

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
FACULDADE DE LETRAS

LUCIANE MARIA WAGNER RAUPP

**OS CARRAPICHOS NO UNIVERSO FICCIONAL DE LOBATO: DO PROJETO DE
NAÇÃO IDEAL ÀS ADAPTAÇÕES DOS ANOS 2000**

PORTO ALEGRE

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
FACULDADE DE LETRAS

LUCIANE MARIA WAGNER RAUPP

**OS CARRAPICHOS NO UNIVERSO FICCIONAL DE LOBATO: DO PROJETO DE
NAÇÃO IDEAL ÀS ADAPTAÇÕES DOS ANOS 2000**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Noelci Fagundes da Rocha

Porto Alegre
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R247c Raupp, Luciane Maria Wagner

Os carrapichos no universo ficcional de Lobato: do projeto de nação ideal às adaptações dos anos 2000 / Luciane Maria Wagner Raupp. – Porto Alegre, 2013.

332 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS.
Orientador: Profa. Dra. Noelci Fagundes da Rocha.

1. Literatura Infantil Brasileira. 2. Lobato, Monteiro – Crítica e Interpretação. 3. Sítio do Picapau Amarelo – Crítica e Interpretação. 4. Globalização. 5. Literatura e Televisão. 6. Formações Identitárias. I. Fagundes da Rocha, Noelci. II. Título.

CDD 028.509

Bibliotecária Responsável: Dênira Remedi – CRB 10/1779

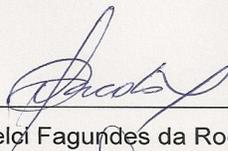
LUCIANE MARIA WAGNER RAUPP

**OS CARRAPICHOS NO UNIVERSO FICCIONAL DE LOBATO: DO
PROJETO DE NAÇÃO IDEAL ÀS ADAPTAÇÕES DOS ANOS 2000**

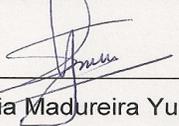
Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor, pelo
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Faculdade de Letras da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em 10 de janeiro de 2013

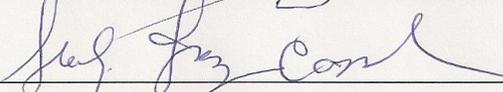
BANCA EXAMINADORA:



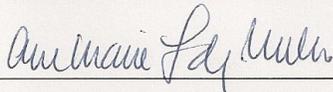
Prof. Dra. Noelci Fagundes da Rocha - PUCRS



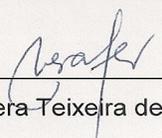
Prof. Dra. Eliana Lucia Madureira Yunes – PUC - Rio



Prof. Dra. Sueli Aparecida Tomazini Barros Cassal - FAPA



Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS



Prof. Dra. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS

Para os meus “Pedrinhos”,
Osmildo, Julio e João Pedro.
Para minha mãe, que tem aprendido a ser a mais benta das avós.

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, pelo apoio emocional, moral, logístico; pela paciência; pela compreensão para com as minhas ausências.

Ao meu filho, fonte de inspiração, por fazer com que tudo tenha sentido.

Aos meus pais, pelo incentivo, pelo apoio logístico e por terem me feito leitora de Lobato desde as primeiras letras.

À minha querida orientadora, Professora Sissa Jacoby, pela acolhida, pela paciência, pelo carinho, pela orientação segura e precisa.

À professora Vera Teixeira de Aguiar, pelas aulas mais interessantes a que já assisti e pelas recomendações e sugestões feitas na banca de qualificação.

À professora Sueli Terezinha Barros Cassal, pelos valiosos apontamentos feitos na banca de qualificação.

À professora Maria Tereza Amodeo, pelo incentivo, pelo apoio, pelo carinho.

Aos meus colegas das Faculdades Integradas de Taquara: à Liane Müller e à Juliana Strecker, pelo incondicional apoio, pelo carinho, pelo incentivo entusiasmado e por sempre demonstrarem claramente a crença na minha capacidade de vencer esta empreitada; à Vera Winter, pelo companheirismo e pelo apoio; ao Daniel Gevehr, pelo modelo a ser seguido, pela inspiração e pelo ombro amigo.

Aos meus ex-alunos e ex-orientandos das Faculdades Integradas de Taquara, Aline Wanner, Micheli Passos, Gislaine Machado, Bruno Mazolini de Barros, Veridiana Ghesla, Juliana Orsi Vargas, Ana Paula de Oliveira, que não se cansaram de me ouvir falando de Lobato.

Às minhas colegas da PUCRS, Juliana Grünhäuser, Camila Doval, Talita Schneider, Paloma Laitano e Anna Faedrich, pelo companheirismo, pelas trocas e por fazerem os intervalos na PUC parecerem inacreditavelmente curtos.

À PUCRS, que, por meio do Programa PROBOLSAS, concedeu bolsa parcial para que este trabalho pudesse se efetivar.

Sempre quis ser a Emília do Lobato. Sem papas na língua, sem freios na imaginação, com suas perversõezinhas caseiras. Se era de dizer, era mais de fazer. E fez da vida um grande sítio amarelo, onde tudo e todos chegavam e partiam, atraídos pelo exercício do imaginário. E de tanto poder tudo, inclusive ser gente, entrou para sempre no livro da infância eterna. (SISTO, 2011, p. 33).

RESUMO

O universo ficcional infantil criado por Monteiro Lobato na primeira metade do século XX permanece no imaginário nacional apenas em certa medida. Existe, nas obras que o compõem, um projeto de nação ideal pautado pelo desenvolvimentismo nos moldes norte-americanos. Esse projeto, embora antecipe tendências globalizantes, é desmantelado pelas sucessivas adaptações para seriado televisivo e, mais recentemente, para desenho animado e para o *website Mundo do Sítio*. Percebemos, no decorrer das análises das adaptações, o progressivo distanciamento não só das especificidades do enredo e das caracterizações das personagens, mas também das representações alusivas e específicas à época e ao lugar de enunciação dessas obras e ao projeto de nação ideal, apagando traços identitários em prol do esforço da atualização dos enredos. A tendência das adaptações contemporâneas é fazer uso da credibilidade e do *status* de Monteiro Lobato e de suas criações, extraindo delas aquilo que for útil aos seus propósitos de audiência e de lucro. Paradoxalmente, os conteúdos que “encarrapicham” os telespectadores e os usuários do *site* dizem respeito não só à evocação do passado rural e dos valores e das formações identitárias a ele atrelados como também à notoriedade e à credibilidade de Monteiro Lobato. Esses elementos extraídos da ficção lobatiana, no entanto, não são usados em sua essência, mas formatados aos imperativos das produções midiáticas, alinhando as adaptações do universo ficcional lobatiano às produções internacionais para crianças e ao gosto do público – igualmente formatado. Muito pouco restou, portanto, das obras de Lobato nas mais recentes adaptações além de alguns traços exacerbados dos personagens e de algumas aventuras descontextualizadas e repaginadas a fim de internacionalizar o Sítio. Assim a interação dos produtos consolidados pela mídia globalizada com os elementos resistentes e repaginados da ficção lobatiana traz como resultados, no campo simbólico, a ressignificação das relações de dependência e a manutenção do *status quo*.

Palavras-chave: Monteiro Lobato. Sítio do Picapau Amarelo. Adaptações televisivas. Globalização. Formações identitárias.

ABSTRACT

The child fictional universe created by Monteiro Lobato in the first half of the twentieth century remains in the national imagination only to some extent. There is, in the works that comprise a project ideal nation ruled by developmentalism modeled Americans. This project, although anticipate globalizing tendencies, is dismantled by successive adaptations for television series and, more recently, for animation and for the website *Mundo do Sítio*. We understand, in the course of the analysis of adaptations of works-source, the progressive distancing not only the specifics of the plot and the characterizations of the characters, but also the representations allusive and specific to the time and place of enunciation of these works and the project of nation ideal, erasing identity features in support of the effort to update the plots. The tendency of contemporary adaptations is to use the credibility and status of Monteiro Lobato and his creations, extracting what is useful for their purposes audience and profit. Paradoxically, the contents that "encarrapichamento" viewers and users of the site relate not only to the evocation of the past and rural values and identity formations him pegged as also the reputation and credibility of Monteiro Lobato. These elements extracted from fiction lobatiana, however, are not used in its essence, but also formatted the imperatives of media productions, aligning the adaptations of the fictional universe lobatiano international productions for children and the public taste - also formatted. Very little remains therefore Lobato works for the most recent adaptations plus some traits exacerbated the characters and adventures of some decontextualized to internationalize the site. The interaction of products consolidated by globalized media and resistant to the elements of fiction lobatiana results, in the symbolic field, the redefinition of relations of dependence and maintaining the status quo.

Keywords: Monteiro Lobato. Sítio do Picapau Amarelo. Television adaptations. Globalization. Identity formations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: E-mail de Antonica para Dona Benta.....	195
Figura 2: Lobisomem de <i>O Saci</i>	226
Figura 3: Lobisomem do filme <i>Um lobisomem americano em Londres</i>	227
Figura 4: Iara do DVD <i>O Saci</i>	228
Figura 5: Sereia do desenho animado <i>Peter Pan</i>	229
Figura 6: Imagem do desenho <i>A Pequena Sereia</i>	229
Figura 7: Monteiro Lobato personagem.....	291
Figura 8: Monteiro Lobato nas moedas.....	293
Figura 9: Fachada do Museu do Lobato.....	293
Figura 10: Museu de Lobato.....	294
Figura 11: Anúncio da <i>Biblioteca do Visconde</i>	295
Figura 12: Entrada da <i>Biblioteca do Visconde</i>	296
Figura 13: Descrição de <i>O Saci</i>	297
Figura 14: Descrição de <i>Reinações de Narizinho</i>	298
Figura 15: Mapa do <i>Mundo do Sítio</i>	220
Figura 16: Comparação entre Emília e as Meninas Superpoderosas.....	306

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
2 NOS VÓRTICES DO FURACÃO ÀS AVESSAS	23
2.1 Monteiro Lobato e o contexto da República Velha	24
2.1.1 O neto do Visconde: as origens familiares de Lobato	24
2.1.2 O jovem estudante de Direito em 1900: Lobato no vórtice da República.....	26
2.2 O nacionalismo de Monteiro Lobato: o modernismo antimodernista	35
2.2.1 Jeca no olho do furacão: o nacionalismo lobatiano no vórtice da denúncia.....	37
2.2.2 O moderno antimodernista.....	44
3 AS ANTECIPAÇÕES DE LOBATO	48
3.1 O Saci: um inquérito sobre regionalidade e brasilidade	57
3.2 Considerações sobre as expressões regionais	59
3.3 O Saci e as expressões de regionalismos	64
3.4 Do regionalismo ao nacionalismo	72
3.5 Considerações parciais: um universo ficcional em construção	80
4 O PROJETO LOBATIANO DE PAÍS IDEAL: A METAFÓRICA NAÇÃO DO PICAPAU AMARELO	82
4.1 As fronteiras da “nação” de Dona Benta	84
4.1.1 As relações com os hóspedes estrangeiros: o verniz da cordialidade.....	90
4.1.2 A questão da soberania nacional: afastando os piratas	94
4.1.2.1 Combatendo a pirataria: o caso do petróleo.....	96
4.2 Desenvolvimentismo, dependência e globalização	98
4.2.1 O desenvolvimento da vila: entre o estranhamento e a adaptação; entre a civilização e a barbárie	103
4.2.2 O (des)envolvimento pela educação e a questão do assistencialismo.....	105
4.2.3 O Sítio como exportador de modelo humanizante: o gomo exemplar da laranja global.....	108

4.2.3.1 O modelo de líder democrata: Dona Benta.....	112
4.2.3.2 O modelo de cidadão? A malandra e questionadora Emília.....	116
4.2.3.3 Os papéis sociais bem definidos.....	129
4.3 Considerações parciais: o Sítio como medida para o Brasil e para o mundo.....	133

5 OS MODOS DE PRESENÇA DO UNIVERSO FICCIONAL DO SÍTIO DO PICA-PAU AMARELO NO IMAGINÁRIO NACIONAL.....135

5.1 O Sítio que se lê e o Sítio que se vê: trajetória das adaptações televisivas.....	136
5.2 A (in)fidelidade nas adaptações de obras literárias para a televisão	143
5.2.1 A linguagem televisiva e as suas particularidades.....	144
5.2.2 As formas assumidas pela literatura na contemporaneidade: as inovações tecnológicas e os apelos de mercado.....	156
5.2.2.1 Lobato e Rede Globo: o processo de “encarrapichamento” dos leitores e dos telespectadores.....	163
5.2.2.2 A televisão e o processo de globalização.....	164
5.2.2.2.1 A Rede Globo de televisão e o projeto de integração nacional.....	169
5.2.3 Os processos de encarrapichamento literário e televisivo.....	173
5.2.4 O lugar de resistência como hipótese.....	175
5.2.5 A intertextualidade e a interdiscursividade.....	176

6 O SÍTIO NOS ANOS 2000: ADAPTAÇÕES, PARATEXTOS, DESLOCAMENTOS E (RE)CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS.....183

6.1 Sobre (in)fidelidades, carrapichos, apagamentos e ilusões identitárias: análise dos DVDs da versão dos anos 2000 do seriado televisivo <i>Sítio do Pica-pau Amarelo</i>	183
6.2 Procedimentos de análise.....	188
6.3 Alguns “carrapichos” vindos do <i>Reino das Águas Claras</i>.....	191
6.3.1 Descrição do enredo do DVD.....	191
6.3.1.1 Adentrando o universo paralelo do Sítio: o melhor dos dois mundos.....	191

6.3.1.2 A aventura se inicia: a viagem ao Reino das Águas Claras e outras histórias paralelas.....	197
6.3.2 As relações do DVD com a obra-fonte <i>Reinações de Narizinho</i>	202
6.3.3 Os primeiros “carrapichos” literários e televisivos e o lugar de construção de memórias coletivas.....	206
6.4 Tem saci neste <i>funk</i>: as representações do folclore nacional o esforço de atualização nos episódios de <i>O Saci</i>	210
6.4.1 Descrição do enredo do DVD <i>O Saci</i>	211
6.4.2 Relações com a obra-fonte.....	218
6.4.3 Os silêncios e as simplificações no esforço de atualização do Sítio.....	224
6.5 Yes, nós temos petróleo: a nacionalidade iludida no DVD <i>O poço do Visconde</i>	231
6.5.1 Descrição do enredo do DVD <i>O poço do Visconde</i>	231
6.5.2 Relações com a obra-fonte.....	238
6.5.3 Yes, nós temos Lobato.....	241
6.6 Malandro é malandro, Emília é Emília: as memórias de uma brasileira de pano, de bytes e de pixels	243
6.6.1 Descrição do enredo do DVD <i>Memórias de Emília</i>	245
6.6.2 Relações com a obra-fonte.....	249
6.6.3 Hollywood (não) é aqui?.....	253
6.7 O céu não é o limite: as representações do povo e da intelectualidade no DVD <i>Viagem ao céu</i>	256
6.7.1 Descrição do enredo do DVD <i>Viagem ao céu</i>	256
6.7.2 Relações com a obra-fonte.....	265
6.7.3 Representações da intelectualidade brasileira.....	268
6.8 O discurso politicamente (in)correto em <i>Caçadas de Pedrinho: as questões da eugenia e da ecologia</i>	270
6.8.1 Descrição do enredo do DVD <i>Caçadas de Pedrinho</i>	270
6.8.2 Relações com a obra-fonte.....	279
6.8.3 Os discursos politicamente (in)corretos.....	283
6.9 O Sítio caiu na rede: o <i>site Mundo do Sítio</i>	289

6.9.1 Modos de existir: Monteiro Lobato hoje.....	290
6.9.2 Modos de ler: “os textos de Lobato como você nunca viu antes”	295
6.9.3 Modos de associar: diálogos com outros sites destinados ao público infantil — o caso Club Penguin.....	299
6.10 O Sítio mudou de endereço: a tentativa de internacionalização no desenho animado <i>Sítio do Picapau Amarelo</i>	303
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	308
REFERÊNCIAS	320
Obras de Monteiro Lobato.....	321
Obras gerais.....	322
DVDs.....	330
Sites sobre Monteiro Lobato consultados.....	330

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Monteiro Lobato é um dos escritores mais conhecidos no Brasil — fato comprovado pelos dados das pesquisas *Retratos da Leitura no Brasil*, realizadas em 2007 e 2011 pelo Instituto Pró-Livro e publicadas, respectivamente, em 2008 e 2012¹. Entretanto mais conhecido não quer dizer, necessariamente, mais lido. Nessas pesquisas, o autor figura como primeiro colocado na lista de “Escritores brasileiros mais admirados pelos leitores” (AMORIM, 2008, p. 178). Em 2008, foi seguido, em ordem, por Paulo Coelho, Jorge Amado e Machado de Assis. Esses quatro autores mais votados, de acordo com a observação que segue a referida listagem, receberam quase a metade do total de indicações. Já em 2012, quanto aos outros três autores, apenas se inverteu a ordem de classificação: Machado de Assis passou para a segunda posição, seguido por Paulo Coelho e Jorge Amado.

Outro dado da pesquisa de 2008 que aponta para o reconhecimento do autor junto aos leitores brasileiros refere-se aos resultados obtidos acerca do questionamento sobre os livros mais importantes na vida dos entrevistados: “O Sítio do Pica-Pau Amarelo” figura como segundo colocado, logo após a Bíblia Sagrada. Como observação a respeito desse título, a pesquisa pondera que “Embora não conste da bibliografia brasileira, é uma referência à obra de Monteiro Lobato²” (AMORIM, 2008, p. 179). Já na pesquisa publicada em 2012, nenhuma obra lobatiana consta nessa mesma listagem, o que reforça, em épocas de adaptações de obras literárias para outros suportes, a afirmação de que ser o escritor mais admirado ou mais conhecido não significa ser o mais lido.

A popularidade de Monteiro Lobato, como sabemos, não se deve apenas à qualidade das obras destinadas ao público infantil do autor³, mas também — e, hoje em

¹ Disponíveis em <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/1815.pdf>. (Acesso em: 16 jun. 2011) e em http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/2834_10.pdf. (Acesso em: 23 jul. 2012)

² Registramos a existência da obra de Lobato intitulada “O Picapau Amarelo” (1939), com o nome do passarinho grafado sem hífen. Já o título indicado pelos entrevistados, “O Sítio do Pica-Pau Amarelo”, faz clara referência ao seriado televisivo, exibido pela Rede Globo nos anos de 1970 e 1980, reprisado pela TV Cultura na década de 1990 e produzido novamente entre os anos de 2001 e 2007.

³ Lobato foi um escritor popular antes mesmo de sua morte, em 1948, dois anos antes da primeira transmissão televisiva no Brasil, que ocorreu em 18 de setembro de 1950, e da primeira adaptação das suas obras infantis a esse meio, com o teleteatro da TV Tupi.

dia, principalmente — às sucessivas adaptações televisivas. Isso vem ao encontro do que afirma Regina Zilberman (2005, p. 21- 22) acerca de Lobato:

Um escritor é muito popular quando o mundo que criou escapa a seu controle, como se as personagens vivessem independentemente dele. [...] Hoje, porém, vende-se a boneca Emília em lojas e supermercados, e o Sítio aparece diariamente na tela dos aparelhos de televisão. [...] Jogos, brincadeiras, concursos — eis algumas atividades do cotidiano em que se recorre ao universo concebido pelo escritor, mostrando que a realidade fabulosa que saiu de sua cabeça acabou sendo mais duradoura do que ele mesmo cogitou.

Essa popularidade sublinhada pela autora advém do sucesso de suas obras destinadas ao público infanto-juvenil, o qual permeou — e permeia — gerações. É o que se pode comprovar nas palavras testemunhais de Carlos Drummond de Andrade⁴: “À minha filha e a todos os meninos e meninas de sua idade, cujos pais estavam em condições de comprar um livro, Lobato deu uma infância maravilhosa, que minha geração não conhecera, na falta de boas histórias nacionais para crianças.”

A notoriedade, a durabilidade e a permeabilidade do universo infantil lobatiano apontadas por Zilberman no excerto, produzidas pela exposição da obra em um meio de comunicação de massa⁵, levam a pensar sobre as motivações extraliterárias que poderiam levar, atualmente, à leitura das obras infantis do autor.⁶ Acerca dessas motivações, Escarpit (1974, p. 37) afirma que a obra literária, de modo geral, tende a captar leitores “[...] mediante motivaciones no literárias: hábitos, esnobismo, consumo ostentoso, culpabilización cultural [...]”. Isso explicaria, pelo menos em parte, o fato de Monteiro Lobato ser citado na referida pesquisa: como sua obra estava em evidência na mídia à época da pesquisa⁷ — portanto no topo do sistema de consumo, segundo a

⁴ In: CECCANTINI, João Luís; LAJOLO, Marisa (Orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro*. Obra infantil. São Paulo, Unesp, 2008.

⁵ Na pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil II”, quando se perguntou o que os entrevistados mais gostavam de fazer em seu tempo livre, obteve-se, em primeiro lugar, o resultado “Assistir televisão [sic]”, com 77 % das repostas. Já a leitura, que poderia compreender outros suportes além do livro, aparece em quarto lugar.

⁶ Jorge Amado, outro autor que figura nas duas listagens, também teve vários de seus romances adaptados para o cinema e para a televisão. No entanto, nessas produções, fez-se questão de ressaltar os traços regionais de suas obras — muitas vezes explorando tanto o estereótipo baiano que beirou à caricatura.

⁷ A pesquisa de campo foi realizada no ano de 2007, em que o seriado televisivo *Sítio do Picapau Amarelo* ainda era exibido, em seu sexto ano consecutivo, nas manhãs de segunda a sexta-feira na Rede

lógica do capitalismo —, ele deveria, ao menos em tese, ser lido. Nesse ponto, entra a citada culpabilização cultural de que nos fala Escarpit, como se a leitura de Lobato devesse ser feita para suprir “[...] las represiones sociales que crean en el lector la necesidad de calmar las obsesiones semiinconscientes de una inseguridad estadísticamente ponderable [...]” (Ibidem). Assim uma hipótese para o fato de os entrevistados afirmarem admirar Monteiro Lobato e ter lido a obra “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, título impropriedade, que denunciaria a não leitura, residiria na imagem de si que os pesquisados gostariam de construir frente aos pesquisadores. Esse contato com a leitura de Lobato, até certo ponto factível pelo contato com as adaptações televisivas, de certa forma, derivaria dos mesmos antigos motivos descritos por Darnton que faziam com que, no século XVIII, certo público adquirisse a Enciclopédia *in quarto*, uma vez que a ter na estante “[...] proclamaria a posição de seu proprietário como homem culto e filósofo” (DARNTON, 1996, p. 404). Ou seja, embora a declaração dos entrevistados como leitores e admiradores de Lobato não os alce à condição de *parecerem ser* filósofos, coloca-os no rol dos portadores de leituras clássicas — portanto, em um raciocínio baseado nas aparências, presumivelmente cultos.

Nos mesmos documentos em que se constata a presença de destaque de Monteiro Lobato, também se apontam a escola como lugar de influência nos hábitos de leitura. A pesquisa publicada em 2008 mostra que, dos leitores de livros no Brasil, “47,4 milhões (50%) são estudantes que leem livros indicados pelas escolas (inclusive os didáticos)” (AMORIM, 2008, p. 167). Reforçando essa estatística da leitura escolar, temos, na mesma pesquisa, as informações de que, entre as leituras que os entrevistados estavam realizando naquele momento, 34% liam livros recomendados pela escola (Idem, p. 175) e a de que a parcela maior de leitores, classificando-se por idade, encontra-se na faixa de 5 anos a 10 anos (Idem, p. 167), com 16% do total dos leitores. Assim, grosso modo, podemos vincular ainda mais estreitamente a leitura ao convívio no ambiente escolar.

No entanto, essa leitura escolar de Lobato, com exceções, ficou no passado, devido principalmente ao vocabulário empregado nas obras, que, para as crianças do

Globo. Além disso, cabe pontuar que, na vinheta de abertura da série, consta o dizer “Baseado na obra de Monteiro Lobato”.

século XXI, habituadas a livros em que as ilustrações predominam sobre os textos, tornou-se praticamente inacessível.⁸ De qualquer forma, se os números da pesquisa correspondessem à realidade dos leitores brasileiros, considerando-se a precariedade de boa parte das bibliotecas públicas, as obras que compõem o universo ficcional infantil lobatiano precisariam despontar entre as listas dos mais vendidos, o que não ocorre.

Seguindo essa mesma lógica, não é difícil entender o porquê de Lobato também fazer parte dessa lista: a sua exposição na mídia televisiva. Questionamos, no entanto, se as obras literárias foram realmente lidas ou são conhecidas pelo grande público apenas por meio do que lhes chegou pela teledifusão. A respeito da importância da leitura das obras de Lobato, Zilberman (2005, p. 22) afirma:

De certo modo, nem se precisaria ler a obra de Lobato para conhecer as principais personagens ou o cenário em que elas viveram. Mas, se lida, esclarece-se por que ela ficou famosa e, de troco, ainda se obtém grande prazer pessoal, resultante da qualidade dos livros elaborados por ele.

Assim, para nos informarmos sobre as principais personagens lobatianas e sobre o Sítio, não é necessário ler as obras devido à exposição na mídia, desses elementos, os quais acabam, por vezes, até fazendo parte do cotidiano. Afinal, como a própria autora pergunta, “em quantas festas de aniversário encontram-se paredes e doces decorados com as figuras que habitam o Sítio?”⁹ (Idem, p. 21). Zilberman completa seu raciocínio afirmando:

⁸ Essas características das obras infantis contemporâneas, fortemente atreladas aos apelos visuais, devem-se à própria evolução do livro infantil, respondendo às demandas da sociedade “televisual”. Afinal, como afirma Peter Hunt (2010, p. 221), “A singularidade da produção de livros para crianças está intimamente ligada à ideologia e ao mercado, à tradição e ao gênero”. Tendo em vista essa ligação com o mercado e com o contexto de produção, não é de se estranhar o que Monteiro Lobato, em carta destinada a seu amigo Godofredo Rangel, datada de 07 de outubro de 1934, tenha afirmado o seguinte acerca de uma obra que estava lançando: “Tenho em composição um livro absolutamente original, *Reinações de Narizinho* — consolidação num volume grande dessas aventuras que tenho publicado por partes, com melhorias, aumentos e unificações num todo harmônico. Trezentas páginas em corpo 10 — *livro para ler, não para ver*, como esses de papel grosso e mais desenhos do que texto” (LOBATO, 1959, p. 328-329, grifo nosso).

⁹ Na época da edição da obra de Zilberman (2005), a última temporada do Sítio televisivo estava sendo veiculada. Esse fato talvez explique a exploração das figuras em outros produtos destinados ao público infantil.

Jogos, brincadeiras, concursos — eis algumas atividades do cotidiano em que se recorre ao universo concebido pelo escritor, mostrando que a realidade fabulosa que saiu de sua cabeça acabou sendo maior, mais poderosa e mais duradoura do que ele mesmo cogitou (Ibidem).

O universo lobatiano, desse modo, conseguiu alcançar uma popularidade que não pode ser contida entre as capas e as contracapas de seus livros. Devido a essa penetração da obra de Lobato junto ao grande público e às polêmicas envolvendo sua adaptação ao meio televisivo, neste trabalho, faremos a análise comparativa entre as obras literárias infantis e as adaptações televisivas dos anos 2000, o desenho animado *Sítio do Picapau Amarelo* e o *website Mundo do Sítio*. Considerando que o Sítio assume caráter metafórico, pois, segundo Lajolo e Zilberman (2007, p. 57), “ele é integralmente o Brasil, estando embutido nele tudo que Monteiro Lobato queria representar da pátria”, em uma sociedade globalizada, cabe-nos perguntar quais representações são essas e em que medida são atualizadas nessas adaptações surgidas nos anos 2000 e vinculadas à Rede Globo. Tratando-se de produções de uma empresa privada de comunicações, cujo objetivo é o lucro, as características que permanecem são aquelas que respondem ao apelo mercadológico.

É necessário, então, que façamos um estudo comparativo, a fim de apontar quais são as rupturas e quais são as permanências dessas produções em relação às obras-fonte, a fim de as relacionarmos à leitura do contexto em que se inscrevem. Os personagens do Sítio representam paradigmas dos quais a sociedade contemporânea, liquefeita (Bauman, 2001), está carente, pois vivemos em um tempo em que tudo é transitório, os líderes enfraqueceram, os heróis aparecem e evaporam com uma velocidade ímpar. Já o Sítio, especialmente no que tange aos seus personagens, é um espaço em que isso não ocorre: os modelos continuam lá — o modelo de avó, de menino, de menina, de sabedoria culta e popular. Há até mesmo o modelo de rebeldia possível, representado por Emília. O Sítio que se vê, contudo, não é o Sítio que se lê. Há uma forte tendência de pasteurização de conteúdos, formatados de acordo com as tendências das produções internacionais para crianças, restando apenas a sensação de brasilidade e da satisfação de questões lúdicas e pedagógicas. Como veremos, essa sensação, porém, é muito mais baseada na herança de credibilidade e de notoriedade advinda da figura de Monteiro Lobato do que das características próprias a essas

produções marcadamente globalizadas. Dessa forma, podemos afirmar que a investigação passa, necessariamente, pelas mudanças de paradigmas e pelo esvaziamento do conceito de nação gerado pelo mundo pós-moderno.

Investigamos, portanto, como se dá o esvaziamento do projeto de nação, a simplificação do enredo, dos personagens e o apagamento ou a reconstrução de representações identitárias nas adaptações do Sítio nos anos 2000. Esses processos são entendidos à luz dos novos paradigmas tecnológicos e culturais, imersos em um processo de acentuação do capitalismo e na esteira da globalização. Para tanto, organizamos este trabalho em cinco capítulos. Três deles destinam-se a contextualizar delinear os projetos e as representações identitárias nas obras de Lobato. Outros dois abordam as especificidades do meio televisivo, as comparações entre adaptações e obras-fonte e as reflexões possíveis a partir dessas comparações.

O primeiro capítulo, intitulado *Nos vórtices do furacão às avessas*, tem como objetivo contextualizar, a partir de dados biográficos e históricos, a produção literária de Monteiro Lobato. Nessa contextualização, destacamos algumas prováveis interferências externas na produção literária lobatiana, que reverberava questões do seu entorno social, cultural e político. Destacamos também fatos importantes do final do século XIX e do início do século XX, que gravitam em torno da implantação do sistema republicano no Brasil e do incipiente processo de urbanização.

As antecipações de Lobato é o título do segundo capítulo. Nele discutimos alguns conceitos que são basilares às nossas análises subsequentes, como os de regionalismo, globalismo e traços identitários, aplicados às obras em questão. Além disso, mostramos como a ficção infantil lobatiana antecipou as questões da globalização, da porosidade da cultura nacional. Para isso, tomamos como fio condutor a obra *O Saci*, mas não excluimos as demais. Examinamos, portanto, como se dá o rompimento do ciclo de (re)produção de conteúdos ufanistas a respeito do Brasil e dos brasileiros nas obras infantis lobatianas. Mostramos, para tanto, que o Sítio surge, especialmente nas primeiras obras, como a grande metáfora da nação idealizada por Lobato, com as cores do regionalismo do Sudeste, explorando os saberes e as práticas populares que poderiam criar traços e laços identitários.

O terceiro capítulo tem como objetivo delinear o aludido projeto de nação ideal de Lobato. Sob o título *O projeto lobatiano de país ideal: a metafórica nação do Picapau Amarelo*, procuramos estabelecer “as fronteiras” do país presidido por Dona Benta, discutindo como se implicam, nesse processo, as questões do desenvolvimentismo, da dependência, da soberania nacional e dos primórdios da globalização. Além disso, mostramos que todos os papéis sociais são bem delimitados nessa nação, desde o exemplo de líder democrática até o da malandragem no horizonte do possível.

Sob o título *Os modos de presença do universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo no imaginário de leitores e de telespectadores*, o quarto capítulo analisa a trajetória das adaptações do universo ficcional infantil lobatiano para a televisão. Além dessa contextualização, também discutimos, nesse capítulo, a (in)fidelidade nas adaptações de textos literários para outros meios, as particularidades da linguagem televisiva e as formas assumidas pela literatura na contemporaneidade, relacionando-as às inovações tecnológicas e aos apelos de mercado. Ainda nesse capítulo, consideramos questões pertinentes ao contexto da Rede Globo: o processo de “encarrapichamento” de telespectadores, a globalização, o envolvimento com a ditadura militar e o seu projeto de integração nacional. Mostramos que, nesse “encarrapichar”, ainda se implicam as questões de intertextualidade e de interdiscursividade.

O quinto capítulo intitula-se *O Sítio nos anos 2000: adaptações, paratextos, deslocamentos e (re)construções identitárias*. Nele debruçamo-nos sobre o *corpus* delimitado a fim de, ao tecer as comparações com as obras-fonte, mostrar como ocorrem as adaptações, os deslocamentos e as (re)construções identitárias aos quais o título nos remete. Apresentamos nossas análises dos conteúdos dos DVDs comercializados pela Globo Marcas intitulados *No Reino das Águas Claras*, *O Saci*, *Viagem ao céu*, *O poço do Visconde*, *Memórias de Emília* e *Caçadas de Pedrinho*, que correspondem à versão compacta dos episódios do seriado exibidos entre os anos de 2001 e 2002. Como nos apontam os títulos, são estabelecidas comparações com as obras-fonte lobatianas e verificadas as implicações, no campo ideológico e no imaginário, das alterações e das supressões promovidas pelo seriado televisivo. Além disso, também nos ocupamos dos conteúdos do *site Mundo do Sítio* e do desenho

animado *Sítio do Picapau Amarelo*, mostrando como dialogam com as produções internacionais para as crianças e como são redutoras da obra lobatiana.

Dessa forma, pretendemos provar que as antecipações de Lobato sobre a porosidade de nossa cultura estavam corretas. Ao construir o seu Sítio como espaço permeável às culturas estrangeiras sem, contudo, desprestigiar a local, Lobato, talvez sem querer, usava o procedimento que, em certa medida, inspira, até hoje, os processos de adaptação. No entanto, esse procedimento é apenas inspirador, uma vez que, também pela pasteurização de conteúdos e pelo apagamento de marcas identitárias promovidos pelas adaptações atuais, há apenas a sensação de se estar lidando com conteúdos originalmente brasileiros — como se essa originalidade fosse, algum dia, passível de se detectar. Desse modo, ocorre a reconstrução de uma nacionalidade que se perdeu sem nunca ter existido, às custas da credibilidade e da notoriedade angariada por Monteiro Lobato — ele próprio transformado em personagem pelas construções midiáticas atuais. Assim as adaptações atuais são tributárias de uma confiabilidade que é transformada em prol dos imperativos do consumo, das estratégias para angariar audiência e da formatação de conteúdos aos padrões globalizados e globalizantes. Com o alinhamento a esses padrões, desvela-se, no plano do imaginário, o reforço a questões de dependência cultural e tecnológica e à manutenção do *status quo*.

2 NOS VÓRTICES DO FURACÃO ÀS AVESSAS

Para que possamos entender como se estabelece, no universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo, o projeto de nação idealizada por Monteiro Lobato, é necessário que, em um primeiro momento, contextualizemos a sua produção literária, que se mostra intimamente ligada a outros aspectos de sua polêmica vida pública, uma vez que se mostrou ferrenho defensor de ideias desenvolvimentistas de variada ordem. Acompanhar essa trajetória, no entanto, implica disposição à diversidade — de ideias, opiniões, posicionamentos e interesses. Furacão sem vórtice único e desprovido de rastro de destruição, portanto às avessas, contextualizar a produção do escritor taubateano significa embarcar em um exercício de descentramento(s). Esse exercício se dá porque é impossível enquadrar o autor ou a sua obra em “ismos” ou em quaisquer modelos prévios. A explicação para isso deve-se, pelo menos em parte, ao fato de Monteiro Lobato ser muitos: advogado, pintor, fazendeiro, jornalista, escritor, editor, empresário. Essas múltiplas funções exercidas ao longo da vida mostram muito mais do que a versatilidade de Lobato: revelam a capacidade não só de enxergar a sua época e o seu lugar por diversos ângulos, mas de ver além dessas determinações espaço-temporais.

Não raras vezes, o autor foi chamado de “visionário” — no bom e no mau sentido do termo. Por essa visão particular, original e corajosamente dissonante, outro adjetivo soma-se à extensa lista que ele colecionou: era Lobato um polemista por excelência. São numerosas e conhecidas as polêmicas que cercaram — e ainda cercam — sua vida, suas atividades profissionais e suas obras, tanto que, vez por outra, uma das centelhas ainda se reacende. Isso demonstra a permanência da obra, especialmente a infantil, e a sua penetração junto ao público, fatos que não podem ser dissociados das sucessivas adaptações televisivas do universo do Sítio do Picapau Amarelo¹⁰.

Propomo-nos, neste capítulo inicial, mapear o modo como a fortuna crítica contextualiza Monteiro Lobato junto a seus pares, em uma época de Modernismo

¹⁰ Embora seja altamente discutível, como se vê ao longo das análises empreendidas neste trabalho, a permanência da obra lobatiana e das formações ideológicas que a perpassam nos seriados televisivos, não se pode negar a contribuição desse meio quanto a essa permanência do Sítio do Picapau Amarelo e da disseminação de seus personagens no imaginário dos brasileiros.

incipiente. Essa contextualização, em se tratando de uma personalidade ímpar como a de Lobato, normalmente é realizada por todos aqueles que se dedicam aos estudos das obras lobatianas, sejam as que fazem parte da sua chamada “literatura geral”, sejam as destinadas ao público infantil, componentes do universo do Sítio do Picapau Amarelo. Uma vez que este trabalho tem como objetivo central mostrar as ideias do autor sobre nação e o modo como elas são desconstruídas pelo seriado televisivo de 2001 e pelo conteúdo do *site* intitulado “Mundo do Sítio”¹¹, é necessário, portanto, que estabeleçamos, em um primeiro momento, o contexto em que essas ideias, que permeiam as obras infantis, surgiram. Essa desconstrução promovida pelas adaptações das obras literárias para a televisão e para o *site* é, por sua vez, analisada tendo em vista não só os conceitos de globalização e de pós-modernidade, mas também as implicações mercadológicas. Concordamos, por isso, com a seguinte afirmação de Vasda Bonafini Landers (1988, p. 18), na introdução de sua obra intitulada *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*: “Impossível seria o julgamento de seu papel dentro da modernidade literária brasileira sem primeiro estudar certas características suas”. No nosso caso, estendemos a impossibilidade aludida pela autora ao estudo do projeto lobatiano de nação ideal que atravessa a literatura infantil do autor. Desse modo, como primeiro passo para a contextualização das ideias de Lobato, esboçaremos um rápido painel acerca da República Velha, com o objetivo de relacionar o clima social e intelectual com os possíveis reflexos no pensamento e na obra lobatiana. No segundo momento, como consequência dessa contextualização, abordaremos um dos muitos vórtices desse “furacão às avessas”, detendo-nos nas ideias acerca de nação ideal e de nacionalismo(s) do autor também apontadas pela fortuna crítica.

2.1 Monteiro Lobato e o contexto da República Velha

2.1.1 O neto do Visconde: as origens familiares de Lobato

¹¹ Este *site* é de propriedade da Rede Globo, vinculado ao portal Globo.com e em parceria com a Globo Marcas. Foi lançado em março de 2011 e tem como endereço <http://www.mundodositio.com.br>.

De acordo com Alfredo Bosi (1993), Monteiro Lobato ocupou, na cultura nacional, muito além do papel de escritor, o lugar de intelectual engajado, participante, que defendia a causa do progresso brasileiro, da superação do estado de pobreza material e intelectual em que se encontrava a nação. Essa postura permeia a sua obra, encontrando nítidos traços tanto nas obras destinadas ao público adulto quanto nas direcionadas ao público infantil. Além disso, para Carlos Jorge Appel (1983)¹², a vida do autor constitui o autorretrato das contradições de seu tempo. A fim de que possamos entender como esse viés se configura, é necessário que contextualizemos o autor em sua época, embora não seja nosso objetivo traçar a biografia de Lobato, mas situá-lo — e, por extensão, a sua obra — temporal, geográfica, social e ideologicamente.

Monteiro Lobato nasceu a 18 de abril de 1882, em Taubaté, no Vale do Paraíba, região cafeeira de São Paulo, portanto apenas seis anos antes da Lei Áurea (13 de maio de 1888) e sete antes da Proclamação da República (15 de novembro de 1889). Neto de um cafeeiro que ostentava um título nobiliário, o Visconde de Tremembé, Lobato testemunhou, com a decadência econômica da família e com a convivência com pessoas cuja situação social e econômica era desprivilegiada, as diversas realidades sociais da sua época e do seu lugar. Segundo André Luiz Vieira de Campos, a família de Lobato, no final do século XIX, devido à decadência da economia cafeeira, “[...] já não podia ser considerada rica. Assim as relações sociais herdadas por Monteiro Lobato certamente foram bem mais importantes do que a fazenda Buquira, que recebeu em 1911, com a morte do avô” (CAMPOS, 1986, p. 4). Não podemos entender, no entanto, essas relações herdadas apenas como o trânsito entre as pessoas influentes da época: devemos estendê-las ao contato com os outros estratos sociais do seu entorno. Além disso, devemos registrar que a relação com o avô visconde provém de vias pontuadas pelo preconceito na época, uma vez que a mãe de Lobato era fruto de uma relação extraconjugal. Assim, paradoxalmente, Lobato

¹² Carlos Jorge Appel apresenta como justificativa para se incluir, em um estudo literário, dados biográficos do autor a afirmação do próprio Lobato. Em carta a Flávio Ramos, Lobato afirmava que a crítica de uma obra deve ser feita à luz da vida do autor, sendo impossível desligar as ideias da vida das pessoas que as tiveram. Embora Appel reconheça que esse princípio de interpretação possa ser equivocado, argumenta que, no caso específico de Monteiro Lobato, é perfeitamente aplicável, afirmando que “[...] o melhor de Lobato, depois de sua literatura infantil, se encontra no homem de ação, capaz não só de ter grandes ideias, como de pô-las em prática, ainda que, na maioria das vezes, fracassasse” (APPEL, 1983, p. 28).

[...] recebeu os benefícios de uma educação clássica e conheceu desde cedo a situação que veio a pintar em cores fortes na figura do Jeca Tatu. Contudo suas experiências de vida, nem sempre bem-sucedidas, levaram-no a um conhecimento melhor da realidade social brasileira e a postular caminhos novos para os velhos impasses da vida nacional (YUNES, 1982. p. 20).

Essas vivências, aludidas por Eliana Yunes no excerto anterior, somaram-se à sensibilidade do artista e à capacidade de crítica — não raro feroz — do homem público. Esse convívio com realidades múltiplas, somando-se às inclinações pessoais, pode ter sido decisivo no projeto obstinado de revelar as diferenças sociais por meio da escrita e de promover a reforma do país com vistas a colocá-lo no compasso desenvolvimentista mundial à época.

2.1.2 O jovem estudante de Direito em 1900: Lobato no vórtice da República

Em relação aos cenários multifacetados com os quais Lobato conviveu, cabe-nos também salientar o contexto em que viveu o então estudante José Bento. Uma vez que, a fim de estudar, morou na capital paulista entre os anos de 1895 e 1904, ao mesmo tempo em que testemunhava o ambiente do Vale do Paraíba e a expansão do café, também pôde acompanhar a situação que ocorria na cidade de São Paulo, em franco desenvolvimento, propiciado pela República e pelo federalismo. Pela mesma via, foi-lhe possível observar as disparidades entre campo e cidade, mote de muitos de seus textos em que denunciava o atraso das cidades interioranas.

O ano de 1900, quando Lobato ingressava na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, já famosa por seus ilustres egressos, coincide com a maioria do escritor e “[...] com a virada do século XX, época de caótica efervescência, criativa e desafiadora. Como a cabeça do jovem recém-chegado ao Largo de São Francisco” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 30). O Brasil vivia a época da convencionalmente denominada “República Velha” (1889 — 1930), marcada pelas tensões e decepções com a República recém-implantada e o domínio da oligarquia cafeeira, em um sistema de revezamento no poder de lideranças provenientes dos

estados de São Paulo e Minas Gerais, batizada de República do Café-com-Leite, em alusão à produção dos dois estados envolvidos.

Segundo Silviano Santiago, o ano de 1900 marca um “[...] momento complexo e forte da nacionalidade, quando o imperador era expulso do país e os militares plebeus e jacobinos inauguravam o regime republicano [...]” (SANTIAGO, 2004, p. 11). Na literatura, foi marcante o fato de Joaquim Nabuco lançar a obra intitulada *Minha formação*, que apontava, de acordo com Santiago, “[...] as contradições políticas da história do país e, ao mesmo tempo, optava pela indispensável abertura da jovem nação sul-americana para o mundo [...]” (Ibidem). Tal obra¹³, no entanto, parece não encontrar grandes ecos na Faculdade de Direito, anteriormente frequentada pelo seu autor. Pelo contrário: Monteiro Lobato reclamava da mediocridade de seus pares, falando, conforme Carmen Lucia de Azevedo, Márcia Camargos e Vladimir Sacchetta (1997), da deterioração das relações acadêmicas e da mercantilização da mentalidade do meio literário.¹⁴

O contexto social e político que o jovem estudante Monteiro Lobato encontrou, na emergente São Paulo do início do século XX, agitava-se em torno dos primeiros passos da incipiente República. Nos primeiros anos do novo sistema, conforme André Botelho, a preocupação girava em torno da “manutenção da unidade territorial” assim como do “assentamento da autoridade do governo central” (BOTELHO, 2002, p. 129). Isso porque, além da evidente agitação que acompanha quaisquer processos de mudança, a República precisava legitimar-se junto ao povo, para que este aderisse ao seu ideário — muito mais desejado pelas oligarquias rurais que se sentiam exploradas pelo regime monárquico do que a concretização de um anseio popular.

¹³ Conforme Santiago, a citada obra de Joaquim Nabuco pode ser de grande valia para entender o modelo inicial em que se estabeleciam as bases da nação republicana. Além disso, esse paradigma foi revisto pelos modernistas da década de 1920 e conduz para a interpretação, a partir de 1930, de como esse mesmo modelo será atualizado “[...] tanto pela literatura de protesto social de cunho regionalista quanto pela primeira interpretação marxista da formação econômica do Brasil contemporâneo, de autoria de Caio Prado Jr” (SANTIAGO, 2004, p. 12).

¹⁴ Segundo André Luiz Vieira de Campos, a literatura mercantilizou-se porque, a partir do final do século XIX, foi absorvida e tomada como forma de expressão pela burguesia paulistana que emergia junto com a República. Essa classe importava gostos e modismos europeus, na tentativa de auferir status de refinamento, exigindo procedimento similar aos autores da “sua” literatura. Esta, por sua vez, para se tornar a expressão dessa elite, torna-se predominantemente mundana e, no início do século XX, é uma das expressões dessa classe, “satisfeita, sem angústias, rebeliões ou abismos” (CAMPOS, 1986, p. 7), em que domina a estética do Parnasianismo.

De acordo com José Murilo de Carvalho, a implantação do regime não contou com a participação popular. Tampouco foram frutíferas as tentativas para que se efetivasse esse envolvimento, como forma de legitimação, nos anos seguintes. Esses mecanismos de legitimação do regime republicano envolvem especialmente a literatura, assim como outras formas de expressão artística, uma vez que as ideologias se fazem representar por meio delas. Como afirma o citado autor, as visões e as formações ideológicas que cercavam a implantação da República não poderiam passar das elites ao povo de forma direta, por meio de discursos orais, mas “[...] mediante sinais mais universais, de leitura mais fácil, como as imagens, as alegorias, os símbolos, os mitos.” (CARVALHO, 1998, p. 10). Com o uso desses recursos, intencionava-se criar um imaginário republicano ideal que atingisse as massas populares não tanto pelos meios racionais quanto pelos subjetivos, que dificilmente são questionados. Assim, segundo Carvalho, se a República se tornasse resposta ou consolo para as aspirações e medos do povo, encontrando nela seu porto seguro, poderia identificar-se com os seus ideais. Isso seria importante para os defensores do regime porque o êxito em atingir o imaginário pode significar também o controle sobre as visões de mundo e sobre as condutas dos indivíduos, tornando-se um elemento regulador das relações sociais e um atenuante das tensões entre as classes, que compartilhariam semelhantes projeções de ideias, sonhos e medos.

Dessa forma, para que a formação do estado-nação ocorresse, havia que se inventar, nas palavras de André Botelho, “[...] um tipo de *memória coletiva* que possa ser, ao menos genericamente, compartilhada por seus cidadãos” (BOTELHO, 2002, p. 134, grifo do autor). Essa memória coletiva nacional, no entanto, não deve ser confundida com a consciência coletiva, uma vez que esta última advém de vivências e, por isso, é necessariamente particular. Ao contrário: como afirma Botelho (Idem), a memória nacional diz respeito à ordem da ideologia do Estado.

Esse uso da arte como fator de fundação de uma identidade em comum e como forma de controle ideológico é parte da tarefa que tinham os republicanos de “Substituir uma forma de governo¹⁵ e construir uma nação [...]” (BOTELHO, 2002, p. 24). Havia,

¹⁵ A forma monárquica, até os dias de hoje, ainda constitui uma presença muito forte no imaginário social brasileiro. Além da tendência de elegermos “reis”, “rainhas” e assemelhados para as mais diversas áreas da produção cultural, industrial e agropecuária, a literatura, especialmente a infantil, retroalimenta esse

contudo, posições diferentes em relação ao modo como resolver esse problema. Interessa-nos aqui, em um primeiro momento, como forma de contextualizar o ambiente original no qual Lobato circulava, a dos proprietários rurais paulistanos. Esses proprietários, passando por um surto da expansão cafeeira, organizaram-se no Partido Republicano desde 1873, movidos pelo fato de se sentirem tolhidos pela centralização e pelo controle do regime monárquico. Era-lhes interessante, no plano econômico, a República que seguiria o modelo liberal norte-americano na versão do “darwinismo social”. Também lhes interessava, assim como a republicanos de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul, a solução federativa, a fim de manter os recursos no próprio estado. Ou seja: para as oligarquias rurais, não havia a ideia de construir uma República para o bem do Brasil, mas para que se mantivessem as relações — concentradas — de poder, a quase ausência de hierarquias sociais intermediárias, em prol de benefícios próprios ou, no máximo, regionais. Desse modo, segundo Carvalho (1998, p. 25),

[...] o liberalismo adquiria um caráter de consagração da desigualdade, da sanção da lei do mais forte. Acoplado ao presidencialismo, o darwinismo republicano tinha em mãos os instrumentos ideológicos e políticos para estabelecer um regime profundamente autoritário.

Além disso, na capital paulista, Lobato, que costumava frequentar as rodas de discussões — com muito mais gosto, inclusive, do que o fazia em relação às aulas no Largo de São Francisco —, tomou contato com outro grupo de republicanos, os quais não concordavam com os caminhos liberais que estava tomando a República. Talvez por isso se explique a queixa, anteriormente aludida, de acordo com Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997), sobre a superficialidade de seus colegas de faculdade e de certa rendição dos escritores aos modelos que agradavam seu público, a classe emergente desse contexto liberal, e colaboravam para a manutenção do *status quo*. Certamente, Lobato manteve contato com um setor da população urbana, da qual faziam parte seus pares no momento — professores, estudantes, jornalistas — além de

imaginário, modelada que é nos contos de fadas europeus. No caso das obras infantis, Monteiro Lobato, conforme discutiremos mais adiante, mantém essa tradição disseminada pelas obras que compõem o universo do Sítio. Isso se vê já em *Reinações de Narizinho*, especialmente por meio da criação do Reino das Águas Claras. Nessa mesma obra, a personagem Emília, condecorada inicialmente por Narizinho como Condessa das Três Estrelinhas, chega a casar com o porco Rabicó (não sem antes traçar um acordo pré-nupcial) apenas para ser Marquesa, ascendendo na hierarquia da nobreza.

pequenos proprietários e profissionais liberais, cujas ideias seminais sobre a República versavam “[...] a favor da liberdade, da igualdade, da participação, embora nem sempre fosse claro de que maneira tais apelos poderiam ser operacionalizados” (CARVALHO, 1998, p. 26). Essa falta de pragmatismo, contudo, não lhes atenuava a voracidade verbal e a agressividade — tampouco afetava Lobato, que também não era alheio às ideias liberais. Os ideais desenvolvimentistas, de construção de uma nação com fortes traços identitários, não se calaram frente aos percalços que o empreendedor Monteiro Lobato precisou enfrentar. Muito pelo contrário: esses ideais ecoam na obra ficcional lobatiana, especialmente na configuração das relações que se estabelecem entre os habitantes do Sítio do Picapau Amarelo, espaço constante das narrativas destinadas ao público infantil, como veremos mais adiante.

Ainda sobre o contexto de implantação do regime republicano, destacamos que um dos obstáculos para que os ideais de tal sistema se efetivassem no Brasil reside no fato de sua implantação ter se assentado sobre uma organização social excludente e sem mobilidade, cujos mandatários pareciam querer apenas substituir a monarquia por outro regime que lhes garantisse maiores lucros. Ao mesmo tempo que os grandes produtores rurais, inclusive os do Vale do Paraíba, região de origem de Lobato, viam na República a perspectiva de menor controle estatal, se comparada à Monarquia, vivia-se em um ambiente em que havia “[...] a ausência entre os brasileiros do espírito de iniciativa¹⁶, da consciência coletiva, a excessiva dependência do Estado, o predomínio do que Demoullins chamava de política alimentária” (CARVALHO, 1998, p. 30).

Tratava-se, portanto, grosso modo, da substituição de um regime por outro, apenas por interesses financeiros. Esses motivos, entretanto, não eram compartilhados pelo povo em geral, que em nada se beneficiava com as mudanças políticas e não via na República uma razão de ser. Acerca dessa apatia popular em relação à República, em 1914, no artigo *Urupês*, descreveria Lobato: “Em 15 de novembro troca-se um trono vitalício pela cadeira quadrienal. O país bestifica-se ante o inopinado da mudança. O caboclo não dá pela mudança” (LOBATO, 2009, p. 169). No entanto, essa afirmação não se trata de um *insight* original do autor, mas mostra o quanto Lobato estava em

¹⁶ Tal falta de iniciativa, de certo modo, é representada por Lobato a partir da criação da personagem Jeca Tatu.

sintonia com seu tempo. Isso porque, segundo o que afirma José Murilo de Carvalho (2010), em sua obra intitulada *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi*, o verbo “bestificar”, empregado por Lobato na passagem citada, faz clara referência à afirmação de Aristides Lobo, um dos propagandistas da República, apenas três dias após a Proclamação, em carta ao *Diário Popular* de São Paulo. De acordo com Lobo, o povo, ao invés de protagonizar os acontecimentos, como manda o ideário republicano, “[...] assistira a tudo bestializado, sem compreender o que se passava, julgando talvez ver uma parada militar” (apud CARVALHO, 2010, p. 9). Essa incompreensão e a desinformação acerca dos fatos da República aludidas no excerto são também assim representadas literariamente por Lobato em *Urupês*¹⁷, ao falar sobre o caboclo:

O sentimento de pátria lhe é desconhecido. Não tem sequer noção do país em que vive. Sabe que o mundo é grande, que há sempre terras para diante, que muito longe está a Corte com os graúdos e mais distante ainda a Bahia, donde vêm baianos pernósticos e cocos.

Perguntem ao Jeca quem é o presidente da República.

— ‘O homem que manda em nós tudo?’

— ‘Sim.’

— ‘Pois de certo que há de ser o imperador.’ (LOBATO, 2009, p. 174)

Jeca, como vemos a partir do trecho de *Urupês*, passa não só a representar o tipo social do interior de São Paulo, como também, por metonímia, alarga-se na representação do povo brasileiro, na medida em que o personagem resume o estado de desinformação acerca do sistema governamental brasileiro, especialmente ao concluir que o mandatário supremo do país, em 1914, ainda era o imperador. Contudo, no trecho, vemos que a falta de acesso a informações não é a única forma de marginalização do povo representada. Percebemos, nas falas de Jeca, que ele (leia-se, portanto, o povo) está à margem da língua padrão (fato marcado pelo emprego da construção “manda em nós tudo”), que seria adquirida por meio da escolarização. Também está alheio a outros tipos de conhecimentos de mundo, circunscrito ao seu local, não ascendendo à condição de cidadão.

¹⁷ Segundo Marisa Lajolo, *Urupês* é um artigo, publicado no jornal *O Estado de S.Paulo*, em 23 de dezembro de 1914. Seu título foi emprestado a uma coletânea de contos publicada pela primeira vez em julho de 1918 com “retumbante sucesso” (LAJOLO, 2000, p. 88).

Não se trata, porém, de culpar a população pela sua “bestificação” perante os fatos da República na medida em que tal postura refletia o descompasso de interesses entre as classes, o patriarcalismo arraigado, a falta de preparo do povo para trabalhos diversificados, a inexistência de escolarização para as classes desprivilegiadas. Somando-se a essas faltas, devemos também considerar a ausência de um sentimento de nação, de coletividade, de necessidade de se construir uma pátria e não apenas uma terra de oportunidades. Além disso, de acordo com Santiago (2006), os republicanos não obtiveram sucesso junto às camadas mais pobres, especialmente as dos afro-descendentes, já que a Monarquia caiu justamente quando mantinha, junto a esses estratos sociais, seu ponto mais alto de popularidade, devido à abolição da escravidão. É claro, entretanto, que havia alguns elementos que uniam, ainda que fragilmente, o que se entendia por nação, como a unidade da língua (embora as variações linguísticas fossem rechaçadas pelos meios acadêmicos) e da religião católica imposta como oficial — em detrimento dos cultos de origem africana, por exemplo. Por isso, segundo Carvalho (1998), tornou-se necessário que se construísse uma identidade coletiva para o país, tarefa atribuída aos intelectuais da Primeira República¹⁸ a fim de que se revertesse a situação de descrença¹⁹ em relação ao novo

¹⁸ Essa tentativa de construção de identidade nacional por meio das artes não é invenção da República brasileira. Trata-se, na verdade, de uma prática ligada à própria ideia de nação e de âmbito mundial. Como exemplo, temos o que bem nos mostra Doris Sommer (2004), no primeiro capítulo de sua obra *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. A autora, nesse capítulo, intitulado “Romance irresistível”, nessa mesma perspectiva de virada de século, contrapondo os romances do século XIX aos do século XX no contexto da América Latina, aborda a ação literária como parte da campanha de construção das nacionalidades. Nessas obras de fundação nacional, segundo Sommer, a partir das relações privadas constrói-se o espaço público. Dessa forma, na América Latina, no século XIX, em um esforço de consolidação das identidades das nações, os romances representavam a família “embasada no amor heterossexual ‘natural’ e nos casamentos” (SOMMER, 2004, p. 20). Enquanto assuntos “do coração e do Estado” imbricavam-se, a figura da mulher, necessariamente, era representada como passível de conquista, assim como os territórios nacionais o foram. Essa conquista, ao contrário do que se possa pensar, não representava a supremacia masculina. Como afirma Sommer, “os pais das nações não podiam se dar ao luxo de simplesmente se mostrarem superiores às mães caso eles esperassem produzir filhos legítimos burgueses” (Idem, p. 34). Isso porque a América “precisava agora de civilizadores, pais fundadores do comércio e da indústria, e não de guerreiros” (Idem, p. 30). Dessa forma, na literatura, a figura masculina passa por um processo de “paternalização”: era preciso que os heróis se transformassem em maridos, que precisavam conquistar os corpos e os corações dos novos países. A legitimidade dessa relação seria assegurada pelos laços amorosos, segundo os quais, mesmo que os “pais ditassem as regras, as mães deviam mostrar reciprocidade” (Idem, p. 31). Em decorrência disso, os romances criaram “heróis patrióticos altamente feminizados” (Ibidem) com os quais as heroínas, igualmente dotadas de princípios, engendravam relações e, depois de peripécias nas quais demonstravam sua coragem e até mesmo salvavam seus heróis refinados, obedientemente se

regime que, embora não fosse o idealizado por eles, configurava-se como a igualdade e a liberdade no horizonte do possível.

Embora houvesse um forte grupo de propagandistas da República, do qual Olavo Bilac, com seus poemas ufanistas, é até hoje símbolo, o conformismo e a negação dos problemas sociais não era a tônica de outros escritores. No entanto, essa postura de engajamento de uma parcela dos intelectuais brasileiros, segundo Nicolau Sevcenko, já datava de antes da proclamação da República, a partir de 1870. Essa geração de intelectuais, paradoxalmente, considerava os modelos culturais europeus como “[...] a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundantes e de perspectivas ilimitadas” (SEVCENKO, 2009, p. 96). Desse modo, opondo-se ao Império, ergueram suas vozes no intuito de promover a abolição da escravidão, instaurar o regime republicano e difundir no país as novas ideias europeias, tarefas nas quais lograram êxito. Enfim, todos pretendiam colocar o Brasil no compasso da modernização, com vistas a modificações nas relações econômicas que encaminhassem ao liberalismo progressista: “[...] a aceleração da atividade nacional, a liberalização das iniciativas — soltas ao sabor da ação corretiva da concorrência — e a democratização, entendida como a ampliação da participação política”. (Idem, p. 97). Esses mesmos intelectuais, em grande parte, entretanto, constituíam uma elite distanciada das massas populares iletradas. Consideravam-se os líderes a indicar os caminhos seguros não só para que a nação se desenvolvesse, mas para que essa nação fosse efetivamente construída.

Esses ideais nacionalistas, liberais e cientificistas — conforme veremos mais adiante, no capítulo 3, em que trataremos sobre o projeto de nação ideal representado nas obras infantis lobatianas — acompanham os intelectuais brasileiros após 15 de novembro de 1889 e marcam profundamente a obra de Monteiro Lobato. Esse espírito,

submetiam. Nessas relações, o amor representado é do tipo sentimental, no qual ambas as partes estão convictas de seus sentimentos, e as tensões que impulsionam a trama são externas ao casal.

Dessa forma, o amor e o casamento figuravam como uma grande metáfora da formação do Estado nacional, projetando-o e superando diferenças regionais, econômicas e partidárias. Assim, a nacionalidade era alicerçada pela imaginação ficcional, criando uma dependência entre estado e família.

¹⁹ A descrença ou a decepção em relação à vitória da “[...] ideologia liberal pré-democrática, darwinista, reforçadora do poder oligárquico” (CARVALHO, 2010, p. 161) e a estupefação frente à inércia do povo eram tamanhas que levaram alguns intelectuais a afirmações extremadas, como a de que o Brasil não tinha povo.

de certa forma, permeou as produções literárias das primeiras décadas do século XX. No entanto, esse processo não se deu de um único modo. De um lado, segundo Sevcenko, havia a produção de romances que repetiam fórmulas ao gosto dos padrões burgueses da *Belle Époque*. Por outro lado, observamos o surgimento de vários nomes que denunciavam, por meio de suas obras ficcionais, os problemas nacionais de maneira mais ou menos contundente, dependendo do seu estilo de revelar se não o Brasil, mas a sua região, como, por exemplo, Lima Barreto, Euclides da Cunha e o próprio Monteiro Lobato, aos quais muito frequentemente é atribuído o controverso título de “pré-modernistas”, como veremos no próximo subcapítulo.

Ao mesmo tempo, as massas populares, que não se reconheciam na cidadania política, foram construindo mecanismos de autorreconhecimento. Desassistidas, à margem da participação e do acesso aos (poucos) bens de consumo e à cultura formal, era natural que procurassem burlar as leis, na origem da “malandragem” e do jeitinho brasileiro”²⁰ e que se organizassem em comunidades onde se apoiassem e participassem, o que foi construindo as identidades coletivas das cidades. Afinal, “O povo sabia que o formal não era sério. Não havia caminhos para participação, a República não era para valer” (CARVALHO, 2010, p. 160).

Assim, o ambiente com o qual o jovem idealista Monteiro Lobato se depara é o da especulação financeira, das tentativas de enriquecimento pessoal por meios eticamente questionáveis e de outras manobras a favor de interesses pessoais que contrariavam profundamente o espírito republicano, qualquer que fosse a linha a ser seguida. É nesse ambiente de contradições, de descompasso entre interesses públicos e privados, de crise identitária, que nasce o escritor que foi muitas vezes, seja ao longo de sua vida pessoal, seja no desenvolver de sua obra literária, igualmente apontado como contraditório. É nesse mesmo ambiente, em que era perceptível a falta de rumos para a nação, nau à deriva, à mercê dos interesses das velhas oligarquias travestidas de governanças republicanas, que emerge o escritor polemista, que não teme expor os

²⁰ Segundo Carvalho, em 1981, Artur Azevedo organizou uma peça teatral intitulada *O Tribofe*, na qual mostrava a existência da trapaça “[...] em todos os domínios do comportamento fluminense. [...] Como diria o próprio Tribofe, ‘Ah, minha amiga, nesta boa terra os mandamentos da lei de Deus são como as posturas municipais... ninguém respeita’” (CARVALHO, 2010, p. 157-158). Daí deriva, talvez, o estereótipo do malandro que permeia o imaginário nacional e que não se ausenta sequer da obra infantil de Monteiro Lobato, representado por meio da personagem Emília, que incorpora o espírito da malandragem nacional, conforme veremos no capítulo 3.

problemas sociais, políticos e econômicos do seu tempo, voltando-se para o seu lugar de origem, o Vale do Paraíba, no interior paulista.

2.2 O nacionalismo de Monteiro Lobato: o modernismo antimodernista

Devido à época em que Monteiro Lobato publica, em jornais, seus primeiros escritos, vários manuais de literatura enquadram a literatura de Monteiro Lobato destinada ao público leitor adulto no capítulo dedicado ao Pré-Modernismo. Tal classificação também se daria devido à negação das inovações formais trazidas na esteira das vanguardas europeias e às temáticas exploradas nas obras lobatianas destinadas ao público adulto. Essas temáticas somam-se à busca de raízes nacionais e, neste sentido, à representação do espaço rural e da utilização de elementos da fauna e da flora locais. Tais recortes temáticos engajam o escritor no contexto de escritores que, no começo do século XX, tinham, nas palavras de Bosi (1993), intenções regionalistas. O teórico, no entanto, reconhece que o papel que o escritor exerceu no âmbito da cultura nacional transcende os limites dessa classificação, devido à militância no sentido de promover o progresso social e mental do Brasil.

Essas “intenções regionalistas”, aludidas por Bosi, são frequentemente classificadas como parte de um projeto pré-modernista segundo o qual, grosso modo, autores, nas duas primeiras décadas do século XX, voltavam seu olhar para uma determinada região do Brasil e um tipo humano marginalizado, que eram representados nas obras a fim de promover denúncia de problemas sociais. Entre os autores, temos, como exemplos, além de Monteiro Lobato, Lima Barreto, Graça Aranha e Euclides da Cunha. No entanto, Bosi reconhece que o uso da expressão “pré-modernista” pode ser equivocada, devendo situar a questão do regionalismo no interior das dinâmicas do Modernismo. O que se deve, segundo ele, é entender que alguns dos escritores ditos regionalistas “[...] precederam, em contexto diferente, vivo interesse dos modernos pela realidade brasileira total, não apenas urbana.” (BOSI, 1993, p. 233). Essa tematização nacional é, pois, fortemente presente em toda a obra lobatiana, embora assuma diferentes formas de (des)velar-se: mais direta e contundente na sua literatura

destinada ao público adulto e mais metafórica nas obras que compõem o universo do Sítio do Picapau Amarelo, embora não sem “escorregões” pedagogizantes.

Para que entendamos os antecedentes desse projeto de nação ideal, é necessário que caracterizemos alguns pormenores das múltiplas faces do nacionalismo lobatiano. Nesse sentido, Landers (1988, p. 182-183) condensa o nacionalismo do autor em três grandes fases, a saber:

- 1 Social: *Urupês* (1914) e *Problema Vital* (1918) — campanha do saneamento em prol do progresso do Brasil e da ‘redenção do Jeca brasileiro.
- 2 Artística: principalmente com *Ideias de Jeca Tatu* [...].
- 3 Política:
 - a) até 1926 ou vésperas de sua saída para os Estados Unidos. *Mr. Slang e o Brasil* seria a sua obra mais representativa do período [...].
 - b) de 1927 a 1931, anos que passa nos Estados Unidos observando o progresso industrial americano, o qual gostaria de ver aqui no Brasil. [...]
 - c) de 1931 aos anos 40, período de sua campanha pela indústria siderúrgica e pela nacionalização do petróleo.

Nas três fases do nacionalismo apontadas por Landers — social, artística e política, observamos que um objetivo geral permeia a trajetória de Lobato como escritor combatente: sua pena e suas ações convergiam para colocar o país no compasso do progresso que se anunciava especialmente na Europa, durante o período denominado *Belle Époque*, que antecedeu a I Guerra Mundial, e nos Estados Unidos, após as Guerras. Os modelos desenvolvimentistas europeu e norte-americano foram, portanto, parâmetros para que Lobato traçasse seus próprios ideais progressistas para o Brasil.

Nesse ponto, é necessário frisarmos que o sentimento de nacionalismo que permeia a obra lobatiana é de caráter revisional, com postura denunciante frente aos problemas do campo e das cidades emergentes, o que o situa junto aos escritores do grupo destacado na citação anterior de Bosi, com intenções regionalistas. Trata-se, portanto, de uma postura de denúncia do conformismo frente aos males que, sob sua ótica, assolavam o país e o mantinham em situação de atraso e de estagnação, como a pobreza em que vivia grande parte da população e a mentalidade estreita e oportunista dos governantes. Assim, a obra lobatiana parece-nos ter como objetivo o combate ao conformismo e à visão idealista cega do país, trazendo para as suas páginas marcas de um nacionalismo mais realista e, portanto, o mais autêntico possível. Essa articulação

entre o pensamento, as ações e o fazer literário do autor é condensada nas palavras de Eliana Yunes:

Progressista convicto das benesses da livre iniciativa apregoada pelo capitalismo, conhecendo as agruras do homem do campo, certo das riquezas naturais do país, que poderiam corrigir os desníveis sociais, encetou, com sua pena de jornalista e escritor, batalhas nacionalistas que culminariam por levá-lo à prisão (YUNES, 1982, p. 16).

O trecho citado mostra-nos claramente a trajetória de Lobato. Saído do interior paulista, conhecia, sensibilizado, as condições de vida do homem do campo — no caso específico, o caboclo (ou caipira). Somando-se a esse conhecimento *in loco* às influências do ideário liberal e progressista, Lobato configura-se como um “republicano à sua maneira”. Suas críticas sociais não ficaram restritas às páginas de jornais, revistas ou livros, passando ao plano da ação, em várias campanhas e negócios em que se envolveu. Portanto a coerência entre o discurso de promoção do progresso do país e as ações na vida prática acabaram culminando com a sua prisão, no ano de 1941, ao escrever uma carta ao então presidente Getúlio Vargas, defendendo a exploração de petróleo no Brasil por brasileiros, que foi considerada injuriosa. Contudo esse episódio — o da defesa das reservas naturais brasileiras — é apenas um dos episódios polêmicos em que o escritor se envolve em prol da garantia do desenvolvimento do país.

2.2.1 Jeca no olho do furacão: o nacionalismo lobatiano no vórtice da denúncia

O primeiro texto do autor que alcança grande repercussão data de 1914, época em que ainda vivia na fazenda que herdara de seu avô. Trata-se do conhecido texto intitulado *Uma velha Praga*, enviado para a seção *Queixas e Reclamações* do jornal *O Estado de S. Paulo* e deslocado para o corpo principal da publicação. Tal carta versava sobre a indignação de Lobato frente ao hábito das queimadas. Exortando o país a olhar para seu interior e já dando mostras do nacionalismo que lhe seria peculiar, o texto inicia-se com o seguinte alerta:

Andam todos em nossa terra por tal forma estonteados com as proezas infernais dos belacíssimos ‘vons’ alemães, que não sobram olhos para enxergar males caseiros. Venha, pois, uma voz do sertão dizer às gentes da cidade que se há lá fora o fogo da guerra lavra implacável, fogo não menos destruidor devasta nossas matas, com furor não menos germânico (LOBATO, 2009, p. 159).

A alusão à preocupação com a I Guerra, iniciada naquele ano de 1914, acrescida do lugar de enunciação do artigo — a “voz do sertão” mencionada no excerto é a própria voz de Lobato — ancora o texto espacial e temporalmente. Já a necessidade de deslocamento dos olhares da cidade para o campo, deixando de ter os olhos fixos na Europa, de onde todos os modelos eram importados ou, na acepção de Lobato, macaqueados, aponta para um dos traços do nacionalismo do autor: a interiorização do Brasil em detrimento da europeização. Essa característica também se vê ressaltada na seguinte afirmação de *Uma velha praga*²¹: “Preocupa à nossa gente civilizada o conhecer em quanto fica na Europa por dia, em francos e cêntimos, um soldado em guerra; mas ninguém cuida de calcular os prejuízos de toda sorte advindos de uma assombrosa queima destas” (LOBATO, 2009, p. 160). Para o iconoclasta signatário do artigo, incomoda o fato de a opinião pública no Brasil devotar sua atenção para os acontecimentos no continente europeu, voltando-se para o Atlântico e dando as costas para o interior, cuja situação, em decorrência das queimadas, igualmente ao contexto da guerra, “[...] daria algarismos de apavorar [...]”. E, no mesmo período, alfineta: “[...] infelizmente no Brasil subtrai-se; somar ninguém soma” (Ibidem).

Na continuação do artigo, já encontramos as raízes de sua primeira grande polêmica — a criação do personagem Jeca Tatu — uma vez que culpa o caboclo e sua indolência pelo esgotamento das terras devido a essa prática. Essa relação entre os dois textos é exposta por Azevedo, Camargos e Sacchetta da seguinte forma:

‘Uma velha praga’ foi a faísca que fazia alastrar o fogo da revolta lobatiana. Pouco mais de um mês depois ele publica outro artigo, ‘Urupês’, de 23 de dezembro, fixando o personagem-símbolo não só de sua obra, mas de toda uma fase da literatura brasileira: Jeca Tatu. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 58).

²¹ Nas edições atuais, o artigo foi rebatizado como “Velha praga”.

O trecho citado reitera, mais uma vez, a importância de Lobato no contexto literário da época ao afirmar que Jeca Tatu constitui-se em um personagem-símbolo da fase da literatura brasileira em que se insere. Além disso, destacamos que, ao se deter mais demoradamente na imagem do caboclo (ou caipira) no segundo texto, Lobato não só amplia a caracterização do personagem²², mas principalmente insurge-se contra a visão idealizada, idílica que alguns literatos urbanos faziam do ambiente rural e de seus habitantes. Esse personagem-símbolo — que viria destronar, ato não instantâneo nem isento de polêmicas, o caboclo heroicizado sob as mesmas lentes desfocadas dos ideais românticos²³ — foi pintado em fortes cores: rudimentar, preguiçoso, desprovido de criatividade, resignado, incapaz de engajar-se ao processo (e ao progresso) civilizatório. Enfim, tratava-se, nas palavras do autor, de um ser que contrastava com o modo como o Brasil era representado à época, metonimicamente reduzido à fauna e à flora:

No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em ascachoo permanente, *o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no silêncio das grotas* (LOBATO, 2009, p. 177, grifo nosso).

Percebemos, no excerto, a alusão ao ambiente natural brasileiro, descrito à moda romântica, a contrastar com a figura do caboclo. Enquanto à primeira são relacionadas ideias de luminosidade, fecundidade, amplidão e ação, ao segundo

²² Essa ampliação se dá na medida em que “Lobato acentua a ignorância e a preguiça do habitante do interior, caracterizando-o como ‘sacerdote da lei do menor esforço’, aquele que vive do que a natureza dá, sem gastar energia para alcançar qualquer objetivo na vida” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997, p. 58).

²³ Essa representação do caboclo, evidentemente, não foi aceita de forma pacífica. Pelo contrário, instaurou-se grande polêmica acerca de “Urupês” e de Jeca Tatu. Várias personalidades da época manifestaram-se estupefatas, ultrajadas e, portanto, profundamente contrárias à tal representação do caipira empreendida por Lobato. Porém, tais reações, inclusive as travadas no campo literário, não foram bem sucedidas. Isso porque, segundo Azevedo, Camargos e Sacchetta (2007, p. 61), como reação à criação de Lobato, “[...] pipocaram versões redentoras, como o Mané Chique-Chique, de Ildefonso Albano, ou o Juca Leão, de Rocha Pombo. Imagens robustas e virtuosas de um caboclo anti-Jeca, que não encontrariam eco e pereceriam na memória popular”. Enquanto isso, a figura de Jeca Tatu ainda permeia o imaginário nacional, transformando-se até mesmo em adjetivo, popularização ocorrida especialmente após o lançamento de filmes, nas décadas de 1950 a 1980, por Mazzaropi, que incorporava o típico caipira, também denominado Jeca, com títulos como “Jeca Tatu”, “A tristeza de Jeca”, “O Jeca e a freira”, “O Jeca Macumbeiro”, “Jeca contra o capeta” e “Jeca e seu filho preto”. Embora as obras cinematográficas citadas não sejam baseadas na obra de Lobato, não se pode negar a inspiração inicial no personagem de *Urupês*. Assim, ainda que sua autoria possa estar, em determinados segmentos da sociedade, apagada, de certa forma, pela incorporação à cultura popular, sublinha a sua importância.

relacionam-se ideias de escuridão, reclusão e finitude. Esse modo de representar o caboclo exemplifica, assim como também o fazem a famosa crítica a Anita Malfati (1917) e, mais tarde, os diversos e incisivos artigos que defendiam a exploração do petróleo no Brasil por brasileiros, o seu “[...] estilo iconoclasta e desmistificador com que expunha todos os problemas brasileiros”. (LANDERS, 1988, p. 25). Esse estilo conclamava os leitores a abandonar a ideia anterior que tinham acerca do caboclo, que era, nas palavras de Lobato em carta de 1916 a Godofredo Rangel,

[...] o menino Jesus étnico que todos acham engraçadíssimo, mas ninguém estuda com realidade. O caipira estilizado das palhaçadas teatrais fez com que o Brasil nunca pusesse tento nos milhões de pobres criaturas humanas residuais e sub-raciais que abarrotam o Interior. Todos as têm como enfeites de paisagem — como os anões de barro de certos jardins da pauliceia. (LOBATO, 1959, v. II, p. 68)

As palavras de Lobato a Rangel, transcritas no excerto anterior, denotam a necessidade de derrubar mitos arraigados como o que se expõe acerca do caboclo. Além dessa necessidade de destronar mitos, a criação de Jeca Tatu estava intimamente relacionada a motivações pessoais de Lobato, como uma espécie de “vingança de fazendeiro fracassado”, uma vez que o autor acreditava que os “[...] contos ajudam a nos vingar de pequenos e miseráveis desafetos” (SANTIAGO, 2006, p. 272). Silviano Santiago também cita a explicação de Sérgio Milliet para o caso, a qual é contundente: “o Jeca Tatu é quase uma vingança pessoal; é o caboclo visto com o olhar azedo do fazendeiro malogrado” (Ibidem).

Mais tarde, em 1918, com a publicação da obra *Urupês* e com a citação de Jeca Tatu nos discursos da campanha eleitoral de Rui Barbosa, as discussões em torno do personagem são retomadas e, ato contínuo, reaproveitadas como mote inicial de campanhas de saneamento, que logo são apoiadas por Lobato²⁴. Nesse contexto, o autor torna-se amigo do sanitarista Artur Neiva, com quem passa a trocar correspondência.

Devido a todas as polêmicas a partir da criação de Jeca Tatu, ao mesmo tempo que Lobato passa a ser reconhecido nacionalmente, também angaria diversos

²⁴ Acerca das necessidades de saneamento, Lobato, segundo Nunes (2000, p. 12), “[...] apoia logo a Campanha Pró-Saneamento, de Belisário Pena, numa série de artigos veementes, logo reunidos em um volume que ganhou o título de *O problema vital*.”

adversários ideológicos.²⁵ No entanto, o fato que mesmo seus adversários não poderiam negar é que as denúncias do *status quo* promovidas pelo autor foram o estopim de uma mudança de foco e de mentalidade em relação aos problemas nacionais, antecipando as tendências que os chamados modernistas da geração de 1930 seguirão mais tarde, com tendências neorregionalistas e neorealistas.

De acordo com Silviano Santiago, foi justamente essa polêmica em torno da figura de Jeca Tatu, juntamente com o objetivo de “[...] querer proporcionar condições para que o parasita Jeca Tatu prestasse” (SANTIAGO, 2006, p. 276), que rendeu a Lobato a fama precoce. Na opinião de Santiago, embora Lobato posasse de libertador do povo, era injusto e impiedoso para com esse mesmo povo. Isso porque, segundo as palavras do crítico:

Lobato se esqueceu de que ele — e demais latifundiários amigos — eram os verdadeiros parasitas dos antepassados dos demais agregados, como o tinham sido dos velhos escravos. É na condição de também parasita que competia a ele diagnosticar os males do caboclo-parasita. Os defeitos do explorador do trabalho alheio (do latifundiário) se escondem para que mais salientem a indolência do explorado (do caboclo). (Idem, p. 277).

As afirmações de Santiago pontuam as tensões entre as classes sociais e recupera as arraigadas relações de exploração do trabalhador do campo, invertendo a lógica de parasita e parasitado que Lobato estabeleceu em suas obras. Na visão do crítico, com a qual concordamos, o parasita, na verdade, seria a classe dominante, que depende do trabalho dos parasitados — “o escravo, o trabalhador, o proletário” e, por extensão, “a nação” (Idem, p. 279). A inversão desse entendimento quanto a quem explora e a quem é explorado, como o faz Lobato, envolto na ideologia de seu lugar e de seu tempo, configura-se como um empecilho para o real desenvolvimento do país, entendendo-se que isso só pode ser conseguido com êxito quando se chegar ao equilíbrio social. A visão de Lobato, portanto, por mais que se autoapregoe como

²⁵ Em 1947, um ano antes de falecer, Monteiro Lobato escreve *Zé Brasil*, obra que “[...] representa uma autocrítica” (LAJOLO, 2000, p. 81) em relação ao texto de 1914, que “[...] não tinha sabido entender a dimensão econômica do problema agrário brasileiro” (Ibidem). Além disso, Lajolo ainda afirma: “Zé Brasil corrige também o outro Monteiro Lobato que, nos anos 20, no meio de campanhas pela saúde pública, avança a questão, mas não chega a atinar que o problema das péssimas condições de saúde do Jeca era decorrente da infraestrutura brasileira. Nesta última versão, de 1947, o Jeca se metaforiza em Zé Brasil, camponês sem terra e cuja única esperança reside no Cavaleiro da Esperança, Luís Carlos Prestes”.

desenvolvimentista e trace estratégias para tanto, seria incapaz de promover o bem-estar social a que tanto almeja, uma vez que as estruturas sociais injustas se repetiriam continuamente. No máximo, o que aconteceria seria a substituição de uma classe de exploradores por outra mais competente em dominar, mantendo-se o sistema de oligarquias dominantes. É o que nos aponta Antonio Candido quanto ao continuísmo, como forma de manter as mesmas estruturas: mesmo que haja a mudança de agentes, “[...] nunca se criam as condições para o trabalho realmente livre, que permite o bem-estar e o equilíbrio social” (CANDIDO, 1993, p. 138).

No entanto, não se trata de culpabilizar Lobato. Tal postura crítica do autor taubateano — e até mesmo excessivamente impiedosa e impregnada do olhar do proprietário rural que se considerava atingido por tais comportamentos arraigados dos caboclos — pode ser entendida à luz do contexto social brasileiro após 1910 e da iminência da I Guerra Mundial (1914-1918). Trata-se de uma época profundamente contraditória, em que, segundo Ettore Finazzi-Agrò, a sociedade brasileira exaltava o progresso e as ciências e dispunha de múltiplos espaços em que se poderia estabelecer o diálogo ou o intercâmbio social, constituindo o clima propício e o momento crucial para se iniciar a democratização — em sentido pleno — do país. No entanto, a sociedade ficou “[...] presa dentro de um *vórtice de intenções falhadas*, de desejos irrealizados, que provocaram uma espécie de implosão ideológica e social até hoje não resolvida” (FINAZZI-AGRÒ, 2000, p. 18, grifo nosso). Essas “intenções falhadas” de que fala o referido crítico também atingem os escritores e demais intelectuais da época, a exemplo de Monteiro Lobato, que, ainda de acordo com Finazzi-Agrò, frequentemente assumiam o papel de defensores convictos do progresso, anunciando novos tempos. No entanto, tal papel, quando não modificado, tem sua importância relativizada frente aos posteriores desdobramentos na vida prática, que mostram os caminhos contrários à igualdade que o desenvolvimentismo em uma sociedade calcada em modelos oligárquicos e capitalistas acaba por tomar.

Em relação ao papel que os escritores e demais intelectuais exerciam nessa época de afirmação do sistema republicano, de acordo com o que nos explica Yunes (1982, p. 21), era-lhes justamente apropriado “[...] para o debate dos temas críticos, tais como a criação da nacionalidade e o estudo científico da realidade brasileira”. Ou seja,

nesse momento crucial e contraditório, aflorava a discussão sobre a questão nacional, cabendo a uma parcela dessa geração de intelectuais a criação e a fixação da nacionalidade brasileira. O ambiente seria propício para o desdobramento de tais tarefas, uma vez que o campo estava preparado por seus antecessores, que também orquestraram ações politicamente complexas: a Independência, a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. No entanto, segundo Santiago, “[...] tocou a Lobato começar a vida profissional numa época de ‘bestializados’” (2006, p. 275, grifo do autor), referindo-se à expressão cunhada por Aristides Lobo, como já explicitamos anteriormente.

É dupla, pois, a tarefa em que Lobato mostra-se engajado quando é apontado como nacionalista: de um lado, elaborar e defender estratégias práticas para tirar o país do atraso; de outro, participar da criação do substrato cultural para que o povo brasileiro se reconheça como tal, caminho que, para ele, passava, necessariamente, pela educação, mediante sua literatura infantil, que promoveria senão o resgate de tradições do Brasil pelo menos as do Sudeste agrário.²⁶ Em ambas as missões, seu fazer literário está entrelaçado, porém se observa que sua literatura destinada ao público adulto articula-se mais à primeira tarefa, ao passo que suas obras infantis parecem mais inclinadas à segunda, embora não sejam empreendimentos desassociados e excludentes. Pelo contrário: na tarefa lobatiana de alavancar o processo desenvolvimentista no Brasil, eram necessários tantos os elementos práticos e objetivos quanto os subjetivos, da constituição do sentimento de brasilidade.

Essa postura levou o autor a antecipar várias temáticas que serão exploradas pelos modernistas e que caracterizam seu nacionalismo. Certamente, a que mais salta aos olhos, tanto em suas obras quanto em seus atos na vida prática, é o fato de querer reverter a situação de atraso brasileiro nas mais diversas áreas a partir das potencialidades culturais, sociais e econômicas que Lobato entrevia no país sem, contudo, sacralizá-las. Landers, em capítulo sobre o nacionalismo lobatiano, faz o seguinte alerta inicial aos seus leitores, o qual ratificamos:

²⁶ Muitos dos culturais que são retratados nas obras infantis lobatianas — como elementos do folclore, da culinária — são originários do Sudeste do Brasil, mas acabam, metonimicamente, sendo tomados como se fossem recorrentes em todo o país.

É preciso desde já compreender a composição peculiar de seu nacionalismo que foi de superficial entusiasmo sobre o Brasil, de intenso pessimismo e de absoluta iconoclastia se quisermos compará-lo, por exemplo, ao nacionalismo otimista de um Olavo Bilac naquele mesmo ano de 1916 (LANDERS, 1988, p. 176).

A peculiaridade do nacionalismo de Lobato aludida no excerto diz respeito à postura contrastante do autor em relação aos seus contemporâneos. Esse contraste ideológico evidencia-se especialmente em relação às propostas de Bilac, que expressam uma visão totalmente idealizada do país, apartada da realidade circundante, como bem representam, por exemplo, seu conhecido poema intitulado *A Pátria* ou a letra do *Hino à Bandeira*, também de sua autoria. Ambos os textos retratam, em seus versos, uma imagem do país muito semelhante à que se queria propagar já no Romantismo, como um Éden perdido na América Latina, o *locus amenus* que deveria ser imitado em sua grandeza pelas crianças nascidas em suas terras. Lobato, ao contrário, no lugar de cantar a idealização da República implantada em 15 de novembro de 1889, como o faziam Bilac e seus seguidores, constrói ficcionalmente, a partir de 1920 e ao longo de sua obra infantil, o seu projeto de nação ideal, livre e democrática. Dessa forma, o nacionalismo lobatiano, como vimos, assume uma postura radicalmente oposta às tendências nacionalistas das duas primeiras décadas do século XX, representando a realidade nacional sob ângulos realistas, com vistas a, a partir desse choque, buscar alternativas de solução para os problemas nacionais.

2.2.2 O moderno antimodernista

O nacionalismo pragmático de Lobato, paradoxalmente, ao mesmo tempo que o aproximava das ideias de renovação dos modernistas, afastava-o das influências estéticas dos movimentos de vanguarda de origem europeia do início do século XX. Além do descompasso dos momentos da *Belle Époque*, o autor estava engajado em um projeto de construir uma nacionalidade, o que não era compatível com “[...] espírito demolidor das ‘artes importadas’” (YUNES, 1982, p. 17). Também devemos ressaltar que a série de “ismos” europeus estava, com frequência, mais voltada a questões formais e estéticas do que propriamente aos conteúdos por elas representados, fato

que distanciava ainda mais Lobato desses movimentos, uma vez que ao escritor interessava a crítica como instrumento de (re)construção nacional. Como afirma Yunes:

[...] o nacionalismo realista de Lobato convergia para uma crítica orgânica e sistemática (do país ou da região, pelo menos), onde (sic) a ironia acabava por ceder lugar à doutrina, enquanto a sátira e a paródia entre os modernistas eram os instrumentos de denúncia e anúncio de uma outra face nacional. *Os mitos, os costumes, serão matéria de um e de outros, cada qual a seu modo.* (YUNES, 1982, p. 17, grifo nosso).

A partir da citação, podemos ver que a divergência de Lobato com as tendências de vanguarda se dá muito mais por questões metodológicas do que por motivos propriamente ideológicos. Segundo Campos (1986), embora houvesse adesão aos modelos (intelectuais, comportamentais, artísticos, entre outros) importados da Europa, à época da I Guerra, esses mesmos padrões são colocados em dúvida por uma parcela da intelectualidade, que volta suas atenções para as coisas nacionais. Esse olhar para o Brasil se dá, em grande parte, devido ao colonialismo cultural em relação à Europa, ao atraso do Brasil se comparado à vizinha Argentina e ao caos nas finanças e nas relações políticas. No entanto, os ângulos por onde se dão essas visões do país diferem, e Lobato recusa veementemente o prisma do colonialismo cultural, que fazia com que “[...] as elites pensassem através dos modelos europeus”.(CAMPOS, 1986, p. 23).

Essa reação de Lobato aos modelos importados não só se refletirá na sua literatura direcionada ao público adulto, mas principalmente atravessará o universo do Sítio do Picapau Amarelo, no qual enfatizará traços que potencialmente poderiam resgatar a cultura se não brasileira, ao menos a da região Sudeste. Destacam-se, assim, como veremos de forma pormenorizada mais adiante, a ambientação rural do Sudeste, as raízes agrárias do povo brasileiro, a culinária típica, o artesanato, as mais diversas manifestações folclóricas cujos personagens saltam da oralidade para as páginas de seus livros infantis. No entanto, ao mesmo tempo, elementos da cultura europeia e norte-americana são trazidos às suas obras, fazendo com que se adaptem ao ambiente do Sítio.

Dessa forma, ainda que as temáticas abordadas nas obras de Lobato se alinhem aos ideais do Modernismo, no sentido de tirar o país do atraso, o autor diverge no que

tange aos métodos e às inovações formais trazidas pelos movimentos de vanguarda. Exemplo claro de sua posição quanto a essas inovações está no ataque de Lobato à exposição de Anita Malfatti (1917), expresso em *Paranoia ou mistificação*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. Após tecer elogios ao talento latente que observa nas obras da artista, observa:

Entretanto, seduzida pelas teorias do que se chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo e põe todo o seu talento a serviço duma espécie de caricatura. *Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural.* (LOBATO apud CAVALHEIRO, 1962, v.1, p. 244, grifo nosso)²⁷

Para os propósitos práticos e realistas de denúncia e de crítica da realidade, a arte expressionista de Malfatti não interessava. Portanto, para ele, os métodos vanguardistas, que seriam outros modos de se fazerem caricaturas, distanciando-se da realidade, não lhe cabiam. Suas posições como crítico de arte diferem do distanciamento de alguns escritores de sua época em relação à realidade do país. Segundo Campos, para Lobato, os intelectuais teriam múltiplas tarefas, todas elas profundamente engajadas em um fazer político: “mostrar o país a si mesmo” (CAMPOS, 1986, p. 59). Assim, os pensadores do país, por cujas ideias os dirigentes se guiariam, elaborariam as diretrizes sociais. Todas essas tarefas, portanto, seriam incompatíveis com visões distorcidas ou caricaturais da realidade e, mais ainda, descompassadas em relação a posturas “colonizadas” e desvinculadas da realidade do país.

Dessa forma, o modernismo de Lobato pode ser lido a partir das seguintes afirmações de Berman:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. [...] É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno (BERMAN, 2001, p. 21-22)

²⁷ Optamos por deixar a citação de Lobato via Edgard Cavalheiro, uma vez que a encontramos nessa obra e achamos mais justo dar o devido crédito da pesquisa do que simplesmente buscá-la onde o autor já nos indicou e destituí-lo do achado.

A vida e a obra de Lobato parecem antecipar o conceito de modernidade exposto por Berman: o autor sempre viveu envolto em paradoxos e contradições: revolucionário e iconoclasta nos temas abordados; conservador, até certo ponto, na maneira de abordá-los. Eternamente aberto ao novo, jogou-se em inúmeros projetos na expectativa de tornar real a sua nação idealizada, embora a sociedade apontasse, muitas vezes aos gritos, as impossibilidades de algumas empreitadas — tudo em volta se lhe (des)fazendo. O escritor, portanto, esteve variadas vezes à beira do abismo do fracasso, arriscando-se em prol da nação — e de si mesmo. As ideias que o levaram a essas situações-limite são o que nos chega acerca do escritor nos dias de hoje, embora envoltas em questionáveis (re)leituras, expressas principalmente pelas vias (in)diretas da sua literatura destinada ao público infantil.²⁸

Essa antecipação de Lobato ao conceito de modernidade de Berman não é fato isolado. As ideias que ele tinha, por exemplo, acerca da nação, de regionalismos e da defesa do folclore nacional como forma de resistência encontram eco ainda nos dias de hoje, especialmente quando discutimos sobre globalização, trânsito entre culturas, apagamento de traços identitários nacionais ou regionais. É isto que abordamos nos próximos capítulos: o modo como esses conceitos articulam-se com o projeto de nação ideal de Lobato, como ela se configura e como essa configuração tem seus traços atenuados nas adaptações para outros suportes, relacionando esse apagamento com o contexto da pós-modernidade.

²⁸ É justamente o valor das suas obras destinadas a esse público que Sergio Milliet destaca, ao afirmar que Lobato “passará pelo crivo das revisões impiedosas e ainda encontrará entusiasmos alucinados. Do barulho sairá para as antologias uma dúzia de contos modelares. *E mais boa parte de sua literatura infantil que só encontra paralelo nas grandes literaturas infantis internacionais*” (MILLIET, apud SANTIAGO, 2006, p. 274, grifo nosso).

3 AS ANTECIPAÇÕES DE LOBATO

Lobato, como vimos no capítulo anterior, procurava, nas suas obras, desviar-se do nacionalismo ufanista, ao qual tecia duras críticas. Isso porque considerava que tal postura cegava para os diversos problemas do país, condenando-o à estagnação e ao atraso em relação às demais nações, especialmente aos Estados Unidos, país em que morou durante certo tempo e que tomava como exemplo de desenvolvimento. Classificava, inclusive, como falso patriota todo aquele que escondesse os problemas nacionais e que, segundo o que escreveu na obra *O escândalo do petróleo*, transmitisse às crianças “[...] a sórdida porcaria que recebeu de trás”²⁹ (LOBATO, 1948, p. 14). Percebemos, portanto, a consciência de que visões distorcidas e ufanistas acerca do Brasil, ao serem (re)transmitidas às crianças, teriam condições de se replicar, agindo em prol da manutenção do *status quo*. Além disso, o excerto também evidencia a leitura do cenário das produções literárias para o público infantil, com vistas ao didatismo, à época da enunciação³⁰, interpretação que Lobato poderia realizar com certa precisão, uma vez que falava do lugar de editor e de escritor. Fica implícita, dessa forma, que sua tarefa, na condição de escritor de obras infantis e juvenis, seria romper com esse ciclo de (re)produção de conteúdos ufanistas acerca do país. Essa esperança de rompimento pode ser traduzida nas seguintes palavras do autor: “A criança é a humanidade do amanhã. No dia em que isto se transformar num axioma — não dos repetidos decoradamente, mas dos sentidos no fundo da alma — a arte de educar as crianças passará a ser a mais intensa preocupação do homem”. (LOBATO apud CAMPOS, 1986, p. 124).

É notório o fato de que Monteiro Lobato, de certa forma, inaugura a produção literária voltada ao público infantil e juvenil no Brasil após o período em que se produziram algumas poucas obras de caráter nacionalista-ufanista, com franca inspiração nos modelos europeus. Acerca desse pioneirismo de Lobato, Cavalheiro (apud Ataíde, 1995, p. 33) assevera: “O aparecimento de Monteiro Lobato marca um começo feliz”. Sabemos que, antes dele, as obras lidas pelas crianças eram traduções

²⁹ Essa expressão, “porcaria que recebeu de trás”, remete à perpetuação dos conteúdos ufanistas, possibilitada, em grande parte, pelo uso de antigos materiais de leitura destinados às crianças.

³⁰ A primeira edição da referida obra data de 1936.

ou imitações de produções europeias, marcadas pelo utilitarismo e pelo didatismo, com vistas à transmissão de lições moralistas e moralizantes de um código cultural no qual os pequenos leitores não estavam mergulhados. Além da falta de identificação resultante das disparidades culturais, o fato de ter objetivos que não os literários propriamente ditos tornava essas obras maçantes, de leitura árdua, desestimulando o hábito. A linguagem adotada, demasiadamente acadêmica, rigorosamente dentro dos padrões cultos, era outro elemento que se traduzia em desestímulo. O próprio Lobato, em conhecida carta datada de 1916 a seu amigo Godofredo Rangel, pontua essa necessidade de se produzir, no Brasil, obras literárias destinadas às crianças, como vemos no excerto de *A barca de Gleyre*:

Ando com várias ideias. Uma: vestir à nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo com as moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos — sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com os bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa. As fábulas em português que eu conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato — espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com ideia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. (LOBATO, 1959, p. 104)

O trecho citado evidencia o claro descontentamento do autor com as produções literárias destinadas às crianças até então. Esse descontentamento era proveniente tanto da linguagem utilizada — julgada por ele como “espinhenta e impenetrável” — quanto da falta de elementos ambientados na realidade em que estavam inseridos os leitores, quando menciona a necessidade de um “fabulário nosso, com os bichos daqui em vez dos exóticos”. Além dessas duas características, também é perceptível a preocupação estética, pois menciona a condição “se for feito com arte e talento”. Ainda podemos ver que Lobato se julga apto à conjugação dos três fatores, quando afirma que possui “jeito” e “habilidade por talento”. Aliando a observação doméstica ao seu *feeling* de editor, Lobato, em outra carta destinada a Rangel, datada de 1926, expressa

seu desejo de dedicar-se à produção de obras destinadas às crianças, como se observa no seguinte trecho:

Ando com ideias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para as crianças um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do Robinson Crusoe do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no Robinson e n'Os filhos do Capitão Grant (Idem, p. 292 e 293).

Como é saber corrente, o autor conseguiu alcançar plenamente seu intento. Sua obra veio suprir, em parte, os vazios deixados pelas produções literárias que lhe são anteriores. Por um lado, Lobato tinha por objetivo passar ensinamentos sobre diversos assuntos a partir de um viés também muitas vezes moralizante³¹; por outro, ele acreditava que isso somente seria possível se feito a partir da própria perspectiva da criança e da fantasia, por meio de uma linguagem que as interessasse e que as convidasse a “morar na obra”. Conforme Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007, p. 45):

Em 1921, Monteiro Lobato publica *Narizinho Arrebitado* [...] após ter se preocupado com a literatura infantil, conforme a correspondência trocada com Godofredo Rangel, com quem comenta a necessidade de se escreverem histórias para crianças numa linguagem que as interessasse³²

A preocupação de Lobato, expressa na citação anterior, vinha na contramão do que se concebia como linguagem adequada para o trabalho em sala de aula, que elegia a língua portuguesa como símbolo pátrio intocável. Essa concepção era traduzida nas obras de autores como Olavo Bilac, Francisca Júlia e Coelho Neto. Devido a isso,

³¹ Em algumas passagens, as obras infantis lobatianas também resvalam, especialmente aos olhos do leitor de hoje, para o didatismo e para a doutrinação político-ideológica, explicando, argumentando por meio de seus personagens. Isso se evidencia principalmente em obras como, por exemplo, *Emília no país da gramática* e *O poço do Visconde*. Contemporaneamente, tal didatismo parece-nos sublinhado por dois fatores, a saber: a) o modo como se configura a edição do ano de 2010, pela Editora Globo, que acrescentou paratextos a essas e outras obras, explicando termos e conceitos; b) as mudanças empreendidas no sistema educacional brasileiro desde a época da enunciação dessas obras — que eram evidentemente voltadas ao público escolar — até os dias de hoje. O que era novidade à época, atualmente, soa como excesso de didatismo.

³² Esclarecemos que, conforme lemos no quadro cronológico preparado por Lajolo para a obra *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*, em 1920 o autor lançou o álbum intitulado *A menina do narizinho arrebitado*. Em 1921, há, portanto, uma reedição, alterando, inclusive, o título, quando “Lança *Narizinho arrebitado*, com anúncios na imprensa e distribuição de 500 exemplares gratuitos para escolas” (LAJOLO, 2000, p.89).

segundo Vicente Ataíde, “Lobato despe a arte para crianças da literatice que a dominava” (LOBATO, 1995, p.33). O autor taubateano acreditava que a criança é um ser no qual o pensamento mágico predomina em absoluto, por isso o único modo de despertar o seu interesse seria falando-lhe à imaginação. Somando-se às questões da valorização da imaginação à necessidade de adequação à linguagem infantil impressa nas suas narrativas, instaura-se, nesse duplo papel, o seu caráter inovador e, por isso, distintivo.

A partir das aventuras ambientadas no Sítio do Picapau Amarelo, é possível constatar que Lobato deixa de lado a postura adultocêntrica que as obras destinadas ao público infantil apresentavam até então. No Sítio de Dona Benta, as crianças têm as rédeas de seus destinos em suas próprias mãos, resolvendo sozinhas os seus conflitos, ou com a ajuda de elementos mágicos, como, por exemplo, as ideias mirabolantes de uma boneca que fala, os conhecimentos de um boneco feito de sabugo de milho que também ganhou vida, o pó mágico que, no passe de um *pirlimpimpim*, pode transportá-las a lugares fabulosos, ou ainda as habilidades de um Saci que se tornou muito amigo. Imaginação e fantasia, desse modo, andam juntas na solução de conflitos, alicerçando uma postura emancipatória do leitor infantil.

Portanto, o aludido rompimento do ciclo de (re)produção de conteúdos ufanistas a respeito do Brasil e dos brasileiros nas obras infantis lobatianas não passa por um único caminho. Não se trataria, em um primeiro momento, no universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo, de simplesmente desnudar a nação aos olhos infantis, mas de vesti-la de outra forma. O Sítio traja-se, especialmente nas primeiras obras, como a grande metáfora da nação idealizada por Lobato, com as cores do regionalismo do Sudeste, explorando os saberes e as práticas populares que poderiam criar traços e laços identitários.

No entanto, no decorrer das publicações das obras que compõem esse universo ficcional, percebemos certa gradação na abstração e na metaforização dos conteúdos referentes ao conceito de nação idealizada e da relação com o Brasil. Em algumas obras, como em *O poço do Visconde*, há um discurso acerca da necessidade de “salvar o Brasil” de forma bastante direta. Já nas obras iniciais, como em *Reinações de Narizinho* ou em *O Saci*, as referências a esse projeto de nação ideal são mais indiretas,

em processos metafóricos, ou seja, o Sítio, nessas obras, sofre um processo de comparação com a nação de forma mais suave, sugerida, simbólica. Essa metaforização confere mais leveza e maior valor artístico a essas obras iniciais se comparadas às finais, muito mais panfletárias, nas quais as questões políticas e sociais às quais se referem não se insinuam: aparecem textualmente. No entanto, em certa medida, o que todas as obras têm em comum é fato de o Sítio também ser empregado em sentido metonímico, uma vez que assume as funções do Estado, substituindo-o.

Ao mesmo tempo em que se defendem os interesses nacionais com maior ou menor grau de transparência, essas obras são atravessadas por conteúdos das culturas europeia e norte-americana, incorporando tanto elementos de narrativas clássicas direcionadas ao público infantil quanto personagens da incipiente (à época) indústria cinematográfica hollywoodiana. Esse duplo movimento, de valorizar elementos específicos da cultura do Sudeste brasileiro e de incorporar a eles os elementos estrangeiros, vai na esteira do que era o pensamento do cidadão Monteiro Lobato acerca das estratégias para desenvolver o país, como lemos no seguinte excerto de *O escândalo do petróleo*:

Não sou chauvinista, nem inimigo da técnica e das empresas estrangeiras. Reconheço a nossa absoluta incapacidade de fazer qualquer coisa sem recurso ao estrangeiro, à ciência estrangeira, à técnica estrangeira, à experiência estrangeira, ao capital estrangeiro, ao material estrangeiro. Tenho olhos para ver que tudo quanto apresentamos de progresso vem da colaboração estrangeira. E nesse caso do petróleo nada faremos de positivo se teirmos em afastar do estrangeiro e ficarmos a mexer na terra com nossas colheres de pau. (LOBATO, 1957, p. 108).

Essa consciência da necessidade de incorporar do estrangeiro o que for necessário para o desenvolvimento do país, aliada à preocupação de não o descaracterizar, de certo modo, antecipa, já no início do século passado, conteúdos que estão no centro dos estudos culturais, nos debates contemporâneos acerca da globalização e da elasticidade das fronteiras e do apagamento de traços identitários nacionais e regionais. Por outro lado, a preocupação de Lobato não residia apenas nas questões culturais e identitárias, mas também, antes disso, situava-se claramente no plano econômico. É o que evidenciam as palavras do autor na continuação do excerto anteriormente citado:

Mas estou convencido de que os trusts estrangeiros de petróleo querem manter-nos em escravidão petrolífera, e em consequência agem cá de mil maneiras para acaparar as boas estruturas com o único fim de pô-las fora do alcance da exploração. Desconfio, pois, sistematicamente, de todas as entidades estrangeiras que se metem em petróleo no Brasil, já que a intenção confessada não é tirá-lo, mas impedir que o tiremos. Acho, entretanto, que do seu ponto de vista comercial essas entidades estrangeiras estão certas. Estão agindo como bons e sábios negociantes, dos que enxergam longe e prevêem o futuro. Quem não está agindo com inteligência somos nós, fechando os olhos a isso, definidamente. *Não os denuncio e combato por serem estrangeiros, mas apenas por estarem seguindo uma política contrária aos nossos interesses.* (Idem, p. 108-109, grifo nosso).

O trecho, especialmente na parte que grifamos, deixa claro o pensamento lobatiano em relação aos elementos estrangeiros: ele não os vê como algo nocivo, perigoso, que deva ser evitado ou banido, mas bem aproveitado pelos brasileiros. Reconhece a necessidade de relacionamento com as “entidades estrangeiras” a fim de tirar delas aquilo que falta ao Brasil, em uma espécie de extrativismo às avessas. Essa lógica é claramente representada na obra *O poço do Visconde*,³³ em que, para que fosse possível a exploração petrolífera no Sítio de Dona Benta, além da ajuda da imaginação, do faz-de-conta e das estratégias dos seus habitantes, foram necessárias a contratação de técnicos estrangeiros e a importação de materiais para a perfuração dos poços.

Percebemos, assim, a consciência do autor frente ao inexorável e progressivo processo de relação com os outros países, deflagrado desde o início da Revolução Industrial europeia, e o compasso das ideias do autor com o contexto de transformações tecnológicas em que vivia. Em proporções e ritmos diferentes do que vivenciamos hoje, na época em que Lobato escreveu suas obras infantis, como nos diz Sevcenko já estava deflagrado o processo de “[...] consolidação da unidade global do mercado capitalista” (SEVCENKO, 2006, p.11). Esse processo, na esteira da sua dinâmica expansionista, exigia, por parte das potências europeias e, mais adiante, a norte-americana, a “[...] abertura de um amplo universo de novos mercados de consumo para absorver seus excedentes maciços” (Ibidem), tarefa que já fora iniciada na segunda metade do século XIX. No entanto, para que esses novos mercados se configurassem como efetivos consumidores dessa produção excessiva, era necessário

³³ Trataremos mais especificamente dessa obra no próximo capítulo, que se deterá nas características da nação idealizada por Lobato.

produzir também a falta e, em consequência, o desejo de consumo desses produtos que se constituíam como “novidades” tecnológicas. Para isso, fazia-se mister operar transformações em nível cultural, no que tange às práticas cotidianas, ao *modus vivendi*, aos gostos, aos modismos para que as práticas de consumo dessas sociedades mais tradicionais e agrárias viessem ao encontro do que se produzia nos países industrializados. No entanto, isso não se deu de forma pacífica, pois, segundo Sevcenko:

Foram essas tentativas de mudar as sociedades, suas culturas e costumes seculares que desestabilizaram suas estruturas arcaicas, desencadeando uma série de revoltas, levantes e guerras regionais contra o invasor europeu e seus aliados locais, entre a metade do século XIX e o início do século XX (Idem, p. 13).

No período em que Monteiro Lobato produz sua obra infantil, a reação contra o “invasor” europeu e norte-americano era protagonizada, embora de formas e em momentos diversificados, por um grupo de intelectuais como, a título de exemplo, Mário de Andrade, Lima Barreto, Gilberto Freyre, Oswald de Andrade — além do próprio Lobato. Obviamente, assim como hoje, essas reações não encontravam eco em todos os setores da sociedade — seja por desconhecimento ou alienação, seja por interesses econômicos. Destacamos, nesse contexto, a grande massa popular que se encontrava à margem do processo de consumo. À parte disso, havia uma ínfima parcela da população com maior poder econômico, que, no espírito da *Belle Époque*, procurava comportar-se e trajar-se, sob o sol dos trópicos, como se estivesse em Paris. Essa parcela, predominantemente urbana, foi muito bem retratada e criticada por Lima Barreto em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, especialmente na primeira parte da citada obra. Acusado pelos intelectuais de “macaquear” os costumes europeus, esse grupo social de elite, apesar dos acontecimentos da I e da II Guerra, não modificou significativamente seus hábitos de imitação, tomando os modelos de consumo europeus e norte-americanos como ideais de estética, de costumes e de padrão de vida.

Entretanto a relação dessas elites, que procuravam viver no Brasil como se estivessem fora dele, com as demais camadas sociais era de negação, exclusão e, por vezes, ridicularização. Com a mentalidade excludente herdada do passado colonial e escravocrata, como afirma Sevcenko, as elites:

[...] se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira [...] ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos.[...] Era como se a instauração do novo regime implicasse pelo mesmo ato o cancelamento de toda a herança do passado histórico do país (Idem, p. 27).

O pensamento reducionista em relação à complexidade dos problemas sociais brasileiros, como citado no excerto anterior, grassa ainda hoje nas elites econômicas brasileiras. Esse reducionismo foi — e ainda é — acompanhado do “[...] sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado”. (SEVCENKO, 2006, p. 27-28). Assim, na raiz das tensões entre os grupos sociais, temos a questão da adequação aos padrões impostos por influências estrangeiras — padrões esses de diversas ordens, mas todos eles, no fundo, ligados ao consumo de produtos industrializados pelas grandes potências mundiais. Não ter acesso a tal consumo significaria estar fora do processo de “ordem e progresso” do país, gerando o mal-estar do não pertencimento. Por isso, segundo Sevcenko, devemos tentar avaliar as diversas ações protagonizadas por pessoas de diferentes estratos sociais no sentido de dar vazão aos seus anseios de pertencimento. Nessa esteira, surgem, especialmente entre as populações rurais, práticas que levam à valorização e à manutenção, mesmo que de forma clandestina, de seus traços identitários como forma de proteção não só contra o olhar discriminatório das elites, mas também contra “[...]as invasões da autoridade arbitrária e intolerante” (Idem, p. 32).

É necessário, pois, para melhor entendermos essas tentativas de reação, triangular as reflexões acerca de regionalismo, nacionalismo e globalismo. No caso do universo ficcional infantil lobatiano, ao mesmo tempo em que se reconhece a inegável influência dos conteúdos externos³⁴ ao país, os aspectos locais surgem como elemento de resistência, de individuação da nação frente ao contexto global.

O debate acerca das questões identitárias e das influências das culturas estrangeiras sobre a brasileira, especificamente no que tange à busca dos traços

³⁴ Esses conteúdos externos referem-se especialmente às inovações tecnológicas, tendo-se em vista o caso da extração de petróleo, à influência cultural anterior, por meio dos textos clássicos, e às influências contemporâneas às obras, por intermédio de apropriações de personagens da indústria cinematográfica hollywoodiana.

identitários nacionais como mecanismo de resistência à perda das singularidades, permeia as obras que compõem o universo do Sítio do Picapau Amarelo, mas não sem assumir diferentes graus e diferentes formas de representação. No entanto, devemos sublinhar que a preocupação com essas questões fica especialmente evidente se tomarmos como exemplo o contexto de enunciação e os conteúdos da segunda obra que compõem o universo do Sítio do Picapau Amarelo. Trata-se de *O Saci*, cuja primeira publicação se deu em 1921, surgida a partir do reaproveitamento de um vasto material de pesquisa empreendida em 1917³⁵ e publicada, no ano seguinte, sob o título de *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. Escolhemos essa obra como fio condutor da análise que empreenderemos deste ponto em diante neste capítulo, dentre tantas outras que igualmente trazem no seu bojo representações de traços identitários regionais do Sudeste brasileiro, devido ao fato de reunir, em maior número, elementos culturais populares dessa região. Além disso, soma-se a essa justificativa a metafórica incursão que os personagens Saci e Pedrinho fazem ao coração da mata, que sugere a metáfora da busca das origens do Brasil, como explicitaremos mais adiante, fato que corrobora o modo como Lobato antecipou-se aos debates contemporâneos. Nessa mesma esteira da metáfora e do simbolismo, convém lembrar que o Saci é uma figura mítica e, como tal, não só faz parte da constituição da identidade do povo que o cria e o recria constantemente, mas também se relaciona à construção da identidade da criança, na busca de respostas para suas questões internas, estruturando-se enquanto ser individual e social.

Uma quarta motivação para a escolha dessa obra como fio condutor da nossa análise de como Lobato antecipa os referidos debates sobre regionalismo, nacionalismo e globalismo advém do fato de que *O Saci*, conforme comprova a fortuna crítica, surge do reaproveitamento de uma obra adulta em que Lobato aponta, explicitamente, o objetivo de resgatar, por meio de pesquisa de campo, junto a leitores do jornal para o qual o autor escrevia, um personagem da “mitologia brasílica”. É justamente nesse resgate de conteúdos populares que está um dos vórtices mais significativos do furacão às avessas que estrutura o universo ficcional do Sítio como metáfora do Brasil.

³⁵ Essa pesquisa foi publicada em edições vespertinas do jornal *O Estado de São Paulo* em 1917.

3.1 O Saci: um inquérito sobre regionalidade e brasilidade

Nesse “inquérito”, que resultou, em um segundo momento, na obra *O Saci*, Lobato procedeu a uma pesquisa de campo cuja proposta foi lançada em janeiro de 1917, no *Estadinho*, sob o título de *Mitologia brasileira*. Segundo Márcia Camargos, em prefácio à edição de 2008 de *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*, a partir dessa coleta de dados, recebendo, por meio de cartas oriundas dos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, relatos sobre a figura mítica do Saci, Lobato “[...] revitalizava a cultura popular, trazendo para o centro dos debates a questão do desenraizamento que afetava boa parte de nossa intelectualidade” (CAMARGOS, 2008, p. 15). A motivação para tal empreendimento, segundo Marisa Lajolo³⁶, seria atribuída

[...] à indignação que lhe provocou um nada tropical conjunto de *anõezinhos de jardim* que enfei(t)avam, a seu ver indevidamente, o Jardim da Luz de São Paulo. Crendo com firmeza que se tratava de *anoezinhos fora do lugar*, ainda na introdução do livro, Lobato desfia uma deliciosa catilinária contra o *européismo* dos valores culturais brasileiros, verberando a geral e profunda ignorância relativa às figuras do nosso imaginário, entre elas o saci. Neste terçar armas com a importação cultural, Lobato antecipa em dez anos o antropofágico repto oswaldiano ‘Tupi or not Tupi: that is the question’.

O que ocorreu, portanto, foi a tentativa de mostrar, em um jornal de grande circulação, no lugar dos *anõezinhos* que enfei(t)avam o Jardim da Luz, que havia no imaginário popular “um duende genuinamente nacional”.³⁷ Devido à visibilidade que a figura do Saci angariou, uma vez que a ele se direcionaram os holofotes da exposição em jornal,³⁸ também os olhares se voltaram à zona rural, de onde vinham os relatos, valorizando esse meio e a cultura que dele emana. Tal valorização faz com que a figura do Saci ganhe contornos de “símbolo de resistência”.³⁹

³⁶ Excerto do artigo intitulado “Anõezinhos fora do lugar”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/lobatoanoezinhos.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2011.

³⁷ Essa expressão, “um duende genuinamente nacional”, intitula o terceiro capítulo da obra *Lobato: furacão na Botocúndia*, de Azevedo, Camargos e Sacchetta, que tece considerações acerca da produção e da recepção de *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*.

³⁸ Sublinhe-se a importância do jornal como mídia à época. Embora a circulação não fosse tão grande como hoje, assim como os índices populacionais e os de alfabetização, guardadas as devidas proporções, a exposição em jornal dava visibilidade e, de certa forma, credibilidade.

³⁹ “Um símbolo de resistência” é o título do capítulo introdutório agregado à edição de 2008 da obra em questão.

Essa escolha de temática folclórica, no entanto, não era privilégio de Lobato. De acordo com Sevcenko a partir de 1916, sob os efeitos da I Guerra, “Uma onda copiosa de literatura nacionalista toma conta do país, com destaque para São Paulo, onde são instituídos concursos públicos de literatura sobre temas populares e folclóricos” (SEVCENKO, 2009, p. 124). Embora Lobato não fosse um nacionalista nos padrões ufanistas de Olavo Bilac, a pesquisa sobre o saci vem nessa esteira dos estudos sobre temas populares e folclóricos que ocorriam em São Paulo.

No entanto, de acordo com Lobato, nem todos os leitores receberam bem tal projeto de pesquisa. Houve quem se indignasse com o fato de “[...] um jornal sério daqueles gastar sua tinta e uma coluna de papel com tão *grosseira superstição popular, dessas que depõem contra nossos créditos de civilizados perante as nações estrangeiras*” (LOBATO, 2008, p. 35, grifos do autor). Mas também havia a contrapartida: aqueles que gostaram de ver “[...] lembrada em letra de forma uma crendice que lhe inflorara os anos pueris” (Ibidem). O mesmo aconteceu aos jornalistas, entre os quais nasceu a ideia do “inquérito”. Essa pesquisa, uma vez publicada, revela, conforme afirma Marisa Lajolo,⁴⁰ que

A modernidade lobatiana expressa-se de forma extremamente original, no até hoje pouco conhecido *O Sacy-Pererê* (resultado de um inquérito). Livro de estreia de Monteiro Lobato, em seu interior encontramos uma manifestação bastante peculiar de sua precoce sintonia com práticas de propaganda, marketing e merchandising, surpreendentes ainda hoje.

Em vista da releitura do “inquérito” efetuada para o público infantil e juvenil em *O Saci*, segundo Camargo (2009, p. 86), “[...] a obra parece ter sido projetada para difundir, agora entre o público infantil, aspectos de nossa cultura popular, tematizando sobretudo o folclore e, mais especificamente, a figura do Saci”. A abordagem dessas temáticas situa a obra lobatiana no contexto da produção literária da época, colocando Lobato ao lado dos já aludidos, no capítulo anterior, escritores que, no começo do século XX, tinham, nas palavras de Bosi (1993), intenções regionalistas.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/lobatoanoezinhos.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2011.

3.2 Considerações sobre as expressões regionais

Acerca dessas intenções regionalistas das primeiras décadas do século XX, Antonio Candido afirma:

Baseado na descrição de áreas rurais pouco desenvolvidas, o regionalismo teve aspectos positivos, como destacar as culturas locais, com seus costumes e linguagem. Mas teve aspectos negativos, quando viu no homem do campo um modelo meio caricatural que o homem da cidade se felicitava por haver superado, e lhe aparecia agora como algo exótico, servindo para provar a sua própria superioridade e lhe dar um bem-estar feito de complacência (CANDIDO, 1999, p.66-67).

Na obra de Monteiro Lobato, podemos encontrar o primeiro tipo de regionalismo aludido no excerto de Candido: o destaque às culturas locais, com seus costumes e com sua mitologia própria⁴¹. Já quanto à linguagem, apesar de Lobato não aderir ao rigor parnasiano ainda muito influente na época, não se pode dizer que o escritor retratou os falares da região que focalizou, o interior de São Paulo. Embora não tivesse o rigor formal dos parnasianos, são raras as passagens em que “se permite” algum desvio dos cânones gramaticais que efetivasse esse retrato. Nas passagens em que esse desvio ocorre, de modo geral, é quando se trata de falas de personagens que representam as camadas sociais menos favorecidas, que não tiveram acesso à, na época, elitizada e excludente educação formal.

Em algumas falas de Tia Nastácia e de Tio Barnabé, em *O Saci*⁴², observamos esse desvio da linguagem padrão, aproximando da linguagem coloquial e regional da época e situando-os socialmente. No entanto, esses desvios não ocorrem em todas as

⁴¹ Quanto à “mitologia brasílica”, observamos que, no conjunto de obras infantis lobatianas, não é apenas em *O Saci* que ela está presente, embora seja nesta obra retratada de forma mais específica. Como exemplo disso, podemos citar o trecho de *O Picapau Amarelo* em que o personagem Visconde, ao se deparar com a Quimera, que veio habitar as Terras Novas do Sítio, pergunta-se sobre a origem mitológica de tal ser. Em meio as suas reflexões, o personagem enuncia: “Há a mitologia grega, a mais rica de todas; há a mitologia da Índia, há a mitologia dos povos nórdicos; há até a mitologia do Brasil, na qual vemos o Saci, o Caipora, a Mula sem Cabeça, a lara” (LOBATO, 2010b, p. 33-34, grifo nosso). O uso do operador argumentativo “até” situa, no discurso de Visconde, a existência da mitologia brasileira no patamar do inusitado, mas sem deixar de pontuá-la junto a outras mitologias mais estudadas e reconhecidas até então, passando a citar algumas das entidades que a compõem.

⁴² Devemos salientar que o espaço ocupado pelo personagem Tio Barnabé no universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo é consideravelmente menor do que o ocupado por Tia Nastácia.

falas desses personagens, além de suas participações não serem as mais frequentes, devido ao espaço que ocupam nas narrativas.

Um exemplo disso temos na seguinte fala de Tia Nastácia em *Reinações de Narizinho*: “Impossível *sinhá!* Isso é coisa que nunca se viu. Narizinho está *mangando* com *mecê*”. (LOBATO, 2007b, v.1, p. 35, grifos nossos). O emprego do verbo “mangando” é típico das regiões Sudeste e Nordeste do país. Já “sinhá” e “mecê” são usados como pronomes de tratamento, escolhas lexicais que não só ancoram temporalmente a fala de Tia Nastácia como também a localizam socialmente, apontando para um estrato social de menor (ou nenhuma) escolarização. “Sinhá” também localiza a fala quanto ao contexto da escravidão no Sudeste e no Nordeste brasileiro. Já “mecê”, variante de “Vossa Mercê”, além de localizar temporal e geograficamente, deixa implícita falta de acesso à cultura erudita e formal.

Quanto ao modo de falar de Tio Barnabé, que é personagem muito menos frequente que Tia Nastácia nas obras lobatianas, podemos exemplificar esses desvios por meio das seguintes falas em *O Saci*: “Pois Seu Pedrinho, saci é uma coisa que eu juro que ‘exéste’. [...] Quem muito ‘veve’, muito sabe”. (LOBATO, 1994, p. 13-14, grifos do autor). O próprio texto traz os verbos que se desviam da língua padrão entre aspas, destacando o que, para época de enunciação da obra, era considerado “erro”. O trecho, assim como o que citamos em relação à Tia Nastácia, situa o personagem cultural e socialmente. Essa localização do personagem se dá logo no início da obra, em que o leitor toma o primeiro contato com o personagem, já formando sua leitura sobre ele. Ainda destacamos o uso do “Seu” como pronome de tratamento antes de “Pedrinho”, que, além de popular, evidencia a assimetria de condições sociais entre os personagens. Tendo em vista a idade de Pedrinho, não seria usual tal tratamento, que denuncia certa cerimônia por parte de alguém mais velho. Esse tratamento cerimonioso é devido certamente aos fatos de o menino ser neto de Dona Benta, a proprietária do Sítio, e de ser procedente da “cidade grande”, onde mora e estuda.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que se marca o descompasso social e geográfico entre os personagens, o fato de Pedrinho recorrer a Barnabé para saber sobre o Saci e o de dirigir-se a ele como “Tio” Barnabé, assim como o faz com “Tia Nastácia, mostram uma aproximação possível entre as classes, os saberes de ordens

diferentes, as faixas etárias e o campo e a cidade. Também cabe destacar, em relação ao contexto de produção da obra lobatiana, que, sendo as obras voltadas às crianças e ao uso escolar, caso a narrativa se apropriasse de falares regionais e populares em maior número, contrariando os cânones gramaticais, as obras poderiam ser consideradas inadequadas para tal uso (e comercialização), tendo em vista os preceitos pedagógicos e o desenvolvimento dos estudos linguísticos da época. Em outras palavras, caso houvesse o registro de mais desvios do cânone, poder-se-ia dizer, à época, que as obras seriam “más influências” para as crianças, pois as estariam ensinando a escrever “errado”.

Além disso, observamos o registro da fala da personagem Tia Nastácia carregada de expressões regionais, de vocábulos temporalmente marcados e de desvios da norma padrão como modo de representar o contraste entre realidades sociais diferentes. É o que ocorre, por exemplo, em *Viagem ao céu*. Quando Tia Nastácia se apresenta a São Jorge, santo do qual é devota, ela assim se descreve:

— São Jorge, me perdoe — disse ela com voz atrapalhada. — Sou uma pobre negra que nunca fez outra coisa na vida senão trabalhar na cozinha para Dona Benta e estes seus netos, que são as *crianças mais reinadeiras do mundo*. Eles me enganaram com uma história de *rapé* do Coronel Teodorico, o compadre lá de *Sinhá* Benta, e me fizeram cheirar um pó que mais parece *arte do canhoto*. Agora a pobre de mim está aqui nesta Lua tão perigosa, sem saber o que fazer nem o que pensar. Minha cabeça está *que nem roda de moinho*, virando, virando. Por isso rogo a São Jorge que me perdoe se minhas humildes respostas não forem da *competência* e da *fisolustria* de um santo da corte celeste de tamanha *prepotência*. (LOBATO, 2010c, p. 47, grifos nossos).

As palavras de Tia Nastácia mostram a assimetria em relação ao seu interlocutor, colocando-se claramente em posição de inferioridade. Na mesma fala, por duas vezes autointitula-se como “pobre”: “pobre negra” e “a pobre de mim”. Já as expressões grifadas “reinadeiras”, “Sinhá”, “arte do canhoto”, “que nem”, “fisolustria”, a comparação com a “roda de moinho” e as inadequações nos empregos dos vocábulos “competência” e “prepotência”, além de caracterizarem social e culturalmente a personagem, também ancoram o texto do ponto de vista espacial e temporal. Em relação à ancoragem social, o comentário que segue o excerto em análise é revelador:

Todos riram-se [sic]. A pobre preta achava que diante dos poderosos era de bom-tom 'falar difícil', e sempre que queria falar difícil vinha com aquelas três palavras, 'competência', 'prepotência' e 'fisolustria'. Ela ignorava o significado dessas coisas, mas considerava-as uns enfeites obrigatórios na 'linguagem difícil', como a cartola e as luvas de pelica que os homens importantes usam em certas solenidades. (LOBATO, 2010c, p. 47, grifos originais.)

O “falar difícil”, marcado pelos três vocábulos grifados originalmente no texto e os modos de vestir, representados pela cartola e pelas luvas de pelica, mostram as tensões entre estratos sociais e o desejo das pessoas de classes menos favorecidas de, pelo menos, ao se dirigirem aos poderosos, tentarem adequar-se. O fato de todos os presentes — inclusive os netos de Dona Benta — rirem do modo como a empregada expressou-se também demonstra não só o descompasso entre os trabalhadores mais humildes, provenientes do meio rural, e aqueles que tiveram acesso à instrução formal mas também o desrespeito e o preconceito linguístico.

Essas tensões apontam para o fato de que a expressão de regionalismos não se configura de forma tão simples. Como afirma Lígia Chiappini (1997), o que se considera regionalismo envolve, em uma primeira análise, peculiaridades, costumes, credences, superstições e modismos vinculados a uma região, especialmente no que tange ao espaço rural, em constante tensão com o espaço urbano. Além desse par tensionado, outros pares constituintes do regionalismo seriam os conceitos de nação e região, oralidade e escrita, visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente retratado. Mas não se trata apenas disso. Devemos considerar, conforme afirma a autora, que as representações dessas características evoluem, atravessam e são atravessadas pela história. Hoje, essas questões regionais vinculam-se à reação à homogeneidade cultural promovida pelos processos de globalização e desterritorialização, às questões ecológicas pungentes e às dificuldades de vida e de trabalho no contexto econômico neoliberal. Dessas inquietações, resultam discussões acerca da identidade, da ecologia, do conceito de nação.

Para que esse projeto seja levado a contento, ainda de acordo com Chiappini, não poderia existir a visão ingênua de se empreender a mera cópia ou registro fotográfico da região, uma vez que, tratando-se de ficção, as obras são portadoras de uma representação simbólica de uma região geográfica existente. Portanto, deveria privilegiar os espaços vividos, sentidos, internalizando a região à ficção por meio da

subjetividade. Segundo a autora, desse modo, aproximando o leitor urbano das temáticas rurais e regionais de forma a suprimir as assimetrias existentes entre eles, poder-se-ia caminhar para um processo de humanização dos leitores, tornando “[...] verossímil a fala do outro de classe e de cultura diferentes para o público citadino e preconceituoso, que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: ‘homem humano’” (CHIAPPINI, 1997, p. 135).

Além desse processo humanizante aludido por Chiappini, o regionalismo também teria outras funções. Segundo Tânia Carvalhal, as múltiplas expressões de regionalismos brasileiros revelam “[...] a permanência de um processo de busca de identidade nacional que aflora, de maneira recorrente, em momentos substantivos do percurso literário” (CARVALHAL, 1997, p.35). Essa busca de identidade torna-se mais complexa na medida em que o país mostra-se extremamente poroso às influências externas, levando ao conflito entre o que é próprio e o que é alheio na cultura brasileira. Acerca desse conflito, a autora vai além, afirmando que ele “[...] reside ainda na forma como a identidade, quando definida, se legitima e se institucionaliza como própria” (Idem, p. 37). Essa legitimação passa, necessariamente, pela forma como é representada, nas suas peculiaridades, a fim de que os demais a reconheçam como distinta. Como assevera a autora:

[...] pode-se dizer que a noção de região, considerada em seu processo de constituição e de acentuação das peculiaridades locais, aproxima-se à de nação, pois que adota idênticos procedimentos de construção e de afirmação. O regionalismo aparece na ficção, sublinhando as particularidades locais e *mostrando as várias maneiras possíveis de ser brasileiro*. (CARVALHAL, 1997, p. 42, grifo nosso).

Essas “maneiras possíveis de ser brasileiro”, nas palavras de Carvalhal, mostram que a expressão de regionalismos formaria um amplo mosaico que refletiria a diversidade promovida pelo processo de colonização do Brasil, que se deu em núcleos separados, “[...] em ilhas de cultura mais ou menos autônomas e diferenciadas, caracterizadas cada uma pelo seu *genius loci particular*” (CANDIDO, 1980, p. 295). Dessa forma, a região, além de ser representada, na literatura, como um quadro geográfico e natural, também representaria os aspectos históricos e sociais próprios

daquele local. Por isso, supera o regionalismo pitoresco por meio do componente humano, aos moldes do que, segundo Candido, fizeram os romancistas de 30, que objetivavam, por intermédio de seus protagonistas de “humanidade singular”, “[...] construir uma literatura universalmente válida [...] por meio de uma intransigente fidelidade ao local” (Idem, p. 126). Assim, pela força das personagens, pelos dramas profundamente humanos vividos, as obras conquistam uma dimensão universal. No Modernismo, o cenário, a linguagem, os costumes e demais aspectos culturais que antes eram mostrados como pitorescos, ainda são mostrados, mas não como pitorescos, promovendo um salto qualitativo.

3. 3 O *Saci* e as expressões de regionalismos

Na obra *O Saci*, o espaço que serve de ponto de partida para as ações é o mesmo de toda a obra infantil de Monteiro Lobato: o Sítio do Picapau Amarelo. Nesse espaço e nas ações dos personagens, podem ser observados vários traços de regionalismos apontados pelos teóricos: os conflitos entre a cidade e o campo, entre a cultura formal e a popular, além de costumes, credences, superstições próprios do local e da época em que se desenrolam as ações.

A obra inicia em tom descritivo, situando o ambiente do Sítio: “A casa era das antigas, de cômodos espaçosos e frescos” (LOBATO, 1994, p. 7). Faz menções ao mobiliário da casa e às plantas usadas para o ajardinamento, as quais, pela especificidade de suas zonas de ocorrência, ancoram o texto no espaço rural da região Sudeste. Tudo isso com tom de saudosismo, de valorização do passado, como é possível perceber no trecho: “[...] tudo colocado sobre os ‘pertences’ de miçangas feitos por Narizinho. Hoje ninguém mais sabe o que é isso. Pertences eram umas rodela de crochê que havia em todas as casas, para botar bibelôs em cima.” (Idem, p. 8, grifo do autor). Sobre o mobiliário, são citados sofás, mesas e cadeiras de cabiúna⁴³ e de palhinha. Quanto ao paisagismo, citam-se, com saudosismo, elementos da flora local⁴⁴,

⁴³ Madeira de lei, também designada como “jacarandá preto”, árvore natural do Brasil, cuja principal ocorrência se dá na região Sudeste e na Centro-Oeste, estendendo-se ao Paraná.

⁴⁴ Vale destacar a representação da flora local também na obra *O Picapau Amarelo*, que surge como alvo de uso abusivo por parte de elementos “estrangeiros” ao Sítio. Por ocasião do casamento de Branca de

descrevendo que “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: [...]” (Ibidem). Quanto ao pomar, além de serem citadas espécies de ocorrência regional, afirma-se que os vizinhos caçoavam, dizendo que “O pomar de Dona Benta está tão velho que qualquer dia se põe a caducar” (Idem, p.9). Além disso, na mesma página, afirma-se: “[...] árvore quanto mais velha melhor para a beleza e a frescura da sombra”. Algumas árvores do pomar tinham, inclusive, donos, mostrando uma relação direta dos moradores do Sítio com esse espaço. Dona Benta, por seu turno, não deixava que se cortassem as árvores, pois “[...] cada uma delas lembrava qualquer coisa de sua meninice ou de sua mocidade”. Notamos, assim, não só a valorização da flora local, mas o seu uso à “moda antiga” — mais um traço de saudosismo, de valorização e, por isso, de resgate do passado⁴⁵.

Também a fauna local é retratada: na mesma página em que se descreve o pomar, fala-se dos passarinhos que o habitavam. Igualmente se enaltece a construção dos joões-de-barro, o canto dos sabiás (ensinado de “pai para filho, sem mudar nada”) e critica-se a perseguição aos pássaros. Percebemos, com isso, que são estabelecidas ligações entre os hábitos dos pássaros com o que os seres humanos deveriam fazer. Assim como os pássaros transmitem os ensinamentos de canto de geração em geração, os humanos também deveriam transmitir seus conhecimentos atávicos aos seus

Neve com o Príncipe Codadade, a fim de que se enfeitasse o palácio, que ficava nas terras novas do Sítio, citam-se elementos da flora que foram utilizados de forma predatória, conforme retrata o seguinte excerto: “Para enfeitar o palácio, houve uma verdadeira devastação nas florestas; nos velhos troncos não ficou nem uma só orquídea ou parasita rara. Também houve limpeza nas avencas, begônias e musgos dos lugares úmidos”. (LOBATO, 2010b, p. 107).

⁴⁵ Sobre o pomar de Dona Benta, em *Reinações de Narizinho*, salienta-se a presença das jabuticabeiras em plena época de produção, usadas por Narizinho como meio de não se impacientar à espera da chegada de Pedrinho. A presença dessa árvore em época de frutificação ancora o texto geográfica e temporalmente. No que diz respeito à ancoragem geográfica, sabemos que tal árvore silvestre, originária da Mata Atlântica, endêmica da região Sudeste do Brasil, ainda que se possa encontrá-la em outros estados. Há, inclusive, uma variedade que se chama “Jabuticaba paulista”, com frutos de tamanhos ligeiramente maiores e mais doces. Quanto à ancoragem temporal, é saber corrente que, embora possa frutificar durante quase todo o ano, o auge da produção das jabuticabas se dá entre os meses de outubro a novembro, justamente o período que antecede as férias escolares no Brasil. E era nas férias — que parecem eternas — que Pedrinho viria ao Sítio. Além disso, a fartura da frutificação é representada no seguinte excerto de *Reinações de Narizinho*: “No Sítio de Dona Benta havia vários pés [de jabuticaba], mas bastava um para que todos se regalassem até enjoar”. (LOBATO, 2007b, p. 38). Essa fartura é retomada em *O Picapau Amarelo*, quando as crianças espertas, que descobrem o endereço do Sítio, invadem o pomar, quando “Era justamente o mês das jabuticabas — e havia lá uma porção de árvores *carregadinhas*”. (LOBATO, 2010b, p. 102, grifo nosso).

descendentes. Mais uma vez, o ambiente natural serve como pretexto para a argumentação em prol do resgate de tradições.

Prossegue-se a descrição do Sítio falando do terreiro, onde ficava o mastro de São João, festejo local, a cerca de paus-a-pique, o cupim e a estrada que dali se avistava. Menciona-se o Capoeirão dos Tucanos, “[...] verdadeira mata virgem onde até onça, macucos e jacus havia”. O uso do adjetivo “verdadeira” e do advérbio “até” apontam, novamente, para a valorização do passado, no qual a flora e a fauna eram mais preservadas. Também é citado o ribeirão que passava pela casa do tio Barnabé. Nominam-se os peixes ali encontrados e o hábito de Tia Nastácia mariscar camarõezinhos de água doce para fritá-los, “bem pururucas e vermelhos”, aos domingos.

Essas alusões ao espaço da casa, à flora, à fauna e à culinária⁴⁶ remetem ao que, mais tarde, em 1926, Gilberto Freyre postula em seu “Manifesto regionalista”. Nesse texto, Freyre defende os valores históricos, apontando para a necessidade de salvaguardar a paisagem rural, os costumes e o folclore. Cita a importância de “Levantar-se contra o loteamento de Sítios velhos alegando que as cidades precisam

⁴⁶ Os elogios aos quitutes de Tia Nastácia são recorrentes nas obras infantis lobatianas. No entanto, é interessante registrar um caso em particular devido à representação das comparações, em nível de superioridade, entre a culinária típica, especialmente a de origens afro-brasileiras, com a de outros lugares do mundo (mesmo que sejam representados como do “Mundo da Imaginação”). Trata-se do modo como, em *O Pica-pau Amarelo*, a culinária de Tia Nastácia é confrontada com a dos habitantes das Terras Novas do Sítio, sempre retratada em posição de superioridade quanto ao sabor. Por ocasião do casamento da Branca de Neve, então viúva, com o Príncipe Codadade, Tia Nastácia foi encarregada do banquete, chefiando cem cozinheiros “codadadianos”, que se esmeravam em fazer pratos sofisticados. No entanto, a personagem zombava dos pratos de seus ajudantes, dizendo: “Che, tudo isso é muito bom para quem gosta de comer com os olhos. Para quem come com a boca, e mastiga bem, não há comida como a minha — mocotó à baiana, bem apimentado; vatapá com azeite de dendê, quibebe, costeleta com anguzinho de fubá; picadinho, virado de feijão com torresmo... Vocês façam esses ‘pratos-boniteza’ que eu faço meus ‘pratos-gostosura’. No dia da festa vamos ver quem vence” (LOBATO, 2010b, p. 107). Além da previsão da lógica vitória dos “pratos-gostosura” sobre os “pratos-boniteza”, a postura elogiosa em relação à culinária local, ainda na mesma obra, é ressaltada pelo modo como Sancho, escudeiro de Dom Quixote — e, portanto, um “estrangeiro” —, enaltece os dons de Tia Nastácia: “Nasci para comer, e nesta casa os petiscos têm *qualquer coisa que bole no coração da gente*. Acredite, Senhora Nastácia, que cozinheira como você nunca jamais houve no mundo — nem haverá. Sou entendidíssimo em toda sorte de comidas, gordas ou magras, de sal ou de açúcar, de forno ou fogão, e juro sobre a lança do meu amo que petisqueira como as daqui nem no céu” (LOBATO, 2010b, p. 77, grifos nossos). Percebemos, no trecho, especialmente na parte que grifamos, que a superioridade gastronômica de Tia Nastácia deve-se não apenas à habilidade no preparo, mas a fatores subjetivos, que evocam, a partir do paladar, emoções em quem as degusta. Nesse sentido, vemos aqui, a partir da cozinha de Tia Nastácia, aflorar a representação de uma ideia de afetividade, de recepção calorosa incondicional que permeia, inconscientemente, o imaginário sobre o Brasil e sobre os brasileiros.

de árvores, de hortas, de mato tanto quanto de casa e ruas” (FREYRE, 1976, p. 62)⁴⁷. Também menciona a importância da arte popular (inclusive da palha e das rendas referidas na obra em questão) e das comidas típicas preparadas pelas “negras de tabuleiro” (veja-se tia Nastácia, que não era de tabuleiro, mas famosa por seus quitutes). Postula ainda sobre a preservação das árvores velhas, que são como pessoas da família — crença da qual a personagem Dona Benta parece compartilhar, visto que conserva, como já citado, o seu velho pomar. Freyre fala de Pernambuco, mas afirma que tal método deveria ser aplicado às demais regiões, pois acredita que “O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil” (FREYRE, 1976, p. 56). Afirma que o Brasil tem sido vitimado pelas estrangeirices, sem respeitar as particularidades e as desigualdades físicas e sociais. As fontes ou raízes do Brasil, portanto, deveriam ser resgatadas, como forma de resistência — e, unidos por esse objetivo, Lobato e Freyre se aproximam. Lobato faz, anos antes, o que Freyre sugere ao fim de seu citado Manifesto: canta a sua terra.

Embora a alusão ao passado possa resultar em um discurso deformado pela idealização e pelo embelezamento, não é o que acontece, de todo, em *O Saci*. Além de a narrativa seguir interessante até os dias de hoje, o que não aconteceria caso fosse produto de uma deformação, é dado, como indica Candido (1981, p. 303), “[...] certo toque de ficção à realidade sentida e compreendida à luz de um propósito ideológico”, representando “[...] ‘o homem junto das coisas’ [...]” (Ibidem). Ainda podemos pontuar que os episódios narrados em *O Saci* despertam o interesse pela dinamicidade e atravessam o tempo por trazerem, em seu bojo, algo imaterial e perene: o gosto pela aventura, pelo mistério e pelo enfrentamento dos medos, algo que fala especialmente às crianças e aos jovens, público destinatário da obra. Além disso, tudo isso é feito longe de uma postura adultocêntrica.

⁴⁷ Nessa mesma linha de questionamentos sobre a validade das “modernizações” urbanísticas, também Lima Barreto, de acordo com Sevcenko, pronunciou-se contrário ao que era realizado na cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX. Para o escritor carioca, não havia preocupação com a natureza, mas com o dinheiro que se ganharia às custas da prefeitura. Assim, “[...] escrevia Lima Barreto por volta de 1919, ‘a nossa gente abastada não povoa os arredores do Rio de Janeiro de vivendas de campo, com pomares, jardins, que os figurem graciosos como a linda paisagem deles está pedindo. Os nossos arrabaldes e subúrbios são uma desolação. As casas da gente abastada têm, quando muito, um jardinzito liliputiano de polegada e meia e as da gente pobre não têm coisa alguma’ (*Bagatelas*)”. (SEVCENKO, 2009, p. 19).

Outro elemento que caracteriza a expressão regional é o conflito entre o urbano — na obra, representado por Pedrinho — e a cultura rural. Pedrinho, ao visitar o Sítio de sua avó, mergulha no universo rural, perscrutando-o, explorando suas possibilidades. Representa o que o próprio Lobato teorizou em *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*, como revela o excerto abaixo:

É-lhes forçoso afundar na roça para consulta verbal ao livro não escrito da cultura popular. [...] Só no convívio do sertanejo, valente de dia e medroso de noite, ao som da viola num rancho de tropeiros, vendo bruxulear a fogueirinha e, fora, na imprimadura da escuridão, lucilar o vaga-lume vagabundo, é que um artista poderá ‘ouvir’ e ‘entender’ Sacis. (LOBATO, 2008c, p. 32- 33)

Pedrinho procede como esse artista idealizado por Lobato. De férias no Sítio, andava com “a cabeça cheia de Sacis”. Percebe seu medo e que “Nesse ponto não havia nenhuma diferença entre ele, que era da cidade, e os demais meninos nascidos e criados na roça” (LOBATO, 1994, p. 12). O menino consulta tia Nastácia sobre a questão. As palavras de Nastácia expressam a consciência das diferenças, em termos de crenças, entre os moradores da cidade e do campo, entre brancos e negros. Essa consciência aparece claramente no trecho: “— Pois Saci, Pedrinho, é uma coisa que branco da cidade nega, diz que não há — mas há. Não existe negro velho por aí, desses que nascem e morrem no meio do mato, que não jure ter visto Saci” (Idem, p. 12). Tia Nastácia, então, orienta que Pedrinho procure tio Barnabé, pois “Negro sabido está ali” (Ibidem). Ao consultar Tio Barnabé e creditar-lhe sabedoria, Pedrinho atua como elemento de aproximação não só entre o urbano e o rural, mas também entre culturas e etnias. Além disso, por ser Pedrinho uma criança e Tio Barnabé “[...] um negro de mais de oitenta anos” (Idem, p. 13), também representa a união de gerações e, por que não dizer, do passado e do presente.

Essa confluência de espaço, tempo e etnias⁴⁸ também é aludida por teóricos que abordam o regionalismo. Freyre (1976), no seu já citado “Manifesto regionalista”, alude

⁴⁸ Entretanto, cabe-nos registrar que o contato popular com pessoas de outras origens que não portuguesa, africana ou indígena é registrada com estranhamento. Um exemplo desse estranhamento se dá em *O poço do Visconde*, obra em que Tia Nastácia, representando a voz do povo, ao explanar seus sentimentos acerca das modificações que ocorrem devido à exploração petrolífera, diz o seguinte a Dona Benta sobre os técnicos norte-americanos que são chamados para trabalhar no Sítio: “E as caras? Tudo esquisito. Aquele ali, vermelho como um presunto. Aqueles lá, de cabelo igualzinho cabelo de milho novo.

à necessidade de equilíbrio das tradições indígenas e africanas com as europeias, sendo a brasilidade a fusão das três culturas. Afirmção similar faz Lobato na conclusão de *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. O autor discorda da ideia de que a colaboração dos descendentes de europeus tenha sido nula para a existência da crença no Saci, afirmando que não se pode creditá-la somente aos africanos e aos indígenas. Ao contrário: seria a confluência das características das três raças o substrato para a afloração de tal mitologia. Segundo Lobato, “Essas raças, com o fetichismo e naturalismo animista característicos de sua mentalidade, forneceram como que o elemento, a atmosfera, o meio moral onde podiam vingar semelhantes credences” (LOBATO, 2008c, p. 363).

Na consulta ao Tio Barnabé, Pedrinho tem uma aula sobre Sacis: suas atividades, suas maldadezinhas, suas características físicas. É como se a voz do personagem, que representa, como idoso, um sábio, resumisse os dados do “inquérito” empreendido três anos antes da enunciação da obra. Tio Barnabé condensa e fixa as características do ser mitológico levantadas nos diferentes relatos, oriundos dos estados da região Sudeste. Seguindo as orientações de seu “mestre”, Pedrinho caça um Saci. Com a garrafa em punho, parte para a mata virgem, não levando consigo sequer seu bodoque. Apesar de não enxergar o Saci, que, conforme tio Barnabé, só seria visto em estado de “modorra”, confia nos poderes. Como enuncia o personagem, “Para que bodoque, se levo o Saci na garrafa e ele é uma arma melhor do que quanto canhão e metralhadora⁴⁹ que existe?”. (LOBATO, 1994, p. 17). Percebemos, no excerto, certa idealização do Saci e, por extensão, do meio de onde provém, suplantando “canhões e metralhadoras”, que representariam a tecnologia e, por isso, o espaço do urbano e do “civilizado”.

No meio da floresta, Pedrinho fica embevecido pela beleza imponente. Faz uma pausa para descansar e adormece. Na modorra, revela-se a ele o Saci dentro da garrafa, com o qual faz acordo. Como estavam no coração da floresta, o lugar mais

Credo!...” (LOBATO, 2010c, p. 102). Esse trecho, como boa parte da obra, mostra que os traços de identidade também se estabelecem no confronto com o estrangeiro, com o diferente.

⁴⁹ A I Guerra Mundial havia acabado recentemente (11 de novembro de 1918). O “inquérito” sobre o Saci foi produzido durante a vigência da guerra. Nas palavras de Lobato, “Começara mal o ano de 1917. A carniçaria europeia, no apogeu, refletia para cá [...] a selvageria dos modos mais civilizados de matar em grande. [...] Foi quando surgiu o Saci. [...] Por várias semanas alvorotaste meio mundo [...] e desviaste nossa atenção para quadro mais ameno que o trucidar dos povos.” (LOBATO, 2008, p. 27).

perigoso, morada não só dos Sacis, mas de lobisomens, bruxas, caiporas e mula-sem-cabeça, o menino precisaria de ajuda, que o Saci lhe daria em troca da restituição da carapuça. O trato é cumprido. Pedrinho, então, pelas mãos do Saci, é levado floresta e trevas adentro, iluminado pela sua curiosidade. Encontraram-se com onça, sucuri, insetos estranhos. O Saci lembra a Pedrinho: “Inda é muito cedo para você ‘ler’ a mata. Isto é livro que só nós, que aqui nascemos e vivemos toda vida, somos capazes de interpretar. Um menino da cidade, como você, entende tanto da natureza como eu entendo de grego” (LOBATO, 1994, p. 22). Este é um dos pontos em que se mostra claramente a tensão entre o meio urbano e o meio rural⁵⁰, entre a cultura popular e a letrada, entre o saber prático e o teórico. Mais adiante, o Saci também questiona o saber advindo dos livros e da educação formal, mostrando que animais têm saberes atávicos que os seres humanos não possuem. Tal exposição serve de contra-argumento à afirmação de Pedrinho, que afirma que os seres humanos são a glória da natureza. O Saci diz que bastariam as guerras para classificar os homens como os seres mais estúpidos que existem.

Outros elementos do folclore também aparecem na noite escura ou têm sua lenda narrada pelo Saci: Curupira, Boitatá, Iara, Negrinho do Pastoreio, Lobisomem, mula-sem-cabeça e a terrível Cuca. É citada uma variação regional da canção de ninar em que aparece a figura da Cuca, que Pedrinho trazia na memória. O menino também precisou da ajuda do Saci para salvar sua prima Narizinho do encantamento que a Cuca lançou a ela, transformando-a em uma pedra. O Saci, lembrando de uma história que, às escondidas, ouvira Dona Benta contar e sabendo que a Cuca estaria adormecida, amarrou a malvada e aplicou-lhe a tortura do pingo d’água na testa. Inicialmente, a bruxa consegue enganar os dois, mas, espertos, percebem a estratégia. Ela lhes conta o antídoto para o feitiço e tudo volta à paz no Sítio. Vê-se, então, que, para resolver o problema mais grave que aparece da narrativa, o Saci valeu-se da

⁵⁰ Em relação à tensão entre os espaços urbanos e rurais, outro exemplo interessante, na medida em que mostra a idealização da vida rural e das relações ali constituídas, encontramos na obra *O poço do Visconde*. Quando o Coronel Teodorico comunicou a Dona Benta que vendera as suas terras e partiria para o Rio de Janeiro, a avó falou: “Quando cansar-se da civilização e quiser uma temporada de descanso, escreva-me. Terá sempre um talher na mesa da sua velha comadre. Eu não saio. Continuo na roça” (LOBATO, 2010c, p. 146). No trecho citado, o espaço urbano aparece em oposição ao meio rural quando ao descanso. Também se sublinham a hospitalidade (“sempre um talher na mesa”) e a familiaridade (“velha comadre”) encontradas no campo, o que situa o meio urbano na escala do inóspito, do desconhecido e frio.

confluência de duas culturas — a da erudição, representada pela história narrada por Dona Benta sobre o pingo d'água, e a popular, com os conhecimentos populares que trazia sobre a floresta e seus habitantes. Essa representação vai ao encontro dos projetos do autor, de nação integrada, autêntica e, por isso, idealizada e utópica.

O fato de Pedrinho e Saci empreenderem sua expedição ao coração da mata em plena noite escura também pode ser interpretado como uma metáfora. Trata-se da representação da busca pelas raízes do país, como se, às cegas, procurassem pela essência, pelo centro da “brasilidade”. Assim, buscariam os elementos que a compõem e que, uma vez objectualizados e dominados, seriam enquadrados em modelos prévios, como uma leitura que se fecha. No entanto, com a leitura das obras posteriores a *O Saci*, percebemos que essa “brasilidade” e a busca por um ideal de nação sofrem flutuações, em ressonância aos acontecimentos externos, de acordo com a época de enunciação. Isso demonstra que essa primeira tentativa de centramento, apesar de importante e emblemática para o desenvolvimento do universo ficcional do Sítio, é relativizada. Essa flexibilização vem ao encontro do que nos aponta Derrida acerca da busca de um centro estruturante: “[...] o centro não é o centro”. (DERRIDA, 1971, p. 230). Essa desconfiança nas estruturas já se insinua em *O Saci*, quando o personagem-título diz a Pedrinho que este não poderá ler “o livro da mata” porque lhe faltam as origens. Por essa afirmação, entendemos que, a despeito dos esforços do menino, que, na narrativa representa o homem urbano, nunca chegaria às origens, às raízes do Brasil, pois, quando se usa uma estrutura prévia para chegar a um centro de algo desconhecido, não se chega a um lugar, mas a um jogo de estruturas, já que “[...] deve-se sem dúvida ter começado a pensar que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha um lugar natural, que não era um lugar fixo, mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos” (DERRIDA, 1971, p. 232). Assim, o centro do país a que se chegaria nunca seria o centro, não apenas por ser mutante, mas porque todo olhar depende de um ponto de partida, que acaba por reduzir o objeto do qual se ocupa. Chegamos, então, à impossibilidade de um sentido totalizante no estilo clássico, como explica Derrida:

[...] evoca-se então o esforço empírico de um sujeito ou de um discurso finito correndo em vão atrás de uma riqueza infinita que jamais poderá dominar. Há demasiado e mais do que se pode dizer. Mas pode-se determinar de outro modo a não-totalização: não mais sob o conceito de finitude como assignação à empiricidade mas sob o conceito de *jogo* (DERRIDA, 1971, p. 224, grifo do autor).

O jogo de que fala Derrida só é possível devido à falta de “[...] um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições” (1971, p. 245). Essa ausência da origem faz com que haja sempre uma falta, algum significado excedente que o significante não consiga abarcar. Assim, não há um sentido centralizado, mas sentidos disseminados. Podemos dizer, por isso, que não chegamos a uma única representação da mitologia brasílica: quando ela é representada, quando é estruturada, já não é a mitologia em si, uma vez que entre o que acontece e a linguagem (ou linguagens) utilizada para representá-la há um vão intransponível: sempre haverá sentidos que ficarão de fora, significados não abarcados pelos significantes, além, é claro, da mutabilidade de tais representações.

3.4 Do regionalismo ao nacionalismo

Ao falar sobre sua região, Lobato, em um processo metonímico, fala sobre o Brasil. Isso porque, como afirma Carvalhal (1997, p. 41, grifo nosso), “[...] regionalismo e nacionalismo, *enquanto busca de autenticidade na expressão se identificam*”. Essa busca, no entanto, não se restringe à obra aqui pormenorizada, que nos serve a título de exemplificação. Conforme Lajolo e Zilberman (2007, p.56), “[...] está corporificado no Sítio um projeto estético envolvendo a literatura infantil e uma aspiração política envolvendo o Brasil.” Trata-se, portanto, de um desejo de construir uma grande metáfora do Brasil idealizado por Lobato. Tal metáfora é concretizada tanto através da linguagem empregada — que rejeitava os cânones gramaticais — quanto da interpolação de elementos que caracterizam a cultura internacional — seja ela clássica ou proveniente da indústria cultural que lhe era contemporânea. Segundo as autoras:

Todos esses aspectos assinalam e, simultaneamente, justificam a porosidade do Sítio que, por decorrência, absorve o que o mundo atual criou de mais interessante e digno de ser incorporado. Este é o sentido da modernidade nessa obra, que concilia o nacionalismo com o desejo de equiparação do Sítio (leia-se: Nação) com as grandes potências ocidentais (Idem, p.58).

A intenção de equiparação, ou até mesmo de superação, aludida no excerto anterior pode ser vista em *Memórias de Emília*, no trecho do diálogo entre Alice e Narizinho, no qual a neta de Dona Benta declara que não trocaria o Sítio “[...] nem pela Califórnia, que é um paraíso” (LOBATO, 2007a, p. 38). E complementa: “Olhe, Alice, se você passar dois dias aqui conosco, juro que não quer saber mais da Inglaterra”. O caráter idílico e paradisíaco do Sítio eleva-o a ponto de não poder ser comparado a nenhum outro lugar. Em *O Saci*, a idealização é percebida nas descrições do Sítio e da exuberante floresta. Essa dimensão utópica é reforçada ao se levar em consideração algumas particularidades, como, por exemplo, os fatos de ninguém envelhecer ou adoecer, de haver fartura — representada pelos quitutes de Tia Nastácia — e de Dona Benta respeitar e acolher opiniões divergentes. As palavras de Zilberman (2005, p. 29) destacam essa visão:

O Sítio é uma espécie de paraíso, mas um paraíso muito especial: em primeiro lugar, porque, se tem proprietária, não existe um dono, nem se verifica o exercício do poder autoritário. Não há dominadores, o que se encontra até no Jardim do Éden. Ali podem aparecer vilões, mas eles jamais levam a melhor, e isso é outro ponto a favor do Sítio, se comparado com outros espaços ideais, imaginados pela raça humana.

A idealização do Sítio aponta para a idealização do Brasil, como prossegue Zilberman: “Por último, mas não menos importante: o Sítio é brasileiro, como se fosse uma representação idealizada de nossa pátria. Em outras palavras, é o Brasil conforme o desejo de Lobato, um Brasil sonhado, mas sempre um Brasil” (Idem, p. 29 e 30).

A representação da pátria idealizada, nas obras de Lobato, é marcada fortemente por uma necessidade de modernização. Leyla Perrone Moisés também menciona o engajamento de Lobato em um projeto de modernizar o país, rejeitando certas influências europeias, especialmente as de origem francesa. A autora cita as palavras do escritor:

Formamos, os escritores, uma elite inteiramente divorciada da terra, pelo gosto literário, pelas ideias e pela língua. Somos um grupo de franceses que escrevem em português. [...] De que maravilhosas coisas não seria capaz o brasileiro se não fincasse no domínio do pastiche o inibitório terror à mofa escarninha do francês. O que nos mata é o francês. Essa obsessão leva uma sociedade que se diz culta a atitudes ridículas, a macaquices inacreditáveis. (LOBATO apud MOISÉS, 2007, p. 75)

A ojeriza à imitação que vemos no excerto também é aludida na obra *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. No epílogo da obra, Lobato afirma que esse inquérito significa mais do que parece à primeira vista, no sentido que aponta para o caminho onde buscar a compreensão do Brasil e dos brasileiros, sendo, para isso, necessário um aprofundamento ao qual não estamos acostumados. Nas palavras do autor, não há, em nossas terras, o hábito de pensar, de criar: a Europa serve-nos de modelo. Estamos continuamente a copiar, e a copiar mal, em todas as áreas, plágio autorizado em sistema de governo e de educação. Cita, então, a figura do Jeca Tatu, que “[...] macula com uma nota de originalidade a obra maravilhosa do plágio. [...] Jeca é a única afirmação de individualidade não laivada de ridicularias que possuímos” (LOBATO, 2008c, p. 373). Quanto ao Saci, o autor afirma que se trata de uma amostra reveladora da alma desta terra. Questiona-se, entretanto, sobre a validade de tê-lo chamado à cidade e se os habitantes da urbe entenderam suas intenções. Conclui que nada entenderam, olhos fixos aos figurinos. Ironicamente, finaliza, representando a “macaquice” de padrões europeus e o desprezo à figura do Saci e, por extensão, às peculiaridades nacionais por meio do seguinte diálogo:

- Que lindo! Usa-se o colarinho assim, assim. A poesia, vês?, usa-se simbólica. As botinas devem ter peito de lã cinzenta. E que lindo este novo psicologismo no romance! Ah! Gourmont, Gourmont!, como previste bem esta nossa atual atitude mental!
 - Mas o Saci...
 - Pff!, regionalismo... (Idem, p. 376).

A interjeição “Pff” demonstra não só o desprezo à figura do Saci, mas o estende ao regionalismo. Não que o autor defendesse um projeto regionalista em si, *gratia sui*, mas, como se viu na análise de *O Saci*, é o caminho que encontra para chegar ao nacional. Além disso, o escritor não se filiava a modelos, a *ismos* quaisquer. Em carta

destinada a Rangel, datada de 1916, também explica por que não se aliou às tendências nacionalistas de sua época, como se lê no seguinte excerto:

Minha ojeriza contra o ‘patriotismo’ e o ‘nacionalismo’ que o Nogueira, o Bilac, o Sura e outros andam a lançar vem duma coisa orgânica em mim: o ‘Amicus Plato sed magis amica veritas’. Ponho sempre a verdade no topo — e não há verdade possível em nada visto através de óculos desnaturadores de qualquer apaixonamento — seja patriotismo, nacionalismo, hermismo, civilismo, etc. Tudo isso não passa de políticas partidárias, de que os filósofos naturalmente se afastam. (LOBATO, 1959, p.80)

Percebemos, nos três excertos anteriores, o repúdio à imitação dos padrões franceses e o desejo de se criar uma identidade nacional avessa às “macaquices”, ao partidarismo e às paixões. Essa ideia é sublinhada nas palavras de Eliana Yunes:

[...] sua concepção de nacionalismo recusava os modelos europeus, os ‘ismos’, cuja série social paralela era diversa da experiência vivida no Brasil na segunda década, ao menos em sua perspectiva regionalista. O projeto lobatiano era a construção da nacionalidade, em oposição ao espírito demolidor das ‘artes importadas’ (YUNES, 1983, p.51).

Ao contrário do que se pode concluir a partir do excerto, o nacionalismo que perpassa as suas obras não repudiava o estrangeiro, “[...] pois não se queria isolar o Brasil da humanidade, o que seria um disparate, nem se poderia negar a dívida de civilização ao estrangeiro” (PONDÉ, 1983, p. 112). A divergência de Lobato advinha do fato de que o Brasil estava vivendo um momento histórico e social muito diferente da *belle époque* europeia, a qual se configurava terreno fértil para o surgimento dos demolidores movimentos de vanguarda. Seu objetivo era “[...] tirar o atraso brasileiro, a partir das nossas potencialidades culturais e econômicas” (YUNES, 1983, p. 51). As palavras do próprio Lobato retratam sua visão de um Brasil vitimado pelo atraso:

O Brasil ainda é uma horta, Rangel, e em horta, o que se quer são cebolas e cebolórios, coentros e couves tronchudas, tomates e nabo branco chato francês. Não somos ainda uma nação, uma nacionalidade. As enciclopédias francesas começam o artigo Brasil assim: ‘Une vaste contrée...’ *Não somos país, somos uma região*. O que há a fazer aqui é ganhar dinheiro e cada um viva como lhe apraz aos instintos (LOBATO, 1959, p.31, grifo nosso).

Percebemos, no excerto acima, certo desânimo e certa descrença no país, sentimentos originados pela indignação do autor em relação à falta de prestígio e de incentivo aos escritores. Mesmo assim, prossegue com seu projeto de modernização e seu esforço de brasilidade. Para que fossem concretizados, segundo Glória Maria Fialho Pondé:

Na sua literatura infantil, Lobato procura dar ambiência brasileira aos contos de fadas, através do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Mergulha na tradição popular oral, inspirando-se em mitos e imagens de recorrência que fazem parte da tradição oral de todos os povos; daí sua obra infantil ser ao mesmo tempo regional e universal. [...] No folclore, fascina-se com o Saci-Pererê. Ainda traduz, recria e adapta os grandes clássicos da literatura infantil. (PONDÉ, 1983, p.113)

As palavras de Pondé apontam para o já mencionado caráter agregador, poroso, que é dado ao Sítio, metaforizado o projeto lobatiano de brasilidade. Na literatura infantil, o autor encontra um instrumento de afirmação dessa nacionalidade, como uma maneira de dar a conhecer o país, de cristalizar as histórias da tradição oral, como forma de enraizar traços de identidade, se não nacionais, pelo menos regionais.

De acordo com Stuart Hall, “As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 2006, p. 48, grifo do autor), a qual encontra na literatura o seu espaço por excelência. Ainda sobre a relação entre o conceito de nação e o de representação, o autor explica que:

[...] não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* de nação tal como representada em sua cultura nacional (Idem, p. 49, grifo do autor).

A partir da afirmação de Hall, entendemos que nação não é um conceito dado, mas construído por uma coletividade. Essa característica aponta para o caráter subjetivo, volátil, fluido de tal conceito, uma vez que os resultados dessa construção podem diferenciar-se de acordo com o contexto sociocultural ou até mesmo sofrer variações idiossincráticas. Sobre essas diferenças e variações, Jane Tutikian afirma:

A identidade de uma nação passa a relacionar-se a uma série de elementos, que vão da língua à tradição, passando pelos mitos, folclore, sistema de governo, sistema econômico, crença, arte, literatura, etc., passado e presente, *mesmo e outro*, não sendo, portanto, um fenômeno fixo e isolado (TUTIKIAN, 2006, p. 11-12, grifo da autora).

A autora, no excerto anterior, confirma o fato de a identidade nacional estar sujeita a fenômenos de variadas ordens. Por isso, está em um processo de permanente construção e desconstrução, o que leva a afirmar que não é possível falar em identidade nacional na literatura, pois não existirá como algo pronto, mas em representações de *traços identitários*.

Leyla Perrone Moisés (2007) afirma, citando Mário de Andrade, que não é possível nem mesmo usar a palavra “identidade” no contexto de nação, mas de “entidade”, como lemos no trecho a seguir:

Atente-se para a expressão ‘entidade nacional’, sabiamente utilizada pelo autor em vez da expressão ‘identidade nacional’, que se tornaria corrente e insistente na ensaística brasileira a partir do modernismo. ‘Entidade’, na linguagem filosófica, é ‘um objeto concreto, mas que não tem unidade ou identidade materiais’ (MOISÉS, 2007, p. 191).

A união de diversidades, se estendidas ao plano das diferenças entre as regiões, constituiria o que Mário de Andrade desejava para sua obra *Macunaíma*: “[...] incluir em seu livro todo o espaço brasileiro, mas sem obedecer à topografia, fundindo, pelo contrário, as regiões, transformando essa vasta superfície, com suas enormes diferenças geológicas, climáticas e culturais num único *espaço mental brasileiro*” (MOISÉS, 2007, p. 193, grifo da autora).

Talvez, aos olhos de muitos, os projetos de Mário de Andrade — unindo diversidades para mapear o espaço mental brasileiro — ou o de Lobato — delineando, nas suas obras destinadas ao público infantil e juvenil, seu ideal de nação — pareçam inatingíveis, imaturos, e, no contexto atual, totalmente anacrônicos, tendo em vista as tendências globalizantes. Embora não devamos, de todo, recriminar tais considerações acerca dos autores, há teóricos que apontam para a valorização de expressões regionais como forma de manter as origens, não perdendo as referências em um mundo de atitudes, gostos e rostos cada vez mais padronizados.

Como afirma Octávio Ianni (2007), em tempos de globalização do capitalismo neoliberal, não é sem razão que se acirram os debates sobre a questão nacional. Enfraquecidas as fronteiras, apagando-se os contornos das culturas, a crise identitária agrava-se quando se descobre que também a nação é um produto histórico europeu, cujo modelo foi exportado pelo imperialismo europeu e norte-americano. Na lógica desse sistema, a nação, enquanto processo histórico, (trans)forma-se de modo contraditório, nem sempre contemplando todos os setores e grupos, o que resulta em tensões, estereótipos, preconceitos, intolerâncias. Assim como na época de Lobato, às vezes não se tolera o que é seu: seu vizinho, seus antepassados, sua raiz, seu jeito — sem macaquices — peculiar de ser, de falar, de entonar vogais e consoantes. Como afirma Lobato em 1917:

Tem um ideal: civilizar a ‘outra’, porque a outra o envergonha.[...] — Horror, meu Deus! Que dirá Mr. Paul se lhe dá na telha sair da Avenida e penetrar nesse indecoroso sertão e lá enxergar homens cor de telha lavrando a terra sem pulseiras de relógio nas munhecas, bebendo cachaça em vez de *chartreuse*, lendo no livro da Natureza em vez de ler no Binóculo. (LOBATO, 2008c, p. 369, grifo do autor)

Essa “outra” aludida no excerto anterior não é aquela a que se destina a grande mídia globalizada, tampouco aquela que pode usufruir dos avanços das ciências. “A “globalização pelo alto”, isto é, sem estender aos menos favorecidos economicamente os benefícios tecnológicos desse processo, nem sempre é percebida por todos os afortunados participantes da excludente e ilusória “aldeia global”. Conforme Ianni (2007), a globalização das mídias, aliada ao consumismo e à cultura de massa, resulta no recobrimento das realidades nacionais, povoando o imaginário e modificando as relações. As forças sociais ficam sem identificação com a nação, mas com outros países mais poderosos, por intermédio dos meios de comunicação de massa. Além disso, a sociedade civil e o estado nacional são transformados em províncias da economia global, o que desemboca em mudança de significado dos movimentos sociais, das correntes de opinião pública, dos partidos políticos, o que torna o projeto nacional problemático, difícil.

Nesse panorama, uma das poucas soluções que se descortinam para que se construa uma identidade — seja ela individual ou nacional — passa pelo regionalismo

como forma de resistência, conforme já apontava, visionário, Monteiro Lobato em 1917. Passados quase cem anos, teóricos como Ianni afirmam que o regionalismo pode vir a fortalecer a nação e é forma indispensável de mediação entre o nacionalismo e o globalismo. Por outro lado, de acordo com o que afirma Leyla Perrone Moisés, embora não possamos esquecer de nossas origens sob pena de perder a identidade e a riqueza cultural, não devemos “[...] reduzir nossa identidade ao que nos restou dos índios ou ao que nos trouxeram os africanos [...]”, pois se trata de “[...] uma regressão, que pode nos levar a um racismo às avessas” (MOISÉS, 2007, p. 27).

Como sempre, a virtude está na média. E a média pode estar no exemplo de Lobato. De acordo com o que vimos no exemplo de *O Saci*, a obra integra diferentes manifestações que constituíam, à época, não só a região focalizada, mas, por extensão, a nação. Lobato não recusava as culturas estrangeiras — ao contrário: incorporava-as ao Sítio, e o Sítio era incorporado, encampado por elas. Da região para nação, Lobato parecia intuir a lição que deixa Moisés:

O que devemos recusar da Europa e dos Estados Unidos não são suas culturas, mas a imagem que eles querem ter da nossa: aquela imagem folclórica, o espetáculo de uma pobreza pitoresca para ser visitada por turistas, ou de um ‘real maravilhoso’ que só é maravilhoso para quem não vive sempre nele (Idem, p. 25).

Desse modo, o regionalismo pitoresco tosco, que representa o Brasil como *locus amoenus*, das “cidades maravilhosas” incrustadas no meio de misteriosas selvas não é o que interessa ao projeto de nação — nem de Lobato, nem de qualquer pessoa bem intencionada. As expressões de regionalidade que interessam são aquelas que levam à compreensão do país na sua multiplicidade e na sua autenticidade, além de apontarem para a impossibilidade de reduzi-lo à uniformidade de um modelo perene, imutável. O Saci, nesse contexto, assim como o foi em relação à I Guerra, surge como contraponto às nações ditas civilizadas e adiantadas, que servem de modelo às elites, e como forma de despertar “[...] consciências adormecidas ao focar um símbolo da resistência, mais autêntica expressão da alma de nossa gente.” (CAMARGOS, 2008, p. 18).

3.5 Considerações parciais: um universo ficcional em construção

Embora o Saci seja, como aponta Camargos (2010), um símbolo de resistência ao apagamento de traços identitários, não podemos dizer que esse movimento de reação tenha logrado êxito ou absoluto fracasso. O que é possível afirmar é que o estranhamento e as polêmicas em que Lobato e suas obras envolveram-se devem-se, em grande parte, às antecipações dos debates acerca dessas questões identitárias das quais se falou ao longo deste capítulo.

Ainda que a obra *O Saci* dê o tom da construção do universo do Sítio do Picapau Amarelo, ela é, nesse conjunto, o segundo passo de um universo em construção. Nesse status de construção, de processo inacabado, as obras, que atravessam e são atravessadas pelos acontecimentos pontuais de seus contextos enunciativos, as representações dos traços identitários nacionais e a construção da nação idealizada não se dão nos mesmos parâmetros no decorrer de todas as obras infantis de Lobato. Além disso, o que entendemos por traços identificadores da nação, na verdade, são muito mais reflexos da região e da época da origem de Lobato — o Sudeste agrário, cafeeiro — do que na nação em si, em um processo metonímico, uma vez que se representa uma parte pensando representar o todo. Essa representação do todo, como nos cabe dizer, também seria tarefa equivocada, uma vez que esse todo não é possível de se abarcar — a menos que se assumam as implicações de uma visão reducionista.

Devemos considerar, assim, essas representações do Brasil, dos brasileiros e da nação ideal sob a ótica da transição. Afinal, como pontua Campos (1986), as obras infantis de Lobato, à medida que são publicadas, representam diversos estágios da passagem do Brasil predominantemente agrário para o Brasil mais industrializado. Cada obra representa um momento diferente desse processo, de acordo com a percepção individual do autor. Com isso, mostram os variados caminhos para os quais se dirigem as ideias de Lobato acerca da nação, que não tinha um plano firmemente traçado, mas o alicerce em ideias gerais de democracia, de liberdade, de igualdade, de justiça e de desenvolvimentismo.

Além disso, o nacionalismo da primeira obra de Lobato, *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito* — e, por extensão, o da segunda obra destinada ao público infantil e de

muitas passagens das obras subsequentes —, engendra-se, de certo modo, pela fórmula da subtração, nos termos postulados por Roberto Schwarz (1987) em seu texto intitulado *Nacional por subtração: excluídos os elementos estrangeiros, o que sobraria seria o estritamente nacional*. Isso ocorre justamente pelos contornos de “resistência nacionalista” que a citada obra assume, na busca por, na expressão de Schwarz (1987, p. 32), “um fundo nacional genuíno”.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se buscava essa genuinidade, conforme nos mostra Lajolo, em seu artigo intitulado *Anõezinhos fora do lugar*, a obra *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*, na sua primeira edição, agregava às suas páginas propagandas de máquinas fotográficas e de escrever, materiais de origem estrangeira. A incorporação de tais materiais publicitários revela, segundo a autora, que

A figura do saci, em tantos depoimentos estigmatizada pelo provincianismo que a marca, mas ainda assim proposta como alternativa brasileira à mitologia europeia, quando vende a máquina de escrever e o material fotográfico vende uma tecnologia que além de emblema de modernidade, representa uma modernidade tão importada e tão estrangeira quanto os pobres anõezinhos de jardim que deram origem a toda a história, acusados de serem anõezinhos fora do lugar ...⁵¹

Dessa forma, o caráter multifacetado e muitas vezes paradoxal das obras infantis de Monteiro Lobato vem na esteira das contradições profundas existentes na sociedade brasileira, que não se restringem à época de enunciação. Assim, concordamos com Marisa Lajolo, quando diz que não apenas os tais anõezinhos de jardim estão fora de lugar, mas também, retomando o que nos diz Derrida (1971), não há um lugar único, um centro em que se possam situar os seres e os acontecimentos. Desse modo, nem mesmo o projeto de nação ficcional e idealizada de Lobato é algo imutável, centrado, delimitado. O Sítio — e, em seu bojo, as representações do Brasil — é elástico e permeável. No entanto, devemos reconhecer que existem algumas diretrizes que, de variadas maneiras, atualizam-se de forma mais ou menos constante na obra, o que nos possibilita traçar as linhas gerais do projeto de nação, embora essas linhas, por vezes, constituam um tecido de tramas inusitadas.

⁵¹ Trecho do artigo intitulado “Anõezinhos fora do lugar”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/lobatoanoezinhos.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2011.

4 O PROJETO LOBATIANO DE PAÍS IDEAL: A METAFÓRICA NAÇÃO DO PICAPAU AMARELO

Além das antecipações sobre a ideia de região e nação, exemplificadas, no capítulo anterior, a partir da obra *O Saci*, o universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo também dialoga precocemente com a ideia de globalização. Esse diálogo se dá especialmente ao determinar, em certa medida, a superioridade do Sítio enquanto local de acolhimento, marcado não só pelas ações dos personagens nesse sentido, mas também pelos autoelogios que encontramos em algumas partes da obra, como veremos mais adiante. Esse universo superior aos demais incorporaria o projeto idealizado de nação traçado ao longo das obras que o compõem. Esses traços, por sua vez, podem levar para outras veredas de interpretação, as quais transcendem os limites geográficos reais e literários, embrenhando-se no terreno dos “carrapichos” de memórias representadas — especialmente aquelas atreladas às lembranças das origens no meio rural. No entanto, na articulação dessas representações rurais que podem evocar memórias afetivas com a defesa das ideias desenvolvimentistas do autor, nem sempre são as primeiras que se destacam. Da mesma maneira, em prol dessa defesa, em muitos pontos das obras que compõem o universo ficcional do Sítio, a qualidade artística pode ser duramente questionada, de tão nitidamente comprometidas com objetivos extraliterários. Isso se dá especialmente nas obras da chamada “fase política” do autor (LANDERS, 1988), que se estendem até o final de sua vida. Escapariam, portanto, dessa fase as obras *Reinações de Narizinho*, *O Saci*, *Caçadas de Pedrinho*.

Devemos também sublinhar os fatos de o Sítio apresentar-se como um painel do Brasil rural, especialmente das décadas de 1920 e 1930, e a boneca Emília, seu personagem mais notório, por seu turno, representar traços do brasileiro que povoa o imaginário coletivo. Uma análise mais elaborada, no entanto, apontará que os traços representativos apurados não dizem respeito apenas a questões inerentes ao que se entende, grosso modo, por “brasilidade”: abarcará conteúdos mais profundos, que dizem respeito a temas universais. Há que se pensar, então, que à aparente e estereotipada “brasilidade” subjaz a universalidade de desejos profundamente humanos

e utópicos, como a liberdade, a paz, a democracia e a igualdade. Tais desejos concretizam-se no ambiente muitas vezes idílico do Sítio, assegurados como direitos pela coerência entre o discurso e as práticas de Dona Benta.

Devido à presença do maravilhoso no cotidiano dos personagens, no ambiente rural — ainda típico do Brasil dos anos 1920 e 1930, época da produção desses textos — tudo pode acontecer. Até mesmo os elementos das culturas europeia e norte-americana, sob a forma de visitas de personagens ao Sítio, acabam sendo incorporados à narrativa. O mundo todo cabe nas fronteiras elásticas do Sítio. Essa elasticidade também acaba por alargar não só as fronteiras geográficas, mas também por expandir o universo de conhecimento e de possibilidades. Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o Sítio assume caráter idílico e metafórico: territorializa o Brasil e o mundo como Lobato gostaria que fossem. Isso se confirma nas próprias palavras de Lobato, em *A reforma da natureza* (apud Lajolo e Zilberman, 2007, p. 55): “No dia em que o nosso planeta ficar inteirinho como é o Sítio, não só teremos paz eterna como a mais perfeita felicidade”. Também André Luiz Vieira de Campos (1986) aponta para a construção, no universo ficcional do Sítio, do projeto de um novo Brasil que Lobato não conseguira concretizar na prática, apresentando para o público leitor infantil a proposta desenvolvimentista do autor, cuja tônica é o progresso material e intelectual, pautado, muitas vezes, pelo modelo norte-americano.

O caráter idílico e metafórico de que nos falamos Lajolo e Zilberman (2007) pode ser exemplificado também pelo seguinte excerto de *Memórias de Emília*, nas palavras das personagens Alice e Narizinho:

— Que coisa gostosa — murmurou Alice — chupar laranja-lima ao lado de um anjinho do céu que conta as coisas de lá! Estou mudando de opinião. Emília. *Estou achando que esse Sítio de Dona Benta é ainda mais gostoso que o nosso Kensington Garden lá de Londres...*

— E é mesmo — observou Narizinho. — Não há lugar no mundo que valha o Sítio da vovó. Quem o vê pela primeira vez, com estas árvores velhas, todo expandorgado, não dá nada por ele. O Sítio da vovó é gostoso como um chinelo velho. (LOBATO, 2007, p. 38, grifos nossos)

Além disso, essa felicidade almejada pelo autor não seria restrita: o Sítio atua como elemento agregador, no qual todos têm espaço, aberto a moradores permanentes de diversas naturezas — desde a simpática e dócil proprietária, passando por uma

boneca atrevida, até representantes de nosso folclore — e a visitantes esporádicos, moradores de outras páginas. Um exemplo disso é encontrado no excerto anterior, em que Alice, personagem da obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, é incorporada ao texto. Nesse sentido, o texto de Lobato estabelece relações intertextuais bastante peculiares, na medida em que se apropria dos textos da cultura clássica, envolvendo-os no cotidiano do Sítio. É o que percebemos nas palavras de Lajolo e Zilberman (2007, p. 57): “[...] o caráter agregador do Sítio, aberto a todos indistintamente, mas, em especial, às experiências mais modernas: Dona Benta está sempre atenta ao que se passa no mundo, possui cultura invejável e não se escandaliza com a tecnologia [...]”.

Dessa forma, o Sítio é permeado por experiências que traduzem a modernidade à época de sua enunciação, espelhada não só pela linguagem renovadora adotada, como também pela apropriação de elementos da cultura internacional. Devido a essa característica intertextual, personagens tanto da cultura clássica quanto os provenientes do cinema e das histórias em quadrinhos da época acabam “desembarcando” no Sítio de Dona Benta. Nesse espaço, são inseridos em aventuras ao lado dos seus habitantes “nativos”. Desse modo, é o estrangeiro que se adapta ao local e, por meio dessa adaptação, reitera as características singulares do Sítio. Conforme Lajolo e Zilberman (2007, p.58), “[...] tanto mais moderno quanto mais rural, porque é este último fator que assegura a nacionalidade do espaço”. Isso porque, na época, a industrialização ainda era uma experiência incipiente no Brasil, se comparada ao que ocorria no contexto europeu e norte-americano. Segundo afirmam as citadas autoras, “[...] fosse ele mais urbano, e os atributos internacionais viriam à tona” (Idem, p.58). Já nessa época, percebemos a antecipação de Lobato: a consciência do processo de homogeneização cultural que a industrialização viria a promover.

4.1 As fronteiras da “nação” de Dona Benta

A consciência da inexorabilidade da homogeneização cultural trazida no bojo da industrialização é traduzida na necessidade de estabelecer fronteiras claras, o que resulta na primeira característica da República presidida por Dona Benta: a fixação de

fronteiras culturais e territoriais sem, contudo, deixar de relacionar-se com os elementos estrangeiros, extraíndo deles o que for conveniente. Essa fixação de fronteiras ocorre não só pela valorização do folclore, como vimos, no capítulo anterior, a respeito da obra *O Saci*, mas também pela relativização dos valores da cultura estrangeira⁵² e pela defesa dos recursos naturais e do território nacional. Essa demarcação de fronteiras é metaforizada, por exemplo, na obra *O Picapau Amarelo*, publicada pela primeira vez em 1939.

A narrativa de *O Picapau Amarelo* inicia com o recebimento de uma carta do Pequeno Polegar (portanto personagem da tradição europeia), que segue transcrita:

Prezadíssima Senhora Dona Benta Encerrabodes de Oliveira:
Saudações. Tem esta por fim comunicar a Vossa Excelência que nós, os habitantes do Mundo da Fábula, não aguentamos mais as saudades do Sítio do Picapau Amarelo e estamos dispostos a mudar-nos para aí definitivamente. *O resto do mundo anda uma coisa das mais sem graça*. Aí que é o bom. Em vista disso, mudar-nos-emos todos para sua casa — se a senhora der licença, está claro... (LOBATO, 2010c, p. 13, grifos nossos)

Começamos a análise do texto tendo em vista o modo como o remetente da carta dirige-se a Dona Benta. O próprio fato de a carta contendo o pedido endereçar-se a ela, e não a Emília, por exemplo, já é um indício do reconhecimento de sua autoridade. A esse indício, soma-se, já na saudação, o fato de Pequeno Polegar dirigir-se à Dona Benta escrevendo o nome completo da dona do Sítio, antecedido por “Prezadíssima Senhora Dona”. Além do uso do superlativo, chama-nos também a atenção a reiteração do sentido de posse com o uso de “Senhora Dona”. No corpo da mensagem, o emissor também se dirige a Dona Benta por meio do uso do pronome de tratamento “Vossa Excelência”, cujo emprego se dá, normalmente, quando se refere a autoridades, incluindo-se o Presidente da República, Governadores de Estado, Deputados e Senadores. Também há que se ressaltar o uso do pronome possessivo “sua” em relação à casa para qual todos os habitantes do Mundo da Fantasia querem se mudar. No entanto, há o reconhecimento, por parte de Pequeno Polegar, que tal

⁵² Essa relativização dos valores estrangeiros é feita, ao longo das obras, em relação à produção cultural, incorporando os personagens ao Sítio, e à beleza dos países estrangeiros. No entanto, o mesmo não pode ser dito em relação ao posicionamento quanto aos recursos tecnológicos, especialmente os provenientes dos Estados Unidos, país cuja organização e status tecnológico são exaltados em obras como *O poço do Visconde*, conforme veremos mais adiante neste capítulo.

mudança não pode se dar à revelia, como evidencia o uso da conjunção subordinada condicional “se” na passagem em que escreve que se mudarão “se a senhora der licença, está claro”. A construção condicional, seguida da expressão “está claro”, marca o reconhecimento da autoridade de Dona Benta. Esse reconhecimento também assinala o Sítio como um espaço de soberania, no qual seus habitantes, especialmente sua mandatária maior, têm poder de decisão sobre os acontecimentos.

Outra característica do Sítio que é marcada a partir da carta em questão é o de superioridade do Sítio em relação aos outros mundos, seja ele o da Fábula ou o mundo real. Se nos remetermos ao contexto de enunciação da obra, veremos que se trata do período de início da II Guerra Mundial, talvez, então, por isso, segundo Pequeno Polegar, o resto do mundo andasse “uma coisa das mais sem graça”.

Assim, já no início, *O Picapau Amarelo* é caracterizado como um lugar superiormente interessante, o que o torna alvo tanto da estima — observe-se que a carta alterna construções linguísticas formais com passagens extremamente afetivas — quanto de certo desejo de pertencimento e de posse por parte dos personagens estrangeiros. Além dos autoelogios, percebemos a relação com o estereótipo acerca do Brasil segundo o qual o país seria admirado pelos estrangeiros, especialmente em relação às paisagens naturais e à hospitalidade do povo, e alvo da cobiça de especuladores que pretenderiam invadi-lo. Nesse jogo de afetos e interesses, também se metaforiza o interesse dos habitantes pelos estrangeiros, com seus costumes e assuntos diversos. Essa metáfora é construída a partir do interesse que demonstram Narzinho, Pedrinho e Visconde pelos pretensos novos habitantes (concidadãos?) do Sítio. No entanto, surge a voz da razão: Dona Benta questiona onde acomodaria toda a população do Mundo da Fábula se o Sítio não contava com mais de cem alqueires. Pedrinho, por sua vez, sugere à avó que compre os sítios do entorno, já que ela havia se “empanturrado de dinheiro” com o petróleo⁵³, ideia com a qual Dona Benta concorda. No entanto, Pedrinho propõe uma separação entre as terras que seriam compradas especialmente com a finalidade de acomodar os moradores estrangeiros com cerca de arame, que “[...] separe o Sítio velho das Terras Novas” (Idem, p. 14). Essa ideia do

⁵³ A obra *O Picapau Amarelo* foi lançada em 1939 (LAJOLO, 2000). É, portanto, posterior à publicação de *O poço do Visconde* (1937), obra na qual Dona Benta enriquece a partir da exploração de petróleo nas suas terras.

neto não é apenas bem aceita como também aprimorada pela avó, quando enuncia: “Fazemos uma cerca de arame com porteira — e porteira de cadeado. Confio a chave ao Visconde. Só abriremos a porteira quando nos convier. Se não, invadem-nos isto aqui e...” (Ibidem).

Neste ponto, convém-nos mencionar uma das antecipações de Lobato: a da preocupação com o modo de estabelecimento das relações com outras nações. Além disso, também identificamos com clareza uma das características da República da Dona Benta: a do estreitamento das tratativas com os elementos extranacionais sem, contudo, deixar-se invadir ou explorar. Pelo contrário: é sublinhada a necessidade de guardar as fronteiras — com arame, porteira, cadeado, guardas — e abri-las apenas quando for conveniente aos interesses dos moradores originais do Sítio. Nesse aspecto, de certa forma, a República do Picapau Amarelo reproduz o discurso de dominação, uma vez que se considera como espaço privilegiado ao qual apenas os habitantes originais têm plenos direitos.

A ideia da cerca, no entanto, não foi, inicialmente, ponto pacífico entre os moradores do Sítio. Narizinho só pensa nas aventuras que teria com a nova vizinhança. Já Emília desconfia da eficácia da cerca, dizendo que muitos dos novos vizinhos provavelmente pulariam a tal cerca por causa dos bolinhos de Tia Nastácia. Como resposta a essa hipótese de Emília, acharam a solução de colocar Quindim, com seu respeitável chifre, guardando a “fronteira”. Tia Nastácia duvida inclusive da eficácia de Quindim como guarda e da atuação de Visconde como “chaveiro”, visto que considera os personagens do Mundo da Fábula uns “demoniozinhos” e que “Tudo é muito bonito e fácil no ‘papé’” (Idem, p. 16, grifo do autor). Dessa forma, advertida por Emília e Tia Nastácia, Dona Benta mandou uma carta para o Pequeno Polegar, impondo algumas condições para a mudança, como lemos no trecho abaixo:

Que viessem todos — todos, todos, até o Barba Azul - , mas com a condição de não invadirem o Sítio, de não pularem a cerca. Eles ficavam para lá da cerca e elas e os netos ficavam para cá da cerca, nas velhas terras do Sítio. Quando algum quisesse visitá-los, tinha de tocar a campainha da porteira e esperar que o Visconde abrisse. Proibido pular. Quem o fizesse correria o risco de espetar-se no pontudo chifre do Quindim — o guarda. (Idem, p. 20)

O estabelecimento de regras de fronteira configura o Sítio como lugar de desejo dos demais habitantes, o privilégio dos moradores antigos, mas, ao mesmo tempo, não impõe maiores restrições ao tráfego entre as partes. Isso porque não se apontam condições para tal trânsito, além de tocar a campainha para que Visconde possa deixar entrar. Da mesma forma, também não são impostas discriminações quanto aos habitantes do Mundo da Fantasia que podem ou não morar nas terras novas do Sítio, uma vez que se deixa “até” o Barba Azul, temido pelos seus terríveis atos, imigrar.

Devemos pontuar que essa política de livre imigração é aplicada não para as terras do Sítio em si, mas para as terras adquiridas por Dona Benta especialmente para acomodar os imigrantes do Mundo da Fábula. A ocupação desse espaço se dá em uma clara alusão aos processos de imigração que ocorreram especialmente do continente europeu para o americano no século XIX, como lemos no seguinte trecho, em que o Pequeno Polegar explica o fato de os imigrantes trazerem armas e bagagens:

— Eles sempre sonharam com 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, 2010c, p. 21)

As palavras de Pequeno Polegar nos remetem claramente ao imaginário acerca da imigração europeia ao Brasil e às promessas de obter, no além-mar, a posse de suas próprias terras. Além disso, o período “Vão sossegar, os coitados”, aponta para duas outras questões. O verbo “sossegar” deixa implícito que os novos moradores trazem na bagagem a esperança de uma vida melhor, além do fato de antes da chegada às novas terras não terem uma vida confortável. Essa ideia do desconforto da vida pregressa é fortemente acentuada pelo uso do epíteto “os coitados”, revelando a comiseração do personagem Pequeno Polegar pela vida que levavam tais imigrantes sem se dar conta de que ele mesmo faz parte desse grupo.

Por outro lado, o “território próprio” no qual os imigrantes do Mundo da Fábula habitarão não é propriamente aquele para o qual julgavam estar se destinando, uma vez que as terras novas avizinham-se do Sítio, mas não são o Sítio propriamente dito. Do mesmo modo, os imigrantes que partiam da Europa para o Brasil não habitavam o território já desbravado ou o Brasil dos sonhos de fartura e prosperidade, mas o Brasil

que precisava ser construído. Trazendo a questão para os dias atuais, os imigrantes que saem de países em desenvolvimento que vão, muitas vezes clandestinamente, para destinos como os Estados Unidos ou alguns países da Europa não habitam os Estados Unidos e a Europa sonhados, os da “globalização pelo alto”, como diz Ianni (2007), mas os da ocupação de espaços que os “habitantes originais” desprezam — como o da prestação de serviços mais pesados, braçais, insalubres e mal pagos.

Outro ponto que aproxima a política de imigração para as terras novas do Sítio das mesmas práticas de dominação e de exploração diz respeito ao viés prático que tal ocupação assume. Isso é encontrado literalmente no seguinte excerto, que também nos revela uma profunda contradição com o que vimos, no capítulo anterior, especialmente a partir da obra *O Saci*, sobre a valorização da flora, da fauna, da arquitetura e dos costumes nacionais:

Os personagens vinham vindo sem interrupção com a enormíssima bagagem dos castelos e palácios maravilhosos. Aquelas terras ordinaríssimas, onde só havia saúva e sapé, começaram a transformar-se como por encanto. Onde era o rancho do Zé Prequeté, Capinha ergueu sua encantadora casinhola de varanda com trepadeiras. Branca de Neve começou a levantar o seu castelo lindo no vale que dava de frente para o Sítio. (LOBATO, 2010c, p. 22).

Percebemos, no excerto, a valorização da bagagem — leia-se cultura — dos personagens europeus em detrimento do que se encontrava nas terras novas do Sítio. Essas terras são pejorativamente chamadas de “ordinaríssimas” devido à sua improdutividade, já que eram cobertas por formigas saúvas e por sapé. Mas os imigrantes começaram a torná-las produtivas — e aqui se está falando de produção de beleza, tornando-as lugar de contemplação, especialmente para Narizinho, que se anima com a novidade. Essa beleza produzida pela construção das casas e dos castelos, no entanto, segue padrões trazidos pela arquitetura europeia em detrimento da constituição dos ranchos dos caipiras, aqui representados pelo personagem Zé Prequeté. Tal postura iria de encontro ao que se defendia, nas entrelinhas, sobre a constituição do próprio Sítio de Dona Benta, de acordo com o que vimos anteriormente neste capítulo, no trecho citado de *Memórias de Emília*, na voz de Narizinho, caracterizado como “todo expandorgado”, com “árvores velhas”, mas “gostoso como chinelo velho”. O elogio a essas transformações também seria contraditório à

valorização do Sítio, com seus móveis de madeira de lei, seus “pertences de miçangas” e suas árvores velhas, que se faz em *O Saci*, de acordo com o que expusemos no capítulo anterior. Essas transformações, no entanto, não se dão no Sítio em si — ao qual se procura, pela construção da cerca e pelo controle da “porteira”, manter intacto. Ou seja, as terras vizinhas prestam-se às transformações, às quais os moradores do Sítio assistem maravilhados — mas não as do Sítio. Dessa forma, a inclusão dos imigrantes ocorre de forma parcial, com reservas.

4.1.1 As relações com os hóspedes estrangeiros: o verniz da cordialidade

Na sequência do enredo de *O Picapau Amarelo*, no entanto, há um único personagem a quem é concedida a deferência de se hospedar, temporariamente, no Sítio: trata-se de Dom Quixote, que já estava acostumado a hospedarias. Era muito bem-vindo, especialmente porque Emília considerava “[...] Dom Quixote o suco dos sucos. A loucura chegou ali e parou. Adoro os loucos. São as únicas gentes interessantes que há no mundo” (LOBATO, 2010c, p. 24). O hóspede, dessa forma, serve como divertimento pelo seu caráter exótico. Na narrativa, também é útil para marcar a valorização da culinária local e da vida que se levava no Sítio, como podemos observar no excerto abaixo:

Nesse momento Tia Nastácia entrou com a bandeja de café com mistura — bolinhos, torradas, pipocas. Dom Quixote tomou três xícaras de café, comeu doze bolinhos, seis torradas e uma peneirada de pipocas. [...] Aquilo lhe fez bem, porque logo em seguida cruzou as pernas, abriu os braços e, com as mãos seguras nos punhos da rede, disse, correndo os olhos pela varanda:
— Não há dúvida, não há dúvida! A vidinha aqui é bem boa... (LOBATO, 2010c, p. 30)

O trecho não mostra apenas a hospitalidade com que Dom Quixote é recebido, mas também é uma das muitas passagens em que se exaltam os dotes culinários da personagem Tia Nastácia e, por extensão, a culinária típica. Além de ser elogiosa quanto à qualidade de vida no Sítio, há um jogo duplo de relação com o elemento estrangeiro. Isso porque, ao mesmo tempo em que Dom Quixote é visto como elemento exótico, e por isso lhe é dada hospedagem privilegiada, também se pode dizer que o

Sítio — e, por extensão, os seus habitantes — são vistos pelo ângulo do exotismo, mas no sentido do olhar do explorador, que procura o melhor modo de se acomodar naquele espaço. A metáfora do explorador é concretizada, no trecho, pelos modos como o personagem Dom Quixote procede à comilança, como se acomoda na rede, como observa o seu entorno e como resume sua experiência. Nesse resumo, o fato de repetir a expressão “não há dúvida” reitera seu caráter exploratório: se, para Dom Quixote, havia dúvidas antes quanto à qualidade de vida no lugar ao qual acaba de chegar, com a acolhida tão servil, elas se dissiparam.

Além disso, a questão da cordialidade, uma das marcas que fazem parte da estereotipia do brasileiro, também encontra representação nesse trecho. A figura do “homem cordial”, segundo Sérgio Buarque de Holanda, não está, como poderia sugerir a expressão, ligada exclusivamente a questões de civilidade e de polidez como elementos vindos de uma educação externa, como refinamento, mas a características mais profundamente enraizadas em nossa cultura, frutos das relações estabelecidas no Brasil rural. Nas palavras do autor:

Já disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade — daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade, há qualquer coisa de coercitivo — ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças. (HOLANDA, 2002, p. 146 - 147, grifos do autor)

É justamente esse “fundo emotivo rico e transbordante” que parece ser representando nesta e em outras atitudes dos moradores do Sítio em relação aos habitantes estrangeiros. Justamente pela sua emotividade transbordante é que as relações são tensionadas: a polidez com que recebem Dom Quixote vem ao encontro do que descreve Sérgio Buarque de Holanda acerca da cordialidade, que se caracteriza por um comportamento de superfície, epidérmico: na verdade, tratam-no assim por interesses — é uma figura que parece interessante para Emília, é lisonjeira para Tia Nastácia, é motivo de divertimento, pelo exotismo, para os outros habitantes. Além

disso, por se tratar de uma “figura ilustre”, hospedá-lo, para Dona Benta, não deixa de ser uma forma de ostentar certo *status*. Tanto que, pela demora do hóspede, Dom Quixote teria “[...] caído no que Emília chamava ‘lambança’. Cafezinhos a toda hora, redinha de Dona Benta, almoço, jantar, cama — e divertimentos [...]. O caso entrou a preocupar Dona Benta” (LOBATO, 2010c, p. 75). Quando o hóspede decide ir embora, por três vezes Dona Benta faz mesuras, lamentando a partida. A terceira delas é assim expressa:

Dona Benta respondeu com *terceirinha mentirinha*, muito bem vestida à moda de antes:

— Pois isso grandemente me dói, Senhor Quixote. A honra de tê-lo em minha humilde choupana é das mais subidas, e o conhecimento travado só serviu para confirmar-me na alta ideia que sempre fiz do mais nobre dos cavaleiros andantes. (LOBATO, 2010 a, p. 76, grifo nosso)

Essa resposta de Dona Benta, “a *terceirinha mentirinha*”, mostra claramente a contradição da cordialidade e da hospitalidade. A resposta de Dona Benta que lemos no excerto destacado mostra a artificialidade dessas relações e, ao mesmo tempo, o quanto elas serviam para a manutenção de aparências.

Em relação aos rapapés e mesuras no contato com os estrangeiros, também o vemos em *Memórias de Emília*. Em relação a essa obra, devemos pontuar o comportamento de certo modo hipócrita tanto por parte de Dona Benta quanto do Almirante Brown, que trouxera as crianças ao Sítio. Depois de andarem pelo Sítio — imensamente elogiado pelo “estrangeiro” — o Almirante, ao ouvir de Dona Benta sobre o Burro falante, pensa “Pobre velha! Visivelmente está caduca” (LOBATO, 2007a, p. 41), desqualificando-a. Por seu turno, na despedida aos ingleses, Dona Benta, após pronunciar inflamado discurso de agradecimento e de recomendações à Rainha, pede a Tia Nastácia que trouxesse uma bacia de água e sal, pois, em suas palavras, os “[...] tais *shake-hands* desta inglesada escangalharam com a minha pobre mão...” (Idem, p. 71). Dessa forma, como dissemos, por detrás da postura elogiosa, percebemos que a cordialidade não passa de uma fachada de polidez que serve tanto para que não se promova o isolamento do Sítio quanto para que se preservem, por meio desse “verniz protetor”, as características individuais dos personagens, especialmente de Dona Benta, que é a personagem que melhor usa esse verniz. Esse caráter dual da cordialidade aproxima-se do que nos diz Holanda acerca da cordialidade dos brasileiros:

Ela pode iludir na aparência — e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’: é a forma natural que se converteu em forma. Além disso, a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade (HOLANDA, 2002, p. 147).

No entanto, nem sempre esse verniz nas relações com os estrangeiros que desembarcam no Sítio é mantido. Em *Reinações de Narizinho*, por exemplo, Emília briga ferozmente com Gato Félix (que, na verdade, era um falsário que se fazia passar pelo aclamado personagem do cinema). Nessa briga, os dois trocam ofensas, como “Era só o que me faltava, o célebre Gato Félix ter inveja duma boneca de pano feita por uma negra velha”. (LOBATO, 2007b, p. 151) ou “Você não é americano, nem nasceu em nenhum arranha-céu, nem foi engolido por tubarão nenhum” (Ibidem). Como podemos ler nos excertos, as ofensas atacam as origens de ambos personagens, desqualificando-as.

Outros exemplos de rompimento com a ideia do senso comum acerca da cordialidade frente às visitas estrangeiras ocorrem em *Memórias de Emília*. Ao mesmo tempo em que se registram rapapés e mesuras, há também duelos verbais e corporais. Esse embate se dá, por exemplo, na briga de Pedrinho com Popeye para que este não roubasse o anjo Flor das Alturas que Emília trouxe do céu. Também ocorre quando Emília, Visconde, Narizinho e Pedrinho escondem o Anjinho das crianças inglesas que visitam o Sítio, especialmente para o ver, a fim de que não o furtassem. Tentam enganá-las, fantasiando Visconde de anjo, no que não obtêm sucesso, ainda que Emília tentasse contra-argumentar. Peter Pan intervém a favor das crianças inglesas, gerando o seguinte diálogo nada amistoso com Pedrinho:

— Se for assim — tornou Peter Pan — ou vocês nos mostram o anjinho verdadeiro, ou nós damos uma busca em regra neste Sítio até o descobrirmos.

Pedrinho encheu-se de coragem e disse com voz firme:

— *Nós estamos em nossa casa e saberemos defendê-la contra tudo e contra todos.* Quem manda aqui no Sítio sou eu — depois de vovó. Por bem a coisa vai, Senhor Pan, mas por mal a coisa não vai, não! Nem a pau! Nem a tiro de revólver. Lembre-se que o Almirante Brown está como refém lá na sala de vovó. A vida daquele velho nos foi confiada em garantia do bom comportamento de vocês...(LOBATO, 2007a, p. 32-33, grifo nosso).

No trecho citado, a reação do personagem Pedrinho frente a uma provável invasão do elemento por meio da “busca” que fariam no Sítio é nada amistosa. O comportamento do menino evidencia as questões de propriedade, de hierarquia e de possibilidade de emprego de força bruta — paus, tiros e uso de refém — na defesa de seu território.

Mais adiante, no mesmo capítulo de *Memórias*, Emília briga com a personagem Alice do País das Maravilhas. A personagem viera no mesmo navio das crianças inglesas e que dizia que o Sítio não era local digno de um anjinho, com sua “[...] casa velha, estas árvores tortas por aqui, aquele leitão lá longe nos espiando [...]” (LOBATO, 2007a, p. 34). O local correto, para Alice, seria Londres. Trava-se, assim, a partir da desqualificação do Sítio um confronto entre ambas, cada qual apresentando seus argumentos favoráveis a sua “pátria”.

4.1.2 A questão da soberania nacional: afastando os piratas

Até aqui, vimos que a ocupação das terras novas do Sítio em *O Picapau Amarelo*, assim como a exploração de petróleo em *O poço do Visconde* ou o recebimento de visitas estrangeiras em *Memórias de Emília* não se dão de forma tão pacífica ou, então, com o verniz da cordialidade. O estabelecimento de fronteiras e a manutenção da soberania da nação do Picapau Amarelo necessitam, certas vezes, de atitudes mais pontuais. Além disso, a defesa das terras do Sítio contra invasões, seja para ocupá-las, seja para explorar seus moradores ou os seus recursos naturais, é tema recorrente ao longo das obras que compõem esse universo ficcional.

Podemos ver, por exemplo, a construção de uma metáfora da invasão do elemento estrangeiro ao espaço nacional em *O Picapau Amarelo*, no capítulo em que Pequeno Polegar pretendeu apossar-se de um ninho de joões de barro — tomado aqui como símbolo de uma ave genuinamente nacional — que havia nas terras novas do Sítio para fazer dele sua própria morada. Houve briga entre o personagem estrangeiro e os pássaros, na qual os habitantes originais do Sítio precisaram intervir, mas não sem antes Pedrinho e Narizinho apresentarem métodos diferentes, como nos mostra o seguinte excerto:

— Como há de ser, Pedrinho, para acudirmos ao nosso amigo?
 — Só com o bodoque. Mato os dois joões e pronto.
 — Isto nunca! — protestou Narizinho. — *Eles são os donos da casa, estão com o direito.* [...] (LOBATO, 2010 a, p. 31, grifo nosso).

No diálogo, percebemos que Pedrinho fez pouco caso dos animais — eram dois “joões”, pesando-se aqui a conotação pejorativa do substantivo, como se nomeasse seres reles, comuns — frente ao elemento estrangeiro. No entanto, preponderou a opinião de Narizinho, salvaguardando-se a vida e a morada dos pássaros. Podemos associar, assim, essa preservação dos “joões” à defesa da propriedade dos habitantes originais da terra.

Também em *O Picapau Amarelo*, Capitão Gancho tenta, em vingança pela tomada de seu navio, roubar o Sítio. Busca, para isso, estabelecer conchavo com o Burro Falante e com Quindim, oferecendo-lhes vantagens, o que é veementemente negado pelo Burro, que se mostra incorruptível. Gancho também tenta convencer Elias Turco a ajudá-lo. No entanto, o comerciante também se nega, dizendo que “[...] não era ladrão desses que assaltam casas; só fazia o roubinho legal, ali no balcão, mas podia indicar uns tantos sujeitos capazes de aceitar a proposta” (Idem, p. 96). Nesse ponto, representa-se o conflito ético acerca da defesa de interesses pessoais em detrimento do interesse coletivo. Elias Turco não aderiu à proposta pessoalmente, mas, ao indicar outros que o fizessem — e que realmente ajudam na posterior tomada do Sítio —, não deixa de ser participante. Como os habitantes do Sítio haviam saído com o navio do Capitão, deixaram de “guardar o território”, e o Sítio é invadido por Gancho e seus comparsas, já que o guarda Quindim cochilou em serviço. Pedrinho, então, arditamente, sabendo do ponto fraco do inimigo⁵⁴, traça um plano para expulsá-lo. Enquanto o pirata dorme, o menino coloca no quarto um jacaré seco em cuja barriga inseriu um despertador, que seria acionado por meio de um barbante no qual Gancho tropeçaria assim que se levantasse. Foi o que aconteceu, assustando, sobremaneira, o pirata, que acaba se evadindo.

Nesse caso, a posse do território do Sítio e a sua soberania foram garantidas por meio da ação de Pedrinho, um dos herdeiros de Dona Benta. Ele precisou lançar mão

⁵⁴ Como é de conhecimento geral, o personagem Capitão Gancho teme o crocodilo que teria abocanhado sua mão, juntamente com seu relógio de pulso.

de seus recursos pessoais de inteligência, astúcia, coragem, além dos seus conhecimentos prévios acerca do “estrangeiro”. Tudo isso a fim de reparar erros de outros habitantes, que agiram de forma relapsa — no caso de Quindim, que dormiu em serviço — ou ingênua — no caso do Conselheiro Burro Falante, que deixou Quindim sozinho e foi fazer a ronda.

Dessa forma, por um lado, fica implícita a crítica a comportamentos de lesa-pátria — através da corrupção de Elias Turco, da indolência, do mau cumprimento dos seus deveres ou mesmo da ingenuidade. Por outro, também se sugere o comportamento desejável dos cidadãos frente à pátria, sintetizado nas características de que Pedrinho é dotado e nas atitudes que o personagem toma, desfraldando-se, assim, a bandeira do empreendedorismo associado à criatividade, à inteligência e aos conhecimentos prévios. Se Pedrinho não fosse um leitor contumaz, não conheceria o ponto fraco do adversário estrangeiro e talvez não pudesse contornar o problema da invasão. Portanto, em última análise, o conhecimento advindo da leitura, da cultura formal, aliado às características pessoais deste cidadão-herdeiro, serviria também para a defesa do território.

4.1.2.1 Combatendo a pirataria: o caso do petróleo

O tema da defesa dos recursos naturais do Sítio contra a exploração estrangeira atrela-se às questões de soberania da nação do Picapau Amarelo, ficcionalizando, para o público infantil, ideias defendidas por Monteiro Lobato em sua vida pública, como em sua conhecidíssima campanha em prol da exploração do petróleo por companhias brasileiras. Isso se dá em *O poço do Visconde*, que, segundo André Luiz Vieira de Campos, constitui-se em um “Verdadeiro panfleto para crianças”, já que “[...] este livro foi escrito no calor de suas lutas pela descoberta e exploração do petróleo no Brasil, sendo logo depois proibido pelo Estado Novo” (CAMPOS, 1986, p. 125).

A respeito da citada obra e das questões relacionadas à soberania da nação do Sítio, que também passa pela defesa de seus recursos naturais, cabe-nos destacar o

capítulo intitulado *Piratas*⁵⁵ do Petróleo. A essa altura da narrativa, o petróleo já havia jorrado nas terras de Dona Benta, no poço denominado *Caraminguá*⁵⁶. As terras vizinhas ao Sítio já haviam mudado de dono ou estavam sob contrato de exploração do subsolo. Novas companhias trabalhavam, fazendo estudos, experimentos, depositando materiais nos terrenos vizinhos. No entanto, adverte-nos o narrador: “[...] as atividades das novas companhias se acentuavam sobretudo *rente às divisas do Sítio de Dona Benta*” (LOBATO, 2010c, p. 150, grifo nosso). Percebemos, no trecho destacado, a recorrente preocupação com as fronteiras. Nesse ponto, porém, quem percebe a ameaça são os dois técnicos estrangeiros contratados por Dona Benta, a diretora da Companhia Donabentense de Petróleo que “[...] não entendia grande coisa do assunto” (Idem, p. 151) para a exploração petrolífera. Mister Kalamazoo e Mister Champignon foram espiar as divisas das terras e comunicaram à Dona Benta:

— Minha senhora — disse ele —, temos que tomar providências imediatas contra o *banditismo petrolífero*. No meu passeio de hoje, vi que os *piratas* se preparam para roubar boa parte do petróleo daqui do Sítio. *Temos que organizar a defesa*. (LOBATO, 2010c, p. 151, grifos nossos)

As palavras do personagem Mister Kalamazoo reiteram a posição defensiva contra os “piratas”. Com ajuda de Pedrinho, Visconde traça um plano para evitar a pirataria, explicando-o para Dona Benta, a qual manda que Mister Kalamazoo o execute. Tal plano consistia na abertura de novos “Caraminguás” nos limites do Sítio, impedindo que a Companhia Atarip⁵⁷ de Petróleo efetivasse seu plano de roubo subterrâneo. Como a Atarip era uma empresa estrangeira, tinha como desvantagem não conhecer o terreno. Tentaram obter essas afirmações com os dois técnicos norte-americanos e com os operários da Donabentense, mas todos foram fiéis e guardaram segredo. Desse modo, vemos representados, de forma maniqueísta, dois comportamentos dos

⁵⁵ Percebemos que a figura do pirata é recorrente para representar os possíveis usurpadores nacionais: aparece por meio do Capitão Gancho, um personagem tomado de empréstimo, em obras como *Memórias de Emília* e *O picapau Amarelo*, e dos estrangeiros que visavam roubar petróleo do Sítio em *O poço do Visconde*. Cumpre dizer que esta obra é imediatamente anterior a *O Picapau Amarelo*.

⁵⁶ A palavra “caraminguá”, comumente, é empregada no sentido de dinheiro miúdo ou escasso ou de objetos de pouco valor. Percebemos, assim, no contraste dessa definição com as mudanças que o Caraminguá proporciona no Sítio e em seus arredores, a construção de fina ironia, relacionando tal escolha aos inúmeros problemas que teve Lobato ao defender a ideia de exploração do petróleo por brasileiros.

⁵⁷ O nome “Atarip”, lido de trás para frente, forma a palavra “pirata”.

estrangeiros: de um lado, aqueles que vêm ao Sítio para prestar seus serviços, colocando à disposição da Companhia Donabentense seus conhecimentos e sua total lealdade; do outro, aqueles que tentam burlar as fronteiras a fim de tomar o que não é seu. Tal postura maniqueísta desemboca na dualidade com que, até agora, vimos serem tratados os elementos estrangeiros na nação do Picapau Amarelo.

4.2 Desenvolvimentismo, dependência e globalização

Se o universo ficcional do Sítio traz consigo o modelo de nação idealizada por Lobato, esse modelo, no entanto, não está isento de influências. Nesse caso, a admiração de Monteiro Lobato pelo modo de vida e pela industrialização norte-americana acaba emergindo em vários pontos das obras que constituem o universo ficcional do Sítio. Como sabemos, Lobato morou nos Estados Unidos entre os anos de 1927 e 1931, onde trabalhou como adido comercial brasileiro, mais precisamente em Nova Iorque.

Essa cidade, curiosamente, em *América*, obra publicada pela primeira vez em 1932, é chamada pelo autor de “Cidade dos Picapaus” devido à semelhança que encontra entre o ruído de um pica-pau e o de martelos de ar comprimido com os quais se trabalhava nas estruturas metálicas dos prédios em construção:

Prrrrr... Cem anos que eu viva e esse ruído tão caracteristicamente newyorkino não me sairá dos ouvidos. Fácil imaginar o que seja, sabendo-se que se constroem, como em 1923, cerca de 200 casas por dia — e que casas! Haverá na cidade inteira, tomada a média de 4 meses para a construção de cada uma, cerca de 24.000 construções em andamento — pelo menos foi essa a média daquele ano. As grandes não escapam ao martelo de ar comprimido — o picapau. Pergunto: haverá floresta no mundo, seja na Índia ou no Amazonas, onde, numa área de terra correspondente à ilha de Manhattan, tantos milhares de picapaus que atormentem os tímpanos do homem com o seu metálico e iterativo prrrrr...? (LOBATO, 1951, p. 154-155).

No excerto, a comparação do martelo de ar comprimido com o pica-pau simboliza a relação tensionada entre a técnica, o progresso e a natureza selvagem, inóspita e refratária às (r)evoluções que ocorriam no mundo moderno. No entanto, tal analogia não é ímpar: ao comparar os mais diversos aspectos do Brasil ao que Lobato encontra nos Estados Unidos, as relações sempre acabam com um saldo de

desvantagem brasileira. Assim, como na comparação entre os ruídos dos pica-paus e dos martelos de ar comprimido, o Brasil fica representado por seu mundo agrícola atrasado, que precisa, com urgência, colocar-se no compasso das transformações mundiais. Para tanto, obviamente, Lobato toma o modelo que conhece: o norte-americano.

A postura elogiosa em relação aos Estados Unidos permeia as obras infantis de Lobato e se refere não só aos mais diversos campos de atividades como também a norte-americanos ilustres. Já citamos, neste capítulo, quando tratamos sobre educação e assistencialismo, os elogios tecidos a Rockefeller, como uma espécie de benemérito global. Além dele, também são elogiados Henry Ford e Walt Disney, tidos como gênios.⁵⁸ Ou seja: o que é passível de elogios é, portanto, igualmente passível de servir de parâmetro para ações, sejam elas no terreno particular, sejam no âmbito coletivo.

Portanto, a soberania do Sítio não pode significar, tampouco significou, isolamento ou repúdio aos elementos estrangeiros: ao contrário, o exercício dessa soberania passa, necessariamente, pelo controle, exercido por seus habitantes, quanto às forças de influência desses elementos estrangeiros, selecionando quem e quais os recursos que podem adentrar o Sítio. Essa seleção é feita, no universo ficcional do Sítio, tanto levando em conta critérios subjetivos (como, por exemplo, a admiração por certos personagens de obras clássicas europeias ou de filmes norte-americanos) quanto considerando aspectos mais práticos (como a necessidade de contratar alguém com capacidade técnica para colocar em prática a exploração de petróleo).

Além disso, essas decisões são, de modo geral, acordadas entre os habitantes do Sítio e, caso se mostrem perturbadoras do *status quo*, podem ser revogadas. Essa revogação ocorre, via de regra, como uma das complicações do enredo, gerando desdobramento de ações. A resolução dos problemas ocorre por meio da cooperação, do uso de expedientes mágicos — exemplificados pelo pó de *pirlimpimpim* ou pelo *faz-de-conta* de Emília —, da sabedoria de Visconde, da esperteza e da exploração de

⁵⁸ Em *O Picapau Amarelo*, Emília assim apresenta Disney à Branca de Neve: “— Oh, é um gênio! — berrou Emília. — O maior gênio moderno — maior que Shakespeare, que Dante, que Homero e todos esses cacetões que a humanidade tanto admira. Faz desenhos animados, mas com uma graça de a gente chorar de tanto gosto. A fita de você, Branca, é o suco dos sucos!” (LOBATO, 2010b, p. 39).

outras características particulares dos personagens, como a coragem de Pedrinho, por exemplo.

Nesse sentido, a obra *O poço do Visconde* é exemplar. Um dos motivos geradores de permissão à entrada de elementos estrangeiros é a dependência tecnológica do Sítio, em uma clara alusão ao que acontecia no Brasil à época de enunciação das obras, aqui pontualmente representada pela questão petrolífera. Por mais que a criatividade e a magia imperassem no Sítio, houve a inclusão dos elementos estrangeiros, não como forma de garantir a verossimilhança interna da obra — uma vez que tudo seria possível, dadas as características já sedimentadas do Sítio, a este ponto da composição do universo ficcional — mas como forma de propagação das ideias desenvolvimentistas do autor⁵⁹, que passavam pela cópia do que fosse necessário do modelo norte-americano ou europeu. Essa intenção propagandista, em vários pontos da obra, aflora textualmente. Um exemplo dessa expressão é encontrado no seguinte trecho da obra em questão, em que Visconde argumenta com Pedrinho, Narizinho e Emília:

— Isso mesmo! Eu, se pudesse, pegava num martelo e *embutia na cabeça de todos os brasileiros* estas palavras: *O ferro é a matéria-prima da máquina, e o petróleo é a matéria-prima da melhor energia que move a máquina. E como só a máquina aumenta a eficiência do homem, o problema do Brasil é um só: produzir ferro e petróleo para com eles ter a máquina que aumentará a eficiência do brasileiro.* Tudo mais é bobagem. (LOBATO, 2010c, p. 64, grifo nosso)

A expressão que colocamos em destaque no excerto evidencia a intenção propagandista da modernização baseada no ferro e no petróleo. Tal intenção também é creditada às longas explicações sobre questões geológicas e sobre o processo de extração de petróleo e a trechos que elevam a exploração petrolífera à condição de salvadora do país, levando-o ao desenvolvimento pautado pelos caminhos já trilhados por outros países, dependendo de suas tecnologias. Tal dependência é nitidamente expressa no seguinte diálogo entre as personagens Visconde, Emília, Pedrinho e

⁵⁹ Tendo em vista que, para fins de coerência da obra não seriam necessárias tais presenças, que poderiam ser substituídas por expedientes pautados pela magia, pelos conhecimentos dos personagens, pelo espírito empreendedor, pela coragem e pela criatividade dos moradores do Sítio, não há como excluirmos os dados extratextuais e biográficos do autor nesta leitura. Como já referimos no primeiro capítulo, além de defender a ideia da exploração dos recursos naturais brasileiros por empresas nacionais, Lobato envolveu-se em negócios de exploração de petróleo.

Narizinho, em que Visconde insiste na ideia de se fazerem estudos geológicos antes de perfurar o poço de petróleo:

— Feche o livro, Visconde. Resolvemos dar começo ao poço já, já, já.
O Visconde fez cara feia.

— Mas como pode haver poço sem ciência, menino? Que bobagem é essa?

— Bobagem ou não, queremos começar o poço imediatamente. Está decidido por maioria de votos — três contra um.

— Mas se nem acabamos de fazer o estudo geológico do terreno! Depois dele ainda temos de fazer o estudo geofísico, homessa!

— Faz de conta que já estão feitos — berrou Emília. — Faz de conta que foram feitos por uns sábios da Alemanha que mandamos vir, não acha, Pedrinho?

— Claro que sim. Os tais estudos geofísicos tanto estão feitos que tenho aqui os mapas — disse Pedrinho fingindo abrir no chão um enorme rolo de papel de desenho. — Venham ver.

Todos se curvaram ao redor do mapa de mentira. (LOBATO, 2010c, p. 85)

No trecho, sobressai o imediatismo dos personagens: não havia tempo para esperar que o sábio local, Visconde, fizesse seus estudos geológicos e geofísicos — assim como não havia tempo para que se desenvolvesse, no Brasil, a própria tecnologia para a perfuração dos poços. Era, pois, necessário recorrer ao auxílio estrangeiro para sair do atraso, uma vez que os métodos de Visconde mostram-se demasiadamente pormenorizados e, por isso, lentos. Mesmo usando o faz-de-conta, Emília apela, na imaginação, para “uns sábios da Alemanha” para a agilização de tais estudos, que imediatamente aparecem nas mãos de Pedrinho. Assim, a pressa em superar o atraso na exploração petrolífera justificaria o apelo à tecnologia estrangeira. Esse atraso é descrito nas páginas iniciais da obra, apontando dados estatísticos e históricos dessa extração nos outros países das Américas, começando pelos Estados Unidos, que é tomado como exemplo.

Os equipamentos para tal empreendimento no Sítio chegavam por meio dos “aviões da Emília”, frutos de seu faz-de-conta. Também mandaram vir da América Mister Kalamanzoo e outros especialistas que por ele seriam comandados, “[...] gente de várias nacionalidades — um romaico, dois alemães, dois argentinos. Os petroleiros só arranjam bons especialistas nos países que já têm exploração de petróleo” (LOBATO, 2010c, p. 97). Essas nacionalidades arroladas reiteram a ideia de busca de auxílio e de dependência externa para o projeto desenvolvimentista do Sítio e, metaforicamente, do Brasil.

A exploração de petróleo no Sítio gerou transformações profundas também no entorno do Sítio, valorizando as terras, que rapidamente mudaram de donos. A vila passava por um processo de transição, com profundas modificações urbanísticas, trazendo não só as benesses da cidade mas também alguns problemas e estranhamentos. O trecho a seguir descreve parte desse processo:

Casas novas, bonitas, começaram a erguer-se nos terrenos vagos. Vinha gente de fora aos bandos — gente das companhias de petróleo e aventureiros. Surgiram casas de sorvete, um cinema, dois, três, dez bares. Depois, um cabaré com umas francesas roucas, onde às vezes rebentavam brigas medonhas. (LOBATO, 2010c, p. 139)

No trecho, a urbanização é simbolizada pelas novas construções feitas pela “gente de fora” — mais uma vez sublinhando a ajuda externa para alavancar o desenvolvimento. Além disso, as sorveterias e o cinema, além de serem inovações atrativas aos olhos do público leitor infantil, atendendo ao seu universo de expectativas, também são bastante representativas desse progresso à época na primeira metade do século XX. Ao mesmo tempo, na esteira da exploração do petróleo também vinham os aventureiros, os bares, os cabarés e as “brigas medonhas”. Nesse trecho, também a prostituição se insinua, através da expressão “cabarés” e da menção às estereotipadas “francesas roucas”. Há, então, o outro lado do desenvolvimento, que é o dos problemas por ele acarretados.

Esses problemas do desenvolvimento do entorno do Sítio também são relatados em *O Picapau Amarelo*, por meio dos contratempos que ocorrem nas terras novas do Sítio, chegando a gerar certo arrependimento de se ter permitido que qualquer “estrangeiro” do Mundo da Fábula se estabelecesse nessas terras, como revela o seguinte diálogo entre Pedrinho e Branca de Neve:

— Vovó errou — refletiu Pedrinho. — Devia ter dado licença só para um certo número de personagens — os amigos, os já conhecidos. E não devia admitir monstro nenhum — nem sequer o Barba Azul. Eles vêm nos atrapalhar. Não podemos brincar sossegados. No melhor da festa, surge um deles e temos de fugir a toda.

— Felizmente — disse Branca — a multidão enorme dos personagens da Fábula Grega *formou um bairro especial bem no extremo das Terras Novas — lá longe*. Esse que assustou vocês deve andar fugido — extraviado. Logo aparece aqui o dono e leva-o. (LOBATO, 2010c, p. 33, grifo nosso)

Nesse diálogo, especialmente por meio da resposta dada por Branca de Neve aos lamentos de Pedrinho, podemos ver que a organização das Terras Novas espelha o modelo excludente, segregando uma população (ou “etnia”) inteira do Mundo da Fábula por ser diferente ou ameaçadora. Assim, nessas Terras, também surgem os guetos, a periferia, longe das intocáveis terras do Sítio propriamente ditas. Perto da casa de Dona Benta, apenas as rainhas, as princesas, enfim, a elite aristocrática do Mundo da Fábula. Reproduz-se, portanto, o modelo arraigado na organização brasileira de favorecimento aos “amigos”, aos conhecidos, restando aos “monstros diferentes” o controle dos donos para que não se extraviem ou para que não os importunem.

A reprodução dos modelos excludentes e de manutenção de uma classe dominante é, portanto, favorecida pelo desenvolvimentismo proporcionado pela exploração petrolífera. Quem enriquece, na verdade, é Dona Benta e os demais moradores do Sítio. Os moradores dos arredores venderam seus Sítios, foram vítimas de trapanças ou não obtiveram lucros com a exploração. Desse modo, estabelece-se a ascensão da burguesia do Sítio, formando a elite local. Tal elite, como já vimos acerca da obra *O Picapau Amarelo*, que sucede cronologicamente, na produção de Lobato, *O poço do Visconde*, revela-se com tendências a manter seu núcleo estruturante, comprando novas terras, mas cercando aquelas que as constituíram até então, em um movimento de preservação de posses e, por extensão, de traços identitários.

4.2.1 O desenvolvimento da vila: entre o estranhamento e a adaptação; entre a civilização e a barbárie

O estranhamento frente ao comportamento dos estrangeiros é a tônica de várias páginas de *O poço do Visconde*, especialmente registradas pela voz da personagem Tia Nastácia, que também representa a voz do povo. Isso ocorre especialmente em relação à (re)organização da vila, que antes era sossegada e agora parecia, nas palavras da personagem, “[...] que nem aquela fita que eu vi uma vez, cheia de homens com cintos cheios de balas, que bebem nos balcões e de repente sacam do revólver e espatifam o lampião do forro e garram a moer gente com cada soco que parece martelada” (LOBATO, 2010c, p. 139). Considerando que a vila representa o urbano no

universo do Sítio, podemos afirmar que a urbanidade configura-se, nesse espaço ficcional, como um local de tensões por excelência. É o lugar onde se representa o choque entre os costumes advindos da longa tradição rural e as novidades trazidas pela urbanização.⁶⁰

No entanto, a relação da personagem com as repercussões da corrida desenvolvimentista na vila não se dá apenas no nível do estranhamento e do medo, tampouco adota uma postura conservadora. Ela representa a parcela da população rural que, apesar de inicialmente estar assustada com a violência da vila, no decorrer da narrativa, vai se adaptando às novas descobertas, usufruindo das benesses que esse desenvolvimento trouxe, seja na questão urbanística, seja na facilitação das tarefas cotidianas. Como a personagem é a cozinheira da casa, a sua adaptação aos novos tempos petrolíferos é representada por meio de sua satisfação com as novidades tecnológicas que chegaram à sua cozinha. O trecho que segue é emblemático:

— A gente não tem remédio senão ir na onda — dizia ela. — E no fim gosta, porque é bom mesmo. Quando seu Pedrinho veio com a história do tal supergás lá na cozinha, eu danei, pensando que era peta. Mas deu certo. Acabou aquela endrômina de acender fogo de lenha, e assoprar, assoprar, assoprar, com os olhos ardendo. Agora basta torcer uma torneirinha e sai um ventinho que pega um fogo azul — e quente como o diabo! Que limpeza! *Uma criatura até fica vadia com tantas facilidades de hoje.* E a geladeira, então? É só botar as coisas ali dentro, puxar um ferrinho e fechar a porta. [...] A água vira vidro, de tão dura. Diz que é gelo. (LOBATO, 2010c, p. 171, grifo nosso)

As palavras de Tia Nastácia são bastante representativas da postura popular desejável frente às inovações tecnológicas. Reconhece-se o estranhamento inicial como legítimo, mas deve ser colocado em segundo plano, frente às “facilidades”, as quais permitiriam certo descanso aos trabalhadores, a “vadiagem” no limite do permissível, como lemos no trecho que grifamos. Por isso, com tempo sobrando — embora isso também não deixe de ser uma forma de estranhamento —, Tia Nastácia podia sair a passeios, acompanhar os demais moradores do Sítio em pescarias e incursões pelas vizinhanças. Desse modo, na avaliação do povo, deveriam pesar os

⁶⁰ Tais conflitos, de que tanto falam as teorias sobre regionalismos, são impulsionados pelo contexto de incipiente mas progressiva urbanização e industrialização do Brasil.

aspectos positivos do desenvolvimento, adaptando-se, mesmo porque não haveria como voltar atrás.

4.2.2 O (des)envolvimento pela educação e a questão do assistencialismo

Outras questões decorrentes dos recursos financeiros gerados a partir da exploração do petróleo pela Companhia Donabentense são as possibilidades interligadas de assistencialismo e de escolarização. Essas possibilidades são levantadas e promovidas pelos habitantes do Sítio, então alçados à condição de elite econômica da sua região. Antes mesmo de perfurarem o primeiro poço, já aventam possibilidades de usar esses recursos, uma vez que “[...] dinheiro, ganhariam tanto, que a dificuldade seria saber o que fazer dele” (LOBATO, 2010c, p. 93). Narizinho diz que seu sonho seria a construção de “[...] hospitais, creches, bibliotecas, coisas de utilidade geral. Há tanta pobreza e desgraça na Terra...” (Ibidem). Dona Benta comenta essa vontade da neta estabelecendo uma comparação com Rockefeller, sobre o qual passa a dissertar, elevando o industrial norte-americano, que também estava ligado à exploração de petróleo, à condição de modelo de assistencialismo. Chega, inclusive, a chamar Narizinho de “Rockefellerzinha”⁶¹. Salienta que o instituto criado pelo norte-americano beneficiava todos os países, sublinhando-se o fato de que “A grandiosa Escola de Medicina de São Paulo, lá defronte ao Cemitério do Araçá⁶², foi presente dele” (LOBATO, 2010c, p. 93 — 94). Dessa forma, a leitura nos remete para o fato de o espelhamento nos modelos estrangeiros não se restringirem ao desenvolvimentismo, tampouco a dependência resumir-se-ia às questões tecnológicas: é preciso também que se copiem os modelos de assistencialismo.

Além disso, as relações que Dona Benta estabelece com o dinheiro advindo do petróleo parecem reproduzir antigos preceitos católicos, beirando à condenação do

⁶¹ A referência à figura de Rockefeller como modelo de generosidade também aparece em *Histórias de Tia Nastácia*, no momento em que Tia Nastácia e Narizinho falam sobre a ganância dos ricos e Dona Benta intervém da seguinte forma: “— Não generalize — observou Dona Benta. — Há os ricos ridículos, mas há também os generosos. *Rockefeller não distribuiu sua fortuna em benefício do mundo?*” (LOBATO, 2009, p. 77, grifo nosso).

⁶² Nesse trecho, há certa inconsistência na construção da personagem Dona Benta. Se, de acordo com que é pontuado em diversas passagens das obras que compõem o universo do Sítio, ela nunca saiu do Sítio, não poderia localizar a Escola de Medicina da maneira como o faz, como se fosse conhecedora do local.

lucro, como se ele fosse capaz de trazer desgraças. Segundo a lógica da personagem, se viviam, até então, felizes no Sítio, “O acertado não é mudarmos o nosso viver. Se somos felizes, que mais queremos?” (LOBATO, 2010c, p. 164). A visão da riqueza como um peso, de certa forma, não deixa de incentivar, de certa forma, a manutenção do *status quo*. Isso porque, seguindo esse raciocínio, se o dinheiro é um fardo, se é nocivo, logo não há razão para não ficar apenas nas mãos daqueles que já o detém. No entanto, partindo do pressuposto de que o dinheiro precisa circular para o bem da coletividade, também resolve gastá-lo com os outros e não apenas consigo, “como fazem os maus ricos” (Ibidem), mas para “[...] beneficiar os milhares de *pobrezinhos* que nunca tiraram petróleo” (Ibidem, grifo nosso). O emprego do diminutivo “pobrezinhos”, na fala de Dona Benta, revela a representação do estereótipo da caridade, carregada de piedade e, de certo modo, de culpa pelo fato de ela fazer parte do outro grupo, o dos que tiraram petróleo. O uso dos recursos em prol dos desassistidos serviria, então, como uma forma de expiação da consciência. Além disso, paradoxalmente, esse auxílio seria uma forma de divertimento, como sugere Pedrinho — a exemplo do que ocorria e ainda ocorre em uma série de entidades assistencialistas. Isso pode ser constatado na seguinte fala de Dona Benta para o neto:

O maior prazer da vida é fazer o bem. Eu sempre quis beneficiar este nosso povo da roça, tão miserável, *sem cultura nenhuma*, sem assistência, largado em pleno abandono no mato, corroído de doenças tão feias e dolorosas. Se empregarmos nosso dinheirinho em melhorar-lhe a sorte, não só *nos divertiremos*, como você diz, como ficaremos com a *consciência tranquila*. Meu programa é esse. (Ibidem, grifos nossos)

As palavras de Dona Benta revelam, além do caráter utilitário que seu programa assistencialista assume, a postura de época frente aos habitantes do meio rural, diminuindo o valor de suas manifestações culturais e descrendo em sua capacidade de resolução de seus problemas. Retoma-se aqui, conforme já discutimos no primeiro capítulo, em outra roupagem, a mesma questão que circulou em torno do controverso personagem Jeca Tatu.

Os recursos provenientes do petróleo também serviriam, segundo Pedrinho, para melhorar as estradas de “atolagem” do país, que deveriam igualmente seguir um modelo estrangeiro: “[...] pavimentadas de concreto, com um lado para ir e outro para

vir — e uma faixa de grama no meio, *como as da Alemanha*” (p. 165, grifo nosso). A discussão segue apontando outros dois modelos estrangeiros a serem seguidos: na área da saúde, por meio da contratação dos melhores médicos e construção de hospitais de acordo com os modelos norte-americanos; na área da educação, com a criação de uma universidade aos moldes da norte-americana Harvard, que seria chamada de “Universidade Sabugosa”, tendo como reitor e professor de geologia o personagem Visconde. Chama-nos a atenção que, além do fato de ambos os modelos serem norte-americanos, os sábios locais, representados por Visconde, não serviram para os fazeres práticos, sendo necessária a “importação” de sábios estrangeiros. Contudo os conhecimentos do personagem serviriam para ser ensinados na Universidade Sabugosa, da qual seria reitor por pertencer à classe dominante do Sítio. Nesse mesmo contexto, salientamos o fato de se mencionar que os melhores médicos seriam contratados e não formados aqui. Portanto, percebemos, a partir desse plano desenvolvimentista, certa desarticulação entre os fazeres práticos e urgentes para a superação do atraso do país e a formação de profissionais competentes para tal empreendimento.

Por outro lado, na mesma passagem de *O poço do Visconde*, Narzinho menciona a ideia de “[...] criar boas escolas profissionais para *esta caboclada bronca* [...]”, uma vez que a personagem considera que “Eles são *aproveitáveis*, mas têm que ser ajudados. Por si nada fazem porque nada podem fazer” (Ibidem, grifos nossos). As palavras de Narzinho reforçam as ideias assistencialistas e de subestimação em relação aos habitantes do meio rural. Além disso, apontam para a necessidade de profissionalização de tal contingente de mão de obra a fim de melhor aproveitá-los dentro das engrenagens do capitalismo. Assim, a escolarização não serviria para o desenvolvimento integral do indivíduo, para sua realização pessoal: julga-se que suas necessidades seriam supridas simplesmente por lhe dar um lugar dentro do sistema produtivo. Esse modelo educacional, portanto, estaria a serviço da manutenção do *status quo*, sem a formação de cidadãos reflexivos, mas de profissionais “aproveitáveis”. Dentre esses alunos, para aqueles “[...] meninos que mostrarem vocação para os altos estudos[...]” (Ibidem), haveria a oportunidade de frequentarem casas de ciências, as quais dariam origem, mais tarde, à citada Universidade Sabugosa. Esse mecanismo de

seleção, excludente e sexista (o texto fala em “meninos”, não em “crianças”), mostramos que a universidade, nesse plano desenvolvimentista, já se projeta elitizada.

Emília, por sua vez, encerra a discussão quanto aos rumos dos investimentos dos recursos com sua explanação acerca da necessidade de se educarem as formigas, uma vez que não se pode vencê-las. Elas seriam treinadas para comerem apenas as ervas daninhas, contribuindo enormemente para agricultura no país. Esse encerramento leva-nos à reflexão acerca da simbologia de tal argumentação. De um lado, temos a recorrência do tema das formigas como obstáculos à agricultura em obras de autores contemporâneos de Lobato, como o fazem Lima Barreto, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, e Mario de Andrade, em *Macunaíma*, obra em que se repete a afirmação “Pouca saúde e muita saúde os males do Brasil são”. Na esteira dessa frase de *Macunaíma*, é perceptível o olhar desestruturante e até mesmo irônico de Emília frente aos planos desenvolvimentistas que se traçaram no capítulo em questão. Metaforiza a descrença no potencial de aplicabilidade e de sucesso das iniciativas planejadas por Dona Benta, Narizinho e Pedrinho, tendo em vista problemas “subterrâneos”, arraigados na nação que se projeta desenvolvida. Desse modo, a crença no sucesso de tais planos é relativizada, porém não é apenas esse momento pontual que mostra o titubeio em relação à efetividade do movimento desenvolvimentista, uma vez que se disseminam, ao longo de *O poço do Visconde*, os contrapontos a esse projeto, como os seus reflexos negativos, conforme aqui já apontamos, e o saudosismo em relação à vida pacata do meio rural. Além disso, o fato de o Sítio tentar manter-se impermeável às mudanças mais radicais trazidas na esteira do petróleo, já que as modificações ocorrem em seu entorno, também mostra certa reserva frente a esse desejo de desenvolvimento.

4.2.3 O Sítio como exportador de modelo humanizante: o “gomo exemplar” da laranja global

Ainda que faltem recursos tecnológicos, escolas e hospitais no entorno do Sítio, há, no entanto, algo que pode ser exportado como modelo às nações ditas desenvolvidas. Trata-se do potencial humano e criativo dos habitantes do Picapau

Amarelo. Essa exportação se faz representar de forma especial em duas obras: *A reforma da natureza*, lançada em 1941, e *A chave do tamanho*, publicada pela primeira vez em 1942, as quais foram produzidas no contexto da II Guerra Mundial. Os reflexos de tal período são bastante evidentes nas referidas obras, uma vez que apontam para a necessidade de se corrigirem os rumos mundiais à moda do Sítio, pautados por ideais humanistas e pacificadores. Para essa correção, as modificações precisariam ser estruturais e profundas, como as reformas propostas por Emília nas duas obras.

A narrativa de *A reforma da natureza* (1941) inicia pressupondo que a II Guerra já tivesse acabado⁶³: “Quando a guerra *da Europa* terminou, os ditadores, reis e presidentes cuidaram da discussão da paz” (LOBATO, 2010b, p. 12, grifo nosso). A expressão grifada nos mostra a posição ocupada pelo texto em relação à guerra: ela é pertencente à Europa, externa ao Brasil e, por isso, também não pertencente ao Sítio. No entanto, poderiam tomar parte na discussão da paz, que contaria com representantes de toda a humanidade, definida como “[...] uma laranja da qual os povos são os gomos” (Ibidem). Justamente pelo fato de o Sítio não fazer parte do conflito, estaria em condições ideais de ser a resposta para a pergunta: “Mas onde encontrar criaturas que representassem a humanidade e não viessem com mesquinhas das que só representam povos, isto é, os gomos da humanidade?” (Ibidem). Essas “criaturas” são Tia Nastácia e Dona Benta, que já eram conhecidas pelo Rei Carol⁶⁴ e pelo Duque de Windsor⁶⁵. O Rei Carol assim as anuncia aos demais participantes da reunião:

— Só conheço — disse ele — duas criaturas em condições de representar a humanidade, porque são *as mais humanas do mundo* e também são grandes estadistas. A pequena república que elas governam sempre nadou na maior felicidade. [...]

⁶³ Como é de conhecimento geral, a II Guerra Mundial acabou em 1945. Em 1941, quando da publicação da obra, o Brasil ainda não havia entrado oficialmente no conflito, o que só veio a ocorrer no ano seguinte. Já o envio das Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB) à Itália se deu em 1944, um ano antes do final do conflito. No entanto, esta obra de Lobato, segundo Tâmara C. S. Abreu (2009), sofreu modificações nas edições posteriores a 1941, referindo-se, na edição original de 1941, à Conferência de Paz de 1942. Já na edição de 1944, refere-se à “Conferência de Paz de 1945”, assim como encontramos na edição de 2009 da Editora Globo, à página 13. De qualquer forma, Lobato antecipou-se aos acontecimentos e, nas modificações das edições posteriores a 1941, tratou apenas de atualizar a obra. Concordamos, por isso, com o que escreve a referida autora: “[...] Lobato mencionou, tanto na edição de 1941 quanto na de 1944 um evento histórico que só viria a acontecer em 25 de abril de 1945, na cidade de San Francisco (Estados Unidos)” (Idem, p. 442).

⁶⁴ Rei da Romênia, simpatizante do nazismo.

⁶⁵ Do Reino Unido, suspeito de simpatizar com o nazismo.

— Dona Benta e Tia Nastácia [...], as duas respeitáveis matronas que governam o Sítio do Picapau Amarelo, lá na América do Sul. Proponho que mande buscar as duas maravilhas para que *nos ensinem o segredo de bem governar os povos* (Idem, p, 12 -13, grifos nossos)

No excerto, observamos, mais uma vez, a postura elogiosa em relação ao Sítio, que é colocado como modelo de felicidade advinda do excelente governo das “criaturas mais humanas do mundo”. Esse *know-how* de Dona Benta e de Tia Nastácia suplantaria, naquele momento histórico, em termos de importância, os saberes tecnológicos, bélicos e estrategistas dos países envolvidos no conflito, elevando o Sítio à condição de “gomo exemplar” da laranja global. No entanto, a elevação a tal patamar só é possível pela conjunção de dois tipos de saberes, como ressaltam as palavras do personagem Duque de Windsor:

A duquesa me leu a história desse maravilhoso pequeno país, um verdadeiro paraíso na terra, e também estou convencido de que unicamente por meio da *sabedoria de Dona Benta e do bom-senso de Tia Nastácia* o mundo poderá ser consertado. No dia em que o nosso planeta ficar inteirinho como é o Sítio, não só teremos paz eterna como a mais perfeita felicidade. (Idem, p. 13, grifo nosso).

As palavras do personagem apontam para a confluência de dois tipos de saberes: um elitizado, representado pela sabedoria de Dona Benta; outro, popular, representado pelo bom-senso de Tia Nastácia. Neste ponto, as personagens, de modo diverso do que ocorre em outras obras, são niveladas quanto aos seus papéis na condução do Sítio. É o que pontua Tâmara Abreu:

Dona Benta e Tia Nastácia ganham igualdade, desfrutando ambas do mesmo *status* de governantes do Sítio do Picapau Amarelo. É interessante notar que, em livros anteriores, o autor já dera papéis importantes a Tia Nastácia, mas jamais ela pôde dividir o governo do Sítio com sua patroa, representando-o diplomaticamente: aos olhos da crítica que acusa Lobato de racista, talvez só nesse livro ele tenha feito ‘justiça social’ a tal personagem (ABREU, 2009, p. 441).

A “diplomacia” e a “justiça social”, aludidas por Abreu no excerto anterior, vêm a calhar com o momento de enunciação da obra, em que urgia exterminar com sectarismos de quaisquer espécies — especialmente aqueles ligados a questões étnicas, como ensinaram, por duras vias, os horrores da II Guerra, especialmente com o

genocídio judaico⁶⁶. Assim, se o Sítio pretende ser o exemplo de configuração humanitária, social e política para as nações estrangeiras, essa revisão do tratamento e da valoração da personagem Tia Nastácia que se empreende na obra em questão é um imperativo para que se entre no compasso revisional do momento da produção da obra. Portanto, neste ponto, não se trata apenas de “reformatar a natureza” — ação cujos contornos ganham *status* simbólico — mas também de revisar as próprias relações empreendidas no Sítio.

Desse modo, com as relações internas revisadas, é recebido, por parte de Dona Benta e de Tia Nastácia, o convite para a representação da “[...] Humanidade e do Bom-Senso na Conferência de Paz de 1945” (LOBATO, 2010b, p. 13). A justificativa para tal deferência é ratificada por meio da narração de aventuras do Sítio pelo Duque de Windsor a outros chefes da Europa. Essa narração foi capaz de transformar o comportamento dos chefes, fazendo-os assumir um comportamento típico da infância, descrito pela obra da seguinte forma:

[...] todos aqueles homens estavam sentados no chão, ao redor do duque, ouvindo as histórias e lembrando-se com saudades do bom tempo em que haviam sido crianças e, em vez de matar gente com canhões e bombas, brincavam na maior alegria de esconde-esconde e chicote-queimado. Comoveram-se e aprovaram a proposta do Rei Carol. (LOBATO, 2010b, p. 13)

O trecho destacado representa os governantes enredados pelas aventuras e brincadeiras vividas pelo Sítio, levando-os supostamente de volta à infância. Esse período da vida dos governantes, por sua vez, aparece idealizado, como se todos tivessem tido apenas memórias felizes para serem trazidas ao consciente naquele momento. Justamente essas memórias povoadas de bons sentimentos é que serviriam, naquele contexto, para balizar as ações necessárias para a reforma do mundo pós-guerra, ou seja, os valores implicados na simbologia da infância idealizada seriam a

⁶⁶ No entanto, devemos ponderar que, em 1941, quando se publicou a primeira versão de *A reforma da natureza*, ainda não se tinha a real dimensão das atrocidades que a II Guerra vinha promovendo, tanto pelo fato de os meios de comunicação da época não terem a mesma instantaneidade como os de hoje, quanto pelo fato de ainda haver pela frente mais quatro anos de guerra. Assim, Lobato não tinha a mesma leitura hoje corrente sobre esse lamentável conflito tampouco acesso às informações que hoje temos. Notamos, portanto, a sensibilidade do escritor frente aos acontecimentos, traduzindo, de forma artística, a premente necessidade de reformas profundas no mundo todo, como um organismo multicelular e interdependente, ao qual a obra compara com uma laranja de muitos gomos.

chave para a resolução do problema mundial. O fato de estarem todos sentados no chão, juntos, ouvindo outra pessoa, além de reforçar a alusão à infância, também simboliza a postura que se julga necessária para o momento decisivo na história da humanidade: pessoas reunidas, desarmadas, dispostas a ouvir e a serem ouvidas, comovidas, mobilizadas pelos seus melhores sentimentos e despidas de seus preconceitos.

A cena, portanto, dá ideia de conagração, de volta às raízes humanitárias, de interdependência, de necessidade que o mundo se torne o paraíso da infância idealizada. O que vem em seguida concatena-se, em parte, com esse mesmo espírito de manutenção de unidade: Dona Benta aceita o convite para a Conferência e pede que todo o pessoal do Sítio a acompanhe nessa viagem à Europa. A exceção é Emília, que se recusa a viajar, antevendo a possibilidade de, sozinha no Sítio, executar seu plano de reformar a natureza. No entanto, não confessou a verdadeira razão de ficar. Alegou que não iria a fim de evitar escândalos, porque não iria conseguir ficar sem dizer “umas verdades” aos ditadores. Dona Benta, por sua vez, consulta Tia Nastácia, a outra adulta do Sítio, quanto à permanência ou não de Emília no Sítio. Essa consulta mostra o caráter democrático de Dona Benta e o respeito por Tia Nastácia. No entanto, a liderança é de Dona Benta, a proprietária e oriunda da elite, e não de Tia Nastácia, que representa o povo. Nessa representação, o povo, então, é ouvido, mas não assume o poder de fato.

4.2.3.1 O modelo de líder democrata: Dona Benta

A liderança competente e democrática de Dona Benta é reforçada em vários pontos das obras que compõem o universo ficcional do Sítio. Ainda em *A reforma da natureza*, a personagem é qualificada da seguinte forma: “Mas Dona Benta era a democracia em pessoa: jamais abusou da sua autoridade para oprimir alguém. Todos eram livres no Sítio, e justamente por essa razão que nadavam num verdadeiro mar de felicidade” (LOBATO, 2010b, p. 16). Dessa forma, a avó é reconhecida como detentora de autoridade, da qual usa com sabedoria, o que gera a felicidade dos habitantes de suas terras. A sabedoria, aliás, é uma das características mais marcantes da

personagem, proveniente tanto de suas leituras — representando o acesso que teve ao saber formal — quanto de sua personalidade e das suas experiências de vida, já que é uma senhora idosa. Trata-se do saber do ancião, que garantiria a felicidade de todos que a circundam. Essa ideia é reforçada em *O poço do Visconde* no discurso do personagem Quindim na festa em comemoração à grande vitória na produção petrolífera:

[...] Sabedoria, sim, meus amigos [...] porque Dona Benta é uma verdadeira filósofa. [...] Eu tenho um meio de conhecer a verdadeira sabedoria: é medir os resultados que ela dá. A sabedoria de Dona Benta deu como resultado final a felicidade completa que todos gozamos aqui. [...] Eu, por exemplo, só vim encontrar a verdadeira felicidade aqui.
 Minha vida em Uganda era um perpétuo desassossego. [...] Afinal fugi, corri pelas matas às tontas até dar com os costados no Sítio de Dona Benta.
 Emília me descobriu e tomou conta de mim. Fez-me minha aliada e minha amiga.
 [...] Todos se tornaram meus amigos — e minha vida sossegou. Vivo numa perfeita beatitude. Se me perguntarem onde é o céu, responderei que é aqui.
 E por que é assim? Por causa da sabedoria de Dona Benta, que é a aura misteriosa que tudo dirige neste abençoado pedacinho de mundo. (LOBATO, 2010c, p. 181)

No trecho, os elogios à Dona Benta giram em torno de sua sabedoria, que se mostra multifacetada. É vista como uma filósofa cujas ideias teriam aplicação prática, pois desembocam em resultados sensíveis mas relativos, uma vez que o nível de felicidade não pode ser mensurado de forma objetiva. Além dessa relatividade, a caracterização da liderança de Dona Benta nesse trecho resvala para o campo da mistificação, uma vez que a ela é creditada a obtenção de felicidade por parte do personagem que se enuncia. Além disso, o fato de encontrar paz no Sítio, além da “perfeita beatitude”, também corrobora para essa leitura, assim como a afirmação de que o Sítio é o céu por ser governado por uma pessoa que possui uma “aura misteriosa” em um “abençoado pedacinho de mundo”.

Também devemos atentar para o fato de Quindim ser estrangeiro, característica que reforça a ideia de o Sítio ser modelo para o mundo inteiro e, por extensão, a sua governante. Como se não bastasse, ainda em *O poço do Visconde*, outros estrangeiros reconhecem a liderança quase mística de Dona Benta. É o que vemos no discurso de Mister Kalamazoo nessa mesma festa:

Sim, Dona Benta é um poço de sabedoria. O trépano do estudo e da meditação desceu até as camadas mais profundas onde se acumula a ciência da vida. Vou confessar uma coisa: quando cheguei até cá, vim pago para sabotar todos os poços que Dona Benta quisesse abrir. Mas não tive coragem. Tudo me seduziu tanto, encontrei caracteres tão nobres, que até me envergonhei da minha primitiva intenção. E transformei-me. Passei a trabalhar como o mais leal dos homens, como o resultado dos meus serviços o demonstra. (LOBATO, 2010c, p. 182-183)

As palavras do personagem estrangeiro indicam o que se consideram as raízes da sabedoria de Dona Benta: o conhecimento formal aliado aos saberes práticos. Essa sabedoria, aliada à nobreza de caráter não só de Dona Benta mas também dos outros habitantes do Sítio, foi capaz de transformar as más intenções do estrangeiro Mister Kalamazoo e de angariar a sua lealdade. Esse poder transformador também é confirmado por outro personagem estrangeiro de *O poço do Visconde*, Mister Champignon, como lemos no excerto a seguir:

[...] eu igualmente fui contratado para sabotar de parceria cá com o amigo Kalamazoo. Mas também não tive coragem. Quem poderá ter coragem de prejudicar uma senhora de tão altos espíritos, como Dona Benta; [...] Quem? Até o pérfido lago, se por cá aparecesse, não teria coragem de permanecer mau. A bondade humana tem isso consigo: seduz, arrasta, converte, catequiza. Eu fui homem como os outros, com as qualidades e defeitos do comum. Mas mudei — o Sítio de Dona Benta me mudou. Meu coração está limpo de maldade. O ambiente aqui do Sítio decantou minha alma. [...] E, portanto, nada mais tenho a fazer senão comungar com Mister Quindim e Mister Kalamazoo no hino de louvor que ergueram a Dona Benta, *a boa fada que preside os destinos de todos nós*. (LOBATO, 2010b, p. 183, grifo nosso)

O discurso de Mister Champignon aponta para o fato de a liderança de Dona Benta dever-se a características que escapam às explicações racionais, uma vez que o poder de converter inclusive os corações mais duros e mal intencionados viria não só da bondade emanada pela personagem, mas também por ela ser dotada de “altos espíritos”. Por extensão, o Sítio seria um lugar de transformação das almas, de purificação, livrando os estrangeiros de más intenções em relação à terra, ao povo e aos governantes. A mitificação da liderança de Dona Benta é reforçada no enunciado que finaliza a fala do personagem Mister Champignon por meio do emprego das expressões “comungar [...] no hino de louvor”, que remetem à esfera religiosa, e “a boa fada que preside os destinos de todos nós”, que reforça a alusão a entidades míticas.

Além disso, observamos o uso do verbo presidir, que alude ao sistema de governo brasileiro, o presidencialismo.

Dessa forma, devido às suas características pessoais singulares, Dona Benta constituiria uma espécie de “salvadora da pátria” vinda das elites, a grande mãe encarregada de garantir a felicidade de todos os seus “filhos”, habitantes das terras que preside. As palavras de Tia Nastácia, na mesma passagem em que Quindim, Mister Kalamazoo e Mister Champignon elogiam Dona Benta, reforçam o caráter afetivo da ligação de Dona Benta com seus liderados: “Discurso não sei fazer, porque não tenho estudos. Dizer coisas bonitas sobre Dona Benta também não sei. Só sei beijar a mão dela. — E correu, com os olhos rasos de lágrimas, a beijar a mão de Dona Benta” (Idem, p. 184).

A expressão de afeto de Tia Nastácia, pelo ato de beijar as mãos de sua patroa, além de mostrar o modo subjetivo como Dona Benta conduz seu Sítio, também remete a símbolos de subserviência, em que o povo beija a mão dos poderosos. Tal costume se podia, à época, observar nas relações hierárquicas sociais no Brasil rural — com o beija-mão aos grandes fazendeiros e coronéis — e na reverência a autoridades eclesiásticas — com o ato de beijar-lhes os anéis.

Assim, em síntese, a liderança de Dona Benta legitima-se ao longo das obras que compõem o universo ficcional do Sítio por vários caminhos. O mais óbvio, do ponto de vista do capitalismo, é o fato de que ela é a proprietária e, portanto, teria plenos poderes sobre suas terras. No entanto, não é por esse caminho, o da alegação truculenta da posse, que ela constrói sua liderança. Também não recorre ao fato de ser a avó de Narizinho e de Pedrinho para exercer autoridade. Pelo contrário: Dona Benta se faz admirada e respeitada pela sua erudição e por seu caráter democrático. Ao ouvir as opiniões alheias sobre os mais diversos assuntos, prepara o ambiente propício para se fazer ouvir. Convidando os netos e outros habitantes do Sítio para a reflexão conjunta e necessária para a solução dos problemas que vão surgindo e mediando opiniões conflitantes, constrói o efeito de simetria entre ela e os seus interlocutores — daí o fato de ser considerada uma líder democrática carismática. Seu modelo de liderança, contudo, em certos pontos, não foge muito do perfil dos líderes políticos da

época de publicação no que se refere à mistificação de suas qualidades pessoais, como o que ocorria, por exemplo, em relação a Getúlio Vargas.⁶⁷

4.2.3.2 O modelo de cidadão? A malandra e questionadora Emília

Se o universo ficcional do Sítio fornece-nos o modelo de líder para a metafórica nação que vinha construindo ao longo de suas páginas, não poderia furtar-se de também sugerir o modelo de cidadão desta nação. Como personagem mais notória da obra, Emília destaca-se tanto por características que poderiam ser consideradas “defeitos” de personalidade e “desvios” de caráter quanto pela sua postura criativa que, questionando o mundo, contribui para melhorá-lo.

Um desses “desvios” ou “defeitos” de Emília a situa no imaginário brasileiro da malandragem de seus cidadãos, acostumados ou obrigados ao notório “jeitinho” para resolver suas pendências. No entanto, não se trata da primeira personagem na literatura brasileira a representar essa condição social. Conforme nos mostra Antonio Candido, em *Dialética da malandragem*, o personagem Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, é “[...] o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira” (1982, p. 71). Comparando esse personagem com Emília, percebemos que os traços que o classificam como “malandro” também podem ser aplicados à personagem lobatiana. Ainda que haja uma distância temporal entre a publicação da referida obra de Manuel Antônio de Almeida e as infantis de Monteiro Lobato, a análise segue válida, uma vez que constatamos que a figura do malandro permeia o imaginário brasileiro, embora, nos dias de hoje, com modificações abissais.⁶⁸ O que queremos aqui, entretanto, é mostrar como a ideia de malandragem, à época de enunciação das obras lobatianas, é representada a partir da personagem Emília.

⁶⁷ Apesar de Monteiro Lobato se ter posicionado em franca oposição a Vargas e ter sido preso durante o seu regime ditatorial, certas características de Dona Benta, mesmo que remotamente, lembram o modo como o ex-presidente era conhecido popularmente, com o epíteto de o “pai dos pobres” e salvador do Brasil. De igual forma, Dona Benta é a líder que provém da elite agrária, como vários políticos da época.

⁶⁸ Para os dias de hoje, falar em malandragem implica ir além, ocupando-se da marginalidade como outro modo de navegação social. No entanto, não é o caso da personagem Emília, tampouco da época da enunciação da obra. Por isso, optamos por abordar apenas a questão da malandragem, que se aplica à personagem e à obra em questão.

Como já dizia a letra do samba *Não tem tradução* (1933), de Noel Rosa, contemporâneo de Lobato, “[...] tudo aquilo que o malandro pronuncia/ com voz macia é brasileiro, já passou de português”. Com certa frequência, observamos que a figura do malandro, aludida pela letra da canção, povoa o imaginário brasileiro como o que de mais nacional se tem, muito além da cópia cultural europeia e norte-americana⁶⁹. Paradoxalmente subtraídas e fundidas as figuras dos colonizadores — que aqui vieram de bom grado ou forçosamente — e dos povos pré-cabralinos, apagadas as diferenças regionais, carnalizadas as visões estrangeiras acerca do festivo cidadão do sexo masculino brasileiro e personificadas as representações midiáticas desse mesmo cidadão, o que nos resta é o estereótipo do malandro. Personifica, assim, o que observa Roberto Goto:

No imaginário da sociedade nacional, costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o dribble, a manha, o jogo de cintura muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o ‘jeitinho’ que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva (GOTO, 1988, p. 11, grifo do autor).

Na literatura, essa figura, que permeia o imaginário nacional, carregada dos atributos referidos por Goto, também se faz presente. Sobre ela, teorizou Antonio Candido em *Dialética da malandragem*, estudo qualificado por Roberto Schwarz como “[...] uma explicação surpreendente e bem argumentada do valor das *Memórias de um sargento de milícias*” (SCHWARZ, (1987, p. 129). Trata-se da análise do personagem Leonardo, da referida obra de Manuel Antônio de Almeida (1852), refutando uma tese anterior segundo a qual seria ele classificado como um pícaro. Muito além disso, Candido vê em Leonardo a primeira representação literária do malandro nacional que povoa nosso imaginário, realizando “[...] uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil” (Idem, p. 130). A partir do que se postula em *Dialética da malandragem*, também podemos apresentar Emília como representante da malandragem nacional.

⁶⁹ O problema da cópia é central na literatura brasileira, especialmente no Romantismo e para os primeiros Modernistas, assunto abordado com propriedade por, entre outros, Schwarz (1987), em ensaio intitulado *Nacional por subtração*.

Em *Dialética da malandragem*, Antonio Candido afirma que o personagem Leonardo é “[...] o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil” (CANDIDO, 1982, p. 71). Assim, no lugar da figura europeia do pícaro, temos a do malandro brasileiro, embora haja algumas características em comum entre os dois. Os traços de malandragem apresentados podem ser vistos também na construção da personagem Emília, de Lobato. Ainda que haja uma distância temporal entre a publicação da referida obra de Manuel Antônio de Almeida (1854, em livro) e as infantis de Monteiro Lobato (de 1920 a 1948), a aplicação segue válida, pois, como afirma Candido (2006, p. 83), “A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”. Essa ação de uma obra sobre a outra à qual se refere Candido justifica a análise que se seguirá, na medida em que se consideram esses conteúdos literários como componentes do amálgama das representações da brasilidade tão buscada por nossos escritores, especialmente a partir do início do século XX.

As aproximações entre os malandros Leonardo e Emília iniciam-se em suas origens humildes, apadrinhados por pessoas de melhor condição social. Emília foi feita com o tecido de uma saia velha de Tia Nastácia e recheada com macela, “[...] uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo [...] com olhos de retrós preto e sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa.” (LOBATO, 2007, p.12). O fato de ser feita de sobras de uma empregada da casa situa Emília no mais baixo patamar social entre os habitantes do Sítio. Porém, à semelhança da proteção que Leonardo, personagem de Manuel Antônio de Almeida, recebe do Padrinho e da Madrinha, Emília é protegida por Narizinho, que “[...] gosta muito dela; não almoça nem janta sem a ter ai lado, nem se deita sem primeiro acomodá-la numa redinha entre dois pés de cadeira.” (Idem, p. 12).

No entanto, na sucessão das obras infantis lobatianas, a personagem transcende essas origens humildes. Busca ascensão social em diversas peripécias, o que, de certa forma, acaba por atenuar suas origens humildes. Essa atenuação das origens humildes reforça a ideia corrente de malandragem: a origem pode ser humilde, mas a sorte e a

esperteza lhe garantem, pelo menos, uma aparência de pertencimento a uma classe superior. É o que todo malandro objetiva: ascender socialmente. Para isso, precisa, ao menos, parecer bem posicionado.

Para que essa intenção de ascensão social seja levada a termo, conforme Candido, o malandro — que já “[...] nasce malandro feito, como se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias” (CANDIDO, 1982, p. 69) — conta com a ajuda de outros. Para que Emília saísse da condição de boneca muda, contou com a ajuda de Narizinho, que intermediou o tratamento com as pílulas falantes do Dr. Caramujo, como se vê em *Reinações de Narizinho*. Esse fato eleva à Emília à categoria de ente humano, ultrapassando a condição de boneca de trapos. Como enuncia Tia Nastácia à Dona Benta, “Se eu imaginasse que ela ia aprender a falar, eu tinha feito ela de seda, ou pelo menos dum retalho daquele seu vestido de ir à missa” (LOBATO, 2007, p. 37). A fala de Tia Nastácia explicita o deslocamento social que a apropriação da palavra proporciona a Emília.

A apropriação da fala alia-se à dotação de títulos de nobreza à boneca. Primeiramente, Narizinho intitula a protegida de Condessa de Três Estrelinhas. Depois, arranja o casamento com o suposto Marquês de Rabicó pois, nas palavras da menina, dirigindo-se a Emília, “[...] se você casar-se com ele começa já a ser marquesa e um dia virará princesa. Não pode haver futuro mais bonito para uma coitadinha que nasceu na roça e nem em escola esteve”. (LOBATO, 2007, p. 80).

Assim, Emília, na medida em que conquista a fala, também conquista voz. Contudo, não é apenas essa voz a catapulta das origens humildes para a aristocracia. Malandra, vai dando seu “jeitinho”, no sentido que povoa o imaginário brasileiro, para que conquiste seu espaço e ali permaneça. Um exemplo disso ocorre quando descobre — e desmaia ao saber — que seu noivo Rabicó não era Marquês. Mesmo assim, não deixa de ostentar o título nobiliário angariado por meio desse arranjo. Cumprindo o acordo pré-nupcial de que não morará com seu marido “enquanto ele não virar príncipe novamente” (LOBATO, 2007, p. 79), ficou felicíssima com a enganosa notícia de que o falso ,marquês fora assado por Tia Nastácia para o jantar de ano novo, pois “Estava viúva! Podia finalmente casar-se com o Visconde de Sabugosa ou outro fidalgo qualquer” (Idem, p. 89). Apesar da atitude reprovável, que, de resto, não é a única,

Emília segue admirada pelos demais habitantes do Sítio, à semelhança do que descreve Candido em “Dialética da malandragem”, acerca da já citada obra *Memórias de um sargento de milícias*:

O cunho especial do livro consiste em certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal (CANDIDO, 1982, p. 78-79, grifo do autor).

No caso de Emília, transcende-se o plano da aceitação “da boneca como ela é”, partindo para o terreno da admiração. Ela vai passando da condição de boneca à de gente, fato que é registrado claramente nas reflexões de Dona Benta em *O poço do Visconde*:

Dona Benta ficou pensativa. Que mistério, a Natureza! [...] E o que ela observava naquele Sítio também a punha atrapalhada, com as ideias zonzas. Tudo coisas que só vendo. Contadas lá fora ninguém acreditaria. O *fenômeno Emiliano*, por exemplo.

Emília nascera simples boneca de pano, morta, boba, muda como todas as bonecas. Mas misteriosamente se foi transformando em gatinha. Todos ainda a tratavam de boneca, por força do hábito apenas, porque na realidade Emília era gente pura, de carne. Fazia tudo o que as gentes fazem — comia com ótimo apetite, bebia, pensava, tinha um coraçãozinho lá dentro, e alma e tudo. Como explicar esse mistério, essa transformação de uma feia boneca de pano em gente? (LOBATO, 2010c, p. 110-111, grifo nosso).

No excerto em destaque, a superação de condição de simples boneca de pano é alçada ao plano de “fenômeno Emiliano”, mostrando, pelo emprego dessa expressão, que essa transformação é tida como algo extraordinário. Ou seja, em uma sociedade em que a mobilidade entre as classes sociais é uma falácia, Emília representa e protagoniza a ascensão improvável. Por isso mesmo é que a figura de Emília malandra, antes de ser culpabilizada pelos seus malfeitos, é festejada. Isso ocorre porque, à semelhança do que afirmou Candido, Emília faz “[...] coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas faz também outras dignas de louvor, que as compensam. E como todos têm defeitos, ninguém merece censura” (CANDIDO, 1982, p. 84).

Essa ausência de censura em razão de os defeitos serem comuns a todos é uma hipótese para a explicação do sucesso da personagem Emília — para leitores de

Lobato e ainda mais para os espectadores do seriado televisivo, do qual trataremos a partir do próximo capítulo. Corporificando os conteúdos tácitos que cercam o imaginário a respeito da malandragem, a personagem provoca uma espécie de empatia, como se dissesse ou fizesse aquilo que os leitores/espectadores também gostariam de dizer ou fazer. Ocorre, assim, exibição pública da malandragem, acentuando certos valores e comportamentos, eximindo o leitor da culpa e dirigindo-o ao gozo do ver-se representado, pois, como acontece com a personagem analisada por Candido, por meio “[...] da figura do malandro, as relações entre ficção e realidade são de senso comum” (SCHWARZ, 1987, p. 138).

Essa admiração pela figura de Emília se dá pela sua esperteza, pelo seu espírito contestador, pela sua sinceridade enviesada, pela sua criatividade e até mesmo pelos seus sentimentos, embora tivesse “[...] um coraçãozinho sério, que ‘pensava que nem uma cabeça’.” (LOBATO, 1997, p. 26). Em *A reforma da natureza*, por exemplo, a malandragem, o espírito contestador e a criatividade da personagem se fazem notar com particular clareza. Nessa obra, Emília cria a possibilidade de ficar sozinha no Sítio, mentindo para Dona Benta que não a podia acompanhar à Conferência de Paz na Europa para não dar escândalo, e, finalmente, colocar em prática seus planos de reformar a natureza. Narizinho, no entanto, percebe que a desculpa dada por Emília a Dona Benta se trata de um plano para que a boneca ficasse sozinha no Sítio e assim a denuncia à avó:

— Isso é história dela vovó! Emília até gosta de escândalo. Quer ficar sozinha eu sei para que é — para sapecar à vontade, fazer alguma coisa ainda mais maluca do que aquela da *Chave do tamanho*. Eu, se fosse a senhora, não a deixava aqui sozinha (LOBATO, 2010a, p. 16).

As palavras de Narizinho dão conta do caráter contestador e excêntrico de Emília. Ao fazer referência ao episódio de *A chave do tamanho*, o trecho reforça a caracterização da inquietude e do espírito combativo de Emília. Somando-se essas duas obras a *Emília no país da gramática*, vemos que, em certos momentos, mais do que simplesmente uma malandra que pretenda uma existência com o máximo de prazer e bem-estar advindo do mínimo de trabalho e esforço (DAMATTA, 1986), há vontade de reformar o mundo não só em benefício próprio. O egoísmo de Emília, embora bastante acentuado, nem sempre é o motor exclusivo de seus atos. Em *A chave do tamanho*, a

razão que move Emília a buscar a Casa das Chaves para procurar a chave da guerra a fim de desligá-la é assim apresentada:

Aquela tristeza de Dona Benta andava a anoitecer o Sítio do Picapau Amarelo, outrora tão alegre e feliz. E foi justamente essa tristeza que levou Emília a planejar e realizar a mais tremenda aventura que ainda houve no mundo. Emília jurara consigo mesma que daria cabo da guerra e cumpriu o juramento — mas por um triz não acabou também com a humanidade toda.
[...] Quem entrasse em sua cabeça, leria um pensamento assim: ‘Esta guerra já está durando demais, e se *eu* não fizer qualquer coisa os famosos bombardeios aéreos continuam, e vão passando de cidade em cidade, e acabam chegando até aqui’ (LOBATO, 1997, p. 9, grifo do autor).

A tristeza à qual o trecho se refere diz respeito aos sentimentos de Dona Benta, que se entristece em relação aos acontecimentos da II Guerra, embora eles se passem longe do Sítio, como bem observa Narizinho à avó.⁷⁰ Já Emília não tem tamanho senso humanitário: sua motivação advém da tristeza de quem ela pode ver, que é Dona Benta, e do clima que sente no Sítio. Por outro lado, o uso do pronome “eu” em itálico colabora para a leitura de que Emília só vai em busca da chave para desligar a guerra porque seus desdobramentos podem atingi-la. Dessa forma, nessa passagem, embora o egoísmo de Emília continue existindo, a personagem não deixa de se mobilizar frente aos sentimentos de Dona Benta.

O referido excerto também mostra o quanto Emília é criativa na resolução dos problemas que a afligem. Para chegar à Casa das Chaves, usou, às escondidas, enquanto Visconde dormia, cansado do trabalho, o superpó que o sábio andava desenvolvendo. Ou seja, valeu-se de conhecimentos de um amigo para obter benefícios próprios, em uma estratégia similar à que DaMatta (1986) menciona sobre a “malandragem” e o “jeitinho” no Brasil, há situações em que cada um se salva como pode, utilizando também para isso as suas relações pessoais.

Roberto DaMatta (1986), acerca da malandragem, também afirma que esta seria a arte de sobreviver às situações mais difíceis que se apresentam. E nisso Emília é mestra. Um exemplo disso temos em *A chave do tamanho*, em que Emília, depois de

⁷⁰ Essa observação da neta, ao mesmo tempo em que representa o remoto envolvimento do Brasil (e, por extensão, do Sítio) na II Guerra Mundial, também ressalta as características solidárias e humanitárias da avó. Essa caracterização vem ao encontro do que falamos no tópico anterior sobre as características que fazem de Dona Benta uma líder singular.

ter sido reduzida a um centímetro de altura, consegue se livrar dos mais diversos perigos pela sua esperteza e pela sua capacidade de adaptação. É o que ela diz, nessa mesma obra, à Dona Nonoca, mãe de Juquinha e Candoca, a quem ajuda a salvar:

— Chorar não adianta, Dona Nonoca. O que temos de fazer é nos *adaptar*.

[...]

— Adaptar-se quer dizer ajeitar-se às situações. Ou fazemos isso, ou levamos a breca. Estamos em pleno mundo biológico, onde o que vale é a força ou a esperteza (LOBATO, 1997, p. 24, grifo do autor).

A ideia de adaptação, ressaltada em itálico no excerto, é reiterada mais adiante pela personagem, que se autodefine: “Felizmente, eu não sou boba. Percebo as coisas muito bem. Penso em tudo e ‘adapto-me’, como diz Visconde” (Idem, p. 28, grifo do autor). Esse excesso de autoconfiança, no entanto, evoluiu para a arrogância, para a extrapolação de quaisquer limites e para a negação do poder das autoridades. Um exemplo disso temos ainda em *A chave do tamanho*, quando Emília não reconhece o erro que cometeu ao mexer na chave errada:

— Quer então a senhora que eu deixe o mundo como estava, dividido em duas partes, uma matando a outra, bombardeando as cidades, escangalhando tudo? Ah, isso é que não. Ou acabo com a guerra e com esses ódios que estragam a vida, ou acabo com a espécie humana. *Comigo é ali, na batata*.

A *arrogância* daquelas palavras era uma coisa incrível (Idem, p. 64, grifos nossos).

A arrogância de Emília, como se não fosse percebida por suas palavras, é textualmente marcada nas palavras do narrador, conduzindo a interpretação. Ela se vê dotada de poderes, já que ela é quem controla o único que não fora diminuído, o Visconde, e dela dependem os destinos da humanidade. Essa arrogância também é construída na brecha da lei, pois se diz imune a punições pelo seu erro, já que se vale do preceito ouvido de que “[...] Não havendo intenção, não há culpa, como disse Dona Benta outro dia. E por isso estou de cabeça levantada, pronta para aparecer diante de todos os tribunais do mundo. *Quero vem quem me condena*” (LOBATO, 1997, p. 64, grifo nosso). Assim, Emília, manipulando preceitos legais, desafia os tribunais. Também se vale, em alguns momentos, de sua condição de boneca — embora se saiba que já virara gente — para ser imune às regras do mundo convencional.

As autoridades constituídas também não intimidam Emília. Antes de resolver a situação da diminuição em *A chave do tamanho*, quer se assegurar de que a II Guerra não continue depois de ligar novamente a chave. Para tanto, procura o “Grande Ditador” de bigodes na Alemanha, em clara referência a Hitler. Faz ameaças de que, se depois que o Tamanho voltar a guerra continuasse, “alguém” desceria a chave de uma vez e ele ficaria reduzido a 4 milímetros e seria “[...] devorado pelas moscas e pulgas” (Idem, p. 68). Arremata a ameaça com um “Está entendendo?”. Hitler quer falar, mas Emília o cala: “— Não diga nada, meu senhor. Quem fala agora sou eu. Quero todos muito direitinhos e humildes. Esta semana de ‘redução’ não passa duma advertência que o tal ‘alguém’ faz ao mundo. Compreende?” (Ibidem). Nesse momento, Emília estava em situação de vantagem em relação ao ditador, em um procedimento semelhante ao que DaMatta (1986) destaca sobre a malandragem no Brasil: assim como algumas pessoas se valem de tráfico de influências para perguntarem “Sabe com quem está falando?”, Emília também se vale do tamanho e do intelecto de Visconde para poder afrontar a autoridade do ditador.

Emília também não reconhece a autoridade dos mais velhos. Muitas vezes, trata Tia Nastácia de modo bastante rude ao longo de todas as obras que compõem o universo ficcional do Sítio, referindo-se pejorativamente à sua inteligência e às suas origens étnicas. Mostra certa afeição por Dona Benta devido às suas capacidades intelectuais, mas não pela sua idade. A seguinte passagem de *Histórias de Tia Nastácia*, ilustra bem esse comportamento:

— E já viu pássaro que não seja de pena, sua tola? — disse Emília. — O que vale é que você mesma confessa não ter culpa das idiotices da história, senão eu cortava um pedaço desse beijo...

— Emília, respeite os mais velhos! — ralhou Dona Benta.

— A senhora me perdoe — disse a pestinha —, mas, cá para mim, isso de respeito nada tem com a idade. Eu respeito uma abelha de um mês de idade que me diga coisinhas sensatas — mas se Matusalém vier para cima de mim com bobagens, pensa que não boto fogo na barba dele? Ora se boto!... (LOBATO, 2009, p. 31).

À Dona Benta, Emília pede desculpas, mas não à Tia Nastácia, usando como argumento o fato de que a idade avançada, para ela, não era motivo suficiente para impor respeito, deslocando a valorização para a inteligência. Mais adiante, nessa

mesma obra, Emília reitera seu gosto pela inteligência alheia ao enunciar que prefere “[...] as histórias em que o freguês vence à custa de esperteza, isto é, de inteligência” (Idem, p. 74). Essa valorização da esperteza vai ao encontro dos expedientes que ela mesma, malandra, utiliza para a resolução das situações conflitantes em que se envolve.

No entanto, o espírito contestador de Emília não se reserva apenas às autoridades. Emília contesta tudo e todos, desde regras gramaticais, como em *Emília no país da gramática*, até o modo como animais e plantas são constituídos na natureza — como o faz em *A reforma da natureza*. Tamanha é a frequência dessas contestações que Dona Benta, em *Viagem ao céu*, contando sobre a Inquisição, chega a enunciar: “Você tem dito tantas heresias, Emília, que eles a queimavam numa vela até ficar reduzida a carvão, e depois moíam esse carvão e o assopravam aos ventos de medo que a poeirinha se juntasse e vivesse outra vez” (LOBATO, 2010c, p. 22).

Um motivo de contestação por parte de Emília que nos chama especial atenção, tendo em vista a época de enunciação das obras, é em relação à condição feminina e ao casamento. É o que podemos observar na seguinte passagem de *Viagem ao céu*, em que Dona Benta narra a história da sábia grega Hipátia.

— Hipátia foi uma sábia grega nascida em Alexandria no ano 370. Não só muito culta, mas de grande beleza. O pai educou-a muito bem e depois mandou-a [sic] aperfeiçoar-se em Atenas, que era a Paris do mundo antigo. De volta a Alexandria, Hipátia abriu uma escola onde ensinava as grandes ideias de Sócrates e de Platão. Tornou-se queridíssima do povo, sobre o qual derramava ondas de sabedoria. Pois sabe o que aconteceu com a *coitada*?

— *Casou-se e...* — ia dizendo Emília, mas Narizinho tapou-lhe a boca (LOBATO, 2010c, p. 21, grifos nossos).

A passagem mostra que o fato de Dona Benta caracterizar Hipátia como “coitada” depois de todos os elogios que lhe foram tecidos fez com que Emília levantasse como hipótese de infortúnio o casamento. Tal raciocínio mostra o lugar que essa instituição ocupa na escala de valores da personagem, ou seja, Emília considera o casamento como cerceador dos potenciais femininos ou como forma de opressão. Essa opinião fica textualmente marcada no seguinte excerto de *A reforma da natureza*, quando resolve fazer o passarinho-ninho:

[...] e também se acabou o desaforo de todo o trabalho de botar e chocar ovos caber só à fêmea. Os homens sempre abusaram das mulheres. Dona Benta diz que nos tempos antigos, e mesmo hoje entre os selvagens, os marmanjos ficam no macio, pitando nas redes, ou só se ocupam dos divertimentos da caça e da guerra, enquanto as pobrezinhas das mulheres fazem toda a trabalhadeira, e *passam a vida lavando e cozinhando e varrendo e aturando os filhos*. E se não andam muito direitinhas. Levam pau no lombo. Os machos sempre abusaram das fêmeas, mas agora as coisas vão mudar. Este tico-tico, por exemplo, tem que tomar conta dos ovos. A fêmea fica com o trabalho de botá-los, mas o macho tem que tomar conta deles (LOBATO, 2010a, p. 20, grifo nosso).

Assim, revela-se que a reforma que Emília, em companhia de Rãzinha, promove tem base em reflexões sobre variados temas e não se trata de simples capricho. Aqui, embora a reforma se aplique aos pássaros, os motivos residem na observação do cotidiano humano. Ocorre a representação e a denúncia da assimetria nas relações conjugais, especialmente por meio do trecho grifado, que, pelo uso do polissíndeto e pela ausência de vírgulas, constrói um efeito de sentido que diz respeito às atividades abusivas, exaustivas e repetitivas às quais as mulheres, como donas-de-casa, eram submetidas pelos maridos. Neste ponto, portanto, a reforma representa a rebeldia de Emília contra esse estado de coisas ao qual as mulheres eram — e ainda são — submetidas. Além disso, essa rebeldia também encontra eco nas pretensões de Emília em relação a sua própria vida, como vemos em um trecho de *Emília no país da gramática*:

— Vocês também viverão séculos e séculos por meio de seus futuros filhinhos e netos e bisnetos — replicou a velha.
 — Menos eu! — gritou Emília. — Já me casei e me arrependi bastante. Felizmente, não tive filhos — e como não pretendo me casar de novo, não deixarei ‘descendência’ neste mundo...
 — E se aparecer um grande pirata, como aquele Capitão Gancho, da história de Peter Pan? — cochichou Narizinho no ouvido dela.
 — Isso é outro caso... — respondeu Emília, cujo sonho sempre fora ser esposa de um grande pirata — para poder ‘mandar num navio’.... (LOBATO, 2008b, p. 98, grifos do autor).

Emília, desse modo, confirma seu arrependimento em relação à sua união com Rabicó — embora continue ostentando o título de nobreza que conquistou com o casamento. No entanto, a pergunta de Narizinho, que conhece bem Emília, tanto revela o tipo de relação travada entre as duas — de conhecimento, de trocas de segredos, de um espaço feminino de cumplicidade — quanto catapulta a revelação de outra “malandragem” de Emília. Pela resposta da boneca, que “sai pela tangente”,

percebemos que ela se casaria, sim, com um pirata, mas seria novamente um casamento por interesse. Além disso, ela casaria para poder mandar no navio e não para ser mandada por um pirata, a despeito da maldade que pontua o imaginário sobre tal figura. E quem duvidaria que ela, tão atrevida e esperta, não chegaria a dobrar até um sanguinário pirata dos sete mares?

Com sua esperteza e charme, Emília angaria, paradoxalmente, a simpatia de todos, que se tornam seus aliados. Seu modo *sui generis* de ser constrói admiradores, como ocorre com a personagem Rã, que aparece em *A reforma da natureza*.⁷¹ Trata-se de uma criança que é convidada por Emília para a auxiliar em tal reforma porque seria “[...] *emilíssima*, das que não concordam mesmo” (LOBATO, 2010c, p. 18, grifo nosso). Ou seja, corresponderia ao modelo de contestação do *status quo* lançado por Emília. Ou seja, o modelo de cidadão da nação do Pica-pau Amarelo — e, por extensão, do Brasil — deve ter a capacidade reflexiva e criativa, para não perpetuar modelos antigos, estéreis e injustos. Rã, por sua vez, admira profundamente Emília. A menina, em uma passagem, contempla Emília dormindo e sente-se privilegiada por estar no Sítio, como podemos ler no trecho a seguir:

A Rã adorava a Emília. Sabia de cor todas as travessuras da Emília, todas as piadas da Emília, todas as asneirinhas da Emília, todas as más-criações da Emília, e agora considerava-se [sic] a menina mais feliz do mundo [...] ‘Nem isso as outras meninas sabem’, pensou consigo a Rã, ‘que a Emília é moreninha cor de jambo. Nem sabem que tem cabelos castanhos — castanho-escuro’.[...]
Longo tempo ficou a Rã a admirar aquela prodigiosa criaturinha que nasceu boneca de pano das mais ordinárias e foi evoluindo até tornar-se o que era. E um pensamento lhe acudiu: ‘E se ela continua a evoluir e vira anjo de verdade, de asas, e foge para o céu? Ou se vira fada, como aquela fada Sininho do Peter Pan?’ (LOBATO, 2010c, p. 34).

Desse modo, Emília, a partir das observações da personagem Rã, mais uma vez, tem observada a evolução do status de boneca de pano para o de ser humano, inclusive nas questões físicas, já que no trecho salienta-se que Emília possui cabelos castanhos e é morena — traços, aliás, bastante comuns entre a população brasileira.

⁷¹ A personagem Rã, de certa forma, representa os leitores, uma vez que é uma personagem com a qual Emília se correspondia, trocando ideias sobre a reforma do mundo, e que aparece apenas nesta obra. Tal representação é confirmada pelo fato de a menina considerar-se privilegiada em relação às demais crianças do mundo por conhecer Emília pessoalmente. Assim, na própria obra, marca-se a fama da personagem Emília junto ao público leitor, já deixando construída a imagem positiva acerca dela.

Ou seja: no lugar de panos, tem pele. Além disso, por suas admiráveis características, é bem provável, pela lógica de Rã, que a ascensão de Emília não pare por aí. Para Rã — e, talvez, para os leitores, uma vez que ela os representa —, Emília é um ser especial, digno de reverência, portadora de características que a dotam de competências para que trilhe o percurso ascensional do plano inumano ao sobre-humano. Ou seja, Emília, com sua malandragem, com seus jeitinhos, sua esperteza e sua criatividade, toma nas mãos as rédeas de sua vida, cujo motor fundamental foi a conquista da voz. Com a voz, não apenas conquistou a vez, mas foi além: Rã a compara com uma fada ou um anjo do céu. Essa comparação tem suas razões: por mais de uma vez, ao longo das obras, ela teve os destinos dos habitantes do Sítio ou até mesmo da humanidade nas mãos.

Os traços arrolados que fazem de Emília uma malandra, ou mesmo transcender essa qualificação, levam-nos na direção de uma tentativa de representação de um elemento constitutivo da “brasilidade”, mas alargando-o em prol da construção do perfil ideal do cidadão: participativo, crítico, criativo, empreendedor — bem ao espírito do liberalismo. Assim como analisa Candido acerca da obra de Manuel Antônio de Almeida, na obra lobatiana também se reiteram “[...] os arquétipos folclóricos da esperteza popular” (SCHWARZ, 1987, p. 133), experiência que se radicaliza (ou se deturpa?) no seriado televisivo. O que constitui, propriamente, a dialética da malandragem, segundo Schwarz, é “[...] a suspensão de conflitos históricos precisos através de uma sabedoria genérica da sobrevivência, que não os interioriza e não conhece convicções nem culpas” (Idem, p. 133). Nessa busca pela sobrevivência, o malandro não corresponde ao marginal, mas ao cidadão limítrofe. Diferente do bandido, que infringe as leis, o malandro anda nas brechas, nas zonas de sombra da legalidade, buscando, com esperteza, sobreviver em uma sociedade brutalmente excludente. Isso vem ao encontro do que também afirma DaMatta (1986) acerca da malandragem: não se trata simplesmente de atos inconsequentes, desonestos, grosseiros, cínicos ou impensados. Antes disso, a malandragem configura-se, segundo o autor, como um “modo de navegação social” em uma sociedade inóspita, em que as regras ou leis não são iguais para todas as pessoas tampouco válidas em todos os lugares, havendo diversidade de pesos e de medidas conforme as relações de parentesco, de amizade ou de influência.

Em relação à notoriedade alcançada pela personagem Emília, podemos aplicar à obra de Lobato a afirmação de Candido (1982, p. 76 e 77), de que “A natureza popular de *Memórias de um sargento de milícias* é um dos fatores do seu alcance geral e, portanto, da eficiência e durabilidade com que atua sobre a imaginação dos leitores”. Segundo o autor, esse apelo aos conteúdos populares desperta ressonância por lidar com situações e figuras arquetípicas. Essas representações são particularizadas pelo malandro, que opera no diálogo entre a ordem e a desordem das relações sociais. Assim, Emília é malandra ao protagonizar a desordem dentro de uma ordenação social que assim o permite. Essa “permissão” configura “[...] a formalização estética de circunstâncias sociais de caráter social profundamente significativas como modos de existência, e que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores” (CANDIDO, 1982, p.77).

4.2.3.3 Os papéis sociais bem definidos

Apesar de o Sítio ter sido o ambiente ideal para que Emília pudesse trilhar esse percurso de ascensão, os papéis de cada um dos habitantes é bem delimitado, como descreve o trecho de *O Picapau Amarelo* em que Visconde e Quimera conversam:

— Quem é o rei ou a rainha daqui? — perguntou.
 — Não há disso por cá. Somos uma democracia. Há Dona Benta, que é a Tesoureira, ou a Dona. Há dois príncipes herdeiros: Narizinho e Pedrinho. Há a Lambreta-Mor, que é uma tal Marquesa de Rabicó. Há o Ministro da Defesa Nacional, que é o Marechal Quindim. Há a Provedora-Mor das Comidas, que é a Tia Nastácia. Há o Sábio dos Sábios, que é o ilustríssimo Senhor Visconde de Sabugosa... (LOBATO, 2010b, p. 35).

Como podemos perceber, o trecho dá conta do papel de cada um no Sítio. Além disso, observamos que, apesar de se negar a existência de reis e de rainhas ali, há evidentes referências ao sistema monárquico pelos títulos dados aos habitantes. Tais referências se devem não apenas ao fato de a pergunta da Quimera envolver esse sistema de governo — e assim a resposta de Visconde se balizar pelos padrões conhecidos por sua interlocutora — mas também ao fato de a República ainda ser um fato histórico recente no Brasil à época de enunciação da obra (1939), contando com

apenas 50 anos. De todo o modo, no imaginário popular brasileiro, até hoje, pululam as figuras de reis, rainhas e príncipes em toda a sorte de atividades.

No entanto, o claro estabelecimento de papéis não significa tampouco garante que esses mesmos papéis traduzam igualdades sociais. Ao contrário: apesar de todos terem voz e vez no Sítio, o modo como suas vozes ecoam, com maior ou menor volume de autoridade e a forma como participam do cotidiano do Sítio revelam algumas desigualdades, especialmente se considerarmos a personagem Tia Nastácia e o modo como alguns dos habitantes se referem ao povo. Isso surge de modo bastante claro, por exemplo, em *Histórias de Tia Nastácia*, quando os habitantes do Sítio comentam as histórias contadas pela personagem que dá título à obra.

Em *Histórias de Tia Nastácia*, até mesmo Dona Benta, representada, em outros momentos, como a personificação da democracia, juntamente a Emília, Pedrinho e Narizinho, tece comentários que situam esses habitantes do Sítio como uma elite divorciada do povo. Isso porque falam do povo como uma entidade abstrata e distante, cujo gosto e cujas tradições são menosprezadas ao final de muitas das histórias narradas por Tia Nastácia. O próprio desejo inicial de Pedrinho de “[...] espremer Tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela” (LOBATO, 2009a, p. 12), sendo a personagem, para o menino, a representante do povo, já dá a ideia de exploração e marca o modo como Pedrinho exclui-se do povo. Além disso, sobre a primeira história, o menino observa que “A gente deve conhecer essas histórias como um estudo da mentalidade do povo” (Idem, p. 18), enunciado que corrobora a construção da imagem desse habitante do Sítio como pertencente a uma elite isolada, que não compartilha das ideias populares por não travar relações mais próximas com pessoas de outras classes sociais. Em relação a essa primeira história, Emília, por sua vez, diz que “Essas histórias folclóricas são muito bobas. [...] Por isso é que não sou democrática. Acho o povo muito idiota”. (Ibidem). Narizinho, de forma mais diplomática, concorda com Emília, dizendo que “Depois que li o *Peter Pan*, fiquei exigente demais” (Ibidem). Trata-se, na verdade, de três formas distintas de dizer o mesmo: que Narizinho, Emília e Pedrinho não se consideram pessoas do povo e que o olham como algo exótico (no caso de Pedrinho), com menosprezo (no caso de Emília) ou com indiferença (no caso de Narizinho, que prefere as histórias estrangeiras).

Já Dona Benta, ainda em relação a essa primeira história, contrariando a representação de democrata construída em outras obras, mostra-se orgulhosa das discussões empreendidas pelos seus netos e por Emília: “— Vê, Nastácia, como está ficando esse meu povinho? Falam como se fossem gente grande, das sabidas. *Democracia* pra cá, *folclórico* para lá, *mentalidade*... Neste andar meu Sítio acaba virando Universidade do Picapau Amarelo” (Ibidem, grifos do autor). Dona Benta, nessa fala, em que se destacam palavras e conceitos discutidos em esfera acadêmica, não demonstra preocupação com o caráter discriminatório e antidemocrático do pensamento do “seu povinho”. Pelo contrário: ao se orgulhar do modo quase acadêmico com que falam, deixando os pressupostos ideológicos em segundo plano, contribui para afirmar o caráter elitista do grupo. Outro fator que vem somar-se na construção do caráter elitista é o fato de admirar o “bem falar”, ou seja, a adequação aos padrões da norma culta, em oposição às construções populares, testemunhando uma cultura de prestígio aos “doutores” e “bacharéis”, que até hoje encontra eco em nosso meio.

De modo ingênuo, mas confirmando o caráter excludente e elitista das considerações sobre essa primeira história, Tia Nastácia responde da seguinte forma à Dona Benta:

— Emília já disse que a culpa é sua, sinhá. A senhora vive ensinando tantas coisas dos livros que eles acabam sabidões demais. Eu até fico tonta de lidar com esta criançada. Às vezes, nem entendo o que me dizem. Ontem o Visconde veio para cima de mim com uma história de ‘rocha sedimentária’, ou coisa assim, que até eu tive que tocar ele lá da cozinha com o cabo da vassoura. Já não percebo nem uma isca do que o Visconde diz... (Ibidem).

Assim, com as palavras de Tia Nastácia, percebemos ainda mais claramente a tensão entre a cultura formal e a popular, e a valorização daquela em detrimento desta. Além disso, apesar de Tia Nastácia conviver sob o mesmo teto das crianças que aprendem “coisas dos livros”, não tem acesso a esses mesmos conhecimentos. O fato de a personagem enxotar o Visconde da cozinha – que pode representar um espaço de opressão de gênero e de classe, com uma vassoura, outro provável símbolo de opressão e segregação social – é emblemático: mostra o lugar que ocupa na estratificação social do Sítio.

No entanto, a segregação social e racial não acontece apenas nessa passagem da obra (e, tampouco, apenas nessa obra). À personagem Tia Nastácia — e, por extensão, ao povo — são tecidas críticas de diversas ordens. O trecho abaixo, nesse sentido, sintetiza essas críticas:

— Sim — disse Dona Benta. — Nós não podemos exigir do povo o apuro artístico dos grandes escritores. O povo... Que é o povo? São essas pobres tias velhas, como Nastácia, sem cultura nenhuma, que nem ler sabem e que outra coisa não fazem senão ouvir as histórias de outras criaturas igualmente ignorantes e passá-las para outros ouvidos, mais adulteradas ainda (Idem, p. 27).

Desse modo, não só as histórias populares são desqualificadas, mas o povo em si, que é considerado pela “democrática” Dona Benta como incapaz de expressões artísticas legítimas. A legitimidade de suas manifestações culturais também é negada a “essas pobres tias velhas” que constituiriam o povo, uma vez que, do ponto de vista da proprietária do Sítio, pelo fato de não estarem de posse da cultura formal e elitizada, não teriam cultura alguma. O fato de essas histórias serem da ordem da oralidade, já que suas transmissoras não tiveram acesso à alfabetização, também é visto como algo negativo. Essa postura de Dona Benta, no entanto, encontra eco no contexto de enunciação da obra, que foi publicada pela primeira vez em 1937. O gosto literário popular ainda se calcava em modelos rígidos e repetitivos, à moda parnasiana e estrangeira. Além disso, Tia Nastácia — e, de resto, as massas populares — representavam a herança do Brasil agrário e estagnado que se queria esconder, especialmente aos olhos estrangeiros. A seguinte afirmação de Emília arremata e confirma esse pensamento:

— É o que eu digo — ajuntou Emília. — O povo, coitado, não tem delicadeza, não tem finuras, não tem arte. É grosseiro, tosco em tudo o que faz. Este livro vai ser só das histórias populares do Brasil, mas depois havemos de fazer um só de histórias compostas por artistas, das lindas, cheias de poesia e mimos — como aquela do *Príncipe feliz*, do tal Oscar Wilde, que Dona Benta nos leu. Aquilo sim. Até deixa a gente leve, leve, de tanta finura e beleza (Idem, p. 49).

A fala de Emília confirma a desvalorização das histórias populares em prol de obras estrangeiras, mostrando claramente a tensão entre a cultura formal e letrada e a popular e oral. No entanto, o menosprezo também se dá por questões raciais. Embora

se entenda o contexto de abolição historicamente recente, da falta de condições para que os afro-descendentes pudessem usar da liberdade decretada de forma efetiva, as obras lobatianas representam, por meio dos desaforos de Emília à Tia Nastácia, o racismo que havia na sociedade da época e que continua, de forma velada, até os dias de hoje — prova disso é a necessidade de se criar, no Brasil, lei que criminaliza o preconceito racial. Como Emília é a personagem desbocada, mandona, malandra da obra, os xingamentos à Tia Nastácia, hoje, podem ser entendidos como forma de denúncia a uma realidade que, infelizmente, ainda nos acompanha, mas que, sendo negada e escondida, acaba por existir de modo sub-reptício. De toda forma, ao leitor de hoje, causa espécie ler expressões como “Bem se vê que é preta e beijuda” (Idem, p. 90).

4.3 Considerações parciais: o Sítio como medida para o Brasil e para o mundo

Assim, desenvolvidos os modelos ideais de líder, de cidadão, de desenvolvimento, de democracia, de educação, de assistencialismo, de relações entre os pares, o Sítio se configuraria como parâmetro de bem viver. Os habitantes parecem saber disso, uma vez que o discurso apologético que procura caracterizar o Sítio como paraíso terrestre é encontrado em vários pontos das obras.

Embora percebamos que o modelo de nação que o Sítio acaba por constituir não deixa de ser excludente e segregador, uma vez que se apoia em ideias capitalistas e liberais, especialmente em *O poço do Visconde*, o Sítio é apresentado como o “salvador do Brasil”. Isso é exemplificado na passagem a seguir:

[...] O Brasil tem o mesmo tamanho dos Estados Unidos. Se ainda está dormindo, um dia há de acordar — e então...
Emília bateu palmas.
— Viva! Viva! *Vamos acordar o Brasil!* Rompemos aqui o primeiro poço e pronto — está acordado o Brasil. Viva! Viva!...
— O Brasil poderá suceder aos Estados Unidos na produção de petróleo — disse o Visconde [...] (LOBATO, 2010c, p. 57, grifo nosso).

Apesar do raciocínio simplista, o excerto mostra, especialmente pela expressão que grifamos, a intenção de que o Sítio seja o modelo para não só colocar o Brasil no compasso do desenvolvimento internacional, mas para que se possa suplantá-lo. Os

acontecimentos do Sítio, então, serviriam como modelo desenvolvimentista para a nação a partir da exploração do petróleo, da abertura de estradas e da reorganização da sociedade por meio da escolarização, focada no ensino técnico para dar “utilidade à caboclada bronca”, e de medidas sanitárias.

Devido ao fato de se achar medida de desenvolvimento, tanto os habitantes do Picapau Amarelo quanto alguns de seus convidados, com certa frequência, lançam mão do recurso do elogio ao paraíso que seria o Sítio, reduto mágico de felicidade, criatividade e aventuras. Esse recurso constrói, dentro das obras, uma espécie de leitura prévia, que controla as formações de sentido acerca do Sítio, encaminhando-as para a senda da ideia de paraíso perdido, modelar e redentor da humanidade.

Por outro lado, por conter dados que ancoram o ambiente do Sítio na região Sudeste do país, mais especificamente na região cafeeicultora paulista, esse modelo para a nação coloca São Paulo no lugar de matriz desenvolvimentista para o país, deslocando o eixo do poder político e intelectual que se encontrava no Rio de Janeiro, capital do país à época.

Essa ideia do Sítio como lugar mágico, onde tudo é possível, juntamente com a força de seus personagens, além de permear o universo ficcional criado por Monteiro Lobato, sobrevive até os dias de hoje. De formas diversas e com sérias implicações ideológicas, o Sítio do Picapau Amarelo e seus habitantes fazem parte do imaginário de gerações de brasileiros graças também e principalmente às sucessivas adaptações televisivas e, mais recentemente, às adaptações para *sites* temáticos como “O mundo do Sítio”⁷². No entanto, percebemos que, na esteira das adaptações, vários dos conteúdos que aqui expusemos em relação às questões identitárias sofrem um processo de apagamento, assim como as características de alguns personagens são simplificadas ao extremo. A contextualização, as implicações e o esclarecimento dessas modificações — algumas delas bastante radicais — serão o assunto dos próximos dois capítulos.

⁷² www.mundodositio.com.br

5 OS MODOS DE PRESENÇA DO UNIVERSO FICCIONAL DO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO NO IMAGINÁRIO NACIONAL

Passadas mais de nove décadas desde a publicação da primeira versão de *A menina do nariz arrebitado* (1920), primeira obra dirigida ao público infantil de Monteiro Lobato, é perceptível a durabilidade do universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo. Essa durabilidade é constatada a partir da presença de certos elementos desse universo no imaginário brasileiro. Isso ocorre especialmente no que diz respeito à notoriedade de alguns personagens e à do próprio autor. Em face dessas permanências e dessa visibilidade, surge-nos a seguinte pergunta: em tempos de globalização, quando falar de nacionalismo soa extremamente anacrônico, como explicar que a obra infantil de Monteiro Lobato, com fortes marcas do projeto de nação ideal, da ambientação rural e do folclore regional, conforme pontuamos no capítulo anterior, esteja presente hoje, embora de outros modos, no cotidiano e no imaginário de brasileiros? Essa é a pergunta à qual o presente capítulo procurará responder, relacionando as obras que compõem o universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo a motivações e a realizações extraliterárias.

Apesar de as obras literárias em questão, como vimos nos capítulos anteriores, apresentarem traços temporais e espaciais bem marcados, ainda hoje são adaptadas. Por isso, a sua visibilidade e a do autor, atualmente, dão-se muito mais pela exposição na mídia do que pela leitura propriamente dita dos originais literários — tarefa que é dificultada, hoje, não apenas pela concorrência com o grande número de obras infantis e juvenis que são publicadas anualmente, mas também pela linguagem e pelo vocabulário empregado. Desse modo, devido às sucessivas adaptações, percebe-se que há, em certa medida, por parte de boa parcela dos brasileiros, o conhecimento de alguns aspectos desse universo ficcional que se deram a conhecer por meio dos seriados televisivos, embora substancialmente modificados em relação aos originais literários. Trata-se, portanto, de um contato com o universo ficcional lobatiano que não se dá pela interação entre livros e leitores, mas mediado pelas várias (re)leituras que uma adaptação televisiva pressupõe, incluindo-se, nesse contexto, também questões estético-ideológicas. Esse conhecimento parcial e as modificações substanciais que as

obras-fonte sofreram estão interligados e fazem com que seja necessário analisar a questão por dois ângulos, igualmente relacionados. Um deles, de ordem técnico-estética, diz respeito à complexidade das adaptações de obras literárias para outros suportes midiáticos. Outro, de ordem político-social, refere-se à reflexão sobre os motivos da escolha, por parte das redes televisivas, do universo do Sítio para ser adaptado e readaptado em seriados destinados ao público infantil desde a década de 1950 até os dias de hoje.

5.1 O Sítio que se lê e o Sítio que se vê: trajetória das adaptações televisivas

As aventuras vividas no Sítio foram adaptadas para a televisão algumas vezes, em épocas diferentes. A primeira adaptação, conforme Camargos (2007), data do início da década de 1950 e foi produzida na extinta TV Tupi por Júlio Gouveia e Tatiana Belinky, quando o fazer televisivo ainda era uma aventura incipiente no Brasil⁷³. Conforme Luiz Pereira Costa Junior (2002), essa produção da TV Tupi ocorreu entre os anos de 1951 e 1964. Ainda em 1964, a TV Cultura de São Paulo levou ao ar a segunda versão do Sítio para a televisão. A terceira adaptação foi feita pela Rede Bandeirantes, em 1968, a qual, conforme Maria Tereza Amodeo (2003, p. 231), procurava “[...] reproduzir os mesmos episódios da TV Tupi em videotape”⁷⁴. Devido a um incêndio nos arquivos da emissora, não há registros em vídeo dessa segunda temporada televisiva. Já na segunda metade da década seguinte, substituindo, na

⁷³ A primeira transmissão televisiva no Brasil deu-se em 18 de setembro de 1950.

⁷⁴ Constatamos divergência nas informações quanto às datas e às emissoras responsáveis por essas adaptações do Sítio para a televisão. No *site* oficial da Rede Globo de Televisão, na seção intitulada *Memória Globo*, consta a seguinte informação: “*Sito* [sic] *do Picapau Amarelo* foi adaptado pela primeira vez para a televisão em 1952, na *TV Tupi*. O programa ficou onze anos no ar e foi um grande sucesso da emissora. Em 1964, o infantil ganhou uma versão na *TV Cultura* de São Paulo e, em 1967, na *TV Bandeirantes*”. (Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252780,00.html>. Acesso em: 10 mar. 2012.) Em todo caso, embora haja a discordância entre as datas de início da primeira versão (1951, citada por Costa Júnior, e 1952, citada pelo *site* da Globo) e da terceira (1967, de acordo com o *site* da Globo, e 1968, de acordo com Amodeo), o que nos salta aos olhos é a presença do seriado na experiência incipiente de se fazer televisão no Brasil. Essa presença demonstra não só a importância que tem Monteiro Lobato no cenário cultural brasileiro como também a confiança que as emissoras depositavam no sucesso, herdado da visibilidade e da notoriedade do autor e de suas obras direcionadas ao público infantil. No entanto, em relação à data da terceira adaptação, o ano de 1968 também é registrado como data inicial por Pereira Junior (2002), que, inclusive, afirma que essa versão feita pela Rede Bandeirantes foi exibida entre os anos de 1968 e 1969.

grade de programação, a produção de inspiração norte-americana *Vila Sésamo*, a Rede Globo lançou a terceira versão televisiva da obra de Lobato.

Na década de 1970, os aparelhos de televisão — em preto e branco — já eram relativamente comuns nos lares brasileiros, atingindo um público considerável para a época⁷⁵. A série intitulada *Sítio do Picapau Amarelo*, dirigida por Geraldo Casé, contava com elenco estrelado, entre outros, por Zilka Sallabery, no papel de *Dona Benta*, Rosana Garcia, como *Narizinho*, Dirce Migliaccio, como *Emília*, e André Valle, como *Visconde de Sabugosa*. O sucesso foi tanto que passou a ser apresentada não só no horário matinal, que anteriormente pertencia à *Vila Sésamo*, como também a ser reprisada no horário vespertino, depois das 17 horas, antecedendo a telenovela das 18 horas. Era possível, assim, contar com a audiência de adultos que voltavam do trabalho e pelas crianças que estudavam pela manhã. Dessa forma, a partir de 1977, os personagens de Lobato e suas histórias alcançaram o grande público, povoando não só o imaginário das crianças, mas também o dos adultos.

O projeto do Sítio da década de 1970 iniciou-se em data muito próxima da produção e da exibição da primeira versão do Telecurso pela Rede Globo, que se deu, mais precisamente, em 1978⁷⁶. O discurso oficial da emissora nega a exclusividade do caráter pedagógico dessa versão, ao afirmar, em seu *site* oficial, na subseção *Memória Globo*, sob o verbete “Sítio do Picapau Amarelo”, que “Dirigido especialmente ao público infantil, o programa unia entretenimento a um conteúdo de informação e instrução, sem adotar uma linguagem didática”⁷⁷. No entanto, as palavras de Geraldo Casé, diretor geral do seriado durante dez anos, deixam mais explícitas as tendências pedagógicas e culturais. Em entrevista que consta no material extra do DVD intitulado *Memórias de Emília*, baseado na versão exibida em 1978, lançado em 2008 pela Som

⁷⁵ Acerca do acesso dos brasileiros à televisão nas décadas de 1960 e 1970, Eugênio Bucci (2009, p. 224) traz dados concretos: “O crescimento da televisão brasileira foi exponencial. Em 1964, quando a história da televisão brasileira iria começar para valer, o Brasil tinha 34 estações de TV e 1,8 milhão de aparelhos receptores. Em 1978, já eram 15 milhões de aparelhos”.

⁷⁶ Segundo Cristiane Mafacioli Carvalho (2005, s/p.), “[...] em 1978, a Fundação Roberto Marinho iniciou a produção dos programas de Telecurso 2º grau, em parceria com a Fundação Padre Anchieta. Os telecurtos tornaram-se a série educativa mais difundida pela tevê brasileira. Até hoje o Telecurso 2000, como foi rebatizado o programa, é exibido na Rede Globo, TVE, TV Cultura, Rede Vida, Rede Minas e no canal Futura”. (Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17975/1/R1779-1.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2012.)

⁷⁷ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252780,00.html>. Acesso em: 10 mar. 2012.

Livre, Casé afirma, conforme transcrevemos a seguir, que o seriado se constituía em uma

[...] tentativa de fazer um novo caminho na televisão brasileira para programas infantis. Tanto que a ideia era fazer uma novela para crianças, mas que tivesse ingredientes educacionais, ingredientes de entretenimento, mas que não fugisse da cultura brasileira e dos conteúdos da obra de Monteiro Lobato (CASÉ, 2008).

Dessa forma, havia, por parte da emissora, o desenvolvimento de projetos em parceria com órgãos governamentais na área educacional.⁷⁸ O seriado baseado nas obras de Monteiro Lobato, assim, era uma das estratégias de um projeto maior de “integração nacional”. Coincidentemente ou não, os últimos episódios dessa temporada foram exibidos em 1986, um ano após a posse do primeiro presidente civil depois de duas décadas de sucessivos governos militares⁷⁹. Também o fato de se constituir em uma “novela para crianças” coloca o seriado no compasso das demais produções da Rede Globo no sentido de promover a referida integração nacional no nível do imaginário. Como observa Sandra Reimão, em 1975, com a publicação do Plano Nacional de Cultura,

A TV Globo, que há dois anos não produzia, em telenovelas, adaptações literárias de autores nacionais, realizou mais uma adaptação de *Helena*, de Machado de Assis, uma de *Senhora*, de José de Alencar, e uma de *O Alienista*, também de Machado, além da adaptação, em 1975, de Walter George Durst, para *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado (REIMÃO, 2004, p. 25).

Percebemos, portanto, que as novelas direcionadas para o público adulto da mesma época da primeira versão do Sítio pela Globo também se valeram dos clássicos literários de autores com tanta visibilidade e credibilidade quanto Lobato — Machado de Assis, José de Alencar e Jorge Amado. Com vistas a atingir o objetivo de direcionar, representar e fixar o que o senso comum tinha como “brasilidade”, pelos títulos apresentados, notamos que o cânone literário era bastante útil à Globo, que

⁷⁸ A Rede Globo, por meio da Fundação Roberto Marinho, estabeleceu parceria com o Ministério da Educação e da Cultura para o desenvolvimento do *Telecurso 1º Grau* e do *Telecurso 2º Grau*. Para a realização do seriado *Sítio do Picapau Amarelo*, contou com a coprodução da TVE, que é órgão do Governo Federal.

⁷⁹ Trata-se, no entanto, de uma gradual redemocratização, uma vez que Tancredo Neves foi eleito de forma indireta, apesar da mobilização que ocorreu para que houvesse eleições diretas, no movimento que ficou conhecido pelo nome de “Diretas-Já”. Por motivos de saúde, não chegou a assumir a presidência e foi substituído pelo vice-presidente, José Sarney.

demonstrava preferência pela adaptação de obras literárias com conteúdos históricos, buscando no passado — agrário ou urbano — essas raízes.

Já a falta de uma nova adaptação do Sítio para a televisão na década de 1990 não significa que tenha saído da grade da programação televisiva. Isso porque a TV Educativa, na década de 1990, reprisou os episódios produzidos nas décadas de 1970 e 1980 pela TV Globo. Tal reprise em outra emissora certamente foi facilitada pelo fato de que, segundo o que consta no *site* oficial da Rede Globo, na já referida seção intitulada *Globo Memória*, a TV Educativa, juntamente com a Rede Globo e com o Ministério da Educação e da Cultura, foi corresponsável pela produção.⁸⁰ Segundo Geraldo Casé, diretor geral do seriado, o trabalho em conjunto com a TVE durou dois anos⁸¹. Essa parceria da emissora com órgãos governamentais mostra claramente a sua filiação aos interesses do governo ditatorial e militar que havia no Brasil à época da realização dessa versão do seriado⁸².

Foi somente em 2001 que a TV Globo lançou uma nova readaptação das obras de Lobato⁸³. Na versão dos anos 2000, que faz parte do *corpus* proposto neste trabalho, várias inovações foram incorporadas ao ambiente originalmente rural lobatiano. Nela a televisão também é um elemento presente, assim como computadores, internet e *skates*.

A respeito dessas inovações, Ana Maria Machado⁸⁴, em artigo intitulado *Fazer mídia e fazer mídia*, comenta que “As adaptações existentes (como Dona Benta na internet) funcionam bem e fazem supor que Lobato aprovaria, já que sempre foi muito novidadeiro e fez questão de incluir contribuições do cinema (Shirley Temple, Tom Mix) e do desenho animado (Disney, Popeye, Gato Felix) em seu universo.” Nesse sentido,

⁸⁰ Dados disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273,252780,00.html>. Acesso em: 10 mar. 2012.

⁸¹ De acordo com entrevista concedida por Geraldo Casé que se encontra como material extra no DVD intitulado *Memórias de Emília*, da versão exibida em 1978, lançado pela Rede Globo em 2008 pela Som Livre.

⁸² Ocupar-nos-emos dessa relação entre a Rede Globo e a ditadura militar mais especificamente na seção 4.3.1.1 deste capítulo, intitulada *A Rede Globo de televisão e seu projeto de integração nacional*.

⁸³ Sobre o ano de estreia da nova versão do Sítio para a televisão, cabe-nos pontuar que, no ano anterior, 2000, a Rede Globo estreava a nova versão do Telecurso, agora denominada Telecurso 2000. Antes disso, porém, a Fundação Roberto Marinho, em 1997, inaugurou o Canal Futura, que nasce sob o lema “O canal do conhecimento”.

⁸⁴ MACHADO, Ana Maria. *Fazer mídia e fazer mídia*. Disponível em: www.observatoriodaimprensa.com.br. Acesso em: 29 mai. 08.

pode-se entender que a autora faz alusão ao comportamento empreendedor e inovador que Lobato apresentou ao longo de sua trajetória não só como escritor, mas como empresário de diversos ramos. Assim, a estratégia da Rede Globo, adaptando ao contexto atual cenários, costumes e comportamentos, vem ao encontro da lógica lobatiana. Acerca da característica de vanguarda do autor, José Roberto Whitaker Penteado, autor de *Os filhos de Lobato*, à época do lançamento da versão de 2001, afirmou, em artigo intitulado *Novo 'Sítio' é fiel à obra de Lobato*⁸⁵, que:

Dona Benta pilotando computador e recebendo e-mails da filha Tonica, avisando da vinda de Pedrinho ao Sítio, teria certamente o aval do velho José Bento - ele mesmo admirador ferrenho dos progressos tecnológicos, na época simbolizados pelos EUA, com automóveis Ford e fogões a gás.

Dessa forma, vemos que os dois autores concordam com as inovações exibidas na versão, pois seguem a lógica das estratégias de comercialização utilizadas por Lobato, como vender suas publicações em locais inusitados para a época. No entanto, há controvérsias quanto à validade dessa adaptação, como afirma, no artigo já citado, José Roberto Whitaker Penteado: “Não acredito que um programa de TV, voltado ao entretenimento e à manutenção de índices elevados de audiência, seja o veículo ideal para resgatar o ideário de Lobato, nem na versão anterior, nem nesta. Ele continua lá, nos seus livros.” Entendemos, pelas palavras do autor, que, na sua opinião, a versão televisiva não pode dar conta da complexidade da obra de Lobato, tampouco substituir a sua leitura.

A linguagem utilizada para narrar as aventuras no Sítio, no entanto, não ficou imune à ação do tempo. Essa linguagem, nos dias de hoje, pode vir a ser um empecilho para que, nas conhecidas palavras do autor, o público infantil venha a “morar em suas páginas”. Segundo alguns autores, esse contato frutífero somente se daria caso as histórias viessem a ser recontadas, revestidas de uma linguagem atualizada. Essas considerações encontram eco no que afirma Maria Tereza Amodeo (2003a, p. 238):

⁸⁵ Artigo disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp17020019999.htm>. Acesso em: 28 jun. 08

Pais, educadores e especialistas em literatura lamentavelmente têm de admitir que as crianças de hoje resistem à leitura dos textos originais de Lobato. À complexidade da linguagem atribui-se essa rejeição. Segundo José Roberto Whitaker, para ter sucesso outra vez, a obra de Lobato tem de sofrer uma mudança no texto.

É de consenso que, se um texto é adaptado, torna-se outro texto. No labirinto das escolhas lexicais, escondem-se sentidos pressupostos, inferências, visões de mundo, questões ideológicas, ou seja, cada palavra traz consigo representações de mundo. Substituí-las, independentemente das intenções explícitas, significa criar outros sentidos, ainda que de forma inconsciente. Atualmente, quando se pensa em atribuir modernidade, em se fazer releituras, normalmente esse movimento passa pelas telas, seja as da televisão ou as do computador — ou ambas. Mesmo o texto impresso vem sofrendo influências dos meios eletrônicos, conforme afirmam Dorothy Singer e Jerome Singer: “[...] os meios eletrônicos podem estar reformulando até mesmo o material de leitura de livros-texto básicos disponíveis às crianças [...]” (SINGER; SINGER, 2007, p.14). Essa reformulação, segundo os autores, vai ao encontro de uma sociedade permeada por múltiplos e constantes estímulos, reproduzindo-os, de certo modo, no formato desses livros, explorando os efeitos visuais e a dinamicidade, relegando a qualidade dos textos propriamente ditos a um segundo plano.

Também é consensual que, nessas adaptações, há rupturas inevitáveis, pois são veículos diferentes, cujos meios de expressão exigem recursos igualmente distintos. Porém, tratando-se de uma obra clássica que influenciou gerações⁸⁶, por meio do contato com a obra literária propriamente dita, impressa nos livros, as suas sucessivas versões televisivas poderiam salvaguardar, pelo menos, algumas características originais centrais às obras — e não promover a simplificação de enredos e a caricaturização grosseira de personagens complexos como Emília.

Por outro lado, é inegável que a obra de Lobato não pegou carona no *boom* da produção literária infantil e juvenil ocorrida no Brasil. Durante muito tempo, devido a questões editoriais e de (falta de) acertos comerciais com os herdeiros dos direitos

⁸⁶ Sobre essa influência de gerações, destaca-se a obra intitulada *Os filhos de Lobato — O imaginário infantil na ideologia do adulto*, adaptação da tese de doutoramento em Literatura pela UFRJ de José Roberto Whitaker Penteado. Nessa obra, cujo subtítulo já é revelador, o autor procurou demonstrar como a literatura infantil de Lobato influenciou na formação da elite intelectual brasileira, adultos nas décadas de 1980 e 1990.

autorais, chegou a ser difícil encontrar seus livros nas livrarias. Quando encontradas, as suas edições, feitas pela Editora Brasiliense, colocavam-se na contramão das demais produções, uma vez que, entre outros motivos, as ilustrações originais, até então mantidas, não conseguiam competir, em termos de atrativos, com as das obras infantis e juvenis mais recentes. Apenas em 2007, com a publicação pela Editora Globo, as ilustrações ganharam cores mais atraentes e novos traços. Essas ilustrações, no entanto, não primam pelo caráter artístico ou pela observância dos dados textuais, mas pela identidade visual com a série televisiva.

Essas modificações trazidas pelas adaptações televisivas, entretanto, no sentido de deixar as características do Sítio e de seus habitantes de acordo com o contexto das produções televisivas, de certa forma, encontram eco no espírito liberal e progressista do autor. Lobato, como vimos, não era avesso às “modernizações”: no seu projeto de nação ideal, nota-se o claro desejo de colocar o Brasil no compasso das nações mais adiantadas tecnologicamente. Isso é confirmado pelas seguintes palavras de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007, p.57): “[...] o caráter agregador do Sítio, aberto a todos indistintamente, mas, em especial, às experiências mais modernas: Dona Benta está sempre atenta ao que se passa no mundo, possui cultura invejável e não se escandaliza com a tecnologia [...]”.

Dessa forma, o Sítio é permeado por experiências que traduzem a modernidade à época de sua enunciação, espelhada não só pela linguagem renovadora adotada, como também pela apropriação de elementos da cultura internacional. Devido a essa característica intertextual, personagens tanto da cultura clássica quanto os provenientes do cinema e das histórias em quadrinhos da época acabam “desembarcando” no Sítio. Nesse espaço, são inseridos em aventuras ao lado dos seus habitantes “nativos”. Assim, é o estrangeiro que se adapta ao local e, justamente por meio dessa adaptação, reitera as características singulares do Sítio. Conforme Lajolo e Zilberman “[...] tanto mais moderno quanto mais rural, porque é este último fator que assegura a nacionalidade do espaço” (Idem, p. 58). Isso porque, na época, a industrialização ainda era uma experiência incipiente no Brasil, se comparada ao que ocorria no contexto europeu e norte-americano. Segundo afirmam as citadas autoras, “[...] fosse ele mais urbano, e os atributos internacionais viriam à tona” (Ibidem). Já nessa época, percebe-

se certa consciência do processo de homogeneização cultural que a industrialização viria promover. Um dos índices dessa consciência diz respeito às eventuais incorporações, no Sítio, de personagens de narrativas pré-existentes à de Lobato, que, em visitas, sempre se adaptam ao ambiente.

5.2 A (in)fidelidade nas adaptações de obras literárias para a televisão

As adaptações de obras literárias consideradas clássicas, que marcaram gerações de leitores, como é o caso das obras lobatianas em questão, para a televisão e para outras formas midiáticas, em nossos tempos, evidenciam o fato de que não são apenas as nações e as identidades que se liquefazem e se globalizam “pelo alto”, conforme acepção de Octávio Ianni (2007). A arte, como legítima expressão da humanidade, não foge às tendências de inter-relação. Dessa forma, a literatura, no seu status de arte, não pode mais ser considerada apenas no que se encontra entre capas e contracapas: os estudos literários devem considerar as relações com as outras formas de arte e de suporte midiático. Nesse contexto, a relação da literatura com o cinema e com a televisão, sob forma de adaptações, toma especial relevância. Afinal, conforme afirma Maria Tereza Amodeo (2003b, p. 121), “[...] pensar a literatura nos tempos de hoje é, também, pensar as formas que ela assume na cultura contemporânea”. Além disso, a televisão busca na literatura o mesmo que o cinema, décadas antes, já havia buscado: mais do que “[...] um repositório de histórias e técnicas narrativas”, a arte literária, em relação às audiovisuais, constituía-se como “[...] um exemplo a seguir no que diz respeito ao processo de constituição de um campo autônomo: ou seja, tratava-se de [...] alcançar o patamar de ‘dignidade cultural’ que a literatura havia conquistado” (FIGUEIREDO, 2010c, p. 16). Devido a isso, faz-se necessária a reflexão acerca de dois aspectos desse deslizamento da literatura para outros suportes: o primeiro diz respeito aos imperativos e às especificidades da linguagem audiovisual, mais precisamente da televisão; o segundo, ao lugar ocupado pela arte literária na relação entre as inovações tecnológicas e os apelos do mercado consumidor.

5.2.1 A linguagem televisiva e as suas particularidades

No estudo das adaptações literárias, além das implicações de mercado e de recepção, precisamos também levar em conta as particularidades de cada forma de expressão, preservando as especificidades da linguagem televisiva e da linguagem literária. No entanto, é inegável a integração de ambas às muitas formas de narrativas, que “[...] podem assumir diferentes substâncias de expressão, diversas funções socioculturais e variados enquadramentos pragmáticos” (SARAIVA, 2003, p.9).

Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante e Ingedore Villaça Koch trazem-nos outro argumento acerca da validade do estudo da relação entre literatura e televisão, quando falam acerca do princípio da intertextualidade, a partir do ponto de vista da pesquisa semiológica:

- a) As operações produtoras de sentido são sempre intertextuais no interior de um certo universo discursivo (por exemplo, o cinema);
- b) O princípio da intertextualidade aplica-se também entre domínios discursivos diferentes (por exemplo, cinema e TV) (BENTES; CAVALCANTE; KOCH, 2008, p. 15).

As palavras das autoras referem-se a dois caminhos relacionais: entre textos de um mesmo universo discursivo — como Lobato faz com os contos de fadas, por exemplo — ou entre domínios discursivos diferentes. Exemplificam esse segundo tipo de relação com o cinema e a TV, que possuem formas de expressão bastante similares.

Robert Stam (2008) afirma que está disseminada, no senso comum, a ideia de que o cinema — e aqui estendemos o comentário à televisão — tem prestado um desserviço à literatura, no sentido de que, por meio das adaptações, vulgariza, deturpa, deforma e trai as obras a que se referem⁸⁷. Tais ações se dariam porque, seguindo a lógica do capitalismo e da sociedade de consumo, a televisão e o cinema servem-se das obras literárias de referência — especialmente aquelas que já se constituíram sucesso de público e, por isso, de certa forma, assegurariam também o sucesso da

⁸⁷ Em sua obra *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Robert Stam (2008) tece considerações acerca da fidelidade das adaptações de obras literárias para o cinema que seguem válidas também para as adaptações televisivas, embora reconheçamos as inúmeras diferenças de linguagem, de público, de alcance e de qualidade entre essas mídias.

produção para as telas —, extraindo delas o que fosse útil e interessante às especificidades das suas produções e de seu público. O que restaria dos textos originais não seria apenas descartado como também substituído por outros elementos que melhor se adequassem aos objetivos de sucesso e, por consequência, de lucro das indústrias cinematográficas e televisivas. A diferença entre ambas residiria, no que tange ao comportamento direcionado a resultados e a lucros, nas particularidades de cada uma das indústrias e, dentro delas, dos subsistemas que ocupam nichos de mercados bastante específicos.

Em vista dessas particularidades, o meio televisivo seria muito mais agressivo e devastador frente às obras literárias de que se apropria do que o cinema. Isso porque a televisão constitui-se como um meio muito mais efêmero, com produções muito menos elaboradas, já que precisam ficar prontas em um espaço de tempo infinitamente mais curto do que o que ocorre com o cinema e com custos também muito mais baixos para constantemente abastecer as grades de programação com “mais do mesmo”.

Desse modo, é comum, como nos mostra Stam (2008), ouvirmos o comentário, decepcionado, de quem, após ler alguma obra, assistiu à sua adaptação cinematográfica ou televisiva de que “o livro era melhor” (Idem, p. 20). Ou seja, as adaptações acabam contrariando os horizontes de expectativas daqueles que já leram a obra literária e partem para a nova experiência estética de posse de construções de significações prévias e muito particulares — particularização essa acentuada pelo fato de a leitura literária ser uma atividade solitária, sem a mediação de imagens visuais que não sejam as das ilustrações, que exige abstrações por parte do leitor.

Apesar de considerarmos todas as implicações da passagem de um meio para outro, segundo Stam (2008), os comentários advindos do senso comum acerca da decepção pela falta de fidelidade em relação aos originais literários não são totalmente destituídos de razão. O autor elenca três razões para a decepção com as adaptações:

- a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais admiramos nos romances-fonte; b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. (Idem, p. 20, grifos do autor)

Quanto à primeira razão apontada por Stam para que a ideia de fidelidade ganhe força, sabemos que, por mais solitária e individual que seja a leitura literária, as obras que servirão de fonte para adaptações, via de regra, já são consagradas pela crítica. Devido a isso, circulam informações sobre elas tanto nos meios informais quanto nos meios acadêmicos. Essa circulação faz com que haja valorações prévias e conhecimentos construídos sobre essas obras literárias que podem ser partilhados até mesmo por quem não as leu. Por isso, as obras consagradas pela crítica, pelos meios acadêmicos e pela voz popular e informal implicam algumas construções que acabam por determinar não só futuras leituras das obras literárias como também se espera que essas sobredeterminações balizem as possíveis adaptações para outros meios. Portanto, se as adaptações não estiverem em consonância com as sobredeterminações — muitas vezes tácitas —, não irão, de fato, captar o que uma coletividade mais preza nessas obras-fonte.

Já o segundo motivo arrolado por Stam para que haja decepção com adaptações reside no fato de que há algumas melhores do que as outras. Aqui, no contexto em que escreve o autor, o critério de qualidade é o do senso comum, ou seja, a fidelidade às obras originais. Podemos dizer que há adaptações com maior ou menor grau de proximidade com as obras a que se referem devido a, pelo menos, dois motivos: a) as especificidades do texto literário original, o qual pode se apresentar mais adequado a essa adaptação, mais pronto para ser roteirizado, com maior número de sequências de ações e de diálogos prontos para serem transpostos para os *scripts*; b) a adequação do texto literário original aos interesses da emissora e das especificidades do público ao qual se quer atingir com a produção televisiva.

Essa maior ou menor adequação da obra literária original leva-nos a pensar no terceiro motivo apontado como provocador de decepção frente às adaptações, o da perda de algumas características originais das obras literárias. Quanto menos a obra se mostrar adequada aos gostos, ao *modus vivendi* do público ao qual a emissora quer atingir e aos objetivos de lucro e de consumo da produção, maiores serão as alterações e os apagamentos de características originais.

Desse modo, dificilmente o confronto com uma adaptação depois da experiência da leitura literária não resultará em decepção se o espectador considerar como critério

de julgamento apenas a fidelidade em relação aos originais, condição que, levada à estreiteza, pode sequer ser possível. Essa impossibilidade se dá porque

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como um romance para um meio multifacetado como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20, grifo do autor)

A fidelidade literal indesejável aludida por Stam lembra-nos o que afirma Kristeva (apud Lopes, 1994, p. 71): “[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Nesse caso, o da transformação do texto literário para o televisivo, trata-se de uma transformação profunda e radical, tanto no que diz respeito às questões do plano da expressão, observando-se as especificidades do meio, quanto no que se refere às imposições do contexto enunciativo.

Tratando-se do plano de expressão, um texto literário, por mais sinestésico que seja, devido ao fato de ter como matéria-prima apenas as palavras, não dá conta do universo de signos implicados em uma produção televisiva. O sincretismo dessa produção pode ter no texto escrito o seu ponto de partida, mas a ele são acrescentadas outras formas de representação, como cenários, figurinos, sonoplastia, iluminação, edição, recursos computacionais e a dramatização dos atores, envolvendo várias formas artísticas. Nesse caso, a produção de sentidos se dá não apenas por meio de signos verbais, como no texto literário, devido às características particulares do meio televisivo, que envolve som e imagem. Acerca da diversidade sógnica constituinte da mensagem televisiva, Elisabeth Duarte afirma:

Trata-se de textos complexos que articulam o verbal, o musical, a diferentes sistemas de significação visuais; cenários, iluminação, cores, corpos, vestuário, gestos, expressões faciais, etc. [...] o que caracteriza a gramática de formas de expressão do texto televisivo é um complexo de relações que remete não só ao tipo de imagem configurada, mas ao tipo de emissora e programação, às formas e horários de transmissão, aos gêneros e formatos dos textos, aos tipos de narrativas privilegiadas, bem como a outros elementos, tais como o tipo de público a que se destina, as condições em que esse público se encontra, os entornos sociais e culturais. (DUARTE, 2002, p. 5-6)

Como vemos, a composição do texto televisivo implica questões não apenas de configurações internas — os múltiplos sistemas de significação envolvidos — como também as forças externas, que dizem respeito às imposições mercadológicas. Essas últimas influenciam diretamente as primeiras, ou seja, a lógica do mercado exerce papel significativo na configuração do texto televisivo, o qual deve estar em consonância com suas imposições a fim de angariar audiência. Devido a essas particularidades, os signos verbais empregados na adaptação televisiva, especialmente na fala dos personagens, portanto, não correspondem, na maioria das vezes, exatamente ao que se encontra no texto literário. A explicação para essa divergência reside não só no fato de se tratar de meios comunicacionais diferentes, mas também de contextos enunciativos diferentes — os “entornos sociais e culturais” aos quais se refere Duarte. Como há uma distância temporal significativa entre a obra literária em questão e a sua versão televisiva, os imperativos do momento de produção são bastante diferentes. Essa diferença também se encontra no perfil do público a que se destina essa versão. Desse modo, o entendimento das rupturas entre texto literário e texto televisivo passa, necessariamente, por questões da chamada “linguagem televisiva” e também por reflexões acerca das transformações na história social do Brasil nos últimos sessenta anos. Na esteira da História, poderemos encontrar explicações de cunho ideológico para as modificações empreendidas na adaptação televisiva, relacionando forma e conteúdo.

Dessa forma, não se trata de discutir a “fidelidade” ou não do seriado televisivo *Sítio do Picapau Amarelo* às obras literárias de Monteiro Lobato, já que se trata, segundo Stam, de “um tropo inadequado” (2008, p. 21) e rudimentar para falarmos de adaptações bem sucedidas ou não. O referido autor sugere que levemos em consideração a

[...] atenção dada a respostas dialógicas específicas, a ‘leituras’, ‘críticas’, ‘interpretações’ e ‘reescritas’ de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para as mídias e materiais de expressão muito diferentes. (Idem, p. 22)

Por isso, é necessário que, ao analisarmos uma adaptação, levemos em conta as particularidades de linguagem, de recursos tecnológicos e de público que aquele suporte midiático em especial apresenta. Por isso, a transposição literal de um meio para outro é impossível. Nesse sentido, Stam (2008) nos indica, acerca das adaptações para o cinema, um importante fato que também podemos aplicar às versões televisivas do Sítio:

Adaptações fílmicas [...] são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização. [...] De fato, as variadas adaptações anteriores juntas podem formar um hipotexto maior, cumulativo, disponível ao cineasta que ocupa um lugar “tardio” nessa sequência. (Idem, p. 22)

A partir dessa ideia, consideramos o universo ficcional lobatiano como um grande hipotexto do qual a adaptação da década de 1950 se serviu. Não podemos, entretanto, afirmar o mesmo acerca das adaptações das décadas seguintes, uma vez que, por mais que os profissionais envolvidos nas readaptações tenham, possivelmente, buscado referências na obra-fonte, não deixam de ocupar o “lugar tardio” e, de alguma forma, de “contaminar” o olhar com as adaptações anteriores. Essas obras televisivas anteriores, a partir de então, passam, junto com a obra-fonte, a fazer parte do hipotexto, em um *continuum*. Além dessas influências, as adaptações televisivas, assim como a literatura e o cinema, segundo o que nos aponta Stam (2008), são permeáveis às tensões históricas e sociais do momento de produção. Portanto, os processos de “seleção, ampliação, concretização e realização” referidos pelo autor estarão fortemente influenciados por esses dois fatores: o contexto e as obras que lhe sucederam.

Além disso, há questões pontuais da linguagem televisiva que distanciam as adaptações das obras literárias. À semelhança do que ocorre no cinema, sobre o qual nos explica Marcel Martin (2011), as imagens em movimento, juntamente com os aspectos sonoros, constituem também a base da linguagem televisiva. Como característica da linguagem cinematográfica que também podemos aplicar à televisiva, Martin nos indica a aparência realista das imagens, que, devido ao movimento e aos efeitos sonoros, acabam por tornar o cinema e a televisão em meios nos quais o referente, o significante e o significado imbricam-se, “[...] induzindo à crença na

existência objetiva do que aparece na tela” (MARTIN, 2011, p. 22). Sobre essa sensação de mimese da realidade nessas mídias que assim se configuram, Anna Maria Balogh (2005, p. 42) afirma:

A sensação de mimese da realidade é muito mais forte no cinema do que em qualquer outra das artes visuais, devido à capacidade de criar a ilusão do movimento e combiná-la ao áudio. Por essa razão, o cinema foi estusiasticamente [sic] saudado pela crítica em seus primórdios como o tipo de arte que poderia ‘vencer a própria morte’.

A aludida combinação também ocorre na televisão, herdeira das técnicas cinematográficas, portanto seguem válidas as ideias de sensação de reprodução do real, de realismo instintivo e da concretude⁸⁸. A mesma autora, em outra obra, aponta-nos o uso, de forma adaptada, dessa herança recebida não só do cinema, mas também de outras formas de expressão artística que lhe antecederam:

O mais corriqueiro dos programas de TV trará um agenciamento de sons e de imagens herdado da montagem cinematográfica à qual se acrescentam as interrupções para os comerciais, próprias da TV, os enquadramentos cuja concepção vem das artes plásticas, da fotografia e do próprio cinema, os ganchos ocorridos antes das interrupções nos remetem ao folhetim literário e radiofônico, com a diferença de que os intervalos da TV são inundados de propagandas. Ou seja, cada uma das estratégias de enunciação da TV remete a uma diacronia feita de heranças múltiplas incorporadas de forma assimétrica pela televisão. (BALOGH, 2002, p. 24)

A linguagem televisiva, portanto, (re)aproveita recursos artísticos de variadas procedências, a eles aliando as progressivas inovações tecnológicas. Isso amplia não só o alcance da mídia, mas também as possibilidades de se retroalimentar das produções artístico-culturais que lhe antecederam. Além disso, ainda segundo Balogh (2002), essa (retro)alimentação é constante, vinda de fontes diversas, o que leva a autora a classificar a televisão como uma “máquina antropofágica que devora tudo e

⁸⁸ No entanto, não se trata, como nos mostra Martin (2011, p. 24), de a imagem audiovisual possuir o caráter de “reprodução estritamente objetiva do real”. É necessário que consideremos que o ângulo de filmagem, o recorte da câmera, a seleção de imagens, os cortes, os closes, entre outros procedimentos, implicam as percepções subjetivas dos profissionais envolvidos nesse processo. Portanto, as imagens audiovisuais dão o efeito de realidade, mas não a reconstituem, tratando-se de “[...] *imagem artística* da realidade, ou seja, se refletimos bem, totalmente *não realista* (veja-se o papel dos primeiros planos e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (Ibidem, grifos do autor).

todos” (Idem, p. 26). Nesse “tudo” de Balogh, aplicando ao contexto brasileiro, incluem-se a incorporação, da readaptação e a recriação “[...] da cultura do outro, do estrangeiro, ou do outro brasileiro que está ao nosso lado, reciclamos tudo, e nessa metamorfose atingimos um fazer com o nosso carimbo tupiniquim: ‘yes, nós temos bananas’, petróleo, telenovela, bossa nova e sambalanço...” (Ibidem).

Além desse caráter antropofágico e catalisador, a televisão está constantemente presente na vida dos telespectadores, oferecendo programações ininterruptamente. Para suprir essa demanda, foi necessária a criação de uma indústria de produção, que conta com a serialidade como uma das suas principais características, que se desdobra em produtos como novelas, séries, minisséries. Com a serialidade, afirma-se a estética da repetição, que já dava seus ares desde que se descobriram mecanismos de reprodutibilidade na imprensa, na fotografia e na gravura. Trata-se, pois, de mais uma característica herdada de meios que a precederam.

No entanto, a serialidade, sozinha, não é suficiente para a alimentação da “máquina antropofágica”. Essa característica a alimenta, constantemente, de “mais do mesmo” em trajes ligeiramente diferentes. Contudo, para a produção desse “mesmo”, são necessários recursos financeiros. Assim, com o intuito de manter a programação ininterrupta, é necessário que seja patrocinada — e aí entram os comerciais, as rupturas na programação e mais uma característica herdada de meios que lhe são anteriores: trata-se do gancho, que pode se dar dentro de um mesmo episódio ou capítulo diário, ou mesmo entre capítulos e episódios diferentes.⁸⁹ Para que se insiram os intervalos comerciais, o fluxo do programa televisivo é cortado. Devido a isso, “[...] temas, isotopias, programas narrativos (pensamos sobretudo na ficção) são fragmentados em blocos” (BALOGH, 2005, p. 144). Nesse ponto, as narrativas fílmicas e televisivas se distanciam, uma vez que tais fragmentações não ocorrem no cinema. Nesse último, não observamos o uso de recursos como suspensão, manutenção e retomada de sentidos como vemos, em abundância, na televisão (BALOGH, 2005). Esses recursos, formas televisuais dos ganchos folhetinescos, são usados não só entre

⁸⁹ O gancho, como se sabe, foi criado na época dos folhetins e remonta às narrativas das “Mil e uma noites”. Trata-se de técnicas a partir das quais o sentido é suspenso, criando interesse ou até mesmo certo mistério, e desejo no leitor ou espectador para continuar seguindo, após o término da suspensão, o fio da narrativa.

as partes de um mesmo capítulo ou episódio diário, mas também entre capítulos ou episódios que são exibidos em dias diferentes — como as clássicas “cenas dos próximos capítulos”.⁹⁰ Por meio desses mecanismos, a televisão pode ser considerada não só uma “máquina antropofágica”, mas também uma “máquina de sedução”, de se fazer desejada. Esse desejo, no entanto, deve ser não só mantido, mas constantemente recriado a cada novo produto lançado. Essa manutenção se dá, em pelo menos dois campos: um paratextual e outro intertextual.

Em relação ao primeiro campo, sabemos que, para a manutenção e para a revitalização do desejo dos telespectadores frente a um novo objeto, há que se prepará-los, lançando mão de recursos que o captem e que o introduzam à nova produção, construindo e ressaltando familiaridades. Assim, é construída a “paratextualidade”, ou, como nos indica Balogh (2005), a “parasserialidade”, que seria composta de “[...] todos elementos marginales que sin pertenecer a la serie actúan para-ella, em forma enmascarada, haciendo de chivato e colocándose cômoda e impunemente fuera de la norma del género” (VILCHES apud BALOGH, 2005, p. 148). Esses elementos seriam, a título de exemplo, as chamadas que são exibidas nos intervalos comerciais, as entrevistas com atores, produtores e diretores em outros programas televisivos, as matérias em outros programas, como o Vídeo Show, da Rede Globo. Nesses casos, a televisão mostra sua autorreferencialidade, como afirma Balogh: “[...] a televisão está constantemente referindo-se a si mesma num processo delirante de autorremissão” (Ibidem). Essa autorreferenciação constitui-se, portanto, de modos de controle das possíveis leituras e dos horizontes de expectativas dos telespectadores frente aos programas com data marcada para estrear. No entanto, esse processo de controle não ocorre apenas mediado pelo meio televisivo, uma vez que, assim como

⁹⁰ Notamos, atualmente, que os diversos formatos de ficção televisiva não se utilizam mais da estratégia de “cenas dos próximos capítulos”, embora mantenham a estratégia de interrupção do fio narrativo em um momento de clímax para continuar no próximo dia ou na próxima semana. Especificamente em relação às atuais telenovelas, essas “cenas dos próximos capítulos”, no entanto, parecem-nos substituídas por uma indústria paralela, que envolve a publicação de revistas semanais de preço acessível à população, colunas de jornal, programas de televisão e de rádio “de fofocas” e *sites* correspondentes. Nesses espaços, comercializa-se a especulação sobre os próximos passos dos mocinhos e dos vilões, inclusive com a publicação de imagens obtidas das gravações das telenovelas — o que evidencia, concretamente, o interesse da emissora que as produz nessas publicações. Desse modo, “as cenas do próximo capítulo” transferiram-se para uma lucrativa indústria paralela, que nos aponta para as suas dimensões também paratextuais e metalinguísticas.

acontece com as novas formas assumidas pelas “cenas dos próximos capítulos” nos programas em andamento, há também uma indústria extratelevisiva que comercializa essas expectativas, sonhos e desejos, em uma espécie de jogo de adivinhações cujos resultados já são conhecidos.

Além dos aspectos paratextuais ou parasseriiais, o jogo de sedução criado pelo meio televisivo também se sustenta a partir da criação de relações intertextuais. Essas relações não só reiteram o caráter de reaproveitamento de textos conhecidos para, em outros formatos, alimentar a “máquina antropofágica” de “mais do mesmo” como também estabelecem uma zona de conforto para o telespectador, que não se vê desestabilizado ou desacomodado frente a estruturas totalmente novas, permanecendo em sua zona de conforto. Nesse sentido, devemos considerar as relações estabelecidas não só entre os próprios textos televisivos, construindo esquemas de conteúdos e de formas que se repetem, mas com os textos das culturas populares e letradas, incluindo-se aí as adaptações literárias.

No que se refere às relações estabelecidas entre os próprios textos televisivos, uma das estratégias é o que Lorenzo Vilches (1984), em seu artigo emblematicamente intitulado *Play it again, Sam*, denomina como reprodução. De acordo com o teórico, a reprodução não consiste em mera cópia de um texto anterior, mas na sua restituição ou no seu restabelecimento junto ao público, em novas versões que apresentam variações no estilo, na ancoragem espaço-temporal, na caracterização dos personagens, entre outros. Vilches cita as diferentes versões de Dom Quixote e de Hamlet como exemplos de reproduções.

Outra estratégia intertextual que nos é apresentada por Vilches trata-se do “calco”, ou decalque, transferência de traçado por meio artificial com vistas a simular a realidade. Esse procedimento, segundo o autor, consiste na tentativa de imitar exatamente um outro objeto, refazendo-o. Isso pode ser aplicado a todo um produto final ou a alguns detalhes de cenografia, de imagens externas, reaproveitadas de um programa para outro. Segundo Vilches, essa estratégia tem origem na cadeia de montagem industrial das produções televisuais e acarreta perdas de originalidade e de apuro estético.

O terceiro procedimento citado por Vilches é denominado como série, que é construída por três fatores — “[...] la estructura productiva, las estructuras narrativas y

las expectativas de los destinatários” (VILCHES, 1984, p. 59). Considerando a estrutura produtiva, o teórico refere-se à existência de “séries de autor”, muito comuns ao cinema, em que uma mesma pessoa é responsável por todo o andamento dos trabalhos. Já em relação à televisão, existem as séries de “realizador”, em que uma série substitui a outra de características similares, de modo a não desequilibrar a grade de programação no que diz respeito ao percentual já estabelecido de tipos de programações destinados a determinados públicos específicos.⁹¹

Outro procedimento intertextual apontado por Vilches resulta das estruturas narrativas das séries, que seguem um esquema de funções similar ao que foi apresentado por Vladimir Propp, quanto à estrutura do conto, e por Claude Bremond, quanto à lógica dos possíveis narrativos. Trata-se, portanto, de narrativas triviais cujas estruturas se repetem, com esquemas e papéis temáticos fixos, com poucas variações, que se encarregam tão-somente de se atualizar com roupagens diferentes.

Também a saga, compreendida como a narrativa do nascimento à morte dos personagens, é um dos procedimentos intertextuais citados por Vilches. Ela pode ser linear ou arbórea, mas, em ambos os casos, implica procedimentos conhecidos pelo público e, também por isso, de fácil entendimento, como a narração de histórias da saga de uma família ou os desdobramentos de um triângulo amoroso.

Já a evocação é o estabelecimento de relações intertextuais a partir da citação de trechos, signos ou quaisquer outros elementos que evoquem imagens anteriores aos espectadores. Vilches alude à evocação estilística, baseada no conhecimento não da forma de trabalho de um determinado autor ou diretor, mas de como a linguagem televisiva normalmente se constitui na organização de determinado gênero de programa. Ou seja, trata-se do estilo de linguagem a partir do qual, pelas sucessivas repetições e pela obediência a regras de produção e de veiculação, o telespectador consegue diferenciar um gênero televisivo do outro. Além dessa evocação de

⁹¹ Podemos dizer que é isso que ocorre com as telenovelas da TV Globo, divididas e caracterizadas por horários de exibição. É o que também ocorreu com a primeira versão do Sítio que a emissora produziu, na década de 1970, que entrou na grade de programação em substituição à Vila Sésamo, também um programa infantil. Já em 1983, três anos antes de essa versão do Sítio sair do ar, começou também a ser exibido, em horário próximo ao do Sítio, o programa Balão Mágico, apresentado por crianças, com apresentações musicais, sorteios, exibição de desenhos animados, introduzindo o formato de programa de auditório infantil solidificado pelo “Xou da Xuxa”, que substituiria os dois programas em 1986.

elementos estruturais, nas séries televisivas também se referencia, de modo explícito ou não, a conteúdos pontuais de outras obras. Isso porque

Si se consideran las series televisivas o cinematográficas como un sistema enciclopédico donde las obras mantienen un valor de reciprocidad entre ellas, se puede hablar de intertextualidad en el sentido de revelación entre el autor que cita y el que es citado. (VILCHES, 1984, p. 67)

Nessas relações, as séries televisivas podem tomar de empréstimo conteúdos de outros filmes ou de obras literárias. No entanto, essas relações intertextuais não funcionariam se não houvesse um espectador com os conhecimentos prévios para essa compreensão. Por isso, se o espectador não compartilhar dessa “enciclopédia interiorizada”, o efeito de conforto frente aos saberes prévios não ocorreria.

Tendo em vista o conceito de “evocação” de Vilches, mais uma vez voltamos à adaptação de obras literárias para a televisão, agora ressaltando seu caráter de intertexto e não-originalidade. Acerca da relação entre adaptações e intertextualidade, Robert Stam (2006) retoma conceitos pós-estruturalistas de Bakhtin e de Foucault sobre a descentralização do autor no processo artístico, situando-o em um “território inter-individual (sic)”, como um “orquestrador de discursos pré-existentes” (STAM, 2006, p. 23). Tal deslocamento de conceitos, relativizando a originalidade das criações artísticas, reflete-se no modo como a adaptação é concebida e valorizada, uma vez que ela também “[...] pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos” (Ibidem). Assim, não cabe mais a discussão, em termos de valor artístico, sobre o maior ou menor grau de fidelidade em relação às chamadas “obras-fonte”, uma vez que elas mesmas se situam em uma cadeia de inter-relações.

Linda Hutcheon, por sua vez, também reitera a posição de reconsiderar o lugar de valor da adaptação no contexto cultural contemporâneo. A autora nos lembra que a adaptação vem de longa data, exemplificando que

Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo — e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptadas novamente. Nós, pós-modernos, herdamos esse mesmo hábito, mas temos ainda outros novos materiais à nossa

disposição — não apenas o cinema, a televisão, os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual. (HUTCHEON, 2011, p. 11)

Dessa forma, a autora, assim como o faz Stam (2006; 2008), trata da valoração da adaptação conforme seu grau de fidelidade à obra-fonte, análise entendida por ela como um “discurso moralmente carregado”, que se “[...] baseia na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado” (HUTCHEON, 2011, p. 28). À semelhança do que nos mostram Vilches (1984) e Stam (2006), Hutcheon discorre sobre os modos de realização das adaptações, que não se resumem a mera repetição, podendo criar interpretações marcadamente distintas, ao mudar os suportes midiáticos, os contextos, os focos narrativos. Além disso, as adaptações certas para os públicos certos também teriam o papel de preservar “[...] relatos que são valiosos, mas que pouco comunicarão a um público novo sem certa ‘reanimação’ criativa” (Idem, p. 30). Como exemplo, cita que “As adaptações cinematográficas africanas de lendas orais tradicionais também são vistas como uma maneira de preservar uma rica herança num modo visual e auditivo” (Ibidem)⁹². Dessa forma, a literatura, ainda detentora de alto *status* cultural, acabaria por assumir novas formas de acessibilidade, especialmente no que se refere às obras consideradas clássicas⁹³.

5.2.2 As formas assumidas pela literatura na contemporaneidade: as inovações tecnológicas e os apelos de mercado

Em relação às formas assumidas pela literatura referidas por Amodeo (2003b) e ao seu *status* na contemporaneidade, é necessário que levemos em conta o fato de que, segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010a), na nossa cultura, há uma

⁹² De certo modo, o universo ficcional infantil lobatiano deve às sucessivas adaptações televisivas a sua visibilidade ainda nos dias de hoje. Devido à linguagem utilizada nessas obras, ao formato das edições e à distribuição, é muito provável que Monteiro Lobato e os habitantes do Sítio do Picapau Amarelo não tivessem o reconhecimento que têm junto à população brasileira. No entanto, o que se questiona é o modo como essas adaptações são feitas e os conteúdos ideológicos agregados.

⁹³ Esse acesso, todavia, não seria à arte literária em si, que é a arte da palavra, mas a certos conteúdos ou enredos portados pelas obras literárias, especialmente aquelas consideradas “clássicas”.

interpenetração de textos, ou seja, há um diálogo constante não apenas entre textos literários, mas entre as mídias que podem dar suporte aos mais variados gêneros textuais, os quais, devido às inovações nas possibilidades técnicas dos suportes, acabam também se alterando, multiplicando-se, reinventando-se. No entanto, nesse deslizamento para outros suportes, as obras literárias, segundo a autora, acabam por ficar em segundo plano, suplantadas, em visibilidade e em *status* junto ao público, pelos produtos audiovisuais. Assim, “A visibilidade da obra literária vai se tornando tributária do fato de ter sido tomada como texto-base para um filme” (FIGUEIREDO, 2010a, p. 272). Justamente por ser vista como base, a literatura acaba ocupando o “[...] lugar do argumento, do texto realizado para dar origem a um filme e que será lido a partir da mediação do espetáculo fílmico” (Ibidem). Esse seria um lugar menor se comparado ao das versões audiovisuais, que, de acordo com Figueiredo (2010a), ganham, aos olhos do público, “*status* de obra final” (Ibidem). Assim:

Assinalam-se as alterações na hierarquia cultural provocadas pela intensificação desse movimento de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura, cujo prestígio sempre esteve estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto no que se refere ao cinema, em decorrência da expansão de narrativas audiovisuais transmidiáticas criadas para se desdobrarem em múltiplos produtos, veiculados em mídias diversas. (FIGUEIREDO, 2010b, p.26)

Ainda que Figueiredo (2010a; 2010b) direcione suas reflexões ao cinema, a partir do que a autora afirma sobre o desdobramento em múltiplos produtos e sobre o fato de as obras literárias, no seu suporte livro, ficarem subjugadas pelos meios audiovisuais, podemos tecer algumas considerações acerca das adaptações mais recentes da obra infantil de Monteiro Lobato. Nesse caso específico, as obras lançadas pela Editora Globo, a partir de 2007, como já afirmamos, rompem com o padrão de ilustrações que a Brasiliense mantinha até então ao construir, nos traços do desenho, identidade visual com os cenários e os figurinos utilizados no seriado televisivo. Essa construção acaba por inverter a hierarquia de importância e o fluxo da valoração: é como se as obras literárias fossem tributárias da televisão e não o contrário. Tal inversão é ainda mais clara quando se lê em um paratexto, no *site* oficial da Rede Globo, na subseção

dedicada à editora e ao escritor,⁹⁴ em notícia intitulada “Monteiro Lobato reencontra seus leitores”, o seguinte:

Em 2007, ano em que se comemorou o 125º aniversário de nascimento de Monteiro Lobato, a *Editora Globo trouxe de volta* às livrarias a obra do criador do Sítio do Picapau Amarelo. A coleção completa contará com 56 livros. Desses, 31 são dirigidos ao público infanto-juvenil e 25 compõem a obra adulta. O lançamento oficial dos 5 primeiros volumes aconteceu no dia 15 de setembro na XIII Bienal do Livro, no Rio de Janeiro. Com base na primeira edição das Obras Completas, organizada e revista pelo próprio Lobato em meados dos anos 1940, *seus livros passaram por um cuidadoso processo de atualização e tratamento editorial e gráfico à altura da importância do escritor*. (REDE GLOBO, s/d, grifos nossos)

Esse excerto mostra, com clareza, como a obra literária desliza para a posição de tributária não só do seriado televisivo, mas da própria empresa, uma vez que ela seria a responsável por proporcionar o reencontro aludido na manchete da notícia. Mais do que isso, os livros acabam na posição de “produto derivado” do seriado, resgatados — já que a “Editora Globo os trouxe de volta” — do pântano do esquecimento por meio do “cuidadoso processo de atualização e tratamento editorial e gráfico à altura da importância do escritor”. Assim, por ser a promotora de tal resgate, a Editora Globo — e, por extensão, a rede televisiva também — acaba por associar-se à credibilidade e ao *status* de erudição das obras e do próprio escritor.

Da mesma forma que as próprias obras infantis de Lobato acabaram por ser apresentadas como produtos derivados do seriado televisivo, há uma série de outros produtos associados⁹⁵. Além disso, nos últimos anos, além de o seriado produzido entre 2001 e 2007 ser exibido nos canais Futura e Viva⁹⁶, encontramos à venda, pela Som Livre, outra empresa da Rede Globo, DVDs de episódios do Sítio da versão dos anos

⁹⁴ Disponível em: http://lobato.globo.com/edglobo_lancamentosdabienal.asp#infanto. Acesso em: 02 fev. 2012.

⁹⁵ Esses produtos associados podem ser apontados como exemplo de paratextos, à luz de Vilches (1984). Um exemplo é o próprio *site* que consultamos. Houve, durante os anos de exibição do Sítio nas manhãs da TV Globo, também a comercialização da boneca Emília pela marca Grow e de ampla variedade de produtos licenciados e associados à marca, como alimentos, materiais escolares, produtos descartáveis para festas infantis, produtos de higiene e de beleza para crianças. No entanto, após 2007, houve a gradual retirada desses produtos do mercado. Um exemplo disso foi o que fez a empresa Natura, que comercializava uma linha de produtos de higiene e beleza com a marca do Sítio e, com o término da exibição da Série pela TV Globo, também retirou a linha de seu catálogo.

⁹⁶ Trata-se de canais fechados da Rede Globo: o “Futura”, com perfil educacional e aberto para algumas regiões do país; o “Viva”, com a característica de exibir programas antigos da TV Globo.

1970, intitulados *Reinações de Narizinho*, *Memórias de Emília* e *O Minotauro*, sob o selo “Série Clássica”, e da versão dos anos 2000, intitulados *Memórias de Emília*, *Caçadas de Pedrinho*, *O poço do Visconde*, *O Saci*, *Viagem ao céu* e *No Reino das Águas Claras*.⁹⁷

No entanto, em 05 de janeiro de 2011, um novo produto foi lançado pela Rede Globo: o *site* chamado *Mundo do Sítio*,⁹⁸ que conta com o apoio do Banco Santander, do Governo Federal, da empresa de calçados infantis Klin, da rede de franquias de escolas de idiomas Wizard e da empresa de telecomunicações Net, também associada aos negócios da Rede Globo. Esse *site*, cuja análise pormenorizada será feita no quinto capítulo⁹⁹, conta com diversas seções em que os personagens do Sítio, francamente ancorados na caracterização feita pelo seriado exibido entre 2001 em 2007, protagonizam jogos e outras atividades *on-line* direcionadas ao público infantil¹⁰⁰. Para que os usuários possam ter acesso às brincadeiras, é necessário que se faça uma assinatura, que, em valores de abril de 2012, custa três reais no primeiro mês e seis reais e noventa centavos nos meses seguintes. Tais atividades, no entanto, não são novidade, uma vez que é perceptível a franca inspiração naquelas que encontramos em outros *sites* direcionados ao público infantil, como o *Club Penguin*, um produto com a marca Disney¹⁰¹, o da Barbie, a boneca da Mattel¹⁰², ou o dos canais televisivos fechados e direcionados ao público infantil Cartoon Network¹⁰³, Discovery Kids¹⁰⁴ ou Disney Channel¹⁰⁵. Essa similaridade mostra-nos que o universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo, deslizando para outros suportes midiáticos, coloca-se no compasso

⁹⁷ Em abril de 2012, tanto no *site* da Som Livre quanto no da Globomarcas, só havia disponível para a venda os três títulos de DVDs da chamada “Série Clássica”, ou seja, aqueles que continham episódios da temporada dos anos 1970, mais precisamente de 1978. Os DVDs da temporada dos anos 2000 sequer constavam como esgotados nos dois *sites* citados.

⁹⁸ Disponível em: www.mundodositio.globo.com. Acesso em: 17 abr. 2012

⁹⁹ O quinto capítulo deste trabalho versará, exclusivamente, sobre dois produtos mais recentes associados ao Sítio do Picapau Amarelo: o referido *site*, de 2011, e o desenho animado que estreou em 2012.

¹⁰⁰ Notamos, mais uma vez e de forma bastante explícita, como uma adaptação dialoga com a outra, aproveitando dados anteriores ou modificando-os de acordo com o contexto de produção.

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.clubpenguin.com/pt/>. Acesso em: 17 abr. 2012. O acesso a tal *site*, à semelhança do que ocorre com *O Mundo do Sítio* também é restrito. Nesse caso, os não assinantes podem acessar apenas alguns jogos.

¹⁰² Disponível em: <http://br.barbie.com/>. Acesso em: 17 abr. 2012.

¹⁰³ Disponível em: <http://www.cartoonnetwork.com.br/>. Acesso em: 17 abr. 2012.

¹⁰⁴ Disponível em: <http://discoverykidsbrasil.uol.com.br/?cc=BR>. Acesso em: 17 abr. 2012.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.disney.com.br/disneychannel/>. Acesso em: 17 abr. 2012.

de produções internacionais para crianças. No entanto, mesmo obedecendo às singularidades do suporte tecnológico e aos apelos mercadológicos, ainda consegue manter como vantagem competitiva os seus laços com as obras de Lobato. Esse laço é reforçado inclusive textualmente e em vários momentos. Um exemplo disso temos no (para)texto de apresentação do blog do *site*, que transcrevemos:

Diversão. Lógica. Passatempo. E mais diversão. São mais de 20 jogos concebidos e desenvolvidos para encantar, divertir e ensinar, com *desenhos modernos e engraçados, trilha sonora bem brasileira e tecnologia de ponta. E o melhor de tudo, inspirados na obra de Monteiro Lobato, o mais importante autor da literatura infanto-juvenil nacional* (MUNDO DO SÍTIO, grifos nossos).

Assim introduzido, o *site* busca vínculos em valores como a modernidade, a atualização tecnológica e a diversão, aliados à preservação da nacionalidade e dos bens culturais brasileiros. Apresenta-se, portanto, como um lugar de encontro entre as vantagens das novas tecnologias com os valores que pais e educadores, no plano das ideias, julgam sensato preservar.

Outra produção que se baseia no seriado dos anos 2000 começou a ser exibida nas manhãs de sábado pela TV Globo no dia 07 de fevereiro de 2012. Trata-se de uma nova versão seriada do Sítio do Picapau Amarelo, então sob forma de desenho animado, em episódios semanais de 15 minutos de duração. Os traços dos desenhos são os mesmos encontrados no *site* lançado em 2011, o que demonstra a articulação entre os produtos. Além disso, cabe destacar que o desenho animado também se coloca no compasso das produções internacionais para crianças, uma vez que os traços de Emília, por exemplo, assemelham-se e estabelecem relações intertextuais com outros desenhos animados, como o consagrado *Meninas superpoderosas*, especialmente pelos olhos grandes e pela agilidade dos movimentos — características que também vinculam a personagem a desenhos animados de sucesso. Na esteira dessas produções de 2011 e de 2012, já surgiram outros produtos com identidade visual associada, tais como produtos descartáveis para festas infantis¹⁰⁶ e uma nova boneca Emília, fabricada pela empresa Grow, cujos traços coincidem com a

¹⁰⁶ No *site* de compras *Festa Express*, encontramos 15 produtos descartáveis diferentes com a identidade visual do Sítio. Disponível em: <http://www.festaexpress.com/secao/829449/Sitio-Do-Picapau-Amarelo>. Acesso em: 24 abr. 2012.

caracterização da personagem no desenho animado e no *site*.¹⁰⁷ No *site* da Globomarcas, além da boneca, ainda encontramos outros produtos associados, como fantasias, toalhas, roupões infantis, colchas e jogo de memória.

Outro fato mostra claramente não só a tendência em alinhar a versão em desenho animado do Sítio do Picapau Amarelo às produções internacionais como também mostra, mais uma vez, a utilização de elementos do universo ficcional lobatiano em outros suportes com finalidades paratextuais, legais e comerciais. Trata-se da exibição do desenho também no canal fechado *Cartoon Network*, que teve início no dia 15 de abril de 2012, com a pré-estreia, e efetivamente a partir de 29 de abril de 2012, nas manhãs de domingo, às 9h30min. A programação do referido canal é essencialmente estrangeira. A exceção é o bloco apresentado aos domingos, justamente aquele em que o desenho do Sítio se enquadra, que se intitula “Bloco Brazucas”. Nesse bloco, também são apresentados os desenhos “Turma da Mônica” e “Gui e Estopa”, perfazendo o total de uma hora e dez minutos de programação nacional por semana. Já a Lei 12.485/2011 da Ancine, a Agência Nacional do Cinema estabelece, no seu Capítulo V, intitulado “Do conteúdo brasileiro”, artigo 12, o seguinte:

Nos canais de espaço qualificado, no mínimo 3h30 (três horas e trinta minutos) semanais dos conteúdos veiculados no horário nobre deverão ser brasileiros e integrar espaço qualificado, e metade deverá ser produzida por produtora brasileira independente” (BRASIL, 2011).

No entanto, segundo explicações que se encontram no *site* da Ancine, a aplicação dessa lei está sendo feita de forma gradual. De acordo com o que lemos na matéria intitulada *Nova lei da TV paga*¹⁰⁸:

A obrigação de veiculação de conteúdo nacional começa com 1h10 por semana em cada canal que exiba predominantemente filmes, séries, documentários, animação e aumenta até chegar ao máximo de 3h30 por semana em setembro de 2014 (o que corresponde a 2,08% das 168 horas de programação semanal de cada canal) (BRASIL; ANCINE, 2011).

¹⁰⁷ A boneca, em 24 de abril de 2012, encontrava-se à venda pela internet, além da Globomarcas, em *sites* de grandes redes, como Americanas e Walmart, no valor médio de 35 reais.

¹⁰⁸ Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/nova-lei-da-tv-paga>. Acesso em: 25 abr. 2012.

Vemos, então, que a exibição dos três desenhos animados nacionais nas manhãs de domingo pelo canal Cartoon Network cumpre a determinação do órgão governamental Tratando-se de questões legais. O que se questiona, entretanto, é se, embora produzida no Brasil, a versão do Sítio em desenho animado, uma vez configurada aos moldes internacionais¹⁰⁹, como detalharemos no próximo capítulo, atende aos objetivos de “[...] aumentar a produção e a circulação de conteúdo audiovisual brasileiro, diversificado e de qualidade, gerando emprego, renda, royalties, mais profissionalismo e o fortalecimento da cultura nacional” (BRASIL; ANCINE, 2011, grifo nosso). No entanto, o que salta aos olhos é que, mais uma vez, conteúdos da obra infantil lobatiana são utilizados no sentido de representar certa “brasilidade”. Nesse caso, em tempos de cultura globalizada, temos uma “brasilidade no horizonte do possível” dentro dos imperativos do meio e da época. Por isso, ao nos determos sobre o histórico das adaptações do Sítio para a televisão — e, agora, também para a internet — teríamos, de certa forma, também um histórico das representações de certa brasilidade possível para as crianças.

Além disso, tendo em vista o histórico das adaptações do universo infantil lobatiano para a televisão, cada adaptação não dialoga apenas com a obra, mas com as versões televisivas que a precederam, em um *continuum* de criação e de recriação de sentidos que nem sempre busca como referência a obra-fonte. Esta última, do mesmo modo, acaba também sendo recriada — haja vista a sua nova edição, com modificações nas ilustrações e com acréscimos de notas explicativas em várias das

¹⁰⁹ Um dado interessante que evidencia a tentativa de situar o desenho animado do Sítio do Picapau Amarelo no rol dos desenhos internacionais e consagrados é o modo como uma das chamadas da atração é divulgada no canal Cartoon Network. Tendo como fundo musical a releitura instrumental do clássico tema de abertura composto por Gilberto Gil nos 1970, uma fumaça atrai os personagens Gumball (de “O incrível mundo de Gumball” — *The amazing world of Gumball* —, uma produção do próprio canal, feita em estúdios do Reino Unido), Finn (de “Hora da Aventura” — *Adventure Time* — produzido nos Estados Unidos), Chowder (da série estadunidense homônima), Scooby Doo e Salsicha (da clássica série norte-americana), Pernalonga (outro personagem clássico de origem norte-americana, produzido desde a década de 1940) e Ben 10 (outra animação norte-americana de grande sucesso atualmente). Todos eles seguem essa fumaça, aparentemente extasiados, e chegam à janela de uma cozinha. Nessa cozinha, na origem dessa fumaça atraente, aparece a personagem Tia Nastácia, que está cozinhando. De sua panela é que sai a atrativa fumaça. Então, surge a voz de um narrador, que anuncia: “Todo mundo está feliz com eles por aqui. Sítio do Picapau Amarelo. Só no Cartoon Network”. Ou seja: é como se os personagens já consagrados no contexto dos desenhos animados dessem as boas-vindas e, de certa forma, apresentassem, autorizassem e legitimassem a atração. (Essa chamada está disponível também no YouTube, no link <http://www.youtube.com/watch?v=XMHXO2HFUOc>. Acesso em: 25 abr. 2012.)

obras. Isso sem contar que a leitura de quem primeiro assistiu ao seriado toma contato com as obras já com um horizonte de expectativas fortemente influenciado pelo meio televisual. Somando-se a isso, o histórico das adaptações e as profundas modificações existentes de uma versão para outra demonstram a dimensão concreta das seguintes palavras de Robert Stam, cujas reflexões sobre o cinema, em parte, podemos aplicar ao contexto televisivo:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. [...] ‘Cada era’, escreve Bakhtin, ‘reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação’. A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (STAM, 2006, p. 48-49).

Portanto, segundo Stam, de acordo com o contexto em que cada adaptação é produzida, alguns aspectos da obra-fonte serão acentuados ou apagados, indo em direção não apenas dos imperativos ideológicos envolvidos nesse trabalho, mas também das questões práticas e concretas de consumo dessa adaptação. Nesse sentido, consideramos que a análise de adaptações, levando em conta não só a obra-fonte, mas também as adaptações dessa mesma obra-fonte que a antecederam, se for o caso, é especialmente reveladora do contexto de enunciação desse produto. Devido a isso, tendo em vista o nosso *corpus* de análise, passamos a considerar aspectos específicos do seu contexto enunciativo e da rede televisiva que empreendeu essa adaptação.

5.2.2.1 Lobato e Rede Globo: o processo de “encarrapichamento” dos leitores e dos telespectadores

Até aqui, afirmou-se que o universo do Sítio do Picapau Amarelo permanece encantador. Pretendemos mostrar que a transcendência temporal desse universo não

se deve apenas à óbvia visibilidade proporcionada pelas sucessivas adaptações televisivas, mas ao processo de identificação, do “encarrapichar” dos leitores e telespectadores pelos conteúdos representados na ficção. Esses conteúdos aludem, pelo menos, ao saudosismo rural impregnado na cultura brasileira, à exploração das representações do Brasil e dos brasileiros e à definição de valores e de papéis sociais e familiares.

5.2.2.2 A televisão e o processo de globalização

Jesús Martín-Barbero e Germán Rey (2001), em sua obra intitulada *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, refletem acerca dos impactos da globalização e dos meios de comunicação de massa sobre as formações culturais dos países da América Latina. Segundo os autores, os meios de comunicação de massa, especialmente os audiovisuais, protagonizam a introdução desses países na experiência *global*. Esse protagonismo deve-se

[...] especialmente a um duplo movimento: ao seu instalar-se não importam em que região ou país como elemento exógeno às heranças culturais e às demandas locais e ao seu converter-se em *conector universal dentro do global*, em dispositivo estrutural de produção em escala planetária (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 31, grifo dos autores).

Desse modo, os meios de comunicação de massa, cuja tecnologia, na América Latina, é importada de países que mantêm a hegemonia econômica, acabam por levar a esses países produtos culturais que trazem consigo traços culturais estranhos às tradições, aos costumes e ao *modus vivendi* da população local. Assim, o que os países latino-americanos importam não é meramente tecnologia, mas também padrões culturais e comportamentais, que atingem as mais variadas esferas da vida pública e privada¹¹⁰. Todas essas influências convergem para a disseminação e a perpetuação da sociedade de consumo, da qual os meios de comunicação de massa — especialmente, até agora, a televisão — têm sido arautos.

¹¹⁰ Os padrões comportamentais importados vêm na esteira de programas produzidos em outros países ou mesmo na dos produzidos em suas próprias emissoras, mas com moldes igualmente importados.

Esse contato com a “cultura global”, de acordo com Martín-Barbero e Rey, por se tratar de uma experiência moderna tardia, produz um profundo mal-estar, proveniente da “[...] desmistificação das tradições e dos costumes, desde quando, faz bem pouco tempo, nossas sociedades elaboravam seus ‘contextos de confiança’”(Ibidem, grifo dos autores)¹¹¹. Essa desmistificação, por sua vez, contribui para o “[...] desmoronamento da ética e a desarrumação do habitat cultural” (Ibidem). Se pensarmos no contexto em que a televisão foi introduzida no país, na década de 1950, temos ainda o período de transição entre uma sociedade predominantemente rural para os deslocamentos de grandes contingentes de pessoas para os grandes centros urbanos. Embora a popularização da televisão só tenha acontecido nas duas décadas seguintes, a expansão dessa mídia no Brasil se dá de forma paralela ao processo de desenvolvimento dos grandes centros urbanos e das regiões metropolitanas no Brasil.

Desse modo, é possível afirmar que a população que formava grande parcela do público ao qual a televisão se dirigia conservava ligações com o ambiente rural em suas origens. Assim, a exploração dessa temática, como ocorre na adaptação das obras infantis de Lobato, de certa forma, viria trazer para esse momento de “desarrumação do habitat cultural” uma zona de conforto ilusória. Além da ambientação rural, evocando as origens da sociedade brasileira, outro forte motivo para a criação dessa sensação ilusória de conforto reside no fato que, como já expusemos anteriormente, as obras infantis de Lobato, antes mesmo de suas adaptações televisivas, já contavam com o reconhecimento do público e dos meios escolares, uma vez que já eram adotadas como material de leitura. Desse modo, imbuídas, pelo menos, desse duplo revestimento, essas adaptações televisivas alcançaram audiência e reconhecimento por parte dos telespectadores, que se julgaram representados nesse seriado televisivo.

O reconhecimento e as sensações de conforto e de se fazerem representados nas telas da televisão reforçam o engodo em que se envolvem os telespectadores, na ilusão de que participam dessa mídia e — pior ainda — de que fazem parte dessa “comunidade imaginada que é a nação” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 34). O uso

¹¹¹ Os autores utilizam a expressão “nossas sociedades” porque um deles, Germán Rey, é colombiano e o outro, Martín-Barbero, embora seja espanhol, reside na Colômbia desde 1963, conforme os dados que constam na contracapa da obra consultada. Desse modo, o olhar dos autores sobre os processos de globalização da cultura vem de uma perspectiva latino-americana, de quem se sente (a)traído por todo esse processo.

de alguns elementos das obras — especialmente de dados de enredo e da caracterização de personagens — dá a sensação de valorizar o passado agrário e, por isso, as pretensas raízes legitimamente brasileiras. Além disso, destaca-se o efeito de sentido de familiaridade, que ocorre por diferentes motivos, distantes temporalmente e com graus diferentes de importância, mas que se relacionam. O primeiro deles, talvez o de maior peso nas décadas de 1950 e 1960, é a notoriedade tanto de Lobato quanto de suas obras infantis. Tal fato garantiria, nas citadas décadas, quando a televisão ainda era acessível à camada da população que tinha também acesso à leitura e à escolarização, o efeito de a produção televisiva ser uma continuidade da produção cultural que havia até então.¹¹² Além disso, também asseguraria a familiaridade com os personagens, com os enredos e com os cenários, esses últimos ancorados em paisagens conhecidas e típicas especialmente do Sudeste, fato que se observa com muita clareza na versão das décadas de 1970 e 1980.¹¹³ Ainda se soma a tudo isso a credibilidade do meio anterior — o das obras literárias — atrelando o seriado à erudição, mas agora sob outro formato “mais moderno” e, por isso, supostamente mais adequado aos novos tempos.

¹¹² O acesso à programação televisiva, além de ser cerceado por questões de ordem socioeconômica, também tinha relação, nas décadas de 1950 e 1960, à região do Brasil onde se habitava, pois nem todos os lugares contavam com emissoras ou com repetidoras. Conforme Sandra Reimão (2004, p. 19), “Até 1960, doze cidades brasileiras tinham emissoras televisivas: São Paulo, Rio de Janeiro (1950), Belo Horizonte (1955), Porto Alegre, Ribeirão Preto, Bauru (1959), Recife, Salvador, Curitiba, Fortaleza, Brasília e Guaratinguetá (1960)”. Vale também observar que, nessa lista feita por Reimão, metade das cidades pertence à região Sudeste do País, a mesma de Lobato e de muitas das ambientações das obras. Assim, o universo rural que se faz representar nas telas televisivas, por meio do seriado em questão, não abarca — tampouco poderia abarcar, dada a extensão territorial e a variedade de climas e de formações culturais — a diversidade do mundo agrário brasileiro, mas da região que também economicamente se destaca no país. Com a expansão das emissoras para todas as regiões do país, no entanto, a situação não se modificou. Isso porque, mesmo na versão dos anos 2000, as marcas rurais, como veremos mais adiante, continuam confinadas ao Sudeste, que acaba por, em um processo metonímico, representar todo o país. Esse processo metonímico, no entanto, não é privilégio da adaptação do universo ficcional lobatiano. Pelo contrário: embora haja notáveis e poucas exceções, as produções televisivas dos mais diversos tipos tendem a centrar-se nas representações do Sudeste, seja na variação linguística adotada como padrão, seja na ambientação das telenovelas.

¹¹³ Essa ancoragem em paisagens típicas do Sudeste já não ocorre na versão dos anos 2000, em que há uma espécie de apagamento dessas marcas pelo modo como é configurado o ajardinamento do Sítio, como vemos mais adiante, na seção em que analisamos os DVDs baseados nessa temporada. No entanto, há a presença ainda de algumas árvores típicas do Sudeste. Já na versão das décadas de 1970 e 1980, como observamos nos DVDs lançados em 2008 e 2009, contendo, respectivamente, as versões exibidas em 1978 de “Memórias da Emília” e de “O Minotauro”, observamos claramente a ambientação na região rural do Sudeste, por exemplo, no modo de organização do quintal, na arquitetura da casa de Dona Benta, no ribeirão, na vegetação do Capoeirão dos Tucanos.

Outro motivo de familiaridade reside na frequência com que as adaptações televisivas foram feitas. Embora o público pareça querer sempre “mais do mesmo”, esse “mesmo” precisa estar de acordo com os padrões estéticos do momento de produção — por isso, as modificações empreendidas não só de uma versão para outra, mas de uma temporada para outra da mesma versão. Mesmo assim, não podemos negar que as adaptações estabelecem diálogo com as suas antecessoras.

No diálogo com as versões que antecederam a de 2001, percebemos uma redução das complexidades e das ambiguidades no seriado televisivo também em relação à obra literária de referência. Esse reducionismo, segundo Martín-Barbero e Rey (2001), seria típico dessas mídias, uma vez que

As mídias audiovisuais (cinema à maneira de Hollywood, televisão e boa parte do vídeo) constituem, ao mesmo tempo, o discurso por antonomásia da bricolagem dos tempos — que nos familiariza sem esforço, extraindo-o das complexidades e das ambiguidades de sua época, com qualquer acontecimento do passado — e o discurso que melhor expressa a *compressão* do presente, a transformação do tempo extensivo da história no intensivo do *instantâneo* (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 35, grifo dos autores).

A bricolagem dos tempos a que se referem os autores pode ser entendida, no caso das sucessivas adaptações televisivas em questão, à luz do que Derrida (1971) afirma sobre a atividade do *bricoleur*. Segundo o autor, o *bricoleur* seria aquele que utiliza os elementos que estão ao seu alcance no momento, e não recursos especialmente concebidos para realizar determinada tarefa, adaptando, experimentando com os elementos que lhe são prévios.¹¹⁴ Nessa perspectiva, o discurso televisivo, tomando especialmente o caso das sucessivas adaptações do universo ficcional lobatiano, não só se utiliza dos recursos das obras literárias como também das obras televisivas anteriores, apagando marcas temporais e espaciais para, na indeterminação espaço-temporal, mas para instabilizá-lo, fragmentá-lo na indeterminação do presente. Assim, sabemos que processo de criação e recriação do

¹¹⁴ À figura do *bricoleur*, Derrida opõe à do “engenheiro, cuja visão sobre os objetos seria totalizante, construindo, no seu discurso, sua própria linguagem, sintaxe e léxico. Entretanto, a existência desse “engenheiro” seria de ordem mítica, uma vez que “[...] um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse ‘com todas as peças’ seria o criador do verbo, o próprio verbo.” (DERRIDA, 1971, p. 239). Assim, o “engenheiro” seria um construto teórico do próprio *bricoleur*, constituindo-se ele mesmo de uma espécie de bricolagem.

universo do Sítio nunca parou — e as mais recentes adaptações, para *website* e para desenho animado, vêm a confirmar a permanência desses processos. Escapou às mãos de seu criador, entregando-se a outras formas de realização que, dialeticamente, complementam-se e alimentam-se dos originais literários. Assim, o material imagético do Sítio foi apropriado, incorporado, deglutido por outros meios de expressão, instaurando semioses diversas.

Na esteira da globalização e da criação de necessidades artificiais de consumo, o projeto de nação ideal que o autor traça nas páginas de suas obras destinadas ao público infantil desmantela-se, assim como se silenciam as tentativas de se fazerem representar formações culturais que não estão em consonância com aquela padronizada pelos meios de comunicação de massa. Um exemplo desse desmantelamento está na artificialidade da ambientação rural que se apresenta no seriado dos anos 2000 que, como veremos mais detidamente na seção em que analisamos os DVDs baseados na temporada dos anos 2000, na verdade, não representa Brasil algum. Há, no máximo, resquícios do interior paulistano, marcados pela presença de elementos folclóricos, como a Cuca e o Saci, também imbuídos de roupagens que vão ao encontro dos padrões estéticos atuais. Além disso, há a exploração de estereótipos dos habitantes do meio rural, como, por exemplo, na figura de Zé Carneiro, personagem que sequer consta nas obras literárias infantis de Lobato.

Esse desmantelamento configura-se à luz do contexto latino-americano frente aos meios televisivos, às questões identitárias e à modernidade, como nos apontam Martín-Barbero e Rey (2001). Isso porque, na América Latina,

[...] a televisão convoca as pessoas como nenhuma outra mídia, mas o rosto que aparece na televisão de nossos países não só é um rosto contrafeito e deformado pela trama dos interesses econômicos e políticos, que sustentam e amoldam essa mídia, como é também paradoxalmente o rosto de nossos pesadelos, de nossos medos (Idem, p. 40).

A metáfora do “rosto contrafeito e deformado”, “de nossos pesadelos, de nossos medos” remete-nos diretamente ao problema de perda ou de apagamento de traços identitários, das marcas regionais e locais. Como prosseguem Martín-Barbero e Rey, as mídias vivem dos medos que provêm “[...] da perda do sentido de pertença em cidades

nas quais a racionalidade formal e comercial foi acabando com os referenciais em que se apoiava a memória coletiva” (Ibidem). Dessa forma, os conteúdos veiculados pela mídia televisiva, ao estabelecerem, mesmo que de formas indiretas, ordenações sociais estranhas, incertas, advindas de motivações artificiais de consumo, atingem os espaços públicos e privados, levando as formações identitárias pré-existentes a entrarem em um processo de erosão. Esse processo de desmantelamento de identidades e de imposição de padrões protagonizado pelos programas televisivos direcionados às grandes massas culmina no vazio, na incerteza e na desconfiança em relação ao “outro” étnico, social ou sexual que não se enquadre nos padrões ordenados. Por isso, há o processo angustiante de procura por um padrão ao qual se enquadrar, um grupo ao qual pertencer. No entanto, o que ocorre é a retroalimentação das inseguranças: a volatilidade desses padrões instaurados pelo discurso midiático — que atingem as mais variadas esferas da vida em sociedade — fazem com que se caia no terreno das incertezas e do vazio de significados.

Nesse sentido, enfocando o nosso objeto de estudo, o desmantelamento do projeto lobatiano de nação ideal pelas sucessivas adaptações televisivas apresenta-se, por um lado, como mais um apagamento outras tentativas da natureza plural de nossa cultura. Por outro, por meio da relação explícita com as obras de Monteiro Lobato, consagradas pelo público e pelos meios acadêmicos e pela conservação de alguns elementos que evocam o universo rural paulistano e do passado rural, recria-se um ambiente de conforto, em uma ilusão de preservação de identidades e de valores

5.2.2.2.1 A Rede Globo de televisão e o projeto de integração nacional

A manipulação das questões identitárias, sendo (re)construídas constantemente, mostra-se ainda mais contundente se levarmos em consideração o fato de que o Brasil configura-se como um país que se “[...] se conhece e se reconhece pela televisão”, no qual “[...] A TV dá a primeira e a última palavra e, mais do que isso, a primeira e a última imagem sobre todos os assuntos” (BUCCI; KEHL, 2009, p. 12). Além disso, quando se fala em televisão, no Brasil, fala-se, necessariamente, na Rede Globo, emissora-líder no país, que exerce “[...] uma centralidade no espaço público nacional no Brasil [...]”

(BUCCI, 2009, p. 221). Essa centralidade da Rede Globo, de acordo com Argemiro Ferreira (2006, p. 155), confirma as tendências internacionais de controle da mídia por grandes corporações, o que também é confirmado por Martín-Barbero e Rey (2001). Tais afirmações encontram especial eco quando se considera que a emissora, por meio de sua programação, constitui-se como “[...] um *topos* nuclear em que a sociedade brasileira elabora seus consensos e equaciona seus dissensos” (BUCCI, 2009, p. 221, grifo do autor). Assim, extrapola o papel de rede de comunicação para interferir, ainda que com diferentes graus de sutileza, no cotidiano e na constituição ou no apagamento de traços identitários no país.

Ainda a respeito da Rede Globo, não podemos nos esquecer de que as adaptações mais conhecidas das obras de Monteiro Lobato para a televisão — a de 1977 a 1986 e a de 2001 a 2007 — foram obra dessa emissora. Além disso, consideramos alguns aspectos da trajetória da emissora concernentes a sua ligação com a ditadura militar (1964-1985) e a data de estreia da primeira versão do *Sítio* feita pela emissora. Isso porque, segundo Eugênio Bucci (2009), a partir da década de 1970, a televisão no Brasil assume a missão de integrar a nação — e tal tarefa, no plano do imaginário, é confiada à Rede Globo pelo governo ditatorial. Em outras palavras, à emissora coube a missão de “[...] unificar no plano do imaginário o povo brasileiro” (Idem, p. 223) sob a cartilha do autoritarismo, que também ditava que as produções culturais no país deveriam estar ligadas às questões de segurança nacional e de desenvolvimento. É justamente nesse ponto que as obras infantis de Monteiro Lobato configuram-se como “úteis” a esse sistema, uma vez que, como pontuamos no terceiro capítulo, o projeto de nação ideal que permeia essas obras é francamente pautado pelo desenvolvimentismo aos moldes norte-americanos, o que vai ao encontro do que ditava o Plano Nacional de Cultura de 1976 (BUCCI, 2009),¹¹⁵ um ano antes de o seriado

¹¹⁵ O Plano Nacional de Cultura é apresentado por Bucci com data de 1976. Entretanto, foi homologado em 1975, como podemos ver em documento do Ministério da Educação e Cultura (BRASIL, 1975). No documento, evidencia-se a preocupação em apoiar as realizações culturais que resgatassem as possíveis “raízes da brasilidade”, defendendo-as dos modismos estrangeiros a que uma “nação em desenvolvimento” como o Brasil estava exposta. Nesse mesmo ano, também foi criada a Embrafilme, de acordo com a Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. No texto dessa lei, em consonância com o Plano Nacional de Cultura, observamos a presença de várias medidas proteção à produção cinematográfica nacional, como a que consta no Artigo 13: “Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem

estrear. Desse modo, se Lobato tinha um projeto de nação ideal pautado pelo desenvolvimentismo, a Rede Globo poderia ver nele uma excelente estratégia para consolidar o seu projeto de integrar — à força dos interesses do governo militar e ditatorial e à força de apagamentos — o país.

Os elementos das obras infantis lobatianas, além do caráter desenvolvimentista e das ideias liberais que os permeiam, também seriam úteis ao projeto “integrador” da Rede Globo em outro sentido. A série televisiva apoiar-se-ia na credibilidade do autor e do cânone literário, na visibilidade de Lobato e no alcance do imaginário do universo ficcional do Sítio junto ao público para lograr êxito na tentativa de “[...] inventariar e consolidar os aspectos constitutivos da nacionalidade nas esferas íntima, privada e pública” (Idem, p. 229). Uma vez que as obras infantis lobatianas já trazem, em suas páginas, certo inventário de uma época e de uma região — essa última também centralizadora — adaptá-las para a televisão seria, certamente, um caminho seguro para a criação de empatia com o público. A produção, assim fundamentada, teria uma base segura para criar e recriar identificações e identidades a partir de elementos dos originais literários. Além disso, as palavras do diretor Geraldo Casé, em entrevista que se encontra no material extra do DVD *Memórias de Emília — versão exibida em 1978*, confirmam o motivo da escolha baseado nos critérios de reconhecimento prévio do autor e dos conteúdos atrelados à nacionalidade expressos em sua obra:

Monteiro Lobato tinha que ser escolhido porque era o mais importante escritor brasileiro para essa faixa etária. E é de uma criatividade fantástica, de modo que ele é o cerne do Sítio do Picapau Amarelo. Ele se colocou dentro do Sítio e ele é personagem do Sítio também. Ele é principalmente a Emília, tem todo o conhecimento da Dona Benta, toda a erudição do Visconde de Sabugosa, ele e o tio dele onde [sic] ele se inspirou, e as crianças, porque ele queria mostrar o contraste que existia entre o mundo urbano e o mundo rural. Ele teve a preocupação, mesmo trazendo alguns elementos do mundo internacional, ele essencialmente virou as costas para o Atlântico e olhou para dentro do Brasil. Eu acho que talvez seja essa a coisa mais importante da obra do Monteiro Lobato, mesmo que ele traga alguma história, desde Pinóquio até Branca de Neve, mesmo que ele cite, está de tal maneira integrado no Sítio e na cultura brasileira (CASÉ, 2009).

expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º.” Esse jornal cinematográfico a que o Artigo faz alusão trazia imagens de realizações nacionais, especialmente as futebolísticas, alocando a seleção brasileira e o time do Flamengo como símbolos nacionais. Além disso, também o Artigo 14 estabelece uma obrigação que mostra claramente o caráter nacionalista e protecionista da lei, ao determinar que “Todos os cinemas existentes no território nacional são obrigados a exhibir filmes brasileiros de longa-metragem, durante determinado número de dias por ano”.

No trecho da entrevista de Casé, ressalta-se importância dada ao fato de, na visão da emissora e dos produtores do seriado, a obra lobatiana estar integrada à “cultura brasileira”. Essa característica vai ao encontro das diretrizes do seu principal patrocinador e parceiro, o governo militar, no seu Plano Nacional de Cultura, já que “[...] o Estado Autoritário dá-se o papel de mecenas interessado em apoiar a cultura nacional, os produtos culturais e artísticos que valorizassem os traços e as raízes brasileiras” (REIMÃO, 2004, p. 25).

Desse modo, se a televisão passa a ditar traços identitários que subsumem todos os outros, silenciando as singularidades e as diferenças das mais diversas ordens, o Brasil que se vê não apenas deixa de ser os Brasis que se leem: excluem-se várias facetas para assumir uma outra que acaba sendo legitimada pela força das imagens televisivas.

Mesmo assim, a ideia que se vende atrelada ao consumo do seriado, do desenho animado, do *website* “Mundo do Sítio” e de todos os chamados “produtos licenciados” é a de que se está em contato com materiais “altamente culturais”, no sentido da erudição, e representativos da brasilidade. Até porque, com a força persuasiva que tem o meio televisivo sobre os brasileiros e pelas reiteradas vezes que as obras de Lobato foram adaptadas para a televisão, essas produções alcançam, junto ao grande público, uma aprovação que se reveste de ares de grandes contribuições para a educação infantil. É como se os pais, ao proporcionarem aos filhos o acesso a esse consumo, estivessem colaborando para que seus filhos não só entrassem em contato com o mundo da erudição como também experimentassem produtos “legitimamente” nacionais. A legitimidade e a originalidade, aliás, são duas ideias embu(s)tidas no consumo de tais produções e produtos. Isso porque, pela maneira como são oferecidas ao público, cria-se a sensação de volta às origens rurais e aos valores a elas atrelados. Assim, a produção televisiva explora e apropria-se de dois lugares legitimados — o do cânone literário e o das memórias rurais que se permitem ter — para compor um terceiro que, de certa forma, decompõe e deforma os dois primeiros.

Em decorrência do estabelecimento da sensação de pertencimento e de conforto por meio do seriado, em tempos de medos e de incertezas, como vimos em Martín-Barbero e Rey (2001), o seriado consegue “encarrapichar”, para usar uma expressão lobatiana, os telespectadores de maneira similar ao que já faziam Lobato e tantos outros escritores, à sua época, com seus leitores. Obviamente, nesse processo, as estratégias utilizadas não são as mesmas, já que se trata de épocas e de suportes também diferentes. No entanto, muitos dos conteúdos em jogo ainda têm pontos em comum, salientando-se o desejo central com que se manipula em todos os casos: o desejo de pertencimento, de conforto, de porto seguro.

5.2.3 Os processos de “encarrapichamento” literários e televisivos

O uso do verbo “encarrapichar” acerca do envolvimento do leitor com as obras, é usado por Monteiro Lobato em carta enviada ao seu amigo Rangel, na qual reflete sobre o ato de criação literária:

[...] o certo é apenas sugerir — é dar um rápido relevo de estereoscópio com meia dúzia de pinceladas rápidas e manhosas. Pinceladas carrapicho, nas quais se enganchem as reminiscências do leitor. Forçamo-lo a colaborar conosco — ele vê mil coisas que não dissemos, mas que com os nossos carrapichos soubemos acordar dentro dele (LOBATO, 1959, p. 13-14).

Com que palavras e conteúdos Lobato deu suas “pinceladas carrapicho”? Como engata seus leitores a suas obras? De certa forma, Lobato diz, de uma maneira simples, o que mais tarde teorizou Iser acerca do ato de leitura. Para o teórico, as palavras são índices que ativam a memória. Assim, “[...] busca-se relacionar o não-idêntico ao familiar e compreensível” (1996, p.53, v.1). A estratégia de Lobato de “engancha as reminiscências do leitor” encontra eco, portanto, na teoria de Iser na medida em que ambas sublinham a importância das experiências prévias do leitor, em um processo de identificação, e da importância das lacunas, das indeterminações a serem preenchidas pelo leitor. Essa importância é salientada nas palavras do teórico:

Não há dúvida de que o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência, a

capacidade de apreensão e de processamento. Referindo-se a normas e valores, como por exemplo o comportamento social de seus possíveis leitores, o texto estimula os atos que originam sua compreensão (Idem, p. 9, v.2).

Assim, um texto só será bem sucedido se conseguir estimular a sua própria compreensão, “encarrapichando-se” nos sistemas de normas e valores interiorizados na consciência de seus possíveis leitores. Entendendo-se “[...] o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor” (Idem, p. 10, v.2), sabemos que só se obtém prazer dessa experiência “[...] no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades” (Ibidem). Trata-se, assim, de deixar margem à interpretação do leitor. O autor, desse modo, não pode ter a pretensão de dizer tudo, mas “sugerir”. Monteiro Lobato intui isso. Nas palavras do escritor:

Isto mostra como a extrema sobriedade, quando hábil, desentranha maravilhas na imaginação do leitor — e o tolo as vai atribuindo ao romancista esperto. Em suma, o caso é de esperteza, como nas fábulas do jaboti. Fazer que o leitor puxe o carro sem perceber. Sugerir. Arte é isso só (LOBATO, 1959, p.14).

Percebemos, a partir do excerto, a necessidade da sugestão, de ativar os conhecimentos prévios do leitor, tomando por base a ideia de que o texto ficcional, de acordo com o que teoriza Iser, existe como produto de efeitos estimulados no leitor. Não é possível dizer, por isso, que “deciframos o sentido” de uma obra literária: levantamos os sentidos possíveis. Esse potencial de sentido, por sua vez, nunca será plenamente elucidado. Isso torna a análise literária a arte do “enquanto”.

Essa perspectiva de compreensão do texto ficcional a partir das reminiscências e das individualidades dos leitores poderia apontar para certo caos interpretativo, mas não se trata disso. De acordo com Iser (1996, p. 54, v.1):

Ainda que sejam individuais em cada caso, as nuances de sentido constituído, o próprio ato de constituição tem características assinaláveis em que se baseiam as realizações individuais do texto; por conseguinte, elas são de natureza intersubjetiva.

Essa dimensão intersubjetiva do ato de leitura leva a algumas considerações acerca da permanência e da transcendência dos “carrapichos” das obras infantis de Lobato. Quais seriam os conteúdos representados por Lobato tão preciosos ao público literário e televisivo que perpetuam a sua obra? Certamente, a resposta a essa pergunta passa pela questão de valores e de traços que permitem a identificação do leitor.

5.2.4 O lugar de resistência como hipótese

Em tempos de “modernidade líquida”, vivendo em uma sociedade “[...] que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais” (BAUMAN, 2005, p. 12), encontrar representações de valores pré-estabelecidos com a aparência de certezas, como é o caso do universo do Sítio, é reconfortante. Representa o que Bauman (2005) chama de “abrigo em comunidade”. Estimulando o processo de identificação, usando múltiplos recursos de evocação de conteúdos intersubjetivos, o Sítio televisivo instaura a noção de “pertencimento”, de certa estabilidade no que se refere aos papéis familiares e sociais e aos sistemas de valores.

No entanto, o Sítio, já nos originais literários, antecipa a fluidez e a porosidade dos tempos globalizados. Visionário, Lobato incorporou personagens de contos de fadas, da literatura europeia e da indústria cinematográfica norte-americana ao universo rural paulistano do início do século XX representado nas suas obras infantis, em uma espécie de globalização precoce. Procedimento semelhante foi usado nas adaptações televisivas, tanto na de 1977 como na dos anos 2000. Essa porosidade do Sítio aos elementos externos, tornando extremamente elásticas as suas fronteiras, antecipa, nos originais literários, as tendências globalizantes. Nas versões televisivas, vai ao encontro das tendências do momento. Talvez aí resida um dos segredos da permanência e da transcendência do Sítio: a elasticidade, a fluidez. Afinal, de acordo com Bauman (2005, p.33), “No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam”. É o que o Sítio (televisivo e literário) faz: representa traços da identidade rural,

ancorando-as e relendo-as de modo a calcar-se em características não-conflitantes com a modernidade de sua época de enunciação.

A ambivalência do Sítio pode ser explicada pelas palavras de Bauman: “É quando descobrimos a ambivalência da identidade: a nostalgia do passado conjugada à total concordância com a ‘modernidade líquida’” (Idem, p. 13). A nostalgia do passado de que nos fala o teórico, no caso do Sítio, refere-se à representação do rural como ambiente idílico, exótico, impregnado de saudosismo¹¹⁶. É como se o Sítio fosse um “lugar de resistência” dos valores, dos sonhos, dos papéis sociais e familiares bem delineados. Esse espaço de definições é, hoje, o “carrapicho” mais eficiente das formas assumidas pelo Sítio intermediático.

5.2.5 A intertextualidade e a interdiscursividade

Além dos valores e dos conteúdos profundamente humanos representados nas versões do Sítio, outro fator de “encarrapichamento” de leitores e de telespectadores reside nas relações intertextuais e interdiscursivas estabelecidas pelas obras e pela série. Esses processos relacionais, como nos apontam Lorenzo Vilches (1984), Robert Stam (2008; 2012) e Linda Hutcheon (2011), são comuns à linguagem televisiva e se explicitam nas adaptações de obras literárias para o cinema e para a televisão, como é o caso do nosso *corpus* de análise. Uma vez que tanto Lobato quanto os autores da série televisiva referenciam outras obras literárias e a elementos populares à época em que se enunciam, esse procedimento também faz com que o texto se “enganche” — para usar um termo de Lobato — nas reminiscências de quem lhe assiste ou o lê. Como afirma Mikhail Bakhtin,

A atividade estética não cria uma realidade totalmente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato — a natureza e a humanidade social — enriquece-as e completa-as, e *sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva entre esses dois mundos, coloca o homem na*

¹¹⁶ Esse saudosismo em relação ao ambiente rural é um fenômeno que se pode observar no panorama literário brasileiro a partir da década de 1930, época em que o país começava a urbanizar-se, como já nos referimos nos primeiros capítulos deste trabalho. Assim, o rural ficou no remotismo idealizado, como lugar ideal, livre dos problemas e dos males das grandes cidades.

natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem (BAKHTIN, 1998, grifos do autor).

Percebemos que os procedimentos de Lobato e da série televisiva ilustram o que o teórico afirma sobre a atividade estética. Ambos não criam realidades totalmente novas, uma vez que aludem a textos literários e a conteúdos culturais que lhes são não só contemporâneos como também anteriores. Tanto os originais literários quanto a série televisiva não só evocam esses conteúdos, engatando os leitores e telespectadores nas suas sugestivas “pinceladas carrapicho”, como também os ornamos e os enriquecem, na medida em que dão voz a personagens interessantes, envolvendo-os em situações inusitadas. A criação dos personagens e do enredo, localizados em um espaço idílico, faz com que se estabeleça, na ficção, a própria e singular realidade, admitindo e transformando a realidade anterior. Dessa forma, os procedimentos em questão vão, mais uma vez, ao encontro das palavras de Bakhtin sobre o fazer artístico (1998, p. 34):

A arte cria uma nova forma como uma nova relação axiológica para o conhecimento e para o ato: na arte nos já sabemos tudo, lembramos tudo [...]; mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade — o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre.

As palavras de Bakhtin mostram o fazer artístico como resultado da relação tensionada entre a realidade pré-existente e a realidade singular criada pela arte. Essa tensão entre criação e realidade aponta para o caráter incorporador e transformador da arte, que intuitivamente representa conteúdos sociais, conferindo-lhes status de novidade ao revesti-los com a roupagem da ficção. Esse revestimento também agrega sentidos, uma vez que as escolhas feitas nesse processo sublinham determinados traços culturais e podem apagar outros. Além disso, como salienta Iser, sempre se busca relacionar o não-idêntico ao familiar e compreensível, ou seja, leitores e espectadores, de modo intuitivo, buscam a ancoragem da ficção nas suas experiências prévias — daí a importância das pinceladas-carrapicho aludidas por Lobato. Esses “carrapichos” mudam conforme o contexto em que se insere a produção e a

contemplação da obra de arte, pois, conforme Bakhtin (2006, p. 22), “[...] a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência”. Isso explica o esforço de atualização da série televisiva dos anos 2000 em relação aos originais literários datados do início do século XX.

Notamos, portanto, que as palavras de Iser, de Lobato e de Bakhtin apontam para uma só direção: o caráter original, de liberdade de criação, anda de mãos dadas com a realidade que pré-existe ao fazer e ao perceber literário. Há um permanente processo de apropriação dos conteúdos circundantes, dando-lhes diferentes roupagens. Na adaptação das obras literárias para a televisão, não poderia ser diferente, uma vez que se trabalha com diferentes planos de expressão, cruzando-se várias vozes na construção desse discurso. A série televisiva, além do roteiro, das falas dos personagens, envolve um complexo universo sógnico, multiautoral, no qual se entrelaçam as vozes — e as representações, as visões particularizadas - de músicos, artistas plásticos, figurinistas, iluminadores, cenógrafos, maquiadores, entre outros profissionais da área. Essa forma de realização, por isso, ilustra o que teorizou Bakhtin (1998, p. 86):

Orientando para seu objeto, o discurso penetra nesse meio dialogicamente perturbado e tenso, de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se com outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

Assim, quando da enunciação desse discurso, em um determinado momento histórico e social, “[...] não se pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação” (Ibidem). Esses fios dialógicos, já que são tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto, modificam-se conforme sua contextualização histórica. Isso não só explicaria a necessidade de modificações na estrutura e no

conteúdo da obra literária na sua transposição televisiva como também as diferentes versões televisivas da mesma obra literária, quando feitas em momentos diferentes¹¹⁷.

Bakhtin (1998) também afirma que a orientação dialógica é inerente a todo discurso. Exemplifica dizendo que apenas Adão, que, na mitologia bíblica seria o primeiro ser humano, não teria discursos alheios como objeto. Porém essa relação dialógica não se esgota nos procedimentos de apropriação. Há que se considerar as influências do que o autor chama de “resposta antecipada”. Trata-se do fato de o discurso prever a resposta do outro a seu próprio discurso, criando “o terreno favorável à compreensão de maneira dinâmica e interessada” (Idem, p.90). Por isso:

[...] sua orientação para o ouvinte é uma orientação particular, para o mundo particular do ouvinte [...] O falante tende a orientar seu discurso, com seu círculo determinante, para o círculo alheio de quem o compreende, entrando em relação dialógica com os aspectos desse âmbito. O locutor penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói sua enunciação no território de outrem, sobre o fundo aperceptivo de seu ouvinte (Idem, p. 91).

As palavras de Bakhtin fazem referência a uma conhecida máxima: quem fala (escreve, encena) o faz para alguém especificamente. Trata-se de se colocar no lugar do outro, estabelecendo uma relação de empatia e de reciprocidade. Por isso, mais uma vez, encontram-se justificativas para as modificações dos textos literários originais quando da adaptação televisiva que vão além das questões de suporte midiático: envolvem-se os imperativos do contexto de enunciação. Isso porque entendemos que “[...] a atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendida (como atitude humana e não ação física) unicamente no contexto dialógico da própria época (como réplica, como posição semântica, como sistema de motivos” (BAKHTIN, 2006, p. 312). Se, parafraseando Camões, “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, como uma obra literária do início do século XX poderia ser transposta para a televisão, nos anos 2000, sem transformações radicais? Por outro lado, também cabe questionar quais “vontades” tão perenes encontram-se em tal obra literária fazendo com que ela ainda desperte interesse.

¹¹⁷ É o que observamos nas diferentes versões televisivas de *Memórias de Emília*, de 1978 e dos anos 2000. Saltam aos olhos profundas diferenças de, por exemplo, enredo, cenografia, figurinos, interpretações dos atores e suporte técnico. Encontramos ambas as versões em DVDs lançados pela Som Livre.

Considerando que a adaptação da obra literária para a televisão resulta em um texto de caráter sincrético¹¹⁸, as reflexões acerca das relações entre o texto literário e o televisivo feitas até aqui encontram eco no que afirma José Luiz Fiorin acerca da intertextualidade :

A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização (FIORIN, 1994, p.30)

A incorporação mencionada por Fiorin, Tratando-se da relação entre literatura e televisão, não se restringe à reprodução de sentido. Longe disso: a transformação é inevitável quando se trata de passar do plano exclusivamente verbal, obra de um único autor, para o universo plural de representações produzidas por uma coletividade. Essa pluralidade se deve ao fato de que, à semelhança do que afirma Paulo Emílio Gomes acerca do cinema, as produções televisivas também são tributárias “[...] de todas as linguagens, artísticas ou não” (GOMES, 2005, p. 105). Desse modo, para que se possa dar conta dessas linguagens todas, há que se envolver, nesse processo, profissionais de várias especialidades, como figurinistas, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, diretores de cena, atores, roteiristas. Enfim, há todo um universo de signos a ser contemplado, uma vez que tal sinestésico veículo quer de seus espectadores plena atenção, enredando-os, enovelando-os, imergindo-os em seus produtos finais. Isso tudo é feito sem lhes exigir grandes esforços, uma vez que os rostos, os gestos, os cenários são dados prontos, ao passo que, na leitura de uma obra literária, ainda que venha acompanhada de ilustrações, é necessário mobilizar uma rede maior de conhecimentos anteriores, de estruturas mentais.

Em relação aos processos de citação e alusão referidos por Fiorin, podem ocorrer nas falas utilizadas pelos personagens no texto televisivo. Um exemplo disso encontra-se na adaptação de *Memórias de Emília*. Na versão dos anos 2000, há o entrelaçamento de três núcleos temáticos: um central, que procura aproximar-se da

¹¹⁸ Entende-se como texto sincrético aquele que, no plano de expressão, conta com mais de uma forma de realização, envolvendo manifestações artísticas que se ocupam com imagem, som, movimento.

narrativa literária, efetivamente adaptando as *Memórias de Emília*, e outros dois secundários, que empregam os personagens do Sítio em enredos criados pelos roteiristas da série.¹¹⁹ No caso do núcleo central, procurou-se, por vezes, manter os diálogos originais das obras. Assim, em alguns momentos, ocorre o processo de citação. Mas, nesse mesmo núcleo, observamos a substituição de personagens, como Shirley Temple e o Marinheiro Popeye, figuras no auge do sucesso à época da enunciação do texto literário, por outros com características mais modernas e relacionadas aos anos 2000. Nesse sentido, observa-se o processo de alusão.

Já em relação aos outros dois núcleos, o texto de Lobato apenas serve como inspiração, já que seus personagens são empregados em enredos que não são seus. Nesse caso, ocorre o que Fiorin denomina de interdiscursividade, assim por ele conceituada:

A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Há dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão (FIORIN, 1994, p. 32)

São incorporadas, dessa forma, figuras do universo literário lobatiano à produção televisiva, mas em situações novas e atreladas ao entorno do momento da enunciação, apenas “inspiradas” no universo do Sítio. É nesses núcleos que podemos perceber com maior clareza o esforço de atualização que os idealizadores da série televisiva empreendem, no sentido de agregar conteúdos que criem efeito de veridicção e de verossimilhança a fim de que os espectadores possam identificar-se com o que lhes é exibido. Entendemos que, neste caso, não ocorre uma relação intertextual, mas interdiscursiva, pois não se alude a elementos da manifestação concreta do texto literário, mas a categorias de espacialização, actorialização e espacialização, utilizando revestimentos similares aos que foram empregados na década de 1930, porém realocando-os conforme os imperativos do meio televisivo e do contexto enunciativo. Devido a essa realocação, o uso das categorias citadas não se dá de forma pacífica, isto é, não são simplesmente repetidos os procedimentos do meio literário no televisivo.

¹¹⁹ Esse procedimento assemelha-se ao que é empregado nas telenovelas, em que são criados vários núcleos temáticos, com cortes intencionais em momentos de tensão da trama, a fim de criar suspense e, por conseguinte, garantir a audiência.

A partir das palavras de Fiorin, é possível afirmar que a adaptação televisiva de um texto literário incorpora seus elementos, mas, por se tratar de outro sistema semiótico, a simples reprodução não é possível. Mesmo que se mantenham os diálogos originais — como acontece, em parte, no caso de *Memórias de Emília* — eles passarão não só pelo filtro da interpretação do ator e do diretor de cena, como também estarão condicionados à ambientação em um cenário, à vestimenta de um figurino e as ações serão sublinhadas por fundo musical e por recursos de iluminação, além dos recursos computacionais. Assim, enquanto o texto literário é uma obra constituída na solidão, o televisivo é produto de uma coletividade.

Dessa forma, o entrecruzar das coletividades que constroem a narrativa televisiva, seja na produção, seja na recepção, deve ser considerado na sua perspectiva plural. Assim, várias interpretações, várias visões de mundo resultam em uma coletânea de individualidades que, fundidas no produto final, apontam para algo que transcende o particular: as questões identitárias.

Por isso, tendo em vista o cabedal teórico desenvolvido neste capítulo, partiremos para a análise pormenorizada do conteúdo dos DVDs baseados no seriado de 2011, com episódios intitulados *No Reino das águas claras*, *Festa no céu*, *O saci*, *Caçadas de Pedrinho*, *O Poço do Visconde* e *Memórias de Emília*, além do site *Mundo do Sítio* e dos episódios iniciais do desenho animado *Sítio do Picapau Amarelo* lançados em 2012. Essa análise levará em conta o projeto inicial de nação idealizada formulado por Lobato, conforme expusemos no capítulo 3, em comparação com as representações de nacionalidade que encontraremos nesse *corpus*, considerando também para isso a exemplificação do processo de “encarrapichamento” de leitores, de usuários e de telespetadores, a representatividade da personagem Emília e o esforço de atualização dos conteúdos representados nas obras literárias do início do século XX empreendidos por esses objetos de análise.

6 O SÍTIO NOS ANOS 2000: ADAPTAÇÕES, PARATEXTOS, DESLOCAMENTOS E (RE)CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS

Até aqui, situamos a obra infantil de Monteiro Lobato quanto ao contexto de produção e ao possível projeto de nação ideal espelhado no Sítio e nos seus habitantes. Também pontuamos a penetração e a permanência desse universo ficcional no imaginário popular brasileiro, promovidas pelas sucessivas adaptações televisivas. Feito isso, neste capítulo temos como objetivo analisar as formas de permanência desse universo após o término da exibição diária da versão dos anos 2000 do seriado. Essa permanência é garantida por meio de estratégias que dialogam com as adaptações anteriores ao mesmo tempo em que se colocam no compasso das tendências do mercado global de produções culturais direcionadas a crianças. Trata-se da comercialização de DVDs baseados em episódios da temporada dos anos 2000, da criação do *website Mundo do Sítio* e do desenho animado *Sítio do Picapau Amarelo* lançado em 2012, exibido pela TV Globo e pelo canal pago Cartoon Network.

Para analisar os conteúdos dos DVDs, do *website* e dos episódios do desenho animado, procedemos à comparação desses três objetos com as obras literárias que serviram de referência às adaptações, especialmente no que se refere aos recortes que fizemos nos três primeiros capítulos deste trabalho. Além disso, as considerações teóricas do capítulo, acerca das adaptações e das relações da arte literária com outros suportes além do livro, também servirão de base para essa análise.

6.1 Sobre (in)fidelidades, carrapichos, apagamentos e ilusões identitárias: análise dos DVDs da versão dos anos 2000 do seriado televisivo *Sítio do Picapau Amarelo*

A análise de conteúdo de DVDs é distinta da análise de conteúdos televisivos devido a alguns motivos de ordem prática. O conteúdo, nesse formato, pode ser acessado quando e quantas vezes o espectador desejar, independentemente de

horários de programação televisiva.¹²⁰ Além disso, não existem os cortes promovidos pela inserção de intervalos comerciais, tampouco os ganchos de um capítulo para outro. Ainda temos o fato de que os DVDs contêm uma narrativa “mais enxuta” para caber nesse formato, havendo outra seleção de cenas, diferente do que acontece nos episódios diários. Dessa portabilidade também decorre que os conteúdos do DVD, pelo menos em parte, não se vinculam tão fortemente quanto o seriado televisivo, exibido diariamente, ao seu momento de produção, uma vez que as marcas temporais externas — comerciais, paratextos — sofrem um processo de exclusão. Nesse sentido, com vistas a uma maior atemporalidade dos conteúdos veiculados pelo DVD, por meio da seleção de cenas, também é possível que se promova certo apagamento das marcas temporais internas, no limite das possibilidades de articulação lógica do texto televisivo.

Se, por um lado, a análise dos conteúdos veiculados por intermédio de DVDs oficialmente comercializados perde no quesito articulação do seriado com o seu contexto enunciativo, por outro — justamente pela seleção de episódios e das cenas — é revelador da imagem que se quer cristalizada, oficialmente, acerca do seriado. No caso específico do *Sítio do Picapau Amarelo*, os episódios comercializados em DVD foram exibidos na primeira temporada, ou seja, nos anos de 2001 e de 2002, e contam com títulos iguais ou próximos aos das obras-fonte: *Viagem ao céu* e *No Reino das Águas Claras* (ambos em um mesmo DVD, no total de 252 minutos), *Memórias de Emília* (98 minutos) e *Caçadas de Pedrinho* (110 minutos), *O poço do Visconde* (105 minutos) e *O Saci* (110 minutos).¹²¹

Desse modo, tendo em vista que todos os episódios provêm da mesma temporada inicial da versão dos anos 2000 do *Sítio*, é necessário que, inicialmente, tracemos breves considerações sobre essa temporada. De acordo com o que consta no *site* oficial da Rede Globo, na seção *Memória Globo*, a versão dos anos 2000 do seriado televisivo *Sítio do Picapau Amarelo* foi exibida entre 12 de outubro de 2001 e 07

¹²⁰ Há que se considerar um possível impedimento na hipótese de os DVDs, futuramente, caírem em desuso, substituídos por outra forma mais avançada tecnologicamente, como já ocorreu com as fitas VHS, por exemplo.

¹²¹ Essa temporada, como veremos a seguir, teve boa aceitação da crítica, inclusive dando conta de incentivos de pais, educadores e até mesmo políticos para que as crianças assistissem ao programa. No entanto, com as modificações ocorridas e com o progressivo distanciamento dos enredos das obras-fonte, essa aprovação não foi mantida nas outras temporadas.

de dezembro de 2007.¹²² No primeiro ano, os episódios duravam 15 minutos e eram exibidos dentro de um programa infantil matutino pré-existente, chamado *Bambuluá*, comandado pela apresentadora Angélica. Percebemos, a partir desse dado, que a introdução do Sítio aos olhos dos telespectadores infantis é atrelada a um programa já de sucesso. Tratava-se de uma inserção com procedimento similar ao que se dava, dentro do *Bambuluá*, com os desenhos animados e com uma novela também direcionada ao público infantil (intitulada *Caça-talentos*). As críticas da época dão conta da recepção positiva do seriado por parte dos espectadores, como registrou Ricardo Valadares, na edição de 05 de dezembro de 2001 da revista *Veja*, em artigo intitulado *A Cuca não pegou*.¹²³

Deu certo. Apesar do lançamento às pressas e das escolhas arriscadas, como a de entregar o complexo papel da boneca Emília a uma criança de 7 anos, a nova adaptação de *Sítio do Picapau Amarelo* para a televisão é um sucesso. Como diriam os netos de Dona Benta, é preciso ser ‘um *grandessíssimo enjoado*’ para reclamar do programa exibido pela Globo, desde o dia 12 de outubro, nas manhãs de segunda a sexta-feira. Os episódios *mantêm-se fiéis ao espírito do clássico infantil de Monteiro Lobato*. Algumas *liberdades, como a de equipar o sítio com bugigangas modernas, não comprometem*. Acima de tudo, os atores têm rendido o necessário. Isabelle Drumond interpreta a contenta e espevitada Emília e até Nicette Bruno está bem no papel de Dona Benta. Os acertos refletem-se na audiência, que aumentou no horário das 11h30 ao meio-dia. Passou de 9 para 17 pontos. Uma pesquisa da Rede Globo mostra que *pais e professores estimulam as crianças a assistir ao Sítio*. (VALADARES, 2001, s/p, grifos nossos)

As palavras de Valadares nos levam a três importantes reflexões sobre o processo de recepção dessa versão do Sítio: a de vozes silenciadas na crítica publicada em *Veja*, a questão da fidelidade e a do esforço de atualização do seriado às novidades tecnológicas.¹²⁴ Quanto ao primeiro ponto, no trecho em que o texto afirma que “[...] é preciso ser ‘um grandessíssimo enjoado’ para reclamar do programa exibido pela Globo [...]”, a tentativa de negação não deixa de ser uma afirmação. Melhor explicando, essas palavras marcam, qualificam e, justamente por essa (des)qualificação,

¹²² Informações disponíveis em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-253941,00.html>. Acesso em: 30 mai. 2012.

¹²³ Disponível em: http://veja.abril.com.br/051201/p_159.html. Acesso em: 30 mai. 2012.

¹²⁴ Além disso, também devemos registrar que um parecer positivo publicado em *Veja* repercute de forma igualmente positiva junto à opinião pública, já que se trata de uma das revistas semanais mais influentes do país, formadora de opiniões.

censuram as vozes dissonantes em relação à ideia que o texto pretende defender. Essas vozes davam conta do choque entre adaptações, comparando a nova versão com a dos anos 1970/1980. Outros pontos do texto que levam essas vozes ao descrédito são os argumentos do aumento da audiência e do estímulo dado por pais e por professores para que as crianças assistam ao seriado. Além dessas autoridades na educação infantil, também vemos que o ato de assistir ao seriado é referendado por autoridades políticas, como registra notícia datada de 21 de outubro de 2011, veiculada pelo Portal de Notícias do Senado, intitulada “Simon parabeniza Rede Globo pela volta do ‘Sítio do Pica-Pau Amarelo’”.¹²⁵

Ao parabenizar a Rede Globo pelo relançamento do seriado infantil Sítio do Pica-pau Amarelo, o senador Pedro Simon (PMDB-RS) afirmou que o programa é um marco na história da televisão brasileira. Ele lembrou que em algumas reuniões da subcomissão de Rádio e TV, da Comissão de Educação, muitos senadores se queixaram da retirada do Sítio do Pica-pau Amarelo da programação da emissora. Segundo Simon, em depoimento à subcomissão, o diretor da Globo Walter Avancini explicou que o Sítio do Pica-pau Amarelo foi retirado da programação da emissora por estar perdendo audiência para a concorrente, "que tinha no horário um programa de desenhos animados apresentado por uma loura bonita". Para voltar a recuperar pontos no Ibope, a Globo substituiu o Sítio pelo Xou da Xuxa, lembrou o senador. Na opinião de Simon, a Globo oferece uma demonstração de apreço e preocupação com o pensamento social ao trazer de volta à tela o Sítio do Pica-pau Amarelo. "Até então, o grande programa infantil que tínhamos era o Castelo Rá-tim-bum, exibido pela TV Cultura", comparou.

Desse modo, vemos que a exibição do seriado encontrou, em 2001, aliados entre vozes significativas na sociedade, conferindo-lhe credibilidade sempre aliada à sua vinculação com a obra literária de Monteiro Lobato e seu caráter educacional. Além disso, essa primeira temporada, por ser considerada fiel “ao espírito do clássico infantil de Monteiro Lobato” (VALADARES, 2001, s/p), como lemos no excerto de *Veja*, tem sua importância sublinhada. Outras vozes importantes no cenário da literatura no Brasil também vieram a público salientar essa “fidelidade”, como foi o caso de Ana Maria Machado, reconhecida autora, que, em artigo intitulado *Fazer média fazer mídia*, datado de 11 de novembro de 2001, publicado no *site Observatório da Imprensa*, afirma:¹²⁶

¹²⁵ Disponível em: <http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2001/10/22/simon-parabeniza-rede-globo-pela-volta-do-sitio-do-pica-pau-amarelo>. Acesso em: 06 jun. 2012.

¹²⁶ Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp14112001997.htm>. Acesso em: 06 jun. 2012.

Antes de tudo, vale ressaltar: *a série está muito boa e absolutamente fiel ao original e ao espírito do autor*. Parabéns a todos os envolvidos. As adaptações existentes (como Dona Benta na internet) funcionam bem e fazem supor que Lobato aprovaria, já que sempre foi muito novidadeiro e fez questão de incluir contribuições do cinema (Shirley Temple, Tom Mix) e do desenho animado (Disney, Popeye, Gato Felix) em seu universo. Vai ser inevitável mexer em outras coisas – a consciência democrática de nosso tempo não suporta mais os elementos racistas que caracterizavam o Brasil de Lobato, ainda muito próximo da abjeção escravocrata.

Por outro lado, é uma maravilha constatar que, finalmente, o bom senso entra em cena e a Globo conseguiu dos herdeiros do escritor permissão para poder usar elementos do texto da obra – e não apenas seu contexto, como era o limite obrigatório antes. A versão anterior ficava proibida, por exemplo, de levar os personagens em viagem à Grécia Antiga como estava nos livros, tendo que trocá-la por Roma e substituir Péricles por César. *Agora, não, está tudo na telinha, até mesmo com alguns diálogos literais, em roteiro feito por quem tem amor e conhecimento do que faz – e muito mais liberdade do que seus predecessores.*

No entanto, com toda essa força literária, a série não fica palavrosa. É que aproveita muito bem a gama fecunda dos recursos especiais com que a televisão conta hoje para criar o fundo do mar, trazer à cena estrelinhas cintilantes e elementos gráficos e, sobretudo, para brincar com o tamanho. A dinâmica do movimento entre grande e pequeno sempre foi um dos elementos fundamentais daquilo que a Estação Primeira de Mangueira, no inesquecível 1967 em que foi campeã do carnaval carioca, chamou de ‘O Mundo Encantado de Monteiro Lobato.’ É uma delícia ter tudo isso agora em casa, ao alcance das crianças. Apenas um reparo: o horário podia ser mudado. Às 11:30, em cidades grandes, com trânsito difícil, muitos dos que estudam à tarde já estão saindo para a escola. Bom mesmo seria um pouquinho mais cedo, com reprise para os que vão à aula de manhã. (MACHADO, 2001, s/p, grifos nossos)

As palavras de Ana Maria Machado vêm ao encontro do que afirmam o senador Simon e o jornalista de *Veja*, Ricardo Valadares, no que diz respeito aos elogios à Rede Globo. Além disso, à semelhança do que também afirmou Valadares, a escritora referiu-se à fidelidade às obras originais e “ao espírito do autor”. Outro ponto em comum com o que escreveu Valadares em *Veja* diz respeito às inovações tecnológicas, classificada como não comprometedoras pelo jornalista e, pela escritora, como coerente com os procedimentos de Lobato à época da enunciação da obra literária, uma vez que o próprio escritor era afeito a essas inovações e considerado por boa parte da crítica como um “visionário”. Essa coerência, aliás, é reiterada por outro estudioso de Monteiro Lobato, José Roberto Whitaker Penteado, que, em artigo datado de 14 de outubro de

2001, publicado originalmente no Jornal do Brasil, afirma estar “encantado por essa nova e não menos reverente produção da Globo”.¹²⁷

Assim, essas vozes acabam por, de certa forma, avalizar o seriado. Esses argumentos de autoridade apoiam-se em questões biográficas de Monteiro Lobato — mais especificamente, o espírito inovador e empreendedor —, ou na alusão à notoriedade e à aceitação do escritor por parte do grande público e pelo meio educacional e acadêmico. Em outras palavras, o seriado acaba, nesses discursos, sendo herdeiro das obras-fonte e das versões que o sucederam, especialmente no que tange à credibilidade e à aceitabilidade.

Qualificado dessa maneira, na esteira do sucesso junto ao público, é natural, pela lógica capitalista, que sejam lançados produtos derivados. É o caso dos DVDs cujos conteúdos passaremos a analisar em comparação às obras-fonte. Afinal, o mesmo estímulo criado para que as crianças assistissem aos episódios na televisão também autorizaria o consumo desses produtos.

6.2 Procedimentos de análise

Procederemos à análise de conteúdo dos DVDs que contêm — embora de forma condensada, adaptada e livre dos cortes promovidos pelos intervalos comerciais e pela própria espera pelo próximo capítulo diário — episódios do seriado televisivo *Sítio do Picapau Amarelo* exibidos entre os anos de 2001 e 2002 na grade da programação da TV Globo. Os títulos desses episódios apontam as obras-fonte com as quais se relacionam: *No Reino das Águas Claras*, *Viagem ao Céu*, *Caçadas de Pedrinho*, *Memórias de Emília*, *O Saci* e *O poço do Visconde*.

Para essa análise de conteúdo, o método que construímos é inspirado nos postulados de Laurence Bardin (1979), em sua obra *Análise de conteúdo*. Além dessa obra, também consideraremos as pistas metodológicas que nos fornecem Anna Maria Balogh (2002), em sua obra *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp171020019999.htm>. Acesso em: 06 jun. 2012

A análise de conteúdo proposta por Bardin (1979, p. 46) tem por objetivo “[...] a manipulação de mensagens (conteúdo e expressão desse conteúdo), para evidenciar os indicadores que permitam inferir sobre outra realidade que não a da mensagem”. Da mesma forma, pretendemos, com a análise, observar não apenas rompimentos e permanências em relação aos conteúdos das obras-fonte, mas também as relações entre os resultados obtidos com o procedimento comparativista e os conteúdos externos aos objetos em análise. Essa relação com conteúdos externos, especialmente os que se referem às questões referentes à globalização, às implicações midiáticas e ao projeto lobatiano de nação ideal, compreende o que Bardin entende por possibilidade de realizar inferências que extrapolem os limites físicos e de superfície da mensagem.¹²⁸

Para o levantamento dessas inferências, segundo a autora, é necessário basear a análise em três “polos cronológicos”, a saber: “a pré-análise; a exploração do material; o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação” (Idem, p. 95). No entanto, para alcançarmos os objetivos a que nos propomos neste capítulo, realizaremos algumas adaptações em relação a essas três etapas. Afinal, de acordo com o que a própria autora afirma,

Não existe o pronto-a-vestir em análise de conteúdo, mas somente algumas regras de base, por vezes dificilmente transponíveis. A técnica de análise de conteúdo adequada ao domínio e ao objectivo pretendidos tem que ser reinventada a cada momento [...] (Idem, p. 31).

Em nossos procedimentos de análise, já esboçamos as hipóteses nos capítulos anteriores e já caminhamos, desde o início deste trabalho, com o *corpus* delimitado, consideramos que, neste momento, a etapa da pré-análise já esteja cumprida. Portanto, dividimos a fase da exploração do material em duas: uma que contará com procedimentos descritivos, outra, com comparações entre a adaptação televisiva e as obras-fonte. Os passos compreendidos nessa divisão também podem ser observados na metodologia empregada por Anna Maria Balogh (2002), especialmente no que se refere às etapas seguidas no capítulo intitulado *Exercícios de análise*.

¹²⁸ Cumpre também dizer que essa limitação à mensagem é aqui entendida como o estudo dos aspectos internos ao texto, sob a perspectiva das estruturas de superfície que o compõem.

Balogh (2002) faz a análise comparativa da obra teatral de Ariano Suassuna *O Auto da Compadecida* com a microssérie anônima adaptada por Guel Arraes para a TV Globo no ano de 1999. Como primeiro passo, a autora apresenta a “Descrição do objeto” (Idem, p. 199), ou seja, o resumo do enredo, não deixando textualmente marcado, entretanto, se tal resumo se refere ao enredo da obra literária ou ao da adaptação televisiva. No passo seguinte, intitulado “*A obra de partida: a peça de teatro*” (Idem, p. 200), essa indefinição é esclarecida, uma vez que a autora aponta que roteiro e enredo guardam similaridades. Nessa etapa, a análise, portanto, volta-se para a obra literária que serve de fonte, descrevendo suas divisões e subdivisões, as funções, ou seja, as estruturas narrativas e semionarrativas à luz das teorias de Propp, Bremond e Greimas. Já a terceira etapa é uma continuação da segunda, em que se desenvolve a “*Análise discursiva*” (Idem, p. 208), também sob o viés greimasiano, no que se refere à estrutura profunda. No quarto passo, intitulado “*A obra de chegada: a microssérie de Guel Arraes*” (Idem, p. 211), inicialmente são tecidas considerações sobre o gênero televisivo para, logo em seguida, como o roteiro da microssérie não apresenta muitos pontos de divergência em relação ao enredo da obra-fonte, apontar particularidades no modo de realização de alguns aspectos pontuais do enredo e sobre como se dá o processo de composição de alguns personagens e dos índices espaciais.

Dessa forma, partindo das ideias de Bardin e de Balogh e considerando as particularidades do nosso *corpus*, o método que construímos terá três momentos. O primeiro consiste no reconhecimento do objeto em análise, mostrando um resumo do enredo de cada título veiculado em DVD. No segundo momento, são tecidas comparações entre os conteúdos veiculados no DVD, especialmente àqueles que dizem respeito ao enredo e às caracterizações de espaço, de tempo e de personagens, e as obras-fonte às quais fazem referência direta. Já o terceiro momento consiste na análise dos dados obtidos por meio dessas comparações, à luz do que expusemos nos capítulos anteriores, especialmente no que diz respeito às representações do projeto lobatiano de nação ideal, às questões midiáticas e ao contexto de globalização.

6.3 Alguns “carrapichos” vindos do *Reino das Águas Claras*

Tendo em vista o fato de que esse DVD contém, de modo editado e condensado, os primeiros episódios exibidos na adaptação televisiva iniciada em 2001, convém nos determos de modo especial na maneira como os personagens são apresentados ao público e nas estratégias de vinculação do seriado ao horizonte de expectativas do público quanto à ambientação rural, à típica casa da avó, aos papéis de adultos e de crianças e a um seriado de aventuras, criando os primeiros “carrapichos”, para usar uma expressão de Lobato, junto aos telespectadores. A confluência desses “carrapichos”, especialmente no que se refere aos índices espaciais, vão ao encontro do que Maurice Halbwachs (1990) chama de construção de lugares de “[...] ‘memória histórica’, de um lado, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado, e a ‘memória coletiva’, de outro, aquela que reconstrói magicamente o passado” (HALBWACHS, 1990, p. 14-15). Por isso, no resumo a seguir, diferentemente do que faremos com os demais episódios em DVD, deter-nos-emos de forma mais pormenorizada nessas caracterizações introdutórias dos personagens e dos índices espaciais.

6.3.1 Descrição do enredo do DVD

6.3.1.1 Adentrando o universo paralelo do Sítio: o melhor dos dois mundos

Uma vez que o DVD intitulado *No Reino das Águas Claras* condensa o primeiro episódio exibido na temporada de 2001 pela TV Globo¹²⁹, o caráter introdutório fica bem claro nos primeiros minutos de exibição. Isso ocorre devido aos “passeios” da câmera pelos cenários internos e externos e também à apresentação dos personagens, funções que são executadas concomitantemente.

Esse “passeio” das câmeras cumpre papel descritivo e de ancoragem na ambientação rural. As primeiras tomadas são em movimento, como se fosse trilhado um caminho no meio de árvores altas até se chegar a um jardim cercado, também com formações arbustivas altas, mas que possibilitam entrever, rapidamente, a fachada da

¹²⁹ Por “episódio”, entendemos o conjunto de capítulos diários exibidos sob a mesma temática e o mesmo título. No entanto, devido ao fato de a comercialização em DVDs exigir outra configuração, não nos é possível recuperar os cortes e os ganchos de cada capítulo diário.

casa do Sítio. É como se nós, espectadores, estivéssemos chegando, junto com as câmeras, ao Sítio, ou seja, é como se as câmeras substituíssem os nossos olhos, como se fôssemos conduzidos por elas a chegar a esse lugar, que ficaria no meio da mata.

Assim, nos dois primeiros minutos do DVD, são mostrados o pomar, o jardim, o quintal, o galinheiro e a fachada da casa. Há destaque para as copas das árvores e para a presença de animais: um bezerro e muitas galinhas. A presença das galinhas, inclusive, serve como elemento de unicidade do ambiente, uma vez que elas estão presentes em diferentes ângulos do ambiente externo, como se servissem para marcar a continuidade do espaço. A escolha de tal animal auxilia na adesão do público ao que vai ser exibido, uma vez que é bastante conhecido pelas crianças, mesmo por aquelas residentes em centros urbanos, e fortemente relacionado ao universo rural. A partir dessa escolha, portanto, tenta-se estabelecer, por meio da alusão a um elemento familiar, o primeiro “carrapicho” do seriado. Do mesmo modo, a vegetação e os recursos de paisagismo, muito próximos ao que se observam nos ajardinamentos urbanos, de acordo com os padrões de “moda” da época, também servem para ressaltar essa construção do ambiente rural palatável, estereotipado, mas pitoresco.

Quanto ao ambiente interno da casa de Dona Benta, mostram-se a sala de jantar e a de estar, com mobiliário antigo, feito de madeira escura, com chão de tábuas largas e igualmente escuras. Em seguida, mostra-se a personagem em seu escritório, lendo e-mails em seu computador. Para a época de produção do seriado, aquele objeto simboliza a modernização e as inovações tecnológicas e, por isso, contrasta com o restante da decoração. Da mesma maneira, o seu uso por uma personagem idosa, caracterizada, inclusive pelo figurino, como a avó modelo, também contrasta com o estereótipo do comportamento esperado para pessoas dessa faixa etária frente às inovações tecnológicas em 2001. O fato de Dona Benta estar lendo e-mails também colabora para o esforço de atualização do Sítio, já que ela não está simplesmente usando o computador: está conectada à internet.¹³⁰ Assim, no jogo entre o moderno e o

¹³⁰ No entanto, decorrida mais de uma década desde a produção desse episódio, o modelo de computador usado no cenário não corresponde mais aos padrões de evolução tecnológica, produzindo justamente o efeito contrário: o descompasso com a evolução tecnológica e a atenuação do contraste do mobiliário antigo e pesado com o computador. Aliás, seria até mesmo possível, sob a ótica do espectador infantil de hoje, aventar a hipótese de aquele ser um “computador de vovó”. Além disso, o efeito de contraste com o ambiente e o esforço de atualização também se esvaem tendo em vista o fato de que a

antigo, entre o rural e o urbano, o Sítio televisivo inaugura-se aos olhos dos espectadores infantis como um lugar ímpar, em que se pode ter o melhor de dois mundos — estereotipados, mas sempre dois mundos. Assim, a aventura e o acolhimento propiciados pelo mundo rural são aliados ao conforto e às modernidades do mundo urbano, construindo um lugar à parte, exótico e convidativo.

No que se refere à apresentação dos personagens, nos primeiros minutos do DVD, são introduzidas Tia Nastácia, Narizinho, Emília (ainda boneca de pano) e Dona Benta. Pedrinho também é mencionado, já que o e-mail que a avó recebe avisa da proximidade da chegada do menino. Tia Nastácia é a primeira a aparecer. Ela é representada por uma atriz negra, que está de vestido simples, estampado, fechado até o pescoço, avental branco e com lenço na cabeça, que deixa, no entanto, entrever parte do cabelo com alguns fios brancos. Segura um cesto de vime, de onde tira quirera que joga às galinhas. Parece muito ocupada, gritando, a plenos pulmões, o nome de Narizinho, chamando-a para casa. Na cena seguinte, aparece dentro de um galinheiro, pegando ovos e falando sozinha, perguntando-se por onde andarará Narizinho. Desse modo, pela ocupação, pelo figurino, pelo jeito ocupado e nervoso e pelos lugares a que se associa, é perceptível, mesmo para quem não teve contato anterior com adaptações ou com a obra de Lobato, o seu papel de empregada na casa. Seu nome não é citado nos primeiros minutos, ao contrário do que acontece com Narizinho.

A segunda e a terceira personagens a serem apresentadas ao público são Narizinho e Emília. Logo após a cena em que Tia Nastácia chama pelo nome da menina aos gritos, ela aparece no pomar, em uma jabuticabeira, na companhia de Emília, que está sob forma de boneca de pano inanimada. A personagem é representada por uma menina de cerca de 8 ou 9 anos de idade, que traja um vestido bege, com uma camiseta vermelha por baixo. Narizinho deixa a boneca cair da árvore e imediatamente desce para apanhá-la. A menina conversa com a boneca e, ao mesmo tempo em que caracteriza a boneca, também dá a entrever as suas características por meio desse diálogo. Assim, a personagem Narizinho, ao limpar Emília, ao abraçá-la,

imagem que se tem do idoso de determinadas classes sociais mais privilegiadas — como seria a de uma culta senhora e dona de sítio — não é mais a de alguém que está à margem desse processo de inclusão digital. Dessa forma, podemos dizer que o uso desse objeto, tanto no que diz respeito ao cenário quanto à caracterização da personagem acabou datando a produção televisiva.

mostra-se carinhosa, cuidadosa e evidencia o quanto a boneca significa para ela. Na interação das personagens, portanto, os papéis vão se estabelecendo mais claramente, já que Narizinho qualifica a boneca como alguém que “não para quieta” e que parece ter “bicho carpinteiro”. Além disso, como o olho da boneca, feito de botão, está caindo, ela lembra que Tia Nastácia pode consertá-lo em um piscar de olhos. Nesse momento, a personagem Tia Nastácia, que foi a primeira a ser apresentada, é nomeada e atrela-se a ela mais uma função doméstica, a costura.¹³¹

A quarta personagem apresentada é Dona Benta. Ela, ao contrário das três outras personagens, é apresentada em um cenário interno, que representa o interior de sua casa no sítio. Antes mesmo de se mostrar a atriz que a representa, é ouvida a sua voz, enquanto a câmera passeia por dois diferentes cômodos da casa — sala de jantar e sala de visitas mobiliadas conforme já explicitamos — até chegar à sua biblioteca. A sua voz anuncia a atividade de leitura de e-mails de pessoas públicas, Gilberto Gil, Luis Fernando Verissimo e Pelé, até chegar o de “Antonica, minha filha”. Nesse momento, o tom de voz muda, expressando surpresa, e a câmera se aproxima da personagem. Ela é representada por uma atriz de meia-idade, com o figurino tipificado do que fica no horizonte de expectativas quanto a uma avó: cabelos claros presos em um coque, de óculos de aros finos, discretos brincos de pérola, camisa bege de mangas compridas, colete verde com flores bordadas. Ao fundo, vemos uma estante cheia de livros com aspecto antigo, com capas em tom sépia. A mesa em que está o computador é de madeira, dando a impressão de ser uma escrivaninha antiga. Há vários papéis sobre a mesa, assim como canetas, fita adesiva, um globo com o mapa-múndi também em tom sépia. Além disso, chamam-nos a atenção as presenças de um pequeno vaso de violetas sobre essa escrivaninha e a de um vaso de begônias vermelhas atrás da personagem, junto à janela. Assim, é como se o ambiente criasse o contraste entre o tradicional e o natural com o tecnológico. Dona Benta, então, como sábia, conseguiria reunir e selecionar o “melhor dos dois mundos” — o urbano e tecnológico e o rural e tradicional.

¹³¹ Ao mesmo tempo, nesta cena, continuam-se os procedimentos de ancoragem espacial no que se tem como estereótipo do ambiente rural. Além do fato de Narizinho e Emília estarem em um pomar, ao fundo aparecem dois bezerros e ouve-se um mugido.

O e-mail que Dona Benta lê em voz alta, marcadamente emocionada, anuncia a chegada de Pedrinho, seu neto, para muito em breve. A câmera se aproxima da tela do computador, na qual se lê a seguinte mensagem, datada de 15 de setembro de 2001, que vemos na Figura 1:¹³²

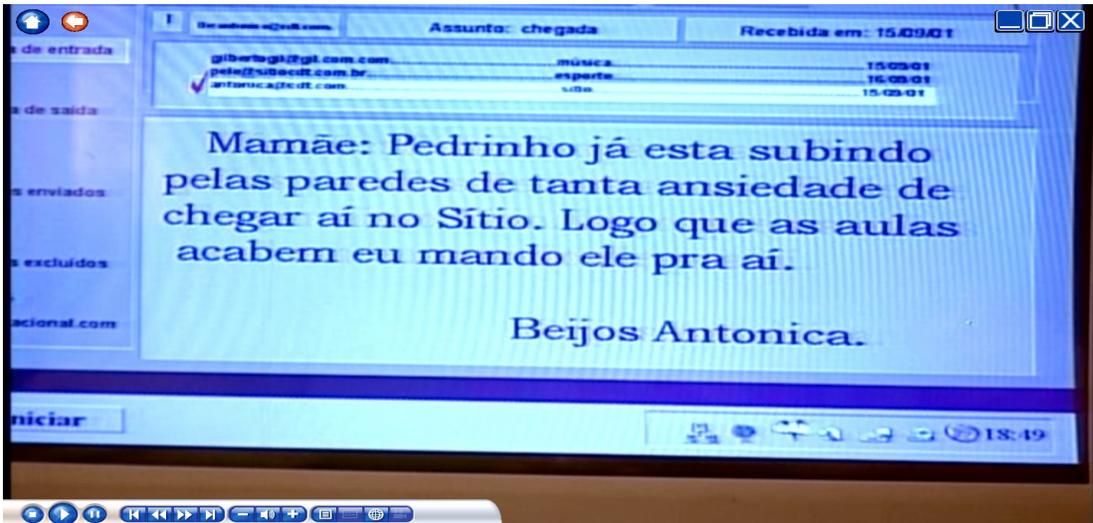


Figura1: E-mail de Antonica para Dona Benta.
Fonte: DVD *No Reino das Águas Claras*. (TV GLOBO, 2004b)

Mais adiante, as quatro personagens se encontram na biblioteca de Dona Benta. Nessa cena, ficam claros os papéis de cada personagem e as relações de poder: a neta, a avó e patroa, a empregada que faz de tudo e que não quer se atrasar nas lidas domésticas e a boneca que, apesar de inanimada, é geniosa. Essa característica evidencia-se quando Narizinho pede que Tia Nastácia conserte o olho da boneca, e a empregada, além de advertir a patroa de que, no caso de se atrasar com o serviço, a culpa não será exclusivamente sua, sugere à menina a confecção de uma nova boneca. Nesse momento, ouvem-se grunhidos, expressando raiva, vindos de Emília. Ao ouvi-los, Tia Nastácia leva a mão ao peito e declara achar melhor apenas consertar o olho. Narizinho agradece com um beijo, dizendo que não troca a Emília por nada. Em seguida, Dona Benta dá a notícia de que Pedrinho está para chegar, e Narizinho reage de forma ansiosa, querendo que o primo chegue logo. A avó e a neta também se abraçam. Há, portanto, demonstrações físicas de carinho, de acolhimento, ao mesmo

¹³² Observamos que a data do e-mail está 28 dias adiantada ao lançamento do seriado pela TV Globo, que se deu em 12 de outubro de 2001, correspondendo, provavelmente, à data de gravação.

tempo em que os papéis de cada uma das personagens estão bem definidos, nos seus lugares de poder. Dona Benta é a dona da casa, associada às salas de estar e de jantar e à biblioteca; Tia Nastácia, a empregada, relacionada aos diversos trabalhos no Sítio, como cuidar de Narizinho, tratar os animais, cozinhar e costurar; Narizinho, a criança, associada às brincadeiras ao ar livre com sua boneca. Essa definição, juntamente com os índices de relacionamento afetivo — quer pelos cuidados, quer pelos abraços —, corresponde a um dos primeiros “carrapichos” do seriado.

Pedrinho é, então, o quinto personagem a ser introduzido: primeiro anunciado pela chegada do e-mail e, depois, pela cena que segue à dos abraços entre as personagens. A transição das cenas é feita pela introdução de uma animação, composta pelo desenho animado de uma onça-pintada rugindo. Em seguida, rapidamente aparecem folhas de samambaias que se descortinam, deixando aparecer, sob o som de rugidos, um menino vestido com roupas típicas de safári e armado com um estilingue. Ele luta contra tigres de bengala, crocodilos e onças-pintadas. Ouve-se uma voz perguntando “Pedrinho, quem descobriu o Brasil?”, e o cenário muda para a sala de aula. Pedrinho, de modo absorto, responde “A onça-pintada”. A turma explode em risadas. Um colega comenta: “Acho que o Pedrinho foi ao zoológico ontem, professora”. Outro colega emenda: “Ou será que foi à Amazônia?”. Esses dois comentários reforçam a ideia de singularidade e de exotismo do Sítio, uma vez que é nele que Pedrinho estava pensando, já que, a pergunta seguinte da professora, “Pedrinho, onde você está com a cabeça, menino?”, é respondida pelo olhar perdido do menino e o corte para a próxima cena, que começa com a imagem da fachada da casa do Sítio de Dona Benta e com o passeio de Narizinho e Emília (ainda sob forma de boneca de pano inanimada) ao ribeirão. Lá, a conversa de Narizinho com Emília reforça a caracterização de Pedrinho, ao dizer que, quando o primo chegasse, poderiam até caçar uma onça e que a boneca não precisaria se preocupar, pois ele é o menino mais corajoso do mundo e irá proteger as duas de “todas as onças e feras da mata”. Assim, não só se conclui, por ora, a apresentação do núcleo principal — ao qual, mais tarde, se agregarão Visconde, Tio Barnabé, Saci e Rabicó —, mas também o Sítio começa a se estabelecer como um universo paralelo, onde há o melhor do mundo rural, como um

lugar exótico, de aventuras e de acolhimento, e onde se aproveitam as características “úteis” do mundo urbano, como a cultura erudita e as inovações tecnológicas.

6.3.1.2 A aventura se inicia: a viagem ao *Reino das Águas Claras* e outras histórias paralelas

Depois da apresentação das personagens, o enredo apresenta diferentes núcleos temáticos¹³³, à semelhança da organização das telenovelas. Intercalam-se, basicamente, ações ancoradas em dois espaços: o do Reino das Águas Claras e o do Sítio de Dona Benta.¹³⁴ Para fins de resumo, optamos, aqui, por contar o que se passa em cada um desses ambientes de modo separado. As ações que ocorrem no Reino das Águas Claras podem ser divididas em dois grandes blocos, tendo como divisor a chegada do personagem Pedrinho ao Sítio e a sua inclusão, junto com Visconde e com Rabicó, nesse espaço de aventuras.

As aventuras no Reino das Águas Claras se iniciam quando Narizinho adormece, ao lado de Emília, à beira do ribeirão. Mestre Cascudo e Príncipe Escamado sobem no nariz da menina, levantando hipóteses sobre o material de que seria feito aquele monte. Ao mexerem nas narinas, Narizinho espirra. Mestre Cascudo foge, dizendo se tratar de uma fera espirradeira. O Príncipe fica, e as apresentações são feitas. O Príncipe diz que Emília está emburrada, e Narizinho explica que ela é muda de nascença. O Príncipe as convida para visitar o Reino, onde também mora o Doutor Caramujo, que tem pílulas capazes de curar a mudez da boneca.

Ao chegarem ao Reino, encontram o Major Agarra-e-não-larga-mais, o sapo guardião, dormindo em serviço. Vestem-no com as roupas da Emília e o acordam. O

¹³³ Por núcleo temático entendemos aqui todas as ações realizadas em torno um assunto. Temos, portanto, o núcleo temático da viagem ao Reino das Águas Claras, da chegada de Pedrinho, do confronto de Tio Barnabé e do Saci, do micro-ondas, do casamento de Emília e de Rabicó, do casamento de Narizinho com o Príncipe Escamado. Já por sequências de ações entendemos o conjunto de cenas realizadas em torno de uma situação-problema. Assim, em um mesmo núcleo temático, pode ocorrer mais de uma sequência de ações. Essas sequências, por sua vez, são divididas em cenas, que têm seu início e seu término marcados pelas intercalações com outras cenas de outras sequências de ações de outro núcleo temático.

¹³⁴ A exceção a esses dois espaços são os cenários urbanos nos quais Pedrinho é mostrado antes de sua chegada. São a escola (sala e aula e pátio interno), o quarto do menino e o interior do ônibus que o leva ao Sítio.

Príncipe passa-lhe um sermão e um castigo: engolir cem pedrinhas no lugar das cem moscas diárias. Além disso, riem do Major por estar vestido “de velha coroca”.

Na sala do trono, Narizinho senta-se ao lado do Príncipe. Começam as audiências. Surge Pequeno Polegar, que se anuncia como o Gigante Fura-Bolos e se candidata à vaga de bobo da corte. Dona Carochinha se aproxima. Narizinho esconde Pequeno Polegar sob uma almofada. A baratinha diz que está procurando por Polegar, que fugiu de suas histórias. Reclama que todos os seus personagens andam com vontade de fugir para conhecer “uma certa menina do nariz arrebitado”, que mora com duas velhas corocas. Com esse xingamento, inicia-se uma briga entre Carochinha e Narizinho. Nesse momento, Emília ganha vida — dá um chute em Carochinha e rouba-lhe os óculos. A baratinha sai correndo atrás de Emília. O Príncipe manda os guardas atrás delas. Narizinho também as segue. Pequeno Polegar faz o mesmo. Chegam a uma gruta. Narizinho esconde Polegar sob uma concha. O Príncipe alcança a menina e a convida para um passeio, deixando a tarefa de achar Emília para os guardas.

Depois do passeio pelo fundo do mar, o Príncipe manda que Dona Aranha e suas filhinhas façam um vestido para Narizinho, pois haverá uma festa em homenagem à visitante. Depois de vestida e maquiada, as aranhinhas mostram um espelho à menina, o qual se quebra. Dona Aranha comemora e explica que, finalmente, conseguiu fazer o vestido mais lindo do mundo. Isso a livra de sua maldição de nascença, que a transformou em aranha costureira. Depois de levantar muitas hipóteses sobre o que poderia ser agora, resolve continuar aranha costureira, fato que decepciona as suas filhas.

Enquanto isso, na gruta, Dona Carochinha alcança Emília e dá-lhe uma pancada na cabeça. A boneca desmaia. Carochinha recupera seus óculos, acha Pequeno Polegar e o recoloca em seu livro.

Na sala do trono, ocorre o baile em homenagem à Narizinho. Chega um guarda trazendo, em seus braços, Emília desmaiada. Chamam o Doutor Caramujo, que a examina e reanima com um beliscão. Narizinho pede ao Doutor a pílula falante. O Doutor descobre que foi roubado. Em meio à confusão que o roubo provoca, guardas trazem o Major Agarra, que está passando mal e pede para ser operado. O Doutor Caramujo abre a barriga do sapo e acha nela as suas pílulas. Narizinho constata que o

Major engoliu as pílulas no lugar das pedrinhas ordenadas pelo Príncipe. O Doutor administra uma das pílulas à Emília, que começa a falar sem parar — e, principalmente, a mostrar ao que veio. Nisso, ouve-se o grito de Tia Nastácia chamando por Narizinho. A menina e a boneca saem correndo e ressurgem à beira do ribeirão.

A segunda parte das aventuras no Reino das Águas Claras ocorre depois da chegada de Pedrinho ao Sítio, da confecção de Visconde e do casamento de Emília com Rabicó. O Príncipe está muito triste, e Doutor Caramujo constata que se trata de “narizite aguda”, doença que só seria curada se o doente se casasse com Narizinho. Dois guardas escrevem, em nome do Príncipe, a carta de pedido de casamento a Narizinho. Esta aceita e manda uma rosquinha ao Príncipe. O Príncipe comemora e ordena que enfeitem a rosquinha com diamantes, pois essa será a sua nova coroa. Narizinho, Emília, Rabicó, Visconde e Pedrinho chegam ao Reino. Enquanto as “meninas” vão ao ateliê de Dona Aranha para que a costureira lhes confeccione os vestidos para o casamento, os “meninos” exploram o fundo do mar. Rabicó, que só pensa em achar “lanchinhos”, é agarrado por uma lula gigante. O Príncipe é avisado sobre o incidente e ordena que mandem a tropa de elite para salvar Rabicó, pois não quer que nada atrapalhe seu casamento. Um exército de peixes elétricos liberta Rabicó.

O casamento se inicia. Na hora da coroação, constata-se que a coroa de rosquinha, que estava sob a responsabilidade do Major, foi roubada. A turma do Sítio, vendo a ira exagerada do Príncipe e constatando que foi Rabicó quem a comeu, foge correndo do Reino, reaparecendo à beira do ribeirão.

Já as ações ancoradas no ambiente do Sítio, seja ele interno ou externo à casa de Dona Benta, podem ser categorizadas em dois tipos: aquelas que correm paralelamente às aventuras no Reino das Águas Claras e aquelas que giram em torno do casamento de Emília e de Rabicó.

As ações que ocorrem de forma paralela e intercalada às aventuras no fundo do mar envolvem os personagens Dona Benta, Tia Nastácia, Tio Barnabé, Saci, Rabicó, Cuca e Pedrinho.¹³⁵ Basicamente, delineiam as características desses personagens,

¹³⁵ Há cenas do personagem Pedrinho que preparam sua chegada ao Sítio, localizando-o em ambiente urbano.

ancoram a ambientação rural e estabelecem relações entre esse meio e o urbano a fim de ressaltar as formações culturais a eles associadas.

Como primeiro núcleo de ações, temos a apresentação de Tio Barnabé em sua casa rústica. Ele conversa com Rabicó, recomendando ao porco que se cuide, porque Tia Nastácia talvez queira fazer feijoada para comemorar a chegada de Pedrinho. Seu modo de expressar-se verbalmente revela a representação do estereótipo dos falares regionais, especialmente dos caipiras. Em seguida, um redemoinho o cerca, levando o cachimbo que o personagem trazia na mão. Ele logo se diz tratar de arte do Saci, “o diabinho de uma perna só”. Diz que ainda se vingará dele, pois “Ri melhor quem ri por último”.¹³⁶

A existência do Saci é o mote da conversa que se desenvolve na cozinha da casa de Dona Benta. A cena inicia-se mostrando a farta mesa de guloseimas que está sendo preparada para festejar a chegada de Pedrinho. Dona Benta elogia os quitutes da empregada. Tio Barnabé chega à cozinha, anunciando que ainda irá pegar o Saci. Tia Nastácia preocupa-se com a possível presença do “diabinho” no Sítio. Já Dona Benta diz que isso é bobagem, que “não passa de crendice”. Barnabé reafirma a crença, e Nastácia afirma que, pior do que o Saci, só a Cuca, que, “de tão ruim, só dorme uma noite de sete em sete anos”.¹³⁷

Além da divergência de opiniões acerca da existência desses elementos do folclore, a cozinha também se revela como um espaço tensionado em outros dois

¹³⁶ Desse modo, o personagem é caracterizado como detentor de conhecimentos acerca dos saberes populares, no que diz respeito a elementos folclóricos e a ditados.

¹³⁷ Assim, estabelece-se uma oposição entre crenças dos empregados e da patroa. Enquanto Dona Benta é associada à cultura erudita, Nastácia e Barnabé são associados à sabedoria popular. Trata-se, portanto, da confluência de *status* culturais e sociais. Além disso, a menção de Tia Nastácia à Cuca é o gancho para uma nova fragmentação na sequência do enredo. Logo após a empregada mencioná-la, ouve-se uma risada de bruxa e a trilha sonora se modifica, passando para a música-tema da Cuca, em ritmo de rock. A câmera passeia por um novo cenário, que é a caverna da personagem, caracterizado pela presença de elementos tipicamente associados às bruxas, como tocos de velas acesas, caldeirão borbulhante e esfumaçado, livros de bruxarias, gato preto, coruja, urubu e morcego empalhados, aranhas, teias. Nessa cena, a figura da Cuca é apenas sugerida. Só é mostrada a sua sombra e ouvida sua gargalhada. A personagem, portanto, fica envolta em uma atmosfera de mistério. Essa é a primeira cena em que a trilha sonora não é apenas instrumental, mas também conta com a letra da música, que recomenda: “Cuidado com a Cuca, que a Cuca te pega / Te pega daqui, te pega de lá./ A cuca é malvada e se fica irritada a cuca é zangada cuidado com ela./ A cuca é matreira e se fica zangada a cuca é danada cuidado com ela”. A trilha sonora, nesse caso, é forte elemento caracterizador da personagem. O fato de haver certo mistério sobre ela, não a mostrando diretamente, também contribui para o fortalecimento do clima de tensão e de medo.

momentos. O primeiro é quando se insinua que Tia Nastácia matará Rabicó para usá-lo como ingrediente em seus pratos. Cria-se uma sequência de cenas de suspense em relação à morte iminente do porco, mas esse fato não se concretiza. O segundo momento de tensão recupera a construção de oposições entre saberes populares e rurais e entre os urbanos e tecnológicos. Trata-se das ações que decorrem da compra de um micro-ondas. Dona Benta explica o funcionamento do eletrodoméstico a Nastácia, dizendo que tem certeza de que a empregada se renderá “às maravilhas da tecnologia”. Nastácia afirma que ainda não se acostumou com essas coisas. Barnabé assiste a tudo sorridente, enquanto a proprietária do Sítio exclama “Que maravilha!” repetidas vezes, e Nastácia, amuada, mexe suas panelas de ferro. Em outra cena, sozinha na cozinha, Tia Nastácia dá um grito ao se lembrar do leite que deixou no micro-ondas. Ela, desolada, constata que o leite queimou. Nesse momento, o Saci entra na cozinha, rindo e dizendo que irá queimar o leite da Tia. Abre o eletrodoméstico, vê que o leite já está queimado e exclama, preocupado: “Carapuça! A concorrência tá braba, viu?”¹³⁸ Em outra cena, Nastácia limpa o micro-ondas, que chama de “mico”, e lamenta que nunca vai se entender com o aparelho. Dona Benta chega à cozinha e sente cheiro de queimado. Nastácia choraminga, dizendo que não serve para mais nada depois que a patroa comprou o “mico”.¹³⁹

O Sítio de Dona Benta também é o cenário para as ações em torno do casamento de Emília com Rabicó. Narizinho sugere a Emília que ela deveria se casar. A boneca recusa e observa que, no Sítio, não há quem a mereça. A menina afirma que há, sim. Nisso, mostra-se Rabicó em uma moita. Em outra cena, Narizinho diz a Pedrinho que precisa de um Visconde sabugo para pedir Emília em noivado, que seria o pai do Marquês de Rabicó, arquitetando o plano para o casamento. Os primos confeccionam o Visconde de Sabugosa. Deixam-no na biblioteca de Dona Benta. Lá, ele ganha vida e entra nos livros. Em seguida, Emília, chega à biblioteca e os dois se

¹³⁸ Novamente, em um esforço de atualização da narrativa aos padrões de 2001, marca-se a oposição entre os elementos da cultura popular e os ícones da inovação tecnológica, aqui representados pelo micro-ondas e pelo computador.

¹³⁹ A lamentação continua em uma cena externa, em que a empregada estende roupas no varal enquanto a patroa a tenta consolar. A turma que estava em aventuras no Reino das Águas Claras chega para consolar Nastácia. Dona Benta diz que a empregada fará um belo lanche para todos e, com isso, ficará feliz. Nastácia resolve fazer seus bolinhos e todos se prontificam para ajudar. Tudo termina em alegrias à mesa da sala de jantar.

apresentam. Ele explica que os ares da biblioteca fizeram-no falar. A boneca sai para chamar os primos para conhecê-lo. Narizinho aproveita para insistir na ideia do casamento, contando que Visconde é pai de Rabicó. O porco seria, na verdade, um príncipe que fora encantado e, quando achasse um anel mágico na barriga de uma minhoca, voltaria à sua forma original. A menina diz ainda que é a chance de um dia Emília virar princesa. E questiona: “— Pode haver futuro mais bonito para uma coitadinha que nasceu na roça?”. Emília gosta da ideia. Visconde faz o pedido de casamento em nome de Rabicó. A boneca aceita, já que ser marquesa é bem melhor do que ser condessa, desde que se cumpram algumas exigências: jamais viveria com ele na lama e queria dois vestidos novos. Há confusão na sala, devido ao mau comportamento do glutão Rabicó. Ocorre o casamento, mas, ao final, Emília desmaia ao saber que Rabicó não é marquês e que tudo não passava de invenções de Narizinho.

6.3.2 As relações do DVD com a obra-fonte *Reinações de Narizinho*

A partir da descrição do enredo do DVD, percebemos que ele dialoga com a obra-fonte *Reinações de Narizinho*, especialmente no que se refere aos seus primeiros capítulos. Esse diálogo, porém, não significa a simples transposição da obra literária para o seriado, uma vez que se constatam acréscimos e alterações no enredo. Além disso, existem outros núcleos temáticos que se distanciam dessa obra, especialmente aqueles que dizem respeito aos esforços de atualização e de “encarrapichamento” do telespectador ao seriado.

Há três momentos do enredo do DVD que têm laços mais estreitos com a obra-fonte: a primeira visita de Narizinho ao Reino das Águas Claras, o casamento de Emília e de Rabicó e a segunda visita ao Reino, para o casamento de Narizinho com o Príncipe Escamado. Há, inclusive, diálogos que foram transpostos de forma integral para a televisão, utilizando-se as mesmas frases que encontramos na obra. Essa coincidência é encontrada, por exemplo, nos subcapítulos intitulados “Uma vez”

(LOBATO, 2007, p. 13-17)¹⁴⁰, “No palácio” (Idem, p. 18-19)¹⁴¹ e “A costureira das fadas” (p. 23 - 25)¹⁴².

No entanto, há trechos que foram suprimidos ou modificados ligeiramente. Na comparação com a obra-fonte, percebemos que todas essas pequenas modificações convergem para dar maior dinamicidade ao texto televisivo e caracterizar de forma mais simplista os personagens. Há, portanto, trechos suprimidos e outros expandidos.

Um exemplo de subcapítulo suprimido e que acaba por simplificar a caracterização de Emília é “O jantar de Ano-Bom” (LOBATO, 2007, p. 88 - 89), que vem logo após o casamento de Emília e de Rabicó. Nesse jantar, Tia Nastácia serve um “[...] leitão ‘risonho’, de ovo cozido na boca e rodela de limão pelo corpo” (Idem, p. 88). Narizinho imediatamente desconfia que se trata do cadáver de Rabicó, procura-o por

¹⁴⁰ Em “Uma vez”, encontramos os diálogos entre Mestre Cascudo e o Príncipe Escamado e entre Narizinho e o Príncipe.

¹⁴¹ Em “No palácio”, encontramos os diálogos em que ocorre o desentendimento entre Dona Carochinha e Narizinho. Há, no entanto, algumas diferenças. Narizinho, na obra, não havia escondido o Polegar debaixo de uma almofada como ocorre no DVD. Além disso, no DVD é suprimido o trecho da obra em que Dona Carochinha cita alguns de seus personagens e a vontade que têm de conhecerem novos horizontes, como lemos no seguinte trecho: “[...] tenho notado que muitos personagens de 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. Aladim queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. [...] O Gato de Botas brigou com o Marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara”. (LOBATO, 2007, p. 18). Percebemos, portanto, que os motivos da revolta dos personagens das histórias de Carochinha relacionam-se com um desejo de modernização das histórias. Esse desejo foi representado pela relação com elementos considerados símbolos de modernidade e de sucesso na época de enunciação da obra. Com esse intuito, temos ferrugem da lâmpada mágica, a viagem aos Estados Unidos — que despontava, incipiente, como potência mundial no período entre Guerras — para conhecer “Gato Félix”, personagem de desenho animado criado no início do século XX e de grande sucesso na época e a maquiagem (“ruge”) e a tintura de cabelos de Branca de Neve. No entanto, esses símbolos de modernidade, hoje, têm justamente o efeito contrário. Talvez resida nisso o motivo de exclusão desse trecho, uma vez que o episódio faz um grande esforço para ancorar o enredo ao contexto de 2001.

¹⁴² Nesse subcapítulo, encontramos o diálogo entre a Dona Aranha Costureira, que é reproduzido, em boa parte, no DVD. É interessante observar que, na versão televisiva, Dona Aranha ganha sotaque francês, uma vez que a França é comumente associada à terra dos grandes costureiros e das grandes grifes. Além disso, há outro detalhe que se soma ao esforço de atualização do seriado. Suprime-se a sugestão que o Príncipe dá à Dona Aranha depois que ela se liberta de sua maldição, que é de se transformar em sereia. Por consequência, também é elidido o comentário negativo de Narizinho acerca das sereias e a sugestão da menina de que a costureira vire princesa. Além disso, o levantamento de hipóteses sobre as diversas profissões que poderia exercer, entre elas a de astronauta, é um acréscimo feito pelo seriado. Essas supressões e esse acréscimo nos permitem pensar sobre as diferenças entre as condições femininas do início da década de 1920 e do início do século XX. Isso porque, uma vez livre, à mulher, hoje, são permitidos, pelo menos em tese, quaisquer papéis. Por isso, a explosão de ideias, o levantamento de hipóteses sobre as possíveis profissões que Dona Aranha poderia exercer assume o lugar de contraponto às duas — e somente duas — possibilidades que lhe eram acenadas na década de 1920.

toda a parte, não o encontra e volta à mesa chorando e avisando Pedrinho que não comesse o leitão assado, pois se tratava de Rabicó. Nesse instante, Emília pula de alegria, canta sua canção predileta, pois estava viúva e livre para se casar com “outro fidalgo qualquer” (Ibidem). Além dessa comemoração, o fato de Narizinho chamar a boneca de “malvada” e “sem coração” resalta características da personalidade de Emília — o seu lado sombrio, maldoso — que não são retratadas no seriado. Ocorre, assim, a simplificação da personagem, que é apresentada como tagarela, geniosa e respondona. Seu mau gênio limita-se a questões relacionadas ao consumo — especialmente de vestidos, por ocasião do seu casamento e do casamento de Narizinho — e ao seu desejo de possuir um título de nobreza. Já os sentimentos mais rasteiros — como desejar a morte para Rabicó — sofrem um processo de apagamento, dando-se mais ênfase aos seus desejos materiais e às suas futilidades, os quais, de certo modo, estão no compasso dos tempos atuais.¹⁴³

Em relação aos núcleos temáticos que se distanciam da obra-fonte, temos aqueles que são formados por sequências de ações protagonizadas por Tia Nastácia, Dona Benta, Tio Barnabé e o Saci. São ambientadas no Sítio, mas apenas se inspiram em algumas características dos personagens e em dados não só da obra-fonte, mas também das que a sucedem no universo ficcional infantil lobatiano. Tio Barnabé, por exemplo, não tem participação ativa na obra-fonte: apenas é citado em alguns momentos e, assim como o Saci, só terá maior relevo na obra que sucede *Reinações de Narizinho* cronologicamente, intitulada *O Saci*. Portanto, encontramos, na adaptação televisiva, ações derivadas das obras literárias que se pautam pela atualização do enredo, em um esforço para ancorá-lo no momento de produção. Para isso, é

¹⁴³ Outro exemplo de apagamento, no seriado televisivo, de conteúdos relacionados à morte é encontrado ainda no capítulo “Jantar de Ano-Bom”. Na obra-fonte, o porco que foi assado por Tia Nastácia não foi Rabicó, mas outro muito parecido com ele, que fora maldosamente enganado pelo Marquês, que o mandou ao quintal do Sítio para comer algumas abóboras. O porco não só encontrou as abóboras como também a faca e o forno de Tia Nastácia. Já no seriado, Rabicó não é retratado com esse tipo de espertezas, mas como uma vítima em potencial ora de Tia Nastácia, ora das consequências de sua gulodice incontrolada. Assim, esse personagem também é simplificado e tipificado apenas como um glutão. Do mesmo modo, as cenas em que há ameaça de o personagem acabar como ingrediente de feijoada são marcadas por um misto de “suspense de segunda mão” com tragicomédia, em uma caricatura de filmes clássicos de mistério ou de terror, reaproveitando, inclusive, a trilha sonora e certos aspectos gestuais. Desses últimos, destacamos que o modo como Tia Nastácia segura a faca dialoga com cenas de *Psicose* que são amplamente reaproveitadas pela mídia, povoando o imaginário e perdendo-se as referências originais do clássico de Hitchcock (que, por sua vez, também é uma adaptação de uma obra literária, de autoria de Robert Bloch), especialmente aos olhos do público infantil.

estabelecida, nessas sequências de ações, a tensão entre o rural e o urbano, entre as tradições e a tecnologia.

Além disso, há também sequências derivadas da obra-fonte que exercem função descritiva, com intuito de apresentar os personagens ao público. Nesse sentido, destacamos as sequências em que Pedrinho aparece na escola, no seu quarto e no ônibus a caminho do Sítio. Junto com os devaneios do menino em torno de aventuras com feras (algumas das quais sequer pertencem à fauna brasileira), em mergulhos em águas límpidas e cavalgadas, essas sequências preparam a sua chegada ao Sítio e levam a inferir sobre suas características pessoais, ressaltando-se o espírito de aventura e a coragem. No entanto, com esses devaneios, não só o personagem é qualificado, mas, por extensão, o próprio Sítio converte-se no palco propício para o desenvolvimento dessas qualidades do personagem, transformando-se em exótico lugar de aventuras e contrapondo-se ao ambiente urbano e tecnológico.

A personagem Cuca também é mostrada em cenas que exercem função descritiva, já que não se desenrola nenhuma situação-problema que a envolva. Ela apenas é apresentada ao público em sua caverna, em cenas que são pontuadas por trilhas sonoras e cenário que remetem a uma atmosfera de mistério e de medo. Cria-se um suspense em torno da personagem, pois ela não é, de imediato, mostrada ao público: apenas sua sombra aparece na primeira cena. Trata-se também da inserção de cenas que não pertencem à obra-fonte, mas que exploram não só o universo ficcional lobatiano, mas também a herança das adaptações televisivas anteriores e o imaginário construído a partir dessa figura do folclore, tendo em vista o efeito que pode provocar junto ao público-alvo.

Assim, o seriado apropria-se daquilo que lhe convém da obra-fonte: a força dos personagens lobatianos e as aventuras no Reino das Águas Claras. Essas apropriações, no entanto, não ocorrem como uma simples transposição, mas se dão de forma seletiva, ressaltando as características e as ações que convêm ao suporte e ao contexto de produção. Por isso, observamos a simplificação e a tipificação dos traços dos personagens, a inserção de núcleos temáticos não existentes na obra-fonte e o relevo dado a personagens não tão expressivos na obra-fonte ou que surgirão apenas em obras que a sucedem, na cronologia das obras de Lobato.

6.3.3 Os primeiros “carrapichos” literários e televisivos e o lugar de construção de memórias coletivas

A partir da comparação entre o enredo da obra-fonte *Reinações de Narzinho* e o enredo do DVD *No Reino das Águas Claras*, vemos que, para que o Sítio se mostre no compasso dos tempos de produção do seriado, apela-se para ícones da modernidade e da tecnologia, representados por meio da relação dos personagens com o computador e com o forno de micro-ondas. No entanto, a presença dessas inovações tecnológicas não exclui os elementos do universo rural. Pelo contrário: há o confronto e a acomodação do urbano e do rural, do tecnológico e do rústico, do erudito e do folclórico e popular no Sítio, como se, aos pares, ali fosse o palco do “melhor dos dois mundos”.

Na confluência do “melhor dos dois mundos”, cria-se um terceiro, que é o Sítio, herdeiro das representações de um mundo rural recriado não à moda do início do século XX, mas de acordo com os imperativos da mídia televisiva do início do século XXI. Portanto, em relação à obra-fonte, trata-se de não só de outros tempos, de outro suporte e de outro público, mas da criação de outras formas de “encarrapichar” esse público, fazendo com que “engatem as suas memórias” e/ou seus conhecimentos prévios nas “cenas-carrapicho”.

Tratando-se de público infantil, em um país que mantém as taxas de urbanização em escala crescente, é natural questionarmos que tipo de “memórias” ou de conhecimentos prévios esse público-alvo teria em relação ao ambiente rural.¹⁴⁴ Do mesmo modo, também as representações desse ambiente em uma ficção televisiva destinada às crianças são questionadas, examinando-se como se dão as (re)construções dessas memórias ou que tipos de conhecimentos prévios são ativados e compartilhados.

Nesse sentido, as ideias de Maurice Halbwachs (1990) sobre as memórias individuais e sobre a (re)construção de memórias coletivas são elucidativas. Segundo o autor,

¹⁴⁴ Segundo dados do censo de 2010 do IBGE, “O acréscimo de quase 23 milhões de habitantes urbanos resultou no aumento do grau de urbanização, que passou de 81,2% em 2000, para 84,4% em 2010. Esse incremento foi causado pelo próprio crescimento vegetativo nas áreas urbanas, além das migrações com destino urbano”. (BRASIL, 2010b, s/p, grifos originais)

Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que ela se interesse pela significação das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros, e que seu pensamento se divide entre o conjunto das impressões todas pessoais e diversas correntes de pensamento coletivo. (HALBWACHS, 1990, p. 62)

O ato de “pensar em comum” aludido por Halbwachs diz respeito à abertura às ideias do grupo em que convivemos, mesclando nossas impressões pessoais às memórias coletivas, que nos chegam por diversas vias. Além disso, segundo o autor, existe “o liame vivo das gerações” (Idem, p. 65), que faz com que entremos em contato com o passado e com as tradições. Coincidentemente ou não, Halbwachs descreve o contato da criança com a casa dos avós como uma forma de fazer o elo entre presente e passado de modo muito similar ao que ocorre no universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo. O seguinte excerto ajuda-nos a pensar sobre a criação dos primeiros “carrapichos televisivos” da temporada de 2001 na medida que nos remete à relação de Pedrinho com a casa da avó e a pistas sobre a importância da presença de personagens idosos:

[...] a criança sente [...] que entrando na casa de seu avô, chegando em seu bairro ou na cidade onde mora, *penetra numa região diferente*, e que no entanto não lhe é estranha porque se amolda muito bem à imagem e à maneira de ser dos membros mais velhos de sua família. Aos olhos destes, e ela se dá conta, ele ocupa de algum modo o lugar de seus pais, eles mesmos, mas de pais que teriam permanecido crianças e não estariam engajados inteiramente na vida e na sociedade atual. Como não se interessaria pelos acontecimentos que lhe dizem respeito e nos quais foi envolvida, em tudo aquilo que reaparece agora nos relatos dessas pessoas mais velhas que esquecem a diferença dos tempos e, *sob o presente, reatam o passado e o futuro?* (Idem, p. 65 e 66, grifos nossos)

As cenas iniciais do seriado, ancorando-o no ambiente rural em certa medida, dão conta desse ato de “penetrar em uma região diferente”. A primeira cena, inclusive, reproduz, com o movimento das câmeras, um caminho por entre árvores até chegar à porteira do Sítio. É como se aí se procurasse estabelecer essa sensação de “penetrar numa região diferente” de que fala Halbwachs no excerto anterior. O descritivismo dos primeiros minutos do DVD reforça essa ideia, ancorando espacialmente em um local de memória (re)construída — porque habita o artificialismo de um cenário, de locações externas e internas. Além disso, ao acrescentar as cenas de expectativas em relação à

chegada do menino ao Sítio e as de devaneio do personagem com aventuras, o seriado ressalta o que Halbwachs chama de “penetrar em uma região diferente”, mas não estranha, como se fosse o “universo paralelo” aludido na letra da música-tema de abertura. Ressaltamos também o papel do cenário nessa (re)construção do passado rural aos olhos do público infantil, já que

[...] não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura. [...] não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço — aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir — que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 1990, p. 143)

As palavras de Halbwachs reforçam a ideia de a ênfase dada, nas primeiras cenas, aos índices espaciais de ambientação rural configurar-se como um modo de “encarrapichar” o telespectador infantil. Esses índices mostram representação de um universo rural palatável, estereotipado e feliz, ao qual as crianças podem frequentemente acessar em livros a elas direcionados, jogos de computador ou mesmo em decorações de festas de aniversários.¹⁴⁵ Essa estereotipia leva à fácil aderência de memórias e/ou conhecimentos prévios, pois o cenário do Sítio apresenta elementos que se situam em um horizonte de expectativas bastante comum sobre o que se encontra nesse ambiente: galinhas, bezerros, cavalos, árvores, flores. É por isso que se pode dizer que o ambiente rural é representado em certa medida, uma vez que é recriado de forma a se configurar como um local ameno, mas, ao mesmo tempo, de aventuras. Trata-se da reconstrução de um passado rural a partir dos dados e dos imperativos do presente — mais precisamente, dos imperativos do suporte televisivo em relação à captação de audiência. Essa reconstrução passa a valer como “verdade” também porque, assim como ocorre no cinema, o meio televisivo conta com recursos técnicos que constroem essa sensação de realidade. Desse modo, representação subsumida

¹⁴⁵ Vale ressaltar que tal acesso às representações prévias desse universo rural tipificado, despidido dos contornos que destoam das representações pré-fabricadas da vida no campo, por isso palatável e feliz, nem sempre estará ao alcance de todas as crianças.

pelo Sítio aloca as lembranças de um passado rural no mesmo sentido que nos aponta Halbwachs:

[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (Idem, p. 71).

Assim, a reconstrução do ambiente rural feita pelo seriado é herdeira de outras reconstruções — e, aqui, podemos destacar não só o diálogo com as versões televisivas do Sítio anteriores à de 2001 como também com outros programas televisivos ou mesmo com as representações feitas em outras mídias. Do mesmo modo que o seriado é herdeiro dessas representações, ele deixa essa reconstrução como herança a toda uma geração de telespectadores. Ou seja, trata-se de uma evocação simulada de um passado agrário, cujas referências se entrecruzam, esvaziando-se a ideia de originalidade e ressaltando-se as características que forem convenientes a propósitos pontuais e específicos. No caso do Sítio, interessam os conteúdos que afirmem seu *status* de universo paralelo, exótico, acolhedor e, ao mesmo tempo, palco de aventuras fantásticas.

Além do descritivismo das primeiras cenas, a presença de idosos e de crianças também é um “fator de carrapicho”. A presença dos idosos constrói esses carrapichos pela alusão aos avós, que ocupam o papel fronteiro entre adultos e crianças, como afirma, em outras palavras Halbwachs; a das crianças, pela sensação de tratar de uma história de semelhantes para semelhantes, ou seja, protagonizada por crianças e feita para crianças. Soma-se a esses carrapichos o fato de que a relação entre essas gerações está socialmente marcada como prazerosa, fato popularmente atestado pelo uso da expressão “mãe com açúcar” para se referir às avós e pela ideia corrente de que avós “estragam” os netos com mimos. Com a representação dessas relações — e, no seriado, ainda mais marcada do que na obra, tendo em vista o especial relevo dado a Tio Barnabé —, reforçam-se, pelo menos, dois carrapichos que se relacionam. Isso porque, além da já referida alusão ao passado rural, temos também a sensação de conforto, de “abrigo em comunidade”, de acolhimento em um mundo de incertezas (BAUMAN, 2003).

Desse modo, em síntese, no Sítio televisivo, especialmente no que assistimos no DVD *No Reino das Águas Claras*, ocorre a evocação de um passado que se planta e se encarrapicha por meio dos laços com ideias estereotipadas, rasas e palatáveis, presentes, hoje, em diversas produções culturais, sobre o meio rural e sobre elementos do folclore. Esse mesmo procedimento de tornar palatáveis, aos olhos do público contemporâneo, as representações do universo rural são estendidas às características dos personagens e às aventuras cujo palco é o Sítio do Picapau Amarelo. Isso porque, em relação à obra-fonte, a tendência de simplificar os contornos dos personagens ou de suprimir ou acrescentar núcleos temáticos ou sequências de ações relaciona-se não apenas à necessária adaptação às especificidades da linguagem televisiva, mas aos apelos massificadores e homogeneizantes da nossa época de globalização. Esses apelos se traduzem no fato de o Sítio televisivo ser caracterizado como rural e exótico até certo ponto — o ponto de não se perder o contato com as formações culturais dominantes. Assim, mesmo que dialogue com elementos do meio urbano, tecnológico e erudito, unindo, em uma espécie de realidade paralela, “o melhor de dois mundos”, esse diálogo resulta no registro da univocidade das tendências globalizantes. Por isso, se o Sítio de Lobato tinha pretensões de ser o modelo de nação ideal, o Sítio televisivo parece-nos muito mais o lugar de amenidades, de conforto ou, no máximo, do exótico lugar de aventuras seguras.

6.4 Tem saci neste *funk*: o esforço de atualização em *O Saci*

Assim como em *No Reino das Águas Claras*, também na adaptação televisiva de *O Saci* observamos o esforço de conformação das narrativas lobatianas aos tempos de globalização, pasteurizando formações culturais anteriores. Conforme veremos a seguir, destaca-se, nesse episódio, a permanência das representações das relações supostamente tensionadas entre o urbano e o rural, o folclórico e o erudito. Além disso, a exploração da imagem de certos elementos do folclore – especialmente a da Cuca – é caricatural e em franco diálogo com os clichês dos filmes e seriados de suspense ou terror norte-americanos.

6.4.1 Descrição do enredo do DVD *O Saci*

O DVD intitulado *O Saci*, assim como ocorre com *No Reino das Águas Claras*, é dividido em núcleos temáticos cujas sequências de ações são apresentadas em cenas intercaladas, seguindo a estrutura das telenovelas. Também nesse DVD observamos que apenas um dos núcleos temáticos tem relação mais estreita com a obra-fonte a que se refere já no título. Assim, temos dois núcleos-base: o de Pedrinho e sua aventura com o Saci; o da Cuca e a transformação de Narizinho em pedra. Esse último desdobra-se em duas sequências que convergem para uma só resolução.

O episódio inicia-se com uma conversa, ao entardecer, entre Dona Benta, Tia Nastácia, Emília, Pedrinho e Narizinho sobre os mosquitos e o desequilíbrio ecológico. Pedrinho questiona se ainda há onças no Capoeirão dos Tucanos, e Dona Benta afirma que sim, listando outros animais que lá vivem. A essa lista, Tia Nastácia acrescenta: “Tem o Saci”. Dona Benta reage dizendo se tratar de “folclore”, mas a empregada reforça que “Está assim de Sacis na mata. Pergunta pro Tio Barnabé, ele é que sabe”. Pedrinho anuncia que vai caçar um deles. Esse é o mote para o início do núcleo temático protagonizado por Pedrinho às voltas com o Saci.

À noite, na sala de Dona Benta, Pedrinho brinca com um jogo eletrônico enquanto Narizinho lê *Alice no país das maravilhas*. Dona Benta tricota, e Tia Nastácia remenda Emília. Pedrinho cochicha a Narizinho que irá, no dia seguinte, à casa de Tio Barnabé.

Na manhã seguinte, na casa de Tio Barnabé, Pedrinho faz um interrogatório sobre o Saci. Algumas passagens do diálogo entre os personagens foram extraídas literalmente da obra-fonte. Questionado sobre a existência do Saci, Tio Barnabé ressalta que Dona Benta não acredita, mas ele, sim, descrevendo-o pormenorizadamente tanto em relação aos aspectos físicos quanto aos hábitos. Também narra como, certa vez, enganou o Saci, colocando pólvora no cachimbo. Essa lembrança de Barnabé aparece como uma sequência de cenas em enclave. Ao terminar a história, afirma que esse Saci jamais aparecerá por lá de novo, o que deixa Pedrinho triste, pois quer muito pegar um Saci. Então, Barnabé diz que Saci é o que não falta. O menino, feliz, comenta: “Puxa, Tio Barnabé, o senhor sabe de tudo”. E o

velhinho, afagando os cabelos do menino, responde: “É, Pedrinho, quem muito vive muito sabe”.¹⁴⁶

Em outra cena, Pedrinho convida Narizinho para caçar Saci. A menina não aceita o convite de imediato, falando de uma história que ouviu de Tia Nastácia sobre um menino que, de tanto pensar em Saci, acabou virando um.¹⁴⁷ Mesmo assim, ele consegue arrastar a prima à casa de Barnabé para que o velhinho os ensine como proceder nessa caçada. Barnabé diz que o melhor modo é com “peneira de cruzeta”, objeto desconhecido das crianças. Na cena seguinte, estão na cozinha de Dona Benta, procurando pelo material necessário à caçada. A voz de Barnabé aparece ao fundo, descrevendo esse material à medida que as crianças o encontram: peneira de cruzeta, garrafa transparente e rolha com cruz desenhada.¹⁴⁸ As crianças vão ao pátio, ainda sob as instruções da voz de Barnabé, que as aconselha a esperarem por “um dia de vento bem forte, em que haja um rodamoinho de poeira e de folha seca” para realizarem a empreitada. As crianças esperam pelo “rodamoinho”. Pedrinho lança-se sobre ele com a garrafa e com a peneira. Sai do redemoinho gritando que caçou o Saci. Mas, olhando a garrafa, veem que está vazia.¹⁴⁹ Nesse momento, Emília se junta às crianças, e ela e Narizinho fazem chacota de Pedrinho.¹⁵⁰ As duas resolvem ir pescar, e Pedrinho procura Tio Barnabé para descobrir o que fez de errado na caçada ao Saci.

Tio Barnabé explica a Pedrinho que só é possível ver o Saci dentro da garrafa quando se cai na modorra. Mais tarde, Pedrinho vai ao Capoeirão dos Tucanos munido de sua garrafa. Adormece e é acordado pelo Saci, que está na garrafa. Os dois fazem

¹⁴⁶ A sabedoria de Tio Barnabé é ressaltada em uma cena que se intercala e que não faz, direta ou necessariamente, parte de nenhum dos dois núcleos temáticos destacados. Emília chega à casa de Barnabé e pergunta por que ele mora ali sozinho, por que não mora na casa de Dona Benta. Ele responde que o melhor lugar para ele era ali, no meio do mato, ouvindo o canto dos passarinhos. No entanto, o entorno da casa de Tio Barnabé não parece ser no meio do mato, mas em um jardim. E o canto dos passarinhos só começa quando ele o menciona. Tio Barnabé mostra a casa do João-de-Barro e explica como esse pássaro a constrói. Essa casinha também aparece artificialmente colocada no entroncamento de dois galhos fracos e baixos. Também o ninho de sabiás que Tio Barnabé mostra a Emília nos parece colocado de modo artificial, pois está em galhos baixos, finos e expostos ao sol e ao vento.

¹⁴⁷ Quando os primos se encontram, Narizinho está sobre uma laranjeira, com uma fruta já colhida na mão, fazendo de conta que estava colhendo na hora. A cena é de um artificialismo explícito.

¹⁴⁸ A peneira usada na cenografia, apesar de ser de palha, não é de cruzeta.

¹⁴⁹ O redemoinho é produzido a partir de recursos de animação digital.

¹⁵⁰ A chacota gira em torno de questões de gênero, já que, diante do aparente fracasso na caçada ao Saci, Emília e Narizinho indagam como isso poderia ocorrer, já que Pedrinho vivia dizendo que os meninos eram os mais espertos, fortes, inteligentes e corajosos.

um trato: Pedrinho solta o Saci em troca de proteção, já que está no coração da mata, o lugar mais perigoso do Capoeirão. No momento em que o Saci sai da garrafa, rodopia e dança. Pedrinho exclama que ele dança muito bem e que ele iria “se dar bem nas festas da galera” e “se amarrar no *funk*”. O Saci pergunta o que é *funk*, e Pedrinho diz que depois explica. Os dois saem pela mata, a fim de que o menino conheça todos os segredos, ciceroneado pelo novo amigo.

Eles encontram pelo caminho vários elementos peculiares da flora e da fauna, assim como figuras do folclore regional do Sudeste, que são apresentados a Pedrinho pelo Saci. Exemplos disso são uma sucuri que engoliu um boi e uma onça pintada, da qual escapam subindo em uma árvore e jogando pó de mico em seus olhos.

Cai a noite. Pedrinho é apresentado ao “sacizeiro”. A situação, no entanto, complica-se quando aparece o Lobisomem. Os dois escondem-se da criatura, e o Saci explica a Pedrinho que o sétimo filho homem consecutivo de uma mesma mãe transforma-se em Lobisomem nas noites de lua cheia. O Lobisomem os persegue, mas o Saci o despista, colocando enxofre em seu cachimbo a fim de confundir o faro da assombração. Pedrinho comemora: a aventura foi melhor do que *Street Fighter*.¹⁵¹ O Saci pergunta o que é isso, mas Pedrinho desconversa, dizendo que está com fome. O Saci resolve o problema com seus conhecimentos da mata: cozinha palmito em uma casca de tatu.

Surge, a seguir, a Mula-sem-Cabeça. O Saci diz que, com essa, nem ele pode e foge. Pedrinho fica cara a cara com a Mula. Nesse momento, lembra-se de uma história de Tia Nastácia. A voz da empregada recomenda que, se encontrar com essa assombração, deve tirar o cabresto de ferro ou furá-la. Pedrinho decide-se pela segunda opção. A Mula imediatamente se transforma em uma mulher vestida com roupas antigas. Ela lhe conta sua história e agradece por ter sido libertada da maldição, dizendo que Pedrinho é muito corajoso.

Depois que a mulher vai embora, o Saci ressurgue, parabenizando Pedrinho pelo feito. Anuncia que levará o menino para conhecer o que considera uma das coisas mais “sinistras” da mata. Mais tarde, depois de cenas intercaladas de outros núcleos temáticos, os dois caminham pela mata, e Pedrinho reclama da demora em chegar ao

¹⁵¹ Trata-se de um conhecido jogo de videogame.

tal lugar sinistro. O Saci pondera que o menino não deve ter pressa, pois ali “é tudo na paz”. Escondem-se em uma moita e surge um grupo de sacis dançando em uma roda, sob a música-tema do personagem Saci. O Saci explica que eles estão combinando as travessuras que farão durante a noite.

Surge uma coruja piando. Pedrinho pergunta ao Saci o que ela está dizendo. O Saci diz que a coruja contou que houve uma tragédia no Sítio: a Cuca “empedrou” a Narizinho. Os dois resolvem salvar a menina e vão até o Sítio no redemoinho do Saci.

Ao núcleo temático protagonizado por Pedrinho e pelo Saci, são intercaladas cenas do núcleo de Narizinho, Emília e Cuca, que gira em torno de duas sequências de ações principais e de seus desdobramentos: o plano da Cuca para transformar Narizinho em pedra e a pescaria de Narizinho e de Emília. A Cuca procura feitiços para pegar Narizinho e Emília. Encontra uma receita em um livro antigo e sai pelas pastagens a procurar as ervas necessárias para tanto. Encontra uma flor azul, ingrediente central do feitiço, e comemora dizendo que agora “o feitiço está totalmente a favor da feiticeira”.¹⁵² De volta à sua caverna, faz uma poção que a transforma em uma velhinha.

Enquanto isso, Emília engana Rabicó para conseguir as iscas para a pescaria. Lá, a boneca cai no ribeirão e é salva por Narizinho. Como está toda encharcada, a menina resolve pendurá-la no varal, o que deixa Emília furiosa, reclamando que, se fosse uma dessas bonecas modernas, a sua dona não a deixaria ali. Esquecida no varal, Emília pede ajuda aos pássaros e a Rabicó, mas em vão. Quem a retira de lá é Tia Nastácia. Dessa recusa de Rabicó, derivam cenas em que Emília procura vingar-se, assustando o Marquês com a mentira de que Dona Benta está com vontade de comer um leitão assado. Rabicó fica com medo de Tia Nastácia, tem pesadelos com ela, à semelhança do que já observamos em *No Reino das Águas Claras*.

Durante o tempo em que Emília está no varal, Narizinho se encontra com a Cuca disfarçada de velhinha. A bruxa lhe dá uma flor azul. Ao cheirá-la, a menina é

¹⁵² Ao procurar a flor, faz uso um trocadilho com a conhecida canção de ninar, dizendo “Florzinha azul, a Cuquinha está querendo te pegar”. Também ressaltamos que a flor azul encontrada pela Cuca no meio de um cenário de pastagem natural é de plástico. Logo em seguida, sua fala alude a outro trocadilho, invertendo um ditado popular: “o feitiço está totalmente a favor da feiticeira”.

transformada em pedra. Nesse momento, a Cuca volta à sua aparência original e comemora sua vitória.

Mais tarde, Emília, passeando pelo Sítio à procura da Narizinho, encontra a pedra e a chuta. A pedra solta um “ai”. A boneca corre para casa a fim de contar para Dona Benta e para Tia Nastácia que encontrou uma pedra falante. As duas senhoras duvidam da veracidade da história contada por Emília. A boneca resmunga que precisa esperar por Pedrinho e por Narizinho, porque eles acreditarão. Tia Nastácia pergunta-se por onde aqueles dois andarão.

Cai a noite. Tio Barnabé é convocado por Tia Nastácia e Dona Benta para procurar por Pedrinho e Narizinho. Tia Nastácia lamenta o fato de as crianças terem se perdido logo em noite de lua cheia, no que é admoestada por Dona Benta, que pede que a empregada deixe de lado as crendices. As horas passam, e Dona Benta fica cada vez mais preocupada. Tia Nastácia resmunga que as crianças deveriam levar uma boa lição.

Enquanto espera pela volta dos netos, Dona Benta, na biblioteca, conta uma história a Emília. A boneca lhe pede que conte a “história do mundo”. A avó senta-se em uma cadeira de balanço, retira um livro grosso e antigo da estante e começa a ler, mas desiste, frente às impertinências da boneca. Tia Nastácia chega trazendo um chá. Em seguida, surge Tio Barnabé, apressado, dizendo que sabe que Dona Benta não acredita “nessas coisas”, mas que o Lobisomem está rondando o Sítio. Emília levanta a hipótese de a criatura ter comido Pedrinho e Narizinho. Dona Benta telefona para o Coronel Teodorico.

O Coronel Teodorico chega ao Sítio dizendo que ele e seus funcionários procurarão as crianças. Emília ordena que porem de andar de um lado para o outro. Tia Nastácia ralha com Emília, pois todos estão preocupados. A boneca retruca, afirmando que não são todos, porque ela não está nervosa e aposta que Pedrinho e Narizinho estão apenas escondidos, “rindo de vocês”.

A essa altura, as duas pontas da narrativa televisiva convergem: Pedrinho e Saci chegam, no redemoinho, ao Sítio. Vão até uma janela para escutar a conversa, que confirma o desaparecimento da Narizinho. Resolvem ir à caverna da Cuca. Antes, porém, Pedrinho pega dois capacetes de *skatista*. Saci exclama: “Que chapéu legal”.

Em seguida, tenta colocá-lo, mas o faz de trás para frente, tapando seus olhos. Pedrinho diz que a carapuça está atrapalhando, e o Saci responde que não tira a carapuça de jeito nenhum. Só Pedrinho fica com o capacete, e os dois vão, de redemoinho, de volta à mata.

Pedrinho e Saci chegam à caverna, e a Cuca está dormindo, fato que só ocorre de sete em sete anos. O Saci envolve a Cuca na fumaça de seu cachimbo para garantir que ela durma pesadamente. Saem, então, à procura de um cipó “mais forte que dez cordas” para amarrar a bruxa. Depois de amarrá-la, o Saci mexe em uma estalactite, fazendo-a gotejar sobre a testa da Cuca. Pedrinho diz que é melhor darem logo uma paulada na cabeça da bruxa e que o pingo d’água na testa não adiantará. O Saci, no entanto, explica que, no início, ela não sentirá nada, mas, com o tempo, ela enlouquecerá. Ele também diz que aprendeu isso com Dona Benta, pois, certa vez, quando foi queimar o feijão de Tia Nastácia, Dona Benta estava contando a história desse pingo d’água, que ele ouviu às escondidas. A Cuca acorda. Iniciam-se as negociações para que ela seja solta. Ela confessa que transformou Narizinho em pedra e que é necessário que lhe tragam um fio de cabelo da lara para que o encantamento seja desfeito.

Pedrinho e Saci vão buscar o que a Cuca pediu. No caminho, encontram o Curupira e veem como ele cuida da mata. Ao aproximarem-se da cachoeira, ouvem o canto da lara. O Saci adverte que a lara é perigosa e que sua beleza pode cegar quem olhar para ela. O Saci vai para a outra margem do riacho a fim de falar com a lara. Pedrinho, não dando ouvidos ao aviso do Saci, olha para a lara e fica paralisado. O Saci tenta contato com a lara, mas ela foge, esquecendo o seu pente sobre a pedra onde estava sentada. Do objeto, o diabinho retira o fio de cabelo de que necessita. Vai até Pedrinho e constata que ele está cego e em transe. Pega algumas folhas e as esfrega na frente dos olhos do menino, o qual imediatamente acorda, exclamando: “Uau, que gata!”. Partem para a caverna da Cuca.

A Cuca espanta-se com o fato de o menino e o diabinho terem retornado. Ela pede que a soltem. Pedrinho manda que ela fale logo como salvar sua prima. A bruxa diz que precisa de um fio da barba do Caipora, mas o Saci afirma que tudo aquilo é mentira e aposta que o fio de cabelo da lara não servirá para nada. O diabinho ameaça

colocar mais pingos d'água na bruxa. Ela confessa que mentiu e que, para desmanchar o encanto, eles precisam apenas encontrar uma flor azul e jogar as pétalas ao vento. O Saci resolve que só soltará a Cuca depois que Narizinho estiver a salvo. Os dois saem à procura da flor azul.

Enquanto isso, no Sítio, Emília está na cozinha em companhia do Visconde, irritadíssima com o Coronel Teodorico, que não a deixou acordar Dona Benta. Tia Nastácia entra na cozinha, e os dois se escondem debaixo da mesa. A cozinheira fala sozinha, dizendo que fará um suco de maracujá para Dona Benta e para o Coronel, pois isso os acalmará. Emília tem a ideia de pregar uma peça no Coronel. Sai do esconderijo e oferece ajuda à Tia Nastácia. Quando a cozinheira se distrai, Emília coloca pimenta em um dos copos. Tia Nastácia sai com a bandeja, e Visconde aparece, dizendo que viu o que a boneca fez. Emília debocha, dizendo que o Coronel “Mexerico” vai tomar um suco delicioso. Visconde adverte que quem poderá tomar o suco é Dona Benta. A boneca corre para a sala e tenta evitar que Tia Nastácia sirva o suco, dizendo que faltou gelo. Mesmo assim, Dona Benta e o Coronel se servem. A avó logo diz que o suco está uma delícia. Emília sorri e pergunta, debochada: “E o coronel, gostou?”. Ele, reticente e pigarreando, também diz que está uma delícia.

Em outra cena, Emília e Visconde vão até o curral. Emília diz para o sabugo que a vaca Mocha e todos os animais estão comentando sobre o desaparecimento de Narizinho. A boneca infere que se trata de obra da Cuca. Visconde lembra-se da Medusa e das pessoas por ela transformadas em pedras. Emília recorda da pedra falante que encontrou à tarde e sai correndo para vê-la novamente, levando Visconde consigo. Chegam ao local onde está a pedra, mas ela não responde. Visconde diz que não adianta, que aquela pedra não fala. Emília faz chantagem sentimental, chora de mentira, e, como a pedra não reage, ela a chuta. Nesse instante, a pedra solta um “ai”.

Tio Barnabé e Tia Nastácia, na cozinha, comentam sobre o sumiço das crianças. Tia Nastácia confessa que acendeu vela para São Jorge; Tio Barnabé, que teve pesadelo. A empregada, chorosa, diz ter pena de Dona Benta. Em seguida, recobra a esperança, afirmando estar amanhecendo e ser possível que agora eles apareçam. Ouve-se um cantar de galo.

Em outra cena, Dona Benta resolve sair para procurar os netos, e o Coronel diz que a acompanhará. Antes, porém, a avó chama a Tia Nastácia, que prontamente traz uma bandeja com o café da manhã. A empregada e Tio Barnabé decidem acompanhar a procura pelas crianças. Nesse momento, ouvem o grito de Pedrinho vindo de fora da casa, anunciando: “Achei! Achei a flor azul!”.

No jardim de Dona Benta, às margens de um laguinho artificial, Pedrinho e Saci colhem uma flor azul — igualmente artificial — semelhante à que a Cuca usou para enfeitar Narizinho. O Saci diz para soltarem as pétalas ao vento. Os quatro adultos — Tia Nastácia, Tio Barnabé, Coronel Teodorico e Dona Benta — vão ao encontro do menino. Só então percebem que o menino está acompanhado pelo Saci. Diante do espanto de todos, Pedrinho esclarece que o diabinho é seu amigo e que o está ajudando a salvar Narizinho. A avó se apavora, já que, se a neta precisa ser salva, está correndo perigo. Pedrinho diz que não há tempo de explicar. Começa a despetalar a flor azul e a chamar pela prima.

A cena é cortada. Aparecem Emília e Visconde junto à pedra falante, discutindo sobre o “ai” que a pedra falou. Quando a boneca se prepara para dar outro chute na pedra, o encanto da Cuca é desfeito, e Narizinho ressurgem. Os três correm ao encontro dos demais habitantes do Sítio. Todos se encontram às margens do laguinho. O Saci some. Tia Nastácia, então, convoca a todos para tomarem um café, já que “saco vazio não para em pé”.

6.4.2 Relações com a obra-fonte

A descrição do enredo do DVD aponta para algumas relações com a obra-fonte *O Saci*. Assim como ocorre com a adaptação de parte de *Reinações de Narizinho* para o DVD *No Reino das Águas*, também há a reprodução de alguns diálogos originais da obra, e um dos núcleos de ação dialoga de forma bastante aproximada com a obra. Trata-se da trama que se desenvolve em torno da caçada ao Saci, da expedição ao centro da mata e do resgate de Narizinho. Mesmo assim, devemos considerar as modificações e as inserções no enredo, que ancoram a narrativa temporalmente,

conferindo-lhe a dinamicidade própria à linguagem televisiva e colocando-a no compasso das demais produções televisivas para crianças e adolescentes.

Em relação à primeira cena do DVD, em que os personagens admiram o pôr do sol, assemelha-se ao modo como se inicia outra obra de Lobato, *A chave do tamanho*. Há, inclusive, reprodução das palavras de Dona Benta: “— Que maravilhoso fenômeno é o pôr do sol!” (LOBATO, 1997, p. 7). Já a obra *O Saci* começa na cidade, com um diálogo entre Pedrinho e sua mãe, Dona Tonica, sobre onde o menino passaria as férias:

— E onde quer passar as férias deste ano, meu filho?
 — Que pergunta, mamãe? Onde mais, senão no sítio de vovó.
 Pedrinho não podia compreender férias passadas em outro lugar que não fosse no Sítio do Picapau Amarelo [...]. E tinha que ser assim mesmo, porque Dona Benta era a melhor das vovós [...] (LOBATO, 1994, p. 7)

Diferindo do início da obra *O Saci*, no DVD o enredo já começa no Sítio, o que também o faz vir mais ao encontro da obra *A chave do tamanho*. Além da fala de Dona Benta e do pôr do sol, em *A chave do tamanho*, no primeiro parágrafo do primeiro capítulo, há menção ao interesse de Pedrinho pelo Saci:

Pôr de sol de trombeta
 O pôr do sol de hoje é de trombeta — disse Emília, com as mãos na cintura, depezinha sobre o batente da porteira onde, naquela tarde, depois do passeio pela floresta, o pessoal de Dona Benta havia parado. Eles nunca perdiam o ensejo de aproveitar os espetáculos da natureza. Nas chuvas fortes, Narizinho ficava de nariz colado à janela, vendo chover. Se ventava, Pedrinho corria à varanda com o binóculo para espiar a dança das folhas secas — ‘*quero ver se tem saci dentro*’. E o Visconde dava as explicações de todas as coisas científicas (LOBATO, 1997, p. 7, grifo nosso).

Além dessa menção ao interesse de Pedrinho por Sacis, como vemos no trecho destacado do excerto anterior, ainda ressaltamos que, na continuação de *A chave do tamanho*, Dona Benta e os netos refletem sobre os acontecimentos da II Guerra Mundial, que estava em curso na época de enunciação da obra, publicada em 1942. Do mesmo modo que a obra permite a reflexão sobre um problema mundial de seu contexto histórico, o episódio televisivo, guardadas as devidas proporções, também

mostra uma reflexão sobre um problema de seu tempo: o desequilíbrio ecológico, assunto que não se encontra nas referidas obras lobatianas.¹⁵³

Essa alusão à obra não se limita às temáticas de preocupação mundial, mas se estende aos jogos de palavras. Em *A Chave do Tamanho*, Emília faz perguntas a partir de um jogo que faz com a expressão “pôr do sol”; já na produção televisiva, a boneca faz o mesmo em relação à expressão “desequilíbrio ecológico”, perguntando à Dona Benta: “Quem desequilibrou o eco?”. Notamos que, na obra, o jogo se demora, mas na narrativa televisiva se limita a essa pergunta de Emília, indo ao encontro dos imperativos da linguagem televisiva no que diz respeito à rapidez de intercalações de cenas, mas perdendo em criatividade.

Além dessas aproximações, o início de *A chave do tamanho* parece-nos mais apropriado à dinâmica televisiva do que o de *O Saci*. Considerando que em *No Reino das Águas Claras*, episódio que antecede a *O Saci*, o personagem Pedrinho já está no Sítio e que esse espaço já foi apresentado aos telespectadores, o começo da obra literária *O Saci* não é adequado ao seriado televisivo, uma vez que resultaria em retomadas desnecessárias.¹⁵⁴ No entanto, em nome da agilidade da linguagem televisiva, silenciam-se capítulos inteiros que dão conta de traços que ancoram temporal e espacialmente a narrativa literária — silêncio que vem ao encontro dos objetivos de adequar o Sítio televisivo ao contexto dos anos 2000, não o tornando um “seriado de época”¹⁵⁵, excluindo também as características regionais. Assim, a identidade visual do Sítio formata-se aos padrões estéticos contemporâneos no que diz respeito aos figurinos e aos cenários.

¹⁵³ No ano de veiculação de *O Saci* na televisão (2002), estava em curso a Guerra do Afeganistão, conflagrada após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001.

¹⁵⁴ Em relação à obra literária *O Saci* e ao seu contexto de produção, não podemos dizer que as cenas introdutórias da obra soariam redundantes. Trata-se do segundo livro infantil de Lobato, lançado em 1921 (LAJOLO, 2000), um ano depois de *A menina do nariz arrebitado* e no mesmo ano de *Narizinho arrebitado*. Portanto, em *O Saci*, o descritivismo dos capítulos iniciais é cabível, uma vez que o universo do Sítio do Picapau Amarelo ainda não era (re)conhecido por todos os leitores. Além dessa função de introduzir os leitores no ambiente do Sítio, o capítulo II, intitulado “O Sítio de Dona Benta” (LOBATO, 1994, p.7), também ancora espacial e temporalmente esse ambiente, mostrando os traços de regionalismo dos quais nos ocupamos no segundo capítulo deste trabalho.

¹⁵⁵ Empregamos a expressão “seriado de época” em analogia à expressão corrente “novela de época”, que designam as produções televisivas que buscam ancoragem em tempos passados. Tal ambientação, feita principalmente por meio do figurino, da maquiagem, do cenário, é bastante observada em telenovelas e seriados que adaptam obras literárias. Não é, porém, o que ocorre com o universo ficcional lobatiano.

Ainda em relação aos minutos iniciais do DVD, percebemos que a personagem Cuca destaca-se muito mais do que na obra-fonte, na qual ela só aparece, de forma ativa, a partir do capítulo XXIII (de um total de vinte e oito). Já no DVD, ela não só surge aos três minutos de exibição (de um total de cento e dez minutos) como também em várias cenas intercaladas ao longo de toda a produção. Além disso, na obra-fonte *O Saci*, não consta o fato de a Cuca ter se disfarçado de velhinha a fim de enganar Narizinho e transformá-la em pedra.

Tio Barnabé também é um personagem muito mais atuante na adaptação televisiva do que na obra-fonte. Na narrativa lobatiana, ele é citado no capítulo III, intitulado “Medo de saci” (LOBATO, 1994, p. 12). Já no capítulo IV, que leva o seu nome, o idoso explica a Pedrinho como caçar um saci, e é nesse momento que possui participação ativa.¹⁵⁶ Já no capítulo V, intitulado “Pedrinho pega um saci” (Idem, p. 16), Tio Barnabé tem uma pequena mas essencial participação, explicando o porquê de Pedrinho não enxergar o saci que está dentro da garrafa:

— É assim mesmo — explicou o velho. — Saci na garrafa é invisível. A gente só sabe que ele está lá dentro quando cai na *modorra*. Num dia bem quente, quando os olhos da gente começam a piscar de sono, o saci pega a tomar forma, até que fica perfeitamente visível. É desse momento em diante que a gente faz dele o que quer. Guarde a garrafa bem fechada, que garanto que o saci está dentro dela (Idem, p. 17, grifo nosso).

Já na adaptação, essa fala de Tio Barnabé se desdobra em uma cena ambientada em sua casa. Acrescenta-se também a explicação do significado da palavra “modorra”, uma vez que muito provavelmente não seria do conhecimento dos telespectadores. Na obra-fonte, no entanto, a participação do personagem Tio Barnabé termina nesse ponto. Já no seriado, ele participa ativamente de várias cenas, fazendo, com Tia Nastácia, uma espécie de dupla que, em certa oposição à postura de Dona Benta, acredita na existência dos seres do folclore, como o Saci e o Lobisomem. Além disso, ambos detêm conhecimentos da cultura popular.

Devido à existência de dois grandes núcleos temáticos na adaptação televisiva, não são apenas esses três personagens, Cuca, Tio Barnabé e Tia Nastácia, que

¹⁵⁶ Essa explicação de Tio Barnabé a Pedrinho é adaptada de forma muito próxima pelo seriado televisivo, reproduzindo literalmente partes do diálogo.

ganham relevância diferente do que observamos na obra-fonte. Uma vez que a narrativa literária centra-se na expedição de Pedrinho e Saci pela mata, os demais habitantes do Sítio participam de ações apenas no início e no final da obra. Já no enredo televisivo, também Emília, Narizinho, Visconde e Dona Benta ganham outras participações. Além desses personagens, dois outros que não figuram nessa obra-fonte são acrescentados ao enredo televisivo: Rabicó e Coronel Teodorico.¹⁵⁷

Esses acréscimos articulam ações que correm de forma paralela às protagonizadas por Pedrinho e Saci. À semelhança do que já observamos em *No Reino das Águas Claras*, trata-se de situações francamente baseadas na obra lobatiana, especialmente no que se refere aos traços mais marcantes dos seus personagens, mas que apontam para outros conteúdos.¹⁵⁸ No caso específico de *O Saci*, a narrativa televisiva parece preencher os espaços em branco da narrativa literária: o que estariam fazendo os outros habitantes do Sítio enquanto Pedrinho e Saci exploravam os perigos da mata? Como a Cuca agiu para transformar Narizinho em pedra?

O núcleo temático protagonizado por Pedrinho e pelo Saci, embora bastante aproximado da obra-fonte, também apresenta modificações que demonstram claramente o esforço de ancoragem da narrativa nos anos 2000. Exemplos disso são a inserção de gírias urbanas — como “irado”, “sinistro”, “gata” —, a menção ao jogo *Street Fighter* e ao *funk* e o uso de capacetes de *skatista*. Além dessas inserções, também observamos a simplificação do modo como se dá a apresentação de alguns dos elementos não só da fauna e da flora como também do folclore que Saci e Pedrinho vão encontrando pelo caminho.

Exemplos de elementos da fauna que não são citados na adaptação televisiva são as cobras cascavel e muçurana. Da flora, foram excluídas da adaptação, por

¹⁵⁷ Já em *A chave do tamanho*, tanto Coronel Teodorico quanto Rabicó têm capítulos especialmente dedicados a eles: o XV, intitulado “O Coronel Teodorico” (LOBATO, 1997, p. 49), e o XVII, intitulado “Rabicó, o canibal” (Idem, p. 58).

¹⁵⁸ Quanto à exploração de traços marcantes dos personagens, destacamos, no seriado televisivo, o modo como algumas características de Emília são ressaltadas: a malandragem ao ludibriar Rabicó para ficar com as suas minhocas, a frieza, o espírito vingativo. Quanto a esse último, é observado em dois pontos da adaptação: contra Rabicó e contra Coronel Teodorico. Nos dois casos, é representada como extremamente calculista e impiedosa, o que não contradiz a construção literária da personagem. No entanto, observamos que há a tendência, ao longo de todos os episódios, de reiterar esses atributos, congelando, de certo modo, a imagem da boneca, ao contrário do que ocorre na obra literária, na qual ela está sempre mudando, inclusive fisicamente.

exemplo, as menções ao nome da árvore em que os dois subiram para escapar da onça (guarantã) e ao espinho de brejaúvas com o qual Pedrinho palita os dentes após comer o palmito preparado pelo Saci.¹⁵⁹

Quanto aos elementos do folclore, observamos a exclusão completa do capítulo XVI, intitulado “O negrinho” (LOBATO, 1994, p. 29). Nesse capítulo, o Saci narra a lenda do “Negrinho do Pastorejo [sic]” (Idem, p. 31). Outra lenda do Sul do país que é narrada pelo Saci e excluída da adaptação televisiva é a do Boitatá, que consta na obra-fonte no capítulo XV. Além dessas lendas do Sul, é também excluída da adaptação televisiva a referência ao Jurupari, “[...] o espírito mau que aparece nos sonhos e transforma os sonhos em pesadelos horríveis” (Idem, p. 28). Já o Curupira é retratado na adaptação de forma muito rápida, ocultando os detalhes de como ele persegue os caçadores. Também não é representado “montado num veado” (Idem, p. 29), tampouco acompanhado de um “cachorro de nome Papamel”, que canta “Currupaco, papaco.../ Currupaco, papaco...” (Ibidem).

Além dessas exclusões e inclusões, há também substituições de elementos, de modo a simplificar a narrativa televisiva. Um exemplo disso está no modo de locomoção utilizado por Pedrinho e Saci a fim de chegarem mais rapidamente ao Sítio para verificarem a veracidade do que a coruja lhes contara acerca do desaparecimento de Narizinho. Na obra-fonte, eles vão até o Sítio montados em porcos do mato, conversam com Dona Benta e Tia Nastácia e voltam à mata cavalgando no Pangaré de Pedrinho. Já na adaptação, eles andam no redemoinho do Saci, apenas espiam pela janela para se certificarem do ocorrido com Narizinho e voltam à mata também de redemoinho. Antes de retornar para a mata, no entanto, Pedrinho se previne de possíveis acidentes, colocando seu capacete de *skatista*. Também oferece um ao Saci, mas ele se atrapalha e se recusa a tirar a carapuça para que o acessório se acomode em sua cabeça.

¹⁵⁹ O modo de preparo do palmito, na adaptação televisiva, também é simplificado. Não são citados três ingredientes da preparação que constam na obra-fonte: a água retirada dos gomos de taquara, a gordura extraída de uma porção de coquinhos espremidos entre duas pedras e o mel.

6.4.3 Os silêncios e as simplificações no esforço de atualização do Sítio

Estabelecidas as comparações entre a obra-fonte e a adaptação televisiva, ressaltam-se dois aspectos que passamos a examinar: os elementos da obra lobatiana que são silenciados e os acréscimos que são feitos na adaptação televisiva. Entre vozes e silêncios, revelam-se não só os evidentes esforços de atualização da narrativa de 1921, mas, justamente pelo teor desses esforços, o desmantelamento de traços regionais e identitários para se (re)construírem outros que marcam o compasso com ideias globalizadas, homogeneizadas sob o disfarce de uma suposta “brasilidade”.

O primeiro silêncio que destacamos é o da descrição do Sítio. Nas primeiras páginas da obra-fonte, registram-se, além do mobiliário da época, elementos nativos da fauna e da flora do Sudeste brasileiro, como já indicamos no segundo capítulo deste trabalho. Essas cenas descritivas, de certo modo, já foram apresentadas ao público em *No Reino das Águas Claras* e, se repetidas, soariam redundantes. No entanto, nos cenários, especialmente nos externos, o que observamos não é a exploração da fauna e da flora conforme descritos na obra-fonte, mas a identidade visual com as tendências paisagísticas contemporâneas, incluindo o uso de espécies que não são nativas e o apelo a lago artificial e até mesmo a flores de plástico, no caso da flor azul, ingrediente do feitiço da Cuca.¹⁶⁰ Desse modo, o jardim em nada lembra o pomar descrito na obra-fonte, que “[...] está tão velho que qualquer dia se põe a caducar” (LOBATO, 1994, p. 9).

Esse silêncio, portanto, dá lugar a outras vozes, mais contemporâneas e de acordo com o que, esteticamente, o público está acostumado a ver em outras produções televisivas. Desse modo, ao não serem confrontados com outros padrões estéticos ou com outras formas de representações, os telespectadores não só se mantêm na sua zona de conforto como também não são levados a refletir sobre as diferenças paisagísticas, para dizer o mínimo, entre os espaços urbanos e rurais. Isso porque o jardim de Dona Benta, do modo como se configura na adaptação televisiva, poderia ser encontrado em qualquer cidade que tiver um parque bem cuidado.

¹⁶⁰ Embora haja cenas em que Tio Barnabé explique a Emília sobre pássaros — o João-de-Barro e o Sabiá — o modo como os ninhos são mostrados é bastante artificial, situando-os apenas em locais bastante visíveis. Além disso, a obra-fonte cita muitos outros pássaros além desses, como “[...] os sanhaços cor de cinza clara. E as saíras azuis. E as graúnas pretíssimas. E muito canário da terra, muito papa-capim, tísio, pintassilgo, rolinha, corruíla...” (LOBATO, 1994, p. 9).

Além de o Sítio televisivo aproximar-se do ambiente urbano e perder as características regionais, acentua-se a sensação de que as diferenças culturais são perfeitamente estáveis, negociáveis e definidas por classes sociais. À Tia Nastácia e ao Tio Barnabé, empregados de Dona Benta, são atribuídos os saberes populares¹⁶¹; à Dona Benta e ao Visconde, os saberes eruditos. Já a Pedrinho, o menino que veio da cidade, é atribuída a esperteza, a coragem e o trânsito pelas novas tecnologias. Assim, é como se houvesse uma tipologia dos saberes, todos eles relacionados à classe social ocupada. No desfecho do episódio, por mais que Dona Benta duvidasse da existência de seres da “mitologia brasílica”¹⁶², todos acabam vendo o Saci acompanhar Pedrinho e tudo acaba em um belo café da manhã. Ao se silenciarem as tensões, cria-se a ilusão de homogeneidade e de participação no meio social em condições igualitárias. Com isso, perdem-se as chances de promover o entendimento e a valorização da diversidade cultural e de buscar soluções para as diferenças sociais.

Desse modo, percebemos, no seriado televisivo, a tentativa de promover não só a homogeneidade cultural, mas também de manter a submissão. Essa promoção, no entanto, não é exclusividade do nosso objeto de estudo, mas da televisão em si, tampouco encontra sucesso de forma determinista. Como aponta Celeste Zenha, por meio da televisão, há modificações na noção de cultura, já que ela dá visibilidade a “[...] um arcabouço de patrimônios artísticos, científicos e intelectuais ao qual uma parcela significativa da população mundial nunca poderia ter acesso e do qual jamais poderia partilhar” (ZENHA, 2002, p. 237). O que é questionável, porém, são as formas de produção desse acesso e os usos que se fazem desse arcabouço.

Devemos registrar, no entanto, que essa sensação de estabilidade e de pacificidade no câmbio das formações culturais e das relações entre as classes sociais não é exclusividade da adaptação televisiva. Embora essas características também se evidenciem na obra-fonte, no meio televisual ela se acentua devido às simplificações, às substituições ou ao apagamento dos elementos mitológicos citados nas obras-fonte. Obedecendo à necessidade de não tirar o telespectador da sua zona de conforto, esses

¹⁶¹ Ao Saci também são atribuídos os saberes populares e práticos, mas ele próprio faz parte desse mundo folclórico, portanto não o mencionamos no mesmo grupo de Tia Nastácia e Tio Barnabé.

¹⁶² Termo empregado por Lobato na obra *Sacy Pererê: o resultado de um inquérito*, que teve sua primeira publicação em 1918.

elementos caricaturizam-se, tendo suas representações alinhadas às dos similares norte-americanos. É o caso do Lobisomem, da Iara e da Cuca.

Na representação do Lobisomem, acentuam-se traços de narrativas de terror, gerando não só identidade visual com os seriados e filmes de origem norte-americana como também revisitando o clichê desse personagem uivando para a lua. É o que podemos ver nas duas imagens a seguir, uma extraída do DVD *O Saci*; outra, da capa do filme *Um lobisomem americano em Londres*, uma produção cinematográfica norte-americana de 1981.



Figura 2: Lobisomem de *O Saci*.
Fonte: DVD *O Saci*. (TV GLOBO, 2004c)



Figura 3: LobisOMEM do filme *Um lobisOMEM americano em Londres*.

Fonte: Site Viva Cinema. Disponível em: <http://www.vivacinema.com.br/elenco/um-lobisOMEM-americano-em-londres>. Acesso em: 21 set. 2012.

Embora a imagem do filme norte-americano seja mais assustadora que a do seriado dirigido ao público infantil, observamos as semelhanças no que diz respeito às caracterizações: dentes afiados, pelos em profusão, a expressão contraída em um uivo. Além disso, a presença da lua cheia ao fundo é outro ponto convergente.

Outro elemento da “mitologia brasílica” que é colocada no compasso das produções cinematográficas internacionais, especialmente no que diz respeito à identidade visual, é a lara. Esse alinhamento também pode ser facilmente percebido por meio de imagens, como as que apresentamos a seguir.



Figura 4: lara do DVD *O Saci*.
Fonte: DVD *O Saci*. (TV GLOBO, 2004c)

A cena registrada na imagem anterior mostra a lara como uma sereia, em uma cena bastante conhecida e banalizada: sob a luz da lua, sentada sobre uma pedra, penteando seus cabelos e mirando-se em um espelho. Essa imagem dialoga francamente com produções da Disney, como vemos a seguir, em cenas extraídas dos DVDs *Peter Pan* e *A Pequena Sereia*.



Figura 5: Sereia do desenho animado *Peter Pan*.
Fonte: DVD *Peter Pan*. (Walt Disney Home Entertainment, s/d).



Figura 6: Imagem do desenho *A Pequena Sereia*.
Fonte: DVD *A Pequena Sereia*. (Walt Disney Home Entertainment, s/d).

Nas duas imagens anteriores, vemos as sereias das produções norte-americanas sentadas sobre pedras, de modo a mostrar os longos cabelos e as caudas, assim como ocorre na imagem destacada de *O Saci*. A exploração do poder de sedução, da beleza e da sensualidade são pontos em comum das três produções — que são destinadas ao público infantil.

Já em relação à *Cuca*, como já observamos, assume um papel na adaptação televisiva muito mais ativa do que na obra. A exploração da figura da bruxa e do lobisomem, por si só, já alinham o *Sítio do Picapau Amarelo* às tendências internacionais de produções televisivas e cinematográficas, que exploram — ampla e rentavelmente — o filão do medo, do sobrenatural. Além disso, a ambientação da caverna, com velas, aranhas, morcegos e potes de vidros contendo ingredientes bizarros para os feitiços, também revisita clichês das representações de bruxas.

Assim, alinhando as representações do folclore nacional às produções culturais internacionais e traduzindo-as em clichês, a adaptação televisiva de *O Saci* não só agrava a ideia de homogeneização cultural nas relações internas ao país quanto nas externas, como se todos participássemos de uma grande aldeia global. Simbolicamente, ao desmontar as representações do folclore nacional feitas pela obra-fonte, o seriado também desfaz os primeiros nós do projeto de nação ideal que Lobato tece ao longo de suas obras destinadas ao público infantil. Desse modo, reitera-se novamente aqui a ideia de globalização pelo alto (IANNI, 2007), apagando-se traços históricos, identitários e diferenciadores, construindo, simbolicamente, uma ideia de harmonia e homogeneização das quais, efetivamente, só poucos privilegiados social e economicamente poderiam desfrutar.¹⁶³

6.5 Yes, nós temos petróleo: a nacionalidade iludida no DVD *O poço do Visconde*

¹⁶³ Afirmamos que a construção dessa ideia de homogeneidade promovida pelos programas televisivos é uma representação enganosa porque, paradoxalmente, como nos explica Ciro Flamarion Cardoso (2002, p. 265), “A ‘globalização’ acentua a heterogeneidade — mesmo nos países mais desenvolvidos — pelo fato de tender a formar bolsões prósperos de alta produtividade, de alta tecnologia e intensa integração ao resto do mundo, contrastando com outras áreas menos dinâmicas. O contraste é especialmente marcado no interior de países menos avançados econômica e tecnologicamente. Os desníveis do desenvolvimento dentro das fronteiras de um mesmo país não são, é claro, uma novidade, mas o que parece ser certo é que, nas novas condições, eles se intensifiquem”.

Ainda que o seriado televisivo, progressivamente, promova o desmonte do projeto lobatiano de nação ideal, a imagem de Monteiro Lobato é amplamente explorada. Isso é realizado como forma de angariar a credibilidade e o *status* de produção cultural recomendável e confiável, alçando o escritor, de certo modo, à condição de personagem. É o que vemos, entre outros aspectos, a partir da comparação entre o conteúdo do DVD intitulado *O poço do Visconde* e a obra literária homônima. Além desse processo de transformação do próprio escritor em personagem, apontaremos, essencialmente, para o apagamento dos dados contextuais da obra-fonte, que dão conta da campanha promovida por Lobato pela defesa dos recursos naturais brasileiros, do caráter desenvolvimentista da obra e das representações da tensão entre o ambiente urbano e rural.

6.5.1 Descrição do enredo do DVD *O poço do Visconde*

A cena de abertura conta com os personagens Pedrinho e Visconde. Pedrinho está jogando pedras no lago do jardim de Dona Benta. Próximo a ele, Visconde lê um livro de geologia. Saci chega com outra pedra¹⁶⁴, que Pedrinho acha muito interessante. Visconde diz que provavelmente é efeito da erosão e passa a discorrer sobre esse fenômeno. Pedrinho traduz a explicação em um ditado popular — água mole em pedra dura tanto bate até que fura —, e o Saci exclama que agora está entendendo. Visconde segue com as explicações sobre os fatores que levam à erosão. O Saci convida Pedrinho para uma volta no Capoeirão, porque a conversa do Visconde está muito complicada.

Em outra cena, Tio Barnabé apresenta Pangaré, o cavalo de Pedrinho, a Meio-a-Meio, um centauro, que logo sai para passear e conhecer o Sítio.

Visconde encontra Emília e Narizinho brincando com terra. Elas lhe oferecem bolo de chocolate e de morango com chocolate. Visconde diz que prefere bolo de argila, mas elas dizem que isso não têm. Visconde explica que o material com que brincam é

¹⁶⁴ Trata-se de um corte horizontal, plano e liso em uma ágata tingida de cor de rosa, formato não encontrado na natureza. Além desse artificialismo, nessa cena também percebemos o mau emprego dos efeitos de *chroma key*, já que vemos os contornos da perna que deveria estar faltando ao Saci.

argila e dá uma explicação científica sobre esse material. As duas reagem, dizendo que brincar com ele não tem graça. Emília ainda salienta: “Agora não é hora de aprender, é hora de brincar”. E complementa: “Saia daqui com essa sua conversa argilosa”. Visconde lamenta-se por ser um sábio incompreendido.

Na cozinha, Tia Nastácia resmunga e pergunta para Dona Benta o que deve preparar para “aquela metade de cavalo” comer. A patroa explica sobre o ser mitológico, mas o que Tia Nastácia quer saber é se existe alguma receita de sopa de alfafa ou de bolo de grama. Dona Benta diz que a solução é perguntar ao Meio-a-Meio o que ele quer comer, já que ele fala. Tia Nastácia, por sua vez, afirma que isso não é vantagem alguma, já que no Sítio todo mundo fala.

Em outra cena, Visconde anuncia que, já que ninguém quer saber de seus estudos geológicos, falará sozinho mesmo e prossegue suas explanações. Dois besouros o observam e diz que ele está louco.

A Cuca, em sua caverna, mira-se em um espelho e dá um grito por ter visto mais uma ruga em seu rosto. Diz que precisa de um creme de beleza. Em um livro intitulado “Segredos de beleza de uma bruxa elegante”, acha uma receita à base de argila e sai para procurar esse e os outros ingredientes prescritos pela receita.

Na mata, o Saci avista o Meio-a-Meio e exclama: “Xi, tem gringo no capoeirão”. Pedrinho, então, os apresenta. O centauro pergunta se o Saci é uma divindade. Pedrinho responde que não se trata de um deus, mas é uma divindade do folclore brasileiro das mais conhecidas. Saci fica todo contente com o elogio. Meio-a-Meio, curioso, quer saber onde o Saci mora. Pedrinho, então, explica que aquela floresta é um lugar cheio de seres fantásticos. Segundo o menino, “tem a Mula-sem-Cabeça, o Curupira, o Lobisomem, a bruxa Cuca, cada um deles mete mais medo do que o outro”¹⁶⁵. Meio-a-Meio compara a floresta com o Olimpo. Pedrinho, gabola, diz que não teme coisa alguma. Nesse momento, marimbondos vão atrás do menino, que sai correndo.

Em outra cena, Visconde continua a falar sozinho. Os besouros que lhe seguiam notam que ele está entrando na casa de um tatu zangado.

¹⁶⁵ Transcrição de trecho do DVD.

Pedrinho, correndo dos marimbondos, chega até o lugar onde Narizinho e Emília brincam na terra. O menino pergunta a elas sobre o paradeiro de Visconde. Resolvem ir procurá-lo.

Enquanto isso, Meio-a-Meio continua sua incursão pelo Sítio e se encontra com Tia Nastácia no quintal. A cozinheira, finalmente, pode lhe perguntar o que come. O centauro afirma que já ouviu falar que ela é a deusa da comida e não vê a hora de provar seus bolinhos. Tia Nastácia, envaidecida, diz que faz questão de servi-lo.

Na biblioteca de Dona Benta, Pedrinho, Narizinho e Emília levantam hipóteses sobre o paradeiro de Visconde e resolvem sair para procurá-lo. Emília leva sua varinha de condão, já que, nas palavras da boneca: “Meu sétimo sentido diz que eu vou precisar dela”.¹⁶⁶

Visconde, no buraco do tatu, conjectura sobre a formação geológica da terra. Duas minhocas o veem e avisam que o Zé Tatu não vai gostar nada da invasão.

Na mata, à procura dos ingredientes para o seu creme de beleza, a Cuca resolve que não vai sujar as suas mãos para pegar argila. Grita pelo Saci, que imediatamente aparece. Ela lhe pede que cave, com seu redemoinho, um buraco para que ela extraia a argila, no que é atendida.

No Sítio, Pedrinho, Narizinho e Emília andam pelo pasto chamando o Visconde. Emília encontra os besouros, que lhe contam que Visconde entrou na toca de Zé Tatu. A boneca, mesmo sob protestos, usa sua varinha para ficar pequena e entrar na toca a fim de salvar Visconde. Ela o encontra, chama-o de “desmiolado”, mas ele prossegue com suas explicações geológicas, agora mencionando o petróleo, o que chama a atenção da boneca. Avistam o tatu e saem correndo. Do lado de fora da toca, Pedrinho e Narizinho os aguardam. A menina usa a varinha de condão de Emília para deixá-la no tamanho normal novamente, mas erra e faz com que Visconde também cresça. Emília desfaz o equívoco, mas determina: “Agora chega de gastar minha varinha”. Resolvem voltar ao Sítio.

No Sítio, Dona Benta arruma algo dentro de sua camionete. Meio-a-Meio pergunta se é um carro igual ao do Deus Apolo e onde estão os cavalos. Dona Benta responde que os cavalos são de força, mas que isso seria uma longa explicação.

¹⁶⁶ Trata-se de transcrição de fala da personagem no DVD.

Convida-o, então, para ir até a cidade. Meio-a-Meio sobe na parte traseira da camionete. No caminho, várias crianças correm atrás do veículo, curiosas.

Na sala de jantar do Sítio, Tia Nastácia serve lanche para Pedrinho, Narizinho e Emília, que elogiam seus quitutes. Dona Benta chega, acompanhada de Meio-a-Meio e falam do passeio que fizeram. Meio-a-Meio diz que ainda não entendeu onde ficam os cavalos do carro. Pedrinho e Narizinho tentam explicar. Lembram que Visconde poderia explicar melhor. Vão até a biblioteca chamá-lo, mas ele está ainda envolvido com os livros de geologia. Emília sugere que façam uma viagem usando o pirlimpimpim e o faz-de-conta até o centro da terra para ver essas tais de camadas geológicas.

A viagem é feita, e Visconde explica sobre as eras geológicas e a formação do petróleo. Uma erupção os joga de volta ao Sítio. As crianças demonstram interesse em saber mais sobre o petróleo, porém Visconde está desmaiado. Decidem, então, procurar informações com Dona Benta. Visconde acorda e os segue.

Na biblioteca, Dona Benta trabalha em seu computador. Está acompanhada por Meio-a-Meio, que pergunta se ela é a deusa do saber. Ela diz que o sábio é o Visconde, pois ela só acumulou saberes com a idade. Pedrinho, Narizinho e Emília chegam à biblioteca e perguntam sobre o petróleo. A avó diz que tem um antigo documentário sobre a economia do Brasil, mas não sabe se o projetor ainda funciona. Combinam que, à noite, ao invés de contar histórias, farão uma sessão de cinema.

Antes de iniciar a sessão de cinema, as crianças dizem que faltam as pipocas. Tia Nastácia vai prepará-las.¹⁶⁷ O filme, em tom sépia, narra a história do petróleo brasileiro, que começa na década de 30. Dona Benta diz que o fato de o nome da primeira cidade onde foi achado petróleo no Brasil ser Lobato é uma enorme coincidência, pois, nas palavras da personagem: “Nosso grande escritor Monteiro Lobato foi um defensor apaixonado do petróleo brasileiro”¹⁶⁸. A avó fala da viagem do escritor aos Estados Unidos e da sua vontade de tornar o Brasil mais moderno e mais justo. Diz também que ele era incansável em sua luta e que escreveu muitas cartas ao

¹⁶⁷ A cena da preparação de pipocas tem trilha sonora e efeitos visuais que lembram os antigos filmes mudos e em preto e branco.

¹⁶⁸ Trata-se da transcrição da fala da personagem no DVD.

então presidente Getúlio Vargas¹⁶⁹, tentando convencê-lo sobre a nacionalização do petróleo. Dona Benta também conta sobre a campanha que Lobato promoveu em prol do petróleo e do ferro e sobre sua prisão em 20 de março de 1941. Em seguida, a avó lê dois trechos de cartas que Lobato escreveu na prisão.

Narizinho, então, exclama que Monteiro Lobato foi “batatal”. Emília, de súbito, levanta, dizendo que fará uma coisa que já deveria ter feito há muito tempo: construir um poço de petróleo no Sítio. Dona Benta pergunta o que irá fazer com esse petróleo no Sítio. Pedrinho diz que, com o poço, ficarão ricos e poderão ajudar todo mundo. A avó pondera que o que viram no filme foi há muito tempo, e, hoje, a realidade é outra. As crianças insistem, e Dona Benta desiste de contra-argumentar, cedendo aos pedidos.

No dia seguinte, Pedrinho, Narizinho, Emília, Visconde e Meio-a-Meio saem cedo para perfurar o poço. Visconde pondera que, primeiramente, precisam estudar o terreno. Procuram um barranco para verem as camadas da terra.¹⁷⁰ Depois de muitas explicações, Visconde autoriza que furem o poço. Para isso, Emília, com sua varinha mágica, transforma uma árvore em uma torre de petróleo. Todos comemoram. Resolvem dar ao poço o nome de Caraminguá 1. Emília também batiza o empreendimento de Companhia Donabentense de Petróleo e planeja abrir, no mínimo, mais 50 poços.

Enquanto isso, na biblioteca, Tia Nastácia, preocupada, questiona Dona Benta: ela realmente deixará que abram o poço de petróleo? Dona Benta diz que se trata de brincadeira e, aparentemente, muda de assunto, falando sobre casas que produzem sua própria energia graças a captadores solares.¹⁷¹ Tia Nastácia comenta que isso poderia dar certo no Brasil. Tio Barnabé avisa que o Quindim está esquisito. Dona

¹⁶⁹ No momento em que Dona Benta fala das cartas de Monteiro Lobato, a imagem em preto e branco exibida no suposto filme é de um sócio de Monteiro Lobato datilografando em uma antiga máquina de escrever.

¹⁷⁰ Enquanto isso, a Cuca, em sua caverna, prepara seu creme de beleza, cantando e dançando. Chega o Saci e lhe dá um susto. A Cuca lhe explica sobre o tratamento de beleza, e ele afirma que esses procedimentos não estão adiantando e desaparece. Além dessa cena da Cuca, também se intercala uma cena em que Tio Barnabé, acompanhado por Quindim, examina a caixa de luz do Sítio, tentando descobrir por que houve queda de luz na noite anterior. Conclui que o problema não é na instalação do Sítio. Quindim mexe onde não deveria e leva um choque. Em outra cena, Tio Barnabé encontra Quindim ainda sob efeito do choque, recostado em uma árvore, falando em inglês.

¹⁷¹ Insere-se, nesse momento, uma animação gráfica que ilustra como a energia solar é captada.

Benta vai ver o rinoceronte e diz que ele não está doente, mas acha que esse é um caso para a Emília resolver.

Já na caverna da Cuca, o banho de lama está quase pronto. Mas algo de errado começa a acontecer, caindo poeira do teto. Ela resolve manter o bom humor, que seria seu maior segredo de beleza.

No Caraminguá, jorra água. Emília usa o seu faz-de-conta para fazer com que aviões tragam tubos para encanar a água. Surge o Saci, que fala que a torre está bem em cima da gruta da Cuca.

Em outra cena, a Cuca tosse devido à poeira que está tomando conta de sua caverna. O Saci conta a ela sobre o poço de petróleo. Ela se enfurece e diz que, se eles querem petróleo, é petróleo que terão. Faz um feitiço e, do seu caldeirão, sobe o petróleo que sai pelo Caraminguá. Na superfície, o petróleo jorra e todos comemoram; na caverna, a Cuca ri maldosamente, imaginando os carros enguiçados com esse petróleo falso. O Saci tenta avisar o pessoal do Sítio, mas ninguém lhe dá ouvidos: saem todos correndo para procurar Quindim, que teria força para fechar o poço antes que o petróleo fosse desperdiçado.

Os exploradores de petróleo encontram Quindim falando em inglês, mas não se importam. Colocam-no sentado sobre o poço. Dona Benta chega perguntando o que estava acontecendo ali. Narizinho distribui os cargos da Companhia Donabentense.

No Arraial dos Tucanos, Tio Barnabé faz as compras rotineiras para o Sítio. Questionado pelo dono do armazém se não levaria querosene, Tio Barnabé explica que Dona Benta não comprará o produto tão cedo, já que encontraram petróleo no Sítio. Todos se espantam. Surgem as manchetes nos jornais: “Yes, nós temos petróleo”, “Encontrado petróleo no Sítio do Picapau Amarelo” e “O poço da Companhia Donabentense pode abastecer o Brasil e o Mundo”. Os jornalistas também chegam ao Caraminguá, junto com o registro para controlar a saída de petróleo, que Emília mandou buscar nos “States”, conforme ela mesma diz.

No armazém, todos estão em polvorosa, comentando que logo chegarão muitas pessoas em busca do petróleo. Os vizinhos de Dona Benta se perguntam se não haveria petróleo também em suas terras. Surge, então, Ari Atarip, engravatado e distribuindo seu cartão, anunciando que veio resolver os problemas que todos terão dali

para frente. Ele propõe que os proprietários de terras troquem-nas pelo “Pedacinho de Céu Resort Club” antes que cheguem a poluição, as máquinas e toda a sorte de confusões que o petróleo atrai. Todos assinam os contratos para realizar a transação.¹⁷²

Dona Benta chega ao Arraial, em cuja entrada há uma faixa em que se lê: “Bem-vindo ao Arraial dos Tucanos – A terra do petróleo”. Ela fica apreensiva, estranhando o comércio de lembrancinhas em que se lê a frase “O petróleo é nosso”. Ela é chamada de “magnata do petróleo” por um vizinho, que também conta sobre o negócio “da China” com o *resort* “Pedacinho do Céu” e com o agente Ari Atarip.

Quando a avó volta ao Sítio, um *xeique* árabe, Ali Liba, espera por ela e vai logo dizendo que quer comprar as suas terras. Dona Benta o manda embora.

Cuca, que espia tudo no seu caldeirão, gosta da cara de mau do *xeique* e apaixonou-se por ele. Comemora o fato de que vai, finalmente, “desencalhar”.

Dona Benta determina que é hora de acabar com essa brincadeira, já que está mexendo com a ambição das pessoas e trazendo inúmeros problemas. Narizinho diz que pensava que o petróleo fosse a solução. A avó contra-argumenta, dizendo que, como tudo, ele tem o lado mau: desastres ambientais, poluição. Ela também afirma que deveriam aproveitar esse interesse pelo petróleo para conhecer outras fontes de energia, mas antes devem dar fim ao poço. As crianças, mesmo desanimadas, concordam.

Há o corte para outra cena. Ali Liba, em seu carro, revela que não é árabe e diz que roubará as terras de Dona Benta. Mas, de súbito, vê um grande letreiro luminoso que convida: “Venha para o maior poço de petróleo do mundo”. Encontra a Cuca disfarçada de odalisca, que se apresenta como a dona do poço. O farsante ajoelha-se aos pés da Cuca, chamando-a de linda e beijando-lhe a mão. A Cuca leva-o até uma tenda, onde armou um piquenique ao estilo árabe. Ali Liba pede que ela o leve ao poço. A Cuca fica enfurecida ao perceber que ele se interessou apenas pelo petróleo e revela não só a sua identidade como também o fato de que não há petróleo por ali. Ele corre e a Cuca o persegue.

¹⁷² No Sítio, o Saci tenta avisar Quindim sobre a armação da Cuca, mas, como o rinoceronte só está falando inglês, os dois não se entendem.

No Caraminguá, a turma do Sítio encontra Quindim desmaiado, já que caiu de uma escada e bateu a cabeça. Ele acorda falando em português. Emília pergunta se ele ainda consegue falar em inglês. O rinoceronte, então, descobre que é bilíngue. Dona Benta comemora: agora, Quindim poderá ensinar inglês às crianças. Todos aplaudem.

No armazém do Arraial, todos conversam sobre o *resort*, pois descobriram o golpe. Nesse momento, Ali Liba entra correndo e gritando por socorro. Os donos de Sítio que foram enganados por ele o cercam, ameaçando-o. Ele novamente corre, e os demais o seguem.

Os vizinhos de Dona Benta vão até o Caraminguá e falam sobre a farsa de Ari Atarip e Ali Liba, que são a mesma pessoa. Dona Benta vê o cartão de percebe que “Atarip” é pirata ao contrário. Os vizinhos pedem para ver o petróleo de verdade. Dona Benta consente. Mas, enquanto isso, na caverna, a Cuca, enraivecida, faz um feitiço para acabar com o falso petróleo do Sítio. Quando Emília abre o poço, constata que ele secou.

De volta à casa de Dona Benta, o Saci fala para Pedrinho que tentou avisá-lo da armação da Cuca. A avó convida todos para uma nova sessão de cinema e de pipoca. Exibe um documentário sobre os modernos métodos de extração de petróleo no Brasil. Chegam as placas de energia solar que a avó comprou. O episódio encerra-se com a reflexão sobre fontes alternativas de energia e com a resolução de Emília de cavar um poço de energia solar.

6.5.2 Relações com a obra-fonte

Comparando os enredos da obra-fonte e do DVD intitulados *O poço do Visconde*, contatamos algumas alterações da mesma ordem das que ocorrem nas adaptações de *O Saci* e de *Reinações de Narizinho*. Entre elas, destacamos a troca da situação inicial, a exclusão de alguns personagens originais, a inclusão de outros, a participação estendida de personagens com menor importância na obra-fonte e a inclusão de núcleos de ações, transformando o *Sítio do Picapau Amarelo* em uma telenovela para crianças.

Quanto à situação inicial, na obra-fonte, acontece a partir da crítica que Narzinho faz aos modos de sentar de Pedrinho, que “[...] pegou a mania dos americanos de sentar-se com os pés na cara da gente” (LOBATO, 2010c, p. 12). Dona Benta sai em socorro do neto, dizendo que, ao nivelar as extremidades, pensamos com mais eficiência, por isso os negócios na “América” saem melhor. Além disso, Pedrinho leu no jornal sobre o petróleo, e Visconde andava interessado sobre geologia, o que veio a calhar na ideia de achar petróleo no Sítio. Mas, antes disso, seria necessário que se começassem as aulas de geologia, dadas pelo Visconde, que acontecem nos cinco capítulos seguintes.

Já na adaptação televisiva, inicialmente, o interesse de Visconde por geologia aparece dissociada do petróleo. A analogia é feita com algo mais próximo do interesse premente de Pedrinho: encontrar pedras que causem um efeito interessante ao serem jogadas no lago. Além disso, ele parece ser o único interessado em geologia — tanto que sai falando sozinho, dão pelos besouros como maluco, perde-se e é resgatado por Emília de um buraco de tatu, fatos que não constam na obra-fonte.¹⁷³

O interesse dos netos de Dona Benta e de Emília por geologia, na adaptação televisiva, é bastante pontual. Eles só toleram ouvir as explicações de Visconde depois que resolvem abrir o poço de petróleo e percebem que não sabem onde perfurar. Além disso, a rápida lição é dada no local de perfuração, abrindo-se quadros com a varinha mágica de Emília, de forma bem diferente dos serões descritos em cinco capítulos da obra.

A motivação para a abertura do poço de petróleo também difere nos dois enredos. Na obra-fonte, como já abordamos no capítulo dedicado ao projeto lobatiano de nação ideal, a motivação é resolver o problema do petróleo no país. Já na adaptação dos anos 2000, esse desejo surge após assistirem ao documentário sobre o início da exploração petrolífera no Brasil e escutarem Dona Benta narrar sobre o envolvimento de Monteiro Lobato nessa questão. A exploração, então, surgiria apenas

¹⁷³ Na obra-fonte, Emília tem como plano inicial usar um tatu para perfurar o poço de petróleo. Segundo a boneca, “Amarra-se um tatu pela cauda e pendura-se ele de cabeça para baixo, no ponto onde queremos abrir o poço. Na fúria de fugir, o tatu vai furando, furando, furando até chegar no petróleo...” (LOBATO, 2010c, p. 15).

como mais uma brincadeira, se não fossem os comentários e as preocupações sobre o que fazer com o dinheiro gerado pelo empreendimento.

Além dessa alteração nas cenas iniciais, a inclusão de ações na adaptação televisiva que inexistem na obra-fonte resulta em situação final igualmente diversa. Na obra, o petróleo é, de fato, encontrado no Sítio, e não uma armação da Cuca. Vários são os reflexos no entorno do Sítio que ocorrem motivados por isso, mas não são, como no enredo televisivo, desfeitos ao final. Além de essas mudanças serem permanentes, o pessoal do Sítio, na obra-fonte, planeja usar o dinheiro arrecadado em prol do desenvolvimento do Brasil seguindo vários exemplos norte-americanos.

Na adaptação, porém, tudo termina como uma grande confusão sem consequências sérias — a não ser para o vilão de dupla identidade, Ari Atarip e Ali Liba, nomes que brincam com “pirataria” e com “Ali Babá”.¹⁷⁴ Esse final, no entanto, não é inesperado: o próprio fato de o petróleo que jorrou no Sítio ser falso, gerado por meio de feitiço da vingativa Cuca, já prediz confusões.

Em relação à exclusão de personagens no seriado, podemos citar os técnicos estrangeiros que ajudam Dona Benta, Mister. Kalamazoo e Mister Champignon. Além deles, há também o técnico da Atarip, John Casper. Esse último, no papel de vilão atrapalhado, é substituído por Ari Atarip / Ali Liba, que é um personagem apresentado na adaptação. Quanto às inclusões de personagens na adaptação televisiva, pontuamos que Saci, Cuca, Tio Barnabé e Meio-a-Meio não participam do enredo da obra-fonte.

Além disso, Emília, com sua varinha e com seu faz-de-conta, não é, na obra-fonte, a única responsável pelos principais atos na perfuração dos poços, já que se conta com a ajuda dos técnicos estrangeiros para a perfuração. No entanto, na versão dos anos 2000, em um passe de mágica, uma árvore é transformada em torre.

Um acréscimo que a adaptação televisiva faz é o de trazer ao enredo a preocupação com a exploração de outras formas de se obter energia que possam causar menos impacto ao meio ambiente. Isso é exemplificado por meio da energia

¹⁷⁴ O nome Atarip, na obra-fonte, é dado à companhia estrangeira que queria roubar o petróleo do Sítio.

solar, que aparece de forma explícita em dois momentos da narrativa — e de forma especialmente enfática na situação final do episódio.

6.5.3 Yes, nós temos o Sítio.

Tendo em vista as comparações que empreendemos entre os enredos da obra-fonte e da adaptação televisiva de *O poço do Visconde*, podemos dizer que as principais diferenças atrelam-se, mais uma vez, ao esforço de atualização e apontam para uma redução de complexidade da segunda em relação à primeira. Além disso, a adaptação, com enredo mais leve, apelando para recursos de humor e de fantasia, rompe o compromisso panfletário da obra-fonte.

Em parte, essas diferenças poderiam ser justificadas pelos contextos diferentes de produção: a obra-fonte, em plena campanha pela exploração do petróleo no Brasil por brasileiros, capitaneada por Monteiro Lobato; a adaptação, em um momento em que a extração de petróleo no Brasil não só já é assunto consolidado como também as preocupações se voltam a outras formas de se obter energia com menores impactos ambientais. No entanto, não se trata apenas de uma questão pontual sobre a produção energética no Brasil, mas das relações entre o público e o privado, o nacional e o internacional e, principalmente, da adequação aos chamados discursos ecológica e politicamente corretos.

Essa redução de complexidade, assim como se viu a respeito da adaptação de *O Saci*, desfaz mais um dos nós do projeto de nação ideal de Lobato — neste caso, em termos atuais, o da autossuficiência na produção de recursos energéticos, mais especificamente o petróleo. Como, no final do enredo televisivo, o petróleo do Sítio não passa de um grande engodo, e as terras dos vizinhos voltam a ser dos donos originais, não se criam os benefícios em prol da coletividade projetados na obra-fonte. Para coroar esse apagamento da necessidade de beneficiar a coletividade, o desfecho do seriado mostra a colocação de placas de energia solar sobre o telhado da casa de Dona Benta. Ou seja: trata-se de uma solução parcial, individual, o que reitera o *modus vivendi* dos anos 2000. A energia produzida no Sítio beneficiará apenas os seus moradores. Dona Benta, com essa iniciativa, vai ao encontro do que o discurso

ecologicamente correto que perpassa a sociedade ensina: faz a sua parte na economia de recursos não-renováveis. Devemos frisar, no entanto, que a avó faz apenas a sua parte, e não mais do que isso, diferentemente do que ocorre na obra-fonte. Mesmo que as soluções apontadas na obra lobatiana sejam de cunho assistencialista ou utilitarista, de forma a alinhar a população rural ao chamado *american way of life*, constituía-se em uma forma de olhar para o outro, aquele que está de fora do grupo familiar, fechado. Já no seriado televisivo, essa preocupação se ausenta.

Além disso, destacamos que, na obra-fonte, os “piratas” que queriam explorar indevidamente o petróleo do Sítio eram estrangeiros: as ameaças à soberania da “nação” do Sítio do Picapau Amarelo vinham de fora. Já no seriado, a ameaça é um bandido atrapalhado, que se disfarça de *xeique* árabe, mas é brasileiro. Assim, alinhando ao contexto de produção e tomando, por metonímia, o Sítio pelo Brasil, os inimigos dos brasileiros são os seus pares, com as contravenções. No entanto, ao silenciar as relações de conflito com os elementos estrangeiros e o processo de globalização, reitera-se o mesmo procedimento de criar a ilusão de participação de uma grande e pacífica aldeia global, em que não há conflitos entre países, entre regiões ou entre as diferentes formações culturais.¹⁷⁵

Ao mesmo tempo em que se apagam as tensões, reforça-se, no entanto, a ideia de dependência tecnológica, uma vez que, para resolver o problema da vazão excessiva do poço de petróleo, é necessária uma peça importada que o faz-de-conta da Emília não consegue produzir. Antes de trazê-la dos “States”, o “jeitinho” dado também conta com a ajuda estrangeira: como se não bastasse o fato de o rinoceronte Quindim ser um animal estranho à fauna brasileira, sendo oriundo da África, no momento em que serve de espécie de “rolha” para o poço, ele está apenas falando inglês. Desse modo, mesmo no “jeitinho”, simboliza-se a necessidade de ajuda externa. Além disso, o sábio local, Visconde, é incompreendido, ignorado e até mesmo chamado de maluco pelos besouros. Suas palavras são ouvidas apenas quando são do interesse prático das crianças e de Emília na extração de petróleo. Mesmo assim, são dispensados maiores detalhes, reforçando o senso prático e utilitarista dos personagens. A

¹⁷⁵ Na obra-fonte, o espaço urbano aparece como o local apenas de conflitos. Já no seriado, isso não é tão fortemente marcado.

representação, no seriado, dessa falta de interesse pela ciência reforça a ideia de dependência tecnológica.

Já a menção a Monteiro Lobato e à sua campanha pelo petróleo nacional na adaptação televisiva, no filme que Dona Benta exhibe, alça, de certo modo, a figura do escritor à condição de personagem. Salientamos que são os seus feitos — qualificados como “batatais” por Narizinho — que levam ao rompante de Emília de querer achar petróleo no Sítio. Contudo esse uso da figura pública de Lobato parece-nos, nessa passagem, pequeno se comparado ao que é produzido no *website Mundo do Sítio*, conforme analisaremos mais adiante.

A adaptação televisiva de *O poço do Visconde*, assim, não só reitera o esfacelamento do projeto lobatiano de nação ideal como também, simbolicamente, cria a ilusão de homogeneidade cultural e econômica. O elemento novo em relação aos dois episódios analisados anteriormente, no entanto, é a aceitação, também no plano simbólico, da dependência tecnológica como algo natural e viável. Desse modo, os esforços de atualização do universo ficcional lobatiano usam os pretextos da simplificação da narrativa e da adequação à linguagem televisiva para mostrar não esse universo propriamente dito, mas o que interessa aos interesses de audiência e de ideologia, oferecendo “mais do mesmo”.

6.6 Malandro é malandro, Emília é Emília: as memórias de uma brasileira de pano, de bytes e de pixels

O conteúdo do DVD intitulado *Memórias de Emília*, assim como os analisados anteriormente, apresenta alterações em relação à obra lobatiana que apontam, mais uma vez, para o esforço de atualização empreendido pelo seriado. Isso se evidencia, neste caso específico, pela substituição que se faz dos personagens estrangeiros que visitam o Sítio ou que são visitados por Emília: trocam-se os personagens de sucesso da época da enunciação (1936) por outros populares nos anos 2000. Esse procedimento procura garantir a adesão do público: trabalha-se com o conhecido, o já experimentado, que não desestabiliza o telespectador e o deixa dentro da zona de conforto.

6.6.1 Descrição do enredo do DVD *Memórias de Emília*

A cena de abertura de *Memórias de Emília* dialoga com a de *O poço do Visconde*, porém, dessa vez, quem está brincando de jogar pedrinhas no lago é Narizinho. Já Pedrinho está fazendo manobras com seu *skate*, dizendo que Tony Power deveria se cuidar. Narizinho chama o primo para brincar, mas ele diz que está na hora do programa do Tony Power na televisão. Insere-se, então, a chamada de tal programa. Trata-se de um programa de aventuras, no qual o protagonista, um adolescente, anda de *skate*, surfa, salta de paraquedas e é qualificado por meio de gírias como “irado”, “radical”, “super maneiro”.

Enquanto Pedrinho e Narizinho assistem ao programa, Emília procura chamar a atenção de Dona Benta. A avó diz que a atenderá depois, já que está muito interessada no livro que está lendo — as memórias de Monteiro Lobato. Ela resmunga e tem a ideia de escrever as suas próprias memórias. Segue-se, então, um diálogo entre as duas personagens sobre o conteúdo e a forma de escrever um livro de memórias. Emília sai gritando pelo Visconde.

Corta-se para outra cena, dessa vez externa, em que Rabicó e Tio Barnabé avistam uma porquinha perdida. Rabicó vai falar com ela. Cenas mais adiante, descobre que seu nome é Matilde e que fugiu de outro Sítio para não virar ingrediente de feijoada. Convida-a, então, para um piquenique. Ela foge.

Na biblioteca de Dona Benta, Emília convoca Visconde para ser o redator de suas memórias. A boneca começa a reclamar do papel e do lápis que há para escrever, fazendo exigências mirabolantes. Logo em seguida, abre mão delas e manda que o sábio escreva “primeiro capítulo” e bote seis pontos de interrogação. Seguem-se, então, cenas de quando Emília começou a falar que se observam também no DVD *No Reino das Águas Claras*. A boneca discorre sobre sua filosofia de vida e é questionada por Visconde. Depois, pede que ele mesmo escreva, como se ela ditasse. Visconde retruca que, assim, serão as memórias dele, e não as dela. Emília diz que depois dará um jeito e sai correndo.

Intercala-se outra cena, em que Tio Barnabé e Dona Benta estão voltando do Arraial. O carro estraga. Tio Barnabé diz que de motor não entende nada. Surge um

estranho, que se oferece para auxiliar e se apresenta como Mário Machado. Já chama Dona Benta pelo nome. Ele conserta o motor. Dona Benta o convida para tomar um café com bolinhos. Mário diz que sabe que Tia Nastácia já serviu bolinhos até para São Jorge. Tio Barnabé o olha desconfiado. Dona Benta sente-se lisonjeada.

Na biblioteca, Visconde escreve sobre a viagem que realizaram ao céu. Insere-se uma cena em que Emília ensina ao Anjinho sobre o machado, o “mudador de árvores”. Visconde fala da visita das crianças inglesas, de Alice e de Peter Pan. Além disso, Pedrinho e Peter Pan tentam salvar Narizinho das garras do Capitão Gancho.

Na sala, Dona Benta toma café com Mário Machado. Ele revela que é escritor iniciante e que está procurando um lugar para ficar para escrever o seu primeiro romance. Dona Benta murmura, para as câmeras, que talvez possa ajudar esse moço.

Insere-se novamente uma cena das memórias de Emília, continuando a sequência de ações em que Pedrinho e Peter Pan tentam salvar Narizinho de Capitão Gancho. Os meninos, no entanto, são capturados e amarrados em uma árvore, junto com Narizinho, que não quer dizer onde o Anjinho Flor das Alturas está. Surge o Marinheiro Popó, que briga com Capitão. Depois que Popó toma açaí, dá um murro no adversário que o faz voar longe. Chegam os marujos do Capitão Brown, que querem prendê-lo, já que sabem que Popó estava cheio de más intenções em relação ao anjinho. Popó, ainda sob os efeitos do açaí, golpeia todos, que desmaiam ou saem correndo. Terminada mais essa briga, ele liberta as crianças e Peter Pan. Contudo, em seguida, pede para ver Flor das Alturas, pois quer levá-lo para Hollywood. As crianças negam veementemente o pedido. Popó cerra os punhos. As crianças fogem, gritando pela avó.

A cena é cortada para a biblioteca, onde Visconde escreve que Pedrinho e Peter Pan derrotaram o Marinheiro Popó em um duelo jamais visto no Sítio do Picapau Amarelo. Nesse instante, Emília diz que o sábio está escrevendo memórias não autorizadas, já que ela nunca escreveria fatos que não fossem a mais absoluta verdade. Emília passa, então, a dar a sua versão sobre como o Marinheiro foi derrotado. Novas cenas são intercaladas, em que se narra como Emília teria substituído o açaí do Marinheiro por suco de beterraba feito por Tia Nastácia. Além dessa substituição, fez com que Pedrinho e Peter Pan tomassem o açaí. Com isso, os meninos ficaram fortes;

Popó, fraco. Puderam, desse modo, dar um soco no adversário, que fez com que ele voasse para bem longe do Sítio.

A essa narrativa de Emília, intercalam-se cenas que giram em torno da visita de Mário Machado ao Sítio. Tia Nastácia grita por socorro, pois há uma cobra sobre a mesa da cozinha. Mário a socorre e diz que o animal não é venenoso. Com ajuda de um graveto, joga-o pela janela. As duas senhoras acalmam-se e agradecem ao visitante. Mário, então, despede-se, mas diz que não tem para onde ir. As senhoras o convidam para ficar um tempo no Sítio, ajudando no que puder e escrevendo seu livro.

Intercala-se uma cena em que Tio Barnabé e Quindim conversam sobre a África e sobre algumas palavras do nosso vocabulário que são de origem africana, incluindo “quindim”. Terminada a conversa, Tio Barnabé vai cuidar do jardim. Encontra a cobra que Mário jogou pela janela, que é de plástico. Pensa ser brincadeira das crianças.

De volta à biblioteca, Emília diz que seu livro será um sucesso. Visconde retruca que ele é quem escreve. Ela ameaça demiti-lo, caso o sábio não capriche. Dá adeus e vira-lhe as costas. Visconde resolve escrever uma história que a boneca viveu com ele, com a invenção do periscópio. Seguem-se cenas em torno do objeto, que serviria para ver o invisível.

A avó vai para a cozinha combinar o cardápio do almoço. Mário fica sozinho na sala e mexe em uma escrivaninha, procurando algo. Sobe as escadas e, atrás de um quadro, acha o cofre de Dona Benta. Tio Barnabé o flagra mexendo nos quadros e pergunta o que o visitante está fazendo. Mário desconversa, elogiando Barnabé. Tio Barnabé comenta com Tia Nastácia que está meio desconfiado de Mário. Ela diz que se trata de um homem bom e educado.

No quintal, Rabicó, apaixonado, corre atrás de Matilde. Ela foge novamente. O marquês pergunta ao Conselheiro o que fazer para conquistá-la. Recebe como dica escrever um poema de amor.

Na sala de jantar, Mário remexe em gavetas. Ouve os passos de alguém se aproximando e imediatamente se senta à mesa, fingindo escrever em um caderno. Dona Benta aproxima-se e oferece seu computador. Diz que Emília e Visconde estão na biblioteca, mas pode pedir que saiam. O visitante diz que Dona Benta é a melhor

das anfitriãs, mas recusa a oferta, afirmando preferir o modo antigo. Ele beija a mão de Dona Benta sob o olhar desconfiado de Barnabé.

Já na biblioteca, na continuação das memórias, Emília e Visconde lembram-se do episódio em que ele se perdeu. São, então, intercaladas cenas dessa aventura, na qual Visconde foi reconstruído após ter sido esmagado por uma jaca. O Saci o encontrou desmaiado. O faz de conta de Emília não funciona para ressuscitá-lo. Resolvem fazer um “transplante de espiga”.

É noite no Sítio. Dona Benta lê na sala. Com a desculpa de que precisa de ajuda na construção de seu romance, Mário pergunta como a boa senhora escolheria os números do segredo de um cofre, se ela tivesse um. Dona Benta responde que as pessoas costumam usar combinações de que lembrem, como, por exemplo, a data do aniversário. Dona Benta vai dormir, e Mário comemora a descoberta.

Tia Nastácia chega à sala, e o visitante comenta que gostaria de fazer uma surpresa no dia do aniversário de Dona Benta, já que ela está sendo tão gentil em hospedá-lo, porém ele não sabe a data. A empregada revela que é dia 16 de dezembro. Anota a data em seu caderno. Mais tarde, Mário abre o cofre e enche seus bolsos com joias, murmurando que sabia que aquela “velha” era “cheia da grana”.

Quando o dia amanhece, Emília vai à biblioteca e se exaspera com Visconde pelo fato de ele estar dormindo. Quer que o sábio termine logo as memórias enquanto ela folheia o álbum de Tony Power. Visconde retoma as memórias do ponto em que havia parado: o transplante de sabugo. Emília comenta que, depois do transplante, Visconde estava vazio de ideias. Então, ela resolveu espremer o sabugo velho para tirar o caldo da inteligência e colocar no sabugo novo, o que se revelou um sucesso.

Tia Nastácia arruma a mesa do café da manhã. Dona Benta pergunta onde estão as crianças. A empregada informa que Mário foi bem cedo para cidade. Nesse momento, ele adentra a sala com um buquê de flores, agradando a Dona Benta.

Novamente na biblioteca, Emília tira os papéis de Visconde e começa a escrever sobre seu encontro com Tony Power. Visconde protesta, dizendo que isso nunca aconteceu e que ela nunca foi para Hollywood. Ela diz que foi e pronto. Ela escreve que levou Visconde como sua segurança. São exibidas cenas de Emília, com óculos escuros, nos estúdios da TV Mundi. Ela e Visconde entram no camarim de Tony Power,

que os chama pelo nome, dizendo que todos ali os conhecem. Emília diz que veio até ali para fazer um programa de televisão. Resolvem ensaiar *Chapeuzinho Vermelho* antes de Tony apresentá-los para um diretor. Emília é Chapeuzinho; Tony, o lobo; Visconde, o caçador.

É hora do almoço no Sítio. Mário elogia a comida de Tia Nastácia. Narizinho e Pedrinho começam a interrogá-lo sobre o ofício de escritor, e ele não consegue responder a todas as perguntas.

Ao terminarem o almoço, Pedrinho e Narizinho saem para pescar e nadar no ribeirão. No caminho, encontram Tio Barnabé, que mostra a cobra de plástico a Pedrinho, perguntando se era sua ou de Narizinho. O empregado, então, revela a Pedrinho que viu Mário mexendo nas coisas da sala. Pedrinho resolve investigar. Para isso, vai à cozinha. Mal menciona o suposto escritor, e Tia Nastácia derrama-se em elogios, dizendo que, além de tudo, é corajoso e conta a história da cobra na cozinha.

Em outra cena, Mário desce as escadas e fala sozinho, dizendo que irá à cidade vender as joias. Depois, voltará para dar adeus à Dona Benta e a seus netinhos. Na saída, deixa seu caderno cair.

Enquanto isso, na biblioteca, Emília diz que o mundo inteiro saberá que ela é uma escritora “Emilíssima”. Visconde discorda, pois quem escreveu foi ele. Ela diz que gosta de fazer coisas com a mão alheia: ganhar dinheiro, nome, fama. Também declara que ser esperta é tudo na vida. E sai correndo. Visconde se vinga, escrevendo que ela é uma tirana sem coração, egoísta, interesseira.

Narizinho acha o caderno que Mário deixou cair. Constata que não há nada escrito. Mostra-o para o primo. Pedrinho conclui que a avó está sendo enganada e também mostra para a menina a cobra de plástico que Mário usou para enganar a avó e Tia Nastácia. A avó passa pela sala e diz que vai ao Arraial. As crianças começam a investigação. Vão ao quarto do visitante e acham documentos falsos, disfarces e uma folha de jornal que mostra sua verdadeira identidade — é um assaltante que se chama Genivaldo das Neves e que está sendo procurado pela polícia por roubar velhinhas, passando-se por amigo. Os primos convocam o Conselheiro, Quindim, Tio Barnabé e o Saci para traçar um plano a fim de capturar Mário.

No caminho para o Arraial, Dona Benta e Tia Nastácia ouvem uma notícia sobre Genivaldo das Neves, informando sua descrição física e seu modo de agir. Dona Benta freia abruptamente. Exclama que Mário pode ser um ladrão. As duas preocupam-se com as crianças e decidem voltar para o Sítio.

No Sítio, as crianças e seus ajudantes armam inúmeras armadilhas para Mário, que já voltou. Ele está irritado, pois as joias de Dona Benta não valeram nada. Na varanda, escorrega em bolinhas de gude e cai. Levanta-se, abre a porta e um balde cheio de água cai sobre ele. Percebe que foi descoberto. Pedrinho está com a mochila do falsário. Mário corre atrás do menino. Quindim o assusta, Narizinho o derruba mais uma vez, o Saci o envolve com seu redemoinho e o amarra. Tia Nastácia e Dona Benta chegam ao Sítio e aplicam cascudos em Mário.

Enquanto isso, alheia aos acontecimentos, Emília escreve o capítulo final de suas memórias, elogiando todos os habitantes do Sítio — exceto Rabicó — em uma tentativa de mostrar que tem coração. Ao terminar, leva-as para que os demais leiam. Encontra-os sentados à mesa, fazendo o lanche da tarde e comentando os acontecimentos. A boneca entrega os originais à Dona Benta. Narizinho e Pedrinho saem correndo para escrever as suas próprias memórias. O episódio termina com a seguinte afirmação de Emília: “Esses dois vivem me imitando”.

6.6.2 Relações com a obra-fonte

Comparando o conteúdo do DVD *Memórias de Emília* à obra homônima, constatamos que tanto o núcleo que procura adaptar a obra literária quanto os outros dois núcleos secundários apresentam esforços substanciais para tirar o Sítio do ambiente do Brasil rural da primeira metade do século XX e situá-lo nos anos 2000.. Os dois núcleos que usam os personagens do Sítio em situações atualizadas¹⁷⁶ distanciam-se do enredo obra lobatiana: em um deles, Dona Benta é ludibriada por um ladrão que se fazia passar por escritor iniciante; em outro, narram-se as aventuras amorosas de Rabicó com uma porquinha que apareceu no Sítio. O núcleo que se

¹⁷⁶ Afirmamos tratar-se de situações atualizadas, pois as temáticas (roubo e relacionamentos amorosos) não se fazem presentes na obra de Lobato, mas são fortemente marcadas nas produções contemporâneas, especialmente as televisivas.

aproxima do enredo lobatiano, protagonizado por Emília e Visconde, no entanto, também não se mostra livre dessas mesmas incorporações de conteúdos contemporâneos.

Exemplificando essas incorporações, no núcleo em que Dona Benta é ludibriada com um falsário, dando-lhe abrigo no sítio por pensar que se tratava de um escritor em início de carreira, percebe-se claramente a ancoragem no entorno social brasileiro à época da enunciação. Como sabemos, a imprensa veicula diariamente notícias acerca de roubos, furtos, estelionatos, assassinatos, entre outros delitos. Incorporar ao sítio essa realidade, mesmo que de forma leve, ou seja, sem agressão física aos moradores do Sítio, pode levar o telespectador a creditar à produção caráter verossímil. Também é possível que, a partir dessa ancoragem, construa-se a identificação do telespectador com o que lhe é exibido, em um processo de empatia. Nesse sentido, cabe questionar acerca da imagem do Brasil que fica sublinhada ao se reiterarem, na ficção, conteúdos como esses.

Outro ponto que tange à imagem estereotipada do Brasil é em relação à sensualidade dos brasileiros na adaptação de *Memórias de Emília*. Isso porque, em um dos núcleos secundários, narra-se a paixão do Marquês de Rabicó por uma porquinha de nome Matilde que se refugia no sítio, fugindo da vizinhança para não virar ingrediente de uma feijoada. Rabicó é representado por um boneco animado em forma de porco antropomorfizado; Matilde, por um animal. A ela não é dada voz: apenas é filmada fuçando em alguns canteiros, com o Marquês a falar de modo bastante prolixo e ansioso ao seu lado. O enamorado é aconselhado por outros dois animais falantes do sítio, o rinoceronte Quindim e o Conselheiro. A conquista não ocorre, mas são apresentadas etapas como piquenique e bilhetinhos românticos, como estratégias de sedução.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Não se trata de um caso de sensualidade escancarada, com apelos vulgares, como as crianças podem presenciar em vários programas televisivos, comerciais e musicais. Cabe questionar, no entanto, sobre os motivos que levaram à inserção de tal núcleo temático, uma vez que não se relaciona com a narrativa original de *Memórias de Emília*, tampouco com as outras obras de Lobato. Na verdade, a relação amorosa virtualmente proposta parece completamente tosca, uma vez que os enamorados são representados por seres de natureza diversa (um boneco e um animal), além de o elemento feminino estar preocupado apenas em fuçar pelo sítio, sem manifestação de vontade alguma. Se o efeito pretendido foi o de se aproximar dos pré-adolescentes, que vivenciam seus primeiros conflitos amorosos, talvez não tenha conseguido sucesso, pois a situação foi por demais artificial – até para os parâmetros dessa adaptação do Sítio.

Levando em consideração apenas o núcleo em que se adapta a obra lobatiana propriamente dita, podemos destacar a tentativa de ancoragem¹⁷⁸ no real em três momentos: através dos personagens Marinheiro Popó e Tony Power e da TV Mundi. Por meio dos dois personagens citados, a adaptação televisiva (re)visita o caráter agregador do sítio literário, que, assim como o Brasil do imaginário popular, aceita todos os elementos estrangeiros e incorpora-os à sua cultura.

O Marinheiro Popó é apresentado na narrativa televisiva em substituição ao Marinheiro Popeye presente na obra literária, que vai ao Sítio à procura do Anjinho trazido por Emília de sua viagem ao céu. Os nomes “Popeye” e “Popó” apresentam uma sonoridade semelhante, mas tal escolha lexical poderia, na época de exibição, aludir ao boxeador brasileiro homônimo, que, como campeão justamente em um esporte que requer força física, pôde ser usado em analogia ao personagem de desenhos animados, que foi incorporado, em um movimento intertextual, à obra original de Lobato.¹⁷⁹ Outro ponto a se considerar nessa substituição é que, se o nome continuasse como Popeye e a caracterização do ator não correspondessem exatamente àquela que a criança conhece dos desenhos animados, o personagem poderia ser alvo de rejeição.¹⁸⁰ Sendo o desenho um meio de realização diferente, essa identificação poderia ser complicada. Além disso, em se tratando de criar condições para isotopia figurativa¹⁸¹, também o produto que confere força extraordinária ao Marinheiro foi substituído: no lugar de espinafre, o amazônico açaí, produto que ganhou força comercial nas duas últimas décadas, associado a questões de brasilidade no imaginário popular. No enredo original, Emília substitui o espinafre por couve, com a ajuda do próprio Anjinho que o Marinheiro

¹⁷⁸ Por ancoragem, entendemos o “[...] procedimento semântico do discurso por meio de que o sujeito da enunciação ‘concretiza’ os atores, os espaços e os tempos do discurso, atando-os a pessoas, lugares e datas que seu destinatário reconhece como ‘reais’ ou ‘existentes’ e produzindo, assim, o efeito de sentido de realidade ou de referente” (BARROS, 1994, p. 84)

¹⁷⁹ À época da veiculação do episódio, Popó, o *real*, encontrava-se em evidência na mídia, tendo conquistado títulos mundiais em 2002 e 2004, entre outros anteriores, de acordo com o site oficial do atleta (<http://www.popo.com.br>), que é, atualmente, deputado federal. Tal notoriedade, mais uma vez, sublinha a intenção de provocar efeito de realidade, à semelhança das estratégias das telenovelas voltadas ao público adulto. Mesmo que os destinatários não façam a relação de forma direta, a estratégia continua válida, pois a associação pode se dar intuitiva ou inconscientemente.

¹⁸⁰ Outra hipótese a se considerar nessa substituição é referente aos direitos autorais.

¹⁸¹ Por isotopia figurativa, entendemos, conforme Barros (1994), a repetição de traços relacionados ao mesmo tema, o que acaba por acentuar a ideia. Assim, associar um campeão brasileiro em uma modalidade esportiva que exige força física e agilidade a um produto da Amazônia (açaí) que é amplamente conhecido por suas propriedades energéticas, faz com que se reforce a ideia de brasilidade.

queria levar consigo para Hollywood. Já na trama televisiva, Emília faz o trabalho sozinha, trocando o açaí por suco de beterraba.¹⁸²

Já o embate entre os personagens, por sua vez, ganha destaque na trama televisiva. Assim como na versão literária, Peter Pan e Pedrinho consomem o produto mágico, dotando-os de competência para a luta, e acabam nocauteando o Marinheiro. Nesse momento, são usados recursos de computação que fazem com que a ação lembre os embates que ocorrem em desenhos animados: os braços giram com velocidade humanamente impossível, e o soco faz com que Popó voe por sobre as árvores, caindo de modo cômico. Essa alusão aos desenhos animados, em se tratando de um programa televisivo destinado ao público infantil, também produz ilusão referencial.

Além de Popeye, outra personagem substituída na adaptação televisiva é Shirley Temple. A atriz mirim, incorporada como personagem na obra literária, à época da enunciação, estava no auge da fama, o que causava familiaridade para os leitores da época. Hoje, no entanto, poucas crianças devem ter ouvido falar dela. Desse modo, mais uma vez, recorre-se a um procedimento de substituição com o intuito de fazer ancoragem no contexto da enunciação. Na incursão de Emília e Visconde pelo mundo das luzes e das câmeras, a figura de Temple é substituída, na versão televisiva, pelo personagem fictício Tony Power, um adolescente caracterizado como um “irado” praticante de esportes radicais, assumindo uma postura aventureira valorizada contemporaneamente. Já no início do episódio, Pedrinho mostra-se fã de Tony, que é caracterizado por ele como ficcional. É, portanto, um personagem fictício dentro da ficção, porém assumindo um papel temático perfeitamente condizente com a realidade, tendo em vista sua caracterização, com “uma aventura em cada lugar do mundo” e tendo como objetivo “vencer os inimigos da humanidade”. Esse papel é compatível com o desempenhado por muitos personagens de histórias televisivas dirigidas ao público infantojuvenil, portanto o personagem torna-se não só verossímil como encarna o clichê desse tipo de narrativa. Assim como Shirley Temple, da obra-fonte, Tony Power tem um

¹⁸² Assim, no segundo caso, há uma simplificação do processo, com menos detalhes no plano mirabolante da boneca para que Peter Pan e Pedrinho vençam o invasor. Ao mesmo tempo em que essa simplificação torna o enredo mais ágil, característica marcante da narrativa televisiva, acaba-se perdendo, no mínimo, a engenhosidade da personagem Emília.

nome estrangeiro. Outro ponto em comum é o ensaio de uma adaptação literária com Emília e Visconde e o fato de já os conhecer. Porém, no caso de Temple, a obra ensaiada é *Dom Quixote* e se destina às telas de cinema, enquanto Power ensaia com a dupla visitante um conto de fadas bastante popular, *Chapeuzinho Vermelho*, destinado à televisão. No caso da obra literária, o Anjinho os acompanha na aventura, há a intervenção da mãe de Shirley, de Mr. John e de outros personagens, tornando-a mais complexa. Já na narrativa televisiva, percebemos novamente uma simplificação, com menos personagens e peripécias.

Outra modificação significativa diz respeito à espacialização da aventura de Emília e Visconde na teledramaturgia. Na obra literária, vão a Hollywood fazer cinema; na versão televisiva, à TV Mundi gravar um programa televisivo. Outro fato que chama a atenção é o nome da emissora, TV Mundi, facilmente relacionável à TV Globo.

6.6.3 Hollywood (não) é aqui?

Notamos, nesse entrelaçar dos núcleos temáticos e no esforço de contemporaneização, que as modificações em relação à obra-fonte, por um lado, ancoram o enredo no mesmo contexto social em que se inserem os telespectadores. No entanto, por outro, essa ancoragem subtrai do telespectador a chance de ter contato pelo menos um pouco mais aproximado do texto original, distanciando ainda mais a produção televisiva da obra literária.¹⁸³ Esse distanciamento, certamente, também produz efeitos de ordem ideológica. Quando o seriado televisivo busca essa ancoragem, incorporam-se à trama fatos, personagens e cenários que evocam dados da contemporaneidade em que se inserem os telespectadores, em um movimento semelhante ao que se faz em telenovelas. Esses procedimentos vêm ao encontro do que observa Samira Youssef Campedelli acerca da referência a elementos da realidade objetiva às telenovelas:

¹⁸³ Devemos ressaltar, no entanto, que, ao utilizar como títulos dos episódios televisivos os mesmos das obras literárias, cria-se ainda mais fortemente a ilusão de que, assistindo-lhes, se está tendo o contato com o universo ficcional lobatiano de forma direta.

[...] dá um tratamento romanesco ao fato real e trata realisticamente o campo do imaginário. Neste caso, um tratamento mistificador, em se tratando do veículo, na medida em que a identificação do público de menor alcance intelectual [...] ocorre com frequência alarmante (CAMPEDELLI, 1897, p. 48-49).

No caso em análise, tratando-se de um programa televisivo voltado ao público infantil, o exame de como se dão essas evocações contextuais torna-se mais relevante. É necessário, portanto, verificarmos o teor dessas incorporações e as suas implicações na possível construção da imagem do mundo à sua volta. Por conseguinte, também implicarão as questões de representatividade de traços identitários nacionais e da correspondência — ou não — ao projeto lobatiano de nação ideal envolvidas nesse processo.

No intuito de analisar essas incorporações sob o viés dos traços identitários e do projeto lobatiano de nação ideal, destacamos dois elementos da adaptação: o Marinheiro Popó e o seu açai, Tony Power e a TV Mundi.¹⁸⁴ Por meio deles, também é possível perceber a presença de algumas estratégias usadas na adaptação das quais Lobato, nas obras-fonte, também se valia. É o caso da ancoragem em lugares e a menção a personagens reais, contrastando com o ambiente mágico que é o Sítio. Isso nos mostra que o Sítio literário, como metáfora da nação, também era poroso às influências externas, porém com uma contundente diferença: o elemento estrangeiro é que se adapta ao Sítio — e não o Sítio ao estrangeiro. Por isso, mesmo que, nas obras-fonte, Hollywood não se situasse nos limites do Sítio, se assim o fosse, de acordo com a lógica lobatiana, seria muito melhor.

Além disso, pelo fato de o Sítio configurar-se como espaço mágico, tal magia não poderia ser totalmente desvinculada de elementos com os quais as crianças se identifiquem, sob o risco de resultar em um universo hostil. É preciso que haja algo de familiar, criando vínculos, e de concreto, ativando os conhecimentos prévios. Provavelmente, que o que era familiar às crianças da primeira metade do século XX não o é às do século XXI. As atualizações feitas na versão televisiva, por esse motivo, não podem ser julgadas a partir de uma visão maniqueísta e conservadora, mas entendidas a partir das especificidades do meio e da época em que são veiculadas.

¹⁸⁴ Eles representam apenas dois casos em um universo de comparações possíveis, identificando rupturas e permanências em relação à obra-fonte.

“Entendidas” não significa, entretanto, a concordância irrestrita com as modificações e com os acréscimos feitos às obras-fonte, como se os apelos mercadológicos justificassem toda e qualquer estratégia para angariar audiência.

Outra permanência que podemos constatar é o movimento interdiscursivo. Na obra em questão, como é frequente em Lobato, personagens de clássicos da literatura internacional são citados ou trazidos à interação com os habitantes do Sítio: Peter Pan, Alice, Dom Quixote, Sancho Pança. Na versão televisiva, vemos a redução do número de personagens citados ou sua substituição por outros mais populares contemporaneamente (Chapeuzinho Vermelho e Lobo Mau no lugar de Dom Quixote e Sancho Pança). Tais modificações explicam-se pelo contexto de veiculação, mas também podem servir como reflexão: se as crianças da primeira metade do século passado, que tinham menos facilidades de acesso aos livros, conheciam mais personagens clássicos algo está errado. Também é certo que Lobato foi o grande responsável por apresentar os clássicos universais às crianças. Já na televisão, ao contrário, observa-se a tendência, como é própria do veículo, à pasteurização de conteúdos, globalizando o Sítio e nivelando “por baixo” os conteúdos veiculados, repetindo fórmulas já utilizadas por programas infantis de sucesso (os desenhos animados), como no exemplo da luta de Pedrinho e Peter Pan contra o Marinheiro Popó.

Outro ponto a analisarmos na versão televisiva de *Memórias de Emília* é a representação do trabalho do escritor e, por extensão, do trabalho intelectual como alheios aos acontecimentos iminentes da vida prática. Isso porque, enquanto a astuta Emília e o sábio Visconde trancam-se na biblioteca para escrever memórias — (re)construindo o passado —, deixam o Sítio — do presente — sob perigo, à mercê de um falsário. Isso porque Dona Benta, além de também se situar no grupo dos intelectuais, é, no seriado televisivo, dotada de uma ingenuidade ímpar, característica que, associada à ideia de ser a hospitaleira mecenas, faz dela alvo fácil desse tipo de ludibriador. Esse último, munido de informações sobre ela e Tia Nastácia, configura-se como o “estrangeiro” charmoso e bajulador, que sabe explorar os pontos fracos de ambas senhoras. Desse modo, assim como se representa a intelectualidade associada ao passado e à ingenuidade, também a esperteza, no caso das crianças e de Tio Barnabé, e a vigarice, no caso de Mário Machado, estão ligadas ao presente e às

ações práticas do cotidiano. Assim, Emília, ao se ensimesmar a fim de escrever suas memórias ou mandar que Visconde as redija, acaba, no seriado, sendo destituída de sua sagacidade, de seu “faro” para problemas, de sua desconfiança.

Por tudo isso, a versão televisiva aposta na força dos personagens de Lobato que, conforme nos diz Amodeo (2003, p. 235) “[...] já se tornaram grandes figuras do universo cultural brasileiro.” Isso ocorre tendo em vista o fato de que elas “[...] têm força semântica para sobrevirem dentro e fora de suas histórias, em qualquer forma que assumirem” (Idem, p.235). Essa força, na versão televisiva em análise, tem sido explorada à exaustão, uma vez que os esforços de atualização da obra, muitas vezes, testam o limite desse poder que esses personagens possuem de se fazerem diferenciar dos estereótipos e dos clichês que têm livre trânsito nas produções culturais de massa destinadas ao público infantil. Por isso, estão sempre no limiar da descaracterização a fim de se formatarem ao gosto — igualmente moldado — do público.

6.7 O céu não é o limite: as representações do povo e da intelectualidade no DVD *Viagem ao céu*

Por meio da comparação entre os conteúdos do DVD e da obra-fonte homônimos, intitulados *Viagem ao céu*, neste subcapítulo, procuramos dar relevo às formas de representação do povo a partir do perfil da personagem Tia Nastácia. Também nos ocupamos das diferenças entre as representações dos lugares de poder nas relações hierárquicas entre patrões e empregados. Além disso, analisamos os modos de representação das tensões entre a cultura popular e a cultura formal e erudita.

6.7.1 Descrição do enredo do DVD *Viagem ao céu*

A cena inicial se dá em um dos serões de Dona Benta. A avó tricota enquanto todos conversam sobre a existência de vida inteligente em outros planetas. Tia Nastácia diz que, enquanto discutem sobre essas coisas que “deus-a-livre”, perdem a maior festa no céu. Decidem, por isso, observar a noite estrelada.

Todos vão ao terraço observar as estrelas. Visconde explica sobre as constelações. Dona Benta narra a história mitológica sobre a constelação “Cabeleira de Berenice”. Pedrinho e Visconde resolvem fazer um telescópio.¹⁸⁵ Enquanto o fabricam, Visconde conta a história de Galileu, que quase foi queimado na fogueira pela Inquisição por descobrir que a Terra era redonda. O telescópio fica pronto, mas já é de manhã: precisam esperar o anoitecer para que possam ver algo.

Em sua horta, Dona Benta cantarola a música-tema do seriado e colhe alfaces. Tio Barnabé diz que as verduras estão bonitas porque ele as plantou na data certa: três dias antes da lua cheia. A patroa comenta que respeitar as fases da lua não prejudicou em nada os pés de alface. Ela leva a sua colheita à cozinha, onde encontra o Burro Falante¹⁸⁶ elogiando Tia Nastácia, dizendo que seu trabalho lembra o dos alquimistas, mas a cozinheira não entende o elogio. Dona Benta explica o trabalho dos alquimistas, porém Tia Nastácia retruca que é bruxaria.

Anoitece. Emília, Visconde, Narizinho, Pedrinho e Tia Nastácia estão no terraço. As crianças discutem sobre o que observarão primeiro com o telescópio. Tia Nastácia sugere que olhem a Lua, pois lá está São Jorge matando um dragão com sua lança. Logo em seguida, retira-se. Emília espia a Lua pelo telescópio rapidamente e dá ricas descrições sobre o dragão. Pedrinho também olha pelo equipamento e fica bravo com a boneca, pois não vê nada. A boneca insiste que viu mesmo, fornecendo ainda mais detalhes. Pedrinho tem a ideia de ir até o céu.¹⁸⁷ Todos concordam. Conjecturam sobre quem levarão. Pedrinho diz que não é possível levar Tia Nastácia porque ela é muito medrosa. Emília tem a ideia de levá-la à força e traça um plano.

Enquanto isso, a Cuca, em sua caverna, está animadíssima. Ela fala ao Saci que a chegada da lua cheia a deixa muito feliz. Resolve fazer um luau para todas as bruxas malvadas, deixando claro que o Saci não é bem-vindo ao evento.

¹⁸⁵ A cena é cortada para um laboratório onde dois personagens, Gama e Dr. Austragésilo, observam as estrelas por um telescópio. Os dois discutem sobre a classificação de uma constelação.

¹⁸⁶ Em outros episódios, o personagem Burro Falante é chamado de Conselheiro, já que Emília assim o nomeia na obra-fonte, no capítulo intitulado *No planeta maravilhoso*: “—Heureca! Achei um nome para o Burro Falante: Conselheiro!... Tudo o que ele diz parece conselho de velho, e é sempre um conselho muito bom. Viva o Conselheiro!” (LOBATO, 2010c, p. 88).

¹⁸⁷ Enquanto isso, na biblioteca, Dona Benta lembra que, no dia seguinte, será aniversário do Coronel Teodorico, e a família dele está viajando. Resolve pedir a Tia Nastácia que faça uma comida bem gostosa para ele.

Amanhece. Pedrinho, Emília, Narizinho, Burro Falante e Visconde estão no jardim. Narizinho chama Tia Nastácia para ver como está linda a manhã. Ela resmunga que vê isso todos os dias. Pedrinho joga o pó de pirlimpimpim para o alto. Todos viajam no espaço.¹⁸⁸

Os visitantes chegam ao seu destino, mas, de início, não sabem onde foram parar. Levantam várias hipóteses sobre onde poderiam estar. Mandam Visconde a um astro próximo para que ele descubra onde estão. Tia Nastácia exclama: “Meu São Jorge!”. Visconde vai parar em uma sonda espacial e fica admirado.

No Sítio, Tio Barnabé constata que é quase hora do almoço e não escutou as vozes das crianças. Dona Benta chega à casa do empregado, perguntando-lhe se viu Tia Nastácia por ali. Ele diz que não viu ninguém até então. A patroa diz que precisa de um jantar especial para aquela noite, e Tio Barnabé diz que nisso não pode ajudar, pois só sabe fazer carne seca com farinha.

Como Visconde está demorando para voltar, Emília diz que é muito fácil saber onde estão: é só fazer uma votação pela contagem dos narizes. Todos votam na Lua, exceto Tia Nastácia, que afirma que estão na Terra mesmo, em um sonho falso. Decidem que estão na Lua. Nesse momento, avistam uma bandeira norte-americana, a que o astronauta deixou, o que colabora para a conclusão. Em seguida, ouvem um barulho, que Tia Nastácia julga ser o bufo do dragão de São Jorge. O dragão está prestes a devorar o Burro Falante, o qual fica paralisado de medo. Emília joga o pó de pirlimpimpim nele, que some. A boneca, então, fica cara a cara com o monstro. A cena é cortada, passando para o Sítio.

Tio Barnabé volta do Arraial noticiando que Tia Nastácia também não foi vista por lá. Dona Benta comenta que a empregada deve ter ido dar uma volta com as crianças, o que não seria problema se não fosse o jantar de aniversário do Coronel Teodorico. Barnabé sugere que chame uma moça do Arraial, mas a patroa pondera que Nastácia ficaria muito brava.

Na Lua, São Jorge enxota o dragão e salva Emília. Todos se apresentam, exceto Tia Nastácia, que fica em um canto benzendo-se. São Jorge a nota e vai até ela, que se

¹⁸⁸ A trilha sonora de fundo, neste momento, é a da conhecida música-tema do filme *2001, uma odisseia no espaço*.

emociona. Ele pede que Nastácia não tenha medo. Ela se desculpa, dizendo que nunca fez nada na vida a não ser cozinhar e que suas respostas não estão à altura da “filosufria” de um santo.

Na biblioteca, para resolver seu problema do jantar especial, Dona Benta procura, na internet, uma agência de empregadas. Contrata Bete Freezer.

Em outra cena, de volta à Lua, São Jorge mostra a sua caverna. Pedrinho pergunta se ele é um misantropo, tendo que explicar o significado da palavra à Tia Nastácia. O santo, então, conta a sua história.

A próxima cena transcorre na caverna da Cuca. Ela, por intermédio de seu caldeirão, fala com suas amigas bruxas, convidando-as para o luau. O Saci insiste para ser convidado. Ela, mais uma vez, nega-se a convidá-lo. Ele resolve que vai aprontar uma surpresinha.

As crianças e Emília resolvem visitar outros planetas. São Jorge diz que Tia Nastácia pode ficar por ali, fazendo-lhe companhia. Eles novamente viajam com o pó de pirlimpimpim. Já Visconde continua a explorar a sonda espacial, perguntando-lhe inclusive sobre Marte. E é nesse planeta que as crianças e Emília vão parar. Narizinho vê marcas no chão. Pedrinho diz serem as marcas do robô Pathfinder, com o qual foi mandado até uma música brasileira.¹⁸⁹ Já Emília anuncia que está vendo marcianos, que Pedrinho e Narizinho não enxergam. A boneca descreve-os com riqueza de detalhes e resolve ir até eles. Volta dizendo que os marcianos não podem vê-los, mas já ligaram o detector de intrusos. O trio resolve ir embora.

Intercala-se uma cena em que, na Terra, uma cientista, olhando por um telescópio, exclama que está vendo seres vivos em Marte e que são muito parecidos com seres humanos. Ela comemora a descoberta com seus colegas, dizendo que ficarão ricos.

Já no Sítio, Dona Benta recebe Bete Freezer e explica a ela sobre o jantar de aniversário do Coronel Teodorico. A nova cozinheira diz que só precisa do freezer e do micro-ondas. O resto trouxe em sacolas térmicas. Bete escandaliza-se ao ver as panelas de barro, que, para ela, são coisas do passado. Dona Benta fica apreensiva,

¹⁸⁹ Trata-se de uma sonda espacial lançada pela NASA em meados de 1996.

mas a cozinheira não para de falar, fazendo autopromoção, como se estivesse em um programa de culinária. Enquanto isso, Nastácia, na Lua, faz bolinhos para São Jorge.

As crianças e Emília viajam pelo céu na cauda de um cometa. Pedrinho desequilibra-se e cai. Logo em seguida, um cometa maior choca-se com aquele em que Narizinho e Emília estão. As duas vão parar no centro desse cometa maior e lá reencontram o Burro Falante. Emília anda pelo cometa e chama os outros para verem “uma coisa de outro mundo”. A cena é cortada.

Na caverna da Cuca, seguem os preparativos para o luau. Ela convida outra prima bruxa, que diz estar ótima porque já morreu “umas cinco vezes” e faz tratamentos à base de baba de cobra peçonhenta. Esses tratamentos de beleza da prima da Cuca devem-se à festa, já que o Zé do Caixão estará presente, e ela o acha “um gato”. Passam a descrever o cardápio como “tudo do ruim e do pior”.

Retoma-se a cena no cometa. A “coisa de outro mundo” é um Anjinho de asa quebrada que está dormindo. Ele acorda perguntando onde está. Emília se apresenta, assim como aos demais. Ela explica ao Anjinho o que é um burro. O anjo pergunta como fará para voltar para a sua nuvem. A boneca o convida para ir ao Sítio. O Anjinho dá sinais de não conhecer nada da Terra. De repente, avistam algo voando em sua direção. É Pedrinho, que também cai no cometa.

Intercala-se outra cena no laboratório. Os três cientistas resolvem comunicar a imprensa sobre a descoberta de vida inteligente fora da Terra.

Já no Sítio, Rabicó revira o lixo e só encontra embalagens de isopor: nada de cascas ou restos. Bete Freezer fala com ele, dizendