar o Brasil contemporâneo, mesmo que devido à divulgação de seus enredos na mídia de massa, sob a égide da Editora e da TV Globo, efeito esse que ainda precisa ser mais profundamente analisado em trabalhos futuros. Os romances que versam sobre o Sítio constituem uma obra esmerada, volumosa, vendável e constituinte do imaginário nacional. Seja qual for a nacionalidade brasileira que o (re)lê, é perceptível a presença do Sítio no Brasil contemporâneo.

¹⁹ Na seção 4 desta dissertação, analisa-se o aspecto polifônico da obra lobatiana e, em detalhes, como *Peter Pan* é antropofágico e moderno.

3 O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO E A TERRA DO NUNCA: LOCAIS DE TRANSGRESSÃO DO REAL

“No momento em que você duvida se é capaz de voar, a habilidade é perdida para sempre”.

James M. Barrie

Tendo conhecimento do fato de que Lobato queria propositalmente trazer à sua narrativa uma lógica compatível com o que estava sendo produzido por grandes nomes da literatura ocidental à sua época, parece mister partir do pressuposto de que o Sítio do Picapau Amarelo é construído com inspiração (e mesmo participação) de outros lugares ficcionais, como os territórios árabes das *Mil e uma noites*, o País das Maravilhas, da coleção de Lewis Carroll, a terra de Oz, da obra de L. Frank Baum, o universo das *Viagens de Gulliver* entre outros. Claramente, a Terra do Nunca, do original *Peter Pan and Wendy*, de autoria do escocês James Matthew Barrie, também figura no imaginário selecionado por Lobato, sobretudo em *Peter Pan* (1930), do autor paulista. Nesta seção, são explorados os ambientes criados pelo brasileiro e pelo escocês, para que, posteriormente, seja possível uma comparação que defina o grau de antropofagia realizada por Lobato, com o objetivo de contrapor as considerações postas anteriormente sobre sua obra infantil, especificamente com relação ao romance *Peter Pan*.

Alberto Manguel e Gianni Guadalupi organizam um *Dicionário de lugares imaginários* (2003), que busca elencar os locais ficcionais mais importantes da literatura e do imaginário ocidental. Os autores se isentam da tarefa de fazer um trabalho exaustivo, o que seria impossível, visto que a quantidade de ambientes ficcionais aumenta à medida que a literatura permanece em produção. Contudo, é interessante a entrada nessa obra enciclopédica que trata da Terra do Nunca:

Nunca. País insular de localização incerta, onde as mulheres²⁰ não são admitidas. Seu acesso é feito de três maneiras. Crianças que flutuam na beira do sono às vezes

²⁰ Na verdade, mulheres são admitidas: há índias, sereias, fadas femininas “nativas” da Terra do Nunca. Sobre a presença ou ausência de meninas humanas, *Peter Pan* e *Wendy* discutem:

- Mas onde você mora a maior parte do tempo agora?
- Com os meninos perdidos.
- Quem são eles?
- São as crianças que caem dos carrinhos quando as babás estão distraídas. Se ninguém vai buscar essas crianças em sete dias, elas são mandadas para um lugar bem longe, a Terra do Nunca, para ajudarem nas despesas. Eu sou o capitão.
- Deve ser tão legal!

podem vê-lo. Também chegam lá os bebês que caem de seus carrinhos (sobretudo os de Kensington Garden, Londres) enquanto a babá não está olhando. Se não forem recuperadas no decorrer da semana seguinte, essas crianças são mandadas para a Terra do Nunca, onde se tornam Meninos Perdidos. Por fim, os visitantes podem ser convidados à ilha por Peter Pan, um menino que se recusa a crescer e afirma ter fugido no dia em que nasceu. Ele tem todos os seus dentes de leite, conserva sua primeira risada infantil e pode voar com a ajuda de um pó mágico, que também asperge sobre seus convidados. [...] A Terra do Nunca é habitada também por uma tribo de peles-vermelhas, os Piccanniny, famosos por sua crueldade. [...] No passado, a ilha era conhecida como antro de piratas, comandados pelo infame Capitão Gancho. [...] As grutas de coral sob a laguna são habitadas por sereias que passam o tempo se bronzeando e penteando seus longos cabelos [...]. O país do Nunca é também morada de fadas que vivem em ninhos no alto das árvores. [...] A fauna da Terra do Nunca é rica em predadores e comedores de gente, de ursos e lobos a leões e tigres [...] (MANGUEL; GUADALUPI, 2003, p. 307-309, grifo dos autores).

É perceptível que a configuração da Terra do Nunca é embasada no universo imaginário infantil da criança inglesa do século XX. Ela é habitada por seres que são tidos pelos europeus como pitorescos: índios peles-vermelhas e animais ferozes, além de criaturas derivadas do maravilhoso medieval inglês: fadas e sereias.

À edição brasileira da referida enciclopédia, foi incluída pelo tradutor Pedro Maia Soares uma entrada sobre o Sítio do Picapau Amarelo (juntamente com outros locais ficcionais de autores brasileiros, como a cidade de Antares, de Erico Verissimo). A descrição do ambiente lobatiano segue:

Sítio do pica-pau amarelo. Propriedade rural de não mais de cem alqueires de terra rica em petróleo, situada em lugar bonito no interior do Brasil. Sabe-se que dista légua e meia da vila mais próxima, mas sua localização exata é desconhecida, pois a proprietária, dona Benta Encerrabodes de Oliveira, impede a divulgação do endereço. A sede do sítio, uma casa branca de cômodos espaçosos e frescos, possui quatro quartos. [...] O terreno é vedado por uma cerca de paus a pique e uma porteira, bem no centro. [...] Mais adiante, [há] um velho cedro, ainda do tempo da mata virgem. [...] [O sítio] costuma ser visitado por personagens das fábulas, da mitologia, do folclore e da literatura infantil [...]. Recentemente, dona Benta adquiriu mais 1200 alqueires de terra vizinhas para ali instalar o Mundo da Fábula. O visitante não deve deixar de provar as jabuticabas e os bolinhos de polvilho de tia Nastácia. Aconselha-se a consumir com moderação o pó de pirlimpimpim [...]. Trata-se do pó mais mágico que as fadas inventaram, que deixa a pessoa leve como pluma, tonta, dá uma coceira nos ouvidos e conduz ao País das Fábulas e ao Mundo das Maravilhas. Mas deve-se tomar cuidado para não molhar o pó com água salgada, pois cessa o efeito (MANGUEL; GUADALUPI, 2003, p. 397-398, grifo dos autores).

- É – disse o esperto Peter –, mas a gente se sente muito sozinho. Sabe, não temos nenhuma menina para nos fazer companhia.

- Nenhum deles é menina?

- Ah, não. Você sabe, as meninas são inteligentes demais para caírem dos carrinhos (BARRIE, 2012, p. 63).

A comparação das duas entradas é didática ao demonstrar como, embora Lobato parta de elementos sóbitos e insólitos de culturas das regiões do Brasil (como os poços de petróleo, a vegetação local, com cedros e jabuticabas, hábitos culturais do interior do país, como bolinhos de polvilho, e personagens folclóricas brasileiras), são as personagens sobrenaturais de outras culturas que mais criam “rebuliço” no Sítio. É por causa das personagens de fábulas, mitologia e literatura infantil, que “teimam” em visitar o Sítio, que dona Benta se vê forçada a aumentar a extensão territorial da propriedade. É devido ao pó de pirlimpimpim (o qual, como veremos, vem diretamente de *Peter Pan*, de Barrie), que as crianças do Sítio são capazes de ir ao País das Fábulas (de origem europeia) e ao Mundo das Maravilhas (em intertexto com a obra de Lewis Carroll).

De qualquer maneira, o que constitui tanto o Sítio do Picapau Amarelo quanto a Terra do Nunca é, basicamente, o elemento sobrenatural – seja ele de origem mítica, maravilhosa ou folclórica, de ordem literária ou lendária, em modalidade fantástica ou insólita. É sobre esse conjunto de classificações teórico-metodológicas que a próxima subseção deste trabalho se debruça.

3.1 Insólito e transgressão do real no Sítio

A questão da presença de elementos sobrenaturais ou insólitos nas narrativas vem gerando debates constantes na teoria e na crítica literária contemporâneas. Trata-se, verdadeiramente, de uma maneira de selecionar conteúdos e de construir semanticamente as histórias e os contos. Narrativas com o elemento insólito parecem sempre ter acompanhado a humanidade, e é fácil pensar em exemplos que datam da Antiguidade Clássica, com obras que versavam sobre deuses, heróis e mitos em geral, ou do Medievo, com a presença constante do elemento mágico ou maravilhoso no imaginário popular.

Há que se fazer uma diferenciação entre o mítico e o maravilhoso, embora suas origens históricas longínquas possam ser similares. Mircea Eliade (1992, p. 38-45) vincula o mito à cosmogonia e à explicação dos fatos da natureza. As civilizações antigas e indígenas, livres de uma conceituação similar àquilo que hoje conhecemos como ciência (e filosofia), concedem poder às narrativas de criação, animistas ou centradas em deuses antropomórficos, de explicação inquestionável dos fatos da vida e da morte. Esse conhecimento é altamente ritualizado, ou seja, é necessário repetir, periodicamente, ações que simbolizam os fatos narrados no mito, para que as leis da natureza não sejam alteradas (as estações, por exemplo).

A lógica mítica é básica da civilização ocidental, e algumas de suas propriedades migraram diretamente para a religião, que dogmatiza e também ritualiza cosmovisões específicas.

Jacques Le Goff (1985) demonstra que, na Idade Média ocidental, com a cisão entre o “miraculoso” (dos santos e dogmas católicos) e o “maravilhoso” (das culturas pagãs mitológicas nórdicas, eslavas, greco-romanas, etc.), o sobrenatural (insólito) tornou-se parte do cotidiano das pessoas, que acreditavam que as menores ações que tomavam teriam consequências religiosas ou mágicas. Não havia dúvidas da existência do demônio e de bruxas, sempre à espreita; anjos se misturavam a duendes e gnomos, e criaturas monstruosas moravam no alto-mar e no oriente distante, desconhecidas e indomáveis pelo cidadão comum. Isso explica a presença de contos de fadas e fábulas didatizantes na tradição de narrativa oral europeia – notável em todas as culturas do continente, embora de maneira bastante variável. A exemplo, os contos de fadas de origem germânica, como os coletados pelos irmãos Grimm e por Charles Perrault, frequentemente trazem a imagem da bruxa e da fada, ao passo que os de origem italiana e ibérica, como os coletados por Ítalo Calvino, têm como vilões os demônios e o diabo.

A tradição literária da Idade Moderna, ao trazer o conto e o romance como gêneros literários predominantes, apresenta consigo uma adaptação do insólito ficcional às novas formas de contar histórias. O Romantismo, por exemplo, gerou clássicos do Fantástico e do Estranho, como *Drácula*, *Frankenstein*, *O médico e o monstro*, e a produção de Byron e do Marquês de Sade. Rapidamente, o elemento sobrenatural foi sendo incorporado a novas formas de narração, o que fica evidente quando se considera o gênero policial, o mistério de detetive, e movimentos mais recentes, como o Realismo Maravilhoso latino-americano, além das narrativas de fundo psicológico e onírico de autores como Kafka, Borges e Cortázar. Logo, nos séculos XX e XXI, o insólito parece ter ganhado certo fetichismo cultural e passou a ser constituinte da cultura de massa, que frequentemente cria histórias de ficção científica, mutações, metamorfoses, magia e fantasia.

A esse fenômeno, Flávio García et al. (2007) denominam “banalização do insólito”. No capítulo inicial de uma publicação homônima que organizam, os teóricos buscam definir o escopo do grupo de narrativas que lidam com o elemento insólito, independentemente das correntes literárias ou teóricas ao longo da história da ficção. Para tanto, eles se valem da definição dicionarizada do termo e ponderam que:

[...] conforme Houaiss (2001), “insólito” significa, em português, o que: a) não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; b) se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição. Seu antônimo, “sólito”, o que: a) se acostumou,

adquiriu o hábito; habituado, acostumado; b) costuma acontecer com frequência, não é raro; costumeiro, habitual, usual. Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são freqüentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade (GARCÍA et al, 2007, p. 19).

Em vista disso, os autores propõem, sem querer exaurir a discussão, que um termo como “insólito” possa ser pensado como “conceito guarda-chuva”, termo genérico, ou, mesmo, supra-gênero, para um espectro de gêneros e tradições literárias de difícil definição:

É lícito opor o insólito ao natural e ao ordinário, termos comuns na teoria dos gêneros literários quando se quer falar de Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Sobrenatural, Realismo Maravilhoso, Absurdo. [...] Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. [...] Estas reflexões bastam para o momento, mas não esgotam a “questão” sobre a presença de eventos insólitos não ocasionais na narrativa de ficção, permanecendo necessário um comportamento reflexivo sobre a “coisa” – insólito, gênero, conceito –, numa demanda constante frente às múltiplas e sempre diversificadas experiências que o ser humano tem diante das manifestações do insólito e da literatura (GARCÍA et al, 2007, p. 20).

Mesmo concordando com tal nomenclatura, uma vez que obras feitas na contemporaneidade têm a possibilidade de mesclar diferentes correntes literárias da tradição, o que dificulta análises e classificações precisas, parece interessante revisar o percurso teórico pelo qual a área de estudos do insólito vem passando nos últimos anos. Por fim, objetiva-se definir um escopo metodológico que sirva às análises literárias propostas neste trabalho.

3.1.1 *Estranho, fantástico e maravilhoso*

Tzvetan Todorov, filósofo, linguista e teórico literário búlgaro, buscou definir o fantástico literário, em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, lançada, originalmente, em 1970. Embora muitos teóricos tenham tentado fazê-lo anteriormente, a reunião de vozes e a nova proposta criada por Todorov no fim do século XX tornaram-se referência para a crítica posterior no tocante à classificação do gênero fantástico – que extensivamente vem relendo e revisando o que ele propôs.

Todorov (2007) busca definir o “fantástico” na literatura. Ele propõe, inicialmente, que um gênero só existe a partir do momento que ele pode reunir um grupo finito de

características comuns a todos os textos que possam ser classificados dentro dele. Assim, não se trata de um pensamento por inferência, uma vez que seria impossível conhecer todos os textos que pudessem ser classificados como pertencentes ao gênero fantástico, mas por dedução, ou seja, deve-se primeiro definir as propriedades do fantástico para posteriormente aplicá-las a textos existentes e decidir se estes pertencem ou não ao gênero.

Dessa forma, a primeira regra para que um texto seja considerado fantástico²¹ é que haja uma *hesitação* entre a realidade e o sobrenatural (TODOROV, 2007, p. 30-40). Essa hesitação deve incidir sobre o leitor, que, de maneira guiada pela narrativa ou não, passa a questionar-se se os fatos narrados são do mundo real, de um mundo mágico, do além-morte, da loucura, da droga, etc. Enquanto a dúvida permanece, o texto fantástico está íntegro. E é por esse motivo que Todorov separa o gênero fantástico da alegoria, por exemplo.

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. (TODOROV, 2007, p. 38).

A alegoria, juntamente com a poesia (lírica e alegórica), para Todorov (2007), é responsável por “matar” o fantástico. Ele parte do pressuposto de Quintiliano de que uma alegoria é uma metáfora continuada, e da retórica de Fontanier, que defende que a alegoria sempre tem duplo sentido, acrescentando a ideia de que a alegoria à qual ele se refere é um duplo sentido entre literal e figurado, “indicado na obra de maneira *explícita*: [que] não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer” (p. 71), uma vez que

Não se pode falar em alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores (p. 81).

Como exemplos desse embate, Todorov traz diversos autores. Em alguns deles o fenômeno é bastante evidente, como os textos de Charles Perrault, contos de fada que seguem a base estrutural das fábulas e que, logo após a narrativa (apinhada de eventos e seres sobrenaturais), o próprio narrador deixa explícito que todos os acontecimentos devem ser tomados como representativos de uma moral da história. Contudo, o teórico búlgaro prevê a existência de textos com alegoria “indireta” e “hesitante”, exemplificados pela produção de

²¹ Todorov concede crédito com relação a essa regra a vários teóricos anteriores a ele (TODOROV, 2007, p. 30-31), como Soloviev, Rhodes James, Castez, Cailliois, entre outros.

autores como Hoffmann, Balzac e Edgar Allan Poe. O autor afirma ainda que “um terceiro grau no abrandamento da alegoria encontra-se na narrativa em que o leitor chega a *hesitar* entre interpretação alegórica e leitura literal. Nada no texto indica o sentido alegórico; contudo, esse sentido permanece possível” (TODOROV, 2007, p. 76, grifo do autor). Isso gera problemas claros.

Seguindo a perspectiva todoroviana, textos como “William Wilson”, de Poe, não fazem parte do gênero fantástico, porque a alegoria, mesmo que não indicada no texto, é fortemente *possível* (p. 75). Isso abre precedentes para se afirmar que o mesmo aconteceria, então, com a produção de Cortázar, Borges, Gabriel García Márquez, juntamente com todos os escritores contemporâneos constituintes ou próximos ao Realismo Maravilhoso, bem como os textos de autores oitocentistas, como é o caso de Machado de Assis, no Brasil, com contos como “O espelho”, e diversas outras manifestações literárias que tratam do insólito mas têm grande potencial alegórico.

Sendo todos esses textos excluídos do gênero fantástico, torna-se difícil compreender por que uma obra como *Metamorfose*, de Kafka, permanece defendida por Todorov como um exemplo de literatura fantástica do século XX. Sobre essa obra, o teórico búlgaro afirma, com base em Sartre, que Kafka consegue exemplificar um novo (e último) estágio de literatura fantástica, uma vez que o universo ficcional de *Metamorfose* inverte a lógica da realidade: as personagens não demonstram surpresa ou hesitação frente ao acontecimento fantástico, o que seria característico do gênero maravilhoso, mas, nessa obra, a vacilação fica concedida ao leitor, e isso lhe garantiria o estatuto de fantástico e resumiria o papel mesmo da literatura: “A operação que consiste em conciliar o possível e o impossível pode fornecer a definição à própria palavra ‘impossível’. E, no entanto, a literatura *é*; é este seu maior paradoxo” (TODOROV, 2007, p. 183, grifo do autor). Mas na ocasião de o leitor compreender em Kafka uma alegoria à vida dos seres humanos, o que é fortemente *possível*, o texto passaria a ser excluído do gênero fantástico, segundo as próprias premissas de Todorov?

O teórico búlgaro propõe, ainda, que um texto deve ser classificado como fantástico apenas enquanto mantiver a hesitação entre a realidade e o sobrenatural em curso (TODOROV, 2007, p. 47-52). Quando essa hesitação termina, o gênero se altera; se o mistério é resolvido e os fatos narrados são explicados por fatores do mundo real (como acontece nos romances policiais, ou em relatos sobre loucura e drogas, por exemplo), lida-se com o gênero *estranho* (termo derivado do conceito freudiano de *unheimlich*). A “literatura estranha” tem como maiores expoentes aqueles autores que conseguem criar um efeito de

incômodo, questionamento ou hesitação na narrativa, mas que não cedem a uma lógica mágica ou sobrenatural, como faz a narrativa de Dostoiévski.

Contrapondo-se a isso, quando o efeito de hesitação do fantástico cede lugar a explicações completamente mágicas ou sobrenaturais, adentra-se ao gênero *maravilhoso*. O maravilhoso se aproxima da narrativa mítica, lendária ou religiosa, no sentido de não questionar uma lógica que está além do mundo real. Isso acontece na maior parte dos contos de fada, dos textos de ficção científica, histórias de fantasma e em textos de *fantasia*, como fazem J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis.

O próprio Todorov percebe o problema de considerar que o fantástico só perdura enquanto houver hesitação entre real e sobrenatural. Ele considera que existe uma minoria de textos cujo enredo nunca resolve essa vacilação, os textos fantásticos “verdadeiros”, e propõe o uso de subgêneros: *estranho puro*, *fantástico-estranho*, *fantástico-maravilhoso* e *maravilhoso puro*. Assim, basicamente falando, qualquer texto que tenha hesitação entre realidade e insólito estaria dentro do “supra-gênero” *fantástico*, mas, com a maior parte dessas obras, o crítico precisaria analisar se, em algum ponto, a hesitação é explicada para, então, configurá-la dentro de um subgênero.

Parece pertinente tentar analisar, com a proposta pura de Todorov, o universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo. Primeiramente, ao se considerar a constituição do espaço ficcional, no qual convivem seres dos mais diversos, incluindo criaturas que vêm do universo dos contos de fada, como a Dona Carochinha, ou da literatura, como Peter Pan e Alice, e mesmo do folclore brasileiro, como o Saci, sem contar com as criaturas insólitas originárias do próprio Sítio, como a boneca Emília, os animais falantes e o Visconde de Sabugosa, poder-se-ia afirmar que o universo lobatiano é um exemplo de literatura maravilhosa.

Contudo, o universo real da época de produção das obras está constantemente em contato com o universo mágico do Sítio, figuram ali as instituições básicas da sociedade do interior do sudeste brasileiro da primeira metade do século XX e menções a fatos históricos da época aparecem recorrentemente, bem como interação com os fatos daquele local. Em livros como *Reinações de Narizinho*, *Caçadas de Pedrinho*, *O Poço do Visconde* e *Peter Pan*, o ponto de vista da narração parece ceder espaço, com frequência, à narrativa extremamente realista, para logo ser submetida à dúvida – ou à hesitação – sobre o quão “reais” são aqueles eventos. Por vezes, parece que tudo o que acontece vem da imaginação infantil, algo previsto por Todorov como fonte de inspiração dos textos fantásticos. Seriam esses, então, “momentos” de literatura puramente fantástica? É fato que esses momentos logo cedem

novamente à lógica predominantemente maravilhosa da narrativa lobatiana. Seria isso um exemplo do subgênero fantástico-maravilhoso?

A situação torna-se ainda mais complicada quando se analisa um livro como *A chave do tamanho* (de 1945). Nessa narrativa, a história inicia-se com Emília incomodada pela tristeza de Dona Benta; a Inglaterra acabara de ser bombardeada pela Alemanha nazista, e o futuro do contexto político mundial estava incerto. Já no início da narrativa, os vínculos entre o mundo real e o universo fantástico do Sítio são estreitados.

Aquela tristeza de Dona Benta andava a anoitecer o Sítio do Picapau, outrora tão alegre e feliz. E foi justamente essa tristeza que levou Emília a planejar e realizar a mais tremenda aventura que ainda houve no mundo. Emília jurara consigo mesma que daria cabo da guerra e cumpriu o juramento – mas por um triz não acabou também com a humanidade inteira (LOBATO, 1995, p. 9).

De fato, valendo-se do *superpó* (variante mais potente do antigo pó de pirlimpimpim), Emília viaja até o fim do mundo e chega a uma espécie de casa de chaves do funcionamento da realidade. Sua intenção é “desligar” a guerra, mas há incontáveis chaves na sala e nenhuma delas é identificada. A boneca decide, então, desligar a primeira que vê e, acidentalmente, causa a diminuição do tamanho de toda a humanidade. Imediatamente, ela própria (que se tornara mais humana do que boneca), vê-se envolta em muitos panos gigantescos, suas antigas roupas. Ao conseguir sair, não é capaz de religar a chave do tamanho, por ser, agora, muito leve e pequenina. Com um restolho de *superpó*, ela retorna às cercanias do Sítio, e logo se vê em meio a uma floresta gulliveriana de matagais e monstros gigantescos, os antigos jardins e insetos em nova perspectiva.

A aventura inicia evidenciando a desgraça de muitos homens que não conseguem adaptar-se a situações adversas. Com discurso assumidamente darwinista, fica evidente a necessidade de mudança de pontos de vista defendida pela narração. Alguns humanos morrem sufocados pelas próprias roupas; outros, comidos pelos bichos de estimação; muitos, especialmente os adultos, com ideias pré-concebidas, são incapazes de perceber que diminuíram de tamanho. Pensam, ao contrário, que tudo a seu redor aumentou. O leitor se vê frente a uma *alegoria fortemente possível*, quase declarada pela narrativa, que se conecta com o início do livro, quando as personagens discutem sobre o fato de, apesar de o Sol “nascer” e “se pôr”, é a Terra que gira ao redor do astro. Trata-se da necessidade de mudança de paradigmas para que haja percepção científica ou de afastamento do presente para que se compreendam melhor os contextos históricos. Para Todorov, quando há alegoria, não há mais

fantástico puro – nem, conseqüentemente, maravilhoso puro. Estaria, então, a obra lobatiana fora do escopo todoroviano?

3.1.2 Realidade e transgressão

O texto de Todorov (2007) considera que o fantástico ocorre em enredos que descrevam uma vacilação, uma dúvida entre explicações naturais e sobrenaturais para os eventos narrados. Um tanto sequioso de classificações, o autor divide o espectro dos gêneros e afirma que, quando não há mais vacilação, ou quando há predominância de alegoria, não há mais o gênero *fantástico*. Ainda que, como relatado, Todorov considere a existência de gêneros intermediários (*fantástico-estranho*, *fantástico-maravilhoso*), não é difícil perceber que, em sua teoria, o fantástico nada mais é do que uma fronteira fugaz ou, segundo seu crítico contemporâneo David Roas (2014, p. 41), uma “categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados.” O autor espanhol busca, pois, uma definição mais englobadora do que seria considerado literatura fantástica.

Outros autores, com pesquisas anteriores ao espanhol, também trabalharam e vêm trabalhando com posicionamento crítico em relação à discussão inaugurada por Todorov (2007). O pesquisador português Filipe Furtado, por exemplo, embora muito fortemente influenciado pelo búlgaro, posiciona-se de maneira a ele divergente no que diz respeito à necessidade de hesitação para que haja fantástico, em seu *A construção do fantástico na narrativa* (1980):

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular (FURTADO, 1980, p. 40-41).

Portanto, para Furtado (1980), a noção da hesitação deve ser substituída pela noção da ambiguidade intratextual, isto é, o texto fantástico precisa ter mecanismos em seu próprio fazer literário que suscitem dúvida quanto à verossimilhança (externa) dos fatos narrados.

Ana Maria Barrenechea, escritora argentina, propõe, em seu *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica* (1972), uma revisão das oposições mais básicas propostas por Todorov. Primeiramente, para ela, não há distinção inerente entre o texto fantástico e o texto

alegórico, tampouco o poético. Ademais, a consideração de que o fantástico seja mera fronteira fugaz entre a incerteza e o estranho ou o maravilhoso também deve ser repensada, segundo ela. A autora propõe que a distinção seja feita considerando-se os seguintes parâmetros: 1 – a existência implícita ou explícita de feitos anormais, não-naturais ou irrealis, contrapostos à realidade, e 2 – a problematização ou a não-problematização desse embate, ao invés da dúvida ou hesitação de Todorov (BARRENECHEA, 1972, p. 392). Dessa forma, a literatura fantástica permanece sendo aquela que representa fatos irrealis, anormais, em contraponto a uma realidade dada, mas que problematiza a existência desse elemento sobrenatural. Quando não há problematização, lida-se com o gênero maravilhoso. Seguindo essa visão, pode-se falar mais firmemente de um gênero de “literatura fantástica”, uma vez que o desenlace do enredo não tende a “matar” o fantástico dependendo da explicação dada. Nessa perspectiva, uma obra como *A chave do tamanho* poderia ser considerada fantástica, pois o elemento insólito gera uma problematização profunda ao contrapor-se à realidade, por meio da própria representação da realidade, mesmo que de maneira alegórica, fator que para Barrenechea não desqualifica o teor de “fantástico” de uma produção. O mesmo valeria para outros textos que Todorov descarta do escopo, como os referidos contos e livros de Poe, Machado de Assis e do Realismo Mágico latino-americano.

David Roas, o referido teórico espanhol, discorda de Todorov nos mesmos pontos que Barrenechea e se aproxima dela no que diz respeito à “problematização”, mas propõe ainda outro ponto de vista. Em *A ameaça do fantástico* (2014), ele assevera que “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (p. 31). O fantástico, nesse ponto de vista, não é apenas uma *hesitação*, mas uma *transgressão* da realidade. O texto fantástico vale-se do “real” para ameaçá-lo, desconstruí-lo, questioná-lo. Se há *fantástico*, há *perda de segurança* da realidade.

