

**GEOVANA GENTILI SANTOS**

**MAMÃE GANSO À BRASILEIRA:  
as personagens de Perrault no Sítio do Picapau Amarelo**

ASSIS

2009

**GEOVANA GENTILI SANTOS**

**MAMÃE GANSO À BRASILEIRA:  
as personagens de Perrault no Sítio do Picapau Amarelo**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

ASSIS

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Santos, Geovana Gentili  
S237m Mamãe Ganso à brasileira: as personagens de Perrault no  
Sítio do Picapau Amarelo / Geovana Gentili Santos. Assis, 2008  
183f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Perrault, Charles, 1628 – 1703 – Personagens. 2. Lobato,  
Monteiro, 1882 – 1948. 3. Literatura infanto-juvenil. 4. Contos  
de fadas – História e crítica. I. Título.

**CDD 028.5**

808.899282

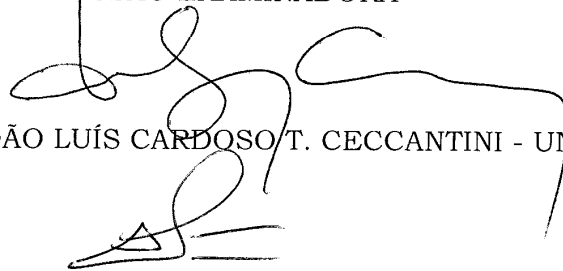
GEOVANA GENTILI SANTOS

MAMÃE GANSO À BRASILEIRA: as personagens de Perrault no  
Sítio do Picapau Amarelo

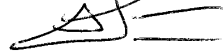
Dissertação apresentada à Faculdade de  
Ciências e Letras – UNESP para a obtenção  
do título de Mestre em Letras (Área de  
Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 16/01/2009

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: PROF. DR. JOÃO LUÍS CARDOSO/T. CECCANTINI - UNESP/Assis



Membros: PROF. DR. ÁLVARO SANTOS SIMÕES JÚNIOR - UNESP/Assis



PROFA. DRA. VERA TEIXEIRA DE AGUIAR - PUC/Porto Alegre-RS

*Ao Jaison, companheiro da minha história;*

*Aos meus pais – Nadir e Alberto –,  
essência de tudo;*

*Aos meus irmãos – Vanessa e Wagner –,  
meus maiores exemplos.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço...

À CAPES, pela Bolsa concedida, oferecendo condições favoráveis para o desenvolvimento deste trabalho;

Ao Programa de Pós-Graduação e aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, que sempre me atenderam prontamente;

À Biblioteca da UNESP de Assis, pela valiosa contribuição bibliográfica e ao gentil atendimento de seus funcionários;

Ao AEL – Arquivo de Edgar Leuenroth – Centro de Pesquisa e Documentação Social – IFCH/UNICAMP, pelo precioso auxílio dos funcionários na localização de artigos sobre Monteiro Lobato;

Ao CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – IEL/UNICAMP, pela simpática acolhida e pela contribuição na consulta dos acervos “Biblioteca lobatiana” e “Fundo Monteiro Lobato”;

À Biblioteca Infanto-juvenil Monteiro Lobato, pela atenciosa recepção de seus funcionários e pela disponibilização de materiais;

Ao prof. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, pela amistosa acolhida, guiando os meus passos na pesquisa acadêmica desde a Graduação e pela credibilidade depositada ao longo deste trabalho;

À profa. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, pelo incentivo à pesquisa desde a Iniciação Científica e pela leitura cuidadosa apresentada no Exame de Qualificação;

Ao prof. Alvaro Simões Junior, pelas sugestões apontadas no Exame de Qualificação e pela gentil participação na Defesa;

À profa. Vera Teixeira de Aguiar, pela leitura e pela contribuição oferecida na Defesa;

Ao prof. Marco Antonio Domingues Sant’Anna e à profa. Ana Maria Carlos, pela rica contribuição que proporcionaram a este trabalho por meio de seus cursos da Pós-Graduação e pela leitura atenta das monografias que se tornaram parte integrante desta dissertação;

À profa. Maria Cecília Zanon, quem me apresentou a chocante versão do conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, no seu curso de Língua Francesa e que, talvez sem saber, plantou a semente que germinou neste trabalho;

À profa. Daniela Mantarro Callipo, pelas constantes palavras de encorajamento e pelo auxílio na revisão das traduções do francês;

Ao Jaison, por ter motivado minha incursão na pesquisa e por estar sempre ao meu lado, com palavras de incentivo, suavizando os momentos de angústia e intensificando os de alegria;

À minha querida mãe, Nadir, que, incondicionalmente, esteve ao meu lado, sonhando os meus sonhos e realizando-se com minhas realizações;

Ao meu pai, Alberto, que, mesmo distante, não deixou de torcer e de acreditar nas minhas escolhas;

Aos meus estimados irmãos, Vanessa e Wagner, que, sem medir esforços, me apoiaram e estiveram presentes nessa minha trajetória acadêmica;

À família Crestani – Roni, Idete, Giana e Nono José – pelas carinhosas acolhidas ao longo desse percurso;

Aos amigos da Comunidade Manaim, pelo apoio e pelo carinho recebido a cada reencontro;

Aos amigos: Elaine e Leandro; Kátia e Fernando; Aline e Rafael; Fernanda; Vanessa Regina; Maria Cláudia e Profa. Sonia França – pela amizade sincera, ingrediente fundamental nessa trajetória;

Ao Chinho e à Shanny, meus gatos de estimação, pelo carinho e pela companhia nas horas de estudo;

A todos que direta ou indiretamente participaram e contribuíram para a realização deste trabalho.

*Ai! Quando nos virá a esplendida coragem de sermos nós mesmos, como o francês tem coragem de ser francês, e o inglês a de ser inglês, e o alemão a de ser alemão?  
Quando? Quando?*

*(Monteiro Lobato)*

## RESUMO

O presente trabalho estuda o modo de caracterização das personagens dos contos de fadas de Charles Perrault (1628-1703) e o processo de *transcontextualização* (Hutcheon) dessas figuras para o universo ficcional infantil de Monteiro Lobato (1882-1948). Num primeiro momento, são analisadas cinco narrativas selecionadas da obra *Contes de ma mère l'oye* (1697) e de seu contexto de produção, com vistas a determinar o *posicionamento* (Maingueneau) e a concepção literária de Perrault. Na seqüência, é elaborado um estudo crítico dos contos de Monteiro Lobato, verificando as adaptações e/ou transformações realizadas pelo escritor brasileiro ao introduzir as personagens de Perrault nas aventuras do Sítio do Picapau Amarelo. Na parte final do trabalho, realizamos uma apreciação teórica do procedimento criativo adotado por Lobato, a fim de delinear o modo como se processa a *re-apresentação* (Sant'Anna) dos elementos característicos dos contos de fada na produção ficcional de Lobato.

**Palavras-chave:** Charles Perrault, Monteiro Lobato, contos de fadas, literatura infantil.

## RÉSUMÉ

Ce travail étudie la manière de caractérisation des personnages des contes de fées de Charles Perrault (1628-1703) et le processus de *transcontextualisation* (Hutcheon) de ces figures pour l'univers fictionnel enfantin de Monteiro Lobato (1882-1948). Dans le premier moment, nous analysons cinq récits sélectionnés de l'oeuvre *Contes de ma mère l'oye* (1967) et son contexte de production, avec l'objectif de déterminer le *positionnement* (Maingueneau) et la conception littéraire de Perrault. Ensuite, nous entreprenons une étude critique des contes de Monteiro Lobato, en vérifiant les adaptations et les transformations que l'auteur brésilien a réalisées dans les personnages de Perrault qui sont introduits dans les aventures du Sítio do Picapau Amarelo. Dans la dernière partie du travail, nous réalisons une appréciation théorique du procédé créatif adopté par Lobato, avec l'intention de tracer la manière comme est exécutée la *re-présentation* (Sant'Anna) des éléments caractéristiques des contes de fées dans la production fictionnelle de Lobato.

**Mots-clé:** Charles Perrault, Monteiro Lobato, contes de fées, littérature enfantine.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

13

### CAPÍTULO PRIMEIRO:

#### OS CONTOS DE FADAS NA CORTE DE LUÍS XIV:

#### UMA TENDÊNCIA LITERÁRIA NO FINAL DO SÉCULO XVII

30

CONTOS DE FADAS: UMA FORMA LITERÁRIA DA ARISTOCRACIA E DA BURGUESIA.....	32
<i>CONTES DE MA MÈRE L'OYE</i> : ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO.....	41
“O Barba Azul” – a dialética da aparência e da essência.....	43
“O Pequeno Polegar” – imagens em contraste.....	52
“O Gato de Botas” – a esperteza em cena.....	61
“O Chapeuzinho Vermelho” – astúcia <i>versus</i> ingenuidade.....	66
“Cinderela ou O sapatinho de vidro” – o jogo entre <i>civilité</i> e <i>incivilité</i> .....	72

### CAPÍTULO SEGUNDO:

#### DOS CONTOS DE FADAS DE PERRAULT PARA

#### O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

83

A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA E O ACERVO LITERÁRIO EUROPEU: O INÍCIO DA NOSSA HISTÓRIA.....	85
DA LITERATURA UNIVERSAL PARA O SÍTIO DE DONA BENTA.....	90
“Narizinho Arrebitado” – a primeira visita de Polegar.....	92
“O Sítio do Picapau Amarelo” – a confirmação do projeto literário de Monteiro Lobato.....	98
“Cara de Coruja” – a festa no Sítio de Dona Benta.....	99
“O Irmão de Pinocchio” – a fusão entre o real e o mágico.....	109
“O Circo de Cavalinho” – nova visita ao Sítio de Dona Benta.....	113
<i>O Picapau Amarelo</i> – a mudança no Mundo das Fábulas.....	114

“As botas de sete léguas” – novas peculiaridades de um pequeno herói.....	120
“As fadas” – a desconstrução das regras de <i>civilité</i> .....	125

**CAPÍTULO TERCEIRO:**

**POR UM NOVO LOBATO** 131

O POSICIONAMENTO LITERÁRIO DE MONTEIRO LOBATO.....	133
MONTEIRO LOBATO E OS CONTOS DE FADAS: UM INVESTIMENTO GENÉRICO.....	144
Do pó de pirlimpimpim ao faz-de-conta emiliano: o <i>maravilhoso</i> no Picapau Amarelo.....	145
Emília, uma fada à brasileira?.....	150
Os serões no Sítio de Dona Benta: a <i>re-apresentação</i> de uma tradição antiga.....	156

**CONSIDERAÇÕES FINAIS:**

**MONTEIRO LOBATO:**

**UMA LITERATURA EM MOVIMENTO** 167

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** 173

Bibliografia de Charles Perrault.....	173
Bibliografia de Monteiro Lobato.....	173
Bibliografia geral.....	175

## INTRODUÇÃO

*[...] por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que sob a forma de palpite na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota. E assim se justifica o interesse pela função dessas formas de sistematizar a fantasia, de que a literatura é uma das modalidades mais ricas.*

*(Antonio Candido)*

Durante a leitura dos livros infantis de Monteiro Lobato (1882-1948), familiarizamo-nos com a sua criação: Emília, a boneca de pano; Visconde de Sabugosa, o sabugo de milho; Rabicó, o porco Marquês, as crianças – Narizinho e Pedrinho – e as duas senhoras – Dona Benta e Tia Nastácia. Entretanto, a cada nova leitura das histórias, percebemos que o Sítio do Picapau Amarelo – um espaço que se quer tipicamente nacional – além de acolher as figuras concebidas pelo escritor, recebe também personagens da literatura estrangeira, na condição de visitantes.

Considerando esse aspecto, constatamos que a obra infantil lobatiana estabelece um diálogo com a História, ao introduzir figuras como Hans Staden, Alexandre – o Grande, César; com a Mitologia, ao situar as aventuras na Grécia Antiga, na Grécia de Péricles e aquelas vivenciadas na companhia de Hércules; com o Folclore, ao resgatar figuras como o Saci, a Iara, a Cuca; e com a Literatura de um modo geral e mesmo com a indústria cultural, ao incorporar personagens, como Dom Quixote, Branca de Neve, Príncipe Codadade, Gato de Botas, Peter Pan, Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, Capitão Gancho, Rosa Branca e Rosa Vermelha, Pequeno Polegar, Lobo, Barba Azul, Marinheiro Popeye, Gato Félix, Alice do País das Maravilhas, entre outros.

A constatação dessa relação entre a ficção infantil de Monteiro Lobato e as narrativas da tradição literária motivou a realização desta pesquisa, que tem por objetivo analisar especificamente a presença das personagens dos contos de fadas de Charles Perrault (1628-1703) nas obras infantis de Monteiro Lobato.

A escolha de tal estudo justifica-se, primeiramente, por se tratar de dois autores que representam peças-chave no campo literário infantil. Charles Perrault, com *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités – Contes de ma mère l'oye* (1697),<sup>1</sup> contribui para a voga dos contos de fadas no século XVII e para o início de uma literatura destinada às crianças. Monteiro Lobato, por sua vez, torna-se, com a saga do Picapau Amarelo, responsável pela consolidação da literatura infanto-juvenil no Brasil.

Apesar das diversas traduções para o português dos contos de Perrault e da popularidade dessas narrativas, podemos observar, no meio acadêmico, certa resistência ao seu estudo. Para a escritora Ana Maria Machado, tal postura é decorrente do fato de essas histórias populares constituírem “uma categoria diferente entre os clássicos”. A despeito da

---

<sup>1</sup> Obra publicada na França, em 1697, contendo oito contos em prosa com moralidades ao término de cada uma delas: “Le Petit Chaperon Rouge”, “La Barbe-Bleue”, “Le Maître Chat ou Le Chat Botté”, “Les Fées”, “Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre”, “Riquet à la Houppe”, “Le Petit Poucet” e “La Belle au Bois Dormant”.

“tamanho influência que exerceram sobre nossa cultura”, essas histórias “não são encaradas pelos críticos e pela academia com a mesma nobreza e prestígio” dos livros clássicos. Para a autora, esse despreço talvez seja uma consequência do fato de terem sido, sempre, oferecidas às crianças: “Muitas vezes, são consideradas apenas ‘histórias infantis’ e, por isso, vistas como pouco importantes” (MACHADO, 2002, p.68).

As barreiras erigidas em relação aos contos de fadas, sobretudo no que diz respeito ao reconhecimento de seu valor literário, tornam-se evidentes nas pesquisas dedicadas a esse gênero. Parte significativa da bibliografia sobre o assunto ignora o fato de essas histórias serem resultado de uma elaboração artística, ou seja, “produtos da criação pessoal do autor, por sua vez, pertencentes a contextos sócio-históricos específicos” (CANTON, 1994, p.35).

Como esses contos veiculam lições universais, as personagens e situações narrativas representadas tornam-se, por diversas vezes, verdadeiros símbolos para as teorizações psicanalíticas. De um modo geral, esses trabalhos desconsideram o trabalho de elaboração literária e priorizam exclusivamente os componentes simbólicos e propósitos didáticos relacionados ao desenvolvimento moral e psicológico da criança.

Nessa linha, podemos destacar, por exemplo, o trabalho *A linguagem esquecida* (1951), de Erich Fromm, no qual o pesquisador analisa o conto “Chapeuzinho Vermelho” – versão presente na coletânea dos Irmãos Grimm –, pontuando os significados presentes em seus detalhes narrativos: “O ‘Chapeuzinho de veludo vermelho’ é um símbolo da menstruação. A menina de cujas aventuras nos falamos tornou-se adulta e vê-se agora defrontada com o problema do sexo” (FROMM, 1964, p.173). Para Fromm, a advertência dada pela mãe para que a menina não saísse do caminho “é claramente um alerta contra o perigo do sexo e de perder a virgindade” (Idem, p.173); a figura masculina é representada “como um animal implacável e astucioso, e o ato sexual descrito como um ato canibalista em que o macho devora a fêmea” (Idem, p.173).

Numa perspectiva similar, Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas* (1976), desenvolve sua pesquisa visando a auxiliar pais e educadores a compreender a importância do significado dos contos de fadas para as crianças na resolução de seus conflitos existenciais. Sob essa abordagem, as narrativas tornam-se “terapêuticas” de modo que “o paciente encontra as suas *próprias* soluções, por meio da contemplação daquilo que a história parece sugerir acerca de si e de seus conflitos íntimos” (BETTELHEIM, 2007, p.36, grifo do autor). Apesar de reconhecer que os contos de fadas são antes de tudo “uma obra de arte” e que o prazer experimentado em sua leitura decorre de “suas qualidades literárias” (Idem,

p.20), Bettelheim desconsidera, em suas análises, o fato de que os contos, enquanto criações literárias, constituem o produto de um autor individual inserido em um contexto histórico-social determinado.

Ao dedicar-se à história “Chapeuzinho Vermelho”, o psicanalista faz críticas severas a Perrault, afirmando que o conto, na versão do acadêmico francês, “perde muito de seu atrativo por ser óbvio que o lobo não é um animal voraz mas sim uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do ouvinte” (BETTELHEIM, 2007, p.235). Para Bettelheim, Perrault “ridiculariza” o valor do conto de fadas na medida em que detalha o seu significado. As críticas intensificam-se ainda mais na análise de “A Bela Adormecida”:

[Perrault] introduz detalhes que prejudicam a personagem da história de fadas, como ao dizer que, quando do seu despertar, o vestido da Bela Adormecida foi considerado fora de moda: “ela estava vestida como minha avó, e tinha um colarinho pontudo surgindo sobre uma gola alta; não parecia nem um pouco menos bela e encantadora por isso”. Como se os heróis de contos de fadas não vivessem num mundo em que a moda não muda (BETTELHEIM, 2007, p.317, nota de rodapé).

Restringindo sua leitura apenas às qualidades “terapêuticas” da narrativa, o psicanalista ignora o contexto em que a versão francesa surge e faz uma leitura equivocada dos detalhes ali presentes. Conforme enfatiza e defende Jack Zipes, em *Les contes de fées et l'art de la subversion* (1983), os contos escritos por Perrault estão intimamente ligados ao seu período de surgimento – o do absolutismo, de Luís XIV – e à questão da construção de uma *civilité*, – palavra fundamental para a compreensão dessas narrativas. Como a noção de civilidade, naquele momento, está intrinsecamente associada à aparência, a moda torna-se um quesito essencial para o francês mostrar-se civilizado. Dessa forma, a referência feita às vestimentas assume, na narrativa, uma função muito além daquela de “prejudicar a personagem”, de modo que o leitor da época certamente perceberia e se divertiria com as sugestões irônicas que pontuam a relevada preocupação com a aparência manifestada pela alta sociedade francesa, freqüentadora dos salões, que considerava uma “vergonha” apresentar-se com uma roupa “fora de moda” (Cf. Mongrédien, s.d, p.73-92).

Para Bettelheim, a indicação feita ao vestido de Bela Adormecida

destrói aquele tempo mítico, alegórico e psicológico que é sugerido pelos cem anos de sono ao transformá-lo em um tempo cronológico determinado. Torna tudo frívolo [...]. Com tais detalhes, que tinham a intenção de divertir, Perrault destruía a sensação de atemporalidade que é um elemento importante na eficácia do conto” (BETTELHEIM, 2007, p.317).

A nosso ver, a afirmação de que a personagem se vestia “à moda da vovó” não tem por objetivo determinar cronologicamente a situação narrada, pois, ao contrário, a simples referência aos reis e ao castelo já a situaria num dado período histórico. Assim como a indeterminação temporal constitui uma propriedade essencial da forma dos contos de fadas, a “antigüidade imaginada” também seria um elemento característico dessa modalidade, conforme aponta Marina Warner, em *Da fera à loira* (1999, p.17). Essa observação, portanto, pode ser considerada como uma forma de o narrador dar “uma piscadela” ao leitor/ouvinte e destacar a passagem temporal da história. Talvez, essa leitura um tanto inadequada das produções de Perrault, efetuada por Bettelheim, resulta do posicionamento assumido pelo psicanalista, conforme se depreende da seguinte declaração:

O conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior, embora possa começar de forma bastante realista e ter traços do cotidiano inscrito nele. [...] o que interessa aos contos de fadas não é a informação útil sobre o mundo exterior, mas os processos interiores que têm lugar no indivíduo (BETTELHEIM, 2007, p.36).

Focando-se nos “processos interiores”, Bettelheim relega a um plano secundário as questões sócio-históricas dos contos de Perrault, considerando a junção entre “racionalidade” e “fantasia” um grande “prejuízo” para a sua obra. No entanto, não seria essa a magia da coletânea que, por meio do maravilhoso, traz à tona questões de seu tempo, como vaidade, moda, civilidade, miséria, desigualdade social etc.?

Na vertente dos estudos psicanalíticos, outros trabalhos abordam também os símbolos presentes nessas histórias, como é o caso de *Interpretação dos contos de fadas* (1981), *A individuação nos contos de fadas* (1984) e *A sombra e o mal nos contos de fadas* (1985), de Marie-Louise Von Franz; *Repressão sexual: essa (des)conhecida* (1984), de Marilena Chauí, especialmente o capítulo “Contos de fadas”; *Contos de fadas vividos* (1986), de Hans Dieckmann e, mais recentemente, *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* (2006), de Mario e Diana Corso.<sup>2</sup>

No capítulo “Contos de Fadas”, Marilena Chauí propõe uma leitura que considere as formas de representação da sexualidade presentes nessas histórias, analisando narrativas como “Chapeuzinho Vermelho”, “João e Maria”, “A Gata Borralheira”, “A Branca de Neve”, “A

---

<sup>2</sup> Somam-se a esses estudos, aquelas obras que destacam a importância dos contos no desenvolvimento cognitivo das crianças: *Estão mortas as fadas?* Literatura infantil e prática pedagógica. (1992), de Marly Amarilha; *Literatura infantil: gostosuras e bobices* (1995), de Fanny Abramovich; *Contos para escrever-se: alfabetização por meio dos contos de fadas* (1997), de L. C. Going; *O conto na psicopedagogia* (1999), de Jean-Marie Gillig; *Os sete pecados capitais nos contos de fadas* (2000), de S. Cashdan; *Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento* (2003), de Glória Radino.

Bela Adormecida”, “A Bela e a Fera”, “Pele-de-Burro” e o “Pequeno Polegar”. Depois de desenvolver suas análises, Chauí reconhece ter desconsiderado o que seria a “alma dos contos de fadas”:

Sobretudo, não fizemos qualquer menção à alma dos contos, isto é, que são *obras literárias*. Nada dissemos de sua construção artística, de suas origens, transformações reelaborações no decorrer do tempo [...], do modo como participa, de várias fontes diferentes de pensamento [...] do significado da ordem de aparição e desaparecimento de personagens ou da seqüência dos eventos. Essa ausência da consideração artística é grave... (CHAUÍ, 1985, p.49-50, grifo da autora).

Mediante esta negligência, surge-nos a seguinte inquietação: como seria possível analisar os símbolos presentes nessas narrativas sem levar em consideração o trabalho estético empreendido pelo autor e o seu contexto de produção? Ao selecionar os contos de fadas, Marilena Chauí não indica a fonte da qual extrai as histórias contempladas por seu estudo, ignorando o fato de que essas narrativas possuem diferentes versões e autorias.

Na publicação de Mario e Diana Corso, constatamos um equívoco frequentemente reproduzido nas publicações dos contos de fadas: a atribuição de histórias ou de versões que não condizem com a produção original do autor referido. No prefácio “A criança e seus narradores”, Maria Rita Kehl reproduz uma versão de “Chapeuzinho Vermelho”, na qual a menina come e bebe o sangue de sua avó, atribuindo-a ao acadêmico francês: “Para o nosso espanto, este conto recolhido na França, por Charles Perrault, da tradição oral camponesa do século XVII, termina bruscamente aqui” (KEHL, 2006, p.15). A explicação para esse engano encontra-se na nota inserida ao término do conto, em que se indica a fonte da narrativa. Em vez de constar a obra de Perrault – *Contes de ma mère l’oye* – ou alguma das diversas traduções para o português, tem-se a referência à obra de Robert Darnton, intitulada *O grande massacre de gatos* (1984). Neste livro, essa mesma história não é atribuída a Perrault e as palavras de Darnton que antecedem a transcrição do conto contradizem as de Kehl: “uma história que todos conhecem, embora em versão diferente da que reproduzimos a seguir, que é o conto mais ou menos como era narrado em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno, na França do século XVIII” (DARNTON, 1986, p.21).

A esse descuido da atribuição do conto da tradição oral a Perrault, soma-se a afirmação de que “a infantilização das narrativas tradicionais, transformadas nos atuais ‘contos de fadas’, é concomitante à criação de um mundo próprio para a criança” (KEHL, 2006, p.16). Como pontuam Jack Zipes (1983) e Kátia Canton (1994), a compilação dos contos de fadas corresponde a uma adaptação do conjunto de narrativas pertencentes à

tradição popular, realizada por um autor em um determinado contexto, e não a uma infantilização das histórias que circulavam oralmente por entre os camponeses.

Com base nessas considerações, foi-nos possível verificar a tendência dos estudos psicanalíticos para a omissão de informações referentes à produção e à história do gênero *contos de fadas*, lacuna que, de um modo geral, induz o pesquisador a uma leitura equivocada das narrativas. Sobre essa questão, Darnton (1986, p.23) manifesta sua oposição a esse tipo de abordagem conferida às histórias de origem popular: “com uma misteriosa sensibilidade para detalhes que não apareciam no conto original, o psicanalista [Erich Fromm] nos conduz para um universo mental que nunca existiu ou, pelo menos, que não existia antes do advento da psicanálise”. Para o historiador, tal postura deve-se a uma “cegueira diante da dimensão histórica dos contos populares” (Idem, p.23). Assim como Darnton, diversos pesquisadores dessa modalidade literária têm destacado a importância de se considerar o contexto de surgimento dos contos de fadas para a compreensão dessas narrativas. Nessa linha, encontram-se estudiosos como Marc Soriano (1968), Jack Zipes (1983), Catherine Magnien (1990), Kátia Canton (1994), Marina Warner (1994), Jacques Prévot (2000), Tony Gheeraert (2007). Somam-se a esses nomes, aqueles que ainda não contam com uma ampla repercussão dos seus livros no Brasil, cujo acesso permanece restrito a leituras secundárias, disponibilizadas em dissertações, artigos e resenhas veiculadas pela internet, tais como Jacques Barchilon (1975), Marc Fumaroli (1980) e Raymonde Robert (1982/2002).

No âmbito nacional, o trabalho do francês Marc Soriano, *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires* (1968), embora ainda não tenha sido contemplado com uma tradução para o português, destaca-se como uma das obras críticas de maior influência sobre o estudo dos contos de Perrault. Em sua pesquisa, o autor busca “pistas” nas *Mémoires* e nos *Parallèles* para levantar uma hipótese sobre o enigma da autoria dos *Contes de ma mère l'oye*: Charles Perrault ou Pierre Darmancour? Retomando e relacionando aspectos da vida pessoal e acadêmica com a publicação dos oito contos em prosa, Soriano conclui que os *Contes* são frutos de um trabalho em conjunto, no qual “é impossível negar o papel desempenhado pelo pai, mas impossível também desprezar o do filho” (SORIANO, 1977, p.364, tradução nossa).<sup>3</sup> Quanto aos contos atribuídos a Perrault, o pesquisador francês procura mostrar que eles “são uma *adaptação*, ou seja, uma elaboração erudita dos contos de

---

<sup>3</sup> “Impossible de nier le rôle du père, mais impossible non plus de méconnaître celui du fils” (SORIANO, 1977, p.364).

transmissão oral” (Idem, p.XIV, tradução nossa).<sup>4</sup> Para tanto, o autor estabelece comparações entre as versões da tradição oral e as de Perrault, apontando as semelhanças e as diferenças existentes entre elas.

Seguindo as proposições de Soriano, o trabalho de Marisa B. T. Mendes, *Em busca dos contos perdidos* (1999), retoma questões relacionadas à vida e à obra de Perrault. Para o desenvolvimento de suas análises dos contos, a autora pauta-se também nas considerações estruturalistas de Vladimir Propp. O estudo de Marisa Mendes consiste essencialmente em localizar, dentre as 31 funções elencadas por Propp, “as mais significativas” desempenhadas pelas personagens, com o objetivo de “desvendar” os “significados das funções femininas” nos contos de Perrault.

No que compete à forma dos contos de fadas, verificamos que os estudos que se debruçam sobre essa modalidade literária desenvolvem suas considerações sob uma óptica estruturalista. Vladimir Propp, autor de *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), obra consagrada ao exame das relações entre as partes e o todo do conto popular e folclórico, acredita ser executável o estudo das formas e o estabelecimento das leis que regem a sua disposição com a mesma precisão da morfologia das formações orgânicas (Cf. PROPP, 1984, p.23). Propp identifica nos contos russos elementos variáveis (nome e atributos das personagens) e elementos constantes (suas funções), criando classificações para cada um deles. Em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1946), Propp desenvolve um estudo com o propósito de “elucidar as raízes históricas do conto maravilhoso enquanto gênero como um todo” (BEZERRA, 1997, p.XIV). Para tanto, Propp considera essencial a junção da pesquisa formal com a pesquisa histórica, pois “compreende que a morfologia é estéril quando desvinculada dos dados etnográficos” (Idem, p.XIV). Assim, considerando a pesquisa desenvolvida em *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp busca na

etnografia as formas mais arcaicas da vida material e da organização social dos povos, mitos, concepções religiosas, práticas mágicas, rituais e outras formas de pensamento primitivo anteriores ao conto, elementos que lhes permitem rastrear a gênese e explicar o próprio conto maravilhoso (BEZERRA, 1997, p.XIV).

Nessa perspectiva estruturalista, André Jolles, em *Formas Simples* (1930), procura explicar a estrutura dos contos de fadas valendo-se da contraposição entre “forma artística”, de configuração “sólida, peculiar e única”, e “forma simples”, caracterizada pela “mobilidade, generalidade e pluralidade”. A primeira encontra sua “realização definitiva mediante a ação

---

<sup>4</sup> “Les contes attribués à Perrault sont une *adaptation*, c’est-à-dire une élaboration savante de contes de voie orale” (SORIANO, 1977, p.364).

do poeta”, enquanto a segunda forma apresenta uma “renovação constante” de modo que, conforme se costuma dizer, “qualquer um pode contar um conto” (Cf. JOLLES, 1976, p.194-5).

Outra pesquisa que toma um dos contos de Perrault como objeto de estudo é o de Norma Discini, intitulado *Intertextualidade e conto maravilhoso* (2004). Neste trabalho, a autora vale-se das formulações teóricas de Bakhtin para realizar a análise das relações dialógicas existentes entre o conto “Le Petit Chaperon Rouge” e suas variantes intertextuais, “Chapeuzinho e o Lobo torturador”, de Alberto Berquó; “Chapeuzinho Amarelo”, de Chico Buarque; “Chapeuzinho Vermelho”, dos Irmãos Grimm; e “Fita Verde no cabelo (nova velha estória)”, de João Guimarães Rosa. Para Discini, essa relação dialógica

redimensiona o texto-base, ampliando o alcance da narrativa e universalizando os temas e as figuras. Lê-se esse discurso sobrepondo ao prazer do reconhecimento do texto-base o prazer do desvendamento da metáfora e do símbolo, bem como o arsenal prazer do entendimento da recriação do conteúdo pela expressão (DISCINI, 2004, p.257).

Constatamos, ainda, referências a Perrault e à sua obra nas histórias da literatura infanto-juvenil brasileira, que trançam um breve perfil do acadêmico e de sua coletânea: *História da literatura infantil brasileira* (1968), de Leonardo Arroyo; *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (1983) e *Literatura infantil: história – teoria – análise* (1987), de Nelly Novaes Coelho; *Literatura infantil brasileira: história & histórias* (1990), de Marisa Lajolo e Regina Zilberman. No que concerne exclusivamente aos contos de fadas, Coelho publica dois estudos: *O conto de fadas* (1986) e *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos* (2003).

Já nas histórias da literatura francesa,<sup>5</sup> verificamos certa superficialidade na apreciação do autor francês. A principal característica atribuída a Perrault é a de um acadêmico “moderne” que se opunha aos ideais dos “anciens”, na *Querelle des anciens et des modernes*, ocorrida na França, durante o reinado de Luís XIV. Todavia, essas antologias não salientam a importância desse evento na vida literária francesa, restringindo-se, na maioria das vezes, à citação dos nomes dos autores e das obras envolvidas nessa discussão acadêmica. Essa abordagem generalizante permite constatar que Perrault não é inserido pela crítica no

---

<sup>5</sup> Foram consultadas as seguintes antologias: *Histoire de la littérature française: depuis le XVIIème. siècle jusqu'à nos jours* (1913), de Émile Faguet; *Dix siècles de littérature française: du Moyen Âge au XVIIIème. siècle* (1984), de Pierre Deshusses; *XVIIème siècle: les grands auteurs français du programme: anthologie et histoire littéraire*, (1985), de A. Lagarde e L. Michard; *Histoire de la littérature française* (1949) e *Manuel des études littéraires françaises Moyen Âge XVI – XVIIème. siècles* (1954), de Phillippe Van Tieghem; *Histoire de la littérature française: de Télémaque à Candide* (1958), de A. Chérel; *Histoire de la littérature française: les écrivains classiques* (1960), H.Champris; *Histoire de la littérature française* (1992), de Xavier Darcos.

“rol dos grandes escritores” do século XVII, quando muito, seu nome está associado ao do escritor Boileau<sup>6</sup>, em considerações que versam sobre a Querela.

No que se refere a essa disputa acadêmica, poucos títulos foram localizados, destacando-se o estudo *La vie littéraire au XVIIème siècle* (1956), de Georges Mongrédien, em que o autor procura explicar a estética defendida pelos “anciens”, liderados por Boileau, e os motivos que conduziram à Querela, movimento que dividiu a Academia Francesa em “anciens” e “modernes”. Por meio do projeto “Google Recherche de Livres” (<http://books.google.com>), idealizado pelo site de busca Google, a fim de viabilizar o contato com o “patrimônio literário mundial”, foi-nos possível acessar o trabalho de Hyppolyte Rigaud, intitulado *Histoire de la querelle des anciens et des modernes* (1856), no qual o autor analisa o papel desempenhado por Perrault nessa disputa.

Com relação à bibliografia acima elencada, notamos que, apesar da ampla divulgação dos contos de Perrault no Brasil, não há muitos estudos críticos que se debrucem especificamente sobre sua obra. Na maior parte, trata-se de pesquisas estrangeiras, das quais poucas contam com uma tradução para a língua portuguesa, restringindo o alcance desses trabalhos no meio brasileiro, uma vez que a leitura depende da competência em outras línguas.

Tendo em vista, portanto, tal lacuna, o trabalho sobre Perrault justifica-se, essencialmente, pela ausência identificada de um tratamento consistente sobre a dimensão literária dos contos de fadas. Esse aspecto deveria, a nosso ver, ocupar uma posição central nos estudos, já que essas narrativas são, antes de tudo, criação ficcional – produto resultante da *necessidade humana de ficção e fantasia* (Cf. CANDIDO, 1995, p.235-63).

No texto “O direito à literatura”, publicado em *Vários escritos* (1970), Antonio Candido questiona se a arte e a literatura também não entrariam na lista de bens que não se pode suprimir: “São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência a opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura” (CANDIDO, 1995, p.241). Após constatar que a literatura<sup>7</sup> aparece como uma manifestação

---

<sup>6</sup> Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) é autor do livro *L'art poétique* (1674) e definidor da doutrina chamada clássica. Em seu poema didático-artístico “pretende divulgar idéias bem conhecidas dos doutos: *a arte literária é uma imitação da natureza*, sendo pois a verdade o seu ideal – o homem na sua verdade eterna, *a arte não pode prescindir da razão*” (BERRETTINI, 1979, p.08, grifos da autora).

<sup>7</sup> Para essa discussão, Antonio Candido define literatura de modo mais amplo, como “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CANDIDO, 1995, p.242).

universal e que “não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Idem, p.242), Candido conclui que a satisfação dessa necessidade constitui um direito inalienável. A literatura passa a ser considerada, portanto, como um fator indispensável de humanização. Essa função dada à literatura estaria, por conseqüência, ligado à complexidade de sua natureza, da qual distingue três faces:

- (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado;
- (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos;
- (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 1995, p.244).

Antonio Candido chama a atenção para o fato de pensarmos comumente que a literatura atua em nós, leitores, devido à terceira face, como se ela fosse um tipo de instrução; no entanto, Candido declara que a satisfação produzida ocorre “devido à atuação simultânea dos três aspectos, embora costumemos pensar menos no primeiro, que corresponde à *maneira* pela qual a mensagem é construída; mas esta *maneira* é crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não” (CANDIDO, 1995, p.245, grifos do autor). O crítico enfatiza: “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção* (Idem, p.245, grifos do autor).

A essas palavras de Candido, somam-se aquelas de Umberto Eco, em *Obra aberta* (1968), que enfatizam, igualmente, a primazia do *modo de formar* em relação aos demais elementos da obra literária:

[...] o discurso primeiro da arte, ela o faz através do *modo de formar*; a primeira afirmação que a arte faz do mundo e do homem aquela que pode fazer por direito e a única de significado real, ela a faz dispondo suas formas de uma maneira determinada, e não pronunciando, através delas, um conjunto de juízos a respeito de determinado assunto (ECO, 1971, p.255-6).

Com base nesses pressupostos teóricos, podemos dizer que os contos de fadas apresentam-se como uma modalidade literária que atinge seus efeitos por meio do trabalho com a linguagem e por meio da disposição dos seus elementos estruturais, firmando-se, portanto, a exigência de uma análise crítico-literária especializada, capaz de apreciar a organização de suas estruturas formativas, a abertura das suas operações discursivas e o alcance de seu potencial estético.

Esse estudo crítico dos contos de Perrault servirá de base para a análise do modo como as personagens dessa tradição literária são incorporadas ao universo ficcional do Sítio

do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato. Dos trabalhos dedicados ao exame da relação da obra lobatiana com outras manifestações do “arquivo literário”,<sup>8</sup> podemos destacar, inicialmente, as referências às visitas de personagens estrangeiras no Picapau Amarelo mencionadas por Edgar Cavalheiro, em *Monteiro Lobato: vida e obra* (1955): “Como não sonhar com uma temporada no ‘Picapau Amarelo’, principalmente quando havia a chance de lá encontrar todos os personagens famosos das fábulas e histórias?...” (CAVALHEIRO, 1955, p.599). Na seqüência, cumpre mencionar o trabalho de Bárbara Vasconcelos de Carvalho (1982), que aponta para o fato de as personagens serem classificadas em “*personagens permanentes*, as estáveis, internas; e *personagens ocasionais*, as instáveis ou externas” (CARVALHO, 1984, p.136, grifo do autor). Ou seja, a primeira categoria faz referência às figuras ficcionais criadas pelo próprio Lobato – Narizinho, Pedrinho, Emília etc. –, e a segunda abarca aquelas que provêm de outras obras literárias.

No livro *Atualidade de Monteiro Lobato* (1983), organizado por Regina Zilberman, alguns estudiosos lobatianos também destacam, em seus artigos, esse processo de inserção de personagens estrangeiras no Sítio de Dona Benta. Marisa Lajolo, em “A modernidade em Lobato” declara:

[...] pode-se ver, no intercâmbio do sítio com outros espaços mágicos (por exemplo, o mundo grego de Hércules ou Pércles, o mundo de fadas da mitologia européia) um procedimento muito próximo da colagem; da mudança das personagens do mundo encantado para o sítio de dona Benta [...] tudo isso não torna o sítio de Lobato vizinho daquele sertão que, com Guimarães Rosa, vai ser o mundo? (LAJOLO, 1983, p.48).

Em “Lobato e os Modernistas”, Eliana Yunes afirma que “a apropriação de certas passagens, históricas ou ficcionais, para sua reescritura, aproxima-o do antropofágico sem manifesto” (YUNES, 1983, p.54). De modo similar, Ana Mariza R. Filipouski, em “Monteiro Lobato e a Literatura Infantil Contemporânea”, considera que “os contos de fadas, distantes da realidade infantil, cuja estrutura desgastada foi [...] questionada pelas próprias personagens do sítio, renascem com outra roupagem e se tornam mais próximos, emancipadores” (FILIPOUSKI, 1983, p.105). Ainda nessa vertente, Glória Maria F. Pondé, em “A herança de Lobato”, destaca que, “na sua literatura infantil, Monteiro Lobato procura dar ambiência aos contos de fadas, através do sítio do Pica-pau Amarelo...” (PONDÉ, 1983, p.113).

Em outra obra que aborda essa relação de Lobato com a tradição literária, Ligia Cademartori Magalhães, no capítulo “Literatura infantil brasileira em formação”, publicado no livro *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação* (1984), assinala o desejo de Lobato

---

<sup>8</sup> No último capítulo dessa dissertação, trataremos mais especificamente sobre esse aspecto.

de criar uma literatura onde as crianças pudessem morar e demonstra que, para tanto, o escritor “reconhecia a necessidade do gênero sofrer modificações e expressa essa intenção já na sua primeira obra. Introduzindo na trama personagens do conto infantil tradicional, como Dona Carochinha e Pequeno Polegar, o autor denuncia o desgaste das velhas fórmulas” (CADEMARTORI, 1987, p.136).

Em “Monteiro Lobato, o inovador”, capítulo da obra *De Lobato a Bojunga: as reações renovadas* (1987), Laura Sandroni, após apresentar as personagens do Sítio do Picapau Amarelo, declara: “É com esse material básico, acrescido de inúmeros outros personagens, coadjuvantes variáveis, que Monteiro Lobato cria o seu universo ficcional...” (SANDRONI, 1997, p.51). Sandroni ainda acrescenta: “Os personagens secundários são, muitas vezes, tomados às histórias clássicas da tradição européia, do folclore brasileiro e até da incipiente indústria cinematográfica...” (SANDRONI, 1997, p.55).

Em *Personagens da literatura infanto-juvenil* (1990), Sonia Salomão Khéde salienta que “através de processos lúdicos e alegóricos está a relação intratextual e intertextual que os personagens estabelecem entre si e entre personagens de outros livros, inaugurando um diálogo rico pela discussão dos valores e das formas de viver” (KHÉDE, 1990, p.55).

Desse conjunto de estudos, merece destaque também a obra *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida* (2000), na qual Lajolo também faz menção à presença de personagens de outras obras na produção lobatiana:

Monteiro Lobato consegue extraordinários efeitos de sentido ao fazer contracenar num cenário de jabuticabeiras, pintos-suras e ex-escravos pitando cachimbo tanto personagens fundadores da literatura infantil ocidental como Cinderela, Branca de Neve e Chapeuzinho Vermelho, como personagens da literatura infantil estrangeira contemporânea a sua como Alice e Peter Pan (LAJOLO, 2000, p.62).

Por meio desse conjunto de citações dos críticos e estudiosos da literatura infantil, percebemos que a inserção das personagens estrangeiras, dentre outros aspectos, é indicada como uma característica moderna da produção ficcional de Monteiro Lobato. No entanto, não há nesses estudos uma verticalização no que compete a esse processo de construção literária adotado por Lobato, analisando-se a questão apenas superficialmente.

Em segundo lugar, cumpre referir os trabalhos acadêmicos dedicados ao estudo dessa relação da obra de Monteiro Lobato com outras produções literárias. Destacamos, inicialmente, a pesquisa desenvolvida na UNESP – Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis – por Loide Nascimento de Souza, sob a orientação do prof. Benedito Antunes, intitulada *O processo estético de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato* (2004). Nesse

trabalho, Souza aborda a história do gênero fábula e suas propriedades essenciais, dedicando-se ao estudo do estilo de La Fontaine, que, de acordo com a pesquisadora, figura como a principal referência para a criação do universo ficcional lobatiano. Após essa abordagem, Loide de Souza passa ao estudo da obra *Fábulas*, de Monteiro Lobato, e conclui: “Quando Monteiro Lobato estende para Dona Benta e Emília a possibilidade de criação e recriação de fábulas, aponta para a continuidade criativa do gênero” (SOUZA, 2004, p.266).

Somam-se a esse trabalho duas dissertações de mestrado defendidas na UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas –, sob a orientação de Marisa Philbert Lajolo: *Um inglês no Sítio de Dona Benta: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil de Monteiro Lobato*, de Adriana Silene Vieira (1998), e *As terras novas do Sítio: uma leitura da obra O Pica-pau Amarelo (1939)*, de Mariana Baldo de Gênova (2006). Ressaltamos que a escolha dessas produções científicas deve-se ao fato de elas tratarem especificamente da presença de personagens (ou obras) estrangeiras na literatura infantil de Lobato.

O trabalho de Vieira propõe um estudo da presença da obra *Peter Pan*, de James Barrie nos textos de Monteiro Lobato, mais especificamente em *Peter Pan* (1930), *Memórias da Emília* (1936) e *O Pica-pau Amarelo* (1939). Vieira demonstra, ao longo de sua dissertação, como se executa o processo de apropriação da obra de Barrie e a adaptação realizada por Lobato, que torna Dona Benta narradora da história, dando-lhe liberdade para trabalhar com os elementos do texto original, a fim de adequá-los ao interesse de seus ouvintes. Vieira afirma que “Lobato reconta a história de Peter Pan quando o traz para o seu mundo, pois reutiliza de motivos, de personagens e do próprio espaço da história inglesa. Dessa forma, o ‘mundo’ lobatiano expande-se, cabendo dentro dele vários outros mundos, de várias outras épocas” (VIEIRA, 1998, p.112).

O estudo de Mariana Baldo de Gênova propõe uma leitura da obra *O Pica-pau Amarelo* (1939) com base na mudança de personagens estrangeiras para o Sítio de Dona Benta. O objetivo principal da dissertação é atestar a opção de Monteiro Lobato por uma visão crítica e pessimista na representação da sociedade moderna e urbanizada de seu tempo, encaminhando-se, portanto, na contramão da fortuna crítica do autor que ressalta, sobretudo, a fantasia presente no livro: “Além de se observar o engajamento do escritor em diferentes momentos do texto, sua visão em nada se assemelha ao otimismo. O desânimo diante da sociedade moderna revelado na leitura pode caracterizar um início de desapontamento com o que, em *A Chave do Tamanho* (1942), nos depararíamos” (GÊNOVA, 2006, p.108).

Cabe destacar ainda, a dissertação de Mestrado, *Peter Pan para as crianças brasileiras*: a adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie (2001), de Gabriela Hardtke Böhm, desenvolvida sob a orientação de Vera Teixeira de Aguiar, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Neste trabalho, Böhm dedica-se ao estudo da adaptação realizada por Lobato da obra do escritor escocês, demonstrando ser essa técnica uma forma do escritor brasileiro não apenas “importar” e “traduzir histórias de crianças de outras terras”, mas sim de fazer suas personagens viajar por diversas “Terras do Nunca de crianças de todo o mundo”.

Os estudos acadêmicos mencionados – os de Souza, Vieira, Gênova<sup>9</sup> e Böhm<sup>10</sup> – apesar de tratarem de modo mais específico e detalhado da presença de personagens e obras da tradição literária nos textos lobatianos, não abarcam todas as inserções realizadas por Lobato em seu universo ficcional, permanecendo, assim, lacunas a serem preenchidas. Dessa maneira, nossa pesquisa a respeito da presença das personagens dos contos de fadas de Charles Perrault na produção literária infantil de Monteiro Lobato vem somar-se a esses estudos já existentes, a fim de contribuir para uma melhor compreensão acerca do seu fazer literário.

Com o propósito de suprir a carência de estudos da relação entre Perrault e Lobato, esta dissertação pretende executar o seguinte percurso: analisar, num primeiro momento, os contos de fadas de Perrault e seu contexto de produção, priorizando a dimensão literária das narrativas, e examinar, na sequência, o modo como as personagens desses contos são incorporadas por Lobato em sua ficção infantil. A partir dos resultados desse estudo comparativo, pretendemos traçar, na parte final do trabalho, uma análise teórica a respeito do procedimento criativo adotado por Lobato no processo de atualização e reinvenção dessa tradição literária.

Convém ressaltar que essa proposta comparativa contrapõe-se ao tradicional “estudo das fontes ou das influências” – método que as tendências crítico-teóricas atuais têm considerado ultrapassado para o estudo das relações entre obras e autores. Conforme salienta Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (1978), esse discurso crítico

---

<sup>9</sup> Parte da exposição apresentada pelas autoras em suas respectivas dissertações de Mestrado é retomada no livro *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil* (2008), no qual publicam os artigos “*O picapau amarelo: o espaço ideal e a obra-prima*”, de Mariana de Gênova; “*Peter Pan lido por Dona Benta*”, de Adriana Silene Vieira e “*Monteiro Lobato e o processo de reescritura das fábulas*”, de Loide Nascimento de Souza.

<sup>10</sup> Parte de sua dissertação de Mestrado é apresentada no artigo “*Peter Pan para as crianças brasileiras: a adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie*”, no livro *Leitura e literatura infanto-juvenil memória de Gramado* (2004), organizado por João Luís Cardoso Tápicas Ceccantini.

[...] apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole.

[...] Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca a lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe-de-escola (SANTIAGO, 1978, p.19-20).

Em sintonia às proposições de Santiago, este trabalho investe na compreensão do *modo* como Lobato se “posiciona” diante do “arquivo literário” e o *modo* como esse “posicionamento” instaura a intertextualidade na criação do seu universo ficcional. Para o desenvolvimento desta proposta, organizamos a nossa pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo, realizamos, inicialmente, uma contextualização do período de produção da obra *Contes de ma mère l’oye* e analisamos, na seqüência, cinco narrativas publicadas nesse livro, com vistas a determinar o “posicionamento” e a concepção literária de Charles Perrault. A seleção de cinco narrativas – “La Barbe Bleue”, “Le Petit Poucet”, “Le Maître Chat ou Le Chat de Botté”, “Le Petit Chaperon Rouge” e “Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre” – justifica-se por serem as personagens dessas histórias que Monteiro Lobato retoma em seu universo ficcional infantil.

Depois desse percurso analítico pelo universo maravilhoso dos contos de fadas de Perrault, passamos, no segundo capítulo, à análise do processo de formação da literatura infantil brasileira, verificando suas principais tendências, obras e autores. Tendo por base esse exame, refletimos sobre a postura de Monteiro Lobato em relação à tradição literária, discutindo suas idéias, seu projeto literário e as inovações operadas pelo escritor no gênero. Analisamos, ainda, as adaptações e/ou transformações realizadas por Lobato ao inserir as personagens de Perrault em sua produção literária.

Com base nas constatações obtidas com as análises das obras de Lobato, empreendemos, no terceiro capítulo, uma discussão teórica sobre o procedimento criativo adotado pelo escritor brasileiro na elaboração das histórias do Sítio do Picapau Amarelo. Esse modo de sistematização do trabalho justifica-se pelo fato de que, em nosso entender, é a obra literária que deve encaminhar a reflexão teórica, em vez de submeter-se o texto literário a teorias fechadas que reduzem o seu alcance estético.

Para o desenvolvimento dessa etapa da pesquisa, priorizamos, essencialmente, as cartas trocadas com Godofredo Rangel<sup>11</sup> e os artigos de Lobato com o objetivo de tentar

---

<sup>11</sup> A respeito das citações das obras de Monteiro Lobato, optamos pela transcrição literal sem realizar qualquer atualização ortográfica ou qualquer correção gramatical. Essa decisão deve-se ao fato de o uso da língua ser um

compreender o pensamento e a postura do escritor brasileiro a respeito da elaboração de sua própria literatura. Da leitura desse material, merece destaque a ocorrência de expressões tais como “saber combinar”, “assimilar processos” e “coar”, que indicam uma concepção literária pautada no exercício de tornar próprio o alheio. Estabelecendo uma continuidade crítica da tradição dos contos de fadas, Lobato promove um reaproveitamento criativo de três elementos essenciais desse gênero literário: o recurso maravilhoso, a reinvenção do modelo de figura feérica e a prática dos serões.

Finalmente, o estudo dessa combinação entre o Sítio do Picapau Amarelo e os Contos da Mamãe Ganso pretende demonstrar a interação dialética que se evidencia nessa conciliação entre as personagens clássicas e as brasileiras, permitindo entrever um processo simultâneo de nacionalização dos contos de fadas de Perrault e de universalização da criação ficcional de Lobato.

---

fator caracterizador da postura do Lobato que não se importava com as intransigências lingüísticas: “Se por ‘saber português’ entendes conhecer por miúdo os bastidores da Gramatica e a intrigalhada toda dos pronomes que vem antes ou depois, concordo com o que dizes na carta: um burro arreado de regras será eminente. Mas para mim ‘saber português’ é outra coisa: é ter aquele *doigté* do Camilo, ou a magnificente *allure* processional de Ramalho, ou a sublime gagueira do Machado de Assis. Aqui em S. Paulo o brontosauo da gramática chama-se Alvaro Guerra, um homem que anda pela rua derrubando regrinhas como os fumantes derrubam pontas de cigarro. As regras desse homem tremendo, quando vêm ao bico da pena dos escritores, matam, como unhas matam pulgas, tudo o que é beleza e novidade de expressão – *tudo que é lindo mas a Gramatica não quer*” (LOBATO, 1964, v.12, p.168-9).

## CAPÍTULO PRIMEIRO

### OS CONTOS DE FADAS NA CORTE DE LUÍS XIV: UMA TENDÊNCIA LITERÁRIA NO FINAL DO SÉCULO XVII

*Eu me identificava com as estórias  
Fui Maria e Joãozinho perdidos na floresta.  
Fui a Bela Adormecida no Bosque.  
Fui Pele de Burro. Fui companheira de Pequeno Polegar  
e viajei com o Gato de Sete Botas. Morei com os  
anõesinhos.  
Fui a Gata Borralheira que perdeu o sapatinho de cristal  
Na correria da volta, sempre a espera do príncipe  
encantado,  
desencantada de tantos sonhos  
nos reinos da minha cidade*

*(Cora Coralina)*

Quando falamos em contos de fadas, vem-nos à mente os momentos em que ouvíamos dos mais velhos ou se líamos nos livros ilustrados as histórias que, imediatamente, transportam-nos para um mundo de seres encantados: reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, varinha de condão, madrastas, lobos, bruxas, gigantes, ogros, dentre outras figuras que fazem parte desse Reino.

Essas histórias são, na maior parte das vezes, o primeiro contato com a literatura, saciando a necessidade intrínseca que o homem possui de fantasia. Como registra a escritora Cora Coralina, essas histórias penetram a imaginação de tal forma que passamos a vivê-las, sentindo-nos um pouco de cada personagem. Como se esquecer de Chapeuzinho Vermelho, ou de Cinderela com seus sapatinhos de vidro, ou da Bela Adormecida em seu sono de cem anos, ou, ainda, do Pequeno Polegar com suas botas de sete léguas?

Universalmente conhecidas, essas narrativas passam de geração a geração e, ainda hoje, marcam a infância de muitas crianças. Entretanto, por diversos motivos, esses contos circulam, muitas vezes, como se não possuíssem autores, tendo seu contexto de produção ignorado. Em ocasiões piores, deparamo-nos com coleções que, apesar de darem os créditos ao autor, deturpam ou alteram os textos originais e, quando não, misturam as diferentes versões.

Considerando a importância dessa forma literária, sobretudo no âmbito da literatura infanto-juvenil, no presente capítulo, dedicamo-nos ao estudo de uma das obras que dá origem e abre o caminho para a voga de uma modalidade literária no século XVII: *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités – Contes de ma mère l'oye* (1697), do escritor Charles Perrault. Inicialmente, trataremos do contexto de surgimento dessa coletânea de oito contos para, em seguida, dedicarmo-nos à análise de cinco dessas narrativas, verificando o processo de construção de cada personagem. A escolha por esses cinco contos deve-se, especificamente, à retomada dessas figuras na obra infantil de Monteiro Lobato.

## **CONTOS DE FADAS: UMA FORMA LITERÁRIA DA ARISTOCRACIA E DA BURGUESIA**

O ato de contar e ouvir histórias envolve práticas desenvolvidas pelos homens desde os primórdios da civilização que se estendem até nossos dias. Durante muitos anos, essa tradição serviu como veículo de transmissão de ensinamentos, de concepções de mundo, de princípios religiosos, morais e éticos. Esses valores eram repassados de geração a geração, por meio de cantos, de rituais e de histórias que circulavam oralmente, divertindo os adultos e, algumas vezes, assustando as crianças.

Na França do século XVII, a prática de narrar histórias era muito cultivada entre as classes populares. Para o historiador Robert Darnton (1986), os contos populares dizem algo sobre o universo mental dos camponeses, pois essas histórias baseavam-se na realidade cotidiana dessa camada social, marcada por períodos de fome, miséria e pestes. Numa proposição similar à de Darnton, Jack Zipes declara que essas narrativas

expõe[m] as duras realidades do poder político, sem disfarçar a violência e a brutalidade da vida cotidiana: crianças famintas, estupros, punições corporais, explorações abusivas... tais eram as condições de vida que são as origens do conto tradicional, condições tão opressivas que obrigavam quase que necessariamente a uma abstração simbólica (ZIPES, 1986, p.18-9, tradução nossa).<sup>12</sup>

Pertencentes a uma tradição oral, essas histórias se propagavam entre as pessoas, sofriam alterações e adquiriam significados diferentes de acordo com os contadores e com o contexto em que eram narradas, servindo tanto para distrair quanto para expressar os anseios das classes sociais menos favorecidas. Por meio de histórias fantasiosas, os camponeses podiam triunfar sobre os senhores das aldeias, transformar-se em belos príncipes, comer abundantemente e realizar ações que, na vida real, eram impraticáveis. Sobre tal aspecto, Jack Zipes afirma que

Os contos populares foram os primeiros atos simbólicos pelos quais eles [os camponeses] anunciaram suas aspirações, consideraram e projetaram a possibilidade mágica de um conjunto de meios imaginários que lhes permitisse desejar que qualquer um pudesse se tornar um cavaleiro com uma

---

<sup>12</sup> “ils présentaient aussi les dures réalités du pouvoir politique, sans travestir la violence et la brutalité de la vie quotidienne: enfants affamés, viols, punitions corporelles, exploitation abusive... telles étaient les conditions de vie qui sont aux racines du conte traditionnel, conditions si accablantes qu’elles obligeaient presque nécessairement à une abstraction symbolique” (ZIPES, 1986, p.18-9).

elegante armadura ou uma deliciosa princesa (ZIPES, 1986, p.18, tradução nossa).<sup>13</sup>

Fortemente ligado ao universo campesino, esses contos apresentam as preocupações decorrentes dos sistemas feudais, patriarcais e monárquicos, característicos dessa sociedade pré-capitalista. Ainda nas palavras de Zipes,

O mundo do conto tradicional é abundantemente povoado por reis, rainhas, príncipes, princesas, soldados, camponeses, animais, seres sobrenaturais (bruxas, fadas, elfos, anões, duendes, gigantes), enquanto nunca mostra em cena membros da burguesia ou da Igreja. Não se encontram aí também, sinais de industrialização, descrições precisas sobre o comércio ou a vida na cidade (ZIPES, 1986, p.18, tradução nossa).<sup>14</sup>

É desse conjunto de narrativas tradicionais e veiculadas oralmente que surgem os contos de fadas, representando o “advento de uma forma literária que se apropria de elementos populares para apresentar valores e comportamentos das classes aristocráticas e burguesas” (CANTON, 1994, p.30).

A moda dos contos de fadas cria, no reinado de Luís XIV, um verdadeiro movimento literário, concretizado principalmente por meio da participação de mulheres aristocráticas. Em 1696, Marie-Jeanne Lhéritier (1664-1734) publica *L'adroite princesse ou les aventures de finette*, logo após o aparecimento da versão em prosa de *Belle au bois dormant*, de seu tio Charles Perrault (1628-1703), no jornal *Le Mercure Galant*. Em 1697, Charles Perrault publica *Contes de ma mère l'oye*. Neste mesmo ano, Mademoiselle Catherine Bernard (1663-1712?) lança seu romance *Inès de Cordoue*, contendo ao final dois contos de fadas. Madame Marie-Catherine D'Aulnoy (1650/1-1705), que teve participação significativa nesse período de voga dos contos de fadas, publica *Histoires de fées*, em dois volumes e, no ano seguinte, *Contes Nouveaux ou les fées à la mode*, em quatro volumes. Ainda em 1698, surgem: *Histoire de Mélusine*, sob a autoria de Paul-François Nodot (1650-1710), *Contes moins contes que les autres*, de Jean de Prechac (1676-?), e *Contes de fées*, de Madame Henriette-Julie de Murat (1670-1716), além de outras coleções anônimas posteriores.

No início do século XVIII, outros escritores seguiram a moda dos contos de fadas e, de modo semelhante a Perrault e a Mme D'Aulnoy, cooperaram para a manutenção dessa

---

<sup>13</sup> “Les contes populaires furent les premiers actes symboliques par lesquels ils énoncèrent leurs aspirations, envisagèrent et projetèrent la possibilité magique d’un ensemble de moyens imaginaires leur permettant d’espérer que n’importe qui pourrait devenir un chevalier à la brillante armure ou une délicieuse princesse” (ZIPES, 1986, p.18).

<sup>14</sup> “Le monde du conte traditionnel est abondamment peuplé de rois, reines, princes, princesses, soldats, paysans, animaux et créatures surnaturelles (sorcières, fées, elfes, nains, lutins, géants), alors qu’il ne met jamais en scène des membres de la bourgeoisie ou de l’Eglise. On n’y trouve pas non plus de machines, de signes d’industrialisation, de descriptions précises sur le commerce ou la vie dans la cité” (ZIPES, 1986, p.18).

forma literária na corte e nos salões franceses. Destacam-se, dentre outros, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1695-1755), com sua obra *Contes Marins ou la jeune américaine* (1740-3), Jacques Cazotte (1719-1792), com *Mille et une fadaises* (1742), e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780), com *Magasin des enfants* (1757). Em 1785, a voga dessa modalidade literária atinge seu apogeu com a coleção de Charles-Joseph de Mayer (1751-1825), *Le cabinet des fées ou collection choisie de contes de fées et autres contes merveilleux*, editada em quarenta e um volumes, reunindo contos de fadas publicados nos séculos XVII e XVIII. A esse respeito, André Jolles afirma que

Pouco depois da publicação dos Contos de Perrault, narrativas do mesmo gênero inundaram a França e o resto da Europa. Podemos dizer sem temor que o gênero vai dominar toda a literatura do começo do século XVIII e substituir, por um lado, a grande narrativa do século XVII, o romance; e, por outro lado, tudo o que ainda restava da novela toscana. A quantidade dessas narrativas é incalculável e, entre 1704 e 1708, a narrativa oriental veio juntar-se-lhes com a primeira tradução de *Mil e Uma Noites* por Galland, embora toda a literatura setecentista esteja salpicada de narrativas desse tipo (JOLLES, 1976, p.191).

A publicação desses contos com temas oriundos da tradição popular ocorre num momento em que a estética literária vigente, posteriormente denominada de *classicismo*,<sup>15</sup> defendia “um conceito de literatura que se alicerça na Antigüidade greco-latina” (GONÇALVES, 1999, p.116). De acordo com João Alexandre Barbosa, um dos traços fundamentais na formação do classicismo seria

a íntima associação, provocada pelas redescobertas e interpretações dos clássicos, entre poesia, literatura e poética. A partir de então, o poeta está, por assim dizer, condenado a ver sempre o seu trabalho individual à sombra da tradição: entre a expressão pessoal e o trabalho de arte, instala-se, como elemento de emulação e limite da personalidade, o passado, aquilo que é anterior (BARBOSA, 1999, p.13).

Com base nos conceitos de Aristóteles (*Poética*), Horácio (*Arte poética*) e Longino (*Tratado do sublime*), “os classicistas franceses codificaram regras que se tornaram verdadeiro sistema, atuando como modelo para os poetas e escritores em geral” (BARBOSA, 1999, p.129, grifo do autor). De 1660 a 1700, surgem diversas reflexões sobre a doutrina clássica, tais como: *Nouvelles réflexions sur l'Art Poétique* (P.Lamy); *Réflexions sur l'éloquence et la Poétique* (P. Rapin); *De l'origine des romans* (Huet); *Traité du poème épique* (Marolles) (Cf. MONGRÉDIEN, 1956).

---

<sup>15</sup> De acordo com Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, “o termo [classicismo] só apareceu no século XIX, paralelamente a *romantismo*, para designar a doutrina dos neoclássicos, partidários da tradição clássica e inimigos da inspiração romântica” (COMPAGNON, 2001, p.235).

Dentre essas obras, destaca-se *L'art poétique (A arte poética)*, de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), publicada em 1674. Segundo Gonçalves (1999, p.129), com esse livro, Boileau “forneceu a palavra final daquilo que passaria a reger as invenções literárias do período, indo ao encontro dos propósitos gerais do classicismo racionalista, da moral que dominava todos os pólos dos pensadores e, conseqüentemente, do público”. Além de reconhecido teórico, Boileau desempenha, no cenário intelectual da França de Luís XIV, o papel de líder dos “anciens” na *Querelle des anciens et des modernes*.<sup>16</sup>

A Querela tem início com a leitura do poema “Le siècle de Louis le Grand” (“O século de Luís o Grande” – 1687), de Charles Perrault. Opondo-se à supervalorização dos antigos e defendendo a valorização do nacional, o acadêmico estabelece uma equiparação entre a antigüidade e os dias do Rei-Sol.

A bela antigüidade foi sempre venerável  
Mas jamais acreditei que ela fosse adorável  
Vejo os antigos sem dobrar os joelhos;  
Eles são grandes, é verdade, mas homens como nós;  
E pode-se comparar, sem medo de ser injusto,  
O século de Luís ao belo século de Augusto (PERRAULT, 1842, p.320,  
tradução nossa).<sup>17</sup>

Perrault reconhece o valor da antigüidade, entretanto, rejeita a submissão à suposta superioridade dos antigos, relativizando os parâmetros literários tradicionais. Essa postura subversiva, que contraria um dos aspectos basilares do classicismo, permeará os quatro volumes de sua autoria publicados sob o título *Parallèle des anciens et des modernes*.

Com a instauração dessa querela, a academia francesa passa a se dividir em dois pólos: de um lado, os “anciens”, “defensores de uma literatura cuja fonte primeira é a cultura grega e latina, adeptos de gêneros já confirmados como a epopéia, a tragédia e a comédia” (COSTA, 2004, p.237); no outro extremo, os “modernes”, “praticantes de uma literatura de divertimento e defensores de novos gêneros como a ópera, a poesia galante, o conto, o romance burlesco” (Idem, p.237).

---

<sup>16</sup> Para informações mais detalhadas sobre a Querela, consultar *Histoire de la Querelle des anciens et des modernes* (1856), de M. Hippolyte Rigault. Este trabalho foi digitalizado pelo Google e está disponível no site de busca <http://books.google.com>

<sup>17</sup> “La belle antiquité fut toujours vénérable, / Mais je ne crus jamais qu’elle fût adorable. / Je vois les anciens sans plier les genoux: / Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous; / Et l’on peut comparer, sans crainte d’être injuste, / Le siècle de Louis au beau siècle d’Auguste...” (PERRAULT, 1842, p.320). A respeito da tradução apresentada, cabe ressaltar que se retomou apenas o conteúdo, sem realizar a recuperação métrica. Sobre a obra consultada (1842), contendo as memórias, os contos e outras produções de Perrault, convém destacar o trabalho de digitalização realizado patrocinado pelo site de busca Google e a disponibilização do material no endereço <http://books.google.com>

Marc Soriano, ao analisar o posicionamento dos “modernes”, enfatiza a consciência que mantinham da necessidade de estabelecer uma continuidade crítica em relação ao acervo dos antigos:

eles são os humanistas que pesquisaram, fixaram e traduziram os manuscritos antigos. Eles respeitam os grandes artistas gregos e latinos e colaboraram para o ‘renascimento’ das pesquisas que lhes concernem. Mas, ao mesmo tempo, eles lutam contra o ‘complexo de inferioridade’ que essas obras-primas poderiam inspirar nos franceses (SORIANO, 1968, p.300, tradução nossa).<sup>18</sup>

Além de rejeitar a exaltação dos antigos, os “modernes” opuseram-se também ao uso da mitologia clássica pagã (greco-latina), baseada no politeísmo, e sustentaram o emprego do maravilhoso judaico-cristão, fundamentado no monoteísmo. Defenderam também o emprego da língua francesa tanto no ensino quanto na prática, opondo-se ao uso do latim que era, nesse momento, a língua oficial da Igreja e da Universidade.

Nesse cenário de disputa acadêmica, Perrault publica uma série de contos, reunidos em 1694, no volume *Griselidis avec le conte Peau d’Âne et celui des Souhais ridicules* (*Grisélidis com o conto Pele de Asno e o dos Desejos ridículos*).<sup>19</sup> No prefácio da quarta edição (1695), as considerações de Perrault refletem o seu posicionamento em relação à estética clássica e às produções de seu tempo: “É verdade que algumas pessoas que querem parecer sérias, e que têm bastante espírito para ver que são Contos feitos por prazer, e que a matéria deles não é muito importante, olharam-nos com desprezo” (PERRAULT, 2007, p.13).<sup>20</sup> O acadêmico demonstra plena consciência de que sua produção sofreria o rechaço dos “anciens”, sobretudo de Boileau, pois, como afirma Gonçalves (1999, p.125), o teórico “ignorava tudo o que vinha do povo”. E, como reconhece Perrault, suas histórias fazem parte de uma tradição oral, de modo que se configuram como “conto[s] de Velha”, ou seja,

---

<sup>18</sup> “Les Modernes, eux, sont les humanistes qui ont recherché, établi et traduit les manuscrits antiques. Ils respectent les grands artistes grecs et latins et ont collaboré à la ‘renaissance’ des recherches que les concernent. Mais en même temps, ils luttent contre le ‘complexe d’infériorité’ que ces chefs-d’oeuvre pourraient inspirer aux Français” (SORIANO, 1968, p.300).

<sup>19</sup> Sobre essa publicação, Marc Soriano (1968, p.22, nota 3) faz o seguinte esclarecimento: “Une ‘seconde édition’ de *Griselidis, avec le conte de Peau-d’Âne et celui des Souhais ridicules* fut publié à Paris, chez la veuve de J.-B. Coignard, 1664, in-12 (Bibl. Nat. Y5238). On ne connaît pas d’exemplaire de la troisième édition; il en reste un de la quatrième, parue en 1695 et qui semble être la première qui contienne l’importante ‘Préface des Contes en vers’. C’est l’exemplaire de la Bibliothèque Victor Cousin reproduit en facsimilé par Firmin-Didot en 1929” (“Uma ‘segunda edição’ de *Grisélidis, com o conto Pele de Asno e o dos Sonhos ridículos* foi publicada em Paris, pela viúva do editor J.-B. Coignard, 1664, in-12 (Bibl. Nat. Y5238). Não se conhece o exemplar da terceira edição; tem-se um da quarta edição, publicada em 1695, sendo a primeira a conter o importante ‘Prefácio dos Contos em versos’. É o exemplar da Biblioteca Victor Cousin reproduzido em fac-símile por Firmin-Didot em 1929” – tradução nossa).

<sup>20</sup> “Il est vray que quelque personne qui affectent de paraistre graves, et qui ont assez d’esprit pour voir que ce sont des Contes faits à plaisir, et que la matière n’en est pas fort importante, les ont regardées avec mépris” (PERRAULT, 1695, p.21).

narrativas contadas “todos os dias a Crianças por suas Governantas, e pelas suas Avós” (PERRAULT, 2007, p.13).<sup>21</sup> Apesar do desprezo de alguns, a coletânea é bem recebida por outros:

Ficaram muito felizes de perceber que essas bagatelas não eram puras bagatelas, que encerravam *uma moral útil*, e que a narrativa prazerosa com que vinham envolvidas não tinha sido escolhida senão para fazê-las entrar mais agradavelmente na alma e de maneira que instruisse e divertisse ao mesmo tempo. Isso deveria bastar-me para não temer a recriminação de ter-me divertido com coisas frívolas. (PERRAULT, 2007, p.13, grifo nosso).<sup>22</sup>

Observamos, nesse fragmento, que Perrault procura legitimar a importância dos contos por meio de uma das características fundamentais do classicismo: a moralidade. Sobre essa questão, Gonçalves aponta que, afora a imitação dos antigos, outro requisito essencial era “a presença do moralismo pela descrição das virtudes e dos vícios além de um desfecho moral em suas peças” (GONÇALVES, 1999, p.124). Pautando-se por esse elemento, Perrault ressalta o valor educativo, psicológico e social das narrativas de sua coletânea: “Por mais frívolas e estranhas que sejam todas essas Fábulas em suas aventuras, é certo que excitam nas Crianças o desejo de se parecer com aqueles que eles vêm tornar-se felizes, e ao mesmo tempo o temor das desgraças em que os maus caíam por sua maldade” (PERRAULT, 2007, p.15).<sup>23</sup> Verificamos, nessas passagens, a consciência do autor do alcance psicológico de suas histórias para a formação e desenvolvimento das crianças: “É incrível com que avidéz essas almas inocentes, e das quais ainda nada corrompeu a retidão natural, recebem essas instruções ocultas” (Idem, p.15).<sup>24</sup>

Ainda nesse prefácio, o acadêmico francês procura legitimar suas histórias por meio de uma relativização irônica dos parâmetros literários dos “anciens”, que só consideravam autênticas as obras amparadas na “autoridade” da antiguidade clássica:

Mas como estou lidando com muitas pessoas que não se esteiam em razões e que não podem ser tocadas senão pela autoridade dos Antigos, vou satisfazê-las a esse respeito. As Fábulas Milesianas, tão célebres entre os gregos, e que

---

<sup>21</sup> “tous les jours à des Enfants par leurs Gouvernantes et par leurs Grand’mères” (PERRAULT, 1948, p.21-2).

<sup>22</sup> “Ils ont été bien aïsés de remarquer que ces bagatelles n’estoient pas pures bagatelles, qu’elles renfermoient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles estoient enveloppées n’avoit été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l’esprit et d’une manière qui instruisist et divertist tout ensemble. Cela devoit me suffire pour ne pas craindre le reproche de m’estre amusé à des choses frivoles” (PERRAULT, 1948, p.21-2).

<sup>23</sup> “Quelque frivoles et bizarres que soient toutes ces Fables dans leurs aventures, il est certain qu’elles excitent dans les Enfants le désir de ressembler à ceux qu’ils voient devenir heureux, et en mesme temps la crainte des malheurs où les méchants sont tombés par leur méchanceté” (PERRAULT, 1948, p.24).

<sup>24</sup> “Il n’est pas croyable avec quelle avidité ces ames innocentes et dont rien n’a encore corrompu la droiture naturelle reçoivent ces instructions cachées” (PERRAULT, 1948, p.25).

fizeram as delícias de Atenas e de Roma, não eram de outra espécie que as Fábulas desta Coletânea (PERRAULT, 2007, p.13).<sup>25</sup>

Operando uma dissolução da oposição entre antigos e modernos, Perrault confronta as criações existentes a fim de comprovar a equivalência de suas narrativas com as do legado greco-romano: “Griselidis” teria a mesma natureza da “história da Matrona de Éfeso”; o conto “Peau d’Âne” seria tanto um “conto de Velha” quanto a “Fábula de Psiquê”, de Luciano e Apulêio; “Souhais ridicules” pertenceria ao mesmo gênero da “Fábula do Lavrador” (Cf. PERRAULT, 2007, p.13).

Nesse contexto de adaptação do acervo pertencente à tradição popular, com vistas a “torná-lo aceitável segundo os critérios do ‘bom gosto’ discursivo da corte francesa e dos salões burgueses” (ZIPES, 1986, p.19-20, tradução nossa),<sup>26</sup> o nome de Perrault assume uma posição de destaque, com uma postura subversiva:

Charles Perrault inventara um gênero e, finalmente, recriara no papel um equivalente rebuscado daquela simplicidade de tom popular por meio da qual a fábula se perpetuara de boca em boca até então. O gênero tornou-se moda, desnaturando-se: aristocratas e *précieuses* passaram a transcrever e a inventar fábulas (CALVINO, 1990, p.10).

Dez anos após o início da *Querelle*, publica-se *Contes de ma mère l’oye* (1697), sem a indicação do nome do autor na capa do volume, constando apenas em sua dedicatória a assinatura de Pierre Darmancour, filho mais novo de Perrault.<sup>27</sup> Depois da morte de Perrault, em 1703, a obra aparece vinculada ao seu nome. Assim como nos contos publicados a partir de 1691, as oito narrativas em prosa<sup>28</sup> que compõem a obra também têm seus textos encerrados com uma ou mais moralidades escritas em versos. Segundo Jack Zipes, esse aspecto moral das histórias abrange igualmente os demais autores de contos de fadas:

Se a maioria desses contos procurava primeiramente reter a atenção dos adultos, pode-se dizer que eles eram igualmente o suporte e a expressão de uma imperiosa tendência de fornecer modelos de comportamento para

---

<sup>25</sup> “Mais comme j’ay affaire à bien des gens qui ne se payent pas de raisons et qui ne peuvent estre touchés que par l’autorité et par l’exemple des Anciens, je vais les satisfaire là-dessus. / Les Fables Milésiennes si célèbres parmy les Grecs, et qui ont fait les délices d’Athènes et de Rome, n’estoient pas d’une autre espèce que les Fables de ce Recueil” (PERRAULT, 1948, p.21-2).

<sup>26</sup> “pour le rendre acceptable selon les critères du ‘bon goût’ discursif de la cour française et des salons bourgeois” (ZIPES, 1986, p.19-20).

<sup>27</sup> Para maiores informações sobre a questão da autoria dos contos dessa coletânea, conferir o trabalho de Marc Soriano (1968) e a “Introdução” de Catherine Magnien (1990).

<sup>28</sup> A escolha pela narrativa em prosa também evidencia a postura de Charles Perrault perante a estética literária de seu tempo, que valorizava a escrita em versos.

instruir e educar as crianças das classes favorecidas (ZIPES, 1986, p.26, tradução nossa).<sup>29</sup>

Desse modo, estreitamente ligadas ao processo de interiorização de regras e valores, essas narrativas surgem num período em que a infância passa a receber maior atenção e particularização, como afirma Philippe Ariès, em *História social da criança e da família*: “passou-se a admitir que a criança não estava madura para a vida, e que era preciso submetê-la a um regime especial, a uma espécie de quarentena *antes* de deixá-la unir-se ao adulto”(ARIÈS, 1981, p.277, grifo do autor).

Para o pesquisador Jack Zipes, o fato de os contos de fadas promoverem a socialização e a transmissão de valores está intimamente ligado ao período histórico em que foram produzidos, o absolutismo, no qual a cultura francesa propunha a toda Europa modelos de civilidade. Assim, *civilité* seria a palavra-chave para entender os contos de fadas produzidos tanto por Perrault quanto pelos demais adaptadores da França de Luís XIV. Diante dessa tese de Zipes, convém retomar o que se entendia por *civilité* no período das produções dessas obras. Roger Chartier, em *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*, dedica-se, no capítulo “Distinção e divulgação: a civilidade e seus livros”, à discussão desse conceito. Inicialmente, Chartier busca as definições presentes em três dicionários da segunda metade do século XVII – Richelet (1680), Furetière (1690) e *Dicionário da Academia* (1694) – apontando três definições em comum: 1) a civilidade como sinônimo de honesto e honestidade; 2) a civilidade reconhecida nas ações e também nas convenções; 3) a civilidade pensada como algo que se ensina e se aprende, desde a infância (Cf. CHARTIER, 2004, p.50-1).

Nessa pesquisa, Chartier retoma o tratado de Erasmo – *De civilitate morum puerilium* (1530) – suas traduções, adaptações e imitações, as quais tiveram um grande sucesso editorial na Europa, e aponta a sua importância no processo de definição do termo *civilité*:

Na história do conceito de civilidade, o texto de Erasmo marca um momento fundador. Por um lado, graças a edições latinas (pelo menos oitenta no século XVI, pelo menos treze no século XVII), ele propõe a toda Europa erudita um código unificado de condutas cujo cumprimento realiza a *civilitas* na sua nova acepção. Por outro, por suas traduções e adaptações, ele aclimata nas línguas vernáculas uma palavra e uma noção que designam agora um componente essencial da educação das crianças (CHARTIER, 2004, p.53).

---

<sup>29</sup> “Si la majorité de ces contes recherchaient d’abord à retenir l’attention des adultes, on peut dire qu’ils étaient également le support et l’expression d’une impérieuse tendance à fournir des modèles de comportement pour bien élever et éduquer les enfants des classes favorisées (ZIPES, 1986, p.26).

O pesquisador destaca ainda o livro de Antoine de Courtin – *Novo tratado da civilidade que se pratica na França entre as pessoas honradas* – que se baseia numa definição moral da civilidade e que visa, prioritariamente, à instrução de jovens: “Remetida assim a uma virtude cristã maior, a caridade, a civilidade deve ser uma questão de cada um, seja qual for sua classe ou sua qualidade” (CHARTIER, 2004, p.57). A noção de *civilité* recebe no século XVII um “estatuto ambíguo”, que permanece na tensão entre o parecer e o ser: “Longe de indicar com exatidão as qualidades da alma, a civilidade chega a ser considerada uma aparência enganadora, como uma polidez de convenção que recobre a maldade” (CHARTIER, 2004, p.59-60). Ou ainda, “a civilidade do século XVII é entendida antes de tudo como um parecer social. Cada um deve ser realmente aquilo que parece e ajustar assim o seu ser moral às aparências exigidas pelo seu estado no mundo” (CHARTIER, 2004, p.62).

Associando o surgimento dos contos de fadas à preocupação da sociedade francesa com a civilidade, Jack Zipes afirma:

Os contos de fadas para crianças foram escritos e produzidos com o objetivo de socializar as crianças, confrontá-las às normas precisas e às expectativas definidas na escola, na vida pública e em suas casas. Os exemplos morais eram expressamente codificados nos livros de boas maneiras e de civilidade. O que significa que o ato simbólico individual de escrever um conto de fadas denotava certo nível de consciência, e de consciência social que correspondia aos cânones do modo de socialização dessa época (ZIPES, 1986, p.20, tradução nossa).<sup>30</sup>

Num pensamento paralelo ao de Zipes, podemos dizer que, além de indicar certa consciência social, a opção por uma determinada modalidade literária em detrimento de outras exprime também o “posicionamento” do autor diante da estética literária vigente em sua época. Conforme as formulações teóricas de Dominique Maingueneau (2006, p.167), há uma estreita ligação entre “o posicionamento, a memória intertextual e o investimento de algum gênero”, de modo que “mediante os gêneros mobilizados e os excluídos, um dado posicionamento indica qual é para o escritor o exercício legítimo da literatura” (Idem, p.168).

Dessa maneira, inserida num contexto de disputa acadêmica, a publicação de *Contes de ma mère l’oye* reflete a posição “de um escritor consciente dos problemas postos por um

---

<sup>30</sup> “Les contes de fées pour enfants furent écrits et produits dans le but de socialiser les enfants, pour les confronter à des normes précises et aux attentes définies à l’école, dans la vie publique ou chez eux. Les exemples moraux étaient expressément codifiés dans des livres de bonnes manières et de civilité. Ce qui signifie que l’acte symbolique individuel d’écrire un conte de fées dénotait un certain niveau de conscience, et de conscience sociale, qui correspondait aux canons du mode de socialisation de cette époque” (ZIPES, 1986, p.20).

gênero a se reinventar” (MAGNIEN, 1990, p.35, tradução nossa)<sup>31</sup> e que considerou os contos de fadas “como uma manifestação moderna, fazendo parte da história e a história se realizando por atos simbólicos inovadores” (ZIPES, 1986, p.28, tradução nossa).<sup>32</sup> Sendo assim, ao optar por produzir uma obra que não se adequava às normas vigentes e defendidas pela academia, Charles Perrault define sua postura diante da tradição literária e revela sua concepção de literatura.

Ao decidir por extrair da tradição popular o material para compor os *Contes de ma mère l’oye* e ao negar-se a elaborá-los estritamente de acordo com os parâmetros literários estabelecidos pela doutrina clássica, Charles Perrault evidencia “aquele que é primordial não ser” (MAINGUENEAU, 2006, p.163) e inova, configurando-se como precursor no caminho para uma nova tendência literária na França de Luís XIV. É por meio dessa postura crítica e subversiva que, com a publicação dos contos em prosa, Perrault confere “cidadania literária ao mundo maravilhoso das fadas” (PAES, 1989, p.09), introduzindo a corte francesa no encanto do “Era uma vez...”

### **CONTES DE MA MÈRE L’OYE: ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO**

Na leitura de *Contes de ma mère l’oye*, constatamos a reiteração de traços estruturais similares no decorrer das oito narrativas reunidas na coletânea. Para Vladimir Propp, essa repetição ocorre porque o conto maravilhoso possui “grandezas constantes e grandezas variáveis”. Para o autor, “o que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*” (PROPP, 1984, p.25). Propp estabelece uma relação de 31 funções que “devem ser definidas sem tomar em consideração a identidade daquele a quem se atribui sua execução” e “tampouco se deve levar em conta o modo pelo qual elas se realizam” (Idem, p.61).

Na perspectiva de Jolles (1976, p.195), essa constância justifica-se por tratar-se das “*palavras próprias da forma*” em que “todos os elementos conservam [...] seu caráter fluido, genérico, sempre renovado” (Idem, p.196). Segundo o autor, ao se imergir no conto, “aniquila-se o universo de uma realidade tida por imoral” (Idem, p.202). Dessa forma, os

---

<sup>31</sup> “d’écrivain conscient des problèmes posés par un genre à reinventer” (MAGNIEN, 1990, p.35).

<sup>32</sup> “comme une manifestation moderne, faisant partie de l’histoire, et histoire se réalisant par des actes symboliques novateur” (ZIPES, 1986, p.28).

elementos estruturais da narrativa são dispostos de modo a estabelecer esse distanciamento dos dados empíricos; daí o fato de a ação do conto localizar-se num espaço indeterminado e de suceder-se num tempo impreciso, dando a idéia de que o lugar “é em toda e nenhuma parte” e a época é “sempre e nunca” (JOLLES, 1976, p.202). De maneira semelhante, as personagens são caracterizadas sem especificações individualizadoras, pois, “se o príncipe do conto tivesse o nome de um príncipe da História, seríamos logo transportados da ética do acontecimento para a ética da ação” (Idem, p.202).<sup>33</sup> Jolles destaca, ainda, a importância do “prodígio maravilhoso” para a forma do conto de fadas. De acordo com o pesquisador, “o Conto é incompreensível sem o maravilhoso”, uma vez que essa é “a única possibilidade que se tem de estarmos seguros de que deixou de existir a imoralidade da realidade” (Idem, p. 202).

Contraopondo-se a essas abordagens estritamente formalistas, Jack Zipes salienta que considerar os contos de fadas como “universais” e “atemporais” representa grande perda da história do gênero, pois essas narrativas surgem em um contexto sócio-político determinado.

A dificuldade dessa abordagem [...] é que se todos os contos tradicionais têm essencialmente uma morfologia idêntica (mesmo se às vezes as funções variam), eles exprimem todos a mesma coisa: uma sorte de enunciado universal parcial sobre a condição humana. A forma é, nela mesma, significação, e a historicidade do indivíduo criador (ou dos criadores), assim como a sociedade na qual eles se inscrevem, permanecem eclipsadas atrás dessa significação. Tais abordagens formalistas dos contos tradicionais e dos contos maravilhosos são responsáveis, na maioria das vezes, pelas razões que nos incitam a considerar os contos como universais, atemporais e eternos. A tendência parece querer homogeneizar os esforços criativos de modo que as diferenças entre os atos humanos e os atos sociais não apareçam mais (ZIPES, 1986, p.15, tradução nossa).<sup>34</sup>

Nessa mesma linha, a apreciação de Marina Warner (1999, p.17) procura contemplar as categorias universalizantes das narrativas sem descuidar das especificidades do contexto histórico-social em que foram produzidas. Para a autora, “mais do que a presença das fadas, a função moral, a antigüidade imaginada, o anonimato oral da fonte primeira e o final feliz

---

<sup>33</sup> Para Jolles “ética do acontecimento” seria aquela da moral ingênua, aquela que responde à pergunta “Como devem acontecer as coisas no universo” e “ética da ação” refere-se à ética filosófica, na qual se faz a pergunta: “Que devo fazer?” (Cf. JOLLES, 1976, p.199).

<sup>34</sup> “La difficulté dans cette approche [...] est que si tous les contes traditionnels ont essentiellement une ‘morphologie’ identique (même si parfois les fonctions varient), ils expriment tous la même chose: une sorte d’énoncé universel partiel sur la condition humaine. La forme est, en elle-même, signification, et l’historicité de l’individu créateur (ou des créateurs), ainsi que la société dans laquelle ils s’inscrivent, s’effacent derrière cette signification. De telles approches formalistes des contes traditionnels et des contes merveilleux sont pour une grande partie responsables des raisons qui nous incitent à considérer les contes comme universels, hors du temps, et éternels. La tendance semble vouloir homogénéiser les efforts créatifs de façon à ce que les différences entre les actes humains et les actes sociaux n’apparaissent plus” (ZIPES, 1986, p.15).

(embora todos esses fatores contribuam para a definição do gênero), é a metamorfose que define o conto de fadas”. Dessa maneira, as botas de sete léguas, os animais falantes, a transformação dos heróis, enfim, “todos os prodígios que criam a atmosfera dos contos de fadas desestruturam o mundo apreensível” (Idem, p.18) e, esse encantamento, “universaliza os cenários da narrativa” (Idem, p.19).

No entanto, Warner (1999, p.21) ressalta, de modo similar à Jack Zipes, que, “embora sejam distribuídos universalmente, os contos emergem em diferentes lugares temperados com sabores diferentes, características diversas, além de detalhes e contextos regionais que proporcionam ao seu público a satisfação de uma identificação especial”. Desse modo, a autora questiona as “teorizações dos psicanalistas” que convertem as personagens e situações narrativas dos contos de fadas em símbolos de abrangência universal. Para Warner, “o impulso em direção ao significado universal obscureceu os poderes igualmente grandes do gênero de iluminar experiências embutidas em condições sociais e materiais” (Idem, p.21).

Observamos, assim, na estrutura do gênero contos de fadas uma tensão entre o “universal” e o “particular”. Segundo Gonçalves (1999, p.121), “os ideais do classicismo estiveram, obsessivamente, voltados para a busca de uma forma de articulação entre o individual e o universal”. Inserido nesse contexto, Perrault, um clássico *moderne*, coloca em discussão – no interior das narrativas reunidas em *Contes de ma mère l’oye* – problemáticas concernentes à sua realidade imediata que, por representarem questões essencialmente humanas, adquirem uma dimensão universalizante.

Com base nas considerações traçadas acima, pretendemos analisar, nos tópicos seguintes, o processo de construção das personagens dos cinco contos selecionados da obra de Perrault. O estudo do modo de configuração dessas narrativas contribuirá, posteriormente, para o exame da presença dessas personagens do mundo maravilhoso no universo ficcional de Monteiro Lobato.

### **“O Barba Azul” – a dialética da aparência e da essência**

O narrador inicia sua história com uma apresentação geral: “Era uma vez um homem que tinha lindas casas na Cidade e no Campo, baixelas de ouro e prata, móveis de brocado, carruagens inteiramente douradas; mas, por infelicidade, esse homem tinha a barba azul”

(PERRAULT, 2007, p.95).<sup>35</sup> Nesse trecho inicial, observamos a ênfase dada aos bens materiais que a personagem possui e a presença de uma única informação a respeito do seu aspecto físico, a “barba azul”, que, da maneira como é exposta, se caracteriza como uma desgraça: “isso o tornava tão feio e tão horrível que não havia mulher nem moça que não fugisse ao vê-lo” (Idem, p.95).<sup>36</sup>

Em poucas linhas, a problemática que circunda o protagonista do conto é apresentada: apesar de toda a sua riqueza, Barba Azul sofria o desprezo das mulheres por conta da coloração incomum de sua barba. No decurso da narrativa, o narrador relata a maneira como a relação amorosa se estabelece em sua vida: “Uma de suas vizinhas, Dama de família nobre, tinha duas filhas lindíssimas. Ele pediu-lhe uma delas em Casamento, mas deixou-lhe a escolha de qual ela lhe queria dar” (PERRAULT, 2007, p.95).<sup>37</sup> Neste ponto, cumpre mencionar a explicação de Catherine Magnien de que “Dame de qualité”, traduzido por Mário Laranjeira como “Dama de família nobre”, seria uma senhora pertencente à nobreza, mas viúva e pobre, sendo, portanto, viável o casamento de uma das suas filhas com Barba Azul, homem de considerável riqueza (Cf. MAGNIEN, 1990, p.305). Nesse jogo de escolha, as duas moças não aceitavam o fato de ter como esposo um homem que tinha as barbas azuis e, além disso, “o que as desgostava também é que ele já tinha casado com várias mulheres e que não se sabia o que tinha acontecido com elas” (Idem, p.95).<sup>38</sup> Observamos, nesse comentário, que, apesar de expor um ponto intrigante sobre o passado de Barba Azul, o narrador se limita a somente mencioná-lo sem oferecer qualquer esclarecimento, criando uma atmosfera misteriosa em torno da personagem.

Estrategicamente, Barba Azul convida a Dama e suas filhas para passarem uns dias em uma de suas casas no campo: “a coisa caminhou tão bem que, afinal, a Caçula começou a achar que o Dono da casa não tinha mais a barba tão azul e que era um homem de bem. Logo que voltaram à Cidade, o Casamento foi concluído” (PERRAULT, 2007, p.95-6).<sup>39</sup> Nessa passagem, notamos a caracterização da filha mais nova como interesseira, na medida em que

---

<sup>35</sup> “Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés; mais par malheur cet homme avait la Barbe bleue” (PERRAULT, 1990, p.207).

<sup>36</sup> “cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui” (PERRAULT, 1990, p.207).

<sup>37</sup> “Une de ses Voisines, Dame de qualité, avait deux filles parfaitement belles. Il lui en demanda une en Mariage, et lui laissa le choix de celle qu'elle voudrait lui donner” (PERRAULT, 1990, p.207).

<sup>38</sup> “Ce qui les dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savait ce que ces femmes étaient devenues” (PERRAULT, 1990, p.207).

<sup>39</sup> “enfin tout alla si bien, que la Cadette commença à trouver que le Maître du logis n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme. Dès qu'on fut de retour à la Ville, le Mariage se conclut” (PERRAULT, 1990, p.208).

a riqueza do futuro esposo atua decisivamente na mudança de sua opinião, fazendo, até mesmo, com que se esquecesse da anormalidade de sua barba. Contrastando com a descrição dos dias de divertimento na casa de Barba Azul, o casamento é anunciado em uma única frase extremamente objetiva, marcando a ausência de sentimentalidade na relação estabelecida: “o Casamento foi concluído”.

Passado um mês, Barba Azul tem de fazer uma viagem de negócios e, antes de partir, recomenda à sua esposa

que ela se divertisse bem durante sua ausência, chamasse as suas boas amigas, levasse-as ao Campo se quisesse, e comesse bem em todo lugar. “Aqui estão as chaves do guarda móveis, aqui estão as baixelas de ouro e de prata que não se usam todos os dias, aqui estão as dos meus cofres-fortes, onde estão o meu ouro e a minha prata, as das caixas onde ficam minhas pedrarias e aqui está a gazua para todos os cômodos. Quanto a esta chavinha, é a chave do gabinete no fim da grande galeria dos aposentos do andar térreo: podes abrir tudo, ir por toda parte, mas quanto a este gabinete, proíbo-te de entrar nele, e de tal forma proíbo eu, se te acontecer de abri-lo, não há nada que não possas esperar da minha cólera (PERRAULT, 2007, p.96).<sup>40</sup>

Ao entregar as chaves dos diversos cômodos de sua casa, o marido explica à sua esposa o que cada aposento contém. A descrição objetiva das chaves iniciais tem por finalidade demonstrar simplesmente a extensão da riqueza de Barba Azul, contrapondo-se à amplitude do espaço concedido para a apresentação da proibição que circunda a pequena chave do gabinete. O contraste entre os cômodos e suas respectivas chaves é acrescido pela localização desprivilegiada do gabinete, situado “no fim da grande galeria dos aposentos do andar térreo”. O contraponto formulado pela narrativa parece atuar de modo a salientar a dimensão da curiosidade feminina que, apesar de ter toda a riqueza do marido à sua disposição, se sente tentada a desvendar o que poderia estar sob a proteção de uma chave tão pequena e num aposento nos fundos da casa?

Apesar de ter prometido obediência, a jovem esposa impacienta-se com a presença de suas amigas: “Foi tão premiada por sua curiosidade que, sem considerar que não ficava

---

<sup>40</sup> “qu'il la priaît de se bien divertir pendant son absence, qu'elle fît venir ses bonnes amies, qu'elle les menât à la Campagne si elle voulait, que partout elle fît bonne chère. Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas: ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère” (PERRAULT, 1990, p.208).

bem abandonar as companheiras,<sup>41</sup> desceu por uma escadinha escondida com tanta precipitação que achou que ia quebrar o pescoço por duas ou três vezes” (PERRAULT, 2007, p.96).<sup>42</sup> A descrição do modo como a personagem se desloca para chegar até o local proibido contribui para apontar o descontrole e a curiosidade que dominam a personagem feminina. Mesmo recordando das palavras de Barba Azul, “a tentação era tão forte que não conseguia superá-la: pegou então a chavinha e, tremendo, abriu a porta do gabinete” (Idem, p.96).<sup>43</sup>

Nas passagens recuperadas, verificamos a presença de dois termos-chave da tradição bíblica – tentação e proibição – que indicam uma retomada do motivo bíblico do fruto proibido. Na narrativa do livro de Gênesis, Adão e Eva poderiam comer todos os frutos do Éden, com exceção de uma única árvore: “Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas, do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: ‘Não comereis dele, nem tocareis, para que não morrais’” (Gênesis, 3:2-3). O ponto crucial de ambas as narrativas está no “livre arbítrio” concedido às figuras femininas. A despeito de sua interdição, os elementos proibidos são colocados à disposição das personagens, criando um misto de curiosidade, temor e sedução.

Ludibriada pelas palavras da serpente, Eva cede à tentação e come do fruto proibido. Da mesma forma, a esposa de Barba Azul ignora a restrição do marido e adentra no aposento proibido. Constatamos, por meio dessa comparação, que a construção da personagem feminina em “La Barbe Bleue” recupera a concepção bíblica sobre a natureza da mulher, em que a sua curiosidade transparece como a fonte e a origem do pecado.

Nessa perspectiva, Mariana Warner considera que o Barba Azul, além de ser um “patriarca cujas ordens devem ser obedecidas”, assume uma posição semelhante à da “serpente que seduz por despertar a curiosidade e o desejo e castiga com a morte” (WARNER, 1999, p.279-80). Desse modo, ao retomar o maravilhoso judaico-cristão em sua produção literária, Charles Perrault evidencia um posicionamento contrário à estética vigente no período, que recorria à mitologia clássica para a criação de suas obras.

Com a entrada da mulher no gabinete, um novo clima se instaura na narrativa:

De início não viu nada, porque as janelas estavam fechadas; depois de alguns instantes começou a ver que o assoalho estava todo coberto de sangue

---

<sup>41</sup> Observamos, nessa afirmação, a instrução às boas maneiras, fato que explicita o quanto a noção de *civilité* se faz presente nos contos de Perrault.

<sup>42</sup> “Elle fut si pressée de sa curiosité, que sans considérer qu'il était malhonnête de quitter sa compagnie, elle y descendit par un petit escalier dérobé, et avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois” (PERRAULT, 1990, p.209).

<sup>43</sup> “mais la tentation était si forte qu'elle ne put la surmonter: elle prit donc la petite clef, et ouvrit en tremblant la porte du cabinet” (PERRAULT, 1990, p.209-10).

coagulado, e que esse sangue refletia os corpos de várias mulheres mortas e dependuradas ao longo das paredes (eram todas as mulheres com quem Barba Azul havia casado e que havia degolado uma depois da outra). Ela achou que ia morrer de medo, e a chave do gabinete, que ela acabara de tirar da fechadura, caiu de sua mão (PERRAULT, 2007, p.96-7).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> “D’abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées; après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c’était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu’il avait égorgées l’une après l’autre). Elle pensa mourir de peur, et la clef du cabinet qu’elle venait de retirer de la serrure lui tomba de la main” (PERRAULT, 1990, p.210).



*“La Barbe Bleue” – Ilustração de Gustave Doré<sup>45</sup>*

<sup>45</sup> Em 1862, Gustave Doré ilustra, para uma edição de Stahl-Hetzel, a obra *Contes*, de Perrault. Nessas ilustrações de Doré, observamos traços góticos que, na opinião de Tony Gheeraert, em “De Doré à Perrault” (2007, p.09), “relève plus du fantastique gothique que du merveilleux” [“salienta mais o fantástico gótico do que o maravilhoso” – tradução nossa]. Para Gheeraert, essa forma de representação gera certa dissonância em relação à obra de Perrault, por serem categorias totalmente estranhas ao acadêmico francês (Cf. GHEERAERT, 2007, p.12). Ao longo de nossas análises reproduziremos outras ilustrações de Gustave Doré.

Pouco a pouco, o narrador revela a visão da esposa do Barba Azul. O espaço que antes se distinguia pela beleza da decoração e pelo requinte dos móveis adquire uma nova caracterização: um cenário terrível, que conta com ausência de luz, com sangue coagulado e com corpos pendurados pela parede. Percebemos que a revelação desse local horripilante na luxuosa e suntuosa casa de Barba Azul coopera para instaurar na narrativa o clima de tensão e para colocar em xeque as qualidades do protagonista.

A explicação entre parêntesis sobre os corpos ali presentes liga-se à primeira referência feita pelo narrador às ex-mulheres desaparecidas do Barba Azul. Constatamos que, estrategicamente, o narrador omite no início da história a morte das mulheres como uma maneira de enredar o leitor na trama narrativa. Concernente a essa postura do narrador, Yves Reuter, em *A análise da narrativa* (2002, p.75), afirma: “o fato de poder *a priori* dominar todo o saber e dizer tudo não implica necessariamente fazê-lo. De fato, para surpreender o leitor, o narrador pode retardar o momento de lhe dar uma informação”. Essa manipulação dos dados faz o leitor sentir o mesmo impacto sentido pela personagem diante da revelação dos corpos.

No quarto, procurando acalmar-se, a esposa de Barba Azul percebe que a chave do gabinete está manchada de sangue e “por mais que ela tentasse lavá-la, e até esfregá-la com areia e sapólio ficava sempre sangue nela, pois a chave era encantada, e não havia meio de limpá-la totalmente: quando se limpava o sangue de um lado ele aparecia do outro” (PERRAULT, 2007, p.97).<sup>46</sup> Essa passagem assemelha-se àquela de *Macbeth* (1623), de William Shakespeare, na qual a personagem Lady Macbeth, após cometer um assassinato, permanece com uma mancha de sangue em suas mãos e, por mais que a lavasse e a esfregasse, ela não saía: “Aqui sempre existe uma mancha”; “Sai mancha maldita!... Sai, estou dizendo!...”; “Como! Estas mãos nunca ficarão limpas?...” (SHAKESPEARE, 1981, 179-80).

Se, em *Macbeth*, a nódoa presente nas mãos conduz Lady Macbeth ao delírio, em “La Barbe Bleue”, a jovem esposa não esboça qualquer reação de espanto perante esse advento maravilhoso. Essa atitude confirma uma característica própria da forma dos contos de fadas, como afirma André Jolles, (1976, p.202, grifo do autor): “o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural”. A esse respeito, cabe ressaltar, ainda, que a presença do

---

<sup>46</sup> “Elle eut beau la laver, et même la frotter avec du sablon et avec du grais, il y demeura toujours du sang, car la clef était Fée, et il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait: quand on ôtait le sang d'un côté, il revenait de l'autre” (PERRAULT, 1990, p.210).

maravilhoso no conto de Perrault evidencia sua postura contrária em relação às tendências da poética clássica, que priorizava o racional.

Barba Azul, para surpresa de sua esposa, retorna na mesma noite e, na manhã seguinte, pede-lhe o molho de chaves. A partir desse momento, ocorre uma alteração na estrutura do conto, que interrompe a narração e abre espaço para o discurso direto:

“Por que há sangue nesta chave?” – “Eu não sei de nada”, respondeu a pobre mulher, mais pálida do que a morte. – “Não sabes de nada”, retomou Barba Azul; “eu sei muito bem; tu quiseste entrar no gabinete! Pois bem, minha Senhora, vais entrar lá e ocupar o teu lugar junto das Damas que viste” (PERRAULT, 2007, p.97).<sup>47</sup>

Notamos que o emprego do diálogo coopera para a manutenção do clima de tensão que, a cada troca de turno, se intensifica ainda mais. Para reforçar essa atmosfera, o narrador revela mais uma característica de Barba Azul, até então, mascarada: “[a esposa] teria comovido um rochedo, tão bela e aflita como estava; mas *Barba Azul tinha o coração mais duro que um rochedo...* Deves morrer, minha Senhora”, disse ele, “e é já” (Idem, p.97, grifo nosso).<sup>48</sup> Somente após a descoberta dos corpos das ex-mulheres no gabinete é que as características de Barba Azul são reveladas pelo narrador.

Diante da sentença dada pelo marido, a esposa pede-lhe um tempo para rezar, como uma forma de protelar a sua morte e possibilitar a chegada de seus irmãos. Nessa parte, a narrativa é construída pelo encadeamento de falas repetidas que também intensificam o clima de tensão:

“Ana, minha irmã Ana, não estás vendo chegar nada?” E a irmã Ana lhe respondia “*Só estou vendo o Sol que empoeira e o mato que verdeja*”. Entrementes Barba Azul, com um grande facão na mão, gritava com toda força para a sua mulher: “Desce depressa, ou eu vou subir aí em cima”. – “Mais um momento, por favor”, respondia-lhe a mulher; e logo gritava mais baixo: “Ana, minha irmã Ana, não estás vendo chegar nada?” E a irmã Ana respondia “*Só estou vendo o Sol que empoeira e o mato que verdeja*”. “Desce depressa”, gritava o Barba Azul, “ou eu vou subir aí em cima”. – “Já vou”, respondia a sua mulher, e depois gritava: “Ana, minha irmã Ana, não estás vendo chegar nada?” [...] – “Não queres descer?”, gritava Barba Azul. – “Mais um momento”, respondia a sua mulher; depois gritava: “Ana, minha irmã Ana, não estás vendo chegar nada?” – “Estou vendo”, respondeu ela, “dois Cavaleiros que vêm por este lado, mas ainda estão muito longe...” “Deus seja louvado”, exclamou um momento depois, “são meus irmãos,

---

<sup>47</sup> – “Pourquoi y a-t-il du sang sur cette clef? – Je n'en sais rien, répondit la pauvre femme, plus pâle que la mort. – Vous n'en savez rien, reprit la Barbe bleue, je le sais bien, moi; vous avez voulu entrer dans le cabinet! Hé bien, Madame, vous y entrez, et irez prendre votre place auprès des Dames que vous y avez vues” (PERRAULT, 1990, p.210-1).

<sup>48</sup> “Elle aurait attendri un rocher, belle et affligée comme elle était; *mais la Barbe bleue avait le coeur plus dur qu'un rocher: / – Il faut mourir, Madame, lui dit-il, et tout à l'heure*” (PERRAULT, 1990, p.211, grifo nosso).

estou lhes fazendo sinal o mais que eu posso para que venham depressa” (PERRAULT, 2007, p.98, grifo do autor).<sup>49</sup>

O jogo de frases lembra a estrutura de uma ladainha, oração formada por uma série de invocações curtas e respostas repetidas, contribuindo para a preservação da situação dramática da narrativa por meio da protelação do desfecho das ações. Nesse fragmento, verificamos que o pedido para se encomendar a Deus não passa de uma estratégia feminina para ganhar tempo. Sua “reza”, na verdade, é dirigida à irmã, buscando nela a sua salvação imediata com a expectativa da chegada dos seus irmãos e, não, a salvação espiritual, conforme simula. Notamos, nessa postura da esposa, certa semelhança àquela de Sherazade, personagem do conto oriental *As mil e uma noites*. Para evitar sua morte, após deitar-se com o rei Schariar, a jovem passa a contar-lhe histórias, protelando a sua sentença.

Quando a esposa de Barba Azul desce de seu quarto e põe-se aos pés do marido em prantos, pedindo-lhe mais tempo para recolher-se, verificamos, novamente sua simulação a fim de protelar a situação: “‘Não, não’, disse ele, ‘recomenda a tua a alma a Deus’; e erguendo o braço...” (PERRAULT, 2007, p.98).<sup>50</sup> No auge da tensão narrativa, ouvem-se fortes batidas na porta que paralisam Barba Azul: “abriu-se a porta e logo se viu entrar dois Cavaleiros que, de espada em punho, correram para cima da Barba Azul” (Idem, p.98).<sup>51</sup> Sem ter herdeiros, toda a riqueza passa a ser da jovem mulher, que utiliza parte da fortuna para realizar o casamento de sua irmã, comprar cargos para seus irmãos e promover o seu próprio casamento “com um homem de bem que a fez esquecer os maus tempos que tinha passado com Barba Azul” (Idem, p.98).<sup>52</sup>

No desfecho dado à narrativa, observamos que o casamento se torna uma recompensa às figuras femininas e proporciona a aquisição de cargos às masculinas. Além disso, verificamos a inversão do desfecho bíblico, pois, se Adão e Eva sofrem as conseqüências de seus atos sendo expulsos do jardim; no conto “La Barbe Bleue”, o castigo é anulado devido à estratégia da jovem esposa. Constatamos, portanto, que há na narrativa de

---

<sup>49</sup> “‘Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir?’ Et la soeur Anne répondait: ‘Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie, et l’herbe qui verdoie’. ‘Descends donc vite, criait la Barbe bleue, ou je monterai là-haut. – Je m’en vais’, répondait sa femme, et puis elle criait: ‘Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir? [...] – Ne veux-tu pas descendre?’ criait la Barbe bleue. – ‘Encore un moment’, répondait sa femme; et puis elle criait: ‘Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir?’ – ‘Je vois’, répondit-elle, ‘deux Cavaliers qui viennent de ce côté-ci, mais ils sont bien loin encore...’ ‘Dieu soit loué’, s’écria-t-elle un moment après, ‘ce sont mes frères; je leur fais signe tant que je puis de se hâter’” (PERRAULT, 1990, p.212).

<sup>50</sup> “‘Non, non, dit-il, recommande-toi bien à Dieu’; et levant son bras...” (PERRAULT, 1990, p.212).

<sup>51</sup> “on ouvrit, et aussitôt on vit entrer deux Cavaliers, qui mettant l’épée à la main, coururent droit à la Barbe bleue” (PERRAULT, 1990, p.212).

<sup>52</sup> “elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu’elle avait passé avec la Barbe bleue” (PERRAULT, 1990, p.213).

Charles Perrault a recuperação da tradição bíblica com vistas a criar novos planos de sentido. E, apesar do desfecho favorável à figura feminina, a moral ao término da narrativa reforça o perigo de deixarmos-nos seduzir por certos sentimentos: “A curiosidade, embora tenha encantos, / Se paga, muitas vezes, com prantos; / [...] é um prazer fugaz / Provado, logo se esvazia, / E o preço pago é sempre alto demais” (PERRAULT, 2007, p.99).<sup>53</sup>

No que se refere à caracterização da personagem Barba Azul, cabe ressaltar sua elaboração dinâmica, promovendo um jogo dialético entre aparência e essência. Sendo esses dois elementos a base da noção de *civilité* mantida no século XVII, podemos pensar que a personagem Barba Azul seria a representação desse conjunto de formalidades que mantém uma “aparência enganadora” e que, por meio da polidez das convenções, encobre suas maldades. Entretanto, essa leitura é suavizada na segunda moral apresentada ao término do conto, na qual encontramos a seguinte afirmação: “Hoje não há Esposo tão terrível / Ou que possa exigir o impossível” (PERRAULT, 2007, p.99).<sup>54</sup>

### “O Pequeno Polegar” – imagens em contraste

Expondo a situação sócio-econômica de um casal de lenhadores, o narrador dá início a sua história: “Eram muito pobres e os seus setes filhos davam muita despesa, porque ainda não podiam ganhar a vida sozinhos” (PERRAULT, 2007, p.121).<sup>55</sup> Além disso, outro incidente lhes gerava muita tristeza:

O que os magoava também, é que o mais novo era muito franzino e não falava, e eles achavam que era falta de inteligência o que era apenas uma característica do seu espírito. Era pequenininho e, quando veio ao mundo, era do tamanho do dedo polegar, o que fez com que o chamassem de Pequeno Polegar. A pobre criança era o bode expiatório da casa, e punham nele a culpa de tudo que acontecia (PERRAULT, 2007, p.121).<sup>56</sup>

Em seu discurso, o narrador dá ênfase à apresentação do filho mais novo, ressaltando a maneira como este era visto e tratado por sua família. Apesar da exposição do sentimento de

---

<sup>53</sup> “La curiosité malgré tous ses attrait, / Coûte souvent bien des regrets; / [...] un plaisir bien léger; / Dès qu’on le prend il cesse d’être, / Et toujours il coûte trop cher” (PERRAULT, 1990, p.213).

<sup>54</sup> “Il n’est plus d’Époux si terrible, / Ni qui demande l’impossible” (PERRAULT, 1990, p.214).

<sup>55</sup> “Ils étaient fort pauvres, et leurs sept enfants les incommodaient beaucoup, parce qu’aucun d’eux ne pouvait encore gagner sa vie” (PERRAULT, 1990, p.277).

<sup>56</sup> “Ce qui les chagrinait encore, c’est que le plus jeune était fort délicat et ne disait mot: prenant pour bêtise ce qui était une marque de la bonté de son esprit. Il était fort petit, et quand il vint au monde, il n’était guère plus gros que le pouce, ce qui fit que l’on l’appela le petit Poucet. Ce pauvre enfant était le souffre-douleurs de la maison, et on lui donnait toujours tort (PERRAULT, 1990, p.277).

desprezo dos pais, o narrador procura salientar as qualidades que Polegar possuía: “Era, entretanto, o mais fino e o mais ajuizado dos irmãos e, se falava pouco, escutava muito” (PERRAULT, 2007, p.121).<sup>57</sup> Desde o parágrafo inicial da narrativa, percebemos o estabelecimento de um contraponto entre a imagem de Polegar formulada pela família e a apresentada pelo narrador: de um lado, temos a desqualificação da pequena personagem, considerada pelos pais como um “franzino”, desprovido de inteligência; de outro lado, observamos que o narrador reconfigura a imagem da criança por meio do enaltecimento de suas qualidades interiores.

Na seqüência, o narrador passa a relatar os momentos difíceis vividos por aquela família: “Veio um ano de muita desgraça, e a fome foi tão grande que o pobre casal resolveu desfazer-se dos filhos” (PERRAULT, 2007, p.121).<sup>58</sup> Ao ouvir a conversa sobre o abandono dos filhos na floresta, Polegar pensa em uma estratégia para contornar a situação. Ao amanhecer, ele vai até a margem de um riacho e enche o seu bolso com pedregulhos brancos que, durante o trajeto, são lançados ao chão demarcando o caminho percorrido. Os pais, ao verem os filhos ocupados com os feixes de lenha, “afastaram-se deles sorrateiramente” (Idem, p.122).<sup>59</sup> Embora movidos pela necessidade extrema, o modo como é caracterizado o abandono dos filhos pontua a insensibilidade dos pais, conforme transparece pela escolha dos termos empregados: “insensiblement” (no francês) e “sorrateiramente” (na tradução para o português).

Quando percebem a ausência dos pais, as crianças se apavoram. Polegar, no entanto, fazendo jus aos atributos conferidos pelo narrador no início da narrativa, toma a frente e pede calma aos irmãos: “Não tenham medo, meus irmãos; meu Pai e minha Mãe nos deixaram aqui, mas eu levarei vocês de volta para casa, é só me seguir” (Idem, p.122).<sup>60</sup> Contradizendo a imagem formulada pelos pais, o Pequeno Polegar consegue contornar astuciosamente a situação, levando seus irmãos de volta para casa.

Enquanto as crianças estavam perdidas na floresta, o Senhor da Aldeia envia aos lenhadores o dinheiro de uma dívida que, segundo o narrador, “lhes devolveu a vida, pois os pobrezinhos já estavam morrendo de fome” (PERRAULT, 2007, p.122).<sup>61</sup> No que concerne a

---

<sup>57</sup> “Cependant il était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères, et s'il parlait peu, il écoutait beaucoup” (PERRAULT, 1990, p.277).

<sup>58</sup> “Il vint une année très fâcheuse, et la famine fut si grande, que ces pauvres gens résolurent de se défaire de leurs enfants” (PERRAULT, 1990, p.277-8).

<sup>59</sup> “s'éloignèrent d'eux insensiblement” (PERRAULT, 1990, p.278).

<sup>60</sup> “Ne craignez point, mes frères; mon Père et ma Mère nous ont laissés ici, mais je vous remènerai bien au logis, suivez-moi seulement” (PERRAULT, 1990, p.279).

<sup>61</sup> “Cela leur redonna la vie, car les pauvres gens mouraient de faim” (PERRAULT, 1990, p.279).

esse aspecto, Catherine Magnien (1990, p.311-2) salienta que a fome foi uma questão endêmica da França do século XVII. Robert Darnton (1986, p.49) acredita que “abandonando os filhos na floresta, os pais do Pequeno Polegar tentavam enfrentar um problema que acabrunhou os camponeses muitas vezes, nos séculos XVII e XVIII – o problema da sobrevivência durante um período de desastre demográfico”. Com o dinheiro recebido, a mãe de Polegar vai ao açougue e, “como fazia muito tempo que não comia, comprou três vezes mais carne do que o necessário para o jantar de duas pessoas” (Idem, p.122).<sup>62</sup> Após se saciar, a mãe sente remorso pelo abandono dos filhos, transferindo toda a culpa da ação ao marido: “Guilherme, foi você que quis perdê-los. Bem que eu disse que a gente se arrependeria” (Idem, p.123).<sup>63</sup> Nesta parte da narrativa, observamos que a descrição do comportamento da lenhadora coopera para a elaboração de uma advertência à postura das mulheres: “ela [a lenhadora] martelava a cabeça dele, e ele era do tipo de muitos homens que gostam muito das mulheres que avisam, mas que acham muito inoportunas aquelas que estão sempre dizendo que já avisaram” (PERRAULT, 2007, p.123).<sup>64</sup>

Se no conto “La Barbe Bleue”, a curiosidade feminina é denunciada, nesta narrativa, outro aspecto é relacionado à natureza mulher e posto em discussão. Observamos certa crítica a esse “impulso feminino”, podendo ser associada ao fato de a sociedade da época estar preocupada com a noção de *civilité*, ou seja, com a adequação do comportamento às regras de civilidade.

Graças à perspicácia de Polegar, as crianças retornam à casa dos pais e participam também da refeição. O casal de lenhadores fica feliz em revê-los, porém, a felicidade de tê-los novamente em casa não perdura por muito tempo, como afirma o narrador:

essa alegria durou tanto quanto duraram os escudos. Uma vez que já tinham gastado todo o dinheiro, porém, voltaram a cair naquela mesma tristeza anterior e resolveram perdê-los de novo e, para que seu plano não falhasse, decidiram levá-los para muito mais longe do que na primeira vez (PERRAULT, 2007, p.123).<sup>65</sup>

Pela passagem acima, verificamos que o sentimento afetivo dos pais se ajusta ao ritmo das oscilações econômicas de modo que, enquanto há recursos para comprar alimentos,

---

<sup>62</sup> “Comme il y avait longtemps qu’elle n’avait mangé, elle acheta trois fois plus viande qu’il n’en fallait pour souper de deux personnes” (PERRAULT, 1990, p.279).

<sup>63</sup> “Guillaume, c’est toi qui les as voulu perdre; j’avais bien dit que nous nous en repentirions” (PERRAULT, 1990, p.279).

<sup>64</sup> “elle lui rompait la tête, et qu’il était de l’humeur de beaucoup d’autres gens, qui aiment fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent très importunes celles qui ont toujours bien dit” (PERRAULT, 1990, p.280).

<sup>65</sup> “cette joie dura tant que les dix écus durèrent. Mais lorsque l’argent fut dépensé, ils retombèrent dans leur premier chagrin, et résolurent de les perdre encore, et pour ne pas manquer leur coup, de les mener bien plus loin que la première fois” (PERRAULT, 1990, p.280).

os pais sentem alegria de estar com suas crianças, mas, quando o recurso acaba e eles se vêem sem condições de dar provimento aos pequenos, o desgosto e o desejo de abandoná-los na floresta retornam. Entretanto, a falta de opção dos pais de Polegar acaba por relativizar os juízos morais, na medida em que transparece como um *mal necessário*, atenuando, assim, as apreciações judicativas.

Ao tomar conhecimento da nova intenção dos pais de abandonar os filhos, Polegar tenta agir como outrora, porém é surpreendido ao encontrar a porta da casa trancada. Sem poder contar com o primeiro plano, o Pequeno Polegar decide guardar o pão do café-da-manhã a fim de usá-lo no lugar das pedras para marcar o caminho. O casal de lenhadores conduz seus filhos a um lugar mais denso e escuro da floresta, abandonando-os ali:

[os meninos] Ficaram então muito aflitos, pois quanto mais andavam, mais se perdiam e se embrenhavam na Floresta. Caiu a noite e soprou um vento fortíssimo que lhes dava um medo terrível. Tinham a impressão que, por todos os lados, só ouviam o uivar de Lobos que vinham em sua direção para comê-los. [...] Desabou uma forte chuva que lhes penetrou os ossos; escorregavam a cada passo e caíam na lama e, quando se levantavam, estavam cobertos de barro, sem saber o que fazer de suas mãos (PERRAULT, 2007, p.124).<sup>66</sup>

Considerando que a forma literária dos contos de fadas prioriza a economia narrativa, dispensando a pormenorização descritiva das situações, chama a atenção o detalhamento excessivo aplicado à caracterização do ambiente na passagem citada acima. Esse dado estrutural da narrativa atua no sentido de intensificar o aspecto aterrorizante da floresta, que se torna escura, com fortes ventos, uivos de lobos, chuva intensa e lamaçal, a ponto de as crianças “nem mesmo falar entre si ou virar a cabeça” (PERRAULT, 2007, p.124).<sup>67</sup> Essa apresentação pormenorizada da disposição lúgubre da floresta exerce a função de sensibilizar o leitor, induzindo-o a se comover com o drama vivenciado pelas personagens.

Apesar do medo paralisante, é Polegar quem toma a iniciativa de tentar tirar os irmãos daquele lugar, estabelecendo, outra vez, um contraste entre as suas ações e a imagem elaborada pela família. O pequeno garoto sobe em uma árvore, avista uma luz ao longe e conduz os irmãos naquela direção. Por desventura, a casa encontrada pertencia a um Ogro. Diante da nova dificuldade, Polegar não recua e convence a mulher do Ogro a abrigá-los. Nesse ponto da história, percebemos, novamente, o emprego de recursos discursivos com a

---

<sup>66</sup> “Les voilà donc bien affligés, car plus ils marchaient, plus ils s'égarèrent et s'enfoncèrent dans la Forêt. La nuit vint, et il s'éleva un grand vent qui leur faisait des peurs épouvantables. Ils croyaient n'entendre de tous côtés que des hurlements de Loups qui venaient à eux pour les manger. [...] Il survint une grosse pluie qui les perça jusqu'aux os; ils glissaient à chaque pas et tombaient dans la boue, d'où ils se relevaient tout crottés, ne sachant que faire de leurs mains.” (PERRAULT, 1990, p.280).

<sup>67</sup> “Ils n'osaient presque se parler ni tourner la tête” (PERRAULT, 1990, p.281).

finalidade de intensificar o clima tenso e aterrorizante da narrativa, conforme transparece na descrição da refeição do Ogro: “O Carneiro ainda estava todo sangrando, mas por isso mesmo pareceu-lhe mais apetitoso” (PERRAULT, 2007, p.124).<sup>68</sup>

Com seu faro sensível, o Ogro logo sente o cheiro de carne fresca no ar. Ao serem descobertos, os meninos pedem piedade, mas, como afirma o narrador, eles “estavam diante do mais cruel de todos os Ogres que, longe de sentir dó, já os devorava com os olhos” (PERRAULT, 2007, p.125).<sup>69</sup>

Se no trecho que narra o primeiro abandono na floresta, a brevidade e a objetividade caracterizam o discurso do narrador, constatamos que, nesse segundo episódio, a descrição e a pormenorização de alguns aspectos são empregados para sustentar o clima de apreensão e de terror. O próprio jogo de perguntas e respostas entre o Ogro e a sua mulher coopera para manter o suspense em torno da possível morte das crianças:

“O que é que você quer fazer a esta hora? não tem bastante tempo amanhã cedo?” – “Cale-se”, retomou o Ogro, “eles vão ficar mais maturados”. – “Mas você ainda tem aí tanta carne” retrucou a mulher; “veja, são uma Vitela, dois Carneiros e a metade de um Porco!” – “Você está certa”, disse o Ogro; “dê bastante comida para eles, para que não emagreçam, e leve-os para a cama” (PERRAULT, 2007, p.125).<sup>70</sup>

Inserido nesse espaço onde tudo conflui para a desgraça, Polegar recorre a uma nova estratégia, trocando os bonés que traziam à cabeça pelas coroas de ouro das ogrinhas, a fim de enganar o Ogro. Observamos, assim, que é o Pequeno Polegar quem elabora, novamente, um plano para ludibriar o perigo eminente em que estavam envolvidos.

Como previsto por Polegar, o Ogro se arrepende de não tê-los matado antes e, de madrugada, encaminha-se para o quarto das crianças. Devido à artimanha da troca dos bonés pelas coroas, Polegar consegue salvar a sua vida e a de seus irmãos, fazendo com que o Ogro sacrificasse as suas próprias filhas: “cortou sem hesitar o pescoço de suas sete filhas” (PERRAULT, 2007, p.126).<sup>71</sup> Assim que se dá conta do terrível engano que cometera, o Ogro começa a perseguir os meninos, que já haviam fugido da casa.

Depois de percorrer um longo caminho com suas botas de sete léguas, o Ogro descansa em cima da pedra em que os meninos estavam escondidos e, ali, dorme

<sup>68</sup> “Le Mouton était encore tout sanglant, mais il ne lui en sembla que meilleur” (PERRAULT, 1990, p.282).

<sup>69</sup> “ils avaient à faire au plus cruel de tous les Ogres, qui bien loin d'avoir de la pitié les dévorait déjà des yeux” (PERRAULT, 1990, p.283).

<sup>70</sup> “Que voulez-vous faire à l'heure qu'il est? n'aurez-vous pas assez de temps demain matin? – Tais-toi, reprit l'Ogre, ils en seront plus mortifiés. – Mais vous avez encore là tant de viande, reprit sa femme, voilà un Veau, deux Moutons et la moitié d'un Cochon! – Tu as raison, dit l'Ogre, donne-leur bien à souper afin qu'ils ne maigrissent pas, et va les mener coucher (PERRAULT, 1990, 283).

<sup>71</sup> “il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles” (PERRAULT, 1990, 285).

profundamente. Polegar pede aos seus irmãos que sigam para a casa de seus pais e, aproximando-se do Ogro, tira as suas botas e as calça. De posse das botas de sete léguas, o Pequeno Polegar retorna à casa do Ogro e, astutamente, convence a mulher a entregar toda a riqueza que possuíam. Assim, ao retornar para a casa dos pais levando consigo a fortuna do Ogro, o filho mais novo é “recebido com muita alegria” (Idem, p.127).<sup>72</sup> Pelo desfecho apresentado, verificamos que a narrativa opera uma inversão da ordem inicialmente estabelecida, pois o filho que gerava mais desgosto aos pais converte-se, ao final, naquele que proporciona a felicidade da família.

Neste ponto, podemos identificar, novamente, um diálogo com a tradição bíblica, mais especificamente com a história de Davi e Golias, relatada no livro de I Samuel, 17: 1-58. No tempo do reinado de Saul, os israelitas são afrontados em batalha pelos filisteus. Dentre eles, levanta-se Golias – um homem de seis côvados e um palmo de altura – bramindo contra os israelitas: “Hoje, desafio as companhias de Israel, *dizendo*: Dai-me *um* homem, para que ambos pelejemos” (I Samuel, 17: 10). Durante quarenta dias, Golias ameaça-os de manhã e à tarde, até que Davi, enviado por seu pai para ter notícia de seus três irmãos, escuta a afronta do inimigo e se dispõe a enfrentá-lo. Portando uma funda e algumas pedras, Davi acerta a frente do inimigo e mata-o.

Podemos observar que ambas as narrativas são construídas com base num mesmo enfoque temático: o embate entre a força física e as faculdades espirituais. Nesse confronto, o menor e desprezado enfrenta e vence o “gigante ameaçador”. Tanto Polegar como Davi apresentam-se como figuras menosprezadas por sua aparência física: Polegar é pequeno, delicado e fala pouco; Davi, por sua vez, é desprezado por Golias por ser um “jovem ruivo e de gentil aspecto” (I Samuel, 17: 42). No entanto, a despeito dessa inferioridade física, as duas personagens são adotadas de coragem e inteligência, o que lhes possibilita a vitória sobre os seus inimigos: o Ogro e o Golias

---

<sup>72</sup> “où il fut reçu avec bien de la joie” (PERRAULT, 1990, 287).



*“Le Petit Poucet” – Ilustração de Gustave Doré*

Considerando todo o desenrolar da história, notamos que a ressalva inicialmente apresentada pelo narrador, estabelecendo um contraste de imagens, possuía por finalidade despertar no leitor/ouvinte certa dúvida acerca do modo como a família concebia Polegar. A essa indicação, somam-se aquelas que enfatizam a cautela da pequena personagem: “levantara-se de *mansinho* e fora colocar-se debaixo do banquinho de seu pai” (PERRAULT, 2007, p.122, grifo nosso);<sup>73</sup> “pegando os bonés de seus irmãos e o seu, foi, *devagarinho* colocá-los na cabeça das sete filhas do Ogro” (Idem, p.126, grifo nosso);<sup>74</sup> “Desceram de *mansinho* para o quintal e pularam o muro” (Idem, p.126, grifo nosso);<sup>75</sup> “tirou-lhe as botas de *mansinho* e calçou-as” (Idem, p.127, grifo nosso).<sup>76</sup> Os fragmentos citados deixam entrever o destaque conferido à inteligência e à destreza com que o pequeno herói manipula as situações para contornar as circunstâncias de perigo enfrentadas no decorrer da narrativa.

Ao final da história, o narrador problematiza a moralidade das ações do Pequeno Polegar e, por meio da inserção da opinião de outras pessoas, opera uma relativização do desfecho dado à narrativa:

Há muitas pessoas que não concordam com esta última circunstância e, segundo elas, o Pequeno Polegar nunca teria roubado nada do Ogro; na verdade, ele nunca teria tido escrúpulos em tomar dele as botas de sete léguas, porque precisava delas para ir atrás dos meninos. Essas pessoas garantem também que o Pequeno Polegar, depois de calçar as botas do Ogro, foi para a Corte, onde ele sabia que se tinha muita preocupação com um Exército que estava a duzentas léguas de distância, e com o sucesso de uma Batalha que se travava. Ele foi, dizem, encontrar-se com o Rei e disse-lhe que, se assim desejasse, traria notícias do Exército antes do fim do dia. O Rei prometeu-lhe uma grande importância em dinheiro se conseguisse tal feito. O Pequeno Polegar trouxe notícias na mesma tarde, e como essa primeira expedição o tornou conhecido, ganhava todo o dinheiro que queria; pois o Rei lhe pagava muitíssimo bem (PERRAULT, 2007, p.127-8).<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> “il s'était levé *doucement*, et s'était glissé sous l'escabelle” (PERRAULT, 1990, 278, grifo nosso).

<sup>74</sup> “et prenant les bonnets de ses frères et le sien, il alla tout *doucement* les mettre sur la tête des sept filles de l'Ogre” (PERRAULT, 1990, 285, grifo nosso).

<sup>75</sup> “Ils descendirent *doucement* dans le Jardin, et sautèrent par-dessus les murailles (PERRAULT, 1990, 285, grifo nosso).

<sup>76</sup> “Le petit Poucet, s'étant approché de l'Ogre, lui retira *doucement* les bottes” (PERRAULT, 1990, 286, grifo nosso).

<sup>77</sup> “Il y a bien des gens qui ne demeurent pas d'accord de cette dernière circonstance, et qui prétendent que le petit Poucet n'a jamais fait ce vol à l'Ogre; qu'à la vérité, il n'avait pas fait conscience de lui prendre ses bottes de sept lieues, parce qu'il ne s'en servait que pour courir après les petits enfants. Ils assurent que lorsque le petit Poucet eut chaussé les bottes de l'ogre, il s'en alla à la cour, où il savait qu'on était fort en peine d'une armée qui était à deux cents lieues de là, et du succès d'une bataille qu'on avait donnée. Il alla, disent-ils, trouver le roi, et lui dit que s'il le souhaitait, il lui rapporterait des nouvelles de l'armée avant la fin du jour. Le roi lui promit une grosse somme d'argent s'il en venait à bout. Le petit Poucet rapporta des nouvelles dès le soir même, et cette première course l'ayant fait connaître, il gagnait tout ce qu'il voulait; car le roi le payait parfaitement bien” (PERRAULT, 1990, p.287-8).

Para conferir maior credibilidade a essa segunda versão do desfecho da história, o narrador procura especificar qual é a fonte das informações relatadas, destacando a intimidade dessas pessoas com a família de Polegar: “Essas pessoas garantem que têm essa informação de fonte segura, e dizem até que comeram e beberam na casa do Lenhador” (PERRAULT, 2007, p.128).<sup>78</sup> Por fim, o narrador afirma que, depois de ter exercido esse ofício de mensageiro e ter acumulado dinheiro, Polegar compra cargos para seu pai e seus irmãos. Sobre esse aspecto, Magnien (1990, p.313) ressalta que a venda de títulos da nobreza e de cargos oficiais, mesmo que inúteis, era uma forma válida para se arrecadar verbas para o Estado. Para a pesquisadora, Perrault, com uma pontinha de malícia, faz referência a esse comércio de vaidades, do qual também se beneficiou. As considerações biográficas fornecidas por Mário Laranjeira complementam as informações de Magnien: “Passando a ser controlador geral das edificações, [Perrault] recebe 3.000 libras de honorários. Colbert criou para ele esse cargo de que se vê provido sem desembolsar nada e que lhe rende 4.125 libras por ano” (LARANJEIRA, 2007, p.215).

Com a apresentação dessa outra versão dos fatos, notamos que se concede ao leitor/ouvinte a possibilidade de optar pelo desfecho que melhor lhe aprouver. A primeira versão oferecida pela narrativa atua no sentido de satisfazer o sentimento do leitor da justiça realizada, mediante o enaltecimento da superioridade da inteligência do pequeno em desfavor da força bruta. No segundo desfecho proposto, verificamos uma nítida preocupação em amenizar e justificar os meios empregados para a obtenção da riqueza, procurando conferir à personagem qualidades próprias de “homens de bem”.

Por meio da análise apresentada, verificamos que a estrutura adotada para a construção do conto valoriza as qualidades daquele que é considerado como frágil e debilitado. O pequeno, além de ter suas virtudes ressaltadas, adquire um caráter heróico, concentrando em si qualidades que só são reveladas nas ações que executa. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, aponta para a necessidade de se compreender que “na miniatura os valores se condensam e se enriquecem” (BACHELARD, 1989, p.159). Dessa forma, o verdadeiro valor da personagem não está na sua aparência, mas sim na sua essência, como salienta a moralidade ao término da narrativa: “Às vezes, entretanto, é esse feio e mirrado / Que faz feliz toda a família” (PERRAULT, 2007, p.128).<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> “Ces gens-là assurent le savoir de bonne part, et même pour avoir bu et mangé dans la maison du Bûcheron” (PERRAULT, 1990, p.288).

<sup>79</sup> “Quelque fois cependant c’est ce petit marmot / Qui fera le bonheur de toute la famille” (PERRAULT, 1990, p.289).

## “O Gato de Botas” – a esperteza em cena

A partilha dos bens deixados por um moleiro aos seus filhos dá início ao conto: “Um moleiro deixou como únicos bens para os três filhos que tinha o seu Moinho, seu Burro e seu Gato” (PERRAULT, 2007, p.101).<sup>80</sup> Sem demora, a partilha é feita: “O mais velho ficou com o Moinho, o segundo com o Burro, e o mais novo com o Gato. Este último estava inconsolável com a pobreza do seu quinhão” (Idem, p.101).<sup>81</sup> Em mais uma narrativa, o filho mais novo se vê em uma situação de desvantagem em relação aos demais irmãos: “‘Meus irmãos’, dizia, ‘poderão ganhar a vida honestamente, trabalhando juntos; quanto a mim, quando tiver comido o meu gato, e tiver feito com sua pele um agasalho para as minhas mãos, vou ter de morrer de fome’” (Idem, p.101).<sup>82</sup>

Após essa apresentação objetiva das personagens, observamos que a narrativa detém-se exclusivamente nas ações do Gato e de seu dono. Assumindo o papel de protagonista da história, o Gato adquire voz e declara ao seu dono: “Não se aflija, meu Senhor, o senhor só precisa me dar um Saco e mandar fazer um par de botas para eu andar no mato, e verá que o senhor não está tão malservido quanto acha” (PERRAULT, 2007, p.101).<sup>83</sup> Por tê-lo visto caçar ratazanas com muita habilidade, o dono acredita na possibilidade de ser ajudado pelo animal:

Quando o Gato obteve o que pediu, calçou garbosamente<sup>84</sup> as botas e, colocando o saco ao pescoço, pegou o cordão com as duas patas da frente e se foi para uma charneca onde havia muitos coelhos. Colocou farelo e folhas de serralha dentro do saco e, deitado como se estivesse morto, esperou que algum coelhinho novo, pouco sabedor ainda das astúcias do mundo, viesse se enfiar no saco para comer o que ele havia posto ali (PERRAULT, 2007, p.101).<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> “Un meunier ne laissa pour tout biens à trois enfants qu'il avait, que son Moulin, son Ane et son Chat” (PERRAULT, 1990, p.221).

<sup>81</sup> “L'aîné eut le Moulin, le second eut l'Ane, et le plus jeune n'eut que le Chat. Ce dernier ne pouvait se consoler d'avoir un si pauvre lot” (PERRAULT, 1990, p.221).

<sup>82</sup> – “Mes frères, disait-il, pourront gagner leur vie honnêtement en se mettant ensemble; pour moi, lorsque j'aurai mangé mon chat, et que je me serai fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim” (PERRAULT, 1990, p.221).

<sup>83</sup> – “Ne vous affligez point, mon maître, vous n'avez qu'à me donner un Sac, et me faire faire une paire de Bottes pour aller dans les broussailles, et vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez” (PERRAULT, 1990, p.221-2).

<sup>84</sup> Na tradução de Renata Cordeiro (2004, p.96), o termo “bravement” é traduzido por “decididamente”, salientando a firmeza da ação realizada pelo Gato.

<sup>85</sup> “Lorsque le Chat eut ce qu'il avait demandé, il se botta bravement, et mettant son sac à son cou, il en prit les cordons avec ses deux pattes de devant, et s'en alla dans une garenne où il y avait grand nombre de lapins. Il mit du son et des lasserons dans son sac, et s'étendant comme s'il eût été mort, il attendit que quelque jeune lapin peu instruit encore des ruses de ce monde, vînt se fourrer dans son sac pour manger ce qu'il y avait mis” (PERRAULT, 1990, p.222).

Notamos, nessa passagem, o contraste entre a astúcia do Gato de Botas e a ingenuidade do coelhinho. Diferentemente do esperado, o Gato não leva sua caça para o seu dono, e sim para o Rei: “Eis aqui, Majestade, um Coelho da Charneca que o Senhor Marquês de Carabás (era o nome que resolveu dar ao seu Dono) me encarregou de presentear a Vossa Majestade de sua parte” (PERRAULT, 2007, p.102).<sup>86</sup> Convém ressaltar, nesse trecho da história, a ocorrência de uma inversão paródica do mito da criação do mundo proposto pela tradição bíblica. De acordo com essa tradição, cabe ao homem o ofício de nomear os seres da terra: “Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todo animal do campo e toda ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda alma vivente, isso foi o seu nome” (Gênesis, 2:19). No presente conto, essa hierarquização é desfeita e o Gato assume o direito de nomear e de comandar as ações de seu próprio dono. O filho do Moleiro subordina-se, portanto, à astúcia e à inteligência do Gato, sem desempenhar nenhuma ação por iniciativa própria. Observamos nessa construção a subversão de uma ordem, apresentando o mundo às avessas.

Na seqüência, o Gato executa uma série de caçadas similares, continuando a levar para o Rei, “durante dois ou três meses”, todos os “frutos da caça de seu Dono” (PERRAULT, 2007, p.102).<sup>87</sup> Essa excessiva cortesia evidencia a intenção calculista do Gato de estabelecer com o Rei um vínculo vantajoso para seu dono e para si próprio. Valendo-se dessas artimanhas, o Gato pretende promover a ascensão social de seu dono por meio do favorecimento do Rei.

Depois de ganhar a confiança do Rei, o Gato de Botas planeja a simulação de um afogamento do seu dono a fim de chamar a atenção da Majestade e propiciar o encontro entre os dois: “Socorro! Socorro! o Marquês de Carabás está se afogando!” (PERRAULT, 2007, p.102),<sup>88</sup> Considerando o fato de o seu patrão não possuir roupas adequadas para o encontro, o Gato forja também o roubo das vestimentas do Marquês:

Enquanto retiravam o pobre Marquês do rio, o Gato aproximou-se da Carruagem e disse ao Rei que, enquanto seu Senhor estava nadando, tinham chegado alguns Ladrões que roubaram as suas roupas, embora tivesse

---

<sup>86</sup> “Voilà, Sire, un Lapin de Garenne que Monsieur le Marquis de Carabas (c'était le nom qu'il lui prit en gré de donner à son Maître), m'a chargé de vous présenter de sa part” (PERRAULT, 1990, p.222).

<sup>87</sup> “Le Chat continua ainsi pendant deux ou trois mois à porter de temps en temps au Roi du Gibier de la chasse de son Maître” (PERRAULT, 1990, p.223).

<sup>88</sup> “Au secours, au secours, voilà Monsieur le Marquis de Carabas qui se noie!” (PERRAULT, 1990, p.223).

gritado com força: “pega ladrão”; o malandro as havia escondido debaixo de uma grande pedra (PERRAULT, 2007, p.102).<sup>89</sup>

Denunciando o caráter ardiloso do Gato, o narrador revela que “o malandro”<sup>90</sup> havia escondido as roupas “debaixo de uma grande pedra”. Sem desconfiar de nada, o Rei providencia ao suposto Marquês um dos trajes mais belos, realçando-lhe, assim, a boa fisionomia a ponto de deixar a princesa “loucamente apaixonada”.

Em seguida, seguem todos a passeio. Para pôr em prática outra etapa do seu plano, o Gato de Botas vai à frente da carruagem e, ao encontrar os trabalhadores do campo, lhes diz: “*Gente boa que está ceifando, se vocês não disserem ao Rei que o campo que estão ceifando pertence ao Senhor Marquês de Carabás, serão todos picadinhos miúdo como carne de pastel*” (PERRAULT, 2007, p.102-3, grifo do autor).<sup>91</sup> Assim, quando o Rei passa por aquelas terras e pergunta aos trabalhadores a quem pertenciam, obtém como resposta: “É do Senhor Marquês de Carabás, disseram todos juntos, pois a ameaça do Gato os havia amedrontado” (Idem, p.103).<sup>92</sup>

Para finalizar o plano estratégico formulado, o Gato dirige-se ao castelo do Ogro, que era o dono de todas as terras pelas quais o Rei passara. Dissimulando os seus verdadeiros interesses, o Gato aproxima-se do Ogro, já munido das informações necessárias para vencê-lo, “dizendo que não queria passar perto do Castelo sem ter a honra de fazer-lhe uma reverência” (PERRAULT, 2007, p.103).<sup>93</sup> As precauções tomadas pelo Gato dão mostras do caráter ardiloso e calculista que orienta as suas ações. Suas artimanhas revelam-se também nos desafios que propõe ao ogro:

“Garantiram-me”, disse o Gato, “que o senhor tem o dom de se transformar em toda espécie de Animais, que poderia, por exemplo, se transformar num Elefante?” – “Isso é verdade”, respondeu o Ogro bruscamente, “e para lhe mostrar, o senhor vai me ver transformado num Leão” (PERRAULT, 2007, p.103).<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> “Pendant qu'on retirait le pauvre Marquis de la rivière, le Chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre” (PERRAULT, 1990, p.223).

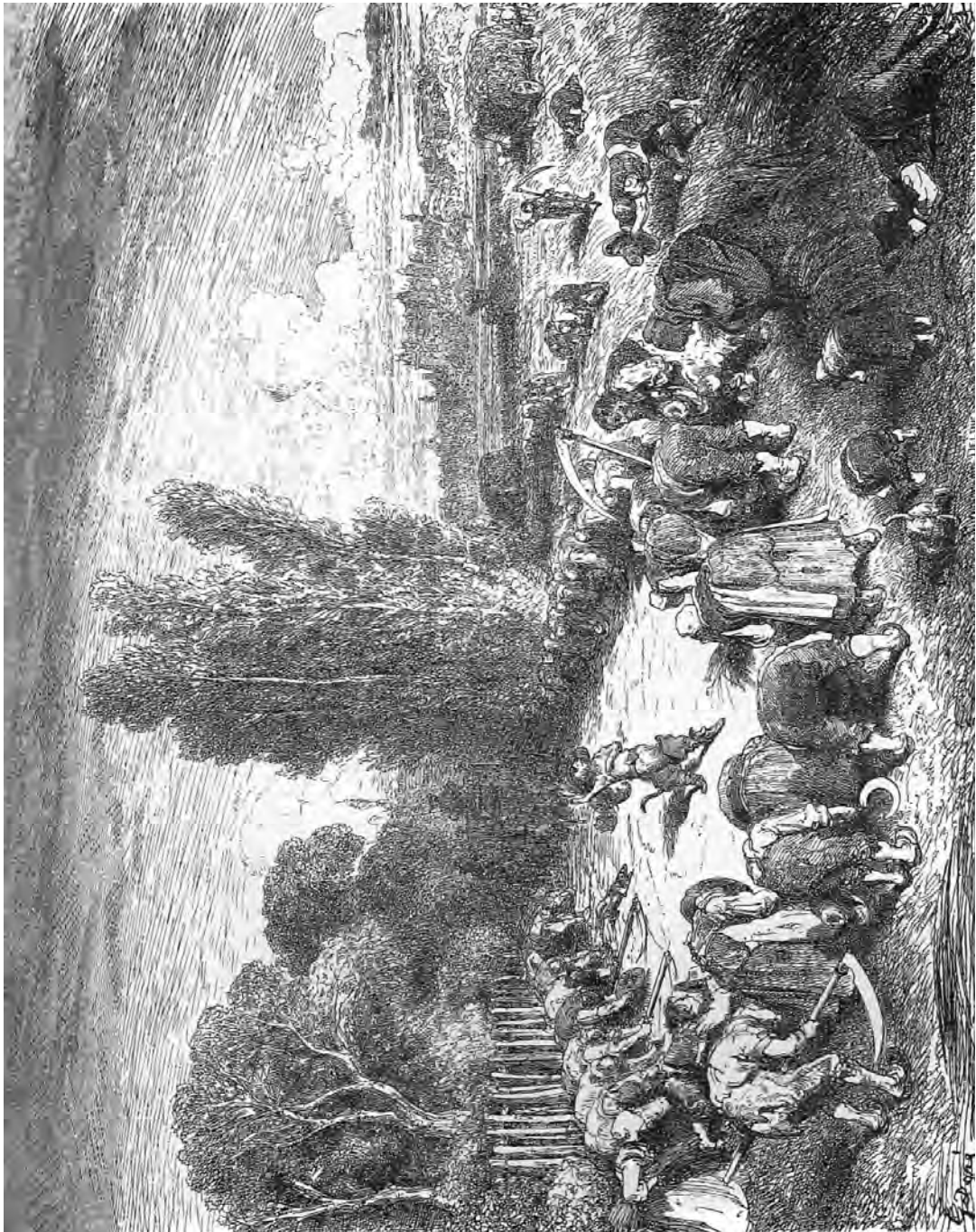
<sup>90</sup> Renata Cordeiro (2004, p.99) opta pelo termo “espertalhão” para a tradução da palavra “drôle”. Ambas revelam a essência do Gato que, por meio de artifícios astuciosos, atinge seus objetivos.

<sup>91</sup> “Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roi que le pré que vous fauchez appartient à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous hachés menu comme chair à pâté” (PERRAULT, 1990, p.224).

<sup>92</sup> – “C'est à Monsieur le Marquis de Carabas, dirent-ils tous ensemble, car la menace du Chat leur avait fait peur” (PERRAULT, 1990, p.224).

<sup>93</sup> [...] disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son Château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence” (PERRAULT, 1990, p.225).

<sup>94</sup> “On m'a assuré, dit le Chat, que vous aviez le don de vous changer en toutes sortes d'Animaux, que vous pouviez par exemple vous transformer en Lion, en Éléphant? – Cela est vrai, répondit l'Ogre brusquement, et pour vous le montrer, vous m'allez voir devenir Lion” (PERRAULT, 1990, p.225).



*“Le Maître Chat ou Le Chat de botté” – Ilustração de Gustave Doré*

O medo do Gato de Botas é tão grande que, ao ver aquele leão na sua frente, ele salta para o telhado. Quando o Ogro volta a sua forma natural, o Gato lhe faz outro desafio: “‘Garantiram-me ainda’, disse o Gato, ‘mas eu não consigo acreditar, que o senhor tem também o poder de tomar a forma de Animais pequenos, por exemplo, de se transformar em um Rato, num Camundongo; confesso que acho isso totalmente impossível’” (PERRAULT, 2007, p.103).<sup>95</sup> Desafiado a comprovar a dimensão do seu poder, o Ogro torna-se vítima de sua própria vaidade e transforma-se ingenuamente em um camundongo, esquecendo-se de que estava na frente de um gato. Satisfeito com o resultado das suas artimanhas, o Gato imediatamente “pulou em cima dele e o comeu” (Idem, p.103).<sup>96</sup>

Na seqüência, percebendo que o Rei se aproximava do castelo, o Gato de Botas vai ao seu encontro e lhe diz: “Seja Vossa Majestade bem-vinda ao Castelo do Senhor Marquês de Carabás” (PERRAULT, 2007, p.104).<sup>97</sup> Espantado com a notícia, o Rei fica muito feliz com as qualidades e a riqueza do Marquês, oferecendo-lhe sua filha em casamento. No mesmo dia, os jovens se casam e o Gato, graças à sua astúcia, “se tornou um grande Senhor, e nunca mais correu atrás de ratos, a não ser para se divertir” (Idem, p.104).<sup>98</sup> De modo semelhante ao conto “Le Petit Poucet”, aquele que era visto como sinônimo de infortúnio é convertido em agente da mudança de vida.

Aqui também, o conto apresenta ao final duas opções de moralidade. Na primeira, há uma valorização da esperteza como o bem maior que um jovem pode ambicionar: “*Para os jovens, segundo a usança / Valem mais a indústria e a esperteza / Que a já garantida riqueza*” (PERRAULT, 2007, p.104, grifo autor). Na segunda moralidade, podemos observar um enaltecimento da boa aparência – fator essencial da noção de *civilité* que circunda o século de Luís XIV: “*É que a roupa, as feições e a juventude / Para inspirar ternura, amiúde / São os meios cujo efeito é poderoso*” (Idem, p.104, grifo autor).

---

<sup>95</sup> “On m'a assuré encore, dit le Chat, mais je ne saurais le croire, que vous aviez aussi le pouvoir de prendre la forme des plus petits Animaux, par exemple, de vous changer en un Rat, en une souris; je vous avoue que je tiens cela tout à fait impossible” (PERRAULT, 1990, p.225).

<sup>96</sup> “il se jeta dessus et la mangea” (PERRAULT, 1990, p.225).

<sup>97</sup> “Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas” (PERRAULT, 1990, p.225).

<sup>98</sup> “devint grand Seigneur, et ne courut plus après les souris, que pour se divertir” (PERRAULT, 1990, p.226).

## “O Chapeuzinho Vermelho” – astúcia *versus* ingenuidade

O conto “Le Petit Chaperon Rouge” assume uma configuração diferenciada em relação às demais narrativas reunidas em *Contes de ma mère l’oye*. Nele não são utilizados recursos mágicos; o único expediente que faz remissão à atmosfera própria do maravilhoso é o fato de o Lobo possuir a faculdade da fala. Além desse aspecto, o conto rompe com as propriedades tradicionais do gênero ao fazer a opção por um final trágico, dispensando a habitual promessa de felicidade eterna tão característica dos finais dos contos de fadas. Por conta dessas diferenciações, a tradição crítica tem classificado essa narrativa como um conto moral ou “conte d’avertissement” (“conto de advertência”) (Cf. SORIANO, 1977, p.148).

O conto inicia-se com uma breve apresentação da protagonista, uma “menina de Aldeia, a mais bonita que se poderia ver” e que era chamada por todos de Chapeuzinho Vermelho, devido ao chapeuzinho que sua avó lhe havia dado e “que lhe ficava tão bem” (PERRAULT, 2007, p.91).<sup>99</sup> Além de contribuir para a elaboração imaginativa da personagem, as poucas informações dadas a respeito da menina supervalorizam sua beleza e sua boa aparência, como uma forma de destacá-la dentre as demais da Aldeia.

Na seqüência, o narrador concentra sua narrativa em um dado acontecimento: “Um dia, sua mãe [...] disse-lhe: ‘Vai ver como está a saúde da tua avó, pois me disseram que ela andava adoentada; leva para ela uma broa e este potinho de manteiga’” (PERRAULT, 2007, p.91).<sup>100</sup> Diante da ordem recebida, Chapeuzinho Vermelho “pôs-se imediatamente a caminho para ir à casa da avó, que morava numa outra Aldeia” (PERRAULT, 2007, p.91).<sup>101</sup> Nesse trecho, notamos o cuidado do narrador de relatar a reação da menina diante da tarefa designada por sua mãe, enfatizando o seu comportamento obediente.

Enquanto passava pelo bosque, Chapeuzinho encontra com um lobo:

que ficou com uma enorme vontade de comê-la; mas não quis arriscar, por causa de alguns Lenhadores que estavam na Floresta. Perguntou aonde ela ia; a pobre criança, que não sabia que era perigoso parar para ficar escutando

---

<sup>99</sup> “Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit chaperon rouge” (PERRAULT, 1990, p.195).

<sup>100</sup> “Un jour sa mère, ayant cuit et fait des galettes, lui dit: ‘Va voir comment se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade, porte-lui une galette et ce petit pot de beurre’” (PERRAULT, 1990, p.195).

<sup>101</sup> “[...] partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village” (PERRAULT, 1990, p.195).

um Lobo, disse-lhe: “Vou visitar a minha Vovó [...] (PERRAULT, 2007, p.91).<sup>102</sup>

A passagem acima condensa vários aspectos significativos para a construção do sentido da narrativa. Primeiramente, por apresentar uma nova personagem que atuará decisivamente para que ocorra uma mudança no rumo da história: o compadre Lobo. Sem nenhuma outra informação a respeito dessa figura, o qualificativo “compadre” é a única designação dada pelo narrador à personagem. Contudo, esse modo de tratamento condensa o tipo de lobo com quem Chapeuzinho acabava de se deparar, pois não se trata de qualquer lobo, mas sim, de um que se passa por amigo, por companheiro, por camarada, mas que, na verdade, demonstra apenas um falso interesse pelas tarefas de sua vítima. Segundo Catherine Magnien (1990, p.304) esse qualificativo viria da obra de La Fontaine (1621-1695), empregado para assinalar a falta de escrúpulos morais de alguns animais, como a Raposa e o Lobo.

Em segundo lugar, o trecho citado reforça a caracterização da protagonista, lembrando ao leitor/ouvinte que se trata de uma menina, de uma criança que, sem saber dos perigos da vida, age ingenuamente, dando atenção àquilo que seria uma ameaça à sua integridade. Observamos, assim, o encontro de duas personagens essencialmente antagônicas. A primeira, caracteriza-se pela astúcia, representada na figura do Lobo que, apesar da vontade que sente de comer a menina imediatamente, teve noção do perigo que correria se ali mesmo a comesse, devido à presença dos Lenhadores na floresta. Já Chapeuzinho Vermelho, desprovida de qualquer noção do perigo que corria, caracteriza-se pela sua ingenuidade:

“Vou visitar a minha Vovó, e levar-lhe uma broa com um potinho de manteiga que minha Mãe mandou para ela”. – “Ela mora muito longe?” perguntou o Lobo. – “Ah, sim!, disse o Chapeuzinho Vermelho, “é depois daquele moinho que você está vendo lá longe, na primeira casa da Aldeia (PERRAULT, 2007, 94).<sup>103</sup>

Na cena acima, verificamos a sagacidade do Lobo. Arditamente, ele manifesta certo interesse pelo que realizaria Chapeuzinho Vermelho e, por meio do jogo de perguntas e respostas, consegue as informações necessárias para conseguir planejar uma forma de viabilizar o que tanto desejava: matar a sua fome. Com uma estratégia já traçada, o Lobo faz uma proposta desafiadora à menina: “Pois bem”, disse o Lobo, “eu também quero ir visitá-la;

---

<sup>102</sup> “En passant dans un bois elle rencontre compère le Loup, qui eut bien envie de la manger, mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la Forêt. Il lui demanda où elle allait; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit:” (PERRAULT, 1990, p.195-6).

<sup>103</sup> “Je vais voir ma Mère-grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. – Demeure-t-elle bien loin? lui dit le Loup. – Oh! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du Village ” (PERRAULT, 1990, p.196).

eu vou por este caminho aqui, e tu, por aquele ali, e a gente vai ver quem chega primeiro” (PERRAULT, 2007, 94).<sup>104</sup> Escolhendo para si o caminho mais curto a fim de ganhar tempo, o Lobo age com rapidez, sem desviar a atenção do seu objetivo: chegar à casa da vovó.

Chapeuzinho Vermelho, por sua vez, segue pelo caminho mais longo, “brincando de colher flores e avelãs, correndo atrás das borboletas e fazendo brinquedos com as florzinhas que encontrava” (PERRAULT, 2007, 94).<sup>105</sup> Nesse percurso, a menina deixa transparecer em suas ações a ingenuidade de sua essência, evidenciando a despreocupação típica de uma criança que se deixa entreter com as coisas que encontra à sua frente. Por meio da descrição do comportamento de cada personagem se estabelece um nítido contraste entre a determinação do Lobo e a dispersão de uma criança sem malícia.

Nesse ponto, o foco da narrativa desloca-se das ações de Chapeuzinho Vermelho para as do Lobo e sua chegada à casa da vovó é relatada da seguinte forma: “Toc, toc. – ‘Quem é’ – ‘É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho (disse o Lobo imitando a voz da menina); estou lhe trazendo uma broa e um potinho de manteiga que a Mamãe mandou para a senhora” (PERRAULT, 2007, p.92).<sup>106</sup>

Para ter acesso à parte interna da casa da Vovó, o Lobo assume, habilmente, a identidade da menina. Observamos que o mascaramento do Lobo se evidencia tanto pelo disfarce da voz quanto pela reprodução da fala de Chapeuzinho Vermelho sobre os alimentos que levaria para a sua avó. A velhinha, que se encontrava acamada, não identifica qualquer diferença no tom da voz, informando ao Lobo como entrar na casa: “Puxa o barbante que o trinco se abre” (PERRAULT, 2007, p.92).<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> “ – ‘He bien!’ , dit le Loup, ‘je veux l’aller voir aussi; je m’y en vais par ce chemin ci, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera’” (PERRAULT, 1990, p.196).

<sup>105</sup> “la petite fille s’en alla par le chemin le plus long, s’amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu’elle rencontrait” (PERRAULT, 1990, p.196).

<sup>106</sup> “Toc, toc. ‘Qui est là?’ – C’est votre fille le petit chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie” (PERRAULT, 1990, p.196).

<sup>107</sup> “Tire la chevillette, la bobinette cherra” (PERRAULT, 1990, p.196).



*“Le Petit Chaperon Rouge” – Ilustração de Gustave Doré*

Rompendo com a estrutura de troca de falas, o narrador reassume a voz narrativa e, na agilidade do ritmo narrativo, aponta as ações realizadas pelo Lobo: “O Lobo puxou o barbante e a porta se abriu. Ele se atirou sobre a boa senhora e devorou-a num abrir e fechar de olhos, pois fazia três dias que não comia. Em seguida fechou a porta, foi deitar-se na cama da Vovó e ficou esperando Chapeuzinho Vermelho” (PERRAULT, 2007, p.92).<sup>108</sup> Nesse trecho, percebemos a presença desses seis verbos – “puxou”; “se atirou”; “devorou-a”; “fechou”; “foi deitar-se”; “ficou esperando” – que possuem como único sujeito o lobo e que se justapõem em um único parágrafo, designando os diferentes movimentos realizados pela personagem. Com essa seqüência, podemos constatar que o ritmo narrativo se ajusta à fome do Lobo, criando uma unidade entre o tema e a forma.

Toc, toc. “Quem é?” O Chapeuzinho Vermelho, que ouviu a voz grossa do Lobo, ficou com medo de início, mas julgando que a Vovó estivesse resfriada, respondeu-lhe: “É sua neta, o Chapeuzinho Vermelho, que está lhe trazendo uma broa e um potinho de manteiga que Mamãe mandou para a senhora”. O Lobo gritou, afinando um pouco a voz: “Puxa o barbante que o trinco se abre”. O Chapeuzinho Vermelho puxou o barbante e a porta se abriu (PERRAULT, 2007, p.92).<sup>109</sup>

Há, outra vez, uma mudança na forma narrativa, que passa da narração para o discurso direto. Contudo, verificamos que o diálogo que se instaura entre o Lobo e o Chapeuzinho é a repetição do diálogo entre o Lobo e a Vovó. A diferença entre esta cena e a anterior está no fato de que agora o Lobo se disfarça de Vovó, evidenciando a sua habilidade de assumir diversas identidades. Apesar do deslize do Lobo de não suavizar o tom da sua voz ao responder para Chapeuzinho, a ingenuidade da garota aldeã não lhe permite reconhecer a voz grossa do Lobo. Embora sinta estranhamento e medo, Chapeuzinho Vermelho associa essa alteração à má saúde da avó, agindo mais uma vez como uma criança sem malícia.

Por meio da dissimulação – “escondendo-se na cama, debaixo das cobertas” –, característica que marca todas as ações do Lobo, a falsa vovó pede à sua neta que guarde o bolo e a manteiga e que, em seguida, venha deitar-se com ela, – convite estratégico para aproximar-se da menina. Sem suspeitar de nada, “Chapeuzinho Vermelho despe-se e vai pôr-se na cama, onde ficou muito espantada com o jeito como a Vovó era sem roupa”

---

<sup>108</sup> “Le Loup tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand, en attendant le petit chaperon rouge, qui quelque temps après vint heurter à la porte” (PERRAULT, 1990, p.196).

<sup>109</sup> “Toc, toc. ‘Qui est là?’ le Petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit: ‘C'est votre fille le Petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie’. Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix: ‘Tire la chevillette, la bobinette cherra’. Le petit chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit” (PERRAULT, 1990, p.196-7).

(PERRAULT, 2007, p.92).<sup>110</sup> Inocentemente, ao ver a forma diferente da suposta Vovó, Chapeuzinho, como toda criança em sua ingenuidade e curiosidade, ao invés de correr, passa a apontar o que de estranho lhe parece:

“Vovozinha, como a senhora tem braços grandes!” – “É para te abraçar melhor, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem pernas grandes!” – “É para correr melhor, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem orelhas grandes!” – “É para melhor te escutar, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem olhos grandes!” – “É para te ver melhor, minha netinha.” – “Vovozinha, como a senhora tem dentes grandes!” – “É para te comer” (PERRAULT, 2007, p.92).<sup>111</sup>

Verificamos, nessa parte final da história, uma reiteração da mesma estrutura discursiva. Com um jogo de perguntas e respostas, com a repetição da construção frasal e com a apresentação gradual das partes do corpo, a narrativa adquire certa dramaticidade e atinge seu ponto culminante na última resposta: “É para te comer”. Rompendo abruptamente com a série que vinha sendo empregada, o Lobo anuncia e realiza seu desejo: “E dizendo isso, o Lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu” (PERRAULT, 2007, p.92).<sup>112</sup> No auge da tensão, a narrativa se encerra.

Pela análise realizada do conto “Chapeuzinho Vermelho”, podemos constatar a oposição entre a ingenuidade da menina aldeã e a astúcia do Lobo que, apesar de ser chamado pelo narrador de “compadre” Lobo, revela-se, por meio de suas ações, um típico enganador que, arditosamente, se disfarça, mantendo uma aparência que se opõe à sua essência. No que concerne à estrutura do conto, observamos que a repetição, a presença dos diálogos e a brevidade das descrições são recursos que cooperaram para a construção do sentido do texto, conferindo-lhe dramaticidade e um ritmo narrativo que se ajusta ao fluxo das ações. Assim, a forma como o narrador apresenta os fatos conduz, com maior rapidez, o leitor/ouvinte ao desfecho da história e lá o abandona, deixando-o sob o impacto da tragédia.

Para finalizar a narrativa, a moralidade chama a atenção do leitor, sobretudo das meninas, para a existência de lobos “melosos”, alertando para o fato de que, de todos, “é o mais perigoso”. Notamos, assim, que na moralidade o verbo “manger” (em português: comer) adquire uma conotação para além do simples ato de ingestão de alimentos, passando a

---

<sup>110</sup> “Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé...” (PERRAULT, 1990, p.197).

<sup>111</sup> – “Ma Mère-grand, que vous avez de grands bras! – C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. – Ma Mère-grand, que vous avez de grandes jambes! – C'est pour mieux courir, mon enfant. – Ma Mère-grand, que vous avez de grandes oreilles! – C'est pour mieux écouter, mon enfant. – Ma Mère-grand, que vous avez de grands yeux! – C'est pour mieux voir, mon enfant. – Ma Mère-grand, que vous avez de grandes dents! – C'est pour te manger” (PERRAULT, 1990, p.197).

<sup>112</sup> “Et en disant ces mots, le méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon Rouge, et la mangea” (PERRAULT, 1990, p.197).

designar o ato sexual; e, o lobo, deixa de designar o animal e passa a referir-se a um tipo determinado de homem. Desse modo, com a inserção da moralidade ao término da narrativa, constatamos a preocupação com a instrução das jovens para os perigos da vida. Para Marina Warner (1999, p.215), há na moralidade do conto certa ironia, pois “o lobo já não representa o ambiente selvagem, mas sim os enganos da cidade e dos homens que nela exercem autoridade”.

### “Cinderela ou O sapatinho de vidro” – o jogo entre *civilité* e *incivilité*

O conto inicia-se com uma breve exposição das personagens e da relação entre elas:

Era uma vez um Gentil-homem que desposou em segundas núpcias uma mulher, a mais altiva e orgulhosa que se tenha jamais visto. Tinha ela duas filhas com seu temperamento e que se pareciam com ela em tudo. O Marido, por sua parte, tinha uma filha jovem, mas de uma doçura e de uma bondade sem par; nisso ela puxara à mãe, que era a melhor pessoa do mundo (PERRAULT, 2007, p.109).<sup>113</sup>

Nessa apresentação, observamos que o narrador estrutura o seu discurso de modo a estabelecer dois grupos antagônicos de personagens: de um lado, a segunda mulher com suas duas filhas altivas e soberbas; de outro, o Marido, um nobre, e sua filha que se assemelhava à primeira mulher pela doçura e bondade. Essa divisão dicotômica das personagens é enfatizada quando o narrador afirma que logo após a realização do casamento, “a Madrasta deu largas ao seu mau humor; não podia suportar as boas qualidades daquela moça que tornavam as suas filhas ainda mais odiáveis” (PERRAULT, 2007, p.109).<sup>114</sup> Percebemos, nesse comentário do narrador, o contraste entre as boas maneiras da filha do Marido e a postura inadequada das filhas da Madrasta, o que deixa transparecer uma preocupação com as regras de civilidade.

Além de servir como justificativa para as más ações da Madrasta, a sugestão do seu sentimento de inveja revela também o tipo de relação que se estabelece entre os componentes daquela família:

Encarregou-a das ocupações mais vis da Casa: era ela quem limpava a louça e as escadas, que esfregava o quarto da Senhora e os das Senhoritas suas

---

<sup>113</sup> “Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes nocces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressembloient en toutes choses. Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde” (PERRAULT, 1990, p.245).

<sup>114</sup> “la Belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur; elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables” (PERRAULT, 1990, p.245).

filhas; dormia no lugar mais alto da casa, no sótão, num miserável colchão de palha, enquanto suas irmãs estavam em quartos assoalhados, onde tinham leitos da última moda e espelhos onde se viam dos pés à cabeça. [...] Quando terminava o trabalho, ia colocar-se no canto da lareira e sentar-se nas cinzas do borralho, o que fazia com que, de costume, a chamassem em casa de Buncinzela. A caçula, que não era tão mal-educada como a primogênita, chamava-a de Gata Borralheira ou Cinderela (PERRAULT, 2007, p.1109-10).<sup>115</sup>

Os recursos discursivos – descrição e comparação – empregados, nessa parte do conto, colaboram para sensibilizar o leitor em relação às injustiças sofridas por Cinderela. Desse modo, a informação das tarefas de que é incumbida a jovem e, na seqüência, a descrição do seu quarto – que destaca as condições precárias em que dormia – e a pormenorização dos quartos de suas meias-irmãs – que possuíam assoalho e contavam com espelhos (artigo de luxo) – destacam, por meio do contraste, o desprezo sofrido pela personagem. O tratamento desprezível concedido a Cinderela manifesta-se também na própria forma como é chamada por sua Madrasta e uma de suas meias-irmãs. Segundo Renata Cordeiro,

*Cendrillon* (palavra antiga e título do conto francês) era o caldeirão que ficava pendurado no átrio da lareira. Já *Cucendron* – como a chamavam os da casa – quer dizer que a personagem ficava sentada (punha a bunda – cul) no borralho, nas cinzas, como os gatos costumam fazer. [...] Na Antigüidade, sentar-se nas cinzas era sinal de dor, humilhação<sup>116</sup> ou penitência (CORDEIRO, 2004, p.122).

Na seqüência, o narrador procura salientar as qualidades de Cinderela: “A pobre moça sofria tudo com paciência, e não ousava queixar-se ao seu pai. [...] Gata Borralheira, com suas roupas horrorosas, era mesmo assim cem vezes mais bonita que as irmãs, ainda que estas se vestissem magnificamente” (PERRAULT, 2007, p.110).<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> “Elle la chargea des plus viles occupations de la Maison: c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles. Elle couchait tout en haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paillasse, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête... / Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon” (PERRAULT, 1990, p.245-6).

<sup>116</sup> Na tradição bíblica é comum encontrar essa atitude de cobrir-se com cinzas para simbolizar um estado de humilhação. No livro de Ester (4:1-4), Mardoqueu, ao saber da sentença de morte prometida a todos os judeus por Hamã, “rasgou Mardoqueu as suas vestes, e vestiu-se de *um* pano de saco com cinzas, e saiu pelo meio da cidade, e clamou com grande e amargo clamor; / e chegou até diante da porta do rei; porque ninguém vestido de pano de saco podia entrar pela porta do rei. / Em todas as províncias aonde a palavra do rei e a sua lei chegavam havia entre os judeus grande luto, com jejum, e choro, e lamentação; e muitos estavam deitados em pano de saco e em cinzas”

<sup>117</sup> “La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père. [...] Cendrillon, avec ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoique vêtues très magnifiquement” (PERRAULT, 1990, p.246).

Rompendo com as descrições das personagens e da relação entre elas, a narrativa detém-se em um novo episódio: “Aconteceu que o filho do Rei deu um baile e convidou todas as pessoas de boa estirpe: nossas duas Senhoritas também foram convidadas, pois faziam bela figura na Região” (Idem, p.110).

Antes de passar a esse momento, o narrador se ocupa da postura das irmãs nos dias que antecedem a festa. A alternância entre a arrogância/mesquinha das duas irmãs e a bondade/dedicação de Cinderela induz o leitor/ouvinte a formular um sentimento de indignação pelas injustiças sofridas pela protagonista: “Lá estão elas muito felizes e ocupadíssimas em escolher as roupas e os penteados que lhes ficassem melhor; novo sacrifício para a Gata Borralheira, pois era ela quem passava as roupas das irmãs e engomava seus punhos e plissados” (PERRAULT, 2007, p.110).<sup>118</sup> Observamos que a felicidade das duas irmãs se converte em mais tarefas para Cinderela, cabendo à jovem, além dos vis trabalhos designados pela Madrasta, cuidar das vestimentas de suas meias-irmãs.

Para reforçar a altivez das filhas da Madrasta, o narrador concede voz a essas personagens e, por meio da reprodução de suas falas, explicita a valorização da moda e da manutenção de uma boa aparência:

“Eu”, diz a mais velha, “porei o meu vestido de veludo vermelho e minhas rendas da Inglaterra”. – “Eu”, diz a caçula, “só terei a minha saia simples; mas, em compensação, porei o meu manto de flores de ouro e meu barrete de diamantes, que não é dos mais comuns.” Mandaram chamar a boa chapeleira para arrumar os chapéus de duas camadas e comprar pintas de tafetá preto<sup>119</sup> na melhor Artesã (PERRAULT, 2007, p.110).<sup>120</sup>

Verificamos a preocupação das irmãs em sustentar o luxo e o requinte de suas roupas, como forma de ostentação e distinção social. Tanto o tipo de tecido quanto as rendas inglesas e os bordados em ouro remetem a questões comuns no tempo de Luís XIV, período no qual a moda era tema central.<sup>121</sup> Confiando no bom gosto de Cinderela, as irmãs a chamam para auxiliar nos preparativos:

---

<sup>118</sup> “Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux; nouvelle peine pour Cendrillon, car c’était elle qui repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs manchettes” (PERRAULT, 1990, p.246).

<sup>119</sup> Segundo Catherine Magnien (1990, p.309), naquela época, as mulheres colocavam pequenos pedaços de tafetá preto no rosto a fim de ornamentá-lo e de ressaltar a brancura da pele.

<sup>120</sup> “Moi, dit l’aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d’Angleterre. – Moi, dit la cadette, je n’aurai que ma jupe ordinaire; mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d’or, et ma barrière de diamants, qui n’est pas des plus indifférentes’ On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse” (PERRAULT, 1990, p.246-7).

<sup>121</sup> Para maiores informações, consultar Georges Mongrédien, em *A vida quotidiana no tempo de Luís XIV*, no qual dedica um capítulo do livro à discussão sobre as vestimentas e a moda nessa época.

Borrallheira as aconselhou o melhor que pôde e até se ofereceu para penteá-las, o que elas aceitaram. Enquanto eram penteadas, elas diziam: “Cinderela, você gostaria de ir ao baile?” – “Ora, Senhoritas, vocês estão zombando de mim. Aquele não é o lugar que me convém.” – “Tem razão, iriam dar muita risada se vissem a Buncinzela chegando no Baile. Qualquer outra que não Cinderela lhes teria feito penteados bem tortos; mas ela era boazinha e penteou-as perfeitamente bem (PERRAULT, 2007, p.110).<sup>122</sup>

Opondo-se à arrogância das duas irmãs, Cinderela apresenta-se solícita e, em troca, é humilhada. Observamos, nesse ponto, a evidente distinção estabelecida entre a jovem e as duas irmãs, na medida em que Cinderela não se considera digna de freqüentar tal ambiente, pois, o baile restringe-se àqueles que pertencem a classe civilizada, enobrecida. Verificamos, uma vez mais, que a construção da personagem principal se realiza com base no contraste das figuras que a ela se opõem – a Madrasta e as filhas. Para enfatizar esse procedimento, o narrador justapõe, em seu discurso, as ações de uma e das outras, de modo que os aspectos negativos apontados nas atitudes da madrasta e das suas duas filhas sirvam de reforço para exaltar o comportamento positivo de Cinderela.

Enfim, chega o dia do baile. Todos saíram “e Cinderela as acompanhou com o olhar enquanto pôde; quando não as viu mais, começou a chorar” (PERRAULT, 2007, p.110).<sup>123</sup> Vendo a jovem chorar, “a Madrinha, que era uma Fada, disse-lhe: ‘Você gostaria de ir ao baile, não é?’ – ‘Ah, sim!’ disse Cinderela suspirando. – ‘Pois bem, você vai ser uma boa menina?’” (Idem, 110-1).<sup>124</sup>

Ao reproduzir a fala de Cinderela, o narrador confere maior expressão à sua tristeza por não ir ao baile, enredando ainda mais o leitor/ouvinte na trama narrativa. A informação de que a Madrinha é dotada de poderes mágicos é dada apenas ao espectador; Borrallheira permanece sem saber dessa excepcionalidade, até o momento em que as transformações começam: “deixando apenas a casca, bateu nela com sua varinha, e a abóbora foi imediatamente transformada em uma bela carruagem toda dourada” (PERRAULT, 2007,

---

<sup>122</sup> “ On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse: elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer; ce qu'elles voulurent bien. En les coiffant, elles lui disaient: ‘Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au Bal? – Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut. – Tu as raison, on rirait bien si on voyait un Cucendron aller au Bal. Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers; mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement bien. Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie” (PERRAULT, 1990, p.246-247).

<sup>123</sup> “on partit, et Cendrillon les suivit des yeux le plus longtemps qu'elle put; lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer” (PERRAULT, 1990, p.247).

<sup>124</sup> “Sa Marraine, qui était Fée, lui dit: Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas? – Hélas oui, dit Cendrillon en soupirant. – Hé bien, seras-tu bonne fille?” (PERRAULT, 1990, p.247).

p.111).<sup>125</sup> O elemento maravilhoso é introduzido no conto e, como se espera dessa forma literária, ele não causa qualquer estranhamento ou surpresa na personagem.

Depois de providenciado o transporte e a nova roupa, Cinderela parte para o baile. Sua chegada causa grande impacto:

Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinistas não tocaram mais, tão atentos estavam a contemplar as grandes belezas daquela desconhecida. Ouviu-se um ruído confuso: “Oh, como é bela!” [...] Todas as Damas estavam atentas a considerar o seu penteado e as suas roupas para mandar fazer iguais no dia seguinte, [...] Ela dançou com tanta graça que foi admirada ainda mais. (PERRAULT, 2007, p.112).<sup>126</sup>

No fragmento citado, percebemos a valorização da aparência, pois mesmo sendo uma “desconhecida”, Borrallheira, com sua presença impecável, chama a atenção de todos. Podemos notar, ainda, a preocupação das Damas com a moda, aspecto fundamental para a manutenção da tão prezada *civilité*. Como declara Mongrèdien, em *A vida quotidiana no tempo de Luís XIV*: “Elas [as mulheres] corariam de vergonha se fossem visitar alguém ou então de passeio pelos Cours-la-Reine com uma *toilette* fora de moda que as tornaria motivo de chacota para toda a gente distinta” (MONGRÉDIEN, s.d., p.73). Considerando, portanto, a importância dada às vestimentas, compreendemos que a descrição dos preparativos das filhas da Madrasta para o baile, como o cuidado com o tecido, a combinação das peças de roupa, os adornos, as jóias e os penteados, contribui para reforçar ainda mais a beleza de Cinderela.

O desejo das demais Damas de imitar o vestido de Borrallheira evidencia o efeito de padronização gerado pela ambição de mostrar-se civilizado. Desse modo, imitá-la converte-se numa forma de afirmar-se e de distinguir-se socialmente. Como declara Tony Gheeraert (2007, p.24, tradução nossa), Cinderela torna-se “uma alegoria da civilidade”.<sup>127</sup> A jovem consegue unir à sua bela aparência, uma essência dócil e educada que se traduz em gestos polidos: “Ela foi sentar-se ao lado das irmãs e lhes *fez mil gentilezas*: repartiu com elas as laranjas e os limões,<sup>128</sup> que o Príncipe lhe havia dado” (PERRAULT, 2007, p.112, grifo

---

<sup>125</sup> “n’ayant laissé que l’ecorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut aussitôt changée en un beau carosse tout doré” (PERRAULT, 1990, p.247).

<sup>126</sup> “Il se fit alors un grand silence; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On n’entendait qu’un bruit confus: ‘Ah, qu’elle est belle! [...] Toutes les Dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, [...] elle dansa avec tant de grâce, qu’on l’admira encore davantage” (PERRAULT, 1990, p.249).

<sup>127</sup> “une allégorie de la civilité” (GHEERAERT, 2007, p.24).

<sup>128</sup> Em nota, Mário Laranjeira esclarece que “trata-se de laranjas e limões doces que, na época, vinham da Provença, de Portugal ou da China. Era um luxo servi-los em bailes e reuniões sociais” (LARANJEIRA, 2007, p.112).

nosso).<sup>129</sup> Ao ouvir soar onze horas e três quartos, horário combinado com a Madrinha para que retornasse, caso contrário toda a magia se desfaria, Borrallheira “*fez uma grande reverência aos presentes e saiu*” (Idem, p.112, grifo nosso).<sup>130</sup>

Quando as irmãs retornam para casa, vão diretamente contar a Cinderela o corrido no baile. A jovem, por sua vez, manipula a conversa com suas meias-irmãs de modo a manter em oculto a sua identidade: “‘Pobre de mim! Senhorita Javota, empreste-me o seu vestido amarelo que você usa todos os dias.’ – ‘Realmente’, disse a Senhorita Javota, ‘só faltava essa! Emprestar seu vestido a essa Buncinzela feiosa’” (PERRAULT, 2007, 112).<sup>131</sup> Valendo-se da arrogância da sua meia-irmã e do fato de elas não saberem a verdadeira identidade da Princesa do baile, Cinderela reverte a situação a seu favor. O que seria mais uma situação de humilhação, afinal Borrallheira não é considerada digna de estar entre os membros da corte, torna-se chacota em relação à filha da Madrasta. O leitor/ouvinte é capaz de apreender essa jogada por já ter sido informado de que Cinderela é a princesa. A ocultação de informações a certas personagens revela o posicionamento irônico que o narrador adota em relação a elas, expondo-as até mesmo ao ridículo.

O segundo dia de baile é narrado de forma sucinta, ressaltando a beleza de Cinderela e a sua saída às pressas do baile:

No dia seguinte, as duas irmãs foram ao Baile e Cinderela também, mas ainda mais bem vestida do que na primeira vez. O Filho do Rei ficou o tempo todo perto dela e não parou de lhe dizer palavras doces; a Mocinha estava se divertindo muito e se esqueceu do que a Madrinha lhe havia recomendado, de maneira que ouviu tocar a primeira pancada da meia-noite quando achava que ainda eram onze horas: levantou-se e fugiu rapidamente” (PERRAULT, 2007, p.113).<sup>132</sup>

A distração de Borrallheira quanto ao horário de saída do baile atua tanto como um elemento complicador quanto como um meio de viabilizar a reaproximação da jovem com o Príncipe. Se, num primeiro momento, a saída repentina do baile e a dissolução do maravilhoso representam a separação entre os dois jovens; num segundo momento, a perda de um dos pares do sapato cria um elo entre eles: “poucos dias depois, o filho do Rei mandou

---

<sup>129</sup> “Elle alla s’asseoir auprès de ses soeurs, et leur fit mille honnêtetés: elle leur fit part des oranges et des citrons que le Prince lui avait donnés” (PERRAULT, 1990, p.249).

<sup>130</sup> “elle fit aussitôt une grande révérence à la compagnie, et s’en alla” (PERRAULT, 1990, p.249).

<sup>131</sup> “Hélas! Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours. – Vraiment, dit Mademoiselle Javotte, je suis de cet avis! Prêtez votre habit à un vilain Cucendron” (PERRAULT, 1990, p.250).

<sup>132</sup> “Le lendemain les deux sœurs furent au Bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois. Le Fils du Roi fut toujours auprès d’elle, et ne cessa de lui conter des douceurs; la jeune Demoiselle ne s’ennuyait point, et oublia ce que sa Marraine lui avait recommandé; de sorte qu’elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu’elle ne croyait pas qu’il fût encore onze heures: elle se leva et s’enfuit aussi légèrement” (PERRAULT, 1990, p.250-1).

publicar ao som das trombetas que se casaria com a moça cujo pé se ajustasse perfeitamente à sapatilha” (PERRAULT, 2007, p.113).<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> “peu de jours après, le fils du Roi fit publier à son de trompe qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle”(PERRAULT, 1990, p.251).



*“Cendrillon ou La petite pantoufle de verre” – Ilustração de Gustave Doré*

Os subordinados do Rei seguem a ordem do Príncipe e começam a experimentar o sapato pelas damas da nobreza, sem, todavia, encontrar a verdadeira dona. Chegam, enfim, na casa das duas irmãs que, conforme afirma o narrador, “fizeram o possível para que seus pés entrassem na sapatilha, mas não conseguiram nenhum resultado” (PERRAULT, 2007, p.132).<sup>134</sup> Cinderela pede para experimentar o sapato e, como de costume, é zombada por suas irmãs. No entanto, o súdito do Rei, percebendo sua beleza, concede-lhe o direito de provar o calçado: “O espanto das duas irmãs foi enorme, mas maior ainda foi quando Cinderela tirou do bolso a outra sapatilha e a calçou no outro pé” (Idem, p.113).<sup>135</sup> Nesse instante, a Madrinhha aparece e, utilizando-se novamente do recurso mágico, transforma Cinderela na linda princesa do baile.

[As duas irmãs] Lançaram-se aos seus pés para pedir-lhe perdão de todos os maus-tratos por que a tinham feito passar. Cinderela as ergueu e lhes disse, abraçando-as, que lhes perdoava de coração e que lhes pedia que amassem muito e sempre. Levaram-na para junto do Príncipe, arrumada como estava: ele achou que ela estava mais linda do que nunca e, poucos dias depois, casou-se com ela. Cinderela, que era tão boa quanto bela, trouxe suas irmãs para morar no Palácio e fez com que se cassassem, no mesmo dia, com dois grandes Senhores da Corte (PERRAULT, 2007, p.113).<sup>136</sup>

Com esse desfecho, no qual se processa a inversão da ordem inicial,<sup>137</sup> o leitor/ouvinte tem seu desejo de justiça satisfeito e uma lição de civilidade a seguir. Como declara André Jolles, “sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas essas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua” (JOLLES, 1976, p.201).

Constatamos, portanto, que a estrutura dada ao conto coopera para despertar a sensação de indignação perante as injustiças sofridas pela protagonista. A participação da Madrasta, por exemplo, contribui para a divisão das personagens em dois pólos – bem *versus* mal, atuando como uma forma de caracterizar as duas filhas, já que ambas eram em tudo

---

<sup>134</sup> “qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout”(PERRAULT, 1990, p.251-2).

<sup>135</sup> “L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied” (PERRAULT, 1990, p.252).

<sup>136</sup> “Alors ses deux sœurs la reconurent pour la belle dame qu'elles avaient vue au bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priait de l'aimer bien toujours. On la mena chez le jeune prince, parée comme elle était: il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après il l'épousa. Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au palais, et les maria dès le jour même à deux grands seigneurs de la cour” (PERRAULT, 1990, p.252).

<sup>137</sup> Na história narrada em Ester, sobre Mardoqueu, o desfecho também conta a inversão da situação inicial, ou seja, da posição de humilhado, Mardoqueu é exaltado: “Então, disse o rei a Hamã: Apressa-te, toma a veste e o cavalo, como disseste, e faze assim para com o judeu Mardoqueu, que está assentado à porta do rei; [...] / E Hamã tomou a veste e o cavalo, e vestiu a Mardoqueu, e o levou a cavalo pelas ruas da cidade, e apregoou diante dele: assim se fará ao homem de cuja honra o rei se agrada!” (Ester 6:10-1).

parecidas com a mãe; para reforçar a situação familiar hostil na qual Cinderela está inserida; e para enfatizar, por meio da comparação, as qualidades da jovem.

Em consonância com a temática do conto, as moralidades, que o encerram, salientam o valor das boas maneiras: “*Mas chamamos de graça algo que mais / Valor ainda tem que prata ou ouro [...] Beldades, vale mais que estar nem penteadas, / O dom da graça para prender um coração, / É este, na verdade, o dom das Fadas; / A graça pode tudo, o resto é ilusão* (PERRAULT, 2007, p.114, grifo do autor).<sup>138</sup> Como observa Tony Gheeraert (2007, p.23), essa moralidade apresenta o conto como uma iniciação, cujo objetivo é a aquisição da “bonne grâce”, termo técnico dos tratados de civilidade. O dom da graça torna-se um meio de assegurar a promoção social da personagem: “*Dando-lhe trato e instrução, / Tanto que dela fez uma Rainha*” (PERRAULT, 2007, p.114, grifo do autor).<sup>139</sup> Sendo assim, “*Por certo é uma grande vantagem / Ter inteligência e coragem / Ser bem nascido, ter bom senso* (Idem, p.114, grifo do autor).<sup>140</sup> Considerando esses versos, Gheeraert afirma que “as moralidades concedem, portanto, a leitura do conto como uma alegoria da educação da mulher cortês. Mais que a beleza ou a virtude, é o domínio do código da civilidade que faz o mérito da mulher e pode-lhe abrir as portas da corte” (GHEERAERT, 2008, p.23, tradução nossa).<sup>141</sup>

\*\*\*

Ao longo deste capítulo, pudemos verificar o papel significativo desempenhado por Charles Perrault para a voga dos contos de fadas na França de Luís XIV, com a publicação de *Contes de ma mère l'oye*. Opondo-se às regras clássicas defendidas pelos *anciens*, Perrault busca na tradição popular o material para a composição das suas histórias, adaptando-as ao gosto e aos ideais da classe burguesa e aristocrática. Além disso, o acadêmico opta pelo maravilhoso, elemento fundamental para os contos de fadas, em detrimento da razão. Prioriza também a tradição bíblica em vez da mitologia greco-romana. Assim como na narrativa bíblica em que “qualquer que a si mesmo se exalta será humilhado, e qualquer que a si mesmo

---

<sup>138</sup> “Mais ce qu'on nomme bonne grâce / Est sans prix, et vaut mieux encor. [...] Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées, / Pour engager un coeur, pour en venir à bout, / La bonne grâce est le vrai don des Fées; / Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout” (PERRAULT, 1990, p.253).

<sup>139</sup> “En la dressant, en instruisant / Tant et si bien qu'elle en fit une Reine” (PERRAULT, 1990, p.253).

<sup>140</sup> “C'est sans doute un grand avantage, / D'avoir de l'esprit, du courage, / De la naissance, du bon sens” (PERRAULT, 1990, p.253).

<sup>141</sup> “Les moralités donnent donc à lire le conte comme une allégorie de l'éducation de l'honnête femme. Plus que la beauté ou la vertu, c'est la maîtrise du code de la civilité que fait le mérite de la femme et peut lui ouvrir les portes de la cour” (GHEERAERT, 2007, p.23).

se humilha será exaltado”, nos contos de Perrault, os mais frágeis e desfavorecidos são, por fim, exaltados.

As categorias da narrativa, nessa modalidade literária, adquirem uma abordagem mais generalizante, contribuindo para a universalização das histórias. Entretanto, há nos contos de Perrault aspectos que se relacionam às questões sócio-históricas da época em que são produzidos. Como, por exemplo, a referência à compra e venda de cargos, fato que possibilita o enobrecimento para quem os adquirisse e o aumento das finanças do Estado; à fome e à miséria que assolaram as classes inferiores no período do Reinado de Luís XIV; e à preocupação com a formação de homens, mulheres e crianças conhecedoras e praticantes do código de civilidade. Em diversas passagens, há o emprego de termos específicos que fazem parte desses tratados tão comuns no século XVII: “malhonnêteté”, “honnêteté”, “honnête homme”, “honnête femme”, “gentilhomme”, “bonne grâce”, “savoir-vivre”, “bonne fille”. Podemos dizer, portanto, que Perrault, homem engajado com as questões de seu tempo, soube problematizar o modo de vida da sociedade em que estava inserido, sem perder de vista a dimensão universalizante de suas histórias.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### DOS CONTOS DE FADAS DE PERRAULT PARA O SÍTIO DO PICAPAU AMARELO

*Eu tinha sete anos quando ganhei de presente um livro de Monteiro Lobato chamado *Reinações de Narizinho*. Um livro grosso assim. Só de olhar pra ele eu me senti exausta. Dei um dos muito obrigada mais sem convicção da minha vida, sumi com o livro num canto do armário, e voltei para as minhas histórias em quadrinhos [...]*

*Passados uns tempos ele [o tio] me cobrou outra vez, como é? Já leu? Não tinha outro jeito: tirei o livro do armário, tirei a poeira do livro, tirei a coragem não sei de onde, e comecei a ler: “Numa casinha branca, lá no sítio do Picapau Amarelo...” E quando cheguei no fim do livro eu comecei tudo de novo, numa casinha branca lá no sítio do Picapau Amarelo, e fui indo toda a vida outra vez, voltando atrás num capítulo revisitando outro, lendo de trás pra frente, e aquela gente toda do sítio do Picapau Amarelo começou a virar a minha gente. Muito especialmente uma boneca de pano chamada Emilia me deslumbrava! nossa, como é que ela teve coragem de dizer isso? ah, eu vou fazer isso também!*

*Mas longe de imaginar que eu estava vivendo o meu primeiro caso de amor.*

*(Lygia Bojunga Nunes)*

**D**eclarações similares à da escritora Lygia Bojunga Nunes eram freqüentemente encaminhadas a Monteiro Lobato. Nas correspondências ao seu amigo Rangel, Lobato fala das inúmeras cartas que recebia de seus leitores, as quais relatavam a expansão de sua obra e os efeitos gerados por ela no cotidiano daqueles que, com a leitura das aventuras da turma do Sítio do Picapau Amarelo, passaram a viver um “caso de amor” em suas vidas: “Se alguém me perguntasse qual a oitava maravilha do mundo, eu diria: a Emilia, ou o Sítio do Picapau Amarelo, pois tudo se confunde” (LOBATO, 1964, v.12, p.349).<sup>142</sup> Essas cartas são consideradas por Lobato como “verdadeiros prêmios que possa ter um escritor no fim da vida” (Idem, p.347).<sup>143</sup>

Sem imaginar o alcance que teriam suas histórias, Lobato afirma: “ao escrever a historia de Narizinho, lá naquele escritorio da rua Boa Vista, me caiu do bico da pena uma boneca de pano muito feia e muda, bem longe estava eu de supor que iria ser o germe da encantadora Rainha Mab do meu outono” (Idem, p.350).<sup>144</sup> Esse universo ficcional, onde muitos passaram a morar conta com um rol de personagens fixas que participam de aventuras ambientadas no Sítio do Picapau Amarelo. Além dessas figuras, aparecem também diversas personagens consagradas do fabulário infantil para viver “novas reinações”, tais como: Cinderela, Gato de Botas, Pequeno Polegar, Príncipe Codadade, Branca de Neve, Peter Pan, Gato Félix, Tom Mix, Chapeuzinho Vermelho, entre outras.

Considerando o modo de composição da obra infantil de Monteiro Lobato, que se efetiva a partir do estabelecimento de um diálogo explícito com clássicos da literatura infanto-juvenil e da indústria cultural, pretendemos realizar, no presente capítulo um estudo da presença das personagens de Charles Perrault no Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato.

---

<sup>142</sup> Fragmento extraído da carta de 28/03/1943.

<sup>143</sup> Idem.

<sup>144</sup> Idem.

## **A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA E O ACERVO LITERÁRIO EUROPEU: O INÍCIO DA NOSSA HISTÓRIA**

Com a publicação de *Contes de ma mère l'oye*, em 1697, Charles Perrault é consagrado, por diversos estudiosos e críticos da literatura infantil, como o inaugurador do gênero:

A Literatura Infantil tem seu início através de Charles Perrault, clássico dos contos de fadas, no século XVII. Naturalmente, o consagrado escritor francês não poderia prever, em sua época, que tais estórias, por sua natureza e estrutura, viessem constituir um novo estilo dentro da Literatura, e elegê-lo o criador da Literatura da Criança (CARVALHO, 1984, p.77).

Outros pesquisadores de literatura infanto-juvenil também salientam essa atitude inaugural de Perrault. Lígia Cademartori, em *O que é literatura infantil*, considera o escritor francês como “iniciador da literatura infantil” (CADEMARTORI, 1986, p.34). Nelly Novaes Coelho também faz atribuições dessa ordem: “Com esse trabalho de exegese, e obviamente, ignorando o alcance que teria, Perrault cria o primeiro núcleo da literatura infantil ocidental: ‘Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha Mãe Gansa (Contes de ma Mère l’Oye, 1697)’” (COELHO, 1991, p.66). E complementa: “Com a publicação dos oitos ‘Contos da Mãe Gansa’, nascia a literatura infantil, que hoje conhecemos como clássica” (Idem, p.68). Marisa Lajolo e Regina Zilbermam, em *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, pontuam que

Perrault não é responsável apenas pelo primeiro surto de literatura infantil, cujo impulso inicial determina, retroativamente, a incorporação dos textos citados de La Fontaine e Fénelon. Seu livro provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literarizando uma produção até aquele momento de natureza popular e de circulação oral, adotada doravante como principal leitura infantil (LAJOLO & ZILBERMAN, 1991, p.16).

Leonardo Arroyo, no livro *Literatura infantil brasileira* (1968) destaca:

A importância de Perrault não é apenas de criador, mas também a de escritor que rompeu com o preconceito mantido em torno da cultura popular e em torno da criança. Graças ao seu livro possibilitou o florescimento de uma série de autores importantes para a literatura infantil, tanto em seu país como em outras nações da Europa (ARROYO, 1968, p.30).

As palavras de Arroyo enfatizam a postura inovadora de Charles Perrault de voltar-se a elementos tratados, até então, com preconceito, a cultura de origem popular e a criança. Esta deixa de ser concebida como “adulto em miniatura” e, por conta dessa nova perspectiva, brinquedos são fabricados em escala industrializada e um maior número de livros é dedicado

a elas. Nesse processo, tanto a família quanto a escola desempenha um papel fundamental para a manutenção e a solidificação da ideologia da burguesia, pois cabe a essa instituição a mediação entre a criança e a sociedade, como também, a habilitação da criança para o consumo de obras impressas:

a literatura infantil vincula seu aparecimento à emergência de um novo hábito, o de leitura, e existe para propagá-lo. E a leitura, enquanto prática difundida em diferentes camadas sociais e faixas etárias, isto é, enquanto um procedimento de obtenção de informações cotidiano e acessível a todos, e não raro e erudito, é uma conquista da sociedade burguesa do século 18. A expansão do mercado editorial, a ascensão do jornal como meio de comunicação, a ampliação da rede escolar, o crescimento das camadas alfabetizadas – todos esses são fenômenos que se passam durante o Iluminismo, sendo esta filosofia a sistematização e a culminância teórica que justificará a práxis social, voltada à aceleração do processo civilizatório. O ler transformou-se em instrumento de instrução e sinal de civilidade (ZILBERMAN & CADEMARTORI, 1984, p.20-1).

Associado à questão da instrução e da civilidade, o hábito de leitura expande-se; ao sucesso dos contos de fadas somam-se outras obras, como *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731) e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swif (1667-1745). No século XIX, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) retomam os contos fadas com a publicação de *Kinder-und Hausmärchen* (1812) e, sob a esfera do maravilhoso, têm-se *Contos* (1833), de Hans Christian Andersen (1805-1875); *Alice no País das Maravilhas* (1863), de Lewis Carroll (1832-1898); *Pinóquio* (1883), de Collodi (1826-1890); *Peter Pan* (1911), de James Barrie (1860-1937). Na linha das histórias de aventura, surgem: *O último dos moicanos* (1826), de James Fenimore Cooper (1789-1851); *Cinco semanas num balão* (1863), de Jules Verne (1828-1905); *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain (1835-1910); *A ilha do tesouro* (1882), de Robert Louis Stevenson (1850-1894). Há ainda as obras que tratam de aspectos do cotidiano, sem a presença de acontecimentos maravilhosos; nesse rol, destacam-se: *Ovos de Páscoa* (1816), de Cônego von Schmid (1768-1854); *As meninas exemplares* (1857), da Condessa de Ségur (1799-1874); *Mulherzinhas* (1869), de Louise M. Alcott (1832-1888); *Heidi* (1881), de Johanna Spyri (1827-1901) e *Coração* (1886), de Edmond De Amicis (1846-1908).

São autores como esses que dão consistência e conferem um perfil à literatura destinada às crianças, garantindo a sua continuidade e sua atração. Segundo Lajolo e Zilberman (1991, p.21), “são eles que confirmam a literatura infantil como parcela significativa da produção literária da sociedade burguesa e capitalista”.

No Brasil, com a implantação da Imprensa (1808), viabiliza a publicação de livros para a infância. Em 1818, publica-se a coletânea *Leitura para meninos, contendo uma coleção de histórias morais relativas aos defeitos ordinários às idades tenras, e um diálogo sobre geografia, cronologia, história de Portugal e história natural*, de José Saturnino da Costa Pereira (1771-1852) e a tradução de *As aventuras pasmosas do Barão de Munkausen*. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1991, p.23-4) destacam o fato de surgir, somente em 1848, outra edição das *Aventuras do Barão de Münchhausen*, pela editora Laemmert, o que torna evidente a irregularidade e a incipiência da circulação de livros no contexto cultural brasileiro.

Nesse período inaugural da literatura infantil brasileira, notamos uma desconsideração pela tradição popular, ou pelo folclore, ou pelas histórias dos negros, ou pelos mitos indígenas e constatamos uma propensão ao acervo literário europeu para a composição de suas produções. Edgar Cavalheiro, no livro *Monteiro Lobato*, denuncia esse procedimento:

Nossos escritores extraíam dos vetustos fabulários o tema e a moralidade das engenhosas narrativas que deslumbraram e enterneceram as crianças das antigas gerações, desprezando, freqüentemente, as lendas e tradições aparecidas aqui, para apanharem nas tradições européias o assunto de suas historietas. (CAVALHEIRO, 1955, p.567).

A essas palavras de Cavalheiro, somam-se aquelas de Edmir Perrotti, em *O texto sedutor na literatura infantil*: “Não é, por exemplo, na tradição oral extremamente rica que se buscará material para ser oferecido sob a forma escrita para o público infanto-juvenil, mas sim na Metrópole” (PERROTTI, 1986, p.57). Marisa Lajolo e Regina Zilberman igualmente ressaltam esse aspecto: “eram os clássicos infantis europeus que forneciam o material para as adaptações e traduções que precederam a propriamente dita produção brasileira de literatura infantil” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1986, p.17).

Outro fator a ser destacado diz respeito à inadequação lingüística. Essas obras iniciais apresentam um elevado índice de erudição, tornando-as incompreensíveis e incompatíveis com seu público. A consciência da necessidade de uma transformação surge, primeiramente, entre escritores e profissionais da educação, como Olavo Bilac (1865-1918), Arnaldo de Oliveira Barreto (1869-1925), Tales Andrade (1890-1977), Viriato Correia (1884-1967), que visam à nacionalização da literatura para a infância. Em relação a essa iniciativa, Leonardo Arroyo afirma:

A reação nacional ao enorme predomínio de literatura didática e literatura infantil que nos vinha de Portugal, em obras originais e traduzidas, manifestou-se de forma isolada em algumas regiões mais desenvolvidas

culturalmente no país. Mas foi particularmente na área escolar que ela começou, passando depois a dar exemplo de inconformismo pleno na área das traduções (ARROYO, 1968, p.163).

Nesse contexto, autores como Carlos Jansen Müller (1829-1889) e Figueiredo Pimentel (1869-1914) tornam-se responsáveis por grande parte das traduções e adaptações de obras estrangeiras que circulam, nessa época, no Brasil. Sob a firma Jansen, surgem os seguintes livros: *Contos seletos das mil e umas noites* (1882); *Robinson Crusóé* (1885); *Viagens de Gulliver* (1888); *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891); *Contos para filhos e netos* (1894) e *D. Quixote de La Mancha* (1901). Para Arroyo, a atuação de Carlos Jansen no panorama literário demonstra sua consciência a respeito das produções inadequadas destinadas às crianças (Cf. ARROYO, 1968, p.172).

Figueiredo Pimentel, por sua vez, é responsável pelas traduções dos contos de fadas de Perrault, Grimm e Andersen, totalizando dez títulos, dentre os quais os mais conhecidos são: *Contos da Carochinha* (1894); *Histórias da avozinha* (1896) e *Histórias da baratinha* (1896), editadas pela Livraria Quaresma. Nelly Novaes Coelho considera o volume *Contos da Carochinha* “a primeira coletânea brasileira de literatura infantil organizada com a expressa intenção de traduzir em ‘linguagem brasileira’ os contos infantis que circulavam em várias coletâneas estrangeiras ou em traduções portuguesas” (COELHO, 1991, p.215-6). Leonardo Arroyo enfatiza o caráter inovador das traduções, pois “subvertiam inteiramente como leitura os cânones da época, sobre serem escritos em linguagem solta, livre, espontânea, e bem brasileira para o tempo. Foram os livros que atravessaram anos” (ARROYO, 1968, p.178).

Numa breve análise dos contos de fadas traduzidos por Pimentel, sobretudo daqueles que possuem os mesmos títulos dos de Perrault, constatamos a diferença de versões. Para a sua coletânea, Pimentel possivelmente recorreu a outras fontes e não propriamente à versão francesa de Charles Perrault. Outro aspecto distintivo em *Contos da Carochinha* seria a atribuição de nomes próprios às personagens: Chapeuzinho chama-se Albertina, ou em sua forma mais íntima, Naná; o Marquês de Carabás é Felipe, e seus irmãos são Augusto e Heitor; o Gato de Botas recebe a designação de Malhado; o pai da Cinderela é chamado de Lucas e a Bela Adormecida de Iris. Essa nomeação pode ser considerada como uma forma de aproximar o conto pertencente a outra tradição cultural à realidade do leitor brasileiro. A linguagem empregada, apesar das qualificações destacadas por Arroyo, ainda conserva algumas construções mais próximas da forma erudita. A respeito de *Histórias da Avozinha*, Regina Zilberman, em *A literatura infantil na escola*, declara que essa obra “tem a ver com o livro de mesmo nome, elaborado por Travassos Lopes, autor português, e esse, por sua vez, com

algum ancestral mais distante, remontando ao folclore da Europa Central” (ZILBERMAN, 2003, p.156).

Em 1915, sob a direção de Arnaldo de Oliveira Barreto, a Edições Melhoramentos inaugura a Biblioteca Infantil com a tradução de *O patinho feio*, de Hans Christian Andersen. Para Arroyo (1968, p.186), “o significado revolucionário da iniciativa de Arnaldo de Oliveira Barreto [...] parece estar mais na apresentação gráfica dos volumes do que propriamente no conteúdo”, pois os clássicos (Perrault, Grimm, Andersen, Schmid etc.) não eram desconhecidos aos leitores.

Além das traduções, outras publicações surgem nesse período: *Contos infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Adelina Lopes Vieira (1850-?); *Contos pátrios* (1904), de Olavo Bilac e Coelho Neto (1864-1934); *Histórias de nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida; *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim (1868-1932); *Era uma vez* (1917), de Júlia Lopes de Almeida, e o romance *Saudade* (1919), de Tales de Andrade. Em poesia, destacam-se as obras: *Coração* (1893), de Zalina Rolim (1869-1961); *Livro das crianças* (1897), de Zalina Rolim e João Köpke (1852-1926); *Poesias Infantis* (1904), de Olavo Bilac, e *Alma infantil* (1912), de Francisca Júlia (1871-1920) e Júlio da Silva (1853-1930).

Apesar da intenção de nacionalizar a literatura brasileira, verificamos nos textos dessa época, as traduções, as adaptações ou as obras originais, uma concepção de literatura pautada na preocupação em transmitir valores morais e ideológicos de uma classe dominante, e em elaborar um modelo de língua nacional. No prefácio do livro *Alma infantil*, de Francisca Júlia e Júlio da Silva, os autores evidenciam essa visão conservadora:

As nossas escolas do Estado estão invadidas de livros medíocres. A maior parte deles são escritos em linguagem incorreta onde, por vezes, ressalta o calão popular e o termo chulo. Esses livros pois, em vez de educar as crianças, guiando-lhes o gosto para as cousas belas e elevadas, vicia-as desde cedo, familiarizando-as com as formas dialectais mais plebéias (LAJOLO & ZILBERMAN, 1986, p.279).

Com esse breve panorama, constatamos que o início da nossa literatura para as crianças tem como características fundamentais o “transplante de temas e textos europeus adaptados à linguagem brasileira”, o entusiasmo patriótico e o conservadorismo lingüístico (LAJOLO & ZILBERMAN, 1986, p.17).

## DA LITERATURA UNIVERSAL PARA O SÍTIO DE DONA BENTA

Em 1916, Monteiro Lobato expressa a Godofredo Rangel<sup>145</sup> sua insatisfação em relação aos livros destinados ao público infantil: “Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada [...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração* de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos...” (LOBATO, 1964, v.12, p.104-5). Sem encontrar uma literatura adequada para a formação de seus próprios filhos, Lobato empenha-se em suprir essa lacuna: “Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa” (Idem, p.104).

Sua estréia no gênero infanto-juvenil efetiva-se em 1920 com a publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado*. A preocupação do escritor em satisfazer esse público específico evidencia-se nas suas cartas a Rangel, como a de 09/02/1921: “Mando-te o *Narizinho* escolar. Quero tua impressão de professor acostumado a lidar com crianças. Experimente nalgumas, a ver se se interessam. *Só procuro isso: que interesse às crianças*” (LOBATO, 1964, v.12, p.228, grifo nosso).<sup>146</sup>

Em *Conferências, artigos e crônicas* (1959), Monteiro Lobato declara a importância de se criar livros que estimulem o interesse pela leitura: “Quem começa pela menina da capinha vermelha pode acabar nos *Diálogos* de Platão, mas quem sofre na infância a *ravage* dos livros instrutivos e cívicos, não chega até lá nunca. Não adquire o amor da leitura” (LOBATO, 1964, v.4, p.253-4). Devido a esses “livros impróprios”, “há homens que passaram a vida sem ler um livro, fora os escolares, justamente por não terem tido em criança o ensejo de ler um só livro que lhes falasse à imaginação” (Idem, p.253-4). Compreendendo que o apelo à imaginação é fator essencial nas obras para as crianças, Lobato dedica-se a esse público, criando novas aventuras no Sítio do Picapau Amarelo.

Muitas dessas histórias contam com a participação de personagens providas de outras obras, como as dos contos de fadas de Perrault. A respeito desse procedimento criativo, Ana Maria Machado, no livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002), declara:

---

<sup>145</sup> José Godofredo de Moura Rangel (1884-1951), mineiro, formou-se em direito pela Faculdade do Largo São Francisco, onde conheceu Monteiro Lobato. Depois da formatura, retornou ao seu estado natal, onde exerceu a função de juiz e de professor de português em algumas cidades. Escreveu também três romances: *Os bem casados* (1910), *Falange gloriosa* (1917) e *Vida ociosa* (1921).

<sup>146</sup> Carta de 09/02/1921.

Toda literatura sempre se fez em cima de um diálogo com as obras anteriores, de um contágio daquela escrita com os livros lidos pelo autor. Sem esse permanente intercâmbio, não se escreve. Hoje se reconhece isso de forma muito aberta e se fala em intertextualidade. Mas mesmo antes que surgisse esse nome, os textos sempre trocaram referências entre si, conversaram uns com os outros nas leituras de cada indivíduo que se aproximou deles, de cada autor que os criou (MACHADO, 2002, p.126-7)

O termo *intertextualidade* aparece nos estudos de teoria literária a partir das reflexões de Julia Kristeva no livro, *Introdução à Semanálise* (1974). Com base nas formulações de Mikhail Bakhtin, a pesquisadora afirma que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Assim como Ana Maria Machado destaca que a experiência de leitura do escritor torna-se indissociável do seu ato criativo, Julia Kristeva propõe que “o interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor, enquanto leitor de outro texto. Quem escreve é o mesmo que lê. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se” (KRISTEVA, 1974, p.87).

Umberto Eco, em *Pós-escrito a O nome da rosa* (1985), também reconhece a impossibilidade de separar sua bagagem de leitura da concepção textual. Após a experiência de escrita de *O nome da rosa*, Eco confessa: “Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”.

Para o exame desse “intercâmbio de textos” no universo ficcional lobatiano, cumpre averiguar as proposições teóricas de Dominique Maingueneau sobre a questão: “quando se consideram as condições de surgimento das obras, *o essencial não é a afirmação de uma intertextualidade radical* – tese de resto indiscutível e que se aplica a todo discurso constituinte –, mas *o modo como cada posicionamento gera essa intertextualidade*” (MAINGUENEAU, 2006, p.165, grifos nossos). Pautando-se nessa proposta, pretendemos, no presente tópico, verificar a maneira como Lobato posiciona-se perante a tradição literária e a forma como assimila e recombina seus elementos com vistas a criação de uma obra nova. A importância de se realizar essa análise incide na possibilidade de se definir, a partir dela, a concepção de literatura de Monteiro Lobato.

## “Narizinho Arrebitado” – a primeira visita de Polegar

A primeira aparição das personagens dos contos de fadas de Charles Perrault ocorre no primeiro capítulo do livro *Reinações de Narizinho* (1931), intitulado “Narizinho Arrebitado”. Inicialmente, há uma breve apresentação da vovó Dona Benta, uma senhora de mais de sessenta anos que mora numa casinha branca, chamada de Sítio do Picapau Amarelo, em companhia da Nastácia e da sua neta Lúcia. A menina de sete anos, mais conhecida como Narizinho, tem encanto por duas coisas: pela boneca de pano Emília – feita por Tia Nastácia – e pelo ribeirão que passa nos fundos do pomar do Sítio.

Na seqüência, a narrativa já se reveste de elementos maravilhosos como aponta o próprio título: “Uma vez...”. Essa expressão adquire o mesmo significado de “Era uma vez...” – empregado constantemente no início das histórias maravilhosas com o intuito de marcar o início de um relato que ultrapassa a racionalidade e que se abriga no imaginário. Desse modo, com o emprego dessa construção lingüística, o leitor é convidado a imergir no mundo da fantasia.

Sob esta atmosfera maravilhosa, desenvolve-se a seguinte história: a menina Lúcia, que gostava de ir ao ribeirão, às tardes, é visitada por um peixinho e por um besouro vestidos de gente. “Vestido de gente, sim! [O peixinho] Trazia casaco vermelho, cartolinha na cabeça e guarda-chuva na mão – a maior das galantezas!” (LOBATO, 1957, p.04) e o besouro “também vestido de gente, trajando sobrecasaca preta, óculos e bengalão” (Idem, p.04). Inicialmente, os dois bichinhos não sabem em que “terra” estão, até que Narizinho se apresenta ao peixinho que afirma ser o Príncipe Escamado do Reino-das-Águas-Claras.

Após uma longa conversa, o Príncipe convida Narizinho e sua boneca Emília para conhecerem seu Reino: “E ainda estavam discutindo os milagres das famosas pílulas [do Dr. Caramujo] quando chegaram a certa gruta que Narizinho jamais havia visto naquele ponto. Que coisa estranha! A paisagem estava outra” (LOBATO, 1957, p.08). Com este trecho, temos a certeza de que a narrativa se desenvolve num plano diferente daquele da realidade, pois a própria personagem reconhece a mudança que ocorre no espaço; trata-se da passagem do plano real para o plano maravilhoso. É por meio dessa junção de planos que Lobato cria dentro do Sítio (cenário ficcionalizado como real) um novo Reino Encantado (espaço maravilhoso), formado por bichos aquáticos.

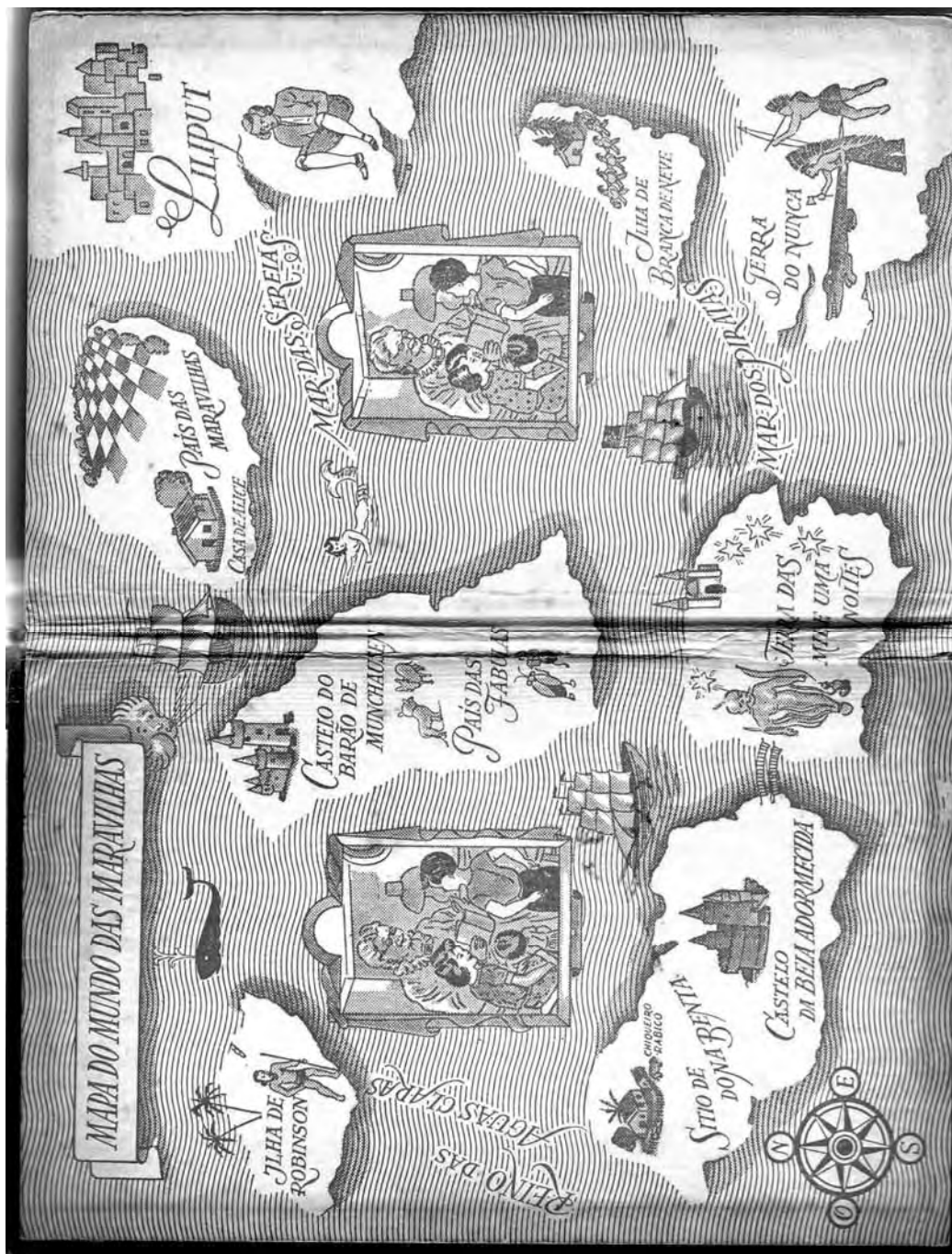


Figura - Mapa do Reino Encantado

(imagem digitalizada da guarda da edição das *Obras Completas* de Monteiro Lobato pela editora Brasiliense)<sup>147</sup>

<sup>147</sup> Neste “Mapa do Mundo das Maravilhas”, observamos a materialização espacial das histórias clássicas da literatura. Essa representação do Reino Encantado torna-se uma chave de leitura para as narrativas de Lobato, pois reproduz ao leitor o modo como o escritor se posiciona frente ao acervo literário. A junção do Sítio de Dona Benta e do Reino-das-Águas-Claras nesse mesmo “Mundo das Maravilhas” explicita o processo de nacionalização dos clássicos e o de universalização da criação lobatiana.

Esse mapa seria a ilustração daquele apresentado por Peninha no conto “Pena de papagaio” (*Reinações de Narizinho*): – “Que bonito! – exclamou [Pedrinho] depois de ler os nomes de todas as terras e mares. – Até o sítio da vovó está marcado, com o chiqueirinho de Rabicó bem visível!” (LOBATO, 1957, p.254).

Esse novo Reino Encantado servirá de palco para as primeiras denúncias de Monteiro Lobato a respeito do desgaste das produções literárias infantis publicadas até então. Para pôr em prática seu projeto literário de renovação das histórias clássicas, Lobato insere em seu texto a personagem Dona Carochinha, uma baratinha de mantilha, que se torna a guardiã das figuras do Mundo Maravilhoso e de suas histórias.<sup>148</sup> Ao incorporá-la em sua obra e atribuir-lhe a qualificação de velha, Lobato reforça a idéia de que as narrativas destinadas ao público infantil já se encontravam desgastadas.

Na busca de uma de suas personagens, Dona Carochinha vai ao Reino-das-Águas-Claras: – “Ando atrás do Pequeno Polegar – respondeu a velha. – Há duas semanas que fugiu do livro onde mora e não o encontro em parte nenhuma. Já percorri todos os reinos encantados sem descobrir o menor sinal dele”. (LOBATO, 1957, p.11).

Narizinho, quando vê a velha baratinha, tem a impressão de conhecê-la. O Príncipe lhe confirma: – “Com certeza, pois não há menina que não conheça a célebre Dona Carochinha das histórias, a baratinha mais famosa do mundo!” (LOBATO, 1957, p.11). Com essa afirmação, notamos que Dona Carocha tem sua fama garantida, já que a maioria das crianças a conhece. Essa passagem, apesar de sua aparente simplicidade, revela a consciência literária e o “posicionamento” de Monteiro Lobato diante do acervo literário infantil. Dessa maneira, percebemos que Lobato não descarta e nem menospreza o que já foi produzido para as crianças; ao contrário, propõe a renovação dessas histórias já consagradas no panorama da literatura infanto-juvenil ocidental. A referência à obra de Pimentel também demonstra que, para a realização de sua obra, Lobato valeu-se de livros que circulavam no período.

Curiosa para saber o porquê da fuga do Polegar, Narizinho questiona a velha:

Por que ele fugiu? – indagou a menina.

Não sei – respondeu Dona Carochinha, mas tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladino queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato-de-Botas brigou com o Marquês de Carabas e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca-de-Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo (LOBATO, 1957, p.11).

---

<sup>148</sup> Além dessa representatividade, Dona Carochinha faz alusão à obra do escritor Figueiredo Pimentel, *Contos da Carochinha* (1984), que reunia as traduções das conhecidas histórias dos escritores Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.

Pelo fragmento acima, constatamos que Monteiro Lobato, estrategicamente, cria uma problemática – a insatisfação das personagens em relação à mesmice de suas histórias – que lhe servirá como meio viabilizador para a concretização de seu projeto literário. Dessa forma, toda e qualquer alteração nas narrativas clássicas que compõem o arquivo literário infantil ocorrerá pela vontade de seus protagonistas.

A novidade declarada por Dona Carocha é aprovadíssima por Narizinho, que “gostou tanto daquela revolta que chegou a bater palmas de alegria, na esperança de ainda encontrar pelo seu caminho algum daqueles queridos personagens” (LOBATO, 1957, p.11). Segundo a velha baratinha, essa crescente insatisfação no Mundo das Fábulas é motivada pelo surgimento de novas personagens, como Pinóquio, Gato Félix e, “sobretudo de uma tal menina do narizinho arrebitado que todos desejam muito conhecer” (Idem, p.11). Nesta declaração de Dona Carochinha, outro aspecto fundamental do pensamento lobatiano fica evidente: a valorização do nacional que, na fala da guardiã, se evidencia pelo emprego do termo “sobretudo”, conferindo destaque ou, até mesmo, prioridade a Narizinho em relação às demais personagens citadas.

Mesmo sem conhecer pessoalmente a menina do nariz arrebitado, a velha guardiã das personagens clássicas já ouviu falar da tal garota e das duas senhoras que com ela moram num lugar chamado Sítio do Picapau Amarelo. Esse conhecimento prévio de Dona Carochinha indica a popularidade da criação lobatiana no próprio Mundo Maravilhoso, sendo esta equiparada àquelas já existentes e consagradas no âmbito da literatura infantil. Novamente, Lobato valoriza o nacional e coloca sua produção no mesmo nível de amplitude ou divulgação dos demais clássicos.

Narizinho desentende-se com Dona Carocha em defesa de sua vovó e de Tia Nastácia:

– Dobre a língua! – gritou vermelha de cólera. – Velha coroca é vosmecê, e tão implicante que ninguém mais quer saber das suas histórias emboloradas. A menina do narizinho arrebitado sou eu, mas fique sabendo que é mentira que eu haja desencaminhado o Pequeno Polegar, aconselhando-o a fugir. Nunca tive essa “bela idéia”, mas agora vou aconselhá-lo, a ele e a todos os mais, a fugirem dos seus livros bolorentos, sabe? (LOBATO, 1957, p.12).

Com o advento desse episódio, as portas do universo ficcional lobatiano abrem-se definitivamente para a entrada de todas as personagens do Reino Encantado. Podemos ler esse desentendimento das duas personagens como um choque entre a tradição, representada pela figura da baratinha de mantilha, e a renovação, defendida por Narizinho. A primeira pretende

manter as figuras clássicas presas em suas histórias e a segunda apóia a idéia de liberdade, para que as personagens possam viver novos acontecimentos.

O primeiro a desejar novas façanhas é o Pequeno Polegar que, por meio do disfarce de bobo da corte, procura refúgio no Reino-das-Águas-Claras, conforme narra o quarto capítulo – “O bobinho”:

– Um anãozinho nos apareceu aqui ontem para contratar-se como bobo da côrte. Estamos sem bobo desde que o nosso querido Carlito Pirulito foi devorado pelo peixe-espada.

O candidato ao cargo de bobo da corte entrou conduzido pelo mordomo, e logo saltou para cima da mesa, pondo-se a fazer graças. Narizinho percebeu incontinentemente que o bobinho não passava do Pequeno Polegar vestido com o clássico saiote de guizos e uma carapuça também de guizos na cabeça. Percebeu mas fingiu não ter desconfiado de nada (LOBATO, 1957, p.14).

Apesar da fantasia e do novo nome – gigante Fura-Bolo –, Narizinho reconhece o pequeno herói e convida-o imediatamente para ir visitar o Sítio, pois não levava o menor jeito para o novo ofício de bobo da corte. Nesse instante, Dona Carochinha entra na sala em busca de sua pequena personagem que, rapidamente, é escondida por Lúcia em sua manga. Agindo assim, Narizinho propicia a fuga de Polegar, conduzindo-o, na seqüência, até a gruta dos tesouros e escondendo-o numa concha. Entretanto, a baratinha encontra-o e leva-o embora. Esse episódio da captura do Pequeno Polegar só vem à tona com seus detalhes quando Emília adquire a fala e pode contar como tudo realmente aconteceu:

Emília empertigou-se toda e começou a dizer na sua falinha fina de boneca de pano:

– Pois foi aquela diaba da Dona Carocha. A coroca apareceu na gruta das cascas...

– Que cascas, Emília? Você parece que ainda não está regulando...

– Cascas, sim – repetiu a boneca teimosamente. Dessas cascas de bichos moles que você tanto admira e chama conchas. A coroca apareceu e começou a procurar aquele boneco...

– Que boneco, Emília?

– O tal Polegada que furava bolos e você escondeu numa casca bem lá no fundo. Começou a procurar e foi sacudindo as cascas uma por uma para ver qual tinha boneco dentro. E tanto procurou que achou. E agarrou na casca e foi saindo com ela debaixo do cobertor...

– Da mantilha, Emília!

– Do COBERTOR.

– Mantilha, boba!

– COBERTOR. Foi saindo com ela debaixo do COBERTOR e eu vi e pulei para cima dela. Mas a coroca me unhou a cara e me bateu com a casca na cabeça, com tanta força que dormi. Só acordei quando o Doutor Cara de Coruja...

– Doutor Caramujo, Emília!

– Doutor CARA DE CORUJA. Só acordei quando o Doutor CARA DE CORUJÍSSIMA me pregou um liscabão.

– Beliscão – emendou Narizinho pela última vez, enfiando a boneca no bolso... (LOBATO, 1957, p.28).

Nessa reconstituição feita por Emília, constatamos uma de suas principais características: a teimosia. Em sua fala, a boneca de pano emprega termos equivocados e, apesar das repetidas correções de Narizinho, insiste em suas designações, repetindo-as com maior ênfase. Lia Cupertino Duarte, em *Lobato humorista* (2006, p.56), afirma que “o humor resulta do modo irreverente com que Emília usa a linguagem. Recusando-se a utilizar a língua no seu padrão formal, a personagem substitui expressões padronizadas por designações mais comuns e usuais, como ‘casca’ no lugar de ‘concha’ e ‘cobertor’ no lugar de ‘mantilha”.

A aquisição da fala garante à boneca sua autonomia. Podendo expressar-se verbalmente, Emília deixa de participar passivamente dos acontecimentos e passa a revelar sua posição diante dos fatos, tornando-se mais expressiva e impositiva. Se, no episódio em que Dona Carocha briga com Narizinho para recuperar Polegar, Emília pode somente agir, roubando os óculos da velha; com a aquisição da fala, a boneca pode verbalizar sua opinião e expressar seus sentimentos, chamando-a de “diaba” e “coroca”. Notamos, portanto, que o direito à fala é significativo na constituição da personagem que, a cada novo episódio, garantirá sua independência, expondo suas idéias a cada nova “reinação”.

Voltando à questão da presença do Pequeno Polegar na narrativa, verificamos que, na sua primeira participação, a personagem não desenvolve grandes ações. Contudo, a importância deste episódio é notória na medida em que se configura como a abertura para as próximas aventuras que contarão com a participação das demais personagens do fabulário infantil.

Em face dessa participação, surge a pergunta: por que o Pequeno Polegar e não outra personagem? Lobato escolhe uma personagem que se particulariza – conforme analisado no conto “Le Petit Poucet” – por sua coragem, sua inteligência e seu tamanho, além de ser um verdadeiro líder, conduzindo seus irmãos de volta para a casa de seus pais. No texto lobatiano, essas características são postas a serviço de um novo projeto literário: sua coragem se revela na audácia da personagem de ser o primeiro a tentar fugir de Dona Carochinha; sua esperteza na inteligência de disfarçar-se de bobo da corte para favorecer sua fuga; e a sua pequenez ao caber na manga da roupa de Narizinho e em uma concha. Percebemos, assim, que as características inerentes à personagem são propícias para viabilizar o início da “reforma” do Mundo Maravilhoso. Logo, concluímos que a participação do Pequeno Polegar, nesse episódio, tem o objetivo de revelar ao leitor o propósito essencial da produção lobatiana: a renovação.

## “O Sítio do Picapau Amarelo” – a confirmação do projeto literário de Monteiro Lobato

No capítulo “O Sítio do Picapau Amarelo”, também presente no livro *Reinações de Narizinho*, a inserção da personagem Pequeno Polegar dá-se pela lembrança das crianças do Sítio, ou seja, o pequeno herói é apenas evocado no discurso das personagens lobatianas, sem participar ativamente da narrativa.

Depois que Narizinho e Emília voltam do Reino-das-Águas-Claras, o assunto entre elas não é outro senão as aventuras vividas por lá. “E quando não pensava nisso [Emília] pensava no Pequeno Polegar e nos meios de fazê-lo fugir de novo da história onde o coitadinho vivia preso” (LOBATO, 1957, p.31). A boneca indignada com a situação de Polegar diz que irá até o lugar onde mora Dona Carochinha para dar-lhe um pontapé no nariz e trazer o “Polegada” para o Sítio.

– Polegar, Emília!

– PO-LE-GA-DA.

Era teimosa como ela só. Nunca disse Doutor Caramujo. Era sempre Doutor Cara-de-Coruja. E nunca quis dizer Polegar. Era sempre Polegada (LOBATO, 1957, p.31).

A conversa sobre a fuga do Pequeno Polegar ressalta algumas características da boneca, tais como: falar asneiras, ser teimosa e ter sempre razão. Dessa maneira, constatamos que a incorporação de Polegar no discurso das personagens lobatianas contribui para o próprio processo de construção da boneca Emília. O assunto da visita e as peripécias vividas no Reino-das-Águas-Claras ressurgem quando Pedrinho chega ao Sítio para passar as suas férias:

Narizinho contou a série inteira daquelas maravilhosas aventuras, despertando em Pedrinho um desejo louco de também conhecer o príncipe-rei. De nada se admirou, conforme o seu costume. Tanto ele como Narizinho achavam tudo muito natural! Só estranhou que o Pequeno Polegar tivesse fugido da sua historinha.

– Isso, sim, não deixa de intrigar – disse ele. – Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. *Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra.* Há muito tempo que ando com esta idéia – fazer todos os personagens fugirem das *velhas* histórias para virem aqui *combinar* conosco *novas* aventuras. Que lindo, não? (LOBATO, 1957, p.52-3, grifo nosso).

Para tratar do desgaste das narrativas clássicas de maneira compatível com a mentalidade do leitor infantil, Monteiro Lobato recorre a uma imagem típica do cotidiano doméstico, a do emboloramento que traduz concretamente o processo de envelhecimento das formas de expressão literária. O procedimento adotado por Lobato para interromper essa

banalização e instaurar novos planos de sentido é a *combinação do velho com o novo*, conforme se depreende da citação apresentada acima.

Verificamos, portanto, que a presença de Polegar na história auxilia na revelação do projeto literário de Lobato e no processo de evolução da Emília. Somando a aquisição da fala a um comportamento inflexível, a boneca de pano vai impondo-se nesse universo. Lobato confessa: “E assim, independente de qualquer calculo, evolui essa Emília que hoje me governa, em vez de ser por mim governada. É quem realmente manda lá no Sítio. Emília põe e dispõe” (LOBATO, 1964, v.12, p.343).

### **“Cara de Coruja” – a festa no Sítio de Dona Benta**

O capítulo “Cara de Coruja” inicia-se com os preparativos da festa que as crianças do Sítio vão oferecer aos amigos do País das Maravilhas: – “Que reinação vamos ter hoje, Narizinho? / – Nem é bom falar, vovó! Vai ser uma festa linda até não poder mais. Só reis e príncipes e princesas e fadas...” (LOBATO, 1957, p.175). A reinação começa e a ansiedade pela chegada dos amigos maravilhosos é grande. A primeira a chegar é Cinderela e, de maneira diferente do tradicional, Rabicó anuncia: – “Senhorita Cinderela, a princesa das botinas de vidro!” (Idem, p.176). O modo como o Marquês se refere à personagem rompe com sua típica caracterização: a princesa dos sapatinhos de cristal. Essa ruptura ocorre por meio da troca dos termos “sapatos” por “botinas” e “cristal” (tradução comumente empregada) por “vidro” (tradução literal da palavra francesa “verre”). Além de conferir um tom humorístico ao texto, essa substituição realizada por Rabicó evidencia o processo de dessacralização que o objeto maravilhoso sofre ao ser retomado no universo ficcional lobatiano.

Narizinho, por sua vez, recepciona sua convidada de forma inovadora: “Asalam alekum!”

Cinderela admirou aquele modo oriental de saudação, que Narizinho tinha aprendido num volume das Mil-e-Uma-Noites, e como também entendesse muito de coisas orientais, porque ia a muitas festas do Príncipe Codadade e outros, respondeu na mesma língua: Alekun asalam! (LOBATO, 1957, p.177).

Informações novas que não figuram no conto francês referentes à Cinderela são apresentadas quando esta é inserida na obra lobatiana. O conhecimento dos costumes orientais e a amizade com o Príncipe Codadade, indicam que, sob a óptica de Lobato, o universo

maravilhoso constitui-se como um único Livro, no qual todas as personagens se conhecem e se relacionam entre si.

Na passagem citada, podemos observar, ainda, outro aspecto fundamental da construção da obra de Monteiro Lobato: a constituição de suas personagens como leitoras. Com a leitura da obra *Mil-e-uma-noites* – clássico oriental amplamente difundido na tradição ocidental<sup>149</sup> – Narizinho aprende um cumprimento típico daquela cultura. Notamos, por conseguinte, que a leitura adquire um papel formador, auxiliando de modo decisivo na aquisição de novos conhecimentos e na interação com outras culturas.

Após as apresentações, Emília “esqueceu todas as recomendações e enfiou-se debaixo da cadeira de Cinderela” (LOBATO, 1957, p.177). Com toda sua irreverência, a boneca não se submete às regras e age com espontaneidade, de acordo com sua vontade. Esse comportamento da boneca opõe-se e, até mesmo, ridiculariza as convenções de civilidade difundidas no próprio conto “Cendrillon”. Nesse encontro com Emília, a princesa declara a popularidade da boneca de pano no Reino Maravilhoso: “Já a conheço de fama!” (Idem, p.177). O fato de Cinderela conhecer a personagem brasileira promove a equiparação entre o local (turma do Sítio do Picapau Amarelo) e o universal (cânone literário).

Emília, por sua vez, afirma: – “Também eu conheço toda a sua história. Mas há um ponto que não entendo bem. É a respeito dos tais sapatinhos. Um livro diz que eram de cristal; outro diz que eram de cetim. Afinal de contas estou vendo você com sapatinhos de couro...” (LOBATO, 1957, p.177). Ao indagar sobre o verdadeiro material dos sapatos de Cinderela, a boneca de pano põe em xeque as diferentes versões (ou traduções) de sua história e revela a sua postura crítica diante dos livros, sem aceitar passivamente todas as proposições apresentadas.

Cinderela riu-se muito da questão e respondeu que na verdade fora de sapatinhos de cristal no famoso baile onde se encontrou com o Príncipe pela primeira vez. Mas que esses sapatinhos não eram nada cômodos, faziam calos; por isso só usava agora sapatinhos de camurça (LOBATO, 1957, p.177).

Por meio da dúvida de Emília sobre o material dos sapatos de Cinderela, Monteiro Lobato recupera a discussão ocorrida em torno dessa questão. Mário Laranjeira (2007), na tradução do conto “Cendrillon”, menciona em nota:

---

<sup>149</sup> Quanto à difusão de *As mil e uma noites* na cultura ocidental, Jorge Luis Borges, em “Sete noites” (1987), afirma: “São obra de milhares de autores, mas nenhum deles pensou que estivesse edificando um livro ilustre, um dos mais ilustres de todas as literaturas – e mais apreciado no Ocidente do que no Oriente, segundo me dizem” (BORGES, 1987, p.78, grifo nosso).

Em francês, a palavra “verre” (vidro), que consta no conto de Perrault, é homófona de “vair” (palavra já em desuso, que designava um tipo de “couro”), pois ambas se pronunciam /ver/. Daí surgiu uma polêmica sobre a matéria com que era feita a sapatilha, “verre” ou “vair” (“vidro” ou “couro”). Balzac, entre outros, defendia a segunda solução, ao passo que Anatole France e outros postulavam pela primeira, como está no texto original (LARANJEIRA, 2007, p.109).

Com base nessa proposição, percebemos o conhecimento de Lobato acerca das questões contextuais da recepção dos contos de Perrault e, ao retomá-las na sua narrativa, dá continuidade a essa polêmica. Emília, que tinha outra dúvida, pergunta à princesa:

– Há outro ponto que me causa dúvidas, continuou a boneca. Que é que aconteceu para sua madrasta e suas irmãs, afinal de contas? Um livro diz que foram condenadas à morte pelo Príncipe; outro diz que um pombinho furou os olhos das duas...

– Nada disso aconteceu – disse Cinderela. Perdoei-lhes o mal que me fizeram – e hoje já estão curadas da maldade e vivem contentes numa casinha que lhes dei, bem atrás do meu castelo (LOBATO, 1957, p.178).

Pelas passagens até aqui recuperadas, verificamos que, no universo lobatiano, as diferentes versões da história de Cinderela são questionadas e busca-se na protagonista a resposta para essas controvérsias. Nas afirmações da princesa, constatamos, por sua vez, um jogo dialético entre continuação e renovação, cabendo ao leitor perceber a “brincadeira” com os clássicos. No fragmento acima, notamos certa semelhança com o final narrado em “Cendrillon” e o acréscimo de informações, como as casas atrás do castelo de Cinderela.

Mais um convidado é anunciado pelo Visconde de Sabugosa:

– Estou vendo outra poeirinha lá longe!...

– Deve ser a minha amiga Branca-de-Neve – disse a Princesa Cinderela. Branca mora perto de mim e quando passei por lá vi que sua carruagem já estava na porta do castelo (LOBATO, 1957, p.178).

Nesse trecho, notamos que se salienta a concretude conferida ao Reino Encantado – espaço ficcional em que as mais diversas personagens habitam em suas casas ou castelos, mantendo relações de amizade e tornando-se vizinhas. Observamos, assim, que Monteiro Lobato reúne essas personagens da literatura infantil em um mesmo espaço, rompendo com a idéia de que cada uma delas pertence a um livro e a um autor específico. Esse procedimento expressa a concepção de Lobato de literatura como um livro único.

Outro caso de amizade ocorre entre Rosa Branca e Bela Adormecida. Esta envia por sua amiga um comunicado para as crianças do Sítio: – “A Bela Adormecida manda comunicar que não pode vir” (LOBATO, 1957, p.180). Após a aproximação de uma poeira bem pequena, Rabicó anuncia:

– Um senhor pingo de gente com umas botas maiores do que ele!

– O Pequeno Polegar! – gritaram as princesas, e acertaram.

Esquecidas de que eram famosas princesas, foram correndo receber o pequenino herói. Era ele o chefe da conspiração dos heróis maravilhosos para fugirem dos embolorados livros de Dona Carocha e virem viver novas aventuras no sítio de Dona Benta. Polegar já havia fugido uma vez, e apesar de capturado estava preparando nova fuga – dele e de vários outros. (LOBATO, 1957, p.181-2).

Por meio de uma personagem atrapalhada, Monteiro Lobato ridiculariza a abordagem tradicional conferida ao Pequeno Polegar, produzindo um tom humorístico no texto. Nessa passagem, torna-se nítida, ainda, a veiculação da idéia do Sítio como um espaço onde reina a liberdade de ação. Ao verem Polegar, as princesas do Mundo Maravilhoso rompem com as formalidades próprias da *civilité* e agem com espontaneidade. Essa conduta demonstra o modo como Lobato dialoga com a tradição literária.

Outro aspecto a ser observado refere-se à propagação da idéia da fuga dos livros “embolorados”. A constante retomada desse tema nas histórias lobatianas pode ser lida como uma maneira de cultivar no leitor a curiosidade e, até mesmo, o desejo pela concretização dessa proposta. Emília, quando vê que o pequeno herói está no Sítio, fica num “assanhamento jamais visto” e demonstra familiaridade com a personagem. Ela agarra-o, bota-o no colo e o faz contar toda a sua vida; além disso, ela lhe mostra seus brinquedos:

Mostrou-lhe uma coleção de feijões pintadinhos que Tia Nastácia lhe dera, o pincel de goma-arábica que lhe servia de vassoura e mil coisas. Polegar gostou de tudo, principalmente dum pito velho que tinha sido de Tia Nastácia – um pito sem canudo. Gostou tanto que a boneca lhe disse:

– Pois se gosta, leve, que arranjo outro. Mas, com perdão da curiosidade, para que é que o senhor quer esse pito?

– Para brincar de esconder – respondeu o pingo de gente dando um pulo para dentro do pito e ficando tão bem escondidinho que ninguém seria capaz de o descobrir (LOBATO, 1957, p.183).

A escolha do pito e a utilidade dada ao objeto por Polegar, revelam que, sob o olhar lobatiano, a personagem adquire uma postura mais próxima do comportamento infantil, diferentemente do conto “Le Petit Poucet”, no qual se responsabiliza em conduzir seus irmãos de volta para casa. Essa caracterização mais infantilizada<sup>150</sup> proporciona a aproximação entre o universo da personagem e o do leitor, propiciando uma maior interação entre a obra e o público. Emília, que também representa esse universo infantil, logo sugere uma nova função para as botas de sete léguas: – “Eu, se fosse o senhor, deixava-as aqui no sítio por uma semana. Que bom! Poderíamos brincar o dia inteiro de estar aqui e estar lá no mesmo

---

<sup>150</sup> Cabe ressaltar que o termo “infantilizado”, aqui empregado, esvazia-se de qualquer conotação depreciativa.

instante” (LOBATO, 1957, p.182). Nessa sugestão da boneca, verificamos que a brincadeira e a diversão são fatores centrais do projeto literário de Monteiro Lobato, no qual procura-se valorizar a inteligência da criança e a riqueza do mundo imaginário.

Emília manifesta uma intensa afetividade por Polegar, sendo o único a ganhar um presente da boneca de pano: “Emília era interesseira. Gostava de receber presentes, mas não de dar. O único presente que deu em toda sua vida foi aquele pito” (LOBATO, 1957, p.183).<sup>151</sup> Observamos também que a presença de Polegar, nessa parte da narrativa lobatiana, torna-se significativa para revelar algumas características da própria criação de Lobato, no caso, o egoísmo de Emília.

Nesse encontro com a boneca, Polegar reconhece a sua fragilidade e a sua dependência do objeto maravilhoso:

- Antes de mais nada, tire as botas. Não sei como o senhor tem coragem de andar com tamanho peso nos pés...
- É que sem elas eu não valho nada. Sou pequenino demais e fraco, mas com estas botas não tenho medo nem de gigante (LOBATO, 1957, p.182).

Se, no conto “Le Petit Poucet”, é o narrador quem se incumbe de descrever as características e os sentimentos de Polegar,<sup>152</sup> no universo lobatiano, verificamos que a personagem fala de si mesma e de suas limitações. Essa mudança na técnica narrativa confere às personagens maior liberdade de expressão.

Logo após a chegada de Polegar, ouve-se um grande rumor e Branca-de-Neve diz: – “Não abra! É o malvado que matou seis mulheres!...” (LOBATO, 1957, p.183). Por curiosidade, Narizinho também havia convidado para a festa o Barba Azul, fato que deixa as princesas bastante furiosas: – “É azul mesmo! – exclamou. Azul como um céu!... Que horrendo monstro! Imaginem que traz na cintura um colar de seis cabeças humanas...” (Idem, p.183). Confrontando essa descrição feita por Narizinho do Barba Azul com aquelas presentes no conto “La Barbe Bleue”, constatamos que neste não há qualquer referência à quantidade de mulheres com as quais o rico homem das barbas azuis havia se casado; além disso, os corpos dessas mulheres são encontrados em um quarto na parte inferior da casa. Dessa maneira,

---

<sup>151</sup> Em *Caçadas de Pedrinho* (1933), é narrada a forma como Emília adquire de Tia Nastácia o pito que dá de presente ao Pequeno Polegar: – “Você me salvou a vida, Emília, e não há o que pague semelhante coisa. Dou tudo quanto me pedir. / – Quero aquele pito de barro em que você pita – respondeu a boneca. / Foi assim que Emília ganhou o célebre pito de barro que mais tarde deu de presente ao Pequeno Polegar” (LOBATO, 1986, p.47).

<sup>152</sup> “O Pequeno Polegar não ficou muito aborrecido” (PERRAULT, 2007, p.123); “Chegaram finalmente à casa onde estava a vela, depois de alguns sustos” (Idem, p.124); “o Pequeno Polegar, que ficou com muito medo quando sentiu a mão do Ogro apalpar a sua cabeça” (Idem, p.124).

verificamos que tanto a personagem quanto a sua história sofrem alterações no universo ficcional lobatiano. A primeira alteração seria, portanto, a precisão na quantidade de mulheres mortas por Barba Azul e, a segunda, a incorporação de um adereço na caracterização da protagonista: um cinto com seis cabeças humanas, objeto que lhe confere uma aparência mais aterrorizante.

Na continuidade da narrativa, Cinderela demonstra conhecer bem a história da indesejada personagem ao questionar: – “É esquisito isto! Sempre supus que o irmão da sétima mulher de Barba Azul o houvesse matado...” (LOBATO, 1957, p.184). Evocando o final presente no conto de Perrault, em que os irmãos da última mulher o matam, Cinderela não compreende como tal figura ainda encontrava-se viva. Para justificar essa aparente incongruência, a boneca de pano lança sua resposta: – “É que não matou bem matado – Explicou Emília. Outro dia aconteceu um caso assim aqui no sítio. Tia Nastácia matou um frango, mas não o matou bem matado e de repente ele fugiu para o terreiro...” (Idem, 184). A partir da associação com um caso ocorrido no dia-a-dia do Sítio, a boneca irreverentemente apresenta uma explicação para o reaparecimento do Barba Azul.

Furioso por não permitirem sua entrada, Barba Azul faz ameaças e é a boneca de pano quem o enfrenta: “Emília perdeu a paciência; botou a boquinha no buraco da fechadura e berrou: /– Pois case, se for capaz! Mando Pé-de-Vento te ventar pra os confins do Judas. Vá pintar essa barba de preto que é o melhor, seu cara-de-coruja! (LOBATO, 1957, p.184). Notamos que a participação de Barba Azul na festa torna-se um meio viabilizador para conhecer um pouco mais Emília, uma boneca de pano que, com seu jeito birrento e nada educado, desconsidera as afrontas de Barba Azul e o põe para correr. É desse modo que Emília vai se constituindo e criando a sua própria identidade.

Logo que o Gato de Botas chega à festa, ele é informado da história do falso Gato Félix, que afirmava ser seu cinquentaneto. Nessa parte da história, há a retomada de um episódio narrado no capítulo “O Gato Félix”, em *Reinações de Narizinho*:

E o gato Félix começou:

– Houve na França um gato muitíssimo ilustre, que era escudeiro do Marquês de Carabas – tão ilustre que não há no mundo inteiro criança que não o conheça.

– Até eu! – gritou Emília. Era o tal Gato-de-botas!...

– Justamente menina. – Esse famoso gato era o escudeiro do Marquês de Carabas. Fez coisas do arco-da-velha, como se sabe, até que se casou com uma linda gata amarela e teve muitos filhos. Esses filhos tiveram outros filhos. Estes outros filhos tiveram novos filhos, e veio vindo aquela gataria que não acabava mais até que nasci eu.

– Que bom! – exclamou Narizinho. Então você é bisneto ou tataraneto do Gato-de-botas?

Sou cinqüentaneto dele – disse o gato Félix. Mas não nasci na Europa. Meu avô veio para a América no navio de Cristóvão Colombo e naturalizou-se americano. Eu ainda alcancei meu avô. Era um velhinho muito velho, que gostava de contar histórias da sua viagem (LOBATO, 1957, p.150).

Para enganar a turma do Sítio, o falso gato Félix cria uma história absurda a respeito do Gato de Botas, conferindo-lhe um novo estado civil (de solteiro para casado) e uma enorme descendência. A estrutura dada a essa narrativa faz com que tanto as personagens quanto o leitor permaneçam enredados nas falsas informações dadas pelo mentiroso Félix, de modo que a história do famoso gato do Senhor Marquês de Carabás seja atualizada com a apresentação de novos aspectos, até então totalmente desconhecidos.

Todas essas “novas” informações são recuperadas e contraditas pelo próprio Gato de Botas em “Cara de Coruja”: – “Mentira cínica! – disse o Gato-de-Botas. Nunca me casei. Não tive nem filho, quanto mais cinqüentaneto!” (LOBATO, 1957, p.184). Nesse ponto da história, um aspecto comum e recorrente na obra infantil de Monteiro Lobato fica evidente: a constante retomada de episódios já vividos pela turma do Sítio.

Concernente a esse procedimento, Marisa Lajolo (2000, p.63), afirma que “uma história faz referência a outra, sublinhando com isso o caráter circular de sua obra, conjunto de livros cuja leitura pode recomeçar infinitamente de qualquer ponto”. Além dessa possibilidade de começar a leitura de qualquer ponto da obra, esse método literário evidencia a continuidade da composição da obra infantil lobatina. Observamos que a cada retomada se dá o acréscimo de novas informações, que complementam e vinculam uma história à outra. Esse modo de organizar e de ligar os fatos revela a coerência interna que a obra adquire ao longo de sua constituição, compondo, ao fim, uma extensa narrativa (a saga do Picapau Amarelo) formada por uma gama de narrativas menores.

Outro fator que também contribui para a manutenção da coerência interna da produção literária infantil lobatiana é a incessante referência ao desejo de renovar as histórias “emboloradas” e de trazer as personagens do Mundo das Fábulas para o Sítio do Picapau Amarelo. No presente capítulo, esse assunto reaparece em dois momentos, na chegada do Gato de Botas na festa – “O Pequeno Polegar veio cochichar-lhe ao ouvido alguma coisa – com certeza a respeito da tal conspiração contra Dona Carocha” (LOBATO, 1957, p.184) – e na hora da despedida – “Quando chegou o momento de despedir-se do Pequeno Polegar, [Emília] cochichou-lhe ao ouvido uma porção de coisas sobre Dona Carocha e aconselhou-o a fugir novamente e vir morar com eles ali no sítio” (Idem, p.196). Notamos, pelos trechos

citados, que a constante menção à insatisfação das personagens em relação à mesmice de suas histórias apresenta-se como uma estratégia de Monteiro Lobato para efetuar qualquer alteração nas narrativas clássicas da literatura infantil. Em outras palavras, podemos dizer que toda modificação ocorre de acordo com a vontade das próprias personagens.

O Pequeno Polegar e o Gato de Botas vão ao castelo de Cinderela buscar a varinha de condão esquecida em cima do criado-mudo. O Gato de Botas ainda tem o ensejo de dançar com Rosa Branca, além de disputar valentias com Pedrinho e Aladino: “Quero ver o que vale mais, se esse bodoque e essa lâmpada ou as minhas botas-de-sete-léguas!...” (LOBATO, 1957, p.191). Nessa afirmação, o fato de as botas serem de sete-léguas torna-se instigante, pois no conto “Le Maître Chat ou Le Chat de Bottée” não há qualquer referência a essa excepcionalidade do calçado: – “Não se aflija, meu Senhor, o senhor só precisa me dar um Saco e mandar fazer um par de botas para eu andar no mato” (PERRAULT, 2007, p.101).<sup>153</sup> Entretanto, no Sítio de Dona Benta, é o próprio Gato quem afirma a excepcionalidade de suas botas. Constatamos, portanto, que Monteiro Lobato, além de se valer da famosa personagem, sente-se na liberdade de alterar alguns de seus aspectos, servindo-se estrategicamente do próprio Gato de Botas, como uma forma de conferir maior veracidade à nova característica apresentada.

Chapeuzinho Vermelho também comparece à festa e é recebida, por todos, com muita alegria: – “Boa-tarde para todos os presentes, ausentes e parentes! (LOBATO, 1957, p.188). Emília logo questiona a personagem:

– Antes de mais nada – foi dizendo Emília, quero saber o seu verdadeiro nome, porque uns dizem Capinha Vermelha e outros, Capuzinho Vermelho. Qual é o certo?

– Meu verdadeiro nome é Capinha Vermelha, porque depois que vovó me fez esta capinha todos que me viam ir para a casa dela diziam: “Lá vai indo a menina da capinha vermelha!” Mas, como vocês podem ver, esta capinha tem um capuz, que eu às vezes uso. De modo que tanto podem chamar-me Capinha, como Capuzinho, ou mesmo Chapeuzinho Vermelho (LOBATO, 1957, p.189).

Nesse fragmento, o fato de as personagens de Lobato serem leitoras e conhecedoras do acervo literário torna-se evidente. Esse repertório de leitura e a postura crítica perante os textos que lêem ou ouvem permite-lhes questionar aspectos que lhes parecem contraditórios. No caso, Emília problematiza as diferentes traduções dadas ao nome da personagem dos contos de fadas e, para sanar sua dúvida, aproveita o oportuno encontro com a própria

---

<sup>153</sup> “Ne vous affligez point, mon maître, vous n’avez qu’à me donner un Sac, et me faire faire une paire de Bottes pour aller dans les broussailles” (PERRAULT, 1990, p.221-2).

Chapeuzinho. A resposta dada pela menina à questão de Emília é bem similar àquela, dada pelo narrador, no conto “Le Petit Chaperon Rouge”: “Essa boa senhora mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho que lhe ficava tão bem que todos a chamavam de Chapeuzinho Vermelho” (PERRAULT, 2007, p.91).<sup>154</sup> Com essa similaridade, verificamos que Monteiro Lobato sente-se na liberdade de ora retomar as versões já existentes e de ora acrescentar ou modificar alguns aspectos.

Emília, com toda sua irreverência, faz outra pergunta:

Diga-me: sua avó era muito magra?  
Capinha estranhou a pergunta – mas respondeu que sim.  
– Muito magra ou meio magra?  
– Bem magra.  
– Então não entendo aquele lobo – disse Emília – porque uma velha muito magra não é alimento. Só osso... (LOBATO, 1957, p.189).

Com espontaneidade em suas ações, Emília transgride as normas e fala o que sente vontade, criando assim, por várias vezes, uma dimensão cômica nos textos. Nessa parte, a comicidade surge da natureza da questão feita pela boneca, visto que, inicialmente, não se compreende no que a magreza ou não da avó de Chapeuzinho interessaria. Pautando-se na resposta dada pela menina, Emília desconstrói a imagem da figura da vovó da maneira como se refere a ela. Essa caracterização soma-se àquelas feitas anteriormente pelo Marquês de Rabicó em que também assinala de forma mais despojada ou “dessacralizadora” os aspectos particularizadores de cada personagem dos contos de fadas.

Outros convidados aparecem no Sítio, tais como Ali Babá, Patinho Feio, Peter Pan, Soldadinho de Chumbo, Hansel e Gretel, heróis das Mil-e-Uma-Noites, Sindbade, os heróis gregos, Perseu, Teseu, Minotauro: “Tantos personagens maravilhosos vieram, que o terreiro de Dona Benta ficou de não caber um alfinete” (LOBATO, 1957, p.187). Na hora do lanche, mais uma novidade:

Todos tomaram café, menos Cinderela.  
– Só tomo leite – explicou a linda princesa. Tenho medo de que o café me deixe morena.  
– Faz muito bem – disse Emília. Foi de tanto tomar café que Tia Nastácia ficou preta assim... (LOBATO, 1957, p.190).

Curiosamente, Cinderela não toma uma bebida tipicamente brasileira com medo de sua pele escurecer. A retomada dessa superstição mostra que as credices populares também são incorporadas ao espaço do Sítio do Picapau Amarelo. Brincando com essas

---

<sup>154</sup> “Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l’appelait le Petit chaperon rouge” (PERRAULT, 1990, p.195).

especificidades, Monteiro Lobato alimenta a imaginação de seus leitores e dá continuidade à caracterização das personagens. Após brincarem de transformar e “destransformar” com a varinha de condão de Cinderela, uma situação inesperada acontece: “E estavam ainda nessa brincadeira, quando ouviram na porta uma batida esquisita, muito diferente das demais. As princesas assustaram-se” (LOBATO, 1957, p.192): as batidas eram do Lobo.

Nesse ponto da narrativa instaura-se certa tensão, Narizinho tenta acalmar as princesas, mas ela mesma não entendia o reaparecimento daquele Lobo: – “Não pode ser – disse ela. O lobo que comeu a avó de Capinha foi morto a machadadas por aquele homem que entrou. É o que dizem os livros” (LOBATO, 1957, p.192). Como leitora dos contos de fadas, a menina Lúcia retoma em sua fala a versão presente nas histórias compiladas pelos Irmãos Grimm, na qual um Lenhador aparece e mata o Lobo, salvando a vovó e a Chapeuzinho.<sup>155</sup> A boneca, que sempre acha respostas para essas questões difíceis, afirma: – “Deve ser erro tipográfico – sugeriu anasticamente Emília, que também fora espionar o lobo. É lobo sim – e magríssimo! Bem se vê que só se alimenta de velhas bem velhas. Com certeza soube que Dona Benta morava aqui e...” (Idem, p.192). Com sua agudeza de espírito, Emília dá uma resposta inapropriada à situação de temor e, ao reparar na magreza do Lobo e associá-la a da Avó de Chapeuzinho, gera comicidade na narrativa.

De tanto pavor, Narizinho e as princesas desmaiam, restando apenas Emília e o Visconde na sala. O Lobo já estava com meio corpo para dentro da casa quando a boneca grita por Tia Nastácia, que o coloca imediatamente para correr: – “Lobo sem vergonha! Vá prear no mato que é o melhor. Dona Benta nunca foi quitute pra teu bico, seu cão sarnento!...” (LOBATO, 1957, p.194). Apesar do Lobo ter suas características conservadas ao ser incorporado no universo ficcional lobatiano, notamos que este é posto a serviço de uma nova proposta literária: comer Dona Benta.

Quando o relógio bate seis horas, as personagens começam a ir embora: “foi um rodopio de abraços e beijos e palavras de despedidas – tudo num grande atropelo” (LOBATO, 1957, p.195). Na pressa, Aladino, Cinderela e o Gato de Botas esquecem seus objetos mágicos e Narizinho, Pedrinho e Emília já imaginavam as diversas brincadeiras que fariam com a lâmpada, a varinha de condão e as botas de sete léguas, quando ouvem bater na porta:

---

<sup>155</sup> “[o caçador] Resolveu então não atirar e, pegando uma tesoura, abriu o estômago do lobo adormecido. / Qual não foi a sua surpresa quando ele viu o rosto sorridente de Chapeuzinho Vermelho espionar para fora ao primeiro corte, e quando o abriu mais, ela saltou para fora exclamando: / ‘Puxa, fiquei tão assustada. Estava terrivelmente escuro no estômago do lobo!’ / Depois eles ajudaram a velha avozinha, que estava viva e intata, a sair, mas ela mal conseguia respirar. Quando o lobo acordou, era tarde demais para salvar a própria vida. Ele caiu de novo na cama e morreu, e o caçador arrancou a sua pele” (GRIMM, 2005, p.269-70).

– Boa tarde! – disse a velha, fingindo não reconhecer a boneca e sentando-se para descansar. – Sou Dona Carocha, a que toma conta de todos esses personagens do mundo maravilhoso. [...] – Vim buscar a lâmpada do Aladino, a vara de condão de Cinderela e as botas do Gato de Botas (LOBATO, 1957, p.197).

A velha baratinha põe fim à alegria dos meninos e leva consigo os objetos esquecidos, até mesmo o espelho mágico que Branca de Neve havia dado à boneca. Muito insatisfeita com a situação, Emília não deixa a saída da velha por menos e lhe diz: “– Cara-de-coruja seca! Cara de jacarepaguá cozinhada com morcego e misturada com farinha de bicho cabeludo, *ahn!*... e botou-lhe uma língua tão comprida que Dona Carochinha foi arregaçando a saia e apressando o passo...”. (LOBATO, 1957, p.197). Essa atitude de Emília, além de revelar um pouco mais do seu caráter e temperamento, pode ser lida, também, como o confronto entre a tradição e a renovação, pois, ao ir buscar os objetos maravilhosos esquecidos no Sítio, Dona Carocha procura evitar qualquer alteração nessas histórias consagradas, ao contrário de Emília, que sempre incentiva a fuga das personagens para o Sítio.

Como uma antecipação da aventura que será vivida em *O Picapau Amarelo* (1939), no qual as personagens do País das Maravilhas mudam-se definitivamente para as terras vizinhas das do Sítio de Dona Benta, a narrativa “Cara de Coruja” já conta com a participação das mais diversas figuras dos contos de fadas.

### **“O Irmão de Pinocchio” – a fusão entre o real e o mágico**

Depois da tentativa frustrada de dar vida ao irmão de Pinóquio, Narizinho leva o boneco João Faz-de-Conta,<sup>156</sup> para um passeio no ribeirão: “recostou a cabeça no tronco e cerrou os olhos, porque o mundo ficava três vezes mais bonito quando cerrava os olhos” (LOBATO, 1957, p.218). O sol já começava a se esconder atrás do morro quando,

De repente Narizinho ouviu um bocejo – *ahhh!* Olhou... Era Faz-de-Conta que se espreguiçava, como quem sai de um longo sono.

Achando aquilo a coisa mais natural do mundo, a menina apenas disse:

---

<sup>156</sup> Apesar de ter sido feito por Tia Nastácia, o nome da nova personagem é dado por Emília: – “João Faz-de-Conta é o melhor nome que acho para este boneco. / – Por quê? / – João, porque tem cara de João. Todo sujeito desajeitado é mais ou menos João. E Faz-de-Conta, porque só mesmo fazendo de conta que se pode admitir uma feiúra desta. Faz de conta que não é feio. Faz de conta que não tem ponta de prego nas costas. Faz de conta que...” (LOBATO, 1957, p.212-3).

– Ora graças! Eu tinha certeza de que os ares do ribeirão fariam você mudar.

– Eu sou sempre o mesmo – respondeu o boneco. Não mudei. Não mudo nunca. Quem muda são vocês, criaturas humanas. Você mudou, Narizinho.

– Como isso? – exclamou a menina franzindo a testa. Estou no que sempre fui...

– Parece. Tanto mudou que está entendendo a minha linguagem e vai ver coisas que sempre existiu neste sítio e no entanto você nunca viu. Olhe lá! (LOBATO, 1957, p.218).

Nesse trecho, verificamos uma das inovações de Monteiro Lobato no gênero: a fusão entre o real e o maravilhoso. Como aponta Nelly Novaes Coelho, para a versão de 1931, o escritor deixa de marcar textualmente “os limites ente racional e irracional, ou entre verdade e invenção”, ou seja, “já não há sono ou sonho ‘explicando’ racionalmente a convivência das personagens com o maravilhoso” (COELHO, 1995, p.851). Observamos, portanto, que a magia passa a penetrar a realidade, possibilitando acontecimentos extraordinários. Essa forma de introduzir o maravilhoso torna-se também um meio viabilizador para Lobato realizar a renovação das histórias clássicas na literatura infanto-juvenil.

Com a “mudança de estado”, Narizinho enxerga “a mais linda casa que ela viu em toda a sua vida, com trepadeiras na frente e duas janelas de venezianas verdinhas” (LOBATO, 1957, p.222) e, para sua surpresa, tratava-se da casa de Chapeuzinho Vermelho.

– Capinha! Que felicidade encontrar-te aqui!

– E a minha felicidade de receber tua visita ainda é maior, Narizinho! Há quanto tempo te espero!...

Abraçaram-se e beijaram-se e ficaram de mãos presas e os olhos postos uma na outra. Era ali a casa da Menina da Capinha Vermelha, cuja avó havia sido devorada pelo lobo. Capinha já tinha estado no sítio de Dona Benta no dia da recepção dos príncipes encantados e ficara gostando muito de Narizinho e Emília, tendo-as convidado para virem passar uns dias com ela (LOBATO, 1957, p.222).

No fragmento acima, podemos observar o modo como Monteiro Lobato se posiciona perante o “arquivo literário”. Notamos que o escritor mistura elementos pertencentes aos contos de fadas com elementos próprios de seu universo ficcional, aproximando e estabelecendo elos de amizade entre personagens de “mundos” diferentes, como Narizinho e Chapeuzinho Vermelho. Além disso, verificamos que Lobato altera a própria história de Chapeuzinho ao transpor sua casa para as terras do Sítio de Dona Benta. Com esse jogo, Monteiro Lobato rompe com os limites do conto na versão francesa e, ao mesmo tempo, brinca com o leitor, exigindo-lhe um “vai-e-vem” por entre os textos em diálogo.

Narizinho ainda relata à Menina que Emília, de posse do alfinete de pombinha, poderia tornar-se “uma fada que nunca existiu no mundo: a Fada de Pano” (LOBATO, 1957, p.223). Chapeuzinho Vermelho, contente com tal possibilidade, afirma: – “Pois ela que se transforme e apareça por aqui para brincarmos de virar” (Idem, p.222). Semelhantemente ao Pequeno Polegar quando escolheu o pito para se esconder, Chapeuzinho Vermelho também vê na possibilidade de Emília tornar-se uma fada um meio para brincar. Com essa reação, percebemos que as personagens, ao participar das histórias de Lobato, adquirem um comportamento mais próximo do infantil, ou seja, vêm nas situações mais inusitadas a oportunidade para a diversão. Ao constituir seu universo ficcional dessa maneira, Lobato demonstra sua sensibilidade em relação ao seu público, aproximando obra e leitor.

A concepção do Reino Encantado como um único universo fica novamente explícita quando João Faz-de-Conta comenta a passagem de Peter Pan por aquelas bandas e Chapeuzinho afirma: – “Que pena não ter portado um minuto para tomar café conosco! – exclamou Capinha. Ele sempre me visita e gosto muito dele” (LOBATO, 1957, p.223). Lobato reúne as mais diversas personagens, tanto as clássicas quanto as contemporâneas, num mesmo espaço ficcional vivenciando novas experiências juntas. Estavam ainda conversando a respeito de Peter Pan quando João Faz-de-Conta berra, “apontando para a estranha figura que acabava de pular a cerca do quintal com uma enorme faca de matar mulher na mão. / – Feche os olhos, Narizinho! – gritou ele. Barba Azul vem vindo!... A menina para salvar-se fechou os olhos com quanta força teve...” (Idem, p.223-4). O simples ato de cerrar os olhos, na esfera ficcional lobatiana, serve como uma espécie de portal, de passagem entre o real e o mágico: “E salvou-se. Quando Narizinho reabriu os olhos, viu que estava outra vez no pomar, à beira do ribeirão, sentada na ‘sua raiz’ com Faz-de-Conta ao colo, mudo e morto como antes” (LOBATO, 1957, p.224).<sup>157</sup> Tudo se transforma novamente como se o encantamento tivesse sido desfeito.

Nessa narrativa, observamos que, no fazer literário de Lobato, Barba Azul torna-se um típico representante do “mal”, seguindo a dicotomia característica dos contos de fadas. A conversa de Emília com seu cavalinho explicita bem essa idéia:

– Boa? Está muito enganado. Mais malvada que ela só o Barba Azul. Você porque é novo nesta casa e não a conhece. Tia Nastácia não tem dó de nada.

---

<sup>157</sup> Em *Reinações de Narizinho* há dois momentos em que esse método também é usado pela turma como passagem do maravilhoso para o real. No final do conto “O Sítio do Picapau Amarelo”, “Narizinho fechou os olhos. Depois criou coragem e os foi abrindo devagarinho. E viu... sabe quem? Viu Tia Nastácia” (LOBATO, 1957, p.78). Em “O pó de pirlimpimpim”, para escaparem do Pássaro Roca, Emília sugere: – “Fechem os olhos com toda a força! – berrou ela dando o exemplo. / Instintivamente todos obedeceram [...] Quando de novo abriram os olhos... estavam no sítio outra vez, perto da porteira” (Idem, p.310).

Pega aqueles frangos tão lindos e – *zás!* torce-lhes o pescoço. Mata patos, mata perus, mata camundongos – não há o que não mate. Outro dia, no Natal, a diaba assassinou um irmão de Rabicó, tão bonitinho! Pegou naquela faca de ponta que mora na cozinha e – *fuct!* Enfiou dentro dele, até no fundo. E pensa que foi só isso? Está enganado! Depois pelou o coitadinho numa água bem fervendo e assou o coitadinho num forno tão quente que nem se podia chegar perto (LOBATO, 1957, p.210).

Conhecedora da história do Barba Azul, Emília compara as ações deste com as de Tia Nastácia. A repetição do verbo matar; os termos “torce-lhes”, “assassinou”, “diaba”; a ênfase na beleza dos bichos mortos pela cozinheira – “frangos tão lindos”, “tão bonitinho” e o modo como Emília dispõe no seu discurso esses elementos contribuem para destacar a “maldade” de Tia Nastácia e para aproximá-la ao máximo de Barba Azul. Assim como este ameaça sua esposa com uma faca, a cozinheira do Sítio também utiliza esse objeto para fazer suas vítimas. Percebemos, nesse trecho, que Emília procura de todas as formas estabelecer certa ligação entre as atitudes das duas personagens, valendo-se de recursos discursivos para persuadir seu interlocutor.

Em outro momento, nesse mesmo conto, há referências a Barba Azul:

– Passe para cá o meu cavalo! – continuou o menino, fechando uma carranca de Barba Azul [...]

Ah, o mundo veio abaixo! – Emília berrou como se houvesse sete pulmões dentro dela: “Acudam! Barba Azul está querendo me matar!” e foi tal a gritaria que todos acudiram assustados, certos de que algum grande desastre havia acontecido.

– É este Barba Azulzinho que me chamou de cara de coruja seca e me deu um beliscão – disse Emília soluçando (LOBATO, 1957, p.214-6).

Barba Azul torna-se um protótipo da maldade e sua figura passa a ser evocada por Emília em situações que envolvem algum tipo de perversidade, tais como as matanças de Tia Nastácia e as ameaças de Pedrinho. Verificamos, portanto, que a boneca vale-se, estrategicamente, da carga simbólica que acompanha a figura de Barba Azul, sobretudo quando deseja enfatizar ações negativas de outras personagens, como é o caso da briga com Pedrinho, situação em que a boneca consegue fazer com que todos tomem “o partido dela, inclusive Dona Benta” (LOBATO, 1957, p.216). Em mais um episódio, notamos que a literatura lobatiana busca no “arquivo literário” construído por Perrault os elementos necessários para a elaboração de suas personagens.

## “O Circo de Cavalinho” – nova visita ao Sítio de Dona Benta

No capítulo “Circo de Cavalinho”, em *Reinações de Narizinho*, há uma breve participação das personagens de Perrault. Nessa aventura, o Pequeno Polegar, o Gato de Botas e a Chapeuzinho Vermelho vão até o Sítio de Dona Benta para assistir o espetáculo do “Grande Circo de Escavalinho”, a convite das crianças.

Sempre gerando tumulto com sua presença, Barba Azul, tenta se aproximar do Sítio para acompanhar o espetáculo de circo, mas logo é posto para correr: – “Calma! Calma! Não se assustem! O monstro já vai longe. Maroto ferrou-lhe uma dentada na barba, que até arrancou um chumaço – e mostrou um punhado de barba de Barba Azul. / Todos vieram ver e cada qual levou um fio como lembrança” (LOBATO, 1957, p.244). Nessa passagem, notamos a repulsa por Barba Azul devido à sua fama de “matador” que, no espaço do Sítio, se intensifica ainda mais. Contudo, observamos que, ao mesmo tempo em que querem manter Barba Azul bem longe, as personagens guardam um fio de sua barba como lembrança, fato que o torna presente na história de cada uma delas.

O Pequeno Polegar também participa da história com breves intervenções. Além de liderar as demais figuras do Mundo Maravilhoso na conspiração contra Dona Carocha, ele mobiliza o público para solicitar a presença de um palhaço. O fato de Polegar desenvolver novamente o papel de líder em uma aventura no Sítio do Picapau Amarelo demonstra o conhecimento de Monteiro Lobato a respeito do acervo literário, pois o escritor reaproveita a principal característica da personagem e a coloca em função de novos propósitos. Seja para propiciar a mudança no Mundo das Fábulas, para pedir a apresentação de um palhaço ou mesmo para expor outro aspecto fundamental da obra lobatiana:

Para salvar a situação Narizinho entrou no picadeiro com um cabo de vassoura de tabuleta de ponta, onde se lia em enormes letras vermelhas: INTERVALO.

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

Mas ninguém lhe deu atenção. (LOBATO, 1957, p.249-50).

Aparentemente sem muita relevância, essa breve intervenção de Polegar chama atenção para outra questão relativa às produções literárias destinadas ao público infantil: a linguagem. Polegar, uma personagem clássica da literatura infantil, e, conforme acrescenta o narrador, um partidário da ortografia antiga, solicita a correção da grafia da palavra “intervalo”, mas ninguém lhe dá atenção. Numa atitude semelhante à do público, Monteiro

Lobato também não se atém à proposta daqueles que defendem o uso de uma linguagem erudita na literatura infantil; ao contrário, propõe com a criação do Sítio do Picapau Amarelo o emprego de uma linguagem mais fluida, próxima da oralidade, com a presença de ditos populares, onomatopéias e outras figuras de linguagem que tornam a obra mais acessível e compatível com a mentalidade infantil.

### ***O Picapau Amarelo* – a mudança no Mundo das Fábulas**

No livro *O Picapau Amarelo*, de 1939, há a concretização do projeto literário lobatiano: as personagens do País das Maravilhas mudam-se para as terras vizinhas das do Sítio. O subtítulo dado à obra, “O Sítio de Dona Benta, um mundo de verdade e de mentira”, evoca um aspecto fundamental da composição das obras infantis lobatianas: a mescla de elementos retirados da realidade empírica com aqueles do imaginário. No livro *O Saci* (1921) há uma minuciosa descrição do local habitado por Dona Benta e seus netos:

A sala de jantar era bem espaçosa, com janelas dando para o jardim, depois vinha a copa e a cozinha.

– E a sala de visitas? Tinha?

– Como não? Uma sala de visitas com piano, sofá de cabiúna, de palhinha tão bem esticada que “cantava” quando Pedrinho batia-lhe tapas. Duas poltronas do mesmo estilo e seis cadeiras. A mesa de centro era de mármore e pés também de cabiúna.

[...] O jardim ficava nos fundos da sala de jantar, um verdadeiro amor de jardim, só de plantas antigas e fora da moda. Flores do tempo da mocidade de Dona Benta: esporinhas, damas-entre-verdes, suspiros, orelhas-de-macaco, dois pés de jasmim-de-cabo, e outro, muito velho, de jasmim-manga (LOBATO, 1988, v.2, p.145-6).

Com a pormenorização da distribuição dos cômodos da casa, dos objetos que a compõem, das plantas etc., o leitor é capaz de elaborar, pouco a pouco, uma imagem criativa de como seria a estrutura física do Sítio. Isso se torna possível porque os elementos citados são familiares do leitor e se relacionam com sua realidade. Esse espaço também é formado por componentes maravilhosos e a concretude desse universo é discutida nas palavras iniciais d’*O Picapau Amarelo*:

O Sítio de Dona Benta foi se tornando famoso tanto no mundo de verdade como no chamado Mundo de Mentira. O Mundo de Mentira, ou Mundo da Fábula, é como a gente grande costuma chamar a terra e as coisas do País das Maravilhas, lá onde moram os anões e os gigantes, as fadas e os sacis, os piratas como o Capitão Gancho e os anjinhos como Flor das Alturas. Mas o Mundo da Fábula não é realmente nenhum mundo de mentira, pois o que

existe na imaginação de milhões e milhões de crianças é tão real como as páginas deste livro. O que se dá é que as crianças logo que se transformam em gente grande fingem não mais acreditar no que acreditavam (LOBATO, 1956, p.03).

Na primeira frase, notamos a afirmação da popularidade das obras lobatianas em dois mundos: no “de verdade”, que se refere ao sucesso editorial de Monteiro Lobato e no “de mentira”, confirmando a fama do Sítio junto às demais produções literárias. Essa notoriedade no Mundo das Fábulas indica, como pontuado anteriormente, o processo de universalização da criação lobatiana e, além disso, seria a concretização do desejo de Lobato de ver as produções nacionais ocuparem seu lugar junto às demais obras: “Que lindo se figurássemos na assembleia mundial como povo capaz de uma ideia sua, uma arte sua...” (LOBATO, 1964, v.4, p.49).

Ao longo da obra infantil lobatiana, constatamos a recorrente crítica à postura incrédula dos adultos face aos elementos maravilhosos. Contudo, no trecho acima mencionado, observamos que, contradizendo a essa costumeira descrença, o anúncio da chegada da carta do Pequeno Polegar no sítio é feito por Dona Benta:

Prezadíssima Senhora Dona Benta Encerrabodes de Oliveira:  
Saudações. Tem esta por fim comunicar a V. Excia. que nós, os habitantes do Mundo da Fábula, não agüentamos mais as saudades do Sítio do Picapau Amarelo, e estamos dispostos a mudar-mos para aí definitivamente. O resto do mundo anda uma coisa das mais sem graça. Aí é que é o bom. Em vista disso, mudar-nos-emos todos para a sua casa – se a senhora der licença, está claro... (LOBATO, 1956, p.05).

Pelas análises até aqui realizadas, verificamos que, para executar o projeto de nacionalização das “velhas fábulas”, Monteiro Lobato primeiramente sugere a proposta da mudança das personagens dos contos de fadas para o Picapau Amarelo. Depois da participação nas “reinações” da turma do Sítio como visitante, Lobato cria uma história que narra exatamente a concretização desse projeto literário. Com a constante retomada da insatisfação das personagens com a mesmice de suas histórias, Lobato envolve, estrategicamente, o leitor nesse “problema”, inculcando a idéia da transferência de “universos”.

Sob a condição de não ultrapassar a cerca que divide as Terras Novas das do Sítio, Dona Benta aceita a proposta da mudança. Da parte das personagens, “as condições foram aceitas, e passada uma semana começou a mudança dos personagens do Mundo da Fábula para as Terras Novas de Dona Benta. O Pequeno Polegar veio puxando a fila” (LOBATO, 1956, p.18-9). No papel de líder da população maravilhosa, o pequeno herói conduz essa transferência do Reino Encantado:

Mas não vinham a passeio, não; vinham com armas e bagagens, com os castelos e palácios, para uma fixação definitiva. Vinham para morar toda vida. O Pequeno Polegar explicou:

– Eles sempre sonharam uma coisa assim. Nunca puderam habitar sossegados numa terra que fosse unicamente deles. Uns moravam em livros, outros na cabeça das crianças. Agora vão ser donos de um território próprio, só deles. Vão sossegar, os coitados (LOBATO, 1956, p.19).

O espaço do Sítio expande-se e propicia a união das diversas figuras ficcionais, tornando-se um espaço único onde todas passam a habitar. Segundo a fala de Polegar, esse deslocamento consiste na realização de um “sonho”, na concretização de algo que sempre idealizaram. Notamos, portanto, um processo dialético na construção do universo ficcional lobatiano, pois, ao mesmo tempo em que opera uma nacionalização dessas histórias, universaliza a sua própria criação, possibilitando uma convivência ímpar entre as personagens clássicas e as brasileiras, num contexto geográfico, social e cultural familiar ao leitor brasileiro. Como o maravilhoso passa a integrar a realidade, “aquelas terras ordinárrimas, onde só havia saúva e sapé, começaram a transformar-se como por encanto” (LOBATO, 1956, p.22-3). De maneira semelhante aos contos de fadas, em que o maravilhoso é aceito com naturalidade, sem gerar qualquer estranhamento nas personagens, verificamos que os acontecimentos maravilhosos também são vividos pela turma do Sítio com certa naturalidade: “Lá estavam todos encarapitados, com os olhos fixos na procissão sem fim dos personagens fantásticos, de mudança para as Terras Novas” (Idem, p.24).

Dentre todos os novos habitantes, Polegar é o único que não traz bagagem alguma, apenas suas botas de sete léguas: “E sabe a idéia dele, vovó? Deu com a casa do João-de-barro ali no Cedro Grande e apossou-se dela. Já se recolheu. Está lá dentro descansando da viagem” (LOBATO, 1956, p.25). Quando o casal de passarinhos retorna ao ninho e o vê ocupado, eles, imediatamente, brigam com o Polegar: “Os dois passarinhos investiam furiosos contra o intruso, procurando deitá-lo fora” (Idem, p.37). Nessa confusão, o Visconde tenta ajudar Polegar, mas, por fim, recebe uma “botada” do pequeno herói. O Pequeno Polegar, por sua vez, cai do ninho e se espatifa no chão. “Polegar gemia de dor. Dona Benta examinou-lhe a perna. / – Quebrada, sim, com um ossinho aparecendo. Mas há de sarar. Tia Nastácia tem um remédio ótimo para isto. Numa semana ou duas põe-no bom” (Idem, p.64-5).

Se nas narrativas analisadas, o Pequeno Polegar tinha uma participação mais secundária, em *O Picapau Amarelo*, verificamos que o pequeno herói desenvolve ações e vivencia situações que lhe trazem, como conseqüência, uma nova característica:

– E como vai passando o Polegar? Com esta lufa-lufa nem tive tempo de visitá-lo.

– Vai indo, sinhá, vai sarando. Aleijadinho fica, ah, isso fica mesmo. Quebrou a canela. Eu encanei o melhor que pude, mas não endireita mais – tem que usar muleta.

– Coitado! – exclamou Dona Benta. – O mais gentil personagzinho da Fábula, estropiado, de muletas!... (LOBATO, 1956, p.111).

Nessa passagem, percebemos a continuidade criativa da história de Polegar que passa a ser concebido sob a óptica lobatiana. Assim, essa nova característica atribuída à personagem pode ser lida como uma forma de Lobato marcar a diferença de sua criação literária e de “brincar” com o leitor. Além dessa experiência no Cedro Grande, Polegar conhece algumas crianças, leitoras das aventuras publicadas em *Reinações de Narizinho* que haviam localizado o Sítio de Dona Benta.

Polegar já havia sarado, mas vinha de muletas. Ao ouvir o barulho na varanda, pulou da caminha para ver o que era. O encontro de tantas crianças fê-lo abrir a boca.

– Meu amor, meu amor! – e Rãzinha colocou-o na palma da mão.

Que festa foi aquilo! Até parecia sonho. O célebre Pequeno Polegar, que as crianças do mundo inteiro só conhecem de fama e de história, eles o tinham ali, em carinha e ossinho – vivinho da silvinha.

– Mas essas muletas, Polegar? Que é isso? Você nunca foi aleijado... (LOBATO, 1956, p.162).

Pela reação das crianças, observamos que, além de leitoras das histórias do Picapau Amarelo, elas também conhecem os contos de fadas, pois, ao verem o Pequeno Polegar com uma nova característica, elas estranham a sua condição e o questionam. Constatamos, portanto, que o conhecimento das histórias clássicas por parte do leitor torna-se fundamental para o reconhecimento das alterações propostas pelo escritor no seu universo ficcional. Notamos, ainda, nesse trecho, outro aspecto relevante da obra infantil de Lobato e que diz respeito à linguagem, evidente na adaptação da conhecida expressão “em carne em osso, vivinho da silva”, empregado, no texto lobatiano, com todos os termos no diminutivo, a fim de enfatizar o tamanho da personagem.

Além das ações até aqui apontadas, Polegar toma uma atitude muito similar àquela narrada em “Le Petit Poucet”:

Polegar chegou e foi direto a Dona Benta. Parecia aflito.

– Que há, figurinha?

– O que há – disse ele arrumando-se nas muletas – é que o sítio está ameaçado de ataque. O pirata que a senhora esqueceu lá tentou seduzir o burro e o hipopótamo...

– Rinoceronte – corrigiu Dona Benta.

– Sim, o chifrudo. Nada conseguindo, retirou-se, danado da vida, rogando mil pragas de milhões e está com intenção de reunir os malfeteiros da zona para um ataque ao sítio (LOBATO, 1956, p.173-4).

Conhecedor do ofício de mensageiro desempenhado por Polegar de levar notícias do Rei ao Exército ou das Damas aos seus amantes, Lobato insere a personagem no seu texto para desenvolver o mesmo serviço, entretanto, com a função de alertar Dona Benta da invasão pretendida por Capitão Gancho, criando novo plano de sentido. Nesse excerto, é curioso observar a similaridade da postura de Polegar com a de Emília, quando esta é corrigida por alguém. Ao ouvir o pequeno herói chamar o Quindim de “hipopótamo”, Dona Benta corrige-o e verbaliza o signo que melhor designaria esse tipo de animal. Polegar, contudo, nega-se a repetir a palavra dita pela senhora e opta por chamá-lo de “chifrudo”, revelando uma personalidade forte, idêntica à de Emília. Talvez, seja essa semelhança que permita a intensa amizade entre os dois.

Em *O Picapau Amarelo*, Barba Azul é mencionado na conversa de Pedrinho com Sancho Pança:

Sancho logo fez camaradagem com Pedrinho, ao qual contou várias proezas de seu amo que não figuram no famoso livro de Cervantes.

– Ah! Menino, este meu amo é na verdade o herói dos heróis. Ainda há pouco, ali na entrada das Terras Novas, espetou com a lança um homem muito feio, de grandes barbas azuis.

– De barbas azuis? Então era o Barba-Azul! Bem feito! Esse homem é o maior especialista em matar mulheres. Já liquidou sete. Não estava de faca na mão?

– Trazia na cintura uma enorme faca de ponta, sim.

– Pois é isso mesmo. Com aquela faca o malvado já matou sete esposas – e matará a oitava, se aparecer outra tola que se case com ele.

– Pois ficou bem espetado pela lança de meu amo – continuou Sancho. – Quis resistir; mas quando ia puxando a faca, foi alcançado no peito e derrubado (LOBATO, 1956, p.31-2).

Sempre indesejado pelas demais personagens dos contos de fadas, Barba Azul – que no conto “La Barbe Bleue” é morto pelos irmãos de sua última esposa –, tem um novo fim no espaço ficcional lobatiano: ele é morto por Dom Quixote. Com esse novo final, Lobato rompe com os limites de autoria e aproxima diferentes personagens em um único espaço ficcional. Se nos contos anteriores notamos a presença de um novo adereço na figura de Barba Azul – o cinto com a cabeça de suas ex-mulheres – que lhe conferia uma imagem mais aterrorizante, neste, verificamos a retomada de um objeto já mencionado no conto francês: a faca. A pergunta que Pedrinho faz a Sancho a fim de identificar se se tratava realmente de Barba Azul, faz remissão à cena final da versão francesa do conto, na qual a personagem ameaça matar sua esposa com um facão. Com essa questão, observamos que Pedrinho possui um repertório de leitura capaz de lhe fornecer condições para identificar as personagens.

Já em relação à história do Barba Azul, percebemos que, no trecho citado, ocorre uma alteração na quantidade de ex-mulheres do rico homem. Na primeira participação no Sítio, a personagem aparece usando um cinto com as seis cabeças de suas ex-esposas, já na fala de Pedrinho, Barba Azul teria matado sete mulheres, enquanto que, na versão francesa, não há nenhuma especificação. Podemos pensar que essas divergências seriam uma maneira de mostrar que “quem conta um conto sempre aumenta um ponto”, isto é, de que na fala de diferentes personagens a mesma história pode sofrer variações. Esses desencontros de dados podem ser considerados também como uma estratégia de Lobato para despertar no leitor, exigindo-lhe uma postura mais ativa perante o texto literário.

Como leitora crítica dos contos de fadas, Emília questiona o fato de praticamente nada ser dito a respeito dos príncipes e de quase nunca desempenharem um papel muito ativo nas histórias, aparecendo, na maioria das vezes, apenas no final da narrativa: “Casam-se, há uma grande festa e pronto!”. Observando esse tratamento dado aos “príncipes-maridos”, a boneca procura descobrir com Branca de Neve o que eles realmente fazem: “Onde anda o seu?” / – “Caçando. É doidinho por caçadas. Só à noite me aparece aqui, com uma penca de faisões ou perdizes” (LOBATO, 1956, p.49). No universo de Lobato, essa questão da representatividade dos príncipes e de sua ausência, adquire um significado maior, revelando, a perspectiva feminina sobre o assunto: “Homem que não sai de casa é a maior das pestes”.

Já Narizinho conversa com Branca de Neve sobre o maravilhoso presente nas histórias das personagens do Mundo das Fábulas:

– 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...

– Se não fosse assim – explicou Branca –, isto não seria nenhum País das Maravilhas. O maravilhoso está justamente nisso...

– Foi também o que aconteceu para o lobo que devorou a avó de Capinha. Morreu a machadadas, e no entanto, continua a viver e a farejar avós – como aquele dia lá no sítio (LOBATO, 1956, p.56-7).

No diálogo acima, temos a explicação do maravilhoso como um componente imprescindível para a manutenção do Mundo das Fábulas. De forma lúdica e acessível à mentalidade infantil, Monteiro Lobato vale-se de uma personagem do próprio País das Maravilhas para explicar o maravilhoso, empregando exemplos práticos que facilitam à compreensão dos procedimentos de criação literária por parte das crianças.

A breve participação de Chapeuzinho Vermelho confirma a amizade que se estabelece entre as personagens dos contos de fadas e as crianças do Sítio: – “Capinha!

Exclamaram todos na maior alegria, vendo surgir a encantadora criança com uma cesta de flores na mão. Nunca houve tantos abraços e beijos” (LOBATO, 1956, p.57). Nesse novo espaço, Chapeuzinho surpreende-se ao saber da existência de uma Quimera: “Capinha ignorava que coisa fosse a Quimera. ‘Alguma vaca?’, perguntou. / Ao saber do monstro de três cabeças, arrepiou-se toda. – Que horror! Minha vida era fugir do lobo – agora tenho de fugir de Quimera também...” (Idem, p.57-8). Opondo-se à simples reprodução do conto original, Lobato, ao inserir Chapeuzinho Vermelho no seu universo ficcional, amplia o campo de ação da personagem, permitindo-lhe realizar novas ações.

Com a leitura desta obra, podemos perceber nitidamente a continuidade dos contos de fadas realizada por Lobato. Sob sua óptica, as histórias modificam-se e as personagens adquirem novas características. Com essa atualização, Monteiro Lobato vai além da simples reprodução dessas narrativas, ele re-cria o Mundo das Fábulas.

### **“As botas de sete léguas” – novas peculiaridades de um pequeno herói**

Na maioria dos textos lobatianos, a aventura é relatada por um narrador que durante alguns momentos da história cede voz às personagens. Em outros casos, além do narrador, algumas personagens do Sítio assumem esse papel e contam histórias, como em *Dom Quixote para as crianças* (1936), no qual Dona Benta narra a história da pitoresca personagem Dom Quixote. Outro exemplo seria o livro *Histórias de Tia Nastácia* (1937), em que a cozinheira conta as histórias populares nacionais às crianças do Sítio. Na narrativa “As botas de sete léguas”, *Histórias Diversas* (1959), a narrativa adquire uma focalização mais limitada, pois os acontecimentos são relatados a partir da visão da personagem-narradora.

Naquele enorme hotel de trinta andares, há um porteiro quase do tamanho de um andar. Está sempre ali pela calçada, vestido de comprida sobrecasaca cor de cinza, com uma fila de botões de metal amarelo na frente e dois atrás. Nos dias de chuva, assim que chega um automóvel com hóspede dentro, ele abre um enorme guarda-chuva vermelho e vai ao seu encontro. Para um hotel nada mais precioso que um “hóspede”. É preciso que não tome nem uma só gota (LOBATO, 1988, v.15, p.193).

Sem fazer qualquer referência explícita ou precisa a respeito do espaço, o narrador evoca em seu discurso algo característico de uma cidade grande: um hotel. Sem se preocupar em descrever pormenorizadamente a aparência física desse estabelecimento, o narrador apenas afirma sua altura. A inserção dessa particularidade ostenta a grandeza do lugar que,

somado à descrição das vestimentas do porteiro, reforçam a imagem de grandiosidade e luxo. Entretanto, nessa passagem, percebemos a postura crítica do narrador na descrição da ação do porteiro em dias chuvosos desvelando, com um tom irônico, o verdadeiro interesse presente naquela atitude. Com uma estrutura discursiva simples e objetiva, há, nesse trecho, a referência a um aspecto da sociedade moderna: as ações e os comportamentos regidos de acordo com o sistema capitalista que visa apenas ao lucro.

Sem omitir dos leitores fatos da realidade empírica, Monteiro Lobato permite-lhes a tomada de um posicionamento reflexivo e crítico perante os acontecimentos que os cercam. Seguindo na contramão daqueles que defendiam a tese de que os livros para a infância não deveriam abordar temas políticos, Lobato rompe com essa tradição.

Diante desse hotel, o narrador percebe “uma coisinha mexendo-se na calçada” (LOBATO, 1988, v.15, p.193-4) e quando observa, vê que se trata de “uma gatinha! A mais galante das gatinhas! Um dos mais famosos personagens do Mundo das Fábulas: o Pequeno Polegar!...” (Idem, p.194). Muito surpreso com o encontro, o narrador coloca Polegar na palma de sua mão e questiona-lhe:

– Polegarzinho querido, como é que se atreve a andar assim por estas ruas tão cheias de gente, com as botas de sete léguas ao ombro, em vez de calçadas? Este porteiro gigante, que navega por aqui, de um momento para outro te esmaga com o imensíssimo pé... Como quem possui uma bota de sete léguas anda assim com ela ao ombro? (LOBATO, 1988, v.15, p.194).

Conhecedor dos contos de fadas, o narrador reconhece o Pequeno Polegar e estranha o fato de ele estar sem suas botas de sete léguas. Por meio do emprego do adjetivo “querido” e do diminutivo, o narrador expressa sua afetividade ao pequeno herói. Além de ser uma forma apreciativa, o sufixo diminutivo enfatiza a noção de pequenez, contrastando com a descrição do porteiro que tem suas medidas ampliadas pelos qualificativos “gigante” e “imensíssimos”. Observamos, nessa construção, a visão do pequeno sobre a cidade, com a ampliação de suas proporções.

Polegar explica que sua vinda para a cidade deve-se ao defeito de um dos pés de sua bota. Como havia feito uma longa caminhada, o pequeno herói resolve hospedar-se no hotel de “trinta andares” e deixar para o dia seguinte a busca pelo conserto de suas botas. Diante desse problema, o narrador decide acompanhar o Pequeno Polegar, atitude que lhe permite conhecer particularidades e detalhes, até então, não revelados sobre a pequena personagem.

– Porque escolheu justamente este [hotel]?  
– Por ser o mais alto da cidade – trinta andares. Quero ficar bem lá em cima. Gosto muito de cuspir em gente, embora saiba que isso é uma grande

falta de educação. Mas ficando no último andar, satisfaço o meu gosto e não causo mal a ninguém.

– Por quê?

– Porque o meu cuspinho é tão pequeno que seca no ar antes de alcançar alguém... (LOBATO, 1988, v.15, p.194-5).

Se, no conto “Le Petit Poucet”, o Pequeno Polegar tem em vista o retorno para a casa de seus pais, verificamos que, sob a óptica de Lobato, ocorre a inversão dessa postura mais próxima da realidade adulta e a personagem adquire um comportamento comum no mundo infantil: a brincadeira. Constatamos também a relativização da personalidade de Polegar, pois, se na versão francesa procura-se justificar as suas ações a fim de caracterizá-lo como um autêntico herói; no universo ficcional lobatiano, a personagem revela suas “maldades” interiores.

No interior do hotel, o gerente assombra-se ao saber que o quarto reservado é para aquela figura “de meio palmo de altura [...] em cima do balcão e que se sentara na beira duma caixa de fósforo” (LOBATO, 1988, v.15, p.195). O narrador explica que se trata do “famosíssimo Pequeno Polegar, que veio ver se encontra quem lhe conserte uma bota que está atrasando” (Idem, p.195). Sem compreender nada, o gerente “com ar abobalhado foi abrindo o livro de registro” (Idem, p.195). Notamos, novamente, o ceticismo dos adultos perante o mundo maravilhoso, contrastando com a credibilidade das crianças. Diferentemente do narrador que, de imediato, reconhece o Pequeno Polegar, o gerente estranha a presença da pequena personagem, passando ao cumprimento de suas obrigações:

– Nome? – perguntou e eu transmiti a pergunta ao personagenzinho, o qual respondeu de modo que também a mim me causou surpresa.

– Meu nome é Nicolau Ildefonsius Nicomédio.

– Nacionalidade e idade?

– Nasci na Pérsia no ano de 1425.

– Casado ou solteiro?

– Solteiro – foi a resposta da galanteza – e suspirou. – Onde encontrar uma mulher do meu tamanho, com quem casar-me? (LOBATO, 1988, v.15, p.195).

No capítulo primeiro deste trabalho, verificamos que, nos contos de fadas, as personagens adquirem uma caracterização mais generalizante, sem a menção de dados que as individualizem. Consciente dessa propriedade, Lobato acrescenta em seu texto atributos que, até então, não eram conhecidos e o faz, de modo perspicaz, por meio do próprio Pequeno Polegar, conferindo maior veracidade às informações apresentadas (nome, idade, nacionalidade e estado civil). Com esse procedimento, Monteiro Lobato rompe com os limites

do conto “Le Petit Poucet” e, por meio da incorporação de novos dados, atualiza o conto francês, apresentando uma nova leitura de sua personagem.

Admirado com a idade de Polegar, o narrador pergunta-lhe:

- Como é que não envelhece, Polegar?
- Porque pertenço à turma dos “personagens”. Envelhecem vocês, gente; os “personagens”, não. Peter Pan, Emília, o Gato de Botas, Capinha Vermelha, a Gata Borracheira, todos nós não somos gente, somos “personagens”. Ontem passei o dia com a Gata Borracheira; está a mesminha do tempo do baile em que perdeu o sapato (LOBATO, 1988, v.15, p.195).

No trecho acima, verificamos a preocupação de Monteiro Lobato em conscientizar os pequenos leitores de que as personagens são uma construção ficcional. Lobato toma como exemplos, personagens conhecidas do leitor a fim de tornar mais acessível à mentalidade infantil o processo de construção dessas figuras. Polegar, explica que as personagens pertencem a uma categoria cuja passagem do tempo não gera o mesmo efeito causado nos homens. Ao explorar a diferença entre “gente” e “personagem”, Lobato chama a atenção para a necessidade de se tomar certo distanciamento do texto e de se evitar a identificação ingênua. Com isso, Lobato valoriza a dimensão ficcional da literatura, procurando inserir as crianças nesse domínio, com vistas à formação de um leitor capaz de realizar uma leitura diferenciada.

No decurso da narrativa, novas peculiaridades a respeito do Polegar são apresentadas, contribuindo para a atualização dessa famosa figura ficcional:

O banho de Polegar foi interessante. Havia no quarto um pires, que enchi d’água e serviu de piscina. Do sabonete da pia cortei um pedacinho do tamanho de um grão de arroz – e com esse sabonetinho ensaboou-se todo. Não creio que haja no mundo cena mais galante do que Polegar a ensaboar-se! Depois enxugou-se e foi para a cama. Estava cansadíssimo. Levantei a colcha e no meio daquela imensidade branca, que era o lençol, coloquei-o deitadinho, coberto com o meu lenço de seda.

[...] No dia seguinte voltei cedo e ajudei-o a tomar o café da manhã: meia colherinha de café com leite, da qual só ingeriu três gotas, com uma isca de pão. Quis experimentar a geléia que veio num cálice e besuntou-se todo... (LOBATO, 1988, v.15, p.196).

A descrição detalhada do banho e do café da manhã de Polegar possibilita a elaboração imaginativa dessas ações por parte do leitor. Nessa exposição, a ampliação das dimensões de um quarto de hotel evidencia a perspectiva do pequeno e enfatiza o tamanho do Pequeno Polegar. Além disso, confere ao texto certo tom humorístico por meio do jogo entre “grande” e “pequeno” na descrição das ações desenvolvidas por Polegar. Novamente, o emprego do diminutivo contribui no reforço de uma característica particularizadora do Polegar e na expressão da afetividade do narrador para com a pequena personagem.

Infelizmente, Polegar não encontra na cidade alguém que o ajude. Tanto o sapateiro quanto o relojoeiro não compreendem que o problema da bota é de ordem mágica. Percebemos, na postura dos representantes do universo adulto, a descrença diante dos acontecimentos do Mundo das Fábulas. O narrador, por sua vez, preocupa-se com a situação de Polegar e afirma: “sem que seu par de botas funcione perfeitamente, você não se arruma neste mundo. Fica sem defesa” (LOBATO, 1988, v.15, p.197). Reconhecendo a importância do objeto maravilhoso na construção da personagem, o narrador recorda-se de Emília: “Sim. Só Emília seria capaz de dar um jeito aquilo, como dera em tantos problemas aparentemente insolúveis” (Idem, p.196). Por fim, é no Sítio do Picapau Amarelo que o narrador vê a única possibilidade de ajudar o pequeno herói.

No universo ficcional lobatiano, uma história faz menção a outra, exigindo do leitor um “vai-e-vem” pelas obras. Em “As botas de sete léguas”, há a retomada da cena em que o Pequeno Polegar esteve no Sítio, narrado em “Cara de Coruja”: “Polegar já havia estado no Picapau Amarelo e se dava muito com Emília, da qual havia recebido um presentinho: o pito de barro de Tia Nastácia, ‘para esconder-se dentro quando fosse preciso’” (LOBATO, 1988, v.15, p.197). Depois de lembrar a amizade entre Polegar e Emília, o narrador sugere: “Muita gente jura que o Pequeno Polegar tinha paixão pela Emília. Pode ser. Não tenho elementos para dar opinião sobre o assunto” (Idem, p.197). E, para aumentar ainda mais tal suspeita, o narrador informa que “Emília recebeu Polegar como quem recebe o namorado, e beijou-o como quem come um bombom. Depois perguntou o que queríamos” (Idem, p.197). Com uma postura imparcial, o narrador lança a questão e isenta-se de qualquer compromisso com o assunto, tentando comprovar ao leitor, por meio dos fatos e não por simples inferência, a suspeita levantada. Ao assumir essa postura aparentemente descomprometida, o narrador permite ao leitor imaginar e tirar suas próprias conclusões a respeito do caso.

Ao chegarem ao Sítio do Picapau Amarelo, o Polegar e o narrador são recebidos por Emília que, ao pegar a bota,

[...] espiou dentro, cheirou-a, franziu o nariz como se houvesse sentido um cheirinho de chulé, e disse:

– Só há um jeito, que é aplicar o faz-de-conta. Bota que atrasa é desses casos que nenhum mecânico do mundo conserta, porque não é desarranjo físico e sim da mágica que há dentro. Que idéia boba a sua, de andar procurando sapateiros e relojoeiros. Se procurasse um pai de santo ainda vá... (LOBATO, 1988, v.15, p.198).

Com toda sua irreverência, Emília faz cara de quem encontra nas botas do Polegar um cheiro de chulé, atitude que rompe com a imagem de um objeto mágico perfeito,

conferindo a ele uma característica comum aos mais ordinários sapatos. Percebemos, portanto, que, na perspectiva de Lobato, a personagem dos contos de fadas adquire uma caracterização mais humanizada, desenvolvendo ações e apresentando necessidades mais próximas das humanas, tais como, descanso, banho e alimentação. Emília espanta-se ao notar que a natureza do problema da bota é de ordem mágica e, com todo o seu atrevimento, ironiza as tentativas feitas por Polegar: “Se procurasse um pai de santo ainda vá...”

Problema de mágica resolve-se com outra mágica, desse modo, o famoso faz-de-conta de Emília entra em ação: “FAZ DE CONTA QUE ESTA BOTA NÃO ATRASA NEM UM CENTÍMETRO. Pronto!” (LOBATO, 1988, v.15, p.198). Num passe de mágica, as botas de sete léguas voltam a funcionar perfeitamente; “Emília apenas comentou com o seu célebre arzinho de dó: / – Incrível que haja no mundo quem se aperte por tão pouco...” (Idem, p.198). Apesar de toda a sua inteligência, a famosa personagem do clássico conto de fadas só encontra solução para o seu problema na mágica de Emília. Esta e as outras diversas situações em que a boneca se vale do faz-de-conta, dão abertura para se pensar na possibilidade sugerida na história “Uma pequena fada” (*Histórias Diversas*): – “Quem sabe se Emília não era realmente uma fada?” (Idem, p.228).

Por meio dessa sugestão, constatamos que ocorre na narrativa a exaltação da personagem brasileira; afinal, é a ex-boneca de pano quem conserta as famosas botas de sete léguas de Polegar e o salva do risco de desaparecer do mundo das crianças. Mesmo com a valorização de Emília, Lobato não deixa de apontar a importância dessa figura no imaginário infantil: “Não podendo escapar dos inimigos, dum momento para outro ele desaparece da cena – e vai ser um desastre. *Como poderá o mundo das crianças viver sem o Pequeno Polegar?*” (Idem, p.196, grifo nosso).

### **“As fadas” – a desconstrução das regras de *civilité***

Em “As fadas” (*Histórias Diversas*), o Gato de Botas é o homenageado da festa organizada por Branca de Neve. Para introduzir esta história, o narrador afirma: “Quantas coisas aconteceram no Picapau Amarelo que não estão contadas nos livros! Muitas até passaram despercebidas dos meninos, como, por exemplo, a festa noturna que Branca de Neve ofereceu ao Gato de Botas” (LOBATO, 1988, v.15, p.239). Nessa declaração, podemos observar a sugestão de que o espaço do Sítio está em constante atividade e que muitas das

aventuras lá vividas não são narradas, despertando a curiosidade e a imaginação do leitor para as possíveis peripécias ocorridas no Picapau Amarelo. Com essa sugestão, o narrador reforça a idéia do Sítio de Dona Benta como um espaço ficcional aberto às demais personagens do Reino das Fábulas, no qual podem realizar atividades que extrapolam os limites de suas narrativas originais, tornando o Picapau Amarelo em um local propício para a atualização das histórias clássicas da literatura infantil. Rompidas as fronteiras, vêm-se contracenar em um mesmo ambiente as diversas figuras ficcionais, desde as clássicas até as contemporâneas de Monteiro Lobato:

Lá estava Aladino com sua lâmpada maravilhosa ao colo, e a Alice do País das Maravilhas, e Rosa Branca e sua irmã Rosa Vermelha, e Capinha com o lobo que lhe comeu a vovó espiando de longe, e o Pato Donald junto com o cachorro Pluto. E estava também uma curiosa turminha de sacis, que pela primeira vez apareciam numa festa de personagens (LOBATO, 1988, v.15, p.240).

Ao reunir essas diferentes personagens em um mesmo espaço, Lobato mistura as diferentes tradições culturais (ocidental e oriental): “O mais curioso desta festa foi que os convidados não vieram em suas carruagens e coches, e sim no Tapete Mágico, que os príncipes orientais puseram à disposição de Branca. Muito interessante aquilo” (LOBATO, 1988, v.15, p.239). Em vez de utilizarem o meio de transporte característico dos contos de fadas da tradição literária do Ocidente –, as personagens chegam à festa de tapete mágico, meio de transporte comum nos contos maravilhosos orientais. Em outra passagem, podemos também verificar a junção de objetos característicos de tradições culturais diferentes: “Embaixo da ‘mangueira grande’ fora armada a mesa do banquete, com uma alvíssima toalha de linho e rica baixela de prata que os anões de Branca tinham trazido do castelo, para fazer companhia às porcelanas oferecidas pelo Príncipe Amed” (Idem, p.239). Se, nos contos de fadas os bailes ocorrem em castelos, construção típica da cultura européia; no universo ficcional lobatiano, a festa é organizada debaixo de uma mangueira. Com esse deslocamento, Lobato “tropicaliza” as personagens, propiciando a aproximação entre obra e leitor.

Os pratos servidos pelos anões de Branca de Neve são, na maioria, comidas conhecidas do paladar brasileiro, como os doces: “pudim de laranja, queijadinha, papo-de-anjo, bom-bocados, canudinhos de cocada com ovo, casadinhos, furrundu, ameixa recheada, pipoca coberta, baba-de-moça, doce de abóbora com coco, doce de figo, doce de cidra, doce de pêssigo, doce de leite” (LOBATO, 1988, v.15, p.239). E, os salgados: “Peru recheado, carne-seca desfiada com angu de farinha de milho, mandioquinha frita, lombo com farofa, cambuquira, lambari frito, suã de porco com arroz, torresmos pururucas [...] peixe com pirão,

leitoa assada, cuscuz...” (Idem, p.240). Os sucos também são de frutas nacionais: “havia toda sorte de refrescos em lindas jarras de cristal; limonada, maracujazada, laranjada, cajuada, refresco de morango, de bacuri, de grumixama, de amora, de tamarindo, de..., de..., de...” (Idem, p.240).

A citação dos doces, dos salgados, dos sucos e, até mesmo, da “água do pote de Dona Benta, fresquíssima sem ser gelada e mais gostosa que todos os refrescos” (LOBATO, 1988, v.15, p.240) cooperam para a valorização da cultura e da riqueza natural brasileira. Assim, personagens que aparecem em cenários tipicamente europeus (como as dos contos de fadas de Perrault, Grimm e Andersen), americanos (como as personagens da Walt Disney) e orientais (sobretudo, as personagens das *Mil e Uma Noites*) são inseridas em um local tipicamente tropical e, neste, elas têm a oportunidade de saborearem as delícias dessa terra.

Os convidados iam chegando e se *servindo sem a menor cerimônia*. Saíam do tapete e *corriam para a mesa* – e este pegava um doce, aquele um sanduíche, um croquete, uma empadinha. Os que ainda não haviam jantado, *atiravam-se aos pitéus* mais sólidos, leitoa ou peru (LOBATO, 1988, v.15, p.240, grifo nosso).

Como na história “Cara de Coruja” (*Reinações de Narizinho*), no qual as princesas ao verem o Pequeno Polegar correram para recebê-lo, esquecendo-se de que eram famosas princesas; em “As fadas”, verificamos também o abandono das convenções de *civilité*, presentes nos contos de fadas. No sítio, as personagens não se prendem a cerimônias ou a etiquetas típicas da nobreza, sentem-se livres para agir com naturalidade e espontaneidade. Neste ambiente de liberdade e descontração, de repente, ouve-se um “zunzum” de vozes, anunciando a chegada do homenageado da festa:

O Gato de Botas entrou majestosamente, no seu lindo vestuário de nobre francês do tempo dos reis Luís: calção e jaqueta de veludo bordado, punhos de renda, gola não sei como e cabeleira empoada de branco, muito crespa. Chapéu de aba larga com uma grande pluma, e botas, as famosas botas do Gato de Botas. Entrou apoiando-se em sua alta bengala de castão de ouro; e tirando o chapéu com toda elegância, fez um cumprimento geral, com uma graciosa curvatura. Coisa de gato francês (LOBATO, 1988, v.15, p.239).

Na descrição do Gato de Botas, Lobato retoma com certa ironia o luxo ostentado pela nobreza francesa no período dos reis Luís. Em *A vida quotidiana no tempo de Luís XIV*, Georges Mongrédién relata a importância dada à moda: “As damas gastavam uma soma enorme com vestuário: brocados de ouro e de prata, damascos, veludos, cetins, tafetás, tudo com relevos, ornado de ramagens e de passamanarias, ajouçados de renda, de falvalás, pesados enfeites aplicados em cor” (MONGRÉDIEN, s.d, p.76). Lobato retoma nos trajés do Gato de

Botas detalhes que procuram ressaltar a suntuosidade da personagem, como o tipo de roupa, o tecido de veludo bordado, a renda nos punhos, o chapéu com pluma e a peruca. Sobre esse hábito da nobreza de utilizar perucas, Mongrédién declara: “o homem elegante cuida da cabeleira – parte importante dos seus atavios. [...] A partir de 1703, passam a empôá-las [as perucas] de branco” (Idem, p.89). Os gestos do Gato de Botas também cooperam para a elaboração de sua imagem majestosa. O narrador, porém, ao declara que toda a elegância do gestual da personagem é “coisa de gato francês”, ironiza seu comportamento, característico de um momento em que, na França, há uma acentuada preocupação com as convenções da *civilité*.

Como pudemos observar em passagens anteriores, no universo ficcional lobatiano, as normas de etiqueta são postas de lado e as personagens agem com naturalidade. Com o Gato de Botas ocorre a mesma ruptura e, o próprio requinte de sua postura, é o que propicia a violação das regras de um comportamento tido como adequado.

E foi justamente essa curvatura que estragou a festa.

– E por quê?

– Porque ao curvar-se, o Gato de Botas viu ali no chão a coisa que mais mexe com as tripas de um gato...

– Sei, uma gata...

– Não!... Viu um rato...

[...]

– Exatamente. Viu o ratinho e esqueceu-se de que ele, Gato, era uma personagem, e grande personagem, a quem a Princesa Branca de Neve oferecia um banquete. E agindo instintivamente como qualquer gato comum, deu um pulo em cima do ratinho, para agarrá-lo e comê-lo. Mickey também se esqueceu que era personagem e fugiu como qualquer camundongo à-toa que vê gato.

– E lá se foi a festa... (Idem, p.242-3).

No fragmento acima, a descrição das ações do Gato de Botas gera um contraste com a imagem primeiramente elaborada. Se a essência da *civilité* consiste no jogo entre aparência e essência, conforme declara Roger Chartier (2004), Monteiro Lobato brinca com essa dicotomia no presente conto. Da *aparência* glamourosa, com vestimentas luxuosas, passa-se à ação instintiva, ou seja, revela-se a verdadeira *essência* do Gato. Verificamos, portanto, que, ao inserir o Gato de Botas em seu universo ficcional, Lobato opera um rebaixamento do papel nobre da personagem à sua simples condição de gato, comum a qualquer outro da espécie.

Sedento por caçar Mickey Mouse, o Gato de Botas sobe na mesa, derruba os doces e os salgados, desmancha toda a festa organizada por Branca de Neve e instaura um verdadeiro pânico entre as personagens: “A desordem foi completa. Como a maior parte dos personagens não sabia do que se tratava, puseram-se a correr às tontas, tomados de pânico – e aqui era uma

princesa que tropeçava e caía; logo adiante, um rei que derrubava a coroa... (LOBATO, 1988, v.15, p.243). Constatamos que a desordem torna-se também uma maneira de propiciar a renovação dos contos de fadas. Apesar de Monteiro Lobato retomar uma ação semelhantemente desenvolvida no conto “Le Maître Chat ou Le Chat de Botté”, na qual o Gato de Botas induz o Ogro a transformar-se em rato para caçá-lo; notamos que, no novo contexto, a sua astúcia e a sua habilidade são ridicularizadas, tanto pela ingenuidade de não reconhecer o Mickey Mouse como uma personagem, quanto por agir instintivamente, destruindo a festa e a sua própria imagem de nobre francês. No término da narrativa, essa inversão da imagem do Gato torna-se evidente quando ele “já sem botas, sem chapéu de plumas, sem casaco de veludo, só de calções, reapareceu no recinto da festa, vindo lá da escuridão do pomar” (LOBATO, 1988, v.15, p.245).

Como toda ação gera uma reação, o “pega” que o Gato de Botas dá em Mickey Mouse, além de ter produzido “um dos maiores pânicos de que há notícias no Mundo da Fábula” (LOBATO, 1988, v.15, p.243), também provoca uma grande perda para uma das princesas convidadas, pois a Gata Borracheira teve seu sapatinho de cristal esmagado por Pé Espalhado, uma personagem nova criada por Emília. E, como se não bastasse, o outro pé é utilizado por Branca de Neve para espatifar no focinho do Gato.

Diferente das demais narrativas nas quais a turma do Sítio se faz presente na história, em “As fadas”, as figuras centrais são personagens que fazem parte da tradição literária. Percebemos, novamente, que o Sítio do Picapau Amarelo se torna um espaço viabilizador para a renovação do Mundo das Fábulas, reunindo as mais diversas personagens.

Enquanto no pomar de Dona Benta se desenrolavam estas cenas, lá na casa todos dormiam a sono solto. E sonhavam. E em sonhos Narizinho se queixava para Emília: “Que pena os personagens das fábulas terem se esquecido de nós! Há quanto tempo não aparecem?... (LOBATO, 1988, p.244).

Fantasia e realidade fundem-se num mesmo plano e criam um efeito de ambigüidade na obra que, sem apresentar explicações sobre a possibilidade ou não da ocorrência dos fatos maravilhosos, instiga e brinca com a imaginação do leitor, tornando o Sítio um local perfeito para essas “reinações”.

Com esse passeio pelas obras infantis de Monteiro Lobato foi-nos possível verificar *o modo* como escritor posiciona-se diante das produções nacionais para as crianças e da tradição literária infantil. Consciente da necessidade de uma produção literária que se adequasse às condições locais e aos leitores brasileiros, Lobato traça um trajeto peculiar o acervo literário e cria seu universo ficcional pautado no “intercâmbio de textos”. Considerando esse procedimento criativo, analisamos a presença das personagens de Charles Perrault nas aventuras do Sítio do Picapau Amarelo. Verificamos que, ao inserir essas figuras em suas obras, Monteiro Lobato renova os contos de fadas acrescentando informações e alterando as características de cada personagem. Ao construir seu universo ficcional dessa maneira, Lobato indica qual é para ele “o exercício legítimo da literatura”. Com base nas análises realizadas, pretendemos, no próximo capítulo, discutir, em termos teóricos, o método de criação lobatiano.

## CAPÍTULO TERCEIRO

### POR UM NOVO LOBATO

*Que lindo se figurássemos na assembleia mundial como  
povo capaz de uma ideia sua, uma arte sua, costumes e  
usanças que não rescendam a figurinos importados!  
Enerva a persistência na macaquice*

*(Monteiro Lobato)*

**M**onteiro Lobato, com uma postura crítica diante da maciça adoção de hábitos estrangeiros, procura despertar a sociedade brasileira para a necessidade de formar uma identidade nacional.

Para denunciar essa condição servil em relação à cultura estrangeira, Lobato descreve as mobílias que compõem a casa brasileira: “cadeiras Luiz 15 ou 16, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, tapetes da Pérsia, “perdões” da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhague, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês” (LOBATO, 1964, v.4, p.25-6). Com relação à língua, o escritor salienta ironicamente o uso excessivo do francês: “E tudo nomeado á francesa, *basse-cour, étang, vieille cour, vieux moulin* e outras sonoridades de encher o ouvido” (Idem, p.49). No que concerne à arte brasileira, Lobato destaca a presença de certo descompasso nos quadros que enfeitam as paredes brasileiras, uma vez que são “franceses no estilo e no assunto, apesar de rubricados por nomes nacionais” (Idem, p.47).

Lobato enfatiza a necessidade de se educar os artistas brasileiros a fim de torná-los independentes e capazes de olhar a natureza ao seu redor e de extrair dela a matéria para a sua composição. A aquisição de um estilo próprio é fundamental, na concepção de Lobato, pois é o que confere uma fisionomia particular à obra de arte. Lobato reconhece que a obtenção de um estilo próprio ocorre por meio do contato com o que já foi produzido: “Nosso estilo deve ser a decorrente natural do estilo com que os avós nos dotaram. Sempre vivo, sempre em função do meio, se quer fugir á pecha de rastacuerismo *deve retomar a linha do passado e desenvolve-la á luz da estesia moderna*” (LOBATO, 1964, v.4, p.33, grifo nosso).

Considerando as demais declarações sobre o fazer literário firmadas por Lobato, pretendemos desenvolver uma reflexão teórica a respeito do procedimento criativo adotado pelo escritor brasileiro, com o objetivo de delinear o modo como se processa a *re-apresentação* dos elementos característicos dos contos de fada na sua produção ficcional infantil.

## O POSICIONAMENTO LITERÁRIO DE MONTEIRO LOBATO

Publicadas sob o título *A Barca de Gleyre* (1944), as cartas trocadas com Godofredo Rangel constituem um rico material para a compreensão do pensamento de Monteiro Lobato a respeito do fazer literário. Mais do que um simples veículo de comunicação para os relatos do cotidiano, essa correspondência torna-se um espaço de discussão e de formação literária, por meio da troca de indicações de leitura e de críticas a autores e obras lidas. Considerando a força enunciativa desses escritos, pretendemos delinear o “posicionamento literário” de Lobato, o qual implica, conforme as proposições teóricas formuladas por Dominique Maingueneau (2006, p.163), “um certo percurso do arquivo literário, a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição”.

De acordo com o teórico, o discurso literário estabelece uma relação essencial com a memória. A eleição ou a exclusão do outro constitui uma forma de “construir para si uma identidade” e de “definir trajetórias próprias no intertexto” (MAINGUENEAU, 2006, p.163). Mediante esse procedimento, “o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura” (Idem, p.163).

Consciente da dependência cultural do Brasil, Monteiro Lobato em seus escritos demonstra sua aversão à postura servil adotada pelos artistas brasileiros perante as obras estrangeiras. Lobato procura ressaltar que a cópia de objetos para um novo contexto sem qualquer adequação ou olhar crítico gera um esvaziamento de sentido no objeto copiado:

– Cariatide<sup>158</sup>, não é aí o teu lugar. Estás a gemer como sob um grande peso, mas esta sacada que sustentas tem pontas de trilhos por baixo. Deixa que os trilhos gemam e façam caretas, já que eles é que fazem a força. És duma inutilidade absoluta, e és grotesca porque finges um esforço de mentira. Lá na Grécia *onde nasceste tinhas uma razão de ser, mas aqui não* (LOBATO, 1964, v.4, p.35, grifo nosso).

Essa crítica de Lobato repete-se em vários momentos, como no artigo “Torpillhar”, em *Conferências, artigos e crônicas* (1959), no qual rechaça, com tom irônico, o nosso habitual apelo por tudo o que é francês:<sup>159</sup>

Se já adotamos o pensamento francês, o sentimento francês, a moda francesa, os vícios franceses, a francesa, o ódio francês ao alemão, que mais é lhe adotarmos língua? [...] E iremos por esse belo caminho até que um dia possamos mudar o nome de Brasil para Brésil e cairmos, arquejantes de

<sup>158</sup> “Suporte arquitetônico, originário da Grécia antiga, que se apresentava quase sempre com a forma de uma estátua feminina e cuja função era sustentar um entablamento” (HOUAISS, 2004, p. 626).

<sup>159</sup> Para maiores considerações, conferir também *Belle époque tropical* (1993), no qual Jeffrey D. Needell faz um estudo da influência francesa sobre a elite brasileira.

gozo, aos pés da França, exclamando na língua nova: – Mariana, querida Mariana, ambrassa o teu filho, o mais querido, este Brésil que por ti tanto soupirou” (LOBATO, 1964e, p.101-2).

Nas correspondências remetidas a Rangel, Lobato revela a sua insatisfação com a condição da literatura brasileira que segue incontinente os passos da “moda” estrangeira. Em 02/06/1904, afirma:

O mais especial de Byron, para nós, foi a sedução que exerceu nos nossos revoltados poeticos daquele tempo. Todos byronizaram. Era moda. Como depois todos hugoaram, quando a moda virou Hugo [...] Depois parnasianamos com Raimundo e Alberto. E zolaizamos com Aluisio, etc. Chega. (LOBATO, 1964, v.11, p.58).

A despeito de priorizar a criação do *novo* a partir de *formas velhas*, Lobato deixa transparecer uma plena convicção da necessidade de individualizar o seu estilo literário. Cansado da condição servil da cultura brasileira, Lobato converte a busca por um estilo próprio e a oposição à “uniformização” do pensamento no *leitmotiv* da sua produção literária. Em 15/11/1904, Lobato vale-se do quadro de Charles Gleyre (1808-1874) – *Ilusões perdidas* – para expor suas idéias:

Estamos moços e dentro da barca. Vamos partir. Que é a nossa lira? Um instrumento que temos de apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanometro, mais penetrante que o microscopio: a lira eolia do nosso senso estetico. Saber sentir, saber ver, saber dizer. E tem você de rangelizar a tua lira, e o Edgar tem que edgardizar a dele, e eu de lobatizar a minha. Inconfundibiliza-las. Nada de imitar seja lá quem for. Eça ou Esquilo. Ser Eça II ou um Esquilo III, ou sub-Eça, um sub-Esquilo, sujeiras! Temos de ser nós mesmos, apurar os nossos Eus, formar o Rangel, o Edgar, o Lobato. Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir (LOBATO, 1964, v.11, p.81-2).

Apesar do equívoco cometido na descrição do quadro, como reconhece o próprio autor em nota,<sup>160</sup> as imagens criadas por ele não perdem sua força expressiva. Na incerteza do caminho da arte, a execução da lira passa a representar metaforicamente o exercício literário do escritor e o seu senso estético, que devem ser continuamente aperfeiçoados e individualizados, assim como a *performance* musical. No final da carta, Lobato aconselha a Rangel: “seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma [...] Ha no mundo o odio á exceção – e ser si mesmo é ser exceção. *Ser exceção e* defende-la

---

<sup>160</sup> “Há um erro aqui. Esse quadro de Charles Gleyre que entrou para o museu de Luxemburgo e de lá se passou para o Louvre, sempre foi vítima de traições. Gleyre denominou-o *Soir* mas o publico foi mudando esse nome para *Ilusions Perdues* e assim ficou. Eu tambem mexi no quadro. Pus o velho dentro da barca e fiz a barca vir entrando no porto, toda surrada. Traí o pobre Gleyre. Sua barca não vai entrando, vai saindo, como se deduz da direção do enfunamento das velas...” (LOBATO, 1964, v.11, p.83).

contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece grande coisa” (LOBATO, 1964, v.11, p.83).

A busca por um estilo próprio e a oposição à “uniformização” tornam-se o *leitmotiv* de Monteiro Lobato. Em diversas ocasiões, o escritor expõe ao amigo que para ser um “homem de letras vitorioso” é necessário individualizar-se e não reproduzir discursos consolidados ou estilos. Na carta de 1907, explicita-se a crítica de Lobato a Rangel por incorporar o estilo de outros autores e abafar o seu:

Ando para te passar um pito. Você grudou-se num certo número de autores, conviveu demais com eles – Zola, Flaubert, Goncourt – e estranha todos que deles se diferenciam. Isso é estreiteza. Nada de hábitos, meu caro. Hábito é preguiça. Coisa para velhos e estropiados. Um homem vivo deve ser como o mar, sempre em movimento. O velho é o lago – manso lago azul, essa besteira (LOBATO, 1964, v.11, p.186).

Lobato reivindica do amigo uma postura mais distanciada em relação aos autores que lê, sem submeter-se e restringir-se à obra deles. Com a oposição de duas imagens, a do mar e a do lago, Lobato expõe o modo como o escritor deve posicionar-se perante o acervo literário. Podemos observar, nas duas comparações estabelecidas – “homem vivo como o mar” e “velho como lago” –, a expressão do pensamento lobatiano de que o escritor em formação deve estar em contínuo movimento, percorrendo as diversas correntes literárias a fim de extrair desse contato elementos que auxiliem na construção do seu senso estético.

Camilo Castelo Branco é um dos escritores pelo qual Monteiro Lobato demonstra grande admiração e que ocupa tempo considerável de suas leituras. Em 15/09/1909, Lobato comenta com Rangel a maneira como lê as obras do escritor português:

Mandei vir *Noites de Insonia*, de Camilo, 12 volumes, e ainda apanhei uns em Taubaté. E leio anotando os jeitos. Palavras novas não me interessam. A grande coisa não é possuir montes de palavras; se assim fosse, um dicionarista batia Machado de Assis. É *saber combinar* bem as palavras, como o pintor combina as tintas e o músico o faz às notas (LOBATO, 1964, v.11, p.273, grifo nosso).

Para Lobato, o essencial não é expressar algo inédito, mas sim *saber combinar* os elementos já existentes e transformá-los em novos. Em termos teóricos, as palavras de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985, p.19), expressam esse posicionamento de Monteiro Lobato: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, recodificação moderna que estabelece *a diferença no coração da semelhança*” (HUTCHEON, 1985, p.19, grifo nosso).

Essa perspectiva lobatiana sobre a criação artística evidencia-se também nas palavras presentes no “Prefácio da 1ª. Edição”, de *Idéias de Jéca Tatú* (1919).<sup>161</sup> Nelas, a postura crítica de Lobato em relação à adoção do estilo de outrem em detrimento da construção de um estilo próprio torna-se nitidamente perceptível:

Uma idéia central unifica a maioria destes artigos dados à estampa em “O Estado de São Paulo”, na “Revista do Brasil” e em outros periódicos. Essa idéia é um grito de guerra em prol da nossa personalidade... A corrente contrária propugna a vitória do macaco. Quer no vestuário, a cinturinha de Paris; na arte, “aveuglesnés”; na língua, o patuá senegalesco... Combate a originalidade como um crime e outorga-nos, de antemão, o mais cruel dos atestados: és congenialmente incapaz duma atitude própria na vida e nas artes; copia, pois, ó imbecil!

Convenhamos: a imitação é, de feito, a maior das forças criadoras. Mas imita quem assimila processos. Quem decalca não imita, furta. Quem plagia não imita, macaqueia [...]

– Macaquitos, então?

– Upa! Macacões! (LOBATO, 1964, v.4, p.IX).

Pela passagem acima, verificamos que o autor de *Idéias* não se opõe à imitação como forma de elaboração artística, ao contrário, reconhece seu poder criativo. Além disso, Lobato faz a ressalva de que a imitação exige a *assimilação de processos*. Tanto o “saber combinar” quanto o “assimilar processos” indicam um procedimento de criação em que o artista se volta para o patrimônio cultural e, a partir desse material, produz algo novo e individualizado. Lobato admite que “na obra d’arte, além dos elementos intrínsecos, permanentes, regidos pelas leis eternas das proporções e do equilíbrio, ha o estilo que mais não é do que sua fisionomia inconfundível” (LOBATO, 1964, v.4, p.37).<sup>162</sup> Observamos que para o criador do Picapau Amarelo o relevante na construção de uma obra de arte é saber imprimir nos elementos já existentes sua marca, sua “fisionomia pessoal”.

Verificamos, assim, que Lobato retoma a imitação enquanto procedimento criativo tal como era concebida no século XVI. Em *Literatura comparada*, Sandra Nitrini, com base nas formulações de Odette Mourgues, esclarece que “naquela época, a imitação consistia num princípio artístico, *mas o escritor não devia imitar servilmente, não devia sacrificar a sua própria individualidade*; ao contrário, *devia impregnar a obra com sua marca própria*”

---

<sup>161</sup> Inicialmente, os artigos foram publicados em *O Estado de São Paulo* e na *Revista do Brasil*. Em 1919, Lobato organiza esses textos e publica-os sob o título *Idéias de Jéca Tatú* que, posteriormente, passa a compor a coleção *Obras Completas* (1946). Para uma análise crítica, conferir o trabalho *Um Jeca nos vernissages* (1995), de Tadeu Chiarelli.

<sup>162</sup> Lobato define o estilo nos seguintes termos: “Estilo é a feição peculiar das coisas. Um modo de ser inconfundível. A fisionomia. A cara” (LOBATO, 1964, v.4, p.24). Ou, como declara em “Ainda o estilo”: “O estilo é a fisionomia da obra d’arte. Produto conjugado do homem, do meio e do momento, é pelo estilo que ela adquire caráter” (Idem, p.37).

(NITRINI, 2000, p.140, grifo nosso). Essa “marca própria” estaria “ligada indissolúvelmente a uma consciência aguda de certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu século” (Idem, p.140). Essa concepção será veementemente defendida por Lobato: “A pintura brasileira só deixará de ser um pastiche inconsciente quando se penetrar de que é mistér *compreender* a terra para bem interpreta-la” (LOBATO, 1964, v.4, p.58).

No artigo “A questão do estilo”, Lobato cita Olavo Bilac como um exemplo válido de postura a ser adotada pelos artistas brasileiros perante o cânone:

*Côe-se a arte colonial através dum temperamento profundamente estetico, filho da terra, produto do ambiente, alma aberta á compreensão da nossa natureza: e a arte colonial surgirá moderníssima, bela, fidalga e gentil como a lingua barbara de Vaz Caminha sai bela, fidalga, gentil e modernissima dum verso de Olavo Bilac.*

O poeta, no entanto, ao compôr o “Caçador de Esmeralda” não tomou de Corneille um vocábulo, nem de Anatole um conceito, nem de Musset uma noite, nem de Rostand um galo nem de Lecomte uma frialdade, nem da Grecia um acanto, nem de Roma uma virtude. Mas, sem o querer, pelo fato de ser *um moderno aberto a todos os ventos*, tomou de Corneille a pureza da lingua, de Musset a poesia, de Lecomte a elegancia, da Grecia a linha pura, de Roma a fortidão d’alma – e *com o antigo-bruto fez o novo-belo* (LOBATO, 1964, v.4, p.33, grifos nossos).

Com o emprego do verbo “coar”, Monteiro Lobato propõe um método de criação em que o “antigo”, ao passar pelo filtro do senso estético do artista, faz-se “novo”. Opondo-se à idéia de genialidade do escritor, Lobato reconhece que a obra de arte nasce do diálogo com outras criações, incidindo sua originalidade nas combinações realizadas. Ao caracterizar Bilac como “um moderno aberto a todos os ventos”, Lobato recupera a idéia presente na carta anteriormente citada em que compara o autor com o mar. Essas duas comparações dão ênfase ao constante movimento necessário na herança literária, não para copiar um escritor já consagrado e tornar-se “Eça II ou um Esquilo III”, mas sim, para extrair desse patrimônio elementos que propiciem a aquisição de um senso estético próprio, capaz de transformar o “antigo-bruto” em “novo-belo”. Podemos reconhecer, nessa proposição de Lobato, o que vem sendo discutido atualmente a respeito do processo de criação artístico, conforme se observa nas considerações de Cecilia Almeida Salles, em *Gesto inacabado* (2007): “a originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos” (SALLES, 2007, p.89).

As declarações “saber combinar”, “assimilar processos” e “coar” indicam um modo de produção em que se torna próprio o alheio. Contudo, “não para rouba[r] ao dono”, mas sim

“para pegar o jeito de também te-las assim, próprias” (LOBATO, 1964, v.12, p.07).<sup>163</sup> Lobato explica seu método de leitura: “O meu processo é anotar as boas frases [...] Não releio mais esse livro – não ha tempo – mas releio o compendiado, o extrato, e *aspiro* o perfume e *saboreio*. Formo assim um florilegio camiliano do que nele mais me seduz as visceras esteticas” (Idem, p.07, grifo nosso). Nessa afirmação, os dois verbos empregados – aspirar e saborear – sugerem imagens em que a apreciação ocorre por meio de sentidos, metaforizando uma maneira de valer-se do outro para construir sua própria obra.

Essas proposições de Lobato relativas ao fazer literário assemelham-se àquela defendida pelos modernistas e denominada *antropofagia*. De acordo com Haroldo de Campos, em *Da razão antropofágica* (1983, p.109), a antropofagia expressa “o sentido agudo da necessidade de pensar o nacional e o universal em relação dialógica”. Não seria essa a proposta defendida também por Monteiro Lobato? Percebemos, portanto, que, mesmo antes da realização da Semana de 22, na qual os modernistas trouxeram à luz esse método literário de *devoração* do outro, essa forma de conceber as relações intertextuais já era praticada por alguns escritores brasileiros, como, por exemplo, Machado de Assis.<sup>164</sup>

Na busca pela individualidade, Monteiro Lobato, em 11/12/1917, declara: “meu estilo está em formação. Talvez fique em formação toda a vida. O de hoje é uma fase. Fase da Lua Cheia, talvez precursora de mais equilibrada e discreta Mingoante” (LOBATO, 1964, v.12, p.163). Com a oposição de duas fases da lua, Lobato indica o trajeto a percorrer e a meta a ser atingida: o aprimoramento da linguagem. Essa postura de Lobato a respeito do uso da língua revela seu posicionamento diante do “acervo literário”, sobretudo no âmbito da literatura infantil.

Na carta de 17/06/1921, essa inquietação em relação à linguagem empregada nas produções literárias torna-se explícita quando Lobato expõe seu projeto editorial de publicar os clássicos para as crianças. Apoiando-se nas edições de Laemmert, organizadas por Carlos Jansen Müller, Lobato afirma: “Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua. Creio que até se pode agarrar o Jansen como “burro” e reescrever aquilo em língua desliteraturizada [...] É só ir eliminando todas as complicações estilísticas do “burro””. (LOBATO, 1964, v.12, p.233). A referência ao estilo empregado por Jansen nas traduções dos clássicos para o português do Brasil indica o descontentamento de Lobato diante dessas obras. Desse modo, ao propor a “desliteraturização” dos textos para as crianças, Lobato visa à acessibilidade as obras estrangeiras e revela a sua concepção de literatura.

---

<sup>163</sup> Fragmento extraído da carta de 16/01/1915.

<sup>164</sup> A diante, trataremos mais detalhadamente sobre esse aspecto.

Segundo Maingueneau (2006, p.163), “todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo literário”, de modo que o autor “não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser”. Nessa trajetória pelo acervo, Monteiro Lobato opõem-se a certo tipo de exercício literário e afina-se a outros. Em suas cartas, constatamos a referência a alguns escritores que contribuem para a sua formação literária, tais como Charles Perrault, Machado de Assis e Maria José Dupré.

Na carta de 19/12/1915, verificamos que o texto de Charles Perrault é retomado como modelo de forma narrativa adequado ao público infantil:

Chegou-me afinal o livro infantil – mas não é livro infantil. Não é literatura para as crianças. É literatura geral.

Para ser infantil tem o livro de ser escrito como o CAPINHA VERMELHA, de Perrault. Estilo ultra direto, sem nenhum grânulo de “literatura”. Assim: Era uma vez um rei que tinha duas filhas, uma muito feia e má, chamada Teodora, a outra muito bonitinha e boa, chamada Inês. Um dia o rei, etc.

A coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literario. O enfeite literario agrada aos oficiais do mesmo ofício, aos que compreendem a *Beleza literaria*. Mas o que é beleza literaria para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças (LOBATO, 1964, v.12, p.372-3).

Dessa maneira, verificamos que Lobato se vale de uma obra clássica não para copiá-la, mas para assimilar o *modo* de construção do texto e extrair dele um princípio estético para as narrativas que se propõem às crianças: a “narrativa a galope sem nenhum enfeite literario”. Essa postura de Lobato diante da produção de Perrault revela sua sensível percepção das necessidades específicas do público infantil.<sup>165</sup>

No âmbito da literatura brasileira, Lobato manifesta seu gosto pela precisão da linguagem machadiana: “não pode haver língua mais pura, água mais bem filtrada, nem melhor cristalino a defluir em fio da fonte” (LOBATO, 1964, v.12, p.33).<sup>166</sup> Os termos empregados por Lobato metaforizam o trabalho lingüístico de Machado que, sem se deter em excessos, diz o máximo com o mínimo de palavras. No artigo publicado no jornal *La Prensa*,<sup>167</sup> por ocasião do centenário de nascimento de Machado, Lobato ressalta a “justa medida” da estética machadiana: “Machado de Assis ensinou o Brasil a escrever com limpeza, tacto, finura, limpidez. Criou o estilo lavado de todas as douradas pulgas do

---

<sup>165</sup> Essas “complicações estilistas” mencionadas por Lobato, possivelmente fazem referências ao estilo rebuscado presente nas obras parnasianas/simbolistas.

<sup>166</sup> Fragmento extraído da carta de 03/06/1915.

<sup>167</sup> Artigo posteriormente incluído na obra *Mundo da lua e Miscelânea*.

gongorismo, do exagero, da adjetivação tropical [...]” (LOBATO, 1964, v.15, p.332). Por diversas vezes em suas cartas, Lobato reforça esse aspecto da obra de Machado:

Não conheço melhor modelo que Machado de Assis. Camilo ainda me choca, é muito bruto, muito português de Portugal e nós somos daqui. Machado de Assis é o classico moderno mais perfeito e artista que possamos conceber. Que propriedade! Que simplicidade! Simplicidade não de simplório, mas do maior dos sabidões. Ele gasta suas palavras como um nobre de raça fina gasta a sua fortuna (LOBATO, 1964, v.11, p.263).<sup>168</sup>

Ao designar Machado de Assis como um “clássico moderno”, Lobato reconhece a sua filiação a uma tradição literária que investe na criação a partir do diálogo com outros textos, sem sacrificar, no entanto, a sua própria individualidade artística. Em outra passagem de suas cartas, Lobato declara, em 30/07/1910: “Tenho a impressão de que as *Memorias Postumas de Braz Cubas* foram escritas por um conjunto de mestres: Sterne, Anatole, Xavier de Maistre e Stendhal [...] Parece um livro ateniense, anacronicamente rebentado no Rio de Janeiro (LOBATO, 1964, v.11, p.292-3).

Lobato percebe que em Machado de Assis já se encontra a idéia do processo de assimilação como uma forma de “desentranhar” riquezas novas dos velhos clássicos, – tendência explicitada no texto crítico “Instinto de nacionalidade” (1873):

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil [...] Em geral não se lêem o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, *desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas*, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinha os antigos, nem tudo tem os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 1979, p.809, grifo nosso).

Consciente de que a cópia banal como procedimento criativo gera certo descompasso entre a obra e o seu tempo, Machado salienta a importância de se voltar aos clássicos como uma forma de “assimilar processos”, como uma maneira de extrair desse legado elementos que, somados aos próprios, se fazem novos.

Outra escritora que desempenha um papel significativo na formação literária e estética lobatiana, como declara o próprio escritor, é Maria José Dupré:

Rangel: apareceu-nos uma senhora Dupré que está operando uma revolução literaria. Esta nos ensinando a escrever – e eu já muito aproveitei a lição. Revelou-me um tremendo segredo: *o certo em literatura é escrever com o mínimo de literatura!* Certo, porque desse modo somos lidos, como ela está

---

<sup>168</sup> Fragmento extraído da carta de 30/08/1909.

sendo e como eu consegui ser nos livros em que me limpei de toda “literatura” (LOBATO, 1964, v.12, p.339, grifo do autor).<sup>169</sup>

Lobato percebe, pelo contato com esses autores, que a riqueza de uma obra literária não consiste no seu rebuscamento lingüístico; ao contrário, a opção por uma linguagem precisa, sem “enfeites literários”, propicia a aproximação da obra com o leitor, ampliando seu alcance. Constatamos, portanto, que, ao posicionar-se de modo contrário ao estilo afetado de Jansen e de maneira favorável à simplicidade estilística de Perrault, de Machado e de Dupré, Monteiro Lobato constrói sua trajetória no “arquivo literário” e indica qual é, na sua perspectiva, o “exercício legítimo da literatura”. Essa preocupação com a linguagem torna-se uma constante na produção literária de Monteiro Lobato que, constantemente, submete suas obras à revisão, como expressa na carta de 01/03/1943: “O último submetido a tratamento foram as *Fábulas*. Como o achei pedante e requintado! Dele raspei quase um quilo de ‘literatura’ e mesmo assim ficou alguma” (LOBATO, 1964, v.12, p.340).

A atuação de Lobato no panorama da literatura infanto-juvenil ocorre com base em dois projetos literários que se complementam: o de tradução e o de criação. No primeiro caso, podemos dizer que a postura de Lobato se diferencia das demais por compreender a tradução como “um transplante”, em que “o tradutor necessita compreender a fundo a obra e o autor, e *reescreve-la em português como quem ouve uma história e depois a conta com palavras suas*” (LOBATO, 1964, v.15, p.127, grifo nosso). Nesses termos, a tradução torna-se uma maneira de trazer a produção estrangeira para a cultura nacional e de ampliar o alcance das obras clássicas, rompendo com as barreiras lingüísticas. Para tanto, é necessário que o tradutor não se prenda à tradução literal, pois “a obra torna-se ininteligível e asnática” (Idem, p.127). É preciso “dizer exatamente a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da sua língua de tradutor, dentro da sua forma literária de tradutor” (Idem, p.118). Observamos com essas declarações que, para Monteiro Lobato, o exercício da tradução não se limita a encontrar palavras equivalentes de uma língua na outra; ao contrário, trata-se de uma “remodelação” capaz de tornar a obra acessível ao leitor brasileiro: “Gosto imenso de traduzir certos autores. É uma viagem por um estilo. E traduzir Kipling, então? Que esporte! Que alpinismo! Que delícia *remodelar* uma obra d’arte em outra língua!” (LOBATO, 1964, v.12, p.327, grifo nosso).<sup>170</sup>

No projeto literário de criação, Monteiro Lobato constrói seu universo ficcional baseado no intercâmbio de “mundos”. Considerando as análises do capítulo anterior em que

---

<sup>169</sup> Fragmento extraído da carta de 01/02/1943.

<sup>170</sup> Fragmento extraído da carta de 16/06/1934.

se examinou a presença das personagens de Charles Perrault e as asserções de Lobato aqui recuperadas, verificamos que sua obra infantil é constituída a partir da assimilação dos contos de fadas e da combinação de suas convenções com elementos próprios.

Para estabelecer essas novas combinações, Monteiro Lobato vale-se da paródia como técnica narrativa. Nas palavras de Sant'Anna (1998, p.31) “o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica”. Associando essa definição às análises das narrativas de Lobato, notamos que o escritor *re-apresenta* os contos de fadas de Perrault, mostrando uma nova forma de ler (ou de valer-se) desse clássico amplamente divulgado na cultura brasileira. Lobato “libera” esse discurso ao extrapolar seus limites e ao transpor essas personagens da tradição literária para um universo ficcional totalmente diferente. Esse modo de criação revela a consciência crítica de Monteiro Lobato em relação ao panorama da literatura infantil brasileira que se pautava, sobretudo, na “importação” de obras estrangeiras para a formação literária dos pequenos leitores.

De modo semelhante, Linda Hutcheon (1985), define:

A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p.48, grifo do autor).

Se Sant'Anna fala em *re-apresentação*, Hutcheon cria o termo *transcontextualização* para designar o processo operado pelo texto paródico na obra ou nas convenções parodiadas. Nesse procedimento de criar o “novo” a partir do “velho”, verificamos a postura crítica do parodiador – “É uma tomada de consciência crítica” (Sant'Anna) / “Está implícita uma distanciação crítica” (Hutcheon) – que encontra na ironia o recurso para a criação de novos planos de sentido.

Na definição formulada por Hutcheon, há uma referência a um elemento decisivo para concretização da paródia: o leitor. Em sua opinião, o leitor desempenha o papel de codificador e, depois, o de decodificador, tendo de efetuar “uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (HUTCHEON, 1985, p.50). A respeito da participação do leitor na construção de sentido do texto, Umberto Eco, em *Lector in fabula* (2004, p. 39,

grifo do autor), afirma: “o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*”. Observamos, portanto, que, ao estabelecer uma relação intertextual entre sua obra e os clássicos contos de fadas de Perrault, Monteiro Lobato exige a interação criativa do leitor com seu texto de modo a apreender e a concretizar a efetivação da paródia, identificando as transformações e/ou adaptações articuladas pela obra nova. De modo perspicaz, Lobato vale-se de textos que tinham ampla circulação entre os leitores infantis e, por meio da ironia criticamente construtiva, cria um novo universo ficcional.

A esse respeito, Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (1978, p.24), afirma que, no novo contexto, “se o significante é o mesmo, o significado circula uma outra mensagem, uma mensagem invertida”. Com base nessas considerações teóricas, notamos que, por meio do *deslocamento/transcontextualização*, Monteiro Lobato *re-apresenta* de modo *invertido* as personagens de Perrault nas aventuras do Sítio de Dona Benta: o Pequeno Polegar torna-se aleijado e de muletas; Cinderela calça sapatos de camurça; o Gato de Botas caça o Mickey Mouse; o Lobo tenta comer a vovó Dona Benta; e o Barba Azul usa um cinto com as cabeças de suas ex-mulheres e é morto por Dom Quixote.

Com esse procedimento, contesta-se “o conceito de *propriedade* de textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-os a uma nova leitura” (SANT’ANNA, 1998, p.46, grifo do autor). Na leitura das histórias de Lobato, percebemos essa ruptura das narrativas com seus autores, o Mundo das Fábulas passa a ser concebido como um universo único. Ao criar suas obras, Lobato demonstra sua postura crítica diante do “acervo literário” e, conseqüentemente, interfere na hierarquia desse arquivo. Segundo Maingueneau (2006, p.166), “o criador só pode atribuir um lugar a si mesmo por efração e pela modificação das hierarquias”. Ou, como já havia sugerido Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), instaura-se uma disputa pela hegemonia no campo literário, de forma que o autor passa a *marcar época* quando consegue “fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na *dianteira* dessas posições, *na vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo” (BOURDIEU, 1996, p.181).<sup>171</sup>

Apesar da posição diferenciada adotada na construção de uma nova obra, Linda Hutcheon observa que a paródia opera também “como um método de inscrever a

---

<sup>171</sup> Para um estudo mais amplo sobre a questão, conferir Enio Passiani, em *Na trilha do Jeca* (2002), que empreende uma análise do papel de Monteiro Lobato na formação do campo literário no Brasil, baseando-se nas proposições teóricas de Pierre Bourdieu.

continuidade” (HUTCHEON, 1985, p.32), a partir da distância crítica. Constatamos, portanto, que Monteiro Lobato promove, por meio da paródia e da execução de novas combinações, uma continuidade crítica da forma dos contos de fadas, criando uma narrativa que, apesar das semelhanças, impõem-se no “acervo literário” pela diferença.

### **MONTEIRO LOBATO E OS CONTOS DE FADAS: UM INVESTIMENTO GENÉRICO**

Na criação do Sítio do Picapau Amarelo, Lobato recupera a tradição dos contos de fadas e recria os elementos característicos dessa modalidade literária, como o maravilhoso. Constituindo uma propriedade imprescindível do gênero, o maravilhoso possibilita acontecimentos que, na realidade empírica, jamais se sucederiam. Nos contos de Perrault, esse elemento permite a ocorrência do sono de cem anos da Bela Adormecida; a transformação da abóbora e das vestimentas de Cinderela; o andamento sobrenatural das botas de sete léguas do Pequeno Polegar; o não-desaparecimento da mancha de sangue da chave mágica de Barba Azul; enfim, o maravilhoso gera situações que, por mais inusitadas que sejam, não despertam nenhum estranhamento nas personagens e nos leitores. Como afirma Jolles (1976, p.202), é o prodígio do maravilhoso que se espera que aconteça e que se exige dessa modalidade literária: “o que seria maravilhoso, no contexto dessa forma e, portanto, despido de sentido, seria que tais coisas não acontecessem; o conto e o seu universo peculiar perderiam então a validade”. De modo semelhante, nas narrativas de Monteiro Lobato, o maravilhoso também possibilita acontecimentos extraordinários: os bonecos adquirem vida e, por meio de póis mágicos, a turma vive as mais diversas aventuras dentro e fora das terras do Sítio.

A respeito da “filiação” que o escritor estabelece ao construir seu universo ficcional, Dominique Maingueneau (2006, p.168) afirma que “defender um certo posicionamento vai ser, portanto, determinar que as obras devem investir em determinados gêneros e não em outros”. Logo, “a condenação deste ou daquele gênero não é uma decisão exterior à criação propriamente dita” (Idem, p.168). De modo similar, Bourdieu (1996, p.108) já havia declarado que, ao criar *Madame Bovary* ou *A educação sentimental*, Gustave Flaubert “situa-se ativamente, por escolhas que implicam umas tantas recusas, no espaço dos possíveis que se oferecem a ele”.

Como Flaubert, Monteiro Lobato também se posiciona “ativamente” diante do “arquivo literário” e, por meio de suas escolhas, procura criar seu espaço ao lado das obras já existentes. Desse modo, ao combinar elementos próprios com as convenções literárias dos contos de fadas, Monteiro Lobato intervém na “hierarquia dos gêneros”. No entanto, conforme ressalta Bourdieu (1996, p.108), faz-se necessário “compreender essas escolhas e compreender a significação diferencial que as caracteriza no seio do universo das escolhas possíveis e a relação inteligível que une esse sentido diferencial à diferença entre o autor dessas escolhas e os autores de escolhas diferentes das suas”. Numa proposição similar, Maingueneau enfatiza: “*mais do que a pertinência a um gênero, o que importa é a maneira como a obra gere suas relações com esse gênero*” (MAINGUENEAU, 1996, p.141, grifo do autor).

Com base nessas proposições de Maingueneau e de Bourdieu, pretendemos examinar, no presente tópico, o modo como Lobato recupera a tradição dos contos de fadas com vistas à criação de novos planos de sentido. Ampliando a discussão do capítulo anterior, propomo-nos a analisar, além da *transcontextualização* das personagens de Perrault, a maneira como são empregadas as características formais dessa modalidade literária na construção do Sítio do Picapau Amarelo.

### **Do pó de pirlimpimpim ao faz-de-conta emiliano: o maravilhoso no Picapau Amarelo**

A primeira narrativa do livro *Reinações de Narizinho*, “Narizinho Arrebitado”, explicita essa “filiação” da obra de Lobato às narrativas que se desenvolvem sob a atmosfera do maravilhoso. A primeira experiência maravilhosa ocorre depois da apresentação das personagens: Narizinho conhece o Reino das Águas Claras, que fica no fundo do ribeirão do Sítio. Nesse trecho da história, a paisagem comum do ribeirão de Dona Benta metamorfoseia-se, trazendo à luz todo um Reino Encantado que, até então, passava despercebido.

Essas transformações ocorrem com certa frequência no universo ficcional lobatiano. Em *Emília no país da gramática* (1934), as personagens estão caminhando e, de repente, deparam com um novo espaço: “Trotou, trotou e, depois de muito trotar, deu com eles numa região onde o ar chiava de modo muito estranho [...] – É que já entramos em terras do País da Gramática – explicou o rinoceronte – Estes zumbidos são os SONS ORAIS, que voam soltos no espaço” (LOBATO 1988, v.6, p.11). Sem qualquer explicação, a paisagem modifica-se,

como também se observa em *O Picapau Amarelo*, com a mudança das personagens do País das Maravilhas para as Terras Novas: “Aqueles terras ordinárrissimas, onde só havia saúva e sapé, começaram a transformar-se por encanto” (LOBATO, 1956, p.22-3). Outro exemplo está em *O Minotauro* (1939), no momento em que a turma do Sítio decide ir visitar a Grécia antiga e não a atual: “Todos concordaram e, fechando os olhos, fizeram *tchibum!* Foram sair lá adiante, em plena Grécia de Péricles. Tudo mudou como por encanto” (LOBATO, 1988, v.12, p.113).

Além da metamorfose do espaço, verificamos, no Sítio, a transformação das próprias personagens. Os grandes exemplos são a Emília e o Visconde. Ambos deixam de ser bonecos e metamorfoseiam-se em “gente”, como reconhece Dona Benta, em *Caçadas de Pedrinho*: “Mas lembre-se, Nastácia, que também nunca vimos contar de nenhuma boneca que falasse, nem de nenhum visconde de sabugo que agisse tal qual uma gatinha – e aí estão a Emília e o Visconde de Sabugosa” (LOBATO, 1988, v.3, p.39). Em *O Saci*, Narizinho também sofre uma metamorfose, é transformada por Cuca em pedra. A menina é salva por Pedrinho e o Saci: “um fato maravilhoso se deu. Uma pedra no terreiro, que ninguém se lembrara de ter visto ali, principiou a inchar, a crescer e a tomar forma de gente. Segundos depois essa forma de gente começou a apresentar os traços de Narizinho (LOBATO, 1988, v.2, p.245-6).

Considerando os exemplos mencionados nos parágrafos anteriores e as palavras de Marina Warner (1999, p.17) de que “é a metamorfose que define o conto de fadas”, constatamos que Monteiro Lobato, na elaboração do seu universo ficcional, investe nesta modalidade literária ao retomar e *re-apresentar* suas características basilares, criando novos planos de sentido.

Além da metamorfose, na estrutura dos contos de fadas, os objetos mágicos também cooperam para a manutenção da atmosfera de encantamento, criando “um imenso teatro de possibilidades nas histórias: tudo pode acontecer” (WARNER, 1999, p.18). Nos contos de Perrault, podemos constatar essa abertura dada à narrativa, por exemplo, quando as botas de sete léguas são incorporadas na história do Pequeno Polegar, ampliando as possibilidades de ação da personagem; ou, na varinha de condão da madrinha de Cinderela, viabilizando as transformações necessárias para a ida da personagem ao baile. No Sítio do Picapau Amarelo, o prodígio do recurso maravilhoso será introduzido a partir de “Pena de Papagaio”, o penúltimo capítulo de *Reinações de Narizinho*: “o menino invisível [Peninha] tirou dum saquinho certo pó de pirlimpimpim [...] que é o pó mais mágico que as fadas inventaram”

(LOBATO, 1957, p.259). Produzido por seres sobrenaturais, as fadas, o pó possibilita o deslocamento das personagens lobatianas para outras partes do País das Maravilhas.

Neste mesmo capítulo, as crianças experimentam uma viagem com o pó e vão, juntamente com Peninha, para o País das Fábulas onde conhecem La Fontaine e Esopo: “sentiram-se leves como plumas, e tontos com uma zoeira nos ouvidos. As árvores começaram a girar-lhes em torno como dançarinas de saio de folhas e depois foram se apagando [...] Eles boiavam no espaço como bolhas de sabão levadas por um vento de extraordinária rapidez” (LOBATO, 1957, p.260). Esses eram os sintomas do pó que logo passavam com a chegada ao destino.

Peninha é uma personagem que desperta dúvida nas crianças do Sítio a respeito de sua verdadeira identidade: – “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?” (LOBATO, 1988, v.5, p.133). Com essa sugestão, Lobato explicita ao leitor empírico sua concepção concernente ao processo de composição de uma obra literária. Nesse jogo intertextual, Lobato demonstra que seu universo ficcional é um complexo “mosaico de citações”, confirmando a tese de que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64), tornando “a linguagem poética pelo menos *dupla*” (Idem, p.64). Assim, como declara a escritora Ana Maria Machado, “com a maior sem-cerimônia, [Lobato] pegou o pó-das-fadas que Barrie inventou para fazer Peter Pan voar, batizou-o com o som da fada Sininho e criou o pó de pirlimpimpim, mudando apenas o modo de usar” (MACHADO, 2002, p.127).

Com a inserção desse recurso mágico, a vida no Sítio extrapola seus limites físicos, permitindo a ida a lugares inusitados, tais como, o País das Fábulas, o Céu, o planeta Marte, o planeta Saturno, a Via Láctea, a Grécia, Olimpo, a Ilha de Creta, a Ilha de Bikini etc. Apesar de seu poder, o pó de pirlimpimpim perde sua eficácia ao entrar em contato com o sal, como é relatado no capítulo “O pó de pirlimpimpim”, em *Reinações de Narizinho*: “Com espanto geral, porém, o pó não fez efeito. Outra dose, e nada. Pirlimpimpim perdera a força... Molhara-se na água do mar [...] Pirlimpimpim agüenta tudo, menos sal (LOBATO, 1956, p.309).

Se inicialmente esse recurso é um produto criado pelas fadas, posteriormente, notamos que o Visconde de Sabugosa se dedica ao estudo e à criação de pós mágicos. Em *O Minotauro* (1939), Pedrinho utiliza um elemento mágico muito semelhante ao pó dado por Peninha, chamado na ocasião de pó número 2. Este serve especificamente para promover a

“*locomção no tempo*”, permitindo o deslocamento de um século para outro; enquanto o pó de pirlimpimpim serve para a “*locomção no espaço*”.

Em *A chave do tamanho*, Emília vai ao laboratório do Visconde e toma uma pitada de um pó para ir à Casa das Chaves: “O Visconde, de fato, andava estudando um misterioso superpó, capaz de maravilhas ainda maiores que o velho pó de pirlimpimpim” (LOBATO, 1988, v.13, p.11). Já na narrativa “A reinação atômica”, em *Histórias diversas*, o Visconde dedica-se à produção do pirlimpimpim, fato que assegura o uso prolongado desse recurso mágico pelos habitantes do Sítio: “[Dona Benta] foi ter ao laboratório do Visconde, que estava entretido na fabricação do pó de pirlimpimpim” (LOBATO, 1988, v.15, p.247).

Se normalmente o pó de pirlimpimpim é usado para promover as viagens maravilhosas dos habitantes do Sítio, Emília, com sua postura transgressora, vale-se do pó para dar um “sumiço” no advogado e no Sr. Müller, que se dizia dono do Quindim. A boneca traz “uma pitada de pó de pirlimpimpim num pires” e os desafia a cheirarem o pó sem espirrar; caso conseguissem o rinoceronte era deles. Ambos “tomaram a pitada, sorridentes e... *fiunnn!* – ninguém nunca soube onde foram parar! Sumiram-se no espaço...” (LOBATO, 1988b, p.85).

Observamos que a incorporação dos pós mágicos e das transformações por encanto propicia uma maior mobilidade às narrativas de Monteiro Lobato, rompendo com a limitação espacial e com a cronologia linear. Essa ruptura permite um entrecruzamento do passado e do presente, como ocorre na viagem das crianças com Dona Benta para a Grécia antiga: “Ao ouvir tais palavras, Pércles olhou para Fídias com ar de quem não estava entendendo coisa nenhuma. Era Cristã? Novo Continente? Cristóvão Colombo? [...] Dona Benta entendeu: estavam a julgá-la de miolo mole” (LOBATO, 1988, v.14, p.123). Ou, ainda, nas aventuras junto com Hércules: “Minutos depois estava Emília contando a Hércules que lá no século XX as damas usavam peles de muitos animais, inclusive de uma tal raposa prateada, que era raríssima” (LOBATO, 1988, v.14, p.100). Nestes casos, Lobato põe para contracenar personagens totalmente díspares e, por meio dessa junção, possibilita o conhecimento da história de uma civilização e conduz o leitor a uma reflexão crítica do desenvolvimento da humanidade.

Assim, nessa ambientação maravilhosa, as mazelas da sociedade moderna são desveladas ao pequeno leitor. Há várias passagens que exemplificam essa forma de Lobato misturar fantasia e realidade. Em *O Minotauro*, as personagens fazem uma apreciação pessimista da modernidade, discutindo os “progressos” dessa civilização: “As ruas, feitas

originariamente para os pedestres, foram invadidas pelas máquinas de correr e de empastar o ar com o fedor da gasolina – máquinas tremendamente destruidoras, que fazem mais vítimas num ano” (LOBATO, 1988, v.12, p.115). Em *Emília no país da gramática*, em meio ao passeio maravilhoso pela língua portuguesa, podemos constatar a crítica social: “Era uma cidade como todas as outras. A gente importante morava no centro e a gente de baixa condição, ou decrépita, morava nos subúrbios” (LOBATO, 1988, v.6, p.17). Em *O poço do Visconde* (1937), notamos a censura à concentração de riqueza: “O dinheiro foi feito para circular, não para apodrecer nas arcas; mas em vez de gastá-lo egoisticamente só conosco, como fazem os maus ricos, podemos gastá-lo de modo a beneficiar os milhares de pobrezinhos que nunca tiraram petróleo” (LOBATO, 1988, v.10, p.163). E, em *A chave do tamanho*, o que move as ações de Emília é a força devastadora da guerra, que gera intensa tristeza em Dona Benta:

– Não há tal, minha filha. A humanidade forma um corpo só. [...] Uma bomba que cai numa casa em Londres e mata uma avó de lá, como eu, e fere uma netinha como você ou deixa aleijado um Pedrinho de lá, me dói tanto como se caísse aqui. É uma perversidade tão monstruosa, isso de bombardear inocentes, que tenho medo de não suportar por muito tempo o horror desta guerra (LOBATO, 1988, v.13, p.10).

Mais do que um simples expediente literário capaz de superar os entraves narrativos, verificamos que a presença do maravilhoso no universo ficcional lobatiano torna-se uma maneira de propiciar a inserção de questões densas de modo mais leve, adequando-se ao nível intelectual do leitor infantil. Percebemos, portanto, que a produção literária de Monteiro Lobato, de modo semelhante aos contos de fadas de Perrault, incorpora direta ou indiretamente questões de seu tempo, denunciando as mazelas sociais e as contradições da natureza humana.

Além dos pós mágicos, muitas situações são resolvidas com o faz-de-conta, recurso exclusivamente empregado por Emília. Como afirma a boneca, em *A reforma da natureza* (1941), “o nosso segredo é o faz-de-conta. Não há o que não se consiga quando o processo aplicado é o faz-de-conta. O nosso grande segredo é esse” (LOBATO, 1988, v.12, p.95-6). Com esse recurso, a boneca faz coisas extraordinárias, superando os obstáculos que aparecem no decorrer das aventuras. Em *O poço do Visconde*, Emília aplica o recurso para superar as necessidades financeiras para a exploração do petróleo: “Nada mais simples. Aplica-se o ‘faz-de-conta’ e logo aparece tudo quanto precisamos – sondas, verrumas de perfurar, tubos de encanamentos, tatus perfuradores – e até o petróleo! Você bem sabe que não há o que resista ao faz-de-conta” (LOBATO, 1988, v.10, p.61). Sem saber onde armar o “mundéu” para pegar

a fera, Emília, em *Os doze trabalhos de Hércules II* (1944), vale-se de seu recurso mágico: “Faz de conta que é exatamente por aqui que a fera vai passar’. / Hércules nada entendeu daquilo, e Pedrinho não quis entrar em grandes explicações. Apenas disse que o faz-de-conta era um sistema infalível, mas só aplicável como último recurso” (LOBATO, 1988, v.15, p.145). Com esse “sistema” que desfaz as dificuldades num passe de mágica, a boneca modifica toda a natureza, re-criando os animais e as plantas conforme sua lógica; concerta a bota atrasada do Pequeno Polegar; desencanta as flechas de Hércules, enfim, realiza tantas proezas que desperta em Narizinho a suspeita de que esse recurso nada mais fosse do que uma varinha de condão e de que Emília seria, conseqüentemente, uma fada.

- Vovó: ando desconfiada de uma coisa...
- De quê, minha filha?
- Ando cismada de que Emília é uma fada que veio a este mundo sob forma de boneca e depois virou gente. Tudo em Emília são disfarces – até a vara de condão de todas as fadas.
- Não estou entendendo, minha filha – disse Dona Benta, erguendo os óculos para a testa.
- Pois eu estou; e estou cada vez mais convencida de que o faz-de-conta de Emília é uma varinha de condão disfarçada. Que diferença há entre o faz-de-conta e uma vara mágica?
- [...]
- Logo, Emília é uma fada, vovó! Logo, o tal faz-de-conta que ela tanto usa é uma vara de condão disfarçada...
- Sim, uma vara verbal...
- ...porque as varas de condão podem ter todas as formas, e não só a de vara – pelo menos eu penso assim (LOBATO, 1988, v.15, p.226).

Fazendo uma análise das atitudes de Emília, Narizinho passa a desconfiar da verdadeira identidade da boneca. Essa sugestão torna-se instigante na medida em que propõe uma nova leitura da personagem. Entretanto, mais do que afirmar se Emília realmente é ou não uma fada, cabe examinar o que essa suposta identidade representa no quadro geral da literatura, considerando o estereótipo de fada amplamente veiculado nos textos literários.

### **Emília, uma fada à brasileira?**

Emília é a personagem mais complexa da obra infantil de Monteiro Lobato. Ela nasce das mãos de Tia Nastácia, feita de retalho<sup>172</sup> e macela. A boneca torna-se o brinquedo

---

<sup>172</sup> A partir do tipo de material do qual a boneca é feita, o retalho, podemos estabelecer uma relação com o processo criativo de Monteiro Lobato. Assim como Emília é feita da junção de panos, o universo ficcional lobatiano também é formado pela junção / “assimilação” de diferentes universos ficcionais. Da mesma forma

favorito de Narizinho, indo para todas as partes junto com a menina. Num desses passeios, Emília volta transformada: graças à pílula falante do Dr. Caramujo, passa a expressar-se verbalmente. A partir da aquisição da fala, o processo de constituição e de evolução da boneca no espaço do Sítio potencializa-se. Logo seu jeito birrento e interesseiro de ser vem à tona.

Nomeada “Condessa de Três Estrelinhas”, Emília vê no casamento com Rabicó a possibilidade de adquirir novos títulos: “A boneca pensou, pensou, e afinal, tentada pela idéia de começar marquesa e um dia virar princesa, resolveu-se. / – Pois quero! (LOBATO, 1957, p.88). Insatisfeita com o marido, Emília manifesta seu contentamento com a suposta morte do Rabicó: “Emília, porém, pulou de alegria. Estava viúva! Podia finalmente casar-se com o Visconde de Sabugosa ou outro fidalgo qualquer” (Idem, p.95). O casamento torna-se apenas uma possibilidade de possuir maior *status* e de adquirir títulos da nobreza e, em nenhum momento, observamos qualquer sentimentalidade por parte da boneca.

Ainda em *Reinações de Narizinho*, o narrador afirma: “Emília sempre fora interesseira, mas depois que encasquetou a idéia de tornar-se a boneca mais rica do mundo (rica de brinquedos), virou uma perfeita cigana, dessas que não fazem nada de graça” (LOBATO, 1957, p.200). Constantemente, ela pede objetos aos demais moradores do Sítio, tais como, o alfinete de pombinha, o pito, a canastrinha, o cavalinho de madeira, o vestido novo de seda etc. Dona de um temperamento forte, a boneca não hesita em mostrar a língua quando alguém a desagrada: – “Emília! – gritou Dona Benta. – Mais respeito para com os mais velhos. / Mas Emília não quis saber de nada. Botou meio palmo de língua para o almirante e lá se foi pisando duro” (LOBATO, 1988, v.5, p.57). Emília também sabe dissimular, ou melhor, fazer “arzinho de santa [...] nas ocasiões graves” (Idem, p.64). Em *Peter Pan*, logo após cortar a cabeça da sombra de Tia Nastácia, Emília camufla sua ação apresentando-se como inocente: “Mas quem foi o malvado? / Olhou para a cara de Pedrinho, de Narizinho, do Visconde e da Emília e não viu em nenhum deles o menor ar de criminoso. Emília, sobretudo, estava com uma carinha que era só botar num quadro e virava Santa Emília – de tão inocente (LOBATO, 1988, v.5, p.133).

Para a boneca existe apenas uma lição a ser aprendida enquanto se vive no mundo dos homens: “Olhe, Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos. Se eu tivesse um filhinho, dava-lhe um só conselho: “Seja esperto, meu filho!” (LOBATO, 1988, v.5, p.76). Essa esperteza de Emília opõe-se ao

---

como Emília é formada por conjunto de tecidos, a obra infantil de Lobato “se constrói como mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p.64).

tipo de esperteza que o Visconde representa, pois, enquanto o sabugo de milho detém o conhecimento científico, a boneca é ardilosa em suas ações. Sua esperteza sobrepõe-se à do Visconde a ponto de transformá-lo em seu “criado”. Em várias passagens, essa relação serviçal é explicitada: – “Dona Emília manda, não pede. / [...] – Mas para que isso? – atreveu-se o sábio a perguntar. / – Não é da sua conta, Visconde. Faça o que estou dizendo e não discuta. (LOBATO, 1957, p.202-3). Nas viagens da turma, é o sabugo quem carrega a bagagem de Emília: “Visconde, arreie a canastra e faça a conta desta menina. / O embolorado sábio obedeceu. Arriou a canastrinha, enxugou o suor da testa e fez a conta na areia, com um pauzinho” (Idem, p.275). Mesmo quando se nega a fazer qualquer tarefa designada por Emília, o Visconde vê-se encurralado, como ocorre em *Memórias de Emília*:

– E se eu me recusar a escrever? Se eu deixar as Memórias neste ponto, que é que acontece?

Emília deu uma boa risada.

– Bobo! Se fizer isso, pensa que me aperto? Corro lá com Quindim e ele me acaba o livro. Bem sabe que o Quindim me obedece em tudo, cegamente. É inútil, Visconde, lutar contra os espertos. Eles acabam vencendo sempre. Por isso, abaixe a crista e continue (LOBATO, 1988, v.5, p.76).

Emília demonstra-se superior e, como afirma o próprio Visconde, ela “tem saídas para tudo. Não se aperta, não se atrapalha. E em matéria de esperteza, não existe outra no mundo” (LOBATO, 1988, v.5, p.88). Nesse aspecto, torna-se inevitável a comparação entre o comportamento da boneca e o do Gato de Botas, em “Le Maître Chat”. O Gato, para ajudar e compensar seu dono por ter ficado com a menor parte da herança deixada pelo pai, vale-se de estratégias como a mentira, a coação, a ameaça e o desafio, com o objetivo de assegurar a promoção social do seu dono, o Marquês de Carabás, e, conseqüentemente, a sua própria ascensão. Na opinião de Robert Darnton (1986, p.92), o Gato de Botas é “a personificação da astúcia ‘cartesiana’”. Não seria essa também a essência da boneca de pano? Considerando essa similaridade, não seria possível pensar na Emília como uma versão brasileira do Gato de Botas, já que ambos representam a esperteza?

A essa “esperteza” de Emília, soma-se a sua “falta de coração”. Em *Reinações de Narizinho*, quando o Visconde morre afogado, Emília “demonstrou mais uma vez que não tinha coração. Em vez de derramar uma lágrima, ou dizer umas palavras tristes, a diabinha limitou-se a abrir a canastra – para ver se o Visconde não havia furtado alguma coisa! (LOBATO, 1957, p.304). Com sua postura insensível diante de situações trágicas e com suas constantes respostas inadequadas, Emília provoca indignação nas demais personagens, como ocorre, por exemplo, no episódio do rapto de Tia Nastácia:

– A pobre! – suspirou Narizinho. – Por onde andará neste momento?  
– Para mim, o Minotauro a devorou – disse Emília. – As cozinheiras devem ter o corpo bem temperado, de tanto que lidam com sal, alho, vinagre, cebolas. Eu, se fosse antropófaga, só comia cozinheiras.

Narizinho teve vontade de jogá-la aos tubarões (LOBATO, 1988, v.12, p.105).

A boneca tem uma personalidade complexa, rompendo com a caracterização dicotômica tão freqüente nos contos de fadas. Sua versatilidade torna-a, aos olhos das demais personagens, “uma criaturinha incompreensível”. Como reconhece o Visconde, Emília “faz coisas de louca, e também faz coisas que até espantam a gente, de tão sensatas. Diz asneiras enormes, e também coisas tão sábias que Dona Benta fica a pensar” (LOBATO, 1988, v.5, p.88). Esse temperamento volúvel manifesta-se a todo instante, como podemos verificar na passagem de *Reinações de Narizinho*, em que a personagem, depois de comportar-se tão egoisticamente diante a morte do sabugo de milho, chama a atenção de Pedrinho por não se despedir do Visconde: – “Que idéia! Pois o Visconde não morreu, Emília? / – Morreu mas não acabou ainda! – replicou a boneca, correndo na direção dele com o resto do Visconde na mão. – Despeça-se deste toco, que é bem capaz de virar gente outra vez” (Idem, p.312).

Se em determinadas situações a boneca parece não se envolver emotivamente, em outras, notamos a sua afeição por certas personagens, como transparece na despedida de Hércules, em *Os doze trabalhos de Hércules II*: “Pedrinho engasgou no discurso e eu já estou começando a me engasgar. Você, Lelé... – e não podendo conter as lágrimas, Emília rompeu em choro e atirou-se aos braços do herói” (LOBATO, 1988, v.15, p.187). Com esse choro, a personagem comprova as palavras ditas no livro *Memórias de Emília*: “quero que saibam que é uma grande mentira o que anda escrito a respeito do meu coração. Dizem todos que não tenho coração. É falso. Tenho, sim, um lindo coração – só que não é de banana. Coisinhas à-toa não o impressionam; mas ele dói quando vê uma injustiça” (LOBATO, 1988, v.5, p.107).

Diante da pergunta “que é que você é?”, Emília define-se: – “Sou a Independência ou Morte” e, em outra oportunidade, afirma-se uma “Dona Quixotinha”. Emília representa a liberdade de expressão e de ação, ninguém a “embrulha” ou a governa. Essa é a verdadeira magia que reina no Sítio do Picapau Amarelo, permitindo às personagens serem o que realmente são:

– Porque para o homem o clima ‘certo’ é um só: o da liberdade. Só nesse clima o homem se sente feliz e prospera harmoniosamente. Quando muda o clima e a liberdade desaparece, vem a tristeza, a aflição, o desespero, e a decadência. Como dou a vocês a máxima liberdade, todos vivem no maior contentamento, a inventar e a realizar tremendas aventuras (LOBATO, 1988, v.12, p.111).

Essa liberdade de ação conferida às personagens infantis permite que aflores uma personalidade complexa na Emília, despertando nos demais a suspeita de sua natureza sobrenatural. Em *Caçadas de Pedrinho*, Cléu, namorada de Pedrinho, considera muito extravagante as ações de Emília: “Repare que neste caso do rinoceronte foi quem fez sempre o primeiro papel. Foi quem o descobriu, foi quem o amansou, foi quem passou a perna nos caçadores e os botou daqui para fora a fugirem como veados. Ora, isto é muito para uma boneca, não acha?”<sup>173</sup> (LOBATO, 1988b, p.80). Dona Benta, ao ver todas as proezas de Emília, suspeita: – “Realmente para mim a Emília é alguma fadinha que anda pelo mundo disfarçada em boneca de pano” (Idem, p.80). Em *Reforma da natureza*, a menina Rã, ao contemplar Emília dormindo, pensa consigo: “E se ela continua a evoluir e vira anjo de verdade, dos de asas, e foge para o céu? Ou se vira fada, como aquela fada Sininho de Peter Pan? E a imaginação da Rã começou a cabriolar que nem cabritinho novo [...]” (LOBATO, 1988, v.12, p.40). A referência explícita à fada Sininho, personagem da obra *Peter Pan* (1911), de James Barrie, indica a “filiação” de Lobato dentre as escolhas possíveis no intertexto. Ao cogitar essa relação, Lobato delinea o perfil de fada ao qual pretende assemelhar sua Emília.

Retomando algumas definições do termo *fada*, constatamos que, na sua maioria, essas figuras são associadas às mulheres, à beleza e à bondade. Segundo a definição do *Houaiss da língua portuguesa* (2001, p.1299), fada seria um “ser imaginário do sexo feminino a que se atribui poder mágico de influir no destino das pessoas”. De modo similar, Nelly Novaes Coelho (2003, p.72), afirma que as fadas “tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível”. De acordo com Barbara Vasconcelos, sob as leis do encantamento feérico, há as fadas que simbolizam “a bondade, a graça, a beleza” e, em oposição, encontram-se as bruxas “símbolo da maldade humana”.

Em *Diccionario de las hadas* (1976), Katharine Briggs afirma que a palavra *fada* “designa uma espécie de seres sobrenaturais ‘de natureza intermediária entre o homem e os anjos’ [...] diversificados quanto ao tamanho, poderes, duração de vida e atributos morais”

---

<sup>173</sup> Cabe lembrar que é também a boneca quem nomeia o rinoceronte, no episódio narrado em *Emília no país da gramática*: – “Quindim – explicou Emília – é o nome que *resolvi* botar no rinoceronte. [...] Como sempre fui a botadeira de nomes lá do sítio, resolvo batizar o rinoceronte assim – e pronto!” (LOBATO, 1988, v.6, p.12).

(BRIGGS, 2003, p.11, tradução nossa).<sup>174</sup> De acordo com a pesquisadora, “as fadas podem ser boas ou más, bonitas ou repugnantes, magníficas ou cômicas, entretanto, dentre suas muitas variações, uma das maiores é a do tamanho” (Idem, p.308, tradução nossa).<sup>175</sup>

Neste aspecto do tamanho, Emília enquadra-se perfeitamente, pois, mesmo depois de sua metamorfose de boneca para gente, sua estatura permaneceu a mesma, quarenta centímetros. Nas definições mencionadas, verificamos a predominância de uma caracterização polarizada das fadas. Por outro lado, notamos em James Barrie, uma posição diferenciada na construção dessa personagem feérica, pois se constata a junção desses pólos. Com esse procedimento, Barrie torna essas suas personagens ambíguas e volúveis. Como destaca os psicanalistas, Diana e Mario Corso, a respeito das fadas da Terra do Nunca, elas “são ciumentas, possessivas e até mesmo capazes de maldades. Sininho não vacila na emboscada que armou para matar Wendy, nem se sente muito culpada quando Peter a pune por isso” (CORSO, 2006, p.234).

Dessa maneira, quando Rã imagina a transformação de Emília em uma fada como a Sininho, toda a caracterização dessa figura é retomada, opondo-se à visão idealizada das fadas como seres apenas do “Bem”. A construção de Emília como uma fada baseia-se, portanto, no jogo de insinuações, mantendo, por meio da incerteza, o fascínio maravilhoso em torno da boneca: “Quem sabe se Emília não era realmente uma fada?” (LOBATO, 1988, v.15, p.228).<sup>176</sup>

Ao construir essa possibilidade de leitura sobre Emília, Lobato *transcontextualiza* essa figura tão comum da tradição literária e a *re-apresenta* no contexto nacional. Emília tornaria-se, sob essa perspectiva, uma fada mais “humanizada”, com necessidades e sentimentos característicos de humanos. Como podemos observar na leitura das obras de Monteiro Lobato, a boneca de pano é interesseira, egoísta, malcriada, teimosa, birrenta e orgulhosa, qualidades que a distanciam do ideal imaginário de uma fada. Contudo, é exatamente nesse descompasso que incide a inovação de Lobato no âmbito literário nacional,

---

<sup>174</sup> “designa a una especie de esos seres sobrenaturales ‘de naturaleza intermedia entre el hombre y los ángeles’ [...] diversos en cuanto a tamaño, poderes, duración de vida y atributos morales” (BRIGGS, 2003, p.11).

<sup>175</sup> “Las hadas pueden ser buenas o malas, hermosas o repugnantes, magníficas o cómicas, pero, entre sus muchas variaciones, una de las mayores es la del tamaño” (BRIGGS, 2003, p.308).

<sup>176</sup> Em *Reinações de Narizinho* já se constata tal sugestão. Certa vespa informa a menina Lúcia sobre um objeto mágico que andava perdido: “Esse alfinete era uma varinha de condão das mais poderosas” (LOBATO, 1956, p.220). Narizinho recorda-se do alfinete de pombinha carijó que Emília havia ganhado de Tia Nastácia e logo pensa que a boneca poderia “virar uma poderosa fada – e uma fada que nunca existiu no mundo: a Fada de Pano” (Idem, p.223).

pois, o escritor rompe com a reprodução de um estereótipo, propondo uma imagem de fada mais complexa e ambígua.

Verificamos, portanto, que Lobato investe genericamente nos contos de fadas, não para perpetuar um modelo amplamente divulgado, mas para atualizá-lo. Desse modo, quando Lobato refere-se à renovação das “histórias embolaradas”, o alcance do seu projeto está além do nível temático, abrangendo também a própria forma dessa modalidade literária.

### **Os serões no Sítio de Dona Benta: a re-apresentação de uma tradição antiga**

A história dos contos de fadas está intimamente ligada com a tradição oral. Conforme discutido no primeiro capítulo, o “conto de fadas indica o advento de uma forma literária que se apropria de elementos populares para apresentar valores e comportamentos das classes aristocrática e burguesa” (CANTON, 1994, p.30). O frontispício da edição original, reproduzido a seguir, ilustra claramente essa relação entre o popular e o erudito.

No interior de uma casa, junto à lareira, durante à noite, uma senhora, fiando sua lã, retém a atenção dos ouvintes. Pelo contraste das vestimentas, podemos verificar a distinção social entre as personagens: a senhora usa um traje mais simples e tem em sua cintura um avental amarrado; já as demais se vestem com maior requinte. Nesse momento familiar, há a representação da interação entre o “popular” e o “erudito”.

A inscrição na porta torna-se peça-chave na leitura do frontispício, na medida em que faz remissão a “uma personagem dos velhos contos populares, que contava histórias para seus filhotes fascinados” (COELHO, 2003, p.77). Notamos, na imagem, que a senhora fiandeira, uma possível ama-de-leite, desempenha a mesma função da mamãe ganso: contar histórias. Para Coelho, a substituição das personagens “teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, durante os longos serões ou dias de invernos” (Idem, p.77). Assumindo uma posição de destaque, o título inscrito na porta procura enfatizar a origem dos contos que compõem a obra em questão, indicando uma possível retomada da tradição oral popular. As palavras presentes na dedicatória à sobrinha de Luís XIV corroboram essa leitura:

Não se há de estranhar que uma Criança tenha tido prazer em compor os Contos desta Coletânea [...] É verdade que *estes Contos dão a imagem do que se passa nas mais humildes Famílias* [...] mas a quem melhor convém conhecer como vivem os Povos, senão às Pessoas a quem o Céu destina

conduzi-los? O desejo desse conhecimento levou Heróis, e mesmo Heróis de vossa Raça, até a palhoças e cabanas para ali ver de perto e por eles mesmos o que se passava de particular (PERRAULT, 2007, p.81-2, grifos nossos).<sup>177</sup>

Observamos, assim, que tanto por meio da imagem quanto das palavras, o leitor é conduzido a acreditar na relação direta entre dois tipos de cultura, a “popular” e a “erudita”. Grande parte dos estudiosos de *Contes de ma mère l’oye* apóiam-se nessas “pistas” para legitimar suas pesquisas que, na maior parte das vezes, buscam encontrar as ressonâncias do popular na versão Perrault. Nessa vertente, destacam-se nomes como o do Baron Walckenaer,<sup>178</sup> Paul Delarue,<sup>179</sup> Nicole Belmont,<sup>180</sup> Marc Soriano.<sup>181</sup>

Apesar de apontar a “remodelagem” feita por Perrault nos contos populares para adequá-los ao gosto dos frequentadores dos salões, Robert Darnton (1986, p.24) defende: “Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho)”. Verificamos, nessa afirmação, uma aproximação entre a imagem representada no frontispício e a realidade cotidiana vivenciada por Charles Perrault.

---

<sup>177</sup> “On ne trouvera pas estrange qu’un Enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recueil [...] Il est vray que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres familles [...] Mais à qui convient-il mieux de connoistre comment vivent les Peuples, qu’aux Personnes que le Ciel destine à les conduire? Le désir de cette connoissance a poussé des Herós, et mesme des Herós de vostre Race, jusque dans des buttes et des cabanes, pour y voir de près et par eux-mesmes ce qui s’y passoit de plus particulier” (PERRAULT, 1948, p.117-8).

<sup>178</sup> *Dissertation sur les contes de fées attribués a Perrault et sur l’origine de la féerie*. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1842.

<sup>179</sup> *Le catalogue raisonné du conte populaire français*. Maisonneuve e Larose, 1951.

<sup>180</sup> *La poétique du conte: essais sur le conte de tradition orale*. Paris: Galiimard, 1999.

<sup>181</sup> *Les contes de Perrault: culture savant et tradition populaire*. Paris: Gallimard, 1977.



*Frontispício de François Clouzier para edição de Claude Barbin, 1697*<sup>182</sup>

<sup>182</sup> Imagem disponível no site da Biblioteca Nacional Francesa: <http://gallica.bnf.fr>

Opondo-se à linha que considera Perrault como um “coletor/transcritor” dos contos populares, críticos como Jacques Barchilon,<sup>183</sup> Marc Fumaroli,<sup>184</sup> Raymonde Robert<sup>185</sup> e Tony Gheeraert<sup>186</sup> defendem que o escritor francês seria “mais literário do que folclórico”. Para esses estudiosos, a cultura popular é posta em cena apenas com fins lúdicos, de modo que “a camponesa do frontispício seria apenas uma ficção, uma reconstrução, e não nos esclareceria em nada sobre a gênese dos contos, obra composta por um Acadêmico no interior do seu gabinete” (GHEERAERT, 2008, p.17, tradução nossa).<sup>187</sup>

Com base nessas proposições críticas e nas análises dos contos de Perrault, empreendidas no primeiro capítulo, constatamos que o acadêmico retoma a tradição dos serões noturnos, *re-apresentando* as narrativas que circulavam oralmente por entre as classes menos favorecidas. Por meio da incorporação de aspectos típicos e condizentes com uma classe social mais elevada, as mensagens dessas histórias aparecem *invertidas* no novo contexto dos salões.

Monteiro Lobato, na construção de seu universo ficcional, *transcontextualiza* essa cena dos serões para as suas composições. Na guarda de suas obras infantis pela editora Brasiliense, observamos que o ilustrador capta as intenções de Lobato e elabora uma imagem semelhante ao frontispício da obra de Perrault (vide figura a seguir). Entre as “ilhas” que representam diferentes composições que fazem parte do Mundo das Fábulas, há um quadro que reproduz um momento familiar e muito comum no Sítio do Picapau Amarelo: Dona Benta, sentada ao centro, com um livro na mão, está rodeada por seus netos, Narizinho e Pedrinho, e pela boneca de pano, Emília. Nessa imagem, diversos aspectos indicam a *re-apresentação* daquela cena do frontispício de Perrault nesse novo contexto. Notamos a mudança das vestimentas, que passam a ser típicas do período da produção da obra; a iluminação deixa de ser à vela e torna-se elétrica, representada pelo abajour ao fundo; e, do registro oral, passa-se ao escrito, marcado pela presença do livro.

O serão é a situação em que as personagens se reúnem, normalmente ao toque de Tia Nastácia – “É hora, gente!” –, para ouvir as histórias e adquirir novos conhecimentos em

---

<sup>183</sup> *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*. Paris, Honoré Champion, 1975.

<sup>184</sup> “Les enchantements de l’éloquence: les fées de Charles Perrault ou de la littérature”. In: *Le statut de la littérature*. Genève, Droz, 1980, p.153-186.

<sup>185</sup> *Les contes de fées littéraire en France de la fin du XVIIe. à la fin du XVIIIe. siècle*. Paris, Honoré Champion, 2002.

<sup>186</sup> *De Doré à Perrault*. Conferência proferida em 03/01/2008, disponível no endereço: [www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id\\_article=782](http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=782)

<sup>187</sup> “la paysanne du frontispice ne serait alors qu’une fiction, une reconstruction, et ne nous renseignerait en rien sur la genèse des contes, oeuvre composée par un Académicien dans le secret de son cabinet” (GHEERAERT, 2003, p.17).

conjunto. Essa coletividade é defendida por Dona Benta como uma forma de assegurar a todos a oportunidade de satisfazer sua necessidade de fantasia. Em *Reinações de Narizinho*, percebemos essa postura da matriarca, quando o livro *Pinóquio* chega ao Sítio pelo correio e Pedrinho expressa seu desejo de lê-lo sozinho. Imediatamente, sua avó intervém: – “Quem vai ler o *Pinocchio*, para que todos ouçam, sou eu, e só lerei três capítulos por dia, de modo que o livro dure e nosso prazer se prolongue” (LOBATO, 1957, p.166).

Dona Benta, “uma senhora de muita leitura; além de ter uma biblioteca de várias centenas de livros, ainda recebia, dum livreiro da capital, as novidades mais interessantes do momento” (LOBATO, 1988, v.4, p.05). Diferentemente da camponesa do frontispício de Perrault, Dona Benta possui um elevado nível de erudição e suas histórias baseiam-se no seu contato com os livros, como se observa em *Histórias do mundo para as crianças* (1933), em que a matriarca, após a leitura de *Child’s history of the world*, de V. M. Hillyer, afirma: “A história do mundo é um verdadeiro romance que pode muito bem ser contado às crianças. Meninos assim da idade do Pedrinho e de Narizinho estou certa de que não de gostar e aproveitar bastante” (Idem, p.05). Preocupada com a boa educação de seus netos, Dona Benta procura tornar acessível o conteúdo das diversas ciências, fazendo dos serões uma forma de sociabilizar o conhecimento: –“Tenho aqui um livro de Hendrik van Loon [...]. Já li para vocês a geografia que ele escreveu e agora vou ler este último livro – *Histórias das invenções do homem, o fazedor de milagres*” (LOBATO, 1988, v.9, p.09).

Na maioria das vezes, o contato das crianças com os livros é intermediado por Dona Benta. Primeiramente, ela lê o livro e, depois, conta a história a sua maneira. Em *Reinações de Narizinho*, temos a explicação para essa mediação da avó:

A moda de Dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. *Como quase todos os livros para as crianças são muito sem graça, cheios de termos do tempo do onça ou só usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje.* Onde estava por exemplo, “lume”, lia “fogo”; onde estava “lareira”, lia “varanda”. E sempre que dava com um “botou-o” ou “comeu-o”, lia “botou ele”, “comeu ele” (LOBATO, 1957, p.199-200, grifo nosso).

Com uma linguagem despojada, Monteiro Lobato expõe ao leitor empírico uma questão de ordem literária: o academicismo da linguagem empregada nas produções artísticas. Lobato denuncia esse aspecto da literatura infanto-juvenil da época e propõe, por meio da priorização do modo de leitura de Dona Benta, uma renovação no tratamento lingüístico conferido às obras para as crianças. Constantemente, notamos a retomada desse assunto nas falas das personagens, como declara Emília, em *Dom Quixote das crianças*: “Quem riscou o

segundo *a* de Saavedra? / – Fui eu – disse Emília. / – Por quê? / *Porque sou inimiga pessoal da tal ortografia velha coroca que complica a vida da gente com coisas inúteis. Se um a diz tudo, para que dois?* (LOBATO, 1988, v.9, p.143-4, grifo nosso).<sup>188</sup> Pedrinho, em *Fábulas*, também se opõe ao emprego da forma correta de um termo, sugerida pela gramática normativa: “Por mais que os gramáticos insistam na forma ‘mostrengo’, o povo diz ‘monstrengo’. / [...] – Pois eu vou adotar o ‘monstrengo’ – resolveu Pedrinho. – Acho mais expressivo” (LOBATO, 1988, v.13, p.173).

Com esse método de leitura de Dona Benta, a turma do Sítio tem a oportunidade de ter contato com obras clássicas, como *Pinóquio*, *Peter Pan*, *Dom Quixote de la Mancha*, *The tempest*. Em algumas aventuras, fica subentendido o conhecimento, por parte das crianças, dos contos de fadas de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Andersen; das *Mil-e-uma noites*; das fábulas de La Fontaine; das histórias de Alice de Lewis Carroll; da narrativa de Oscar Wilde; de Rudyard Kipling; e, até mesmo, das produções da Disney. Além da experiência literária, os serões possibilitam o contato com outras ciências e teorias, como geografia, física, química, geologia. Notamos, assim, que a *transcontextualização* daquela imagem presente no frontispício de Perrault para o universo do Picapau Amarelo torna-se um recurso empregado pelo escritor brasileiro para possibilitar a abordagem de assuntos considerados, por muitos intelectuais, como complexos para a mentalidade infantil.

Em *Dom Quixote das crianças*, há um exemplo nítido da acessibilidade aos clássicos que a leitura à moda de Dona Benta possibilitava às crianças. Manifestando grande interesse pela história de Dom Quixote, Emília derruba o volume grosso e pesado da estante de livros. Dona Benta inicia a leitura da obra, mas, ao perceber que a linguagem era erudita, “em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma”, a boneca logo se desanima: – “Ché! – exclamou Emília. – Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo! Vou brincar de esconder com o Quindim. *Lança em cabido, adarga antiga, galgo corredor...* Não entendo essas viscondadas, não...” (LOBATO, 1988, v.9, p.144). A avó, consciente da imaturidade cultural das crianças para apreciarem “as belezas da forma literária”, decide contar a história de Dom Quixote com as suas palavras. Diante dessa proposta, a boneca recobra seu interesse:

---

<sup>188</sup> Curiosamente, na narrativa “O centaurinho”, em *Histórias diversas*, encontramos a definição do que é a “língua de Emília”: “era uma mistura de português, castelhano, gíria, expressões inglesas como ‘*all right*’, ‘*okay*’ e ‘*mind your business*’ (cuide do seu nariz), tudo misturado com caretas, micagens e gestos de todos os tipos, pinotes, botamentos de língua, espirros e até ponta pés. A palavra ‘atenção’, por exemplo, fora substituída por um ponta pé na canela. (LOBATO, 1988, v.15, p.262).



*Detalhe da guarda da edição das *Obras completas* pela editora Brasiliense*

– Isso! – berrou Emília. – Com palavras suas e de Tia Nastácia e minhas também – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó. Os viscondes que falem arrevesados lá entre eles. Nós que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido. Comece (LOBATO, 1988, v.9, p.145).

A proposta de Emília transcende aquela presente na imagem do frontispício, na qual há um “contador de histórias” e seus “ouvintes”. A boneca propõe a participação ativa do público ouvinte, auxiliando diretamente na “re-apresentação” da obra. Desse modo, a palavra de todos pode interferir e fazer parte da história. A limpidez do texto torna-se uma exigência do público como uma forma de assegurar a compreensão da mensagem que se escuta, possibilitando as participações.

Em *Histórias de Tia Nastácia* (1937), há uma aproximação maior entre a situação representada no frontispício da obra francesa e as experiências vivenciadas no Sítio do Picapau Amarelo, pois quem passa a contar boa parte das histórias é Tia Nastácia. Ela ajuda Dona Benta a cuidar do Sítio, tornando-se responsável pela alimentação e pelos afazeres domésticos. Representante de uma classe iletrada, Nastácia acredita nas crendices populares e, devido às suas limitações em relação à cultura letrada, apresenta dificuldades para compreender alguns assuntos discutidos pelos habitantes do Sítio. Tudo o que não consegue entender, ela pensa ser em inglês: – “Pois é este Senhor Visconde que está me bobeando [...] o ‘estrupício’ me aparece de livrinho na mão e começa a mangar comigo, com uma história de ‘seno’ e ‘coseno’ e não sei que história de ‘mangartimos’. Eu estou cansada de dizer que não sei inglês (LOBATO, 1957, p.228).

Interessado em saber mais sobre o *folclore* – “coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro” (LOBATO, 1988, v.11, p.08) –, Pedrinho pede a Tia Nastácia que narre as histórias que ela conhece. Diferentemente dos serões de Dona Benta, em que se percebe a complexidade do assunto, os serões de Tia Nastácia contam com narrativas de forma e conteúdo mais simples. Ao término de cada história, o público manifesta-se, fazendo uma avaliação crítica do que lhes foi apresentado. Nessas discussões, percebe-se que, devido a formação literária que receberam, as crianças não vêem graça e nem mesmo sentido nas histórias populares. Há um constante confronto entre a simplicidade dos contos da tradição oral e o trabalho estético dos textos literários: – “Eu também acho muito ingênua essa história de rei e princesa e botas encantadas – disse Narizinho. – Depois que li o *Peter Pan*, fiquei exigente” (Idem, p.14).

Pedrinho, diante da crítica de Emília e Narizinho, aponta a importância do estudo dessas narrativas sob uma perspectiva histórica: – “Pois eu gostei da história – disse Pedrinho – porque me dá a idéia da mentalidade do nosso povo. A gente deve conhecer essas histórias como um estudo da mentalidade do povo” (LOBATO, 1988, v.11, p.14). Outro aspecto observado pelas crianças diz respeito às transformações sofridas pelas narrativas ao serem recontadas: “Tudo está sem pé nem cabeça. Sabe o que me parece? Parece uma história que era dum jeito e foi se alterando de um contador para outro, cada vez mais atrapalhada, isto é, foi perdendo pelo caminho o pé e a cabeça” (Idem, p.20).

Ouvir as histórias de Tia Nastácia permite às crianças compreender o processo criativo das obras literárias. Ao perceberem a similaridade entre o conto da tradição oral e um conto escrito, as crianças questionam a verdadeira autoria das histórias. Na ocasião, Dona Benta explica aos seus netos: “Essas histórias são velhíssimas, e correm todos os países, em cada terra contadas de um jeito. Os escritores o que fazem é fixar as suas versões, isto é, o modo como eles entendem que as histórias devem ser contadas” (Idem, p.55). Percebemos, nessa explicação de Dona Benta, uma elaboração muito parecida com aquela apresentada por Jack Zipes (1983) concernente à distinção entre “conto popular” (tradição oral) e “contos de fadas” (forma literária). Além disso, constatamos, nessas palavras, a explicitação da concepção literária que investe na criação do “novo” a partir da remodelação das formas mais “velhas”.

Sob o olhar das crianças, as modificações realizadas nas narrativas orais geram prejuízos à compreensão da história, na medida em que partes são suprimidas e outras são incorporadas sem zelar pela totalidade do conto. Essa postura crítica contrapõe-se à ingenuidade popular que se limita à reprodução: “Que é que você entende por pássaros de pluma, Nastácia? / – Não sei, menina – respondeu a preta. – A história eu ouvi assim e por isso conto assim” (Idem, p.31). Em *O poço do Visconde*, Narizinho censura Tia Nastácia por ter dormido durante todo o serão do Visconde sobre geologia e obtém como resposta: – “Pra que ouvir, menina? Não entendo nada mesmo...” (LOBATO, 1988, v.10, p.19). Observamos o contraste entre as posturas de Narizinho e de Tia Nastácia, pois enquanto a primeira, juntamente com Pedrinho e Emília, entusiasma-se com novos conhecimentos, a segunda, limita-se a suas dificuldades. Verificamos, assim, o incentivo à aprendizagem, à busca do conhecimento tanto na teoria quanto na prática e severa crítica à preguiça intelectual.

Os serões no Sítio tornam-se uma forma de permitir o contato das crianças com o popular, com os clássicos e com as produções mais contemporâneas, favorecendo a tomada de

uma postura crítica, a percepção das formas literária e o desenvolvimento do gosto literário pessoal. Em *Peter Pan*, após a leitura da parte inicial da história do menino que não queria crescer,

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 ser muito boa. Peter Pan está com jeito de ser um diabinho levado da breca (LOBATO, 1988, v.5, p.132).

Questões literárias são discutidas pelas crianças tornando-se uma forma de também despertar o leitor empírico para esses aspectos constitutivos das obras. Podemos dizer, portanto, que o antigo costume de reunir-se para “ouvir histórias” é posto a serviço de um novo projeto literário com vistas a criar novos planos de sentido. Se na obra de Perrault pretende-se indicar, por meio do frontispício, o retorno à tradição popular na produção de Lobato, os serões são um meio de associar a aprendizagem à imaginação, tornando acessível à mentalidade infantil até mesmo os conhecimentos complexos. Essa sua percepção a respeito do modo como as crianças eram escolarizadas evidencia-se em uma carta a Viana<sup>189</sup>, em 15 de agosto de 1934. Motivado pela recepção de *Emília no país da gramática*, Lobato declara: “A minha Emília está realmente um sucesso entre as crianças e os professores. [...] Mas a crítica de fato não percebeu a significação da obra. Vale como significação de que *há caminhos novos para o ensino de matérias abstratas*” (NUNES, 1986, p.96, grifo do autor). Apesar de ocupar a posição de editor e de ter uma visão mercadológica do livro, verificamos a preocupação e a consciência de Monteiro Lobato em relação à aprendizagem e à formação escolar das crianças. Em suas histórias, evidencia-se a filiação ao didático, ao lúdico, ao ensino; contudo, percebemos a eficácia de sua proposta pelo apelo à imaginação, à fantasia e ao sonho. A *re-apresentação* dos serões, ocasiões que primam pela coletividade, evidencia o posicionamento de Lobato diante do processo ensino-aprendizagem das crianças brasileiras, materializando a concepção do escritor de que a junção das ciências com a imaginação possibilita de maneira mais agradável a formação do pequeno leitor.

---

<sup>189</sup> Francisco José de Oliveira Viana (1883-1951), membro da Academia Brasileira de Letras. Lobato foi editor e conselheiro de Viana na publicação de seu primeiro livro *Populações meridionais do Brasil* (1920). (Cf. NUNES, 1986, p.299).

\*\*\*

Neste capítulo, o percurso pelas cartas e artigos de Monteiro Lobato permitiu-nos a compreensão do seu pensamento a respeito da formação literária de um escritor e do processo criativo de uma obra. Transparente em suas idéias, Lobato aborda diversos assuntos em seus textos, possibilitando, por meio da atmosfera maravilhosa, a reflexão crítica do pequeno leitor. Assim, consciente das debilidades dos livros destinados a esse público específico, Lobato propõe, com a criação do Sítio do Picapau Amarelo e de sua turma, uma *re-apresentação* dos contos de fadas, combinando elementos próprios com as características basilares dessa modalidade literária. Com esse procedimento criativo, baseado no jogo intertextual, Lobato cria o “novo” a partir do “velho”, rompendo com as barreiras do conservadorismo vigente na literatura infantil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### MONTEIRO LOBATO: UMA LITERATURA EM MOVIMENTO

*No plano da fantasia, da imaginação, Lobato está para nós como Andersen, Perrault, Grimm estão para suas diferentes pátrias.*

*(Bárbara Vasconcelos de Carvalho)*

O desejo de Monteiro Lobato de ver o Brasil apto a se apresentar junto às demais nações como um país capaz de produzir uma arte autenticamente sua, de ter a firmeza de assumir sua essência nacional, assim como “o francês tem coragem de ser francês, e o inglês a de ser inglês, e o alemão a de ser alemão”, manifesta-se ao longo de toda a sua produção literária. Expressando o seu inconformismo irreverente em face da ausência de uma identidade nacional – “Ai! Quando nos virá a esplêndida coragem de sermos nós mesmos [...] Quando? Quando?” –, o escritor assume, desde a sua juventude, uma posição crítica em relação à padronização do comportamento e das idéias.

Essa insatisfação com as condições do país impulsiona o seu engajamento nas questões de seu tempo. Lobato luta pelo petróleo, dedica-se à questão sanitária, combate o uso inapropriado da terra, opõe-se às queimadas, expande o acesso aos livros e eleva o nível de sua materialidade por meio de seus empreendimentos editoriais, preocupa-se com a formação literária das crianças, produzindo uma literatura que estimula a imaginação infantil, enfim, Lobato procura, de várias maneiras, mostrar à sociedade brasileira a possibilidade de assumir a sua individualidade e de construir uma identidade com elementos próprios, sem necessitar “recender a produtos importados”.

Concentrando-nos mais detidamente na atuação de Monteiro Lobato como escritor de textos para crianças, foi-nos possível observar, no decorrer deste trabalho, a insatisfação do autor em relação à inadequação da literatura destinada às crianças em seu tempo. Com um olhar crítico sobre essas produções, compostas essencialmente por traduções de clássicos estrangeiros, Lobato denuncia incisivamente as configurações “espinhentas e impenetráveis” da linguagem empregada nesses livros. Com a intenção de reverter esse quadro negativo no âmbito cultural brasileiro de sua época, o escritor publica, em 1920, a obra *A Menina do Narizinho Arrebitado*, iniciando um novo trajeto da história da literatura infanto-juvenil brasileira.

Num espaço que se pretende tipicamente nacional, chamado de Sítio do Picapau Amarelo, Lobato cria as mais diversificadas aventuras que contam, na maioria das vezes, com a participação de personagens clássicas da literatura. Essa forma de criação literária, fundamentada na relação dialógica com outros textos da tradição literária, é considerada por muitos críticos lobatianos como um aspecto que confere modernidade à sua obra. Apesar da constante referência a esse procedimento criativo, verificamos, no início de nossa pesquisa, a ausência de um estudo que tratasse de modo consistente da relação entre a produção de Lobato e os contos de fadas de Perrault.

Na tentativa de preencher essa lacuna, dedicamo-nos à análise do modo como são construídas as personagens dos contos de fadas de Perrault e ao exame do processo de *transcontextualização* dessas figuras ficcionais para o universo literário de Monteiro Lobato, com o objetivo de identificar as adaptações e/ou transformações realizadas pelo escritor brasileiro nas personagens *emprestadas* de cinco narrativas de *Contes de ma mère l'oye*.

Num primeiro momento, foi-nos possível tratar da voga dos contos de fadas durante o reinado de Luís XIV. Seduzidos pelo encanto do “Era uma vez...”, diversos escritores passam a compor seus contos de fadas – uma forma literária fundamentada na apropriação de elementos populares e empenhada na apresentação de valores e comportamentos da aristocracia e da burguesia francesas.

Constatamos que a publicação dos contos de fadas de Perrault está inserida num período em que vigora um movimento literário alicerçado na imitação dos modelos da antigüidade greco-romana. Defensor dessa volta aos clássicos como forma de criação literária, Boileau assume o papel de protagonista, configurando-se como líder dos antigos na *Querelle des anciens et des modernes*, opondo-se diretamente à Perrault, representante dos “modernos”, que, por sua vez, rejeita o enaltecimento exagerado do antigo e defende a valorização do nacional e do maravilhoso judaico-cristão.

É em meio a esse contexto de disputa acadêmica que se dá a produção da coletânea *Contes de ma mère l'oye* (1697), obra que opera uma relativização irônica dos parâmetros literários amparados na “autoridade” da antigüidade clássica, revelando a consciência de Perrault quanto à necessidade de estabelecer uma continuidade crítica em relação ao *arquivo literário*. Ciente da exigência de reinvenção do gênero, Perrault transfigura os contos populares em uma “manifestação moderna”, tornando-se o precursor de uma nova tendência literária que inunda a corte francesa com seres mágicos.

Com as análises dos cinco contos selecionados da obra *Contes de ma mère l'oye*, verificamos que os elementos estruturais da narrativa assumem uma configuração generalizante, conferindo um caráter universalizante às histórias. A despeito dessa forma de apresentação, os contos de Perrault não deixam de ficcionalizar os problemas relacionados à realidade histórico-social da França do século XVII. Dessa forma, podemos dizer que Perrault, homem engajado nas questões de seu tempo, soube problematizar o modo de vida da sociedade em que estava inserido, sem perder de vista a dimensão universalizante de suas histórias.

Tendo em vista o processo de construção das personagens dos contos de fadas de Perrault, passamos, à análise das narrativas de Monteiro Lobato. Inicialmente, traçamos um breve panorama da literatura infanto-juvenil brasileira que antecede às publicações de Lobato, retomando as principais obras e autores que a caracterizam nesse momento inicial.

Nessas análises, procuramos verificar a maneira como Lobato se posiciona perante a tradição literária e a forma como assimila e recombina esses elementos com vistas à criação de uma obra nova. A participação das personagens de Perrault ocorre, essencialmente, em três livros de Monteiro Lobato, *Reinações de Narizinho*, *O Picapau Amarelo* e *Histórias diversas*. Nessas obras, Lobato explicita a necessidade de renovação das “histórias emboloradas” por meio da representação da insatisfação dessas próprias personagens com a mesmice de suas histórias. A constante referência a esse sentimento constitui não só uma maneira de colocar em prática o projeto lobatiano de renovação literária, mas também um modo de envolver o leitor e de seduzi-lo a desejar, assim como a turma do Sítio, essa transformação do Reino Encantado.

Verificamos, portanto, que Lobato não descarta e nem menospreza a tradição literária infantil, ao contrário, vale-se desse acervo para compor a sua própria obra. Sob essa óptica, as histórias da tradição são modificadas e suas personagens adquirem novas características. Com essa atualização, Monteiro Lobato vai além da simples reprodução dessas narrativas, investindo num processo de recriação fundamentado no “intercâmbio de mundos”, exigindo do leitor uma leitura capaz de sobrepor “ao prazer do reconhecimento do texto-base o prazer do desvendamento da metáfora e do símbolo, bem como o arsenal prazer do entendimento da recriação do conteúdo pela expressão” (DISCINI, 2000, p.257).

Com base nas conclusões obtidas nas análises dos contos de Lobato, empreendemos uma análise teórica a respeito do procedimento criativo adotado por Monteiro Lobato. Esse estudo partiu do pressuposto teórico, formulado por Maingueneau (2006, p.163), de que “todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo literário, a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição”. Para o desenvolvimento desta proposta, procuramos relacionar os conceitos firmados nas cartas e artigos escritos por Lobato com os procedimentos criativos explorados em sua ficção, a fim de delinear o seu “posicionamento” e a sua concepção do fazer literário.

Da leitura desse material, cumpre destacar a ocorrência de expressões tais como “saber combinar”, “assimilar processos” e “coar”, que indicam uma concepção literária pautada no exercício de tornar próprio o alheio. Por meio da paródia e da execução de novas

combinações, Lobato promove uma continuidade crítica da forma dos contos de fadas, criando uma literatura que “estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p.19).

A despeito de priorizar a criação do *novo* a partir de *formas velhas*, Lobato deixa transparecer uma plena convicção da necessidade de individualizar o seu estilo literário. Cansado da condição servil da cultura brasileira, Lobato converte a busca por um estilo próprio e a oposição à “uniformização” do pensamento no *leitmotiv* da sua produção literária.

Ao recuperar a tradição dos contos de fadas e ao investir genericamente nessa modalidade literária, notamos que Lobato recria e *re-apresenta* os elementos característicos dessa forma. Inicialmente, analisamos o modo como o recurso do maravilhoso é colocado em prática na criação das aventuras situadas no Sítio do Picapau Amarelo, propiciando uma abertura temporal e espacial para a ocorrência de feitos extraordinários no interior das histórias.

Das incursões no maravilhoso, merece destaque a freqüente utilização do faz-de-conta por parte de Emília, suscitando suspeitas sobre sua verdadeira identidade e levantando a hipótese de que a boneca seria uma fada. Ao construir essa possibilidade de leitura sobre a personagem, Lobato *transcontextualiza* e reinventa essa figura tão característica da tradição dos contos de fadas, *re-apresentando-a* em um contexto literário nacional. Nessa transposição, Lobato subverte os estereótipos que permeiam a concepção tradicional de uma figura feérica, apresentando Emília como uma personagem interesseira, egoísta, malcriada, teimosa, birrenta e orgulhosa. Por meio dessa postura subversiva, Lobato inaugura um procedimento criativo inusitado na literatura infantil brasileira, estabelecendo uma ruptura com as soluções maniqueístas e superficiais dos modelos tradicionais e propondo, em seu lugar, a imagem de uma fada marcada pela ambigüidade e pela complexidade.

Finalmente, empreendemos uma apreciação do modo como Lobato recupera em suas narrativas a tradição dos serões, que é apresentada como uma situação propícia à socialização do conhecimento. Priorizando a figura de Dona Benta como intermediária do contato das crianças com a literatura e com as ciências em geral, Lobato viabiliza a possibilidade de o leitor empírico apreender o processo de construção literária e de aprofundar o seu senso crítico em relação às questões sociais e políticas de seu tempo. Ao conciliar a fantasia literária com a transmissão de conhecimentos, o escritor coloca em prática uma técnica agradável de formação do pequeno leitor.

Estabelecendo uma comparação entre a trajetória dos escritores estudados nesse trabalho, Charles Perrault e Monteiro Lobato, é possível enumerar uma série de confluências que permeiam as suas atividades criativas. Inicialmente, cumpre salientar a atuação decisiva que cada autor exerce no campo literário infantil de seu país: Perrault embora não tenha escrito especificamente para a criança, situa-se num período histórico em que se começa a firmar uma concepção diferenciada da infância, condenando, no prefácio de seus *Contes en vers*, a atitude dos pais de impor aos seus filhos a apreciação de “verdades sólidas e desnudas de todos os enfeites” e de fazer “com que as engulam” por meio de narrativas aliciantes e “proporcionais à fraqueza de sua idade” (PERRAULT, 2007, p. 15). Lobato, por sua vez, institui a necessidade de se adequar a literatura infantil à mentalidade das crianças, eliminando todas as complicações estilístico-literárias incompreensíveis para “o cérebro ainda não envenenado das crianças”.

Em segundo lugar, convém destacar o posicionamento crítico que os dois assumem em relação à tradição literária vigente em sua época, investindo na reinvenção do gênero infantil e na renovação das histórias por meio da valorização da identidade nacional e dos recursos próprios do maravilhoso. Ambos os autores manifestaram um nítido comprometimento com as questões de seu tempo, problematizando, de maneira afinada ao gosto do leitor infantil, o modo de vida das sociedades em que estavam inseridos.

Enfim, a combinação entre o Sítio do Picapau Amarelo e os Contos da Mamãe Ganso instaura um processo dialético que opera uma nacionalização dos contos de fadas de Perrault, ao mesmo tempo em que universaliza a criação ficcional de Lobato, possibilitando uma convivência ímpar entre as personagens clássicas e as brasileiras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia de Charles Perrault

PERRAULT, Charles. *Mémoires, contes et autres oeuvres*. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1842.

\_\_\_\_\_. *Contes de ma mère loye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948.

\_\_\_\_\_. *Contos*. Tradução: Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1977.

\_\_\_\_\_. *Contes*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

\_\_\_\_\_. *Contos de Perrault*. Tradução: Olívia Krähenbühl. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

\_\_\_\_\_. *Contes de ma mère l'oye*. Paris: Gallimard, 2000.

\_\_\_\_\_. *Histórias ou contos de outrora*. Tradução: Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

\_\_\_\_\_. *Contos e Fábulas*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

### Bibliografia de Monteiro Lobato

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.11).

\_\_\_\_\_. *A barca de Gleyre*. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.12).

\_\_\_\_\_. *Idéias de Jéca Tatú*. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.4).

\_\_\_\_\_. *Mundo da lua e Miscelânea*. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.10).

\_\_\_\_\_. *Conferências, artigos e crônicas*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.15).

\_\_\_\_\_. *Contos de fadas: por Perrault*. São Paulo: Brasiliense, 1960.

- \_\_\_\_\_. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- \_\_\_\_\_. *O Pica-pau Amarelo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *O Saci*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.2).
- \_\_\_\_\_. *Caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.3).
- \_\_\_\_\_. *História do mundo para as crianças*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.4).
- \_\_\_\_\_. *Peter Pan*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.5).
- \_\_\_\_\_. *Memórias de Emília*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.5).
- \_\_\_\_\_. *Emília no país da gramática*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.6).
- \_\_\_\_\_. *Dom Quixote das crianças*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.9).
- \_\_\_\_\_. *História das invenções*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.9).
- \_\_\_\_\_. *O poço do Visconde*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.10).
- \_\_\_\_\_. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.11).
- \_\_\_\_\_. *A reforma da natureza*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.12).
- \_\_\_\_\_. *Minotauro*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.12).
- \_\_\_\_\_. *A chave do tamanho*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.13).
- \_\_\_\_\_. *Fábulas*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.13).
- \_\_\_\_\_. *Os doze trabalhos de Hércules I*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.14).
- \_\_\_\_\_. *Histórias Diversas*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.15).

\_\_\_\_\_. *Os doze trabalhos de Hércules II*. São Paulo: Círculo do livro, 1988. (Obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato, v.15).

## **Bibliografia geral**

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5.ed. São Paulo: Scipione, 1995.

AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas?* Literatura infantil e prática pedagógica. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. Tradução: Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Ganabara, 1981.

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

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de Nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, v.III, pp.801-9.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBOSA, João Alexandre. Introdução. In: GUINSBURG, Jacó. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp.11-8.

BARCHILON, Jacques. *Le conte merveilleux français de 1690 a 1790*. Paris: Champion, 1975.

BEDÊ, Ana Luiza Reis. *Monteiro Lobato e a presença francesa em A Barca de Gleyre*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

BELMONT, Nicole. *La poétique du conte: essais sur le conte de tradition orale*. Paris: Gallimard, 1999.

BERRETTINI, Célia. Prefácio. In: BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Tradução: Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp.07-14.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21.ed. rev. Tradução: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BEZERRA, Paulo. Introdução. In: PROPP, Vladimir. *Raízes históricas do conto maravilhoso*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: João Ferreira de Almeida. ed. ver. e ampl. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BÖHM, Gabriela Hardtke. *Peter Pan* para as crianças brasileiras de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie. In: CECCANTINI, João Luís C.T. (org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004, pp.58-71.

BORGES, Jorge Luís. As mil e uma noites. In:\_\_\_\_\_. *Sete noites*. Tradução: João Silvério Trevisan. 4ª tiragem. São Paulo: Max Limonad, 1987, pp.69-88.

BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo: a literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BRIGGS, Katherine. *Diccionario de las hadas*. 2.ed. Tradução: Esteve Serra. Alejandria: José J. de Olañeta, 2003.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. Literatura infantil brasileira em formação. In: ZILBERMAN, Regina & CADEMARTORI, Lígia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987, pp.135-149.

CALVINO, Italo. Introdução. In:\_\_\_\_\_. *Fabulas italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp.09-43.

CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica*. São Paulo, 1983, v.44, nº1-4, p.109.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e cultura*, 24 set. 1972, pp.803-9.

\_\_\_\_\_. O direito a literatura. In:\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp.235-63.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Tradução Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CASHDAN, S. *Os sete pecados capitais nos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Literatura infantil: visão crítica e histórica*. 3.ed. São Paulo: Global, 1984.

CARVALHO, Olívio da Costa. *Dicionário de francês-português*. 2.ed. Porto: Porto Editora, s/d.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

CHAMPRIS, Henri Gaillard de. *Histoire de la littérature française: les écrivains classiques*. Paris: Goullard, 1960;

CHARTIER, Roger. *Leitura e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHAUÍ, Marilena. Contos de fadas. In: \_\_\_\_\_. *Repressão sexual: essa (des)conhecida*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.30-54.

CHÉREL, A. *Histoire de la littérature française: de Télémaque à Candide*. Paris: Duca, 1958;

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Editora USP, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: história – teoria – análise*. 4. ed. rev. São Paulo: Quíron, 1987.

\_\_\_\_\_. *O conto de fadas*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991a.

\_\_\_\_\_. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens Indo-Européias ao Brasil contemporâneo*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991b.

\_\_\_\_\_. *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

COEUROY, André. Introduction. In: PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère loye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948, pp.07-17.

COMPAGNON, Antoine. Capítulo VII – O valor. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, pp.227-56.

CORALINA, Cora. *Vintém de cobre*. Goiânia: UFG, 1984.

CORDEIRO, Renata Maria Parreira. Apresentação e Notas. In: PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Tradução: Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004, pp.15-9.

CORSO, Mario & CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. São Paulo: Artmed, 2006.

COSTA, Leila de Aguiar. O Abade, o Presidente e o Cavaleiro: a *disputatio* em Charles Perrault. In: MARQUES, Luiz. *A constituição da tradição clássica*. São Paulo: Hedra, 2004, pp.233-55.

DARCOS, Xavier. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1992.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamã Ganso. In: \_\_\_\_\_. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, pp.20-101.

DESHUSSES, Pierre. et al. *Dix siècles de la littérature française: du Moyen Age au XVIII siècle*. Paris: Bordas, 1984.

DIECKMANN, H. *Contos de fadas vividos*. Tradução: Elisabeth C. M. Jansen. São Paulo: Paulinas, 1986.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas / FFLCH-USP, 2002.

DUARTE, Lia Cupertino. *Lobato humorista: a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Tradução: Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1985.

\_\_\_\_\_. Do modo de formar como compromisso com a realidade. In: \_\_\_\_\_. *Obra aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp.227-77.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. 3.tiragem. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2.ed. 1.reimpressão. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FAGUET, Émile. *Histoire de la littérature française: depuis le XVII siècle jusqu'à nos jours*. 19.ed. Paris: Plon-noursit, 1913.

FILIPOUSKI, Ana Mariza R. Monteiro Lobato e a literatura infantil brasileira contemporânea. In: ZILBERMAN, Regina. (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p.102-5.

FRANZ, Marie Louise. *Interpretação dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

\_\_\_\_\_. *A individuação nos contos de fadas*. 2.ed. Tradução: Eunice Katunda. São Paulo: Paulinas, 1985.

\_\_\_\_\_. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. 2.ed. Tradução: Maria Christina Penteadó Kujawski. São Paulo: Paulinas, 1990.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Tradução: Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1964.

FUMAROLI, Marc. Les enchantements de l'éloquence: Les fées de Charles Perrault ou de la littérature. In: \_\_\_\_\_.(org.) *Le statut de la littérature*. Genève: Droz, 1980, pp.153-86.

GÊNOVA, Mariana Baldo de. *As terras novas do Sítio: uma leitura da obra O Picapau Amarelo (1939)*. (Dissertação de Mestrado), Campinas: Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. *O picapau amarelo: o espaço ideal e a obra-prima*. In: LAJOLO, Marisa & CECCANTINI, João Luís C.T. (orgs.). *Monteiro Lobato livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp.409-423.

GHEERAERT, Tony. *De Doré à Perrault*. Conferência proferida em 03/01/2007, disponível no endereço: [www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id\\_article=782](http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=782). Acesso: 15/05/2008.

GILLIG, Jean-Marie. *O conto na psicopedagogia*. Tradução: Vanise Dresch. Porto Alegre: Artmed, 1999.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOING, L. C. *Contos para escrever-se: alfabetização por meio dos contos de fadas*. São Paulo: Vetor, 1997.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O classicismo na literatura européia. In: GUINSBURG, Jacó. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp.115-38.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 10.ed. 4. reimpressão. São Paulo: Editora Ática, 2003.

GRIMM, Irmãos. *Contos de fadas*. 5. ed. 1. reimpressão. Tradução: Celso M. Paciornick. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HALLEWELL, Laurence. Monteiro Lobato. In: \_\_\_\_\_. *O livro no Brasil*. Tradução: Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz; Editora USP, 1985, pp.235-66.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JOLLES, André. O conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas Simples*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, pp.181-204.

KEHL, Maria Rita. A criança e seus narradores. In: CORSO, Mario & CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. São Paulo: Artmed, 2006, pp.15-9.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis: Vozes, 1983.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: \_\_\_\_\_. *Introdução á Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp.61-90.

LAGARDE, A. et MICHARD, L. *XVIIème. siècle: les grands auteurs français du programme: anthologie et histoire littéraire*. Paris: Bordas, 1985.

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

\_\_\_\_\_. *Monteiro Lobato – um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. Monteiro Lobato, o mal amado do Modernismo brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Monteiro Lobato: Contos escolhidos*, 1989.

\_\_\_\_\_. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, Regina. (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, pp.41-9.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil: história e histórias*. 5.ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *Um Brasil para as crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira – histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.

LARANJEIRA, Mário. Posfácio. In: PERRAULT, Charles. *Contos e Fábulas*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

*Le Robert Micro: dictionnaire de la langue française*. 3.ed. Paris: Le Robert, 2006.

LOPES, Eliane Marte Teixeira & GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (orgs.). *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MAGNIEN, Catherine. Introduction, Notices et Notes. In: PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MENDES, Marisa. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MONGRÉDIEN, Georges. *La vie littéraire au XVIIème siècle*. Paris: 1956.

\_\_\_\_\_. *A vida quotidiana no tempo de Luís XIV*. Tradução e notas: Augusto da Costa Dias. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda; Record, 1986.

NUNES, Lygia Bojunga. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

PAES, José Paulo. Prefácio. In: PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Tradução: Olívia Krähenbühl. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2003.

PERROTTI, Edimir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Icone, 1986.

PONDÉ, Glória Maria Fialho. A herança de Lobato. In: ZILBERMAN, Regina. (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, pp.111-6.

PRÉVOT, Jacques. Avant-propos. In: PERRAULT, Charles. *Contes de ma mère l'oye*. Paris: Gallimard, 2000.

PROPP, Vladimir. *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1972.

\_\_\_\_\_. *Morfologia do conto*. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

\_\_\_\_\_. *Raízes históricas do conto maravilhoso*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RADINO, Glória. *Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RIGAUD, Hyppolyte. *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1856.

ROBERT, Raymonde. *Les contes de fées littéraire en France de la fin du XVIIe. à la fin du XVIIIe. siècle*. Paris, Honoré Champion, 2002.

SACCHETA, Vladimir. et alii. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed.SENAC-SP, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3.ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renaixenças renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

\_\_\_\_\_. A função transgressora de Emília no Universo do Picapau Amarelo. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, 1982, v.15, pp.87-96.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 6.ed. São Paulo: Editora Ática: 1998.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, pp.11-28.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução: F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1977.

\_\_\_\_\_. *Guide de littérature pour la jeunesse: courants, problèmes, choix d'auteurs*: Paris, 1975.

SOUZA. Loide Nascimento de. *O processo estético de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato*. (Dissertação de Mestrado), Assis: Unesp, 2004.

\_\_\_\_\_. Monteiro Lobato e o processo de reescritura das fábulas. In: LAJOLO, Marisa & CECCANTINI, João Luís C.T. (orgs.). *Monteiro Lobato livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp.103-119.

TIEGHEM, Phillipe Van. *Histoire de la littérature française*. Paris: Arthème Fayard, 1949.

\_\_\_\_\_. *Manuel des études littéraires françaises moyen âge XVI – XVII siècles*. Paris: Hachette, 1954.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOLKIEN, J.R.R. *Sobre histórias de fadas*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

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

VIEIRA, Adriana Silene. *Um inglês no Sítio de Dona Benta: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil de Monteiro Lobato*. (Dissertação de Mestrado), Campinas: Unicamp, 1998.

\_\_\_\_\_. Peter Pan lido por Dona Benta. In: LAJOLO, Marisa & CECCANTINI, João Luís C.T. (orgs.). *Monteiro Lobato livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp.171-183.

WALCKENAER, M. Le Baron. “Une dissertation sur les contes de fées. In: PERRAULT, Charles. *Mémoires, contes et autres oeuvres*. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1842.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução: Thelma Médiçi Nóbrega. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

YUNES, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.

\_\_\_\_\_. Lobato e os Modernistas. In: ZILBERMAN, R. (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, pp.50-4.

ZILBERMAN, Regina. (org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

\_\_\_\_\_. *A literatura infantil na escola*. 11.ed., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. *Como e por que ler literatura infantil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina & CADEMARTORI, Lígia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.

ZIPES, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Tradução: François Ruy-Vidal. Paris: Payot, 1986.