Roas (2014, p. 30) concorda com Todorov ao definir o gênero fantástico como aquele que tem o fenômeno sobrenatural *sine qua non*, e que o coloca em posição de embate com uma realidade similar à realidade extratextual, também elemento *sine qua non*. Esse conflito entre real e sobrenatural pode representar (e portanto a alegoria está na própria gênese do fantástico roasiano) a falta de validade absoluta do real, uma vez que o mundo constrói-se pela percepção do indivíduo e, em última instância, pelas narrativas com as quais tem contato; o que é a realidade senão uma observação extremamente subjetiva e frágil?

Contudo, o gênero fantástico não se confunde com a fantasia. A regra de Roas é clara: no texto literário, não havendo realismo, ou seja, uma configuração sociocultural que seja

familiar ao leitor conhecedor de configurações socioculturais suas contemporâneas ou anteriores, não há conflito, e, portanto, não há fantástico. Nesse caso, o gênero deve ser o *maravilhoso*, que inclui contos de fada, fábulas, narrativas de base mitológica. Similarmente à visão de Barrenechea, o maravilhoso roasiano constitui-se de um universo completamente sobrenatural que não gera embate de ordem alguma em sua constituição básica intratextual com relação à esfera extratextual. Isso ocorre, segundo o autor, na constituição do *espaço ficcional*: nos contos de fada, que se dão em “reinos distantes, há muito tempo”, e em textos que constroem um universo paralelo completo, como a Terra-Média de J. R. R. Tolkien, com seus povos, línguas e cosmogonias fictícios, ocorre o maravilhoso ficcional. A vantagem do gênero maravilhoso de Roas e Barrenechea, em relação à mesma categoria de Todorov, é, também, a aceitação de alegorias: esses universos independentes da realidade podem (como fazem frequentemente) alegorizar períodos e lugares da história da humanidade. Seguindo a mesma linha de exemplificação do texto do espanhol, pode-se trazer à tona o fato de que há críticos que afirmam que a Terra-Média de Tolkien é uma alegoria da Europa e que os eventos têm paralelo com as Guerras Mundiais do século XX. As fábulas, textos alegóricos para Todorov, e mesmo os romances contemporâneos que se valem da estrutura da fábula (como o distópico *A revolução dos bichos*, de George Orwell, que, desde a introdução, deixa claro que quer paralelizar os animais da fazenda às camadas sociais da Rússia comunista) seriam também representantes do maravilhoso roasiano e barrenechiano; via alegoria e interpretação literária (mas não no enredo em si), o maravilhoso tampouco se isenta de confronto entre a realidade e o insólito.

Roas (2014) propõe ainda uma terceira categoria ao seu escopo: o gênero religioso, das cosmovisões e mitos, que não propõe questionamento algum porque não tem espaço para isso. Nessa categoria entram os textos bíblicos, homéricos, narrativas orais de cunho mítico ou religioso; o autor concede a esse gênero a responsabilidade por dar origem à maioria dos textos maravilhosos e fantásticos, em uma discussão similar à de Jacques LeGoff: o maravilhoso e o miraculoso são cognatos. Segundo Rodrigues (1988, p. 38), “o gênero fantástico *stricto sensu* se constrói a partir da laicização das crenças religiosas e das superstições”.

Ainda trazendo à tona a teorização de David Roas (2014), o autor espanhol busca contrapor-se ao posicionamento de Todorov com exemplos como *Drácula*, de Bram Stoker. Na narrativa desse romance romântico, há pouca ou nula vacilação, o sobrenatural é explicitado e explicado por si próprio; isso o faz não ser *fantástico*, para o búlgaro. Contudo, mesmo tendo como desenlace uma explicação sobrenatural, também não pode ser considerado

um texto *maravilhoso*, já que a narrativa se dá no plano de uma realidade sócio-historicamente datada, e o texto em nada se aproxima da lógica estrutural de um conto de fadas, pouco reflete a estrutura da lenda do maravilhoso antigo/medieval e tampouco se assemelha a um texto religioso; mas *Drácula* é, para o espanhol, obviamente uma narrativa fantástica, pela força do elemento sobrenatural em choque com o real.

O fantástico, para Roas, depende também de uma narrativa extremamente realista e poderia ser visto como uma espécie de hiper-realismo, uma vez que não existe fantástico sem que haja confronto entre o narrado e a realidade empírica não apenas da personagem como também, potencialmente, do leitor, pois “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (p. 53). O texto fantástico constrói uma realidade cotidiana com técnicas realistas e ao mesmo tempo a destrói, ao inserir o elemento sobrenatural. Isso faz com que textos como *Metamorfose*, de Kafka, bem como a produção de Borges e Cortázar e de todo o Realismo Maravilhoso sejam trazidos ao escopo do gênero fantástico, uma vez que, mesmo em textos em que um universo simbólico psicanaliticamente falando seja regra, o choque entre a narrativa e a realidade permanece acontecendo, no nível da leitura.

Irène Bessièrre, ainda nos anos 1970, também refuta, em *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2012), algumas das ideias de Todorov, como a da impossibilidade de alegoria no discurso fantástico. Além disso, para a autora, o fantástico não constitui um gênero literário, mas uma modalidade discursiva e temática da qual muitas obras se valem para construir a narrativa. Mas sua contribuição mais marcante é revisada e utilizada por David Roas (2014):

No fim das contas, e como comenta com muita lucidez Bessièrre, “o fantástico dramatiza a constante distância que existe entre o sujeito e o real, por isso sempre aparece ligado às teorias sobre os conhecimentos e as crenças de uma época”. A literatura fantástica fica fora do que é aceito socioculturalmente: baseia-se no “fato de que sua ocorrência, positiva ou efetiva, apareça questionada explícita ou implicitamente, apresentada como transgressora de uma noção de realidade enquadrada dentro de certas coordenadas histórico-culturais muito precisas” (ROAS, 2014, p. 46-47).

Ou seja, se o fantástico só existe em contraponto ao real, com esse real podem-se relacionar características socioculturais, assim como com o elemento insólito que a ele se contrapõe.

O universo do Sítio do Picapau Amarelo baseia-se no elemento insólito. Lobato construiu, ao longo de sua obra, um espaço povoado por seres e elementos sobrenaturais,

constantemente em contato com personagens e lugares de múltiplas histórias constituintes do imaginário ocidental. Há uma mistura clara entre os elementos insólitos dos quais Lobato se vale para construir o universo ficcional do Sítio, e ele parte de diferentes transgressões fantásticas feitas antes de sua produção, por outros autores e outras culturas, em uma espécie de antropofagia fantástica; ele se utiliza de elementos transgressores de diversas regiões e nações para transgredir dentro das regiões e da nação em que nasceu e viveu. O fantástico serve a Lobato, no nível da composição textual, como ferramenta de crítica social e de antropofagia.

Regina Zilberman (1982, p. 39-44) observa que o Sítio é um ambiente privilegiado. Trata-se de um lugar “neutro”, pois ele *acolhe* e, ao mesmo tempo, *resiste* tanto ao mundo da fantasia quanto ao mundo real. Esse ambiente é constituído por seres fantásticos e reais. Em meio à fantasia, Lobato propõe clara representatividade da realidade sócio-histórica da época de produção e recepção dos livros.

Por vezes, o ambiente padrão do Sítio é ultrapassado e surge uma “viagem” ou um “portal” que remete as personagens a mundos completamente maravilhosos. Zilberman (1982, p. 42-44), ao analisar o livro *O Picapau Amarelo*, no qual o sítio é invadido por personagens do “Mundo-da-Fábula”, confirma que há uma divisão entre o Sítio e o maravilhoso completo, mesmo quando personagens batem à porta de Dona Benta. Para abrigá-las, a senhora compra novos hectares e os denomina de Terras Novas. Cercadas e chaveadas, as personagens só podem entrar em contato com os protagonistas quando permitidos. Assim, permanecem existindo os limites entre uma realidade (a já insólita configuração do Sítio) e o mundo puramente maravilhoso.

Por outro lado, em muitos momentos, há ecos da realidade nacional e regional nas narrativas. Todo o contexto subentendido é compatível com aquele da fazenda interiorana submetida à política do café-com-leite em São Paulo e há, em diversos pontos da obra completa, representações de elementos da sociedade da época: coronéis, prefeitos, policiais, carteiros, fatos mundiais e menções pontuais a livros, cidades e personalidades, além de, como já analisado, veemente subversão da Igreja e da família burguesa tradicional patriarcal; Pedrinho está em férias constantes, não se menciona a doutrina católica com frequência e a propriedade é liderada por uma mulher idosa, sem que haja figura patriarcal. Há, pois, também, uma divisão entre o mundo real da época de Lobato e o Sítio. Essa estrutura lógica pode ser representada como no Quadro 1.

Quadro 1 – Estrutura do universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo e o fantástico de Todorov

MUNDO REAL	SÍTIO DO PICAPAU AMARELO	MUNDO-DA-FÁBULA
Burocracia, estrutura social patriarcal, igreja, escola, contextos da época de produção (primeira metade do século XX), lógica realista.	Animais falantes, Emília, Visconde de Sabugosa, facilidade de se começar aventuras com o cruzamento de “portais”.	Personagens do imaginário ocidental, terras distantes, lógica maravilhosa.

Fonte: elaboração do autor, com base em Zilberman (1982, p. 38-41).

O Sítio do Picapau Amarelo, enquanto ambiente “neutro”, pode, então, ser considerado um ambiente de “hesitação”. Trata-se, de certa forma, de um lugar fantástico, mesmo tendo em vista a rigidez da categorização todoroviana: em toda a obra infantil de Lobato, o leitor e as personagens veem-se vacilantes entre um mundo e outro; a realidade brasileira da primeira metade do século XX (dentro e fora do Sítio), o universo “fantástico-maravilhoso”, e o maravilhoso puro (também, dentro e fora do Sítio).

O Sítio também parece ser um espaço fantástico ao se levar em conta o que defende David Roas (2014, p. 54). A visão do autor espanhol sobre o fantástico poderia ser esquematizada de maneira muito parecida com aquela de Zilberman a respeito da estrutura do Sítio do Picapau Amarelo:

Quadro 2 – Estrutura do fantástico de David Roas

TEXTO REALISTA	TEXTO FANTÁSTICO	TEXTO MARAVILHOSO
Não há transgressão com o mundo real, uma vez que narra a realidade em apenas um plano.	Há transgressão, uma vez que representa o sobrenatural dentro do real e nos faz questionar os limites da realidade.	Não há transgressão com o mundo real por existirem planos incontestavelmente distintos.

Fonte: elaboração do autor, com base em Roas (2014, p. 53-55).

O Sítio é, então, um ambiente ficcional de base maravilhosa; mas os romances de Lobato ambientados nesse local são boas representações do fantástico roasiano.

Em *A chave do tamanho*, em dado momento, Dona Benta põe-se a analisar a situação que havia acometido a humanidade. A sábia senhora traz à tona, então, o “caso do filósofo chinês”.

- Aquele filósofo ou poeta chinês, já não me lembro, que passou a noite sonhando que era borboleta, e durante todo o sonho viveu a vida das borboletas, com ideiazinhas de borboleta, comidinhas de borboleta, tudo de borboleta, com a maior perfeição. Quando acordou e se viu outra vez homem, caiu na dúvida. “Serei uma borboleta que está sonhando que é homem ou sou um homem que sonhou que era borboleta?” E por mais que pensasse nisso, nunca pôde saber com certeza se era realmente uma borboleta que sonhava ser homem ou um homem que havia sonhado ser borboleta (LOBATO, 1997, p. 63).

Em uma alusão que remete tanto ao *nonsense* de *Alice no País das Maravilhas* quanto à proposta de inversão de realidades de *Dom Quixote*, Lobato, na voz de Dona Benta, ajuda o leitor a refletir sobre a composição da própria realidade. É um efeito consonante com o fantástico roasiano, que possibilita uma ameaça ao real. Também o é a proposta mesma de *A chave do tamanho*, a mudança utópica de paradigmas que a nova ordem impõe sobre a humanidade. Com o fim do tamanho, os homens precisam abandonar toda a sujeira que haviam criado, dentre elas, a guerra.

Todavia, na conclusão do enredo de *A chave do tamanho*, o tamanho volta. Emília e o Visconde retornam ao sítio e, democraticamente, propõem um plebiscito. As crianças, com suas cabeças jovens e revolucionárias, defendem que a pequenez permaneça. Os adultos, retrógrados e conservadores, querem a realidade que conheciam de volta. Por fim, quem decide é o Visconde, com seu voto de Minerva. O sábio vegetal tem, então, suas considerações narradas; neutro como o pensamento científico, precisou considerar os dois lados. Decide pelo tamanho para que não fosse mais domado por Emília, que havia tomado sua cartola e decidido suas ações nos últimos dias, como uma grande ditadora. Os dois, com a ajuda do superpó, vão novamente à casa das chaves do mundo e trazem o tamanho de volta à humanidade.

Zilberman (1982, p. 44) coloca que:

[...] Lobato, como Emília, esta mais uma vez seu *alter ego* ficcional, precisa aceitar que os homens não mudaram seu tamanho e que a guerra – ou a rivalidade entre as grandes potências – continuava cada vez mais aguda. Portanto, não podia trapacear com a realidade, que era sua e do leitor. De modo que, mesmo sonegando-a ou tentando modificá-la, não pôde evitar uma cobrança ulterior. E esta veio sob forma de uma estética – a do realismo, a que mesmo o gênero para crianças precisa se sujeitar, sob pena de pôr a perder sua validade literária. Configura-se nestes termos o perímetro do círculo dentro do qual se desenvolve a criação de Lobato abrigando dentro dele não apenas um modelo de mundo imaginário, mas também a opção estética que permite traduzi-lo.

Depois de permitir que as forças maravilhosas da sala das chaves mudassem até mesmo a realidade exterior à do Sítio, alcançando não apenas os líderes políticos da época como também os leitores dos livros publicados por Lobato próprio, o autor sente-se na necessidade de retornar ao perímetro que criara. O Sítio permanece sendo um ambiente neutro, entre o real e o maravilhoso, e, mesmo quando essa fronteira é extrapolada, ao fim, ela precisa ser reafirmada. Afinal, o mundo real não deixa de existir. A guerra e a incapacidade humana permaneceriam.

Mais do que teorizar sobre a guerra, a estupidez humana, o darwinismo, a superpopulação da Terra, o pensamento conservador e o pensamento revolucionário, Lobato propõe, não apenas em *A chave do tamanho*, como na íntegra da obra que envolve o Sítio, uma ameaça à conformidade com o real. E isso se dá pela configuração fantástica de seu espaço ficcional.

A literatura fantástica tem, em sua própria configuração, potencial de desconstrução da realidade (ROAS, 2014). O elemento sobrenatural ajuda o leitor a perder a segurança; isso, em última instância, possibilita novas percepções, posicionamentos críticos em face do *status quo*.

Completamente vinculado a seu tempo, Monteiro Lobato propôs, em sua obra infantil, desconstrução similar. Com um Sítio do Picapau Amarelo perfeitamente *neutro*, no sentido de ser um entre-mundos no limiar da realidade e do maravilhoso puro, o autor conseguiu, ao mesmo tempo, trazer o faz-de-conta para a proximidade do leitor brasileiro e vincular a realidade brasileira a esse mesmo mundo do faz-de-conta. Via insólito, com um universo por vezes muito realista, e por vezes às avessas, o leitor de Lobato, mesmo criança, tem contato com reflexões de fundo filosófico e político e com análises profundas de realidades não tão infantis, como a Segunda Guerra Mundial.

O elemento fantástico roasiano tem, pois, em Lobato, potencial função de instigar mentes novas. Ao dar voz ao “pequenino”, relativizam-se pontos de vista e, conseqüentemente, propõe-se certa emancipação (da criança em relação ao adulto, do interior em relação à capital, do Brasil em relação ao mundo, do novo em relação ao velho...). E as chaves do mundo movem-se com ideias novas.

3.2 “Do you believe in fairies?”: a produção de James Matthew Barrie

O escritor James Matthew Barrie também deu voz à criança em sua produção. Nascido em maio de 1860, na Escócia, foi filho de tecelão e teve três irmãos mais velhos. Ele jamais se recuperaria da morte de um deles, David, em 1867; ao andar de patins, o menino sofreu um acidente, bateu a cabeça e faleceu. Com a perda de um dos filhos, a mãe de Barrie tornou-se distante, doente, pouco atenta ao caçula que tão precocemente teve de crescer. James buscava a imortalidade de David por meio da literatura, anos mais tarde, e demonstraria em sua produção de peças e romances que tentaria reencontrar incessantemente a felicidade infantil anterior ao trauma.

Formado em literatura pela Universidade de Edimburgo, Barrie logo se mudou para Londres, em busca de melhores oportunidades profissionais. Lá, ocupou-se como escritor jornalista, porém a produção literária ficcional não tardou a trazer bons frutos. Seu primeiro sucesso de público foi *The Little Minister*, de 1891, que, ao ser transformado em peça de teatro em 1897, lançou Barrie no elegante circuito de estreias e temporadas teatrais na Londres vitoriana e eduardiana. De acordo com a *Encyclopedia Britannica*²², os romances e as peças de Barrie, à época, centralizavam-se em personagens de cunho parcialmente autobiográfico, muitas vezes tendo como espaço a cidade escocesa de Kirriemuir, onde o autor nascera, e contando com humor extravagante, dialeto escocês pitoresco, sentimentalismo e dramalhão tragicômico.

Foi com uma novela, uma peça e um romance em torno da personagem Peter Pan que James Barrie se consolidou. A inspiração para a criação de tal personagem foi, de acordo com o consenso acadêmico a respeito de sua biografia, extremamente atrelada a eventos de sua vida pessoal. Ele casou-se em 1894 com a atriz Mary Ansell, com quem não teve filhos e, de acordo com a maior parte dos relatos, com quem não mantinha relações amorosas. Mas Barrie era compelido a conviver e entreter crianças e, com frequência, levava seu cão da raça São Bernardo, Porthos (como o mosqueteiro de Dumas), para passear nos jardins Kensington, em Londres. A escritora Flávia Lins e Silva (in BARRIE, 2012, p. 25) sinaliza que

num jantar de fim de ano, Mary e James Barrie conheceram Sylvia e Arthur Llewelyn Davies e, conversando com eles, descobriram já ter encontrado com os filhos do casal em seus passeios com Porthos pelo Kensington Gardens. Tudo indica que o primeiro esboço da história de Peter Pan surgiu como uma brincadeira entre James Barrie e os filhos de Sylvia e Arthur. Em 1901, Barrie decidiu passar o verão num *cottage* em Surrey, perto da família Llewelyn Davies. Ali, Barrie concebeu para as crianças uma história chamada *The Boy Castaways of Black Lake Island* (Os meninos náufragos da Ilha do Lago Negro), que é considerado o “ur-Peter Pan”, ou seja, o mais antigo esboço de *Peter Pan* [...] e já menciona piratas, um cachorro, uma tenda, uma ilha e outros elementos que depois figurarão em *Peter Pan*.

Barrie e Sylvia Llewelyn Davies logo se tornariam muito próximos. Ela era filha do escritor e caricaturista George du Marier, um favorito de Barrie. Esse contato lhe renderia frutos profissionais: os du Marier, família aristocrática e artística, tornar-se-iam parceiros de Barrie em peças teatrais, como na primeira montagem de *Peter Pan*. As conversas e a proximidade entre James e Sylvia, por mais polêmicas que fossem para aquela sociedade, só aumentavam, mesmo após o trágico momento em que o marido dela, Arthur Llewelyn Davies,

²² Os dados biográficos de Barrie, bem como detalhes sobre recepção e produção de textos à época da publicação, foram retirados do artigo *J. M. Barrie*, da versão online da *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/J-M-Barrie>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

faleceu de câncer de mandíbula, e Sylvia se viu viúva e doente. Nessa época, Barrie aproximou-se ainda mais dos filhos do casal e, com a grande quantia de dinheiro que fazia com suas peças (especialmente após o sucesso de *Peter Pan*), ajudou financeiramente a família. Quatro meses após a morte de Arthur, Sylvia também faleceria de doença pulmonar e deixaria a guarda das crianças, George, Jack, Peter, Michael e Nicholas para Barrie e a babá, Mary Hodgston. A relação escandalosa de James e Sylvia assombrou Barrie pelos anos a seguir, mesmo no que dissesse respeito à sua guarda dos meninos. Segundo a *Encyclopedia Britannica*,

especulações de ordem sexual a respeito da natureza da relação de Barrie com as crianças Davies persistiram até o século 21. A sugestão de impropriedade às vezes era apoiada por trechos reconhecidamente ímpares de *The Little White Bird* [novela em que aparece, pela primeira vez, a personagem Peter Pan, e cujo protagonista é um menino chamado David, em alusão simultânea ao irmão falecido de Barrie e aos meninos da família Llewelyn Davies], incluindo uma que mostra um homem conspirando para colocar um menino contra a mãe, a fim de obter acesso exclusivo aos seus afetos. No entanto, associados pessoais e a maioria dos estudiosos sobre Barrie concluíram que, embora não convencional e talvez um pouco insalubre, sua ligação com os meninos era desprovida de qualquer componente sexual. Nicholas, o mais jovem dos Davies, explicitamente abordou os rumores quando adulto, afirmando que Barrie era "inocente" e provavelmente assexuado.²³

Polêmicas à parte, a proximidade de Barrie com a família Llewelyn Davies desgastou seu já conturbado casamento com Mary, cujo divórcio foi oficializado em 1910. A vida pessoal de Barrie, cercada de controvérsias e tragédias, foi absolvida pelos seus biógrafos ao longo dos séculos XX e XXI, que o consolidaram como um dos grandes nomes da literatura mundial, além de um “bom homem”. Guardião legal das crianças Davies, ele foi tutor delas até à vida adulta e viu alguns dos meninos, que eram como filhos para ele, morrerem: George, em combate na Primeira Guerra Mundial, em 1915; Michael, afogado em 1921, quando nadava em um rio com um amigo. Barrie faleceu em 1937, em Londres, condecorado como “Sir” com o título de baronete (1913), Ordem do Mérito (1922), presidente da sociedade de autores ingleses (1928) e chanceler da Universidade de Edimburgo (1930). Os direitos autorais da obra *Peter Pan* foram cedidos, ainda em vida, por Barrie, ao hospital *Great Ormond Street Hospital Children's Charity*.

²³ Tradução livre do original, em inglês: *Prurient speculation over the nature of Barrie's relationship with the Davies children persisted into the 21st century. The suggestion of impropriety was sometimes supported by admittedly odd excerpts from The Little White Bird, including one that featured a man plotting to turn a young boy against his mother in order to gain exclusive access to his affections. However, Barrie's personal associates and most scholars concluded that—although unconventional and perhaps somewhat unhealthy—his attachment to the boys was devoid of any sexual component. Nicholas, the youngest Davies, explicitly addressed the rumours, contending that Barrie was “an innocent” and likely asexual.*

O legado do escritor escocês se concentra em dois elementos ficcionais que hoje fazem parte do imaginário coletivo ocidental: o local maravilhoso denominado Terra do Nunca e a personagem Peter Pan.

3.2.1 *Peter Pan: o espírito da juventude*

Pã, na mitologia grega, era um dos deuses da floresta, dos bosques e da natureza. Ele carregava consigo uma flauta, que fizera com a madeira criada por uma ninfa por quem se apaixonara e que o rejeitara. Sua música era prazerosa embora simples e fora equiparada por alguns, como o rei Midas, às belas canções do deus das artes Apolo. Mas sua arte não era grandiosa como a de Apolo, era singela. Na Arcádia, inspirava sentimentos de completude com a natureza e as plantas. À noite, o deus conferia aos passantes dos pequenos bosques e florestas um grande medo da solidão e do escuro: o pânico. Seu nome também significa “tudo, completude”, e, por isso, a tradição o consolidou como o deus da natureza, do universo primevo, como um símbolo das divindades antigas e do paganismo. Frequentemente representado de maneira antropomórfica, com metade do corpo de homem e a outra metade de bode, o deus antigo Pã originou diversas divindades e seres mitológicos menores no panteão greco-romano, como os sátiros, os faunos, os capricórnios e os centauros. Pã figura de maneira intertextual em diversas passagens escritas por grandes nomes da literatura ocidental, como Milton, que o coloca como reinante no *Paraíso perdido*, além de Schiller e Browning, que, ao se referirem à chegada de Cristo, proferem que Pã está morto, em uma alusão à morte do paganismo e das divindades antigas (BULFINCH, 2009, p. 231-232).

Thiago Lins, em nota do tradutor no livro *Peter Pan*, da editora Zahar (BARRIE, 2012, p. 120), levanta que:

É possível que o personagem de James Barrie seja mais um derivado do culto ao deus grego Pã, fenômeno que percorreu a era eduardiana. Em um ensaio intitulado ‘Pan’s Pipes’ (1881), o escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-94) proclama que ‘para os jovens e para as mentes abertas e adequadas, Pã não está morto’. O deus dos bosques também é o herói de *Puck of Pook’s hill* (1906) do poeta britânico Rudyard Kipling (1865-1936), e é representado pelo personagem Dickon em *O jardim secreto* (1911) da escritora inglesa Frances Hodgson Burnett (1849-1924). Em 1904 ocorre a estreia da peça de Barrie, *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn’t Grow Up*, que servirá de base para o romance *Peter and Wendy* (que seria rebatizado como *Peter Pan*), de 1911.

De fato, o nome da personagem Peter Pan parece consolidado pela crítica literária como uma dupla referência: “Peter” diz respeito ao menino Peter Llewelyn Davies²⁴, e “Pan” homenageia o deus Pã. Peter Pan representa a liberdade extrema, uma vez que se trata de um menino que se recusa a crescer. Ele vive em um ambiente natural e mágico, cercado de plantas, bichos e fadas, toca sua flauta para se divertir e cavalga em bodes quando consegue capturá-los. Ele é leve como uma pluma e voa porque tem pensamentos felizes.

Peter Pan vem à realidade, na Londres eduardiana, em meio à escuridão, para ouvir histórias que são contadas às crianças na penumbra, na hora de dormir. Como o deus grego, ele representa o pânico que o ser humano racional tem dos momentos de incerteza, sintetizado pela hora de apagar as luzes, na infância. Além disso, ele próprio tem sua existência marcada por certo pânico: o de crescer. Ele foge do tempo e das responsabilidades da adultez, a ponto de não ser capaz de lembrar-se de compromissos, sentimentos e mesmo pessoas com as quais vive cotidianamente.

Peter Pan é como um espírito da juventude; pelas pessoas, ele pode ser parcialmente esquecido, evitado, sobretudo depois da infância, mas, como defende Barrie, volta e meia ele reaparece na vida dos homens e mulheres para assombrá-los ou reconfortá-los com as lembranças da liberdade que já tiveram. Como o deus Pã e o paganismo que ele suscita, Peter Pan não pode morrer, pois a juventude e a liberdade não podem morrer.

James Barrie, em contato frequente com os meninos Llewelyn Davies, começou, na virada do século, a imaginar uma obra que sintetizasse sua figura mítico-literária e que narrasse uma visita de crianças específicas à terra maravilhosa onde seu Pan habitava. Ao viver novamente a experiência da infância, Barrie obviamente enfrentou fantasmas pessoais, ao compor e lançar, em 1902, o livro *The Little White Bird*, bem recebido pela crítica. Essa primeira obra trazia, pela primeira vez, a figura de Peter Pan, que aparecia para um garoto chamado David (em referência ao irmão morto do autor) dentro do espaço dos jardins Kensington, local onde Barrie conheceu os irmãos Davies. No mesmo lugar, em 1912, James instalou uma estátua em bronze que encomendara, representando sua personagem tocando a flauta de Pã.

²⁴ Os nomes de outras personagens também são inspirados por pessoas reais do convívio de Barrie. Mary Ansell, sua esposa, é homenageada pela sra. Darling, cujo primeiro nome é Mary. George Darling faz referência a George Llewelyn Davies, pai dos meninos Davies; John Napoleon Darling homenageia o menino John Llewelyn Davies, e Alexander Darling, nome original do irmão mais novo na peça de teatro, é alterado para Michael Nicholas Darling no lançamento posterior do romance, em forma de homenagem aos dois meninos Llewelyn Davies mais novos, nascidos durante a produção da peça, Michael e Nicholas (J. M. BARRIE, in *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/J-M-Barrie>>. Acesso em: 12 abr. 2016).

No ano de 1904, a personagem retorna à composição do escocês em uma narrativa mais madura, em formato de peça. No palco do teatro Duke of York, em Londres, estreou *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up*. O sucesso da encenação foi tão grande que a temporada foi estendida, e a peça foi exportada para os Estados Unidos já no ano seguinte, com a atriz americana Maude Adams como protagonista, em turnê pelo país no Novo Mundo. Ao longo dos anos, a peça se tornou tradicional na Inglaterra para lembrar o espírito infantil e foi escolhida como apresentação oficial de natal pela prefeitura de Londres até o fim do século XX. O texto oficial para teatro só foi publicado em sua íntegra no ano de 1928, mas Barrie se preocupou em transformar sua criação em obras literárias: em 1906, lançou *Peter Pan in Kensington Gardens*, uma reedição de *The little white bird* mais fiel à peça, e, em 1911, publicou *Peter and Wendy*, posteriormente renomeado *Peter Pan*, que conta a história da peça em formato de romance²⁵.

O romance tem um narrador heterodiegético, onisciente e especialmente intruso. Ele descreve as personagens de maneira rica e particular. A mãe das crianças que vivem as aventuras, Sra. Mary Darling, por exemplo, é descrita como uma mãe zelosa e graciosa, capaz de “vasculhar” as mentes dos filhos todas as noites antes de eles dormirem para saber o que têm pensado, e portadora de um “beijo” no canto direito da boca, para quem ela só concede quando há muito merecimento. Todas as noites, na hora de dormir, ela levava os filhos Wendy, João e Miguel às suas camas, contava-lhes histórias (ou ensinava-lhes a contarem suas próprias narrativas) e aguardava que dormissem à meia-luz. Ao examinar as mentes das crianças, certa noite, encontrou uma menção recorrente a Peter Pan. Isso facilitou o entendimento da situação quando a sombra do menino ficou presa à janela, na mesma semana. A Sra. Darling, na noite seguinte, ficou à espera de Pan, que precisaria voltar ao quarto dos filhos para recuperar a sombra. A primeira descrição de Peter Pan é feita da seguinte maneira:

[...] quando a Sra. Darling estava sonhando, a janela se abriu com toda a força, e um menino caiu mesmo no chão do quarto. Ele estava acompanhado por uma estranha luz, menor que um punho fechado, que disparou pelo cômodo como se estivesse viva; e eu acho que deve ter sido essa luz que acordou a sra. Darling.

Ela deu um pulo e um grito, viu o menino e, de alguma maneira, soube imediatamente que era Peter Pan. Se você, eu ou Wendy houvéramos estado lá, teríamos visto que ele era muito parecido com o beijo da sra. Darling. Era um menino lindo que usava uma roupa feita de esqueletos de folha e da seiva que escoava das árvores; mas o mais fascinante nele era que ainda tinha todos os dentes de leite.

²⁵ Parte do roteiro de *Peter Pan* vem de uma peça de curta duração que Barrie escreveu e encenou algumas vezes em 1908, chamada *When Wendy Grew Up - An Afterthought* (*Quando Wendy cresceu – um posfácio*, em tradução livre) (BARRIE, 1957), contando o que houve com a personagem feminina depois de seu crescimento. Essas informações aparecem nos últimos capítulos do romance canônico, que conta brevemente sobre as aventuras de Pan com Jane, a filha de Wendy.

Quando ele viu que a sra. Darling era adulta, rangeu para ela aquelas perolazinhas (BARRIE, 2012, p. 42).

Na cena, Peter Pan é visto pela Sra. Darling, a mãe das personagens principais. Mesmo sendo adulta, ela reconhece Peter Pan e sua sombra, pois se lembra de quando ouvira falar dele e, possivelmente, de quando voara com ele em sua infância. Barrie deixa transparecer que todas as crianças sabem quem é Peter Pan, e que os adultos mais abertos e com espírito infantil vivo se lembram dele e com ele podem se comunicar quando se manifesta.

Pan é uma personagem que se recusa a crescer. Certa vez saiu voando para a Terra do Nunca e quando tentou voltar para casa, sua mãe já havia se esquecido dele: a janela estava fechada e em sua cama dormia um novo filho. Por conta disso, ele se recusa a ficar no mundo real e a ser criado por adultos, porque não confia neles e não quer nunca se tornar um deles. Ele habita a Terra do Nunca juntamente com fadas, índios, sereias, piratas e feras selvagens, onde abriga meninos perdidos que não conseguiram voltar para casa como ele.

A condição da personagem faz com que ela seja limitada em alguns aspectos. Por exemplo, sua memória é curta demais – Pan só se lembra das coisas que não mudam frequentemente, como a existência da Terra do Nunca, sua eterna rivalidade contra os piratas, sua sociedade com os índios e a magia das fadas. No fim do romance, a personagem Wendy, de volta à casa dos pais em Londres, cresce, casa-se e tem filhos. Peter fica estagnado no tempo e, pouco a pouco, esquece-se das aventuras tão marcantes que tivera com a menina:

Mas a sra. Darling viu sua cara de choro e fez essa bela oferta: deixar que Wendy passasse uma semana com ele todo ano, para ajudar a fazer uma faxina quando chegasse a primavera. Wendy teria preferido algo mais permanente, e sentiu que a primavera ainda ia demorar muito a chegar; mas essa promessa fez com que Peter fosse embora bem contente. Ele não tinha noção de tempo e vivia tantas aventuras que tudo que eu lhe contei sobre ele é só a pontinha do comecinho. Acho que foi justamente porque Wendy sabia disso que suas últimas palavras para ele foram suplicantes:

- Você não vai se esquecer de mim, vai, Peter? Antes de chegar a hora da faxina da primavera?

É claro que Peter prometeu que não esqueceria, e saiu voando. Ele levou o beijo da sra. Darling. O beijo que ninguém conseguia ganhar, Peter levou com a maior facilidade. Engraçado. Mas ela pareceu ficar satisfeita (BARRIE, 2012, p. 210-211).

Wendy seguiu sua vida como uma criança fadada ao crescimento, assim como seus irmãos. Mas ela queria guardar em seu coração que havia visitado a Terra do Nunca, que havia visto fadas e sofrido com o ciúme que Sininho sentia dela com Peter, que havia lutado contra o cruel líder dos piratas, Capitão Gancho. Aguardou um ano e na primavera seguinte,

ao se encontrarem, uma Wendy que tentava esconder que o vestido antigo já era curto demais viu-se estarecida com indagações de Peter Pan como:

- Quem é o Capitão Gancho? – perguntou Peter com interesse quando ela falou de seu arqui-inimigo.
 - Você não lembra como matou o capitão e salvou a vida de todos nós? – perguntou ela, muito espantada.
 - Eu esqueço de quem eu mato – respondeu ele com indiferença.
- Quando Wendy disse, embora duvidasse muito disso, que esperava que Sininho fosse ficar feliz em vê-la, Peter perguntou:
- Quem é Sininho?
 - Ah, Peter! – exclamou Wendy, chocada.
- Mas, mesmo depois de ela explicar, ele não conseguiu lembrar.
- Tem tantas fadas – disse Peter. – Acho que ela não deve existir mais (BARRIE, 2012, p. 211-212).

Ora, para uma personagem que é um espírito da juventude, presente na vida e no imaginário de todas as pessoas, como um deus Pã que rege a liberdade e a alegria infantil de viver aventuras, torna-se natural não se lembrar de casos particulares. Mas para o leitor que se emocionou com a morte de Sininho e sentiu-se compelido a “bater palmas” e proferir que “acreditava em fadas” para que ela sobrevivesse, para quem havia torcido contra um vilão tão marcante quanto o Capitão Gancho, as palavras de desdém da personagem no fim do romance podem ser decepcionantes. E elas vão além:

No ano seguinte, Peter não veio buscar Wendy. Ela esperou por ele usando um vestido novo, pois o velho não coube de jeito nenhum; mas ele não apareceu. [...] Peter apareceu na primavera seguinte, e o estranho é que ele nem percebeu que havia pulado um ano.

Essa foi a última vez que Wendy o viu enquanto ainda era criança. Por Peter, ela tentou demorar mais um pouquinho para crescer; e sentiu que estava sendo infiel a ele quando ganhou um prêmio de conhecimentos gerais na escola. Mas os anos chegaram e passaram, e aquele menino desatento não apareceu. Quando eles voltaram a se encontrar, Wendy já era uma mulher casada e Peter, para ela, era apenas a poeira da caixa onde ela guardara seus brinquedos. Wendy cresceu. Você não precisa ficar com pena dela. Ela era do tipo que gostava de crescer. No fim das contas, acabou crescendo por vontade própria, um dia antes das outras meninas. [...] Wendy casou usando um vestido branco com uma faixa rosa. É estranho que Peter não tenha voado até a igreja para interromper a cerimônia.

Mais anos se passaram e Wendy teve uma filha. Eu não devia escrever isso usando tinta normal, mas tinta de ouro.

O nome dela era Jane, e ela estava sempre com uma expressão intrigada, como se no momento em que chegou ao mundo houvesse começado a fazer perguntas. Quando passou a ter idade para fazer mesmo as perguntas, quase só perguntava sobre Peter Pan. Ela adorava escutar histórias sobre ele, e Wendy lhe contou tudo o que lembrava naquele mesmo quarto de criança onde ocorrera aquela famosa fuga. Era o quarto de Jane agora, pois seu pai comprara a casa por um bom preço do pai de Wendy, que não gostava mais de subir escadas. A sra. Darling já estava morta e esquecida (BARRIE, 2012, p. 212-213).

Peter Pan foge do tempo. Ele não sobreviveria se se envolvesse emocionalmente com as pessoas de fora da Terra do Nunca, uma vez que elas envelhecem e morrem. Peter acaba levando Jane às aventuras na Terra do Nunca, como pode acontecer com todas as crianças, e certamente ela também está fadada a retornar e crescer... ele é a única criança que não cresce.

Outra limitação da personagem decorrente da infância eterna é a incapacidade de nutrir sentimentos do mundo dos adultos, como impulsos sexuais e afetivos. Ao longo da narrativa, ele é alvo de interesse amoroso da menina Wendy, da fada Sininho e da índia Princesa Tigrinha. Como um menino egocêntrico e criança, ele não é capaz de retribuir esse tipo de sentimento. Ele não entende o ciúme que Sininho tem dele com Wendy, não consegue compreender que Princesa Tigrinha o quer como marido, e, acima de tudo, não vê a sutileza do sentimento que Wendy nutre por ele. Wendy se surpreende, logo no começo da narrativa, com o fato de Peter não saber o que é um beijo. Ao oferecer-lhe um, ele pergunta do que se trata, e ela, desconcertada, lhe dá um dedal. Mais à frente, já na Terra do Nunca, a moça decide dar-lhe um “dedal”, e o beija. Para ela, o primeiro beijo; para ele, uma experiência engraçada que faz Sininho ficar enfurecida e puxar os cabelos de Wendy. Ele pensa que Wendy está lá apenas para ser mãe dos meninos perdidos e dele, isto é, contar-lhes boas histórias antes de dormir. A menina o vê como pai dos meninos perdidos, e ele a decepciona ao dizer que só é pai “de faz-de-conta”. Ele não compreende os sentimentos das meninas:

- Você é tão esquisita – disse Peter, sem entender nada. – E a Princesa Tigrinha é igual. Ela quer ser alguma coisa minha, mas diz que não quer ser minha mãe.
 - Aposto que não! – retrucou Wendy com muita ênfase.
 Agora a gente já sabe por que ela não gosta dos peles-vermelhas.
 - Então, ela quer ser o quê?
 - Uma dama não fala essas coisas.
 - Tudo bem! – disse Peter, exasperado. – Quem sabe a Sininho não me explica.
 - Ah, a Sininho explica, sim – retrucou Wendy, com desprezo. – Ela é uma fadinha muito dada.
 Ele teve uma ideia súbita.
 - Quem sabe a Sininho quer ser minha mãe?
 - Seu imbecil! – exclamou Sininho, furibunda.
 Ela já tinha dito aquilo tantas vezes que Wendy nem precisou de tradução (BARRIE, 2012, p. 142-143).

Além do abandono da mãe, outro motivo possível para que Peter Pan tenha recusado crescer, insinuado pela narrativa, é a falta de modelos positivos de homens adultos. Nada é dito a respeito do pai de Peter Pan, mas há personagens masculinas adultas na obra: o sr. Darling, marido da sra. Darling e pai de Wendy, João e Miguel, e o Capitão Gancho, além dos piratas e índios coadjuvantes. Levando em conta o sr. Darling e o Capitão Gancho, há uma

proposital semelhança entre os dois. Na encenação da peça original, o ator que interpretava as duas personagens era o mesmo, Gerald du Maurier, irmão de Sylvia Llewelyn Davies. As duas personagens, de fato, no enredo, desempenham papel parecido: o de um homem que esqueceu a inocência infantil e que exibe medo e covardia nas menores ações. O sr. Darling engana os filhos dizendo que o remédio que eles têm de tomar não é tão ruim assim; desafiado a tomar junto com eles, o homem enche uma colher de xarope e, ao proferir “já”, joga seu remédio fora enquanto o filho engole tudo. O Capitão Gancho persuade Sininho, valendo-se de seu acesso de ciúme, para descobrir o paradeiro de Pan e dos meninos perdidos, a fim de organizar uma emboscada. São homens inescrupulosos e preocupados demais com o que os outros pensam a respeito deles. Contudo, o sr. Darling tem bom coração, ama os filhos e busca sucesso profissional e social para manter o lar – e, no fim da narrativa, tem um acesso de humildade, fica recluso na casinha da cadela até que os filhos retornem. Já o Capitão Gancho sente o mesmo “pânico” de Peter: o da passagem do tempo. Esse pânico é alegorizado pelo crocodilo que engolira um relógio e sua mão no passado (a mando de Peter Pan) e que o persegue até hoje querendo o resto do corpo. Quando o crocodilo se aproxima, ouve-se o tique-taque do relógio em seu estômago; Gancho foge, literal e simbolicamente, do relógio devorador que o persegue.

O romance *Peter Pan* foi e vem sendo adaptado em diversos *media* ao longo dos anos. A popularidade da narrativa é tamanha que se pode pensar em conceder a ela, ao menos do ponto de vista da recepção e aceitação, o estatuto de conto de fadas com autoria, uma vez que a fábula é tão contada e recontada contemporaneamente quando aquelas histórias de matriz oral do medievo ocidental – “Cinderela”, “A bela adormecida”, “Branca de Neve e os sete anões”, etc. O primeiro a trazer a narrativa para o Brasil foi Monteiro Lobato, e pode-se destacar aqui a importância da adaptação de Walt Disney²⁶, de 1953, dirigida por Clyde Geromini, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, como grande responsável pela popularização e massificação do enredo no mundo ocidental. No cinema e na televisão, Peter Pan tornou-se recorrente; é possível mencionar os filmes *Os garotos perdidos*, de Joel Schumacher (1987), *Hook: a volta do Capitão Gancho*, de Steven Spielberg (1991), *Peter Pan, o filme*, de P.J. Hoogan (2003), e *Peter Pan: o início da lenda*, de Joe Wright (2015). Sobre a história de James Barrie e a família Llewelyn Davies, o filme *Em busca da Terra do Nunca*, de Marc Foster (2004), baseado na peça teatral *The man who was Peter Pan (O homem que era Peter Pan)*, de Allan Knee (1998), que busca contextualizar a polêmica relação do escritor com

²⁶ Sobre essa adaptação, bem como o texto de Lobato, este trabalho se debruça mais profundamente na seção 4.

Sylvia e com os meninos, bem como sua tentativa de alegrar um infeliz Peter Llewelyn Davies ao mostrar a ele que é possível viver melhor com o poder da literatura e da imaginação. O roteiro, muito sensível, inspirado em fatos reais, narra a história dos meninos Davies e a doença da mãe, focalizando um menino Peter Davies que perde os pais e se vê aclamado como o “verdadeiro Peter Pan” pela sociedade londrina após o sucesso da peça de seu tutor Barrie. Problematicando a posição de Peter Davies²⁷, o roteiro defende, como sugere o título original da peça, que Peter Pan é o próprio James Barrie – alguém que não teve sucesso nas relações familiares e amorosas, que não teve figuras paternas a seguir, que fugiu do tempo e recusou-se a crescer e assumir a vida adulta, mas que se tornou imortal ao habitar a Terra do Nunca.

3.2.2 Terra do Nunca: ambiente maravilhoso e transgressão do real

Embora o enredo de *Peter Pan* seja baseado em uma visita específica à Terra do Nunca realizada pelos meninos da família Darling, o narrador deixa bastante claro, desde o início, que todas as pessoas têm sua própria Terra do Nunca e já tiveram contato com Peter Pan de maneiras extremamente particulares. A primeira descrição do lugar se dá em uma noite em que a sra. Darling vasculha os pensamentos dos filhos antes de dormirem. Ela não se refere, ainda, à ilha que os meninos Darling visitam posteriormente, mas a todas as Terras do Nunca, presentes na mente das crianças em geral. A descrição é feita pelo narrador da seguinte maneira:

Não sei se você já viu o mapa da mente de alguém. Os médicos às vezes fazem mapas de outras partes e de você, e o seu mapa pode se tornar bastante interessante. Mas olhe o que acontece quando eles tentam fazer um mapa da mente de uma criança, que, além de ser confusa, dá voltas sem parar. O mapa tem linhas em zigue-zague iguais às dos gráficos de temperatura, e elas são provavelmente as estradas da ilha, pois a Terra do Nunca é sempre mais ou menos uma ilha, com pinceladas maravilhosas de cor aqui e ali, e recifes de coral e barcos velozes prontos para zarpar, e esconderijos selvagens e secretos, e gnomos que quase sempre são alfaiates, e cavernas atravessadas por rios, e príncipes com seis irmãos mais velhos, e uma cabana caindo aos pedaços, e uma velhinha bem baixinha com um nariz de gavião. Seria um mapa fácil se só tivesse isso; mas também tem o primeiro dia de aula, as rezas, os pais, o laguiño, as lições de costura, os assassinatos, os enforcamentos, os verbos transitivos diretos, o dia que tem sobremesa de chocolate, os primeiros suspensórios, o diga trinta e três, uma moeda se você arrancar seu dente sozinho, e por aí vai; e isso faz parte da ilha ou de outro mapa que aparece por

²⁷ Há biógrafos e críticos que afirmam que Peter Llewelyn Davies suicidou-se em 1960, e que um dos motivos teria sido a impossibilidade de fugir das pressões de ser comparado a Peter Pan, personagem do livro ao qual ele se referia como “terrível obra-de-arte” (PICARDIE, 2015, s. p.).

baixo. É tudo muito confuso, principalmente porque nada para quieto (BARRIE, 2012, p. 37).

Em primeiro momento, pois, confirma-se a visão de que a Terra do Nunca é o ambiente imaginário dentro do qual todas as crianças vivem; ela vem à tona nas brincadeiras ao longo do dia, e cada criança tem a sua. Quanto às “Terras do Nunca” das crianças Darling, o narrador diz que

é claro que as Terras do Nunca variam muito. A de João, por exemplo, tinha uma lagoa com flamingos voando em cima, nos quais ele atirava. Já a de Miguel, que era muito pequeno, tinha um flamingo com lagoas voando em cima. João morava num barco emborcado sobre a areia, Miguel numa oca de índio e Wendy numa casa de folhas muito bem costuradas. João não tinha amigos, Miguel tinha amigos à noite e Wendy tinha um lobo de estimação que havia sido abandonado pelos pais. Mas, em geral, as Terras do Nunca têm semelhanças entre si como os membros de uma família, e, se elas ficassem paradas uma do lado da outra, você ia poder dizer que têm o mesmo nariz e coisas assim. Nessas praias mágicas as crianças sempre irão ancorar seus barquinhos. Nós também já estivemos lá; ainda podemos ouvir o barulho das ondas, mas nunca mais vamos desembarcar. De todas as ilhas deliciosas que existem, a Terra do Nunca é a mais aconchegante e compacta; não é grande e espalhada, sabe?, com aquelas distâncias chatas entre uma aventura e outra. É bem apertadinha. Quando você brinca nela durante o dia, usando as cadeiras e a toalha da mesa, ela não é nem um pouco assustadora. Mas, nos dois minutos antes de você ir dormir, ela fica quase, quase real. É por isso que a gente sempre deixa uma luzinha acesa no quarto durante a noite (BARRIE, 2012, p. 37-38).

À noite, portanto, a Terra do Nunca se torna quase real para as crianças, ameaçadora, mas inevitavelmente atrativa: meninos e meninas a ela sentem-se transportados. É o mundo dos sonhos. Os adultos lembram-se das suas Terras do Nunca, mas perdem a capacidade de visitá-las quando crescem, pois se tornam habitantes exclusivos do mundo real.

Mesmo nessa definição onírica, subjetiva, difusa, a Terra do Nunca apresentada em primeiro momento no livro de Barrie não se desprende de certa matriz sociocultural: é sempre uma ilha, habitada por seres “exóticos” – uma espécie de locação ficcional do imaginário europeu (britânico, eduardiano) por excelência. É uma referência a todas as lendas e contos medievais, às expedições ultramarinas de expansão do império inglês, à imaginação de matriz greco-romana, germânica e céltica em contraponto com os diferentes elementos das culturas americana, australiana, indiana etc. De fato, o próprio nome “Never Land” (Terra do Nunca) é uma referência à maneira como eram descritas as terras inabitadas e inexploradas da Austrália no século XIX, “Never-Never”; o nome original da terra de Barrie era Never Never Never Land, nas primeiras encenações (ver n. t. em BARRIE, 2012, p. 37).

Ademais, a reputação da Terra do Nunca como local de imaginação e sonho das crianças é complementada pela sua conexão com a morte. A sra. Darling se lembrava de

histórias de que Peter Pan levava as almas das crianças que morriam para a Terra do Nunca (BARRIE, 2012, p. 38). O próprio Pan faz menção a isso, ao proferir que “morrer vai ser uma grande aventura” (BARRIE, 2012, p. 132), quando está em apuros, à beira da morte. A frase original é, alegadamente, do menino George Llewelyn Davies, que a teria dito quando Barrie contou-lhe da propriedade da Terra do Nunca de abrigar crianças que haviam morrido. No roteiro da peça teatral *The man who was Peter Pan* (1998) e de sua adaptação para o cinema *Em busca da Terra do Nunca* (2004), sugere-se que Barrie tenha se inspirado na perda do irmão David para imaginá-la e que teria dito às crianças Llewelyn Davies que sua mãe, após a morte, teria ido habitar a Terra do Nunca. Trata-se de uma interpretação possível, afinal a Terra do Nunca é o lugar da eternidade, onde reina o deus da liberdade infantil, inspirado no Pã do Paraíso.

A Terra do Nunca é um ambiente maravilhoso; ao se considerar a abordagem de Todorov (2007), que mostra que o gênero maravilhoso narra histórias que se dão sem que haja vacilação entre a realidade e a imaginação; fica claro que o enredo do romance de Barrie se passa em um lugar assim: ao chegarem lá, as crianças não hesitam mais e começam, de fato, a esquecer-se da realidade – ao tomarem conhecimento disso, Wendy e os irmãos decidem voltar antes que não consigam mais reconhecer o rosto da mãe. A ilha criada por Barrie parece ser um ambiente maravilhoso também para a visão da crítica ao escopo todoroviano: a exemplo de Roas (2014), que defende que o maravilhoso não propõe problematização ou confronto óbvio à realidade, a Terra do Nunca é um espaço onírico, paradisíaco, pós-morte, com regras e localização alheias ao plano do mundo real sociopoliticamente caracterizado. É uma ilha, mutável de pessoa para pessoa, localizada na “segunda estrela à direita” para quem parte voando de Londres.

Contudo, é possível problematizar as categorias todorovianas ao se analisar a obra *Peter Pan* em sua progressão de enredo. Para fins comparativos, parece pertinente trazer à tona elementos da versão adaptada que compõe o roteiro fílmico da adaptação em animação de Walt Disney²⁸ (1953). Nessa versão, a sra. Darling não vê Peter Pan e não toma conhecimento concreto da viagem das crianças à Terra do Nunca, senão pelo seu relato. Ao chegarem de volta do baile que os fez deixarem as crianças sozinhas, de madrugada, os adultos encontram os meninos em suas camas e Wendy adormecida ao pé da janela. A menina acorda e diz que visitara um lugar maravilhoso; aponta, então, aos pais, um conjunto de nuvens que formam um navio contra a lua. Frente a essa visão, os pais se lembram de quando

²⁸ Muito embora essa adaptação seja mais profundamente discutida na seção 4 deste trabalho.

eram crianças e se aventuravam pela Terra do Nunca, espaço de sonhos e do faz-de-conta, mas não há contato direto entre os habitantes do mundo “real” e os do lugar imaginário, exceto no que se refere às três crianças Darling. A história começa como e onde termina, com as crianças no quarto, sonhando e imaginando a existência de Pan e seu reino. No fim, de certa maneira, os eventos sofridos pelos protagonistas são explicados pelo estatuto onírico da Terra do Nunca, e uma análise todoroviana poderia matizar o caráter maravilhoso com elementos de narrativa fantástica – tudo começa e termina com vacilação, e há, no meio da história, uma visita a um local maravilhoso. Porém, ainda seguindo Todorov, ao partir de um universo “real” em que uma cadela trabalha como babá e fica responsável por dar remédio às crianças, sem propor estranhamento algum, mesmo localizando-se em uma Londres vitoriana bem representada, *Peter Pan*, de Walt Disney, configura uma narrativa de predominância maravilhosa (ou fantástico-maravilhosa), e, sobretudo, com pouca problematização do real e da condição da criança.

Seguindo a comparação, certo caráter maravilhoso todoroviano presente na versão de Disney é ainda mais acentuado na obra original de Barrie. No romance, a sra. Darling vê Peter Pan corporificado logo no início, e se preocupa com a existência de um menino que voltará para pegar sua sombra justamente na noite em que pretende deixar os filhos dormindo sozinhos. Ela verbaliza essa preocupação ao sr. Darling, que não acredita nela. Eles retornam para casa após a partida dos filhos para a Terra do Nunca, notam sua ausência e fazem vigília por semanas, torcendo por seu retorno. A cadela Naná também é humanizada e tratada como um membro da família. Na verdade, ela é a responsável pelo início de toda a complicação do enredo: ela captura a sombra de Peter Pan ao identificar uma presença estranha na janela.

No fim do enredo do romance, as crianças retornam de navio com Pan, que os deixa em casa juntamente com os Meninos Perdidos, que querem ter pais e crescer no mundo real. Todos eles são adotados pelos pais Darling e criados para se tornarem adultos. É uma narrativa que começa e termina com elementos insólitos que se misturam a uma dita realidade e que pouco propõem estranhamento por parte das personagens centrais, podendo ser considerada, na proposta de Todorov, completamente maravilhosa (um pouco diferentemente da adaptação simplificada de Disney).

Entretanto, o elemento característico do texto fantástico, tanto ao se pensar na *hesitação* de Todorov (2007), quando ao se considerar o potencial de *transgressão* da realidade encabeçado por Roas (2014), está presente no livro de Barrie. O narrador é tão detalhista em determinados momentos que a vida burguesa da Inglaterra eduardiana fica concretizada nas páginas; e o narrador brinca com esse *status* que cria. Os vizinhos

comentam, maliciosamente, sobre o fato de a família Darling não ter dinheiro para contratar uma babá e precisar depender dos serviços de uma cadela treinada. A sra. Darling guarda a sombra de Peter Pan em uma gaveta pelo mesmo motivo:

Naná não teve dúvida de qual era a melhor coisa a fazer com a sombra. Ela pendurou-a na janela, querendo dizer: “O menino com certeza vai voltar para pegar; vamos colocar num lugar onde seja fácil para ele alcançar sem precisar incomodar as crianças.”

Mas, infelizmente, a sra. Darling não podia deixar a sombra pendurada na janela; ela parecia demais com uma roupa no varal, e deixava a casa toda menos elegante. Pensou em mostrá-la ao sr. Darling, mas ele estava calculando quanto ia custar para comprar casacos de inverno para João e Miguel [...]. Além do mais, ela sabia exatamente o que ele ia dizer: “É o que dá ter um cachorro de babá” (BARRIE, 2012, p. 43-44).

Seria possível argumentar, com certa propriedade, que fatos e posicionamentos assim insólitos e naturalizados das personagens suscitam *no leitor* o questionamento, a hesitação e a problematização típicos do gênero fantástico. A sociedade inglesa forçava aquela família a encaixar-se em padrões para eles irreais, o que os fazia viverem coisas irreais. Conhecendo a biografia de Barrie nesse contexto social, fica fácil de imaginar os porquês de o autor ter representado cães sendo mais humanos do que homens e de ter buscado ridicularizar e denunciar uma vizinhança tão preocupada com rumores, julgamentos e padrões.

A certa altura da diegese, o narrador satiriza inclusive a verossimilhança de sua própria história. Ao estar à beira da morte por um ferimento desferido pelo Capitão Gancho que o impede de voar, Peter Pan se vê de pé em uma pequena rocha em alto-mar, e a maré sobe rapidamente. Já pronto para morrer e “viver uma grande aventura” nova, o menino acaba sendo salvo pelo Pássaro do Nunca – ou “pássara” – que traz seu ninho boiando na água para que Pan pule nele e navegue até à costa.

A pássara gritou, explicando o que queria, e Peter gritou, perguntando o que ela estava fazendo ali; mas é claro que um não entendia a língua do outro. Nas histórias fantasiosas as pessoas conseguem conversar facilmente com os pássaros, e eu gostaria de fingir que essa história é assim e que Peter deu uma resposta inteligente ao Pássaro do Nunca. Mas a verdade é melhor, e eu só quero contar o que realmente aconteceu. Bom, não só eles não conseguiram se entender, como também deixaram as boas maneiras de lado.

- Eu que-ro que vo-cê en-tre no ni-nho! – gritou a pássara, falando bem devagar cada sílaba. – A-í vo-cê vai po-der che-gar na mar-gem! Mas eu es-tou can-as-da de-mais pa-ra che-gar mais per-to, em-tão vo-cê tem que ten-tar na-dar a-té a-qui!

- O que você está grasnando aí? – disse Peter [...]

- Seu filho de uma gralha burra! – gritou ela. – Por que você não faz o que eu mandei?

Peter achou que estava sendo xingado e, num impulso furioso, retrucou:

- É você! (BARRIE, 2012, p. 134).

Mesmo narrando uma história sobre um menino para quem o tempo não passa, prestes a morrer porque não consegue mais voar – coisa que podia fazer antes de ser ferido por um pirata com um gancho no lugar de mão –, sendo salvo por um pássaro que consegue levar seu ninho ao alto-mar, o narrador afirma que sua história é “verdadeira” demais para que fosse possível a um ser humano se comunicar com um animal. A ironia frequente do narrador e sua capacidade de transformar elementos oníricos em fatos extremamente reais – e vice-versa – traz *Peter Pan* à proximidade daqueles textos que Roas (2014) considera fantásticos por poderem problematizar aspectos sócio-históricos da realidade extratextual no âmbito da leitura, se não no do enredo – como faz o Realismo Maravilhoso, por exemplo.

A narrativa de Barrie inicia-se com a cena da menina Wendy, ainda bebê, percebendo que haveria de crescer. Ela encontra uma flor e a leva até à mãe, que exclama “- Ah! Por que você não pode ficar assim para sempre?”. A menina, então, aos dois anos, percebe seu destino. “Dois anos é o começo do fim”, diz o narrador (BARRIE, 2012, p. 31). A partir de então, o leitor é convidado a conhecer a família, a personalidade amável e a beleza da sra. Mary Darling, a praticidade e as preocupações financeiras do sr. George Darling, as vezes em que ganharam bebês e as lutas que precisaram travar para conseguir criá-los na realidade burguesa londrina, como ter de contar com a ajuda da cadela Naná para serviços de babá. A personagem da cadela desfere reações diferentes no contexto eduardiano: em passeios pelos jardins Kensington, Naná comportava-se como qualquer babá, cuidando, repreendendo e trazendo para perto as crianças. Ao sentarem-se nos bancos, contudo, ela se sentava no chão. Ao invés de falar, latia, e, ao invés de dar a mão, guiava as crianças com a coleira. As outras babás, humanas, torciam o nariz para ela, mas a sra. Darling não se preocupava; sabia que os filhos eram bem cuidados. O sr. Darling, contudo, sentia-se envergonhado por terem uma babá não-humana: “Nenhuma criança poderia ter recebido cuidados mais corretos, e o sr. Darling sabia disso, mas às vezes se inquietava, perguntando-se se os vizinhos comentavam” (BARRIE, 2012, p. 38). Wendy Darling, a filha mais velha, gosta de contar histórias aos irmãos mais novos e sabe que vai crescer cedo ou tarde – o que a preocupa profundamente; João, o filho do meio, e Miguel, o filho mais novo, gostam de se imaginar nas mais diversas aventuras criadas pela irmã ou pela mãe e se interessam muito por índios, piratas, feras selvagens e explorações náuticas.

Em uma noite de sexta-feira, arrumando-se para irem a uma festa do trabalho de George, os pais e Naná tentavam organizar as crianças para dormir. Em meio à confusão, e depois do sr. Darling enganar o filho Miguel para que ele tomasse xarope, o homem sente-se compelido a “brincar” com a situação e coloca uma colher do remédio no pote de leite de

Naná, que toma e fica desconcertada com o sabor horrível. Os filhos não acham graça da piada e, incapazes de irem dormir, amparam a cadela. Em uma reação explosiva, George Darling, sentindo-se desrespeitado e substituído por um animal no coração dos filhos, prende a babá a uma coleira e decide que ela deveria dormir no jardim. Estava aberto o precedente: as crianças ficariam sozinhas no quarto durante a noite, à espreita de Peter Pan, que precisava vir buscar sua sombra guardada na gaveta. Com receio e maus pressentimentos, a sra. Darling vê-se na obrigação de ir à festa. A mãe zelosa, então, coloca as crianças para dormir com luzes baixas acesas e parte com o marido.

É então que Peter Pan, com a ajuda de Sininho e das estrelas que conspiravam a seu favor, consegue abrir a janela e entrar no quarto dos meninos. Ele precisa “prender” a sombra de volta a seu corpo, mas não sabe como. Na movimentação, Wendy acorda, e ocorre o primeiro encontro entre os protagonistas.

A sombra de Peter Pan, aprisionada pela babá e pela mãe, entra na casa antes da personagem; sua representação, seu duplo, sua alma entram na casa burguesa, juntamente com a sombra. A ideia impraticável mas incontestável de sua existência habita a casa dos Darling antes mesmo de ele lá pisar. A sombra, a noite sem supervisão, a conspiração das estrelas para que a janela fosse aberta, todos esses fatores insólitos quebram a normalidade anterior da história (apesar da cadela babá) e é nesse ciclo que começa e termina a hesitação e o enredo torna-se predominantemente maravilhoso, na perspectiva todoroviana.

A partir de então, o enredo de Barrie pode concretizar a Terra do Nunca. Embora cada pessoa tenha a sua, os três meninos visitam um mesmo lugar no plano da narrativa, sem variações subjetivas. Peter Pan ensina as crianças, já acordadas, a voarem, ao serem “banhados” com poeira de fada (de Sininho) e mentalizarem pensamentos felizes; com a nova habilidade, eles saem voando pela janela e vão em direção às estrelas. Seguindo a direção de Peter, a Terra do Nunca surge diante de seus olhos depois da viagem rumo à segunda estrela à direita.

O narrador do romance de Barrie descreve o lugar como sendo uma ilha, cercada de água salgada por todos os lados, que surge diante dos olhos dos viajantes quando chegam a partir das estrelas. Os lugares dentro da Terra do Nunca mencionados por Barrie são, no original (BARRIE, 1995), a “*Neverwood*” (“Mata do Nunca”, em tradução livre), onde os Meninos Perdidos caçam feras selvagens (como lobos, ursos e leões), lutam contra os piratas e os peles-vermelhas e constroem a casa para Wendy (chamada, no original, de “*Wendy house*”, nome que, depois da obra de Barrie, passou a ser usado na língua inglesa para

designar casas pequenas construídas para crianças brincarem)²⁹. É também na *Neverwood* que se localiza a casa subterrânea dos meninos perdidos e de Peter Pan. Outro lugar nomeado por Barrie é a lagoa das sereias, onde fica a “*Marooner’s Rock*” (“Pedra do abandono”), rocha subaquática sobre a qual Peter ficou ilhado à beira da morte por não poder voar em meio à maré que subia. A única outra menção explícita a lugares feita por Barrie é o “*Jolly Roger*”, o navio do Capitão Gancho e seus piratas. Contudo, com a adaptação de Lobato, no Brasil, e com aquisição de parte dos direitos do universo ficcional de Peter Pan por Walt Disney, nos anos 1950, e por tantos outros estúdios e autores de livros, detalhes e descrições adicionais foram sendo adicionadas ao mapa da Terra do Nunca (ver Anexo A).

Os habitantes da Terra do Nunca canônica de Barrie são extensivamente descritos e nomeados. Os Meninos Perdidos vivem em frequente competição com os piratas do Capitão Gancho, que vivem em constante competição com os índios Piccaninny, que competem com as feras selvagens. Adicionalmente, as sereias vivem no fundo do oceano e pouco socializam com humanos; contudo, elas gostam de tomar sol nas pedras da Lagoa das Sereias, onde Peter leva Wendy para vê-las. Lá, elas tentam afogá-la; tal qual as sereias das lendas medievais de base greco-romana, as da Terra do Nunca não são particularmente boazinhas: gostam de afogar seres humanos e conseguem hipnotizá-los com seu canto e seus olhos subaquáticos.

As fadas são descritas como seres diminutos e luminosos que moram nas árvores. Cada vez que um bebê ri pela primeira vez, uma fada nasce na Terra do Nunca (e, aparentemente, no mundo real, já que, em *Peter Pan em Kensington Gardens*, há fadas nesses jardins londrinos); de maneira oposta, sempre que alguém diz “Não acredito em fadas”, uma fada cai morta. Uma fada vive poucos anos e consegue sentir apenas “um sentimento por vez” (BARRIE, 2012, p. 83), o que faz Sininho, por exemplo, ser, por vezes, totalmente feliz, outras, totalmente triste e, frequentemente, totalmente ciumenta:

Sininho não era de todo má; ou melhor, ela era toda má agora, mas, por outro lado, às vezes era toda boa. As fadas têm que ser ou uma coisa, ou outra, pois, como são tão pequenas, infelizmente só têm espaço para um sentimento de cada vez. Elas podem mudar, no entanto tem que ser uma mudança completa (BARRIE, 2012, p. 83).

O clímax da obra, possivelmente (e certamente o da peça teatral, pelo efeito potencial de interação com a plateia), acontece no capítulo intitulado “*Do you believe in fairies?*” (“Você acredita em fadas?”, em tradução livre) (BARRIE, 1995, p. 129). É nessa parte do

²⁹ PETER PAN. Encyclopedia Britannica. Disponível em: <<http://global.britannica.com/topic/Peter-Pan-play-by-Barrie>>. Acesso em: 14 maio 2016.

romance que se tem o episódio em que Sininho, para salvar Peter de morrer, toma todo o remédio que Gancho havia envenenado – com ajuda dela própria, quando estava tomada pelo sentimento do ciúme –. Nesse ponto, ela, que consegue, mesmo com língua de fada, ser compreendida pelo menino, sugere um plano para que sua vida seja salva:

Sua voz estava tão fraca que, no início, Peter não entendeu o que ela estava dizendo. Mas depois conseguiu compreender. Sininho estava dizendo que achava que ia melhorar se as crianças acreditassem em fadas. Peter abriu os braços, sem saber o que fazer. Não havia crianças ali, e já estava de noite; mas ele falou com todas que talvez estivessem sonhando com a Terra do Nunca e que, portanto, estavam mais perto dele do que se imagina ser possível – meninos e meninas de pijama, indiozinhos nus dormindo em cestas penduradas nas árvores (BARRIE, 2012, p. 169-170).

A existência onírica da Terra do Nunca como um lugar compartilhado por todas as crianças (do mundo todo, não apenas as que vestem pijamas e dormem em camas) é trazida à tona novamente nesse momento do texto. Peter Pan dirige-se a todas as crianças:

– Vocês acreditam? – exclamou Peter.
Sininho se sentou na cama bem depressa para ver qual seria seu destino. Ela achou que estava escutando algumas crianças dizendo sim, mas não tinha certeza.
– O que você acha? – perguntou Sininho a Peter.
– Se vocês acreditam, batam palmas! – gritou Peter. – Não deixem a Sininho morrer! Muitos bateram.
Alguns não.
Alguns monstrinhos até fizeram careta.
Os aplausos pararam de repente, como se inúmeras mães houvessem entrado correndo nos quartos de seus filhos para ver o que estava acontecendo. Mas Sininho já estava salva (BARRIE, 2012, p. 170).

A fada é salva, e ambos vão ao resgate dos meninos perdidos e dos meninos Darling, que haviam sido sequestrados pelo Capitão Gancho. No fim, há um duelo entre Peter e Gancho, e o pirata acaba sendo devorado pelo crocodilo que sempre o perseguia com seu tique-taque. Após isso, Wendy decide que é hora de voltar para casa e encarar o mundo real; estava na hora de crescer. Os irmãos não relutam, porque se impressionam com o fato de não serem mais capazes de lembrarem-se dos rostos dos pais – haviam ficado na Terra do Nunca por tempo demais. Os Meninos Perdidos, comovidos com sua própria condição de órfãos, aceitam ir para Londres juntamente com os Darling. Mas Peter se recusa. Ele os leva até em casa com seu navio voador, banhado pelo pó de fada de Sininho, mas retorna à Terra do Nunca, agora como capitão do navio pirata. Os Darling recebem todas as crianças e cuidam delas, apesar dos desafios financeiros, até a adultez – de maneira curiosamente similar ao que James Barrie fez, posteriormente, com os meninos Llewelyn Davies.

A Terra do Nunca é às vezes tão onírica e subjetiva, por ser acessada por todas as crianças do mundo no momento dos sonhos; outras vezes torna-se tão mórbida e assustadora, por aparecer na mente pela escuridão e por ser abrigo àqueles que morrem; e, na narrativa, concretiza-se de maneira tão real e palpável, por ser palco das aventuras dos irmãos Darling, descrita em detalhes e mapeada pela cultura popular posterior à produção de Barrie. É um espaço simultaneamente insólito, fantástico, maravilhoso e realista; traz consigo sentimentos diversos, como a felicidade, a aventura, o ódio, o medo e a melancolia. De maneira simbólica, é comum a todos nós; de maneira narrativa, é extremamente particular e socioculturalmente constituída – a ilha que os Darling visitam reúne lendas e aventuras de interesse cultural adequado à criança britânica do início do século XX, como fadas, sereias, índios e piratas.

O espaço criado pelo autor escocês se banha daquelas características comuns aos lugares mitológicos, como o Olimpo, o Hades e os Campos Elíseos, da mitologia grega, ou Asgard e os Nove Mundos, da mitologia nórdica, que se prestam para explicar a realidade cosmogônica da Terra dos humanos, ao mesmo tempo em que são palco de atos heroicos e narrativas míticas e literárias. A Terra do Nunca, além de ser o espaço ficcional das aventuras da menina Wendy e seus irmãos, é o espaço imaginário da criança por excelência. Trata-se do lugar para onde muitos adultos, possivelmente incluindo o próprio Barrie, sempre quiseram retornar e da concretização do sentimento de nostalgia irreparável que o fez afirmar que, nas nossas vidas, “nada que acontece depois dos doze anos de idade realmente importa”³⁰.

³⁰ Tradução livre da frase original “*Nothing that happens after we are 12 matters very much*”, supostamente proferida por Barrie, conforme artigo “*J.M. Barrie and the big adventure of Peter Pan*”, disponível em: <<http://www.scotland.org/features/jm-barrie-and-the-big-adventure-of-peter-pan/>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

4 ANTROPOFAGIA EM *PETER PAN*

“Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil”.

Mário de Andrade

“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro”. As palavras do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (2011) materializavam, em 1928, um dos pilares do movimento modernista brasileiro: a busca por uma cultura brasileira que fosse independente das amarras colonizadoras europeias. Para tanto, o escritor modernista e seus companheiros acreditavam que devesse haver uma espécie de “inversão no jogo”, ou seja, ao invés de colonizados, tornar-nos-íamos colonizadores de nosso próprio território cultural; como os índios canibais, alimentar-nos-íamos da cultura internacional e das miscigenações de ordem histórico-cultural pelas quais passamos, absorvendo suas forças e excretando suas fraquezas, sempre com o fim de cultivar a “identidade original brasileira”.

Tal visão, uma versão mais madura das paixões vanguardistas da Semana de 1922, não pode ser analisada sem que se leve em consideração o contexto ideológico das primeiras décadas do século XX, que, em toda sua efervescência, compõe o que a crítica já tradicional dos anos 1970-1980 convencionou como Modernismo de fase heroica. Alfredo Bosi, por exemplo, levanta que:

[...] o intelectual brasileiro dos anos 20 teve que definir-se em face desse quadro: as suas opções vão colorir ideologicamente a literatura modernista. [...] o contato que os setores mais inquietos de São Paulo e do Rio mantinham com a Europa dinamizaria as posições tomadas [...]. Começam a ser lidos os futuristas italianos, dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano. Falando de modo genérico, é a sedução do *irracionalismo, como atitude existencial e estética*, que dá o tom aos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral [...]. Nessa fase tentou-se, com mais ímpeto que coerência, uma síntese de correntes opostas: a *centrípeto*, de volta ao Brasil real, que vinha do Euclides sertanejo, do Lobato rural e do Lima Barreto urbano; e a *centrífuga*, o velho transoceanismo, que continuava selando a nossa condição de país periférico a valorizar fatalmente tudo o que chegava da Europa. Ora, a Europa do primeiro pós-guerra era visceralmente irracionalista (BOSI, 2006, p. 305).

O crítico defende que o movimento organizado pelos artistas modernistas, de maneira similar ao Romantismo oitocentista (ao qual, por um lado, criticavam), partia de matrizes europeias para buscar a brasilidade original que ainda não havia aflorado nas artes. Em vista disso, o grupo constituído por Graça Aranha, Menotti del Pichia, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e outros teria atuado no sentido de “atualizar” aquilo que os autores definidos por Bosi (2006) como pré-modernistas faziam (nominalmente: Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Lima Barreto).

Ora, para Bosi, Monteiro Lobato está preso no pré-modernismo, uma “escola não-escola”, definida como um momento literário não-declarado, isento de manifestos, mas importante para abrir as portas da visão revolucionária posterior. O autor paulista era, na ficção de coloração rural para adultos, um “moderno anti-modernista”, “ele próprio medíocre paisagista acadêmico e avesso a todas as correntes estéticas do século XX” (BOSI, 2006, p. 333). Já explicitamos³¹ que Lobato deliberadamente recusou-se a aceitar as manifestações dos modernistas. Ele tinha, sim, seus próprios “manifestos”, inclusive publicados, nos volumes com textos integrais de correspondência, constituintes da coleção oficial de sua obra, pela Editora Brasiliense. É também visível que a recusa de associação aos modernistas se deu por sua inconformidade com o aspecto irracionalista das manifestações radicais de 1917 e 1922, que eram baseadas em movimentos de vanguarda europeia; contudo, todo o realismo que permeia a ficção lobatiana para adultos encontra uma *ameaça* na obra infantil, que é costurada por meio de elementos insólitos, fantásticos e maravilhosos, que servem para aproximá-la do espírito irracionalista dos modernistas contemporâneos do escritor. Esse choque entre realidade e fantasia gera, para o leitor, um espírito de questionamento, um precedente para a reflexão, o que torna a obra infantil de Lobato menos obviamente didatizante do que os textos para crianças que costumavam circular no país antes dele.

Conforme os anos se passaram, os artistas que haviam organizado a Semana de Arte Moderna de 1922 puderam amadurecer sua produção. Ao longo dos anos 1920 e 1930, eles continuaram a produzir e teorizar sobre arte, e importantes publicações como a revista *Klaxon*, o manifesto *Pau-Brasil*, o *Abaporu*, a *Antropofagia* e *Macunaíma* vieram à tona. Na própria semana de 1922, o discurso de Menotti del Pichia já trazia certa maturidade, ao afirmar que o movimento futurista de Marinetti era ortodoxo demais para ser aplicado no Brasil e que o objetivo não era esse, mas sim afrontar os artistas e intelectuais academicistas e parnasianos, que amarravam a produção artística e a forçavam a seguir contornos não-

³¹ Ver o capítulo 2 - “O projeto de Monteiro Lobato” e o subcapítulo “Monteiro Lobato no contexto modernista”, nesta dissertação.

brasileiros. Com o passar dos anos, os modernistas superaram gradualmente a vanguarda “de choque” europeia de inspirações irracionalistas, surrealistas, futuristas, dadaístas, cubistas, para buscar, de fato, algo brasileiro.

Ora, esse espírito de busca por uma literatura e uma arte tipicamente nacional, que bebe da fonte da cultura indígena, folclórica, africana, rural e as coloca em uma “mistura” com elementos estéticos e artísticos que vêm do exterior parece ser um movimento muito similar àquele que Lobato aplicou ao longo de toda sua produção para crianças. É possível afirmar que Lobato é antropofágico, mesmo sem fazer parte do grupo que criou o manifesto nos anos 1920. Com isso parece concordar Marisa Lajolo, que insinua tal característica à obra infantil lobatiana:

Na presença de personagens infantis tradicionais e européias como Branca de Neve, Peter Pan ou Chapeuzinho Vermelho no sítio de Dona Benta manifesta-se outro aspecto no qual o projeto lobatiano parece coincidir com outros projetos da vanguarda: a retomada da tradição, passando-a a limpo, fecundando sua significação quer pela irreverência em relação a seu contexto tradicional, quer pela sua imersão em outro contexto, agora moderno e nacional. Não podem constituir tais procedimentos, muitas vezes estruturais na obra de Lobato, manifestações do mesmo espírito da antropofagia que em outras obras, é lido como penhor de modernidade e vanguarda? (LAJOLO, 1982, p. 48).

Apesar de não ter sido um escritor declaradamente modernista, e embora sua produção para adultos fosse presa às premissas do Realismo, Monteiro Lobato, ao escrever para crianças, mostrou-se modernista e antropofágico. Isso fica claro ao se comparar as manifestações artísticas do autor paulista e dos colegas artistas do grupo de 1922, especialmente entre as décadas de 1920 e 1930:

Quadro 3 – Irracionalismo e antropofagia: o Modernismo de 1922 e a obra infantil de Monteiro Lobato

Características modernistas	Artistas modernistas partícipes da Semana de 1922	Monteiro Lobato – obra infantil
Irracionalismo	Base nas vanguardas europeias como o surrealismo, o futurismo, o cubismo e o dadaísmo, além de teorias como as de Freud e Einstein; quebra de paradigmas artísticos voltados ao academicismo, ao parnasianismo e ao realismo. Produção maturada <i>a posteriori</i> que misturava elementos europeus e brasileiros, com obras-primas como o <i>Abaporu</i> e <i>Macunaíma</i> .	Base nas obras de ficção para crianças de matriz europeia, antigas, medievais e contemporâneas. Quebra de paradigmas da produção literária para crianças no Brasil, no que diz respeito à derrubada da moral da história e do texto didatizante por excelência. Uso de elementos insólitos de ordem fantástica e maravilhosa que propiciam embates com a realidade posta, criando efeito de insegurança e questionamento junto ao leitor.
Antropofagia	Mistura das ideias europeias contemporâneas com elementos da cultura brasileira de matriz indígena, folclórica, africana e rural.	Convivência de personagens, lendas, mitos, teorias, costumes e universos ficcionais de origem europeia, norte-americana, africana e brasileira (urbana, rural, regional, folclórica e indígena).

Fonte: elaboração do autor.

Uma visão como essa dá razão à afirmação de Regina Zilberman de que a obra infantil de Lobato constitui, sozinha, “quase um sistema literário inteiro” (ZILBERMAN, 2005, p. 33). Sendo antropofágica, dialógica, multimodal, moderna (embora declaradamente anti-moderna), nacionalista (embora constituída de elementos muito regionais e internacionais) e largamente divulgada entre o público brasileiro de várias gerações, é uma obra robusta que consegue abarcar muitas das características de um sistema literário.

Importante notar que o efeito de antropofagia presente na produção infantil de Lobato não existiria se ele não escrevesse de maneira propositalmente intertextual. Aqui, tomaremos como sentido de “intertextualidade” aquele defendido por Bakhtin (2002) e seus descendentes intelectuais, como Julia Kristeva (1974), que cunhou o termo.

Para Mikhail Bakhtin (2002), dentro do romance, o narrador (por ele chamado de “autor”) representa uma voz essencial que “cria” a realidade da narração; alguns romances são *monológicos*, ou seja, a voz do narrador é a única, pois, mesmo ao permitir que as personagens travem diálogos, ele o faz apenas para provar seu ponto de vista. De maneira oposta, está o romance dialógico, *polifônico*, que dá voz discursiva às personagens de maneira equivalente à do narrador, sem que explicitamente se busque representar um ponto de vista específico. A personagem do romance polifônico consegue escancarar sua visão do mundo, em diálogo com outras personagens que também o fazem, sem que nenhuma delas seja aniquilada pela voz do narrador. Assim, analisando a obra de Dostoiévski, que para ele é considerada polifônica, Bakhtin vê que “[sua] peculiaridade fundamental” consiste na “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de

vozes plenivalentes”. Essas vozes “mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo” (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2002, p. 4-5).

O dialogismo bakhtiniano não fica preso, todavia, apenas ao interior da diegese. Ele também prevê que todo texto está em diálogo com outros textos. Essa vertente da visão de Bakhtin permitiu a Julia Kristeva, estudiosa muito importante para a divulgação das análises do teórico russo, que cunhasse o conceito de *intertextualidade*. Segundo ela, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 440).

Dessa forma, de maneira implícita ou explícita, todo texto dialoga com textos anteriores. No plano da narrativa, nenhuma história é contada sem que faça referência direta ou indireta a histórias que haviam sido contadas anteriormente, por outrem. Contudo, parte do que Lobato faz com elementos de textos da cultura ocidental não quer – nem tenta – ser implícito; ele propositalmente traz elementos narrativos que não foram criados por ele para que adentrem, participem e componham seu universo ficcional – e lhes dá crédito de autoria, época e nacionalidade original. A fenômenos artísticos de intertextualidade explícita como esse, Affonso Romano Sant’Anna (1985) classifica: paródia, paráfrase, plágio e apropriação.

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

Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha. Por exemplo, quando Salvador Dali toma a famosa Mona Liza de Leonardo da Vinci e pinta-lhe uns bigodes, está se apropriando de um signo cultural e invertendo-lhe satiricamente o significado (SANT’ANNA, 1985, p. 46-47).

O movimento antropofágico de Lobato incluía intertextualidade explícita, e ela não buscava plagiar, parodiar nem parafrasear autores e culturas diferentes do universo brasileiro

que ele havia cunhado; essa intertextualidade tinha como objetivo “devorar” e “digerir” o elemento ficcional exterior. Adriana Silene Vieira (1998, p. 13-14), ao propor-se a realizar um estudo comparativo entre *Peter Pan* de Barrie e de Lobato, assume que

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

A autora demonstra que a narrativa lobatiana funciona como uma brincadeira infantil, um declarado *faz-de-conta*. Isso parece pertinente ao se considerar que o autor paulista cria um universo antropofágico fantástico-maravilhoso que referenda os contos da Carochinha, narrativas orais europeias e indígenas, mitos, romances etc. Trata-se de uma materialização visível do “mosaico” de Kristeva. Sobre a constituição específica do mosaico antropofágico de *Peter Pan*, este trabalho se debruça a seguir.

4.1 Pixie dust e pó de pirlimpimpim: *Peter Pan* de Monteiro Lobato

O universo ficcional de Peter Pan entra em contato com o Sítio de maneira frequente ao longo de diversas obras e revisões de obras de Monteiro Lobato. Vieira (1998, p. 87) evidencia que

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

Três das publicações que têm a participação da personagem Peter Pan, *O irmão do Pinóquio*, *O circo de escavalinho* e *A pena de papagaio*, tornam-se, em 1931, capítulos que compõem a versão original de *Reinações de Narizinho* (1931), posterior, portanto, a *Peter Pan*. Na verdade, a personagem, o vilão, a Terra do Nunca e o autor escocês são mencionados por Lobato em diversos textos, desde *O Saci* (1921), passando por textos não-ficcionais até livros de publicação posterior à adaptação de 1930 (VIEIRA, 1998). Nos livros *Memórias da Emília* e *O Picapau Amarelo*, o menino que não quer crescer reaparece materializado, visita o Sítio e interage diretamente com os protagonistas lobatianos.

Dessa maneira, em *Peter Pan* (1930), a narrativa do escocês não era propriamente uma novidade para as personagens do Sítio e tampouco para os leitores de Lobato à época original das publicações, mas eles ainda não haviam tido contato com o enredo completo, trazido à língua portuguesa de maneira pioneira por Lobato. Embora o autor também fosse tradutor, sua afinidade com o enredo era tamanha que ele não meramente a traduziu, mas a adaptou ao seu projeto.

O romance *Peter Pan*, revisado e oficializado a partir de 1952, quando do lançamento da coleção de literatura infantil de Lobato, serve de matriz para a edição aqui analisada, realizada pela Editora Globo, detentora dos direitos autorais de Lobato após o fim da Editora Brasiliense. Valendo-se da estratégia de lançar livros em série, a primeira frase do livro já faz referência ao número 1 da coleção oficial, *Reinações de Narizinho*, em menção aos capítulos supracitados que são cronologicamente anteriores à produção de *Peter Pan*:

Quem já leu as *Reinações de Narizinho* deve estar lembrado daquela noite de circo, no Picapau Amarelo, em que o palhaço havia desaparecido misteriosamente. Com certeza fora raptado. Mas raptado por quem? Todos ficaram na dúvida, sem saber o que pensar do estranho acontecimento. Todos, menos o Gato Félix. Esse figurão afirmava que o autor do rapto só poderia ter sido uma criatura – Peter Pan. [...] Mas quem era Peter Pan? Ninguém sabia, nem a própria Dona Benta, a velha mais sabida de quantas há. [...] [Dona Benta] escreveu a uma livraria de São Paulo pedindo que lhe mandasse a história do tal Peter Pan. Dias depois recebeu um lindo livro em inglês, cheio de gravuras coloridas, do grande escritor J. M. Barrie. O título dessa obra era *Peter Pan and Wendy*. Dona Benta leu o livro inteirinho e depois disse: - Pronto! Já sei quem é o Senhor Peter Pan, e sei melhor do que o Gato Félix, pois duvido que ele haja lido este livro (LOBATO, 2012, p. 12).

No trecho acima, fica clara a referência ao esforço de criação de uma coleção seriada. Além disso, a menção nominal à cidade de São Paulo como uma opção para Dona Benta comprar livros explicitamente corrobora a ideia de que o Sítio se localiza em uma região específica, no interior do estado homônimo, possivelmente em referência à cidade natal do autor, conforme mencionado anteriormente.

Mas o aspecto mais interessante do início da obra é, justamente, o estatuto de adaptação e apropriação que a diegese assume. O texto original tem um subtítulo, “A história do menino que não queria crescer contada por Dona Benta”. De fato, nas cenas do Sítio, a senhora reúne os netos Pedrinho e Narizinho, assim como Emília, o Visconde de Sabugosa e tia Nastácia, para contar-lhes a história que lera em inglês. Ela assume o papel de narradora dentro da narrativa por seis vezes, em seis noites consecutivas, nas quais conta as aventuras de Wendy e seus irmãos com Peter Pan na Terra do Nunca.

Notam-se nessa estrutura textual algumas relações polifônicas implícitas: a cada fim de noite, Dona Benta senta-se em círculo com os ouvintes e conta-lhes histórias da mesma maneira que os contadores antigos e medievais faziam. Os ouvintes são partícipes na construção da narrativa e intrometem-se e interrompem a contadora quando julgam necessário. Além disso, a cada fim de sessão, a senhora seleciona um ponto climático da história que pede uma continuação, em estratégia similar à de Xerazade das *Mil e uma noites*, à dos autores folhetinescos do Romantismo e do Realismo-Naturalismo, e, inclusive, à técnica de *cliffhanger* do cinema americano.

- Justamente naquela hora a Senhora Darling estava na sala de jantar contando ao marido a história da sombra. O Senhor Darling sorria.
 - “Impossível, querida. Isso há de ser sonho. É um absurdo.”
 - Nisto soou o *prrrrr*... Julgando que fosse alguma coruja que houvesse entrado na *nursery*, a Senhora Darling correu para lá. Ao ver a janela aberta e as três camas vazias, deu um grito e desmaiou.
- Nesse ponto dona Benta interrompeu a história, deixando o restante para o dia seguinte. Todos gostaram muito daquele começo e Narizinho observou que as histórias modernas são mais interessantes que as antigas.
- Estou notando isso, vovó – disse ela. – Nas histórias antigas, de Grimm, Andersen, Perrault e outros, a coisa é sempre a mesma – um rei, uma rainha, um filho de rei, uma princesa, um urso que vira príncipe, uma fada. As histórias modernas variam mais. Esta promete mais. Peter Pan está com jeito de ser um diabinho levado da breca (LOBATO, 2012, p. 27).

Lobato aproxima-se dos modernistas em sua obra infantil porque, assim como eles, lia livros contemporâneos a ele e buscava impregnar-se de seu estilo. Ele também se torna pioneiro em literatura infantil brasileira por esse motivo: a literatura infantil com potencial de emancipação e questionamento surge na literatura ocidental com livros como *Tom Sawyer*, *Robinson Crusoe* (que não foi publicado com o intuito de ser lido por crianças), *Alice no país das maravilhas*, *O Mágico de Oz* e *Peter Pan*, e o escritor paulista bebe da fonte dessas obras novas ao trazê-las para o leitor brasileiro. Isso é feito, claramente, de maneira explícita na narrativa – o comentário de Narizinho, inclusive, representa a criança com a qual Lobato tinha contato –, seus filhos, por exemplo, que, ao ouvir as contações de Purezinha, sua esposa, preferiam que ela pulasse a parte da moral da história das fábulas e pediam adaptações daquelas lógicas europeias e medievais que para elas pouco sentido faziam. Lobato atende a essa necessidade que ele enxergava no leitor brasileiro de textos para crianças.

O narrador regular dos livros da coleção do Sítio, que é geralmente tão intruso e onisciente quanto o de Barrie, aparece em *Peter Pan*, mas, na maior parte das cenas, concede a voz à personagem Dona Benta, que assume a contação de uma história dentro da outra, de maneira dialógica, juntamente aos seus narratários. A senhora, além de selecionar momentos de mistério para interromper a história e permitir contribuições dos ouvintes, também se

intromete naquilo que conta. E ela parece fazer isso como uma *persona* do próprio Lobato manifestando-se nas páginas, ao se analisar o esforço didático³² e dialógico do texto, como fica claro no trecho a seguir.

Certo sábado à noite estavam todos muito ansiosos à espera de Peter Pan, que saía pela manhã numa expedição cinegética.

- Pare aí, vovó! – berrou Pedrinho. – Essa palavra esquisita me deixou tonto. Que vem a ser isso?

- Coisa das mais simples, meu filho. Cinegético quer dizer “relativo a caçada”. Expedição cinegética significa o mesmo que caçada.

- Mas se é tão simples dizer caçada, por que vem a senhora com essa terrível complicação? – observou Pedrinho, que era inimigo de palavras difíceis.

- Para você perguntar e eu ter a ocasião de ensinar uma palavra nova que ninguém aqui sabe. Neste mundo, Pedrinho, precisamos conhecer a linguagem das gentes simples e também a linguagem dos pedantes – senão os pedantes nos embrulham. Você já aprendeu o que é cinegético e se em qualquer tempo algum sábio da Grécia quisesse tapear você com um *cinegético*, ao invés de abrir a boca, como um bobo, você já pode dar uma risadinha de sabidão (LOBATO, 2012, p. 55).

Pedrinho, logo na sequência, segue o conselho de Dona Benta e usa a palavra nova com Nastácia, que não a compreende. Isso gera reação de risos entre todos, o que comprova a tese da velha matriarca de que o desconhecimento pode tornar as pessoas ignorantes e, portanto, manipuláveis.

Mas as personagens lobatianas têm características e colorações próprias, e seus comentários refletem, em sua maioria, seus próprios pontos de vista – de maneira que a carga dialógica fica perceptível. Ao manifestarem-se, Benta, Pedrinho, Emília e Nastácia demonstram seus desejos e opiniões pessoais de maneira muito verossímil. Por exemplo, a boneca falante, ao ouvir que alguns meninos perdidos quiseram voltar à Terra do Nunca após serem adotados pelos Darling e viram-se inseridos na sociedade e na rotina escolar, fala aquilo que muitos dos leitores pensariam em falar: “- Bem feito! – exclamou Emília. – Quem manda [...] trocar a mais linda das terras, terra de piratas, de lobos famintos, de índios que fogem como lebres, de sereias de casca de prata, por essa sengracice que deve ser Londres? Bem feito. Bem feitíssimo” (LOBATO, 2012, p. 79).

Com ela, concorda Pedrinho, o que levanta preocupação em Dona Benta:

³² Didático mas pouco moralista, como evidenciado anteriormente. Lobato buscava, com seus narradores, ajudar o leitor a fazer questionamentos e ensinar – obviamente ensinamentos que eram coerentes com sua visão do mundo e do Brasil e com seus projetos pessoais, ou seja, não defendemos aqui a falácia do texto completamente emancipador. Contudo, ao dar voz à criança, às mulheres, aos negros e às negras, e a escrever de maneira dialógica com comentários dos mais diversos e vozes de muitas personagens, o autor consegue afastar-se do moralismo vigente na literatura em estrutura de fábula predominante antes de suas publicações na literatura infantil do Brasil.

- Eu também penso assim – disse Pedrinho. – No dia em que me pilhar na Terra do Nunca, será para sempre. Ando enjoado desse mundo.
- E tinha coragem de deixar aqui sua avó? – perguntou Dona Benta.
- Isso não. Levava a senhora também. Levava todos. Mudava o sítio para lá... (LOBATO, 2012, p. 79-80).

De fato, as personagens do Sítio, como muitos dos leitores de *Peter Pan* de Barrie, facilmente identificam-se com as personagens do escocês. Afinal de contas, trata-se de um texto em que um dos protagonistas, Pan, toma uma decisão: não crescer mais, ao passo que a outra, Wendy, decide o oposto. Trata-se de crianças decidindo sobre seus próprios futuros, com as visões do mundo que têm, emancipando-se daquilo a respeito do que os pais, mestres ou vilões adultos tentam convencê-los. Pedrinho obviamente se vê como Peter Pan, aspecto que será abordado na seção a seguir. Narizinho compara-se com Wendy e defende as meninas. Ao ouvirem sobre a cena em que Wendy costura a sombra de Peter Pan de volta ao seu corpo, e o menino gaba-se por tê-lo conseguido sem dar à menina o devido crédito, Pedrinho e Narizinho reagem:

- “Eu sou mesmo um danadinho!” – exclamou [Peter Pan], por fim, todo cheio de si. Tamanha gabolice espantou Wendy. Ela havia concertado a sombra e o prosa chamava para si as honras! Já se viu uma coisa assim?
- “Danado, você?” – disse a menina com ironia. “Se fui eu quem costurou a sombra, como o danado pode ser você?”
- “Sim” – disse o menino –; “você ajudou um pouco, não nego.
- “Ajudou!...” – repetiu Wendy imitando-lhe o tom de voz. – “Pois nesse caso passe muito bem! Não gosto de gente gabola.” [...]
- “Oh, não se ofenda, Wendy! Eu tenho este defeito. Sou gabola de nascença. Quando qualquer coisa de bom me acontece, ponho-me sem querer a contar prosa. Seja boa. Perdoe-me. Reconheço que uma menina vale mais do que vinte meninos.”
- Isso também não! – protestou Pedrinho. – Só se é lá na Inglaterra. Aqui no Brasil um menino vale pelo menos duas meninas.
- Olhem o outro gabola! – exclamou Narizinho. – Vovó já disse que *louvor em boca própria é vitupério* (LOBATO, 2012, p. 20).

Os papéis de gênero reaparecem quando a narrativa atinge o ponto em que Wendy, os irmãos e os Meninos Perdidos decidem ir embora. Ao narrar a cena, Dona Benta deixa transparecer um julgamento sobre o choro:

- Peter Pan estava profundamente triste. Súbito, lançou-se à cama, com a cara escondida nas mãos. Dizem que chorou, mas não há certeza disso.
- Ele não chorava? – perguntou Narizinho.
- Não, nunca chorou, salvo, talvez, nesse dia – mas não há certeza. Peter Pan considerava o choro coisa própria de mulher (LOBATO, 2012, p. 63).

A comparação com a obra original faz-se interessante neste ponto. Lá, Pan não apenas chora quando a menina decide ir embora, como também derrama lágrimas em outros

momentos, a exemplo de quando perde sua sombra, no começo da história, quando Sininho morre e quando se despede de Wendy já crescida, na cena em que a filha Jane aparece. Talvez essa escolha de Lobato reflita um fator cultural – aos meninos ingleses era permitido chorar quando quisessem, ao passo que os meninos brasileiros não achavam digno equipararem-se a meninas.

Alguns pontos da narrativa de Lobato, de fato, refletem visões que no século XXI, com o crescimento da desconstrução de tabus sociais e preconceitos discriminatórios, parecem absurdos. Talvez a cena mais polêmica do *Peter Pan* do autor paulista seja aquela em que as personagens se referem à condição de tia Nastácia como uma mulher negra.

Aqui Tia Nastácia interrompeu a narrativa para dizer:

- Para mim esse menino estava empulhando Dona Wendy. Estou velha e só vi fada nas histórias.

- Cale a boca! – berrou Emília. – Você só entende de cebolas e alhos e vinagres e tocinhos. Está claro que não poderia nunca ter visto fada porque elas não aparecem para gente preta. Eu, se fosse Peter Pan, enganava Wendy dizendo que uma fada morre sempre que vê uma negra beijuda...

- Mais respeito com os velhos, Emília! – advertiu Dona Benta. – Não quero que trate Nastácia desse modo. Todos aqui sabem que ela é preta só por fora.

- É o pigmento – disse o Visconde. – Isso de brancuras e preturas não passa de maior ou menor quantidade de pigmentos nas células da pele.

Emília, que não sabia o significado de pigmento, veio logo com a sua célebre respostinha:

- “Pigmento é o seu nariz” –, mas Dona Benta apoiou o Visconde, dizendo que era aquilo mesmo, que os pretos são pretos porque têm muitos pigmentos na pele (LOBATO, 2012, p. 22).

Enquanto narrativa dialógica e polifônica, justifica-se que haja espaço para Emília, Benta e Visconde exprimirem pareceres a respeito da questão da raça e da cor da pele – e a análise fica mais interessante ao se levar em conta que Lobato usava precisamente essas três personagens, em momentos diferentes e com objetivos diversos, para vincular sua própria voz aos textos que escrevia. Aqui, Emília representa o senso comum da elite cultural do início do século XX, que considerava os negros inferiores, visão herdada dos anos de escravidão negra no Brasil. Essa voz é derrubada, primeiramente, pelo argumento de Dona Benta, que representa uma camada da sociedade mais esclarecida, descendente intelectual dos abolicionistas do século XIX, que enxergavam que os negros eram humanos e bons “apesar da cor”. O Visconde representa o terceiro nível da discussão à época, que entendia as razões científicas e objetivas das mudanças de pigmentação da cor da pele, as quais justificam a não-discriminação.

Para leitores contemporâneos, talvez seja necessária certa mediação para entender o posicionamento lobatiano refletido em páginas assim polêmicas. Pode parecer que, nos textos

dele, machismo e racismo flertavam com um conservadorismo reacionário perigoso; contudo, de maneira oposta, enquanto homem do seu tempo, Lobato inovava por trazer diálogos como esses. Ao lê-los, o leitor consegue ver representadas camadas sociais divergentes na discussão da época e passa por uma linha de raciocínio que *ruma* à emancipação e à luta contra o ódio racial e a opressão de mulheres, de uma maneira consideravelmente liberal para o Brasil dos anos 1920-1930, pois, mesmo que as falas de Emília, Pedrinho e Benta sobre o papel dos negros, das mulheres e dos homens não sejam veementemente repreendidas, elas são contrapostas – e poucos verdadeiramente o faziam na sociedade da época. Trata-se de conflitos ideológicos pelos quais o país e o próprio Lobato começavam a passar.

Emília, não apenas nesta obra, assume o papel de fazer colocações nefastas, vezes irritantes, vezes engraçadas e, a cada pouco, perspicazes. Uma delas diz respeito à própria narrativa de Dona Benta:

- O quarto ficou mergulhado em silêncio profundo. Todos dormiam, e até a chama da lamparina parecia cochilar, de tão quietinha. Mas de repente essa luz tremeu três vezes e apagou-se.
- Por quê? – indagou Narizinho.
- Algum besouro – sugeriu Emília.
- Não – disse Dona Benta. – É que havia entrado pela janela uma pequena bola de fogo.
- Como havia entrado pela janela, se a janela estava fechada? – berrou Emília.
- Isso não sei – disse Dona Benta. – O livro nada conta. Mas como fosse uma bola de fogo mágica, o caso se torna possível (LOBATO, 2012, p. 17).

E então a boneca preocupa-se que a “bola de fogo” vá incendiar a casa e a cidade de Londres, para que então Dona Benta revele que a tal bola é uma fada; trata-se de um efeito narrativo que tenta simular a reação da plateia da peça de teatro, na qual Sininho era um ponto luminoso.

Embora os eventos do Sítio sejam de outro plano narrativo com relação àquela história que Benta conta a respeito de Londres e da Terra do Nunca, não se deve esquecer que os dois universos são insólitos. A pergunta de Emília sobre a verossimilhança da entrada de Sininho com a janela fechada é explicada com mágica e *faz-de-conta* por Dona Benta. O mesmo se repete a certa altura da história das aventuras dos Darling, quando Peter e os meninos constroem uma casa em volta de uma Wendy desmaiada ao chão:

- Num instante ficou pronta a casinha. Peter Pan observou que havia esquecido a chaminé. Onde já se viu casa sem chaminé? Correu os olhos em torno, em procura, e deteve-os no Miguel, que tinha na cabeça a cartola de seu pai.
- “Ótimo!” – gritou Peter Pan tomando a cartola. “Melhor chaminé do que esta não é possível” – e arrumou-a em cima do teto. E tudo mais foi assim. O material mais empregado era o “faz de conta”. Não tem fechadura na porta? Faz de conta que esta

fivela é fechadura. Não tem cadeira? Faz de conta que esta pedra é cadeira (LOBATO, 2012, p. 42).

Essa propriedade do faz-de-conta é consoante com a obra de Barrie. Nela, como visto, fica explícita a diferença entre a Terra do Nunca de “faz-de-conta” e a “real” para os irmãos Darling, especialmente quando são atacados por piratas e percebem que os machucados doem de verdade: “Foi assim que os três irmãos aprenderam muito bem a diferença entre uma ilha de faz de conta e a mesma ilha, só que de verdade” (BARRIE, 2012, p. 81). Ainda em Barrie, a propriedade do faz-de-conta se materializa com frequência, a ponto de Peter Pan não entender a diferença entre as duas coisas (confusão que apenas ele fazia, diferentemente dos Darling, dos Meninos Perdidos, dos piratas e até das fadas):

Mas eles nunca sabiam se ia haver uma refeição de verdade ou só uma de faz de conta, tudo dependia do humor de Peter. Ele às vezes comia muito, muito mesmo, se isso fosse parte de uma brincadeira; mas nunca comia só para se empanturrar, que é o que a maioria das crianças mais gosta de fazer na vida. A segunda melhor coisa é falar sobre fazer isso. O faz de conta era tão real para Peter que durante uma refeição de mentirinha ele até engordava. É claro que era difícil, mas todos eram obrigados a fazer o que ele mandava. Só que, se alguém conseguia provar para Peter que estava ficando magro demais para sua árvore, ele deixava a pessoa se empanturrar (BARRIE, 2012, p. 111).

Vieira (1998, p. 106) mostra que o “faz-de-conta” lobatiano, contudo, vai além daquele apresentado por Barrie. Analisando *Reinações de Narizinho*, a pesquisadora chega à conclusão que

se o “*make-believe*” apresentado no texto de James Barrie servia apenas para se “adaptar” as coisas, o faz-de-conta das personagens lobatianas era uma palavra mágica capaz de mudar totalmente os fatos. Se a história era fictícia, se tudo era mentira mesmo, por que não “*fazer de conta*” que os fatos haviam ocorrido de outro modo? [...] O “faz-de-conta” serve para lembrar que a história vivida por Emília e as demais personagens é ficção, jogo, encenação. [...] Tal reversibilidade do tempo é mais um traço de modernidade da obra lobatiana, pois derruba a própria idéia tradicional de *enredo* e *destino*. Não haveria mais um *erro trágico*, e, se houvesse, Emília voltaria atrás e o desfaria.

O faz-de-conta é a força motriz das aventuras das personagens do Sítio. É por meio do faz-de-conta que eles conseguem viajar, voltar no tempo, aumentar e diminuir de tamanho etc. Trata-se de uma matéria-prima narrativa que aproxima o texto, ao mesmo tempo, dos contos de fada, da literatura fantástica e mesmo do surreal e do *nonsense*. É por meio dessa propriedade que Lobato quebra a noção de enredo linear e irreversibilidade dos fatos narrados, o que o aproxima, novamente, dos modernos. Com isso concorda Vieira (1998, p. 106), que chega a comparar o efeito àquele de Macunaíma, personagem de Mário de Andrade

que consegue, porque quer, fechar os olhos e mudar de localização espacial e temporal, de tamanho e de constituição corpórea.

No mesmo ano da publicação de *Peter Pan*, 1930, Lobato divulga o texto *A pena de papagaio*, que, no ano seguinte, comporia a integridade do livro *Reinações de Narizinho*. No episódio, as personagens do Sítio manifestam o desejo de conhecer Peter Pan; deparam-se, então, com um menino invisível que se autodenomina Peninha e que entrega a eles o Pó de Pirlimpimpim, capaz de transportá-los ao País das Fábulas. Trata-se de uma propriedade mágica claramente inspirada pelo *pixie dust*, o pó mágico da Sininho de Barrie, hipótese textualmente comprovada pela própria narrativa:

- Estou desconfiado, disse Pedrinho, que o tal pó mágico de Peter Pan era o nosso pó de pirlimpimpim.
- E quem nos garante que o tal Peninha, que deu a você o pó de Pirlimpimpim, não seja esse mesmo Peter Pan? Aquela história de o Peninha ser invisível está parecendo ardeirice de Peter Pan para nos empulhar.
- Pode ser. Tudo pode ser – concordou Pedrinho, pensativo (LOBATO, 2012, p. 27).

Há uma diferença, todavia: o pó do escocês fazia as crianças voarem, ao passo que o do brasileiro as teletransporta diretamente a outros lugares.

“Armados” com o pó de pirlimpimpim e com o faz-de-conta, desde os primeiros livros, as personagens do Sítio, ao longo de toda a série, veem-se desprendidas de seu local de origem e podem viajar para os mais diversos lugares. Parece uma metáfora da infância, da imaginação e, sobretudo, do poder da leitura. Ao lermos, somos transportados para onde a narrativa nos levar.

Paralelizando as aventuras de Wendy e Peter Pan com as aventuras das crianças do Sítio, Dona Benta (e Lobato) permite a Narizinho e Pedrinho (e ao leitor) conceberem a ideia de criarem suas próprias aventuras e seus próprios mundos de faz-de-conta. E, de fato, ao invés de Pedrinho e Narizinho irem à Terra do Nunca, o que nunca acontece, é o universo de Barrie que visita o Sítio, mais de uma vez. O movimento antropofágico de Lobato não fere seu nacionalismo tão marcante: os livros que mostram a visita de personagens estrangeiros sempre parecem priorizar a supremacia do território e dos costumes do Sítio, que representa uma região e uma nação. A seção a seguir propõe-se a tratar desse movimento.

4.2 A criança britânica e a criança brasileira

O trabalho de Dona Benta como contadora de histórias é bastante considerável. Ela não apenas lê um livro importado da Inglaterra em língua original, como também consegue traduzi-lo e transformá-lo em uma versão reduzida³³ com poucas alterações ou supressões do enredo original de Barrie, para contá-lo aos netos ao longo de seis noites, dividindo as sessões de forma que as crianças se mantivessem curiosas para a noite seguinte. Mas o traço mais marcante de sua contação são as intervenções que faz para que os aspectos culturais ingleses sejam compreendidos mais claramente. Ainda nas primeiras páginas, a exemplo, lê-se:

- Havia na Inglaterra uma família inglesa composta de pai, mãe e três filhos – uma menina de nome Wendy (pronuncia-se Uêndi), que era a mais velha; um menino de nome João Napoleão, que era o do meio; e o outro, de nome Miguel, que era o caçulinha. Os três tinham o sobrenome Darling, porque o pai se chamava não-sei-o-quê Darling (LOBATO, 2012, p. 13-14)

Nota-se que os nomes que encontram correspondência em língua portuguesa, John Napoleon e Michael são traduzidos; Wendy e Peter, por outro lado, nomes de protagonistas, são mantidos inalterados. Sendo composto por letras correspondentes a estruturas fonéticas que não fazem parte do sistema linguístico do português, o nome Wendy, através do comentário de Dona Benta, torna-se reconhecível aos interlocutores do Sítio e ao leitor brasileiro, que podem aprender a pronunciar o nome da menina à moda inglesa.

A mesma ajuda é dada para que o leitor brasileiro compreenda os pormenores do inverno europeu. Ao mencionar neve, por exemplo, a avó diz que, com a fuga de certas personagens, a neve do solo havia voado como pó para cima. Em certo momento, a interlocutora Narizinho pede maiores explicações:

³³ Vieira (1998, p. 75) compara os números de páginas de edições e dos capítulos da obra original de Barrie e da adaptação de Lobato, e chega à conclusão que há redução de metade do tamanho do trabalho do escocês por Lobato (de 199 páginas para 109, nas edições por ela analisadas, excluindo-se, aproximadamente, as páginas que dizem respeito às aventuras das personagens do Sítio). Ela levanta que isso talvez tenha sido feito para manter a carga de oralidade, espontaneidade e, sobretudo, interesse para o leitor brasileiro. A autora ressalta ainda que essa é uma estratégia perfeitamente compreensível por não se tratar de uma versão traduzida, mas uma adaptação com raízes orais de contação de história. Quanto aos capítulos, que na obra original são 17 e no texto de Lobato são 6, a pesquisadora conclui que, do ponto de vista do conteúdo, os capítulos “1 - *Peter breaks through*”, “2 - *The shadow*” e “3 - *Come away, come away*”, de Barrie, tornam-se, na narrativa de Lobato, apenas um, “1 - *Peter Pan*”; o capítulo “4 - *The flight*”, do original, é ignorado quase completamente na adaptação do brasileiro; “5 - *The island. Come true*” e “6 - *The little house*” compõem “2 - *A Terra do Nunca*”; “7 - *The home under the ground*” é parcialmente ignorado, embora seu título traduzido no próximo capítulo de Lobato; “8 - *The mermaid's lagoon*” e “9 - *The Never Bird*” se tornam, em Lobato, “3 - *A Lagoa das Sereias*”; “10 - *The happy home*”, “11 - *Wendy's story*”, “12 - *The children are carried off*” e “13 - *Do you believe in fairies?*” se tornam “4 - *A morada subterrânea*”; “14 - *The pirate ship*” e “15 - *Hook or me this time*” são transpostos para “5 - *O navio dos piratas*”; e “16 - *The return home*”, somado a “17 - *When Wendy grew up*” compõem “6 - *A volta*”.

- A senhora falou em nuvem de poeira, vovó. Mas a floresta não estava coberta de neve? – indagou Narizinho.
- Sim, minha filha. Mas a neve, logo que cai acumula-se solta como farinha. Se dá o vento, voa como poeira (LOBATO, 2012, p. 37).

Há outras cenas como a transcrita acima. Ao descrever a caverna subterrânea dos Meninos Perdidos, Dona Benta precisa justificar a existência de uma chaminé (importante para o enredo *a posteriori*, uma vez que, no clímax, Gancho a utiliza para conseguir envenenar o remédio de Peter Pan). Ao mencionar a lareira, a mesma Narizinho demonstra desconhecimento da palavra, o que abre precedente para uma explicação:

- [...] Bem no centro da caverna existe uma lareira.
- Que é lareira, vovó? – perguntou Narizinho.
- Aqui no Brasil temos o clima quente ou temperado e por isso não se usam lareiras nas casas. Nos países frios, porém, não existe quem não saiba o que é lareira, porque não existe casa sem lareira. É o lugar de fazer fogo para o aquecimento da casa. Entre nós, e em todos os países quentes, fogo só há na cozinha, para cozinhar. Nos países frios, além desse fogo da cozinha há o fogo para aquecer a casa. Mas isso unicamente nos países atrasados. Nos países adiantados, em vez da velha lareira existe um sistema de canos de vapor quente que percorrem todos os quartos e salas por dentro das paredes e os mantêm na temperatura que se deseja (LOBATO, 2012, p. 54).

É interessante a categorização que a narradora-personagem faz a respeito de “países atrasados” e “países adiantados” da época, ao explicar a diferença de uso entre lareira e calefação. Fica implícito, possivelmente, um discurso lobatiano de elogio às ricas potências como Estados Unidos e Inglaterra, que, em pleno século XX, pouco dependiam do fogo das lareiras para aquecer seus lares.

Além disso, também fica implícita uma contradição no projeto lobatiano: ao buscar configurar um sítio e crianças que pudessem representar todo o Brasil e os brasileiros, ele claramente ignora, em uma passagem como a transcrita acima, hábitos e costumes de determinadas regiões do Brasil, como o Sul e as regiões serranas, onde sempre fez frio no inverno e se utilizavam lareiras nas casas. O mesmo centralismo regional ocorre na passagem a seguir:

- [...] O outono é a mais linda de todas as estações nos países frios onde cai neve. Aqui no Brasil ninguém percebe diferença grande entre o outono, o verão e o inverno. Na realidade só temos duas estações – a das águas e a da seca. A vegetação se mostra intensamente verde na estação das águas, e também verde, mas de um verde mais sujo, mais seco, na estação da seca – que vai de maio a outubro. Nos países frios não é assim. As quatro estações são perfeitamente definidas (LOBATO, 2012, p. 58).

Ao buscar definir, para as crianças, as cores do outono, Dona Benta fala com meninos e meninas das regiões Sudeste, sobretudo, onde se localiza o Sítio e, adicionalmente, *talvez* com meninas e meninos do Nordeste e Centro-Oeste, apenas. A criança brasileira que morava na região Sul não precisaria de explicações sobre as quatro estações e as diferenças das cores, uma vez que o clima subtropical temperado do Sul se caracteriza por definição das estações, invernos chuvosos e verões secos. De maneira similar, a passagem não comporta a lógica do Norte, de clima tropical, com chuvas periódicas ao longo de todo o ano. O esforço para se fazer entender à criança do centro do país com relação às peculiaridades sazonais segue, por parte de Dona Benta:

- [...] Na primavera a vegetação desperta do sono do inverno e brota numa grande alegria de verdes esmeraldinos. [...] Nas laranjeiras você vê muito bem o verde-esmeralda nos brotos novos e vê o verde carregado do verão nas folhas mais velhas [...].

- Nesse caso, “cor de verão” deve ser o verde carregado das copas das laranjeiras – juntou Narizinho.

- Perfeitamente, minha filha. “Cor de verão” só pode ser verde carregado. E “cor de outono...”

Dona Benta parou. Tinha primeiro de dar uma ideia do que é o outono nos países frios. Pensou um bocadinho e disse:

- O outono é a mais linda, a mais poética estação do ano nos países frios. A vegetação inteirinha muda de cor. Tudo que é verde passa a amarelo ou vermelho [...]. No começo, amarelos e vermelhos muito vivos, novinhos ainda. Depois, mais murchos; e por fim, uns amarelos e vermelhos mortos, embaçados, sujos, porque toda a folhagem das árvores vai caminhando para o tom pardo, que é o tom da morte das folhas diante do inverno que se aproxima. Estão entendendo?

- Estamos, vovó – responderam os dois meninos. – Apesar da sua linguagem elevada, estamos entendendo muito bem. E já percebemos o que é “cor de outono” – acrescentou Narizinho. – É o tom de palha, não é isso mesmo? (LOBATO, 2012, p. 58).

A avó consegue fazer com que seus netos compreendam as descrições espaciais do livro de Barrie através de comparações com elementos típicos da região em que habitavam – como o verde-claro da folha nova de laranjeira, o verde-escuro da folha adulta típica da Mata Atlântica e a cor da palha, comparável aos tons outonais. Esse tipo de descrição (e insinuação) comparativa de viés regional se estende pelo livro.

Os índios da Terra do Nunca são definidos como norte-americanos e comparados a elementos que fossem conhecidos por leitores brasileiros do Sudeste:

Do lado esquerdo ficava uma aldeia de Peles-Vermelhas, isto é, índios norte-americanos de nariz recurvo, cocar de penas na cabeça, cachimbo da paz na boca. Viviam em silêncio e em descanso, sempre de cócoras, como nossos caboclos do mato. As casas desses índios eram em forma de tenda árabe (LOBATO, 2012, p. 32).

O mesmo ocorre com os piratas, que são definidos como “lobos do mar”, expressão que os meninos identificam como concernente a marujos mais velhos. O Capitão Gancho é descrito como o mais terrível de todos os lobos dos mares, e, em sua primeira fala, recorre à adaptação do bolo de aniversário britânico ao pão-de-ló, um elemento da cultura brasileira:

- “Mando preparar um grande pão-de-ló bem bonito por fora e bem cheio de veneno por dentro. Ponho o pão-de-ló ali naquela pedra e vou ficar espiando de longe. Os meninos perdidos não têm mães para ensinar-lhes o que devem e o que não devem comer, de modo que logo saem da caverna e se lançam sobre o doce como lobos famintos – e eu terei o gosto de vê-los morrer a pior das mortes” (LOBATO, 2012, p. 36-37).

As sereias, em Barrie, encantam Wendy, mas não há necessidade de explicações antes do encontro, pois ela sabe perfeitamente como sereias são. Como seres mitológicos tão intrínsecos à cultura europeia, as criaturas são quase naturais em uma obra que representa um universo povoado por seres fantásticos à beira-mar. Em Lobato, contudo, é necessária certa preparação. A narradora Dona Benta diz que

Wendy e seus irmãozinhos só conheciam as sereias dos livros de figura. Sereias de verdade, com cauda de peixe e escamas, bem vivas e perigosas, nunca haviam visto nenhuma, por não serem criaturas encontráveis no jardim zoológico de Londres. Havia lá de tudo – hipopótamos, rinocerontes, leões, tigres, girafas, serpentes, ursos, focas, mas sereia, nenhuma (LOBATO, 2012, p. 44-45).

Além da relação direta com a riqueza da cidade de Londres e seu zoológico, a referência a livros de figura é interessante. Os meninos ingleses eram ávidos leitores, valor que Lobato queria difundir entre os brasileiros com seus romances.

A seguir, na narrativa brasileira, diferentemente da de Barrie, os Meninos Perdidos, Peter Pan, João e Miguel tentam capturar uma sereia na lagoa. A avó narradora define tal tarefa como impossível e se vale, novamente, de comparações que facilitam o entendimento para crianças brasileiras: “Não há lambari arisco que tenha a ligeireza de uma sereia [...], [são] dez vezes mais lisas que o sabão [...]” (LOBATO, 2012, p. 46).

As próprias condições da criança inglesa são explicadas por Dona Benta através de comparações com a criança brasileira. Logo nas primeiras páginas da história, a avó e os netos detêm-se no significado da palavra *nursery*:

[As crianças Darling] ocupavam a mesma *nursery* numa linda casa de Londres.
- *Nursery*? – repetiu Pedrinho. – Que vem a ser isso?
- *Nursery* (pronuncia-se nârseri) quer dizer em inglês “quarto de crianças”. Aqui no Brasil, quarto de criança é um quarto como outro qualquer, e por isso não tem o nome especial. Mas na Inglaterra é diferente. São uma beleza os quartos das crianças

lá, com pinturas engraçadas rodeando as paredes, todos cheios de móveis especiais e de quanto brinquedo existe.

- Boi de chuchu, tem? – indagou Emília.

- Talvez não tenha, porque boi de chuchu é brinquedo de meninos da roça e Londres é uma grande cidade, a maior do mundo. As crianças inglesas são muito mimadas e têm os brinquedos que querem. Os brinquedos ingleses são dos melhores [...]. Aqui essa indústria está começando. Já temos algumas fábricas de bonecas e outras de carrinhos, cavalinhos de pau, trenzinhos de folha, patinhos de celuloide, gaitas de assoprar, etc. etc.

Pedrinho declarou que quando crescesse ia montar uma grande fábrica de brinquedos da maior variedade possível e que lançaria no mercado bonecos representando o Visconde de Sabugosa, a Emília, o Rabicó, etc. (LOBATO, 2012, p. 14).

O trecho sobre os brinquedos ingleses, somado ao relato da riqueza do zoológico londrino, além do sistema de calefação, em contraponto com o boi de chuchu, brinquedo tradicional da “roça” (assim como as bonecas de pano e os bonecos de sabugo...), reflete a visão lobatiana de que os países de primeiro mundo tinham características invejáveis. Essas características, como dito antes, na visão de Lobato, deveriam ser imitadas pelo Brasil, com indústria e investimento inteligente, como é o caso dos brinquedos. Só assim, para ele, deixar-se-ia a mentalidade do Jeca Tatu para trás.

Essa característica da obra de Lobato foi usada contra ele na Era Vargas. Por fazer parecer que os Darling e todas as crianças inglesas eram ricas em *Peter Pan* (o que difere de Barrie, que retratava os Darling tendo dificuldades financeiras), Lobato, segundo Vieira (2008, p. 176), sofreu represália:

Tais comentários levaram a obra *Peter Pan* a ser colocada na lista dos livros proibidos [no governo Vargas], pois as autoridades brasileiras achavam que as informações sobre o nível econômico dos ingleses estariam depreciando as condições das famílias brasileiras.

Contudo, como visto, Lobato era, na verdade, um nacionalista, talvez um tanto paradoxal, por reconhecer que o país era inferior em tantos sentidos aos países que admirava e sonhar que os brasileiros os imitassem, mas, ainda assim, era um nacionalista, ou seja, exaltava o Brasil. E esse discurso de exaltação também tem espaço nas comparações que envolvem *Peter Pan* nas narrativas em que a personagem aparece.

Por exemplo, se o *Peter Pan* inglês original não usava chapéu ou gorro, na peça de teatro e em encenações posteriores a ele foi convencionado um gorro verde; na versão de Lobato, contudo, quando da primeira aparição do garoto, vê-se: “- Em vez de responder, o menino enxugou depressa os olhos com as costas da mão e fez um bonito cumprimento com o gorro vermelho” (LOBATO, 2012, p. 19). Ele usa um gorro vermelho como o do Saci. Essa comparação entre Pan e o Saci reaparece de maneira implícita em falas de tia Nastácia:

- [...] Não entendo como é que a senhora Darling foi deixar a janela aberta. Quarto de criança a gente não deixa de janela aberta nunca. Entra morcego, entra coruja – e entram até esses diabinhos, como o tal Peter Pan (LOBATO, 2012, p. 27).

- Credo! Imaginem um menino desses aqui no sítio! Era capaz até de serrar o chifre do Quindim... (LOBATO, 2012, p. 72).

Para Nastácia, o Saci era um menino levado, endiabrado, que aparecia à noite no quarto das crianças para fazer travessuras. Ele vestia um gorro vermelho e representava o espírito da juventude e da natureza; como um deus Pã que trazia consigo liberdade e também pânico. De fato, Peter Pan e o Saci compartilham muitas características insólitas. Lobato pôde ter acentuado essas semelhanças quando trouxe a lenda do Saci e a personagem Peter Pan para sua ficção. Ele já estava ciente da existência de Peter Pan quando escreveu o livro *O Saci*, ainda em 1921:

E trate de fazer como Peter Pan, que embirrou de não crescer para ficar sempre menino, porque não há nada mais sem graça do que gente grande. Se todos os meninos do mundo fizessem greve, como Peter Pan, e nenhum crescesse, a humanidade endireitaria. A vida lá entre os homens só vale enquanto vocês se conservam meninos. Depois que crescem, os homens viram uma calamidade, não acha? (LOBATO, 1983, p. 213-214).

No trecho, o próprio Saci menciona Pan em conversa com Pedrinho, na floresta. Anos depois, no conto “As fadas”, publicado na coletânea oficial de Lobato, no volume *Histórias diversas* (1947), ocorre um encontro entre Peter Pan e o Saci. Eles dialogam sobre a habilidade de cruzar as pernas, que o Saci surpreendentemente tem:

O sacizete, que estava de gorro vermelho na cabeça e pito na boca, deu uma cuspidinha de banda e disse:

- É uma coisa que não sei. Tenho ouvido falar isso mas não sei.

- Como não sabe? – admirou-se Peter. – Então não vê, não percebe, não presta atenção no que faz?

- Prestar atenção é um ato consciente – respondeu o saci –, e isso de cruzar as pernas é um ato que todos fazem inconscientemente e, portanto, sem prestar atenção.

Peter Pan admirou-se do saci falar com tanta sabedoria, usando palavras que ele ignorava, como “consciente” e “inconsciente”, e perguntou o que era. O saci veio com exemplos. “Quando você pisca, presta atenção na piscada?” – “Não, está claro!” – respondeu Peter. E o saci: “Pois então você pisca inconscientemente. E quando descasca uma laranja? – Ah, aí presto toda a atenção, se não corto o dedo.” – “Pois então, quando descasca a laranja você age conscientemente. Vê a diferença?”

Peter Pan aprendeu, mas continuou a achar um grande mistério que os sacis ignorem que “cruzam as pernas apesar de terem uma perna só” (LOBATO, 2011, p. 116).

Pelo aspecto insólito, mágico e endiabrado, Peter Pan pode ser comparado em Lobato à figura do Saci, e, na narrativa, dele aprende palavras cultas que não conhecia antes; infere-se

que o ser fantástico brasileiro tem superioridade intelectual em relação ao inglês, na obra lobatiana.

Peter Pan também é comparado a Pedrinho, por compartilharem características heroicas e masculinas. Sobre este segundo elemento, é interessante observar que Barrie usa a personagem Wendy para contrapor a Peter Pan e encontrar semelhanças. Antes de conhecê-lo pessoalmente, a menina inglesa conta à mãe sobre sua aparência e personalidade:

A sra. Darling acreditara em Peter Pan na época, mas, agora que era casada e cheia de bom senso, duvidava muito que tal pessoa existisse.
 – Além do mais – ela disse para Wendy –, ele já deve ter ficado grande.
 – Ah, não, ele não é grande – garantiu Wendy, com toda a segurança. – É exatamente do meu tamanho. Ela quis dizer que Peter era do seu tamanho tanto em termos de mente quanto em termos de corpo. Wendy não sabia como sabia disso; só que sabia (BARRIE, 2012, p. 48-49).

A suspeita se confirma quando ela se vê de frente a ele, fisicamente: “- Vou costurar a sombra para você, rapazinho – disse ela, embora Peter fosse da sua altura; e pegou sua caixinha de costura e remendou a sombra ao pé de Peter. – Acho que vai doer um pouco – avisou” (BARRIE, 2012, p. 58).

Opostamente a Barrie, Lobato usa Pedrinho, figura masculina, para comparar a Peter Pan. Em *Reinações de Narizinho*, na primeira aparição daquele que seria denominado Peninha, personagem que, como já referido, suspeita-se ser Peter Pan disfarçado, o menino brasileiro compara-se e sente afinidade com o menino britânico:

Pedrinho, que andava com Peter Pan na cabeça, pensou imediatamente nele. Só Peter Pan, no mundo inteiro, teria a idéia de vir pregar-lhe aquela peça. Para certificar-se, perguntou:
 - Que altura você tem?
 - A sua, mais ou menos.
 - E que idade tem?
 - Mais ou menos a sua.
 Se tinha a altura e a idade dele, era um menino como ele, e se era um menino como ele, quem mais senão Peter Pan? Pedrinho sentiu uma grande alegria. O endiabrado Peter Pan ia aparecer outra vez (LOBATO, 1952, p. 251).

E, tal qual com o Saci, que é comparado com a personagem de Barrie em textos publicados antes e depois da adaptação de *Peter Pan*, Pedrinho e o menino inglês se encontram e conversam em mais dois momentos; o primeiro deles é em *Memórias da Emília* (de 1939), livro que, narrado pelo Visconde, conta a história de um anjinho que caiu do céu e foi encontrado por Emília e adotado pela turma do sítio. A imprensa e o mundo ficam sabendo do ocorrido, e diversas personalidades são atraídas à propriedade de Dona Benta.

A certa altura, chega um grande grupo da Inglaterra, enviado pelo rei inglês, composto por diversas crianças e por um Almirante Brown, responsável por elas, para admirarem o anjinho. Como de costume, Lobato vale-se da situação narrativa para comparar costumes ingleses e brasileiros; ao receber o Almirante, Dona Benta oferece um cafezinho preparado por Nastácia e laranjas colhidas na propriedade; o homem recusa e diz que preferia uísque.

No grupo, estavam Alice, de Lewis Carrol, e Peter Pan, de Barrie. Eles logo são levados para conhecer o anjinho e, em conversa com Emília, também se impressionam com a realidade local:

- [...] Vocês aqui no Brasil arranjam cada nome para as frutas! – observou Alice, que nunca tinha visto jabuticaba. – Essa, a avaliar pelo nome, deve ser do tamanho duma melancia.”
 - Ao contrário – disse Narizinho. – O nome é grande, mas a fruta é das menores que temos. Pretinha e assinzinha...”
 - “E agora é tempo? – quis saber Peter Pan, já com água na boca.”
 - “Antes sêsse! – suspirou Emília. – Agora só temos laranja. Gosta de laranja-lima, Peter?”
 - “Se gosto! – respondeu ele. – Pélo-me! Qual é o pé?”
 - “Aquele, baixinho, perto da cerca. Tem canivete?”
- Peter Pan correu para apanhar meia dúzia de laranjas, que veio chupar perto do anjinho. Ao verem aquilo as outras crianças também ficaram com água na boca. Foi uma correria.
- “*Oranges, Oranges!*” – gritavam em inglês (LOBATO, 1972, p. 259).

Antes, contudo, de conhecerem o anjinho, os inglesinhos são submetidos por Emília e Pedrinho a olharem para um anjo falso, o Visconde disfarçado, pois tinham medo que os visitantes roubassem o serzinho que caíra em seu quintal. Os ingleses percebem e reclamam, liderados por Peter Pan:

- “Peter Pan!...” exclamou Pedrinho, reconhecendo o famoso menino que jamais quis crescer.
 - “Sim, sou Peter Pan, e já sei de tudo. Esse anjo é falso — é o tal visconde disfarçado em anjo. O anjinho verdadeiro está escondido em qualquer parte.”
 - “E se for assim?” gritou Pedrinho assustado.
 - “Se for assim”, tornou Peter Pan, “ou você nos mostra o anjinho verdadeiro, ou nós damos uma busca em regra neste sítio até o descobrirmos.”
- Pedrinho encheu-se de coragem e disse com voz firme:
- “Nós estamos em nossa casa e saberemos defendê-la contra tudo e contra todos. medo não temos — de nada! Quem manda aqui no sítio sou eu — depois de vovó.” (LOBATO, 1972, p. 255).

Embora admirasse e se comparasse a Pan, Pedrinho considerava-se superior; e, embora invejasse e trouxesse ao Sítio inspirações inglesas, Lobato considerava o Brasil superior. E seu Sítio era tão importante que eram as personagens mais incríveis do mundo que a ele vinham, e não o oposto.

Isso se consolida de uma vez por todas em *O Picapau Amarelo* (também de 1939), segundo momento em que Peter Pan visita o Sítio e convive com Pedrinho, mas dessa vez a situação é um pouco diferente: diversas personagens como Cinderela, Branca de Neve, Dom Quixote e outros mudam-se para a propriedade de Dona Benta. Para acomodá-los, a matriarca compra terras ao lado do terreno principal; em uma manobra de *nonsense* intertextual, essas personagens não vêm sozinhas. As princesas trazem seus castelos e cortes, os heróis trazem seus cavalos e escudeiros, e o Peter Pan vem junto com parte da Terra do Nunca: a lagoa dos piratas, o navio, Capitão Gancho e as sereias. Tudo isso cabe perfeitamente no Sítio, e esses seres maravilhosos ficam separados por uma cerca do Sítio, ambiente fantástico-neutro³⁴. A bricolagem não é necessariamente pacífica; a lagoa dos piratas alaga todo o terreno, inunda o castelo de Cinderela e ameaça Branca de Neve de morrer afogada. Sobre Gancho ainda estar vivo mesmo depois de Pan tê-lo matado, Emília questiona o menino:

[Emília] lhe perguntou se o Capitão Gancho também tinha vindo.

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

- Que coisa curiosa! - disse Narizinho. No Mundo da Fábula ninguém morre duma vez. Peter já venceu esse Gancho e o fez afogar-se no mar e ser engolido pelo jacaré - e depois disso o Capitão já nos apareceu lá em casa e agora vai aparecer novamente aqui... (LOBATO, 1953, p. 65-66).

De fato, o Capitão Gancho acaba desempenhando um dos papéis centrais nessa narrativa, uma vez que o objetivo dos protagonistas passa a ser importuná-lo e derrotá-lo. O vilão de Barrie dialoga com muitas personagens de outros universos ficcionais, como, por exemplo, Dom Quixote – passagem muito interessante que compara Barrie a Cervantes, chamando os dois escritores de “historiadores” que imortalizaram as personagens Gancho e Quixote nas páginas dos livros, embora “de maneiras distorcidas”.

Pan e Pedrinho vivem muitas aventuras juntos e conseguem, inclusive, capturar uma sereia, ato heroico que os irmãos Darling e os Meninos Perdidos não haviam conseguido na narrativa de Dona Benta. No fim, o navio de Gancho é apropriado pelo sítio e rebatizado – deixa de se chamar “Hiena dos mares” para ser conhecido como “Beija-flor das ondas”, em referência ao pássaro brasileiro (seguindo a tradição do pica-pau-amarelo). O navio reapareceria em livros posteriores, como em *O Minotauro* (1939), quando os meninos e Dona Benta utilizam-no para navegar pelas ilhas gregas.

O universo de Peter Pan entra na ficção de Lobato desde *O Saci*, em 1921, e a apropriação feita pelo autor paulista é tamanha que ele nunca abandona a personagem, e

³⁴ Como já analisado no capítulo 2 desta dissertação.

menções a ela e a elementos do universo cunhado pelo escocês são diversas. Mas o maior legado envolvendo Peter Pan e Lobato é o fato de que a versão do autor de Taubaté foi a que realmente se consolidou no imaginário coletivo do leitor e do telespectador brasileiro, ao longo das décadas até à contemporaneidade. A seção a seguir trata desses efeitos profundos da adaptação lobatiana na recepção do enredo de *Peter Pan* no Brasil.

4.3 *Peter Pan* no imaginário coletivo brasileiro

Monteiro Lobato foi o pioneiro ao trazer a obra de Barrie para o Brasil. Seu *Peter Pan* foi, na verdade, o único contato que o público nacional teve com a história do menino que não queria crescer em duas décadas, até o lançamento do filme de Walt Disney. Nesta seção, propomo-nos a analisar como a adaptação do paulista foi absorvida pelo público brasileiro, especialmente com o passar das décadas, e sua força junto à recepção, mesmo com as inúmeras outras adaptações da obra de Barrie invadindo o mercado editorial e o imaginário dos brasileiros.

Sabe-se que as reações ao *Peter Pan* de Monteiro Lobato foram bastante turbulentas, em suas primeiras edições. É possível relacionar o livro, inclusive, à condenação ao cárcere do seu autor. Em março de 1941, o escritor foi preso pelo governo do Estado Novo de Getúlio Vargas. Isso se deu, alegadamente, devido ao fato de o paulista ter enviado uma carta ao presidente ditador, insultando-o por sua política protecionista e pelos entraves à exploração petrolífero-siderúrgica e aos altos impostos no comércio (especialmente de livros e brinquedos). Lobato permaneceu na prisão por três dos seis meses da sentença, em meio a consideráveis protestos das camadas intelectuais da época. Depois disso, ele se exilou voluntariamente na Argentina, completamente insatisfeito com o governo de sua pátria.

O pesquisador John Milton (2003, p. 219-224) propôs-se a analisar, com base na historiografia disponível, razões mais profundas que teriam levado Lobato à cisão completa com o governo getulista, além da carta. A resposta é clara e já foi mencionada nesta dissertação³⁵: o nacionalismo lobatiano era diferente do nacionalismo de Vargas. E ele teria deixado isso claro em publicações e entrevistas de maneira tão veemente que não poderia passar despercebida pelo governo ultranacionalista vigente.

³⁵ Ver seção 2.1 - Monteiro Lobato ideológico.

Milton (2003) cataloga algumas das diversas vezes em que Lobato criticou abertamente o atraso do Brasil devido à baixa inventividade econômica e aos atrasos sociais. Exemplos:

1) em *As aventuras de Hans Staden*, original de 1925, em um dos serões de Dona Benta, Pedrinho surpreende-se ao descobrir que coronéis já existiam no Brasil do século XVI, e Dona Benta defende que eles eram, quando do descobrimento, mais numerosos e mais valorosos que os coronéis remanescentes do século XX;

2) em *Fábulas* (1922), ainda segundo Milton (2003, p. 222), quase todos os capítulos revelam uma visão de mundo pessimista que denuncia que o clero (representado pelo vigário ou padre) era mesquinho e que os fortes sempre estão certos. Isso teria levantado a ira de segmentos da Igreja Católica, como o representado por Padre Sales Brasil, autor de *A literatura infantil de Monteiro Lobato ou Comunismo para crianças*, publicado nos anos 1930, após o lançamento de *Histórias do Mundo para crianças*, de Lobato, em 1934. O livro do padre defendia que Lobato queria implantar em toda uma geração uma carga de anarquismo e comunismo contra a qual a sociedade deveria mobilizar-se para lutar;

3) Milton (2003, p. 223) reporta que, em entrevista dada à BBC Londres entre os anos 1940 e 1941, ou seja, em meio à Segunda Guerra Mundial, Lobato teria defendido os valores ingleses e afirmado que os brasileiros sempre admiraram os britânicos desde a colonização, e deviam a eles suas ferrovias, seus portos, seu desenvolvimento financeiro e a cooperação de um país europeu de primeiro mundo. As afirmações do escritor paulista teriam ido além, exaltando o humanismo inglês (como resumido no poema “*If...*”, de Rudyard Kipling), e afirmado que tais valores teriam sido perdidos na ditadura Vargas, que se aproximava do nazismo alemão, uma vez que transformava justo em injusto, certo em errado e pensamento livre em crime;

4) nos anos 1940, a literatura infantil de Lobato teria sido acusada por Tupy Caldas, do Tribunal de Segurança Nacional, de ser “excessivamente materialista”, sem nenhum tipo de espiritualidade e, portanto, devendo ser banida dos programas educacionais brasileiros uma vez que ele havia falido em contribuir para a formação de uma juventude com valores de patriotismo e tradição católica;

5) na ênfase dada pelo escritor a personagens como Peter Pan e Dom Quixote, representando o espírito de transgressão e anarquia, e o poder transformador da leitura de clássicos pelas crianças (MILTON, 2003, p. 219) teria despertado a ira de camadas mais conservadoras da *intelligentsia* da época.

Apesar de tantos momentos em que Lobato possa ter despertado a ira do Estado Novo, é importante notar que todos os outros exemplos coletados pelo pesquisador (MILTON, 2003) dizem respeito ao livro *Peter Pan*. É nele, afinal, que Lobato retratou o *nursery*, quarto da criança inglesa, como um ambiente especial, ao passo que o quarto do infante brasileiro era apenas um quarto qualquer. É nesse livro que a indústria de brinquedos e a tributação excessiva do Brasil são veementemente criticadas por Dona Benta, e foi esse o volume banido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) de São Paulo, que confiscou todos os exemplares que pôde encontrar no estado, em 1941.

Mas, como visto, é também nesse livro e utilizando-se das personagens desse universo ficcional que o autor paulista exprime sua visão de supremacia da brasilidade sobre outras culturas, em movimento antropofágico. Era necessário criticar e eliminar os “atrasos” para se atingir o ideal nacionalista que ele vislumbrava, e o processo envolvia absorver o que havia de bom no exterior sem deixar de manter aquilo que ele acreditava ser a essência nacional. Isso é feito em *Peter Pan* através de uma linguagem coloquial e oral e da criação de uma história lateral, analisada a seguir, a qual trazia os elementos da obra do inglês para o cenário do sítio interiorano no Brasil.

4.3.1 A sombra: peculiaridade do enredo de Lobato

Enquanto Dona Benta avança na contação da história de Peter Pan para seus netos, no enredo do livro de Lobato, uma trama lateral se desenvolve. A sombra de Tia Nastácia começa a sumir:

Emília saíra da sala pé ante pé sem que ninguém percebesse, e logo depois voltou com a tesoura de Dona Benta na mão. E deu um jeito de cortar a sombra de Tia Nastácia, que enrolou e foi guardar no fundo de uma gaveta. Ninguém percebeu a manobra, mas quando chegou a hora de se recolherem e Tia Nastácia foi apagar o lampião:
 - Ué! – exclamou ela espantadíssima, vendo projetar-se na parede a sombra sem cabeça. – Que coisa, santo Deus! Será que perdi minha cabeça?
 E apalpou-se para verificar se estava mesmo sem cabeça. Só então se lembrou da passagem contada por Dona Benta, e viu que alguém lhe havia cortado a cabeça da sombra.
 - Isso também é demais! – gritou ela. – É judiação. Cortar a cabeça da sombra dum pobre negra velha que nunca fez mal a um mosquito... Mas quem foi o malvado? (LOBATO, 2012, p. 27).

A partir de então, um mistério instaura-se para as personagens da narrativa. A cabeça da sombra de Nastácia havia sido arrancada em alusão à cabeça da sombra de Peter Pan, que, na versão de Lobato, era a única parte que o menino havia perdido no quarto dos Darling.

Essa alteração com relação ao enredo de Barrie merece comentário especial. Ela deu a Dona Benta a possibilidade de dizer que a sombra de Pan havia sido “guilhotinada” pela janela, e diversas explicações sobre a guilhotina, a Revolução Francesa, Maria Antonieta e a tirania puderam ser feitas; não de maneira inocente, é claro, uma vez que *Peter Pan* concentra alto número de críticas a ditaduras e ao conservadorismo.

Dando sequência à trama lateral, todos os dias, antes de Dona Benta retomar a história de Barrie, novas partes da sombra de Nastácia iam-se perdendo, até que, no último serão, a sombra desaparecera por completo. O Visconde, que, nesse livro, quase não tem falas, passara todas as noites analisando o comportamento dos envolvidos e, por fim, chega à conclusão de quem era a criminosa: “- É a Senhora Dona Emília a ladrona da sombra! – declarou o Visconde corajosamente” (LOBATO, 2012, p. 74).

Revelada, a boneca afirma que só pregara uma peça, e que isso não configurava roubo. De fato, a sombra de Nastácia já estava em seu devido lugar, toda remendada, quando da última noite de histórias.

- Bom – disse Dona Benta. – Desde que a sombra voltou, não vale a pena insistirmos nisso, mas Emília que não se repita a brincadeira. A sombra grudou muito bem. Mas se não grudasse? Se a pobre Tia Nastácia ficasse aleijada por toda a vida? Não e não. Basta de tais reinações. Com sombra a gente não brinca (LOBATO, 2012, p. 75).

A história da sombra de tia Nastácia em *Peter Pan* pode ser vista de diversas maneiras. Uma delas é que o universo fantástico-maravilhoso da autoria de Barrie já encontrava existência e aplicabilidade no Sítio antes mesmo da visita do menino que não queria crescer, que aconteceria em livros posteriores na coleção de Lobato. Isso confirma nossa hipótese de que houve antropofagia na ordem da constituição do elemento sobrenatural: as propriedades mágicas do ambiente de Lobato conversam com as do de Barrie.

Outra hipótese confirmada com essa leitura é a de que os dois universos insólitos promovem transgressão da realidade por estranhamento do leitor: se, em Barrie, a sombra aprisionada na casa dos Darling representa a alma do espírito infantil que não queria e não podia deixar aquela casa, em Lobato, a sombra decapitada representa a tirania. E mais: a sombra da negra decapitada pode ser mais uma forte autocrítica lobatiana: mantendo

incólume um discurso racista como o de Emília, a nação brasileira fazia sobreviver a ideologia tirânica dos tempos da escravidão, abolida algumas décadas antes.

Por outro lado, assim como a fada Sininho, é claro que a boneca Emília gosta de agir por impulso, pensa pouco e sente apenas um sentimento por vez. Nesse sentido, a boneca não é necessariamente criticável de retrógrada e racista. Ela poderia, talvez, representar extremos sociais “evitáveis”, na concepção de Lobato: a camada ultraconservadora, e também as atitudes anárquicas, uma vez que as ações da personagem por vezes são “sem eira nem beira”, sem regulamentação, sem moralidade. Não se pode afirmar que Lobato conceda apologia às ações negativas de Emília, mas ele dá espaço a elas, de maneira dialógica. No fim, ela recebe sermão e aprende o que não deve fazer – como deve acontecer com uma criança, com um grupo reacionário conservador e, por que não dizer, com o anarquismo.

De qualquer modo, toda a sequência da narrativa lateral sobre a sombra de Nastácia pode fazer um leitor desatento esquecer-se que *Peter Pan* não é da autoria de Lobato, afinal, ele se apropria de todos os elementos de Barrie com tanto afinco. Talvez isso tenha acontecido entre os leitores brasileiros dos anos 1930 e 1940, considerando que o livro foi tão comentado, lido e vendido, dentro da coleção de Lobato, sem que houvesse a disponibilidade de uma tradução do original, com o nome do escocês na capa. Pode-se ter criado, na cultura nacional, a ideia de que o “tal Peter Pan” fazia parte do universo lobatiano, e sempre havia feito. E essa crença só seria derrubada em 1953, quando Walt Disney, amparado por seu já consolidado império de distribuição e influência cultural, lançou sua versão e a enviou aos cinemas brasileiros. A partir daí, passou-se a falar mais pesadamente sobre um “Peter Pan de Walt Disney”.

4.3.2 A adaptação de Walt Disney

A suposição de que Barrie possa ter sido esquecido como autor de *Peter Pan* e substituído por Monteiro Lobato no imaginário coletivo brasileiro anterior aos anos 1950 ainda não pôde ser confirmada. Mas ela permanece possível ao se considerar aquilo que Vera Lúcia White (2011, p. 70) evidenciou, ao versar sobre a recepção de Peter Pan a partir de 1953, já sob a égide de outro grande nome do século XX, que também adaptava obras diversas e tinha um projeto voltado ao entretenimento infantil, – Walt Disney:

Há algum jovem leitor que saiba que o escritor e dramaturgo escocês Sir James Matthew Barrie é o autor de *Peter Pan*? Parece recorrente o apagamento do autor da obra original do consciente do consumidor de literatura infantil em qualquer obra

adaptada pelos Estúdios Disney. O público tende erroneamente a acreditar que tais versões e/ou adaptações se tratam de originais criados por Walt Disney ou pelos Estúdios Disney e nem chegam a pesquisar as antecedenças históricas do trabalho.

A afirmação da estudiosa se confirma com análises que ela coleta sobre o próprio mercado livreiro e de entretenimento americano, que mostram a proliferação de edições de livros sobre determinados contos ou romances sem destaque à autoria principal, após a aquisição dos direitos e o lançamento de filmes e produtos com o selo Disney. Depois de adaptados, quase todos os originais foram esquecidos em vendas e substituídos pelos produtos da companhia de entretenimento (exemplos dados como quase esquecidos em vendas são os textos e créditos originais que deram origem aos filmes *Pinóquio*, *Bambi*, *101 Dálmatas*, *Alice no País das Maravilhas*, *Mogli: o menino lobo* e *Peter Pan*).

A mesma pesquisadora mostra que essa realidade vem mudando, ao menos no Brasil, pois as editoras têm demonstrado nas últimas décadas certa preocupação em lançar textos integrais com capas e ilustrações atrativas e traduções esmeradas. *Peter Pan* foi relançado em tradução integral feita por Ana Maria Machado, pela editora Salamandra, em 2006³⁶, com novas ilustrações que fugiam às representações baseadas na identidade visual do filme de Disney. Novamente traduzida na íntegra, por Rodrigo Breunig, a editora L&PM colocou no mercado uma edição de *Peter Pan seguido de Peter Pan em Kensington Gardens*, em versão de bolso, com uma identidade visual mais voltada ao público adulto, em 2011. A edição mais recente à época da produção desta dissertação foi lançada no mercado pela editora Zahar, em 2012, traduzida na íntegra por Júlia Romeu e comentada por Flávia Lins e Silva e Thiago Lins, com certo apelo à pesquisa, uma vez que conta com notas sobre Barrie e o contexto de produção e recepção, além de ilustrações da primeira edição original. Mas esse fenômeno recente quebra um ciclo temporal ao longo do qual, segundo White (2011), as edições mais vendidas de *Peter Pan* pertenciam às editoras da Disney ou tinham ilustrações que seguiam / assemelhavam-se à identidade visual das personagens adaptadas por Disney.

Em 1953, Walt Disney escreveu um artigo para a revista *Brief* com o título “*Why I made Peter Pan*” (“Por que eu fiz *Peter Pan*”, em tradução livre). A Walt Disney Pictures fez um documentário em curta-metragem encenando o texto dessa reportagem, lançado como extra no DVD em edição comemorativa de 55 anos do filme de animação *Peter Pan*, disponível no mercado em 2007. Segundo o documentário, Walt Disney teria visto uma peça

³⁶ No mesmo ano, a mesma editora lançou a tradução de *Peter Pan in Scarlet (Peter Pan Escarlata)*, livro escrito por Geraldine McCaughrean, vencedor de um concurso promovido pelo Great Ormond Street Hospital, detentor dos direitos de Peter Pan. O livro celebra os setenta anos da morte do autor escocês e se propõe a dar sequência à narrativa sobre o menino que não queria crescer (WHITE, 2011).

itinerante de Peter Pan em 1911, com Maude Adams no papel de protagonista, o que teria marcado sua infância; alguns anos depois, ele teria encenado a mesma peça na escola, quando representou o papel do menino que não queria crescer e foi atirado contra a plateia em uma cena de voo, por problemas no sistema de cordas coordenado por seu irmão, Roy.

Walt, adulto e empreendedor, teria guardado memórias nostálgicas da peça e manifestado, desde a produção de seus primeiros filmes, nos anos 1930, vontade de fazer uma animação em longa-metragem com base no texto de Barrie. Isso, todavia, só teria sido possível nos anos 1950, depois de longos anos de negociação a respeito de direitos autorais com o Great Ormond Street Hospital, que, desde 1929, recebia lucros em cima de todos os aspectos da obra de Barrie, por vontade do próprio autor.

White (2011, p. 29) mostra que acordos foram realizados e os direitos autorais litigados, e, de início, a Disney pagou *royalties* ao hospital – o que justifica a aparição do nome jurídico da instituição de saúde na tela de créditos do filme de animação (ver Anexo B). Nas décadas posteriores, contudo, a Disney, valendo-se de brechas na legislação americana e inglesa e do fato da morte de Barrie ter completado 50 anos, ganhou direitos plenos sobre a imagem das personagens, com seu próprio design e composição de cores, e sobre as canções e a trilha sonora do filme. Em 2007, completaram-se 70 anos da morte de Barrie, o que suspende a lei de direitos autorais no Reino Unido. Por decreto do governo britânico, o hospital ainda é o detentor dos direitos da obra, mas não pode mais negar a diferentes estúdios e editoras que publiquem o material ou que criem novas obras de ficção com base nas personagens originais. Isso explica a proliferação de edições e adaptações recentes de *Peter Pan*.

White (2011, p. 64-66) analisa ainda o roteiro da versão de Disney em comparação à obra original de Barrie em texto teatral e em romance. Disney seguia a ideia de que produzia filmes de entretenimento para toda a família, que pudessem ser distribuídos em qualquer país; portanto, em suas adaptações, o produtor fazia questão que se mantivesse a essência das personagens e dos enredos, mas que houvesse uma suavização em aspectos chocantes demais. Por isso, nas adaptações de Disney, algumas propriedades transgressoras da literatura se perdem; em *Peter Pan*, por exemplo, Wendy é adaptada como uma criança que também não quer crescer, e seu momento de tomada de decisão de retornar à casa dos pais e enfrentar a vida não é representado; ademais, o viés feminino, sexual e apaixonado dela com relação a Peter Pan é quase apagado do roteiro, assim como a sensualidade e o ciúme de Sininho, que estão lá, mas de forma pouco enfática; há poucas cenas sangrentas e nenhuma morte: no fim, Capitão Gancho desaparece de cena fugindo do crocodilo. Sininho não é envenenada, e não

há a cena em que Peter Pan pede para todas as crianças do mundo aplaudirem para que ela ressuscite.

Além disso, como já dito, na versão de animação de Disney, há pouca ou nenhuma ameaça ao *status-quo* através do elemento insólito, que cede lugar ao maravilhoso puro e ao respeito à moral da família: a sra. Darling não sabe quem é Peter Pan, os pais não notam que as crianças sumiram (os dias da Terra do Nunca representam três horas no mundo real), os Meninos Perdidos não vêm morar com os Darling, e a cena final envolve toda a família olhando para nuvens em formato de navio-pirata e um comentário do sr. Darling dizendo que se lembrava daquela imagem de sua infância (algo totalmente díspar da obra original de Barrie, que menosprezava a figura paterna).

Contudo, Disney não é isento de polêmica. Ao representar os índios da Terra do Nunca, utiliza-se de falas, vestes e comportamentos estereotipados. O chefe da tribo fuma um cigarro que o deixa fora de si, e os índios são bobos, pouco ativos, com cocares de pena e pinturas de guerra. Nesse ponto, Barrie também se valia de estereótipos, ao transcrever as falas das personagens indígenas de uma maneira gramaticalmente incorreta, típica da imagem que se tinha do índio americano na Europa, e também ao colocá-los como sempre perdedores e fracos nas batalhas contra animais selvagens, Meninos Perdidos e piratas. O próprio nome da tribo poderia ser malvisto pelo discurso politicamente correto do século XXI : *piccaninny* é uma palavra pejorativa em inglês, que se refere a pessoas negras de baixa estatura, possivelmente derivada do pidgin de origem cabocla de contato com o Português, “pequenino”³⁷. Surpreendentemente, a versão que talvez pudesse ser considerada, hoje, como a menos xenófoba, é a de Lobato, que, apesar de estereotipar a aparência indígena (nariz adunco, pele vermelha, cocar de penas...), compara os índios aos “caboclos do mato” brasileiros, com técnicas de caça eficazes e honradez – como já visto, Lobato compartilhava algumas características dos modernistas de 1922, e uma delas era a do retorno às origens indígenas brasileiras; em Lobato, inclusive, há um ponto alterado interessante: a princesa Pantera Branca (Princesa Tigrinha, na tradução com base em Disney) é a chefe da tribo, e não há menção a seu pai – o que, teoricamente, faz da tribo uma organização matriarcal.

É difícil precisar a influência do filme dos estúdios Disney na recepção do universo ficcional de Barrie junto ao público brasileiro. Em que medida o filme fez o leitor ou espectador esquecer-se da existência da obra de Lobato? E da obra de Barrie? Buscando respostas, a análise de White (2011) compara diversos lançamentos de *Peter Pan* no mercado

³⁷ PETER PAN. *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <<http://global.britannica.com/topic/Peter-Pan-play-by-Barrie>>. Acesso em: 14 maio 2016.

brasileiro, entre 1953 e 2011. A conclusão a que a pesquisadora chega é a de que, em termos visuais, ou seja, com relação às capas e ilustrações, a versão da Disney tornou-se, sim, proeminente.

Concordamos com esse aspecto dos resultados de White (2011). Por exemplo, como vimos, Barrie não descrevia as cores das roupas de Pan; Lobato, por sua vez, o trazia com um gorro vermelho. Contudo, em grande parte das ilustrações de capas e livros lançados no Brasil, mesmo em edições de Lobato (ver anexo C), o menino é retratado com os traços de Walt Disney, ou seja: estatura e rosto de uma criança de 12 anos (impossível em Barrie, que descreve o menino com dentes de leite), roupas em estilo medieval, gorro à moda Robin Hood e cores predominantemente verdes com penacho vermelho no chapéu.

Mas não há como decretar que a adaptação de Lobato foi silenciada pela de Disney no Brasil. O escritor paulista não traduziu a obra na íntegra, mas era um tradutor e, como tal, teve que fazer escolhas lexicais concernentes aos nomes das personagens. Essas escolhas diferem daquelas feitas pelos responsáveis pela dublagem original do filme da Disney, de 1953, ainda vinculada a todo o aparato de *home video* lançado e relançado com o filme. A seção a seguir preocupa-se em comparar a recorrência das escolhas de Lobato e das escolhas da versão dublada em Português do filme de Walt Disney, e seus efeitos na recepção brasileira ao longo das décadas.

4.3.3 Tradução cultural e o legado de Lobato

Conforme discutido anteriormente, Candido (2010), ao descrever o que entende como sistema literário, demonstra que uma obra artística se completa na correlação entre contexto sócio-histórico, autor e público. Dessa maneira, há uma interdependência dialética entre esses três elementos, de forma que um influencia (ou mesmo molda) o outro no *continuum* da produção artística. O autor é fruto de seu espaço e de seu tempo, por isso posiciona-se perante aquilo que já foi produzido, seja para corroborar ou para quebrar paradigmas; o contexto sócio-histórico determina quem é o público de uma obra quando de sua publicação e *a posteriori*, bem como quais leituras são possíveis do ponto de vista da recepção. Semelhantemente, autor e público se interinfluenciam, seja em consonância ou oposição, nunca desvinculados de seus contextos culturais.

Vieira (2008) sistematiza a apropriação de Monteiro Lobato do texto de Barrie, e isso torna possível analisar até que ponto o autor brasileiro propôs-se a alterar os elementos literários da obra do escocês. White (2011) reconhece que a obra de Disney é a que mais teve

alcance entre o público brasileiro e faz uma análise profunda de como o filme americano altera elementos narrativos do livro britânico. Ambas concordam ao afirmar que os autores das adaptações fizeram escolhas de tradução e versão muito claras, e que tais escolhas foram motivadas pela pretensão de atingir efeitos específicos para seus públicos-alvo.

Ora, ao realizar adaptação e tradução de uma obra, escolhas devem ser feitas. Isso se dá, justamente, pelo fato de que toda tradução e toda adaptação são novos textos (VENUTI, 1995, p. 4), vinculados a contextos culturais diversos daqueles da produção da obra original. A teoria da tradução discute com muita propriedade até que ponto o tradutor também é um autor ou coautor do texto vertido. Essa discussão talvez não caiba aqui na íntegra, uma vez que tanto Lobato quanto Disney fizeram adaptações de *Peter Pan*, o que lhes garante um viés ainda mais autoral do que se fossem tradutores cedendo a autoria a Barrie. Contudo, especialmente no caso de Lobato, que tinha experiência e atuação consolidada como tradutor, e que escolheu propositalmente *não* traduzir, mas *apropriar-se* de *Peter Pan*, parece pertinente levar luz a algumas de suas escolhas lexicais de tradução.

Segundo Holmes (2006, p. 185), ao se estudar tradução de maneira descritiva, é possível optar por um recorte que pensa na função a ser desempenhada pelo texto final junto à recepção; esse tipo de estudo preocupa-se com o impacto do texto traduzido no contexto de chegada. Assim, torna-se possível afirmar que escolhas lexicais em traduções e adaptações não raro objetivam determinados fins junto ao público. Venuti (1995) estabelece que esses fins podem ser “estrangeirizadores”, quando aproximam o leitor do contexto cultural original estrangeiro, ou “domesticadores”, que aproximam a obra original à realidade cultural do leitor.

Com base nessa lógica, propusemo-nos a compilar os nomes dados às personagens e à locação principais em *Peter Pan* de Barrie, de Lobato e da versão em áudio da dublagem original de 1953 do filme de animação dos estúdios Disney. Uma análise compilatória dos nomes dados às personagens protagonistas e ao espaço central da narrativa nos três textos permite enxergar muito objetivamente as motivações estrangeirizadoras ou domesticadoras adotadas nas denominações. Os resultados constam a seguir:

Quadro 4 – Comparação de nomes traduzidos de *Peter Pan*

Nomes originais de Barrie, usados na peça (1904) e no romance (1911)	Nomes adotados por Lobato (1930)	Nomes adotados na versão brasileira da Walt Disney Pictures (1953) e nas sinopses da contracapa do DVD <i>Peter Pan</i> (2007)
Peter Pan	Peter Pan	Peter Pan
Wendy	Wendy	Wendy
John (Napoleon)	João Napoleão	João
Alexander (1904) Michael (1911)	Miguel	Miguel
Tippytoe (1904) Tinker Bell (1911)	Sininho	Tilintim (áudio - 1953) Sininho (contracapa DVD <i>Peter Pan</i> 2007)
Mr. George Darling and Ms. Mary Darling	Sr. e Sra. Darling	Sr. George Darling e Sra. Darling
Nana	Nana	Naná
Captain Hook	Capitão Gancho	Capitão Hook (áudio - 1953) Capitão Gancho (contracapa DVD <i>Peter Pan</i> 2007)
Tiger Lilly	Pantera Branca	Tigrinha
Neverland	Terra do Nunca	Ilha Encantada (áudio - 1953) Terra do Nunca (contracapa DVD <i>Peter Pan</i> 2007)

FONTE: elaboração do autor³⁸.

É possível, a partir da comparação, traçar algumas tendências. As duas personagens protagonistas do texto de Barrie (Peter Pan e Wendy) tiveram seus nomes mantidos nas adaptações, ainda que com intervenções domesticadoras: como visto, Lobato, na voz de Dona Benta, observa ao leitor a pronúncia correta do nome “Uêndi”; a versão da Disney, por sua vez, utiliza a pronúncia de Peter Pan com fonemas do português brasileiro (/peter pan/ ao invés de /pitər pæn/). Outros nomes mantidos inalterados foram o da cachorra Nana (com adaptação fonética em Disney, Naná) e o sobrenome da família Darling.

Dentre os nomes que foram alterados, alguns deles não apresentam surpresas: João e Miguel são equivalentes românicos para *John* e *Michael*; Gancho e Terra do Nunca são traduções literais de *Hook* e *Neverland*. Em três casos, todavia, há escolhas curiosas:

- 1 - o nome Sininho (de Lobato, domesticador) e Tilintim (da Disney, também domesticador),
- 2 - Gancho (de Lobato, domesticador) e Hook (da Disney, estrangeirizador) e
- 3 - Terra do Nunca (de Lobato, domesticador) e Ilha Encantada (da Disney, domesticador).

³⁸ Versão revisada de um estudo já publicado: ZOBARAN, F. T.. Peter Pan Brasileiro: Nomes próprios em adaptações em língua portuguesa. **Revista Philologus**, v. 20, p. 2139, 2014.

Provavelmente, o aspecto mais interessante dessas escolhas lexicais é o fato que a maioria daquelas feitas por Lobato (de 1930) foram, ao longo do tempo, absorvidas pelo público a ponto de neutralizarem as feitas pela dublagem da Disney (de 1953). A própria Walt Disney Company passou, em algum momento, a utilizar as nomenclaturas canonizadas de Lobato: apesar da dublagem (ainda veiculada com o animado até os dias de hoje), eventualmente os nomes de Lobato foram absorvidos pela Walt Disney Company anos depois do lançamento do filme e podem ser vistos em capas de relançamentos em VHS, DVD e *Blu-ray* e em toda a linha editorial da empresa, como fica evidente ao se ler o texto da sinopse do filme na contracapa do DVD de 2007:

[...] Fantásticas aventuras aguardam Wendy e seus irmãos quando Peter Pan, o herói de suas histórias, leva-os para o mundo mágico da *Terra do Nunca*. Depois de seguirem Peter e *Sininho*, eles exploram a ilha e vão parar no meio de batalhas voadoras contra os piratas do infame *Capitão Gancho* [...] (PETER PAN, 2007, grifos nossos).

O texto impresso (ver Anexo C) não condiz com falas como “*Tilintim*, veja ali!”, “Para a *Ilha Encantada*, vamos lá!” e “É *Hook*, é ele!”, contidas no áudio de dublagem em português disponível no mesmo volume do DVD de 2007, que reproduz a faixa original de 1953, segundo os créditos de dublagem, ao fim do filme (PETER PAN, 2007) (ver anexo D). Isso traz à tona a ideia de que as escolhas de Lobato aderiram-se ao imaginário do público anteriormente e de maneira perene, de tal forma a forçar a Walt Disney Company a adotá-los, a despeito do que é falado na dublagem do longa-metragem.

Em 2006, com a criação da franquia *Fadas*, a Disney passou a usar o nome *Tinker Bell* em todo seu material de divulgação da personagem, possivelmente por motivações mercadológicas extremamente estrangeirizadoras. Mesmo depois disso, o material gráfico vinculado à franquia *Peter Pan* no Brasil ainda usa o nome de Lobato, *Sininho*, como se houvesse duas personagens diferentes: a *Tinker Bell* da franquia *Fadas* e a *Sininho* “clássica” (que, ironicamente, sequer se chama assim na versão dublada do filme).

As escolhas lexicais dos nomes próprios de *Peter Pan* no Brasil são claramente motivadas socioculturalmente, seja para estabelecer maior conexão com o contexto cultural do público pretendido (como no texto de Lobato), seja para vincular-se comercialmente com o consumidor (como na estratégia mercadológica da Walt Disney Company). Além disso, os nomes adotados por Lobato foram absorvidos de tal forma pelo leitor brasileiro ao longo dos anos que o popular longa-metragem da Disney, com nomes diferentes, não apenas foi incapaz de substituí-los, mas forçou a companhia a adotá-los em materiais posteriores. Isso se opõe à

ideia da predominância única de recepção da versão da Disney entre o público brasileiro, e coloca Lobato como criador dos nomes canonizados pelo público brasileiro da obra britânica, não apenas quando de seu contexto de recepção, como também nas décadas posteriores.

Stuart Hall (2005, p. 87), seguindo uma linha de raciocínio da sociologia culturalista, analisa os efeitos da globalização na representação cultural e identitária das nações, na modernidade. Ele chega à seguinte conclusão: “a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional”, ou seja, conforme as culturas nacionais entram em contato umas com as outras e passam a conviver, ocorre uma espécie de troca, em que traços culturais de uma ou de outra nação, embora se percam, encontram lugar em novos sistemas, chamados *híbridos*. Hall (2005) aponta que alguns autores veem isso como positivo, e outros, como negativo. Há duas forças concomitantes:

[A globalização] tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionadas, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (segundo Homi Bhabha) chama de “Tradução” (HALL, 2005, p. 87-88).

Em seguida, o culturalista busca demonstrar como a tradição e a tradução cultural coexistem ou se repelem no contexto ocidental globalizante, na modernidade e na pós-modernidade. Determinadas identidades culturais estão fadadas ao desaparecimento ou à dissolução em meio ao contexto globalizante, e, por isso, surgem cultos à etnia, ao pitoresco local e o ultraconservadorismo. Por outro lado, determinadas identidades culturais aceitam o hibridismo e, mesmo sabendo que, na troca, perderão características tradicionais, deixam-se “traduzir”.

Nesse sentido, parece possível considerar que Lobato era um tradutor de textos e também um tradutor cultural. Não apenas ele fazia tradução cultural, como todos os modernistas antropofágicos. A virada-de-mesa antropofágica buscava, ao mesmo tempo, livrar-se do nacionalismo e do regionalismo ufanistas do Romantismo e do Realismo e reafirmar uma identidade nacional moderna.

A tradução cultural lobatiana é visível em uma obra como *Peter Pan* de diversas maneiras:

1 – no plano textual, a tradução é feita com cunho domesticador, como visto;

2 – há o abraço ao hibridismo de identidade nacional, via antropofagia, a qual torna possível unir um universo ficcional insólito a outro, de origens diversas; e

3 – há ainda tradução cultural no nível da região, ou seja, uma diminuição da carga de regionalidade para que a identidade regional também se torne híbrida, representativa de toda a nação.

Obviamente que essa tradução cultural não é completamente efetiva em nenhuma das três esferas, uma vez que era impossível (e, aparentemente, indesejável) para Lobato alcançar a neutralidade (ou centralidade) total de nação e região. Há momentos em que o texto critica pesadamente os costumes e as estruturas (especialmente econômicas) do Brasil e do brasileiro e endeusa a Inglaterra e os países de primeiro mundo; outras vezes, a lógica é invertida, e há engrandecimento da brasilidade em detrimento da identidade europeia. Há momentos em que o esforço de Lobato para se fazer entender por todas as regiões do Brasil é visível (como quando “traduz” costumes, comidas, características climáticas e lendas de uma região para outra), ao passo que às vezes ele deixa claro que o Sítio é no interior de São Paulo e que as pessoas dali se comportam como interioranos paulistas, como vimos.

Mas Lobato era um tradutor; fazia tradução linguística e cultural. Ele deixava isso explícito, tanto no tom didatizante das obras, em que explicava sobre outras identidades nacionais ou regionais, quanto nos eventos da narrativa. Por exemplo, em *Memórias da Emília* (LOBATO, 1972, p. 120), quando Alice (de Lewis Carroll) conversa com tia Nastácia, a senhora se surpreende com o fato de a menininha falar português e não inglês, comentário ao qual Emília responde dizendo que Alice já havia sido traduzida para o português³⁹.

O texto lobatiano vale-se de extrema perspicácia com relação ao uso de elementos do gênero fantástico, é temperado de polêmica, nacionalismo, regionalidades conflitantes e, sobretudo, tradução cultural e antropofagia. *Peter Pan* é um exemplo disso, e um dos mais fortes: a versão de Lobato briga de igual para igual junto à recepção e ao imaginário coletivo brasileiro com a original, de Barrie, e a adaptação massificada, de Disney. É uma materialização do projeto de construção da literatura infantil brasileira.

³⁹ Com uma nota de rodapé, afirmando que a tradução de Monteiro Lobato já estava disponível à venda.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Monteiro Lobato, largamente estudada e explorada desde os anos 1980, tem encontrado, na Academia, múltiplos olhares da crítica. Temas polêmicos como raça, infância, guerra e economia encontram representatividade nas linhas lobatianas, mesmo (e especialmente) naquelas escritas para o público infantil. Parece ser, de fato, na sua obra infantil, que o escritor melhor se manifesta como autor de literatura. Somente escrevendo para crianças, Monteiro Lobato pôde desprender-se de seu academicismo e realismo de formação, dando asas à imaginação ao abraçar o elemento insólito na composição antropofágica do Sítio do Picapau Amarelo. Na obra infantil, inclusive, Lobato reproduz características textuais similares às dos autores do Modernismo do início do século XX, movimento com o qual o taubateano não demonstrava concordância.

Nosso trabalho levou em conta todo o percurso ideológico pelo qual Lobato passou em sua vida, partindo de uma posição social de herdeiro coronelista de terras, indo a comerciante de livros e explorador de minérios para, por fim, flertar com o socialismo. No primeiro capítulo, debruçamo-nos sobre esse percurso e buscamos identificar como ele foi representado via literatura. Escrevendo para adultos, Lobato criou a personagem Jeca Tatu, a qual foi usada para criticar, em primeira instância, a suposta indolência do caboclo interiorano; em um segundo momento, o autor, com outro posicionamento ideológico, usou o mesmo Jeca para fazer uma apologia ao caipira, denunciando a opressão social pela qual passava; em um terceiro momento, o Jeca Tatu é paralelizado ao João Brasil, nova personagem que representava um caboclo que percebia que a riqueza não precisava estar concentrada nas mãos do coronel e que começava a lutar por valores socialistas e comunistas.

Mas, acidentalmente ou não, foi ao escrever para crianças que Lobato pôde discutir com mais veemência os aspectos de brasilidade e nacionalismo que pautavam sua ideologia política. O Sítio que construiu para a habitação das personagens Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde, Dona Benta, Tia Nastácia e outros pode ser visto como uma representação reduzida do Brasil que Lobato gostaria que fosse: simultaneamente idílico e moderno, tradicional e progressista, adulto e infantil, real e fantástico. Também parece que o autor defendeu, nas narrativas localizadas no Sítio, uma organização social que transgredia a vigente em sua época de atuação literária: no espaço de suas narrativas infantis, não há lideranças masculinas, católicas ou institucionais, como a escola ou a polícia. Há, na verdade, muitas aventuras, muitas histórias e, bastante frequentemente, muita crítica à realidade exterior ao Sítio; Dona Benta mostra aos netos o que há para se saber e o que há para se criticar no mundo, nas

guerras, nas ciências, na filosofia, na literatura, no Brasil, na exploração de minérios, na política, na economia etc.

Há quem diga que Lobato defendia uma brasilidade torta, uma vez que ele queria que o Brasil se equiparasse às potências econômicas da época, notadamente os Estados Unidos e a Inglaterra; ele era, entretanto, um nacionalista de fato. Seu sonho era, sim, que o Brasil se desenvolvesse tanto quando os referidos países, mas a visão de certa superioridade cultural brasileira era visível em suas narrativas e nas cartas que trocava com amigos escritores. Para compor algo que ele pudesse representar no Sítio como “todo o Brasil”, de modo a comunicar-se com leitores de todas as regiões e expandir seu mercado editorial, Lobato procurou representar elementos de diversas regiões – como, por exemplo, lendas da Amazônia, do Sul, do Pantanal, em convivência com aquelas de origem indígena e africana que circulavam no Sudeste. Lobato foi, em verdade, responsável por cunhar uma espécie de cânone de elementos lendários do Brasil, ao coletar narrativas de matriz oral e incluí-las em romances como *O Saci* e *Caçadas de Pedrinho*. Mas o Sítio localiza-se no Sudeste, o que fica óbvio pelas suas características climáticas e por costumes que incluem culinária e vestuário – manobra corriqueira entre autores que querem representar a “brasilidade”, de pender mais para certo centralismo do que para regionalismos.

Propusemo-nos, no segundo capítulo, a analisar como Lobato se valeu do modo narrativo insólito para compor os romances que dizem respeito às aventuras no Sítio. Consideramos que a narrativa insólita é aquela que tem como base a presença de um elemento sobrenatural. Quando utilizado para explicar fatos inexplicáveis ou para entreter, o insólito se materializa em uma variação denominada *literatura maravilhosa*, que compartilha origens históricas com o *miraculoso*, ou seja, das narrativas míticas e religiosas de cosmovisões e milagres. O insólito também se manifesta por meio da *literatura fantástica*, que promove hesitação entre a realidade (o que é a realidade?) e o sobrenatural (o sonho, a magia, o além-vida), mas cuja característica mais marcante dentre teóricos contemporâneos parece ser a da *transgressão*. Um texto fantástico permite ao leitor questionar-se sobre a realidade que é representada na narrativa e, em última instância, superá-la, extrapolá-la, e modificar o *status-quo*.

Essa literatura fantástica transgressora é compatível com a literatura infantil contemporânea, que, diferentemente dos primeiros textos voltados a crianças (no século XVIII, quando da criação do conceito de infância), promove textos dialógicos (ou polifônicos), protagonizados por (e, portanto, representativos de) crianças e que concedem, em última instância, a esse público, certa capacidade de rompimento com a lógica social do

mundo instituído (que pertence ao adulto e às tradições). A literatura infantil contemporânea não tem como único objetivo didatizar e criar uma moral da história, ela permite questionamentos, troca de vozes, crítica e multiplicidade de valores. Claramente, isso não quer dizer que um autor de literatura infantil contemporânea é isento de carga didatizante, mas sim que sua maneira de ensinar ideologia a crianças mostra-se dialógica, crítica (e autocrítica), mas não somente moralizante.

Lobato escrevia, para crianças, literatura infantil contemporânea, polifônica, fantástica e maravilhosa. Experiência similar faziam, notadamente, os escritores de livros para crianças da Inglaterra e dos Estados Unidos, no fim do século XIX e início do século XX. L. Frank Baum o fez em seu *O Mágico de Oz*, Lewis Carroll, com *Alice no País das Maravilhas* e, também, o autor escocês J. M. Barrie, com *Peter Pan*. Este último foi adaptado (e não traduzido) por Lobato em um romance com o mesmo título. Todavia, a personagem de Barrie, juntamente com todo o seu universo ficcional, não foi apenas utilizada por Lobato em *Peter Pan*, como em diversas outras obras do Sítio do Picapau Amarelo. E isso se deu devido à compatibilidade das duas lógicas ficcionais insólitas e, possivelmente, à vontade lobatiana de fazer antropofagia.

O texto de Barrie conta a história de um menino que não quer crescer e que foge para um local imaginário chamado Terra do Nunca, onde reina como uma espécie de entidade da juventude, de nome Peter Pan (em referência ao antigo deus Pã, da mitologia grega). Todas as crianças do mundo, ao dormirem e ao imaginarem, têm contato com a Terra do Nunca (que varia em detalhes de pessoa para pessoa). Certa noite, Peter Pan invade uma casa londrina e leva consigo para a Terra do Nunca um grupo de três irmãos: Wendy, George e Michael Darling. O objetivo do menino que não quer crescer é fazer com que a menina vire mãe das crianças que habitavam a mesma caverna que Peter, ou seja, que ela lhes conte histórias antes de dormir.

A narrativa infantil de Lobato era, ainda, de fato, antropofágica, algo que foi focalizado em nosso trabalho no capítulo 3. Por “antropofagia”, entendemos que Lobato realizou, na literatura infantil, um movimento similar ao dos escritores do Modernismo com quem ele não se entendia, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Lobato queria propositalmente trazer elementos da cultura e da literatura europeia e norte-americana para compor seus próprios textos, em uma lógica de tradução cultural – isto é, os elementos da cultura ocidental deveriam ser lidos e conhecidos pela criança brasileira e, para isso, precisariam ser apresentados de maneira compreensível a ela, “digeridos” pela visão do

mundo de um brasileiro novecentista, “engolidos” e “absorvidos”, em manobra similar à dos índios antropófagos.

Somente assim, para Lobato, seria possível ajudar a criança brasileira a desenvolver-se intelectualmente (e ideologicamente) e, para os Modernistas, só assim seria possível criar uma cultura realmente brasileira (e não de imitação de padrões europeus). É por isso que a ficção de Lobato tem relações intertextuais tão marcadas com universos ficcionais de textos diversos da literatura infantil ocidental (e, às vezes, oriental), com a invasão do Sítio por parte de personagens como as dos contos de fadas de matrizes europeias (Cinderela, Branca de Neve, etc), de narrativas orientais (como as de *As mil e uma noites*) e de romances contemporâneos (a exemplo de Alice e Peter Pan).

Lobato, em sua adaptação de *Peter Pan*, reflete valores do livro original de Barrie como, por exemplo, a importância da leitura e a apologia à capacidade de imaginar e de contar histórias; a narrativa de Pan é feita pela personagem Dona Benta aos netos, em forma de diálogo, com interrupções, comentários e comparações entre a identidade britânica e a brasileira. Nesse ponto, o ofício lobatiano não é apenas de tradução, mas de apropriação da personagem e do universo ficcional que a acompanha, o que fica evidente em narrativas como *O picapau amarelo*, que narra um momento em que diversas personagens do mundo decidem ir morar no Sítio. Mas é no próprio livro *Peter Pan* que essa apropriação fica mais óbvia, uma vez que as personagens lobatianas (Emília, Tia Nastácia) começam a demonstrar propriedades insólitas similares às de Barrie: o roubo da sombra de Tia Nastácia é evidência disso. A contação de Dona Benta é apinhada de críticas e comentários sobre a brasilidade, como quando a senhora explica aos netos o que é uma lareira e mostra que em países ricos há calefação, mas que, no Brasil, mesmo onde faz frio, isso não existe – por se tratar de um lugar “atrasado” cultural e socialmente. Isso se repete quando Benta descreve o quarto das crianças Darling – adaptado para elas, cheio de brinquedos industrializados, coisa inexistente no Brasil dos anos 1920.

Os resultados do nosso trabalho, que buscou responder à questão-problema “qual a relação entre a adaptação de *Peter Pan*, de Monteiro Lobato, e o projeto identitário nacionalista do autor para construir uma literatura infantil brasileira, por meio do ambiente ficcional insólito do Sítio do Picapau Amarelo?”, incluem o fato de que o autor brasileiro manifestou, em *Peter Pan*, grande parte (senão todos) dos aspectos de seu projeto identitário brasileiro, o qual era, em verdade, similar ao dos modernistas de 1922, mas conflitante com outros, como, por exemplo, o nacionalismo de Vargas – que foi responsável por levar Lobato ao cárcere e por confiscar e censurar cópias do referido livro por considerá-lo apologético à

Inglaterra. Além disso, em se tratando do primeiro contato do público brasileiro com a narrativa de Barrie, o livro de Lobato tem importância crucial. Só haveria traduções de *Peter Pan* três décadas depois da adaptação de Lobato no Brasil. Nos anos 1950, com a chegada do filme de animação adaptado por Walt Disney, poder-se-ia imaginar que a adaptação lobatiana seria relegada ao esquecimento, como ocorreu com tantas versões anteriores aos filmes da distribuidora americana; contudo, o oposto aconteceu. As vendas do livro de Lobato não foram neutralizadas pelo lançamento (e pelos relançamentos) de Disney; e é interessante observar que as escolhas lexicais de Lobato com relação aos nomes das personagens (Sininho, por exemplo), embora diferentes daquelas feitas pela equipe de dubladores originais do filme da Disney (Tilintim, para exemplificar), são as que permaneceram como referência e, por consequência, no imaginário coletivo do brasileiro, chegando ao ponto de serem absorvidas pelos materiais de divulgação da própria Disney, com o passar das décadas.

A narrativa lobatiana encontra seu mais alto valor artístico quando se manifesta nas dezessete obras da coleção do Sítio do Picapau Amarelo. Isso inclui a capacidade dialógica, intertextual, antropofágica e fantástica, além da extrema criticidade e da capacidade de polemização, ainda viva nos dias de hoje. Para estudos futuros, sugere-se contrapor a importância da massificação do texto de Lobato via televisão, com a aquisição dos seus direitos pela Rede Globo; isso dá abertura a pesquisas mais específicas, por exemplo, que busquem como a apropriação lobatiana de *Peter Pan* e de outras personagens da cultura ocidental encontra espaço nas adaptações televisivas dos anos 1980-2010 e de que maneira as passagens controversas e muito politicamente posicionadas foram transpostas ao discurso de massa da televisão.

Concluimos que Lobato, além de empreendedor, editor, colunista, escritor e tradutor, foi um tradutor cultural muito competente, e que, embora dissidente do movimento Modernista seu contemporâneo, na realidade, dele compartilhava diversos valores, incluindo o nacionalismo antropofágico, visível na literatura infantil, que frequentemente foi relegada ao descaso pela crítica. Seu legado é visível ainda nos dias de hoje, entre leitores, escritores e formadores de opinião; pela eficiência literária e editorial, muitos brasileiros, ao longo de décadas, tiveram acesso a discussões e pontos de vista que não chegariam até eles se não fosse pelo escritor taubateano. Lobato fracassou em diversas tentativas de empreendedorismo, mas a literatura infantil não foi uma delas.

REFERÊNCIAS

Referências primárias

BARRIE, James. M. **Peter Pan**. Londres: Penguin, 1995.

BARRIE, James M. **When Wendy grew up: an afterthought**. Londres: Nelson, 1957.

BARRIE, James M. **Peter Pan**. São Paulo: Zahar, 2012.

PETER PAN. Produção DISNEY, Walt. Direção de: GERONIMI, Clyde; JACKSON, Wilfred; LUSKE, Hamilton. Los Angeles: Walt Disney Pictures, 1953. Manaus: Videolar SA; Buena Vista Home Entertainment, Inc, 2006. 2 DVDs, 77 min. aprox. Color. Son.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1948.

LOBATO, Monteiro. **Cartas escolhidas**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1970.

LOBATO, Monteiro. **Histórias diversas**. São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, Monteiro. Memórias da Emília e Peter Pan. In: LOBATO, Monteiro. **Monteiro Lobato: obras completas**. 12.ed. São Paulo: Brasiliense, 1972. v 2.

LOBATO, Monteiro. **O Picapau Amarelo e A reforma da natureza**. São Paulo: Brasiliense, 1953.

LOBATO, Monteiro. **O poço do Visconde**. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

LOBATO, Monteiro. **O Saci**. 39. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LOBATO, Monteiro. Paranóia ou Mistificação?. In: LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: biografia por Ruth Rocha; panorama de época por Ricardo Maranhão**. São Paulo: Abril Educação, 1981a.

LOBATO, Monteiro. **Peter Pan**. São Paulo: Globo, 2012.

LOBATO, Monteiro. **Prefácios e entrevistas**. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969a.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1952.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969b.

LOBATO, Monteiro. Zé Brasil. In: LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: biografia por Ruth Rocha; panorama de época por Ricardo Maranhão**. São Paulo: Abril Educação, 1981b.

LOBATO, Monteiro. **A chave do tamanho**. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LOBATO, Monteiro. **América**. São Paulo: Brasiliense, 1951.

Referências de teoria e crítica

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofágico. **Revista Periferia**. v. 3. n. 2. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/periferia/article/view/3407/2334>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

ARENDT, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais. **Rua. Unicamp**, n. 18, v. 2, 2012.

AZEVEDO, Carmem Lúcia et. al. **Monteiro Lobato: furacão na Botucúndia**. São Paulo: Editora Senac, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na obra de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de uma tipologia de la literatura fantástica. **Revista Iberoamericana**, n. 80, jul-set. 1972. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

BASTOS, Glaucia Soares. Jeca Tatuzinho: patriotismo e propaganda. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). **Monteiro Lobato livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Fronteiraz**, n. 8, jul. 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12587>> Acesso em: 25 mar. 2016.

BIGNOTTO, Cilza Carla. **Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)**. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_criticas/007-02438.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2015.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. Lobato e a criação literária. **Boletim bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade**. n. 43. 1982.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

CAMARGO, Evandro do Carmo. Algumas notas sobre a trajetória editorial de *O Saci*. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). **Monteiro Lobato livro a livro**: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato**: vida e obra. São Paulo: Brasiliense, 1962.

CECCANTINI, João Luís. De raro poder fecundante: Lobato editor. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). **Monteiro Lobato livro a livro**: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CESAR, Guilhermino. Dois momentos de Lobato. **Letras de hoje**, Porto Alegre, n. 49, set. 1982.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flávio et al. **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/livro_insolito.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2016.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares** (Letras e Humanidades), n. 3, jan/jul 2010, Caxias do Sul, p. 2-24.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLMES, James S. The name and nature of Translation Studies. In: VENUTI, L. **The translation studies reader**. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.

J. M. BARRIE. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<http://global.britannica.com/biography/J-M-Barrie>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

J. M. Barrie and the big adventure of Peter Pan. **Scotland**. Disponível em: <<http://www.scotland.org/features/jm-barrie-and-the-big-adventure-of-peter-pan/>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

KOSHIYAMA, Alice M. **Monteiro Lobato**: intelectual, empresário, editor. São Paulo: Edusp, 1982.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. **Letras de hoje**, Porto Alegre, n. 49, set. 1982.

LAJOLO, Marisa. **Literatura comentada**: Monteiro Lobato. São Paulo: Abril, 1981.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato**: a modernidade do contra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

LAJOLO, Marisa. Linguagens *na* e *da* literatura infantil de Monteiro Lobato. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). **Monteiro Lobato livro a livro**: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). **Monteiro Lobato livro a livro**: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 1985.

MAGALHÃES, Lígia Cademartori. Literatura infantil brasileira em formação. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MAGALHÃES, Lígia Cademartori. O Brasil levado a sério. **Letras de hoje**, Porto Alegre, n. 49, set. 1982.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de lugares imaginários**. Traduzido por Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MILTON, John. The political adaptations of Monteiro Lobato. **Cadernos de tradução**. UFSC. v. 1, n. 11. 2003.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PETER PAN. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<http://global.britannica.com/topic/Peter-Pan-play-by-Barrie>>. Acesso em: 14 maio 2016.

PICARDIE, Justine. How bad was JM Barrie? **The Telegraph**. Maio 2015, Inglaterra. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/11593603/How-bad-was-JM-Barrie.html>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

POZENATO, José Clemente. **Algumas considerações sobre região e regionalidade**. Caxias do Sul: Educs, 2003. Disponível em: <http://www.ucs.br/site/midia/arquivos/artigo_pozenato.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2015.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**: A History of Translation. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, Adriana Silene. Peter Pan lido por Dona Benta. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). **Monteiro Lobato livro a livro**: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VIEIRA, Adriana Silene. **Um inglês no sítio de dona benta**: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana. Dissertação (Mestrado em Letras) – Unicamp, Campinas, 1998.

WHITE, Vera Lúcia. **A influência do filme de Walt Disney nas traduções e adaptações brasileiras de Peter Pan entre 1953 e 2011**. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP, São Paulo, 2011.

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil e o leitor. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987a.

ZILBERMAN, Regina. Monteiro Lobato e a Aventura do Imaginário. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 49, set. 1982

ZILBERMAN, Regina. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987b.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZOBARAN, Felipe T. Peter Pan Brasileiro: Nomes próprios em adaptações em língua portuguesa. **Revista Philologus**, v. 20, p. 2139, 2014.

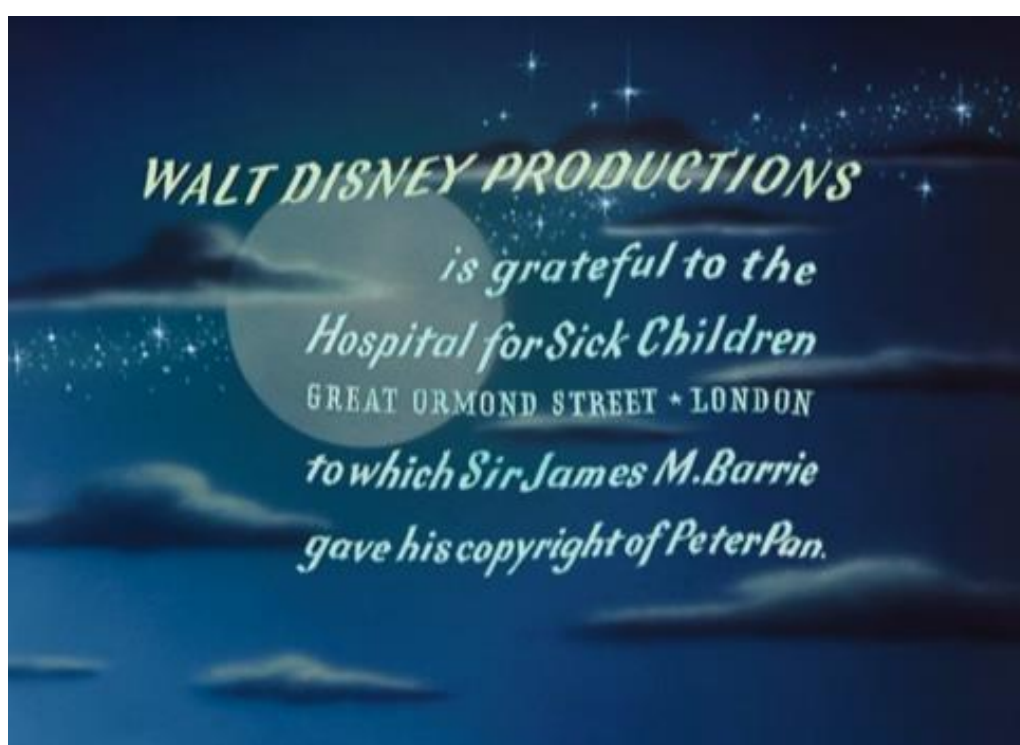
ANEXOS

Anexo A – Mapa da Terra do Nunca criado para a versão fílmica de Walt Disney⁴⁰



⁴⁰ Ilustrações retiradas da galeria de imagens conceituais do filme, a partir dos arquivos dos estúdios e disponibilizadas ao público no DVD de 2007, *Peter Pan*, da Walt Disney Company.

Anexo B – Créditos originais do filme *Peter Pan*, de Walt Disney⁴¹



⁴¹ Retirados do DVD de 2007. A segunda imagem diz, em tradução livre: "Walt Disney Productions agradece aos Hospital para crianças Great Ormond Street, em Londres, para o qual Sir James M. Barrie deu os direitos autorais de *Peter Pan*".

Anexo C – Design da personagem Peter Pan e materiais de divulgação



Capas das primeiras edições de *Peter Pan* de Monteiro Lobato, pela editora Brasiliense: a primeira, dos anos 1930, sem a influência do *design* de Disney; a segunda, dos anos 1950 e a terceira, dos anos 1970, com a influência do *design* de Disney⁴².



À esquerda, pôster original de divulgação de *Peter Pan*, dos anos 1950⁴³. No meio, capa do DVD de *Peter Pan*, de 2007. À direita, capa da reedição do texto de Lobato, pela Editora Globo, de 2012, com ilustrações inspiradas no *design* do filme da Disney.

⁴² Retiradas do site *Capas de livros (Brasil)*. Disponível em: <<http://capasdelivrosbrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

⁴³ Retirado da galeria de imagens conceituais do filme, a partir dos arquivos dos estúdios e disponibilizadas ao público no DVD de 2007, *Peter Pan*, da Walt Disney Company.

Ele Viverá em Seu Coração para Sempre

Voe alto nos seus sonhos com Peter Pan, o clássico da Walt Disney que nos ensina a acreditar. Cheio de fantasia, aventura, personagens marcantes, canções e magia, Peter Pan decola neste mágico DVD edição Platinum, com 2 discos totalmente restaurados digitalmente.

Fantásticas aventuras aguardam Wendy e seus irmãos quando Peter Pan, o herói de suas histórias, leva-os para o mundo mágico da Terra do Nunca. Depois de seguirem Peter e Sininho, eles exploram a ilha e vão parar no meio de batalhas voadoras contra os piratas do infame Capitão Gancho.

Este DVD duplo edição Platinum tem material para todos os gostos. Três jogos inéditos na Terra do Nunca, cenas apagadas e uma nova descoberta em que Walt Disney revela por que ele criou Peter Pan, e muito mais.





Nova restauração digital

Novos jogos

O Mundo de Walt Disney

Imagem & Som	Jogos & Atividades	Por trás das Câmeras
• Nova restauração digital - Com som e imagem melhorados • Novo som 5.1 Disney Enhanced Home Theater Mix	• Acampamento na Terra do Nunca - Explore a Terra do Nunca com jogos inéditos: - Desafio Sucoela do Smee - Treinando a pontaria - O voo fantasia de Sininho	• Idéias e conceitos originais de Peter Pan • Músicas inéditas • Nas palavras de Walt Disney: "Por que eu fiz Peter Pan" • Uma espiada no novo filme da Sininho



É a primeira vez que se vêem o seu DVD. Com apenas um clique, você poderá assistir ao filme e a uma seleção de extras.



Muito Mais Magia.

ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS DO FILME

IDIOMAS
 Espanhol Inglês Português

LEGENDAS
 Espanhol Inglês Português

SOM
 5.1 Digital

SELEÇÃO DE CENAS

BÔNUS ESPECIAL

MENU ANIMADO

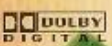
Verifique a classificação indicativa do filme no site: www.classificacao.org.br



7 890552 055718

Duração do filme: 77 minutos aprox. - Cor





REVISÃO E INTERADMISSÃO: Este produto contém material protegido por direitos autorais de uma ou mais empresas. A reprodução ou distribuição não autorizada desta obra constitui uma violação dos direitos autorais. A violação dos direitos autorais é punida pelo ordenamento jurídico brasileiro. A reprodução ou distribuição não autorizada desta obra constitui uma violação dos direitos autorais. A violação dos direitos autorais é punida pelo ordenamento jurídico brasileiro. A reprodução ou distribuição não autorizada desta obra constitui uma violação dos direitos autorais. A violação dos direitos autorais é punida pelo ordenamento jurídico brasileiro.

ASSOCIADO À UNIÃO BRASILEIRA DE FIDUCIÁRIOS - UBF

ADVERTÊNCIA: Este produto contém material protegido por direitos autorais de uma ou mais empresas. A reprodução ou distribuição não autorizada desta obra constitui uma violação dos direitos autorais. A violação dos direitos autorais é punida pelo ordenamento jurídico brasileiro. A reprodução ou distribuição não autorizada desta obra constitui uma violação dos direitos autorais. A violação dos direitos autorais é punida pelo ordenamento jurídico brasileiro.

Prêmio de validade: O prazo de validade do disco DVD é indefinido. Desde que observado as seguintes condições: armazenar em local seco, longe da poeira, não expor ao sol, não riscar, não polir, não dobrar, não enfiar objetos, não manter a uma temperatura superior a 55°C e umidade relativa de 60% e seguir o disco sempre pela lateral e pelo furo central.

www.disney.com.br/peterpan

© Disney

IMPRESSO NO BRASIL

Contracapa do DVD de *Peter Pan*, de 2007, na qual se leem nomes cunhados por Lobato, embora não sejam utilizados na dublagem presente no filme, como Sininho, Terra do Nunca e Capitão Gancho.

Anexo D – Créditos da dublagem brasileira de *Peter Pan*, de 1953⁴⁴



⁴⁴ Retirados do DVD de 2007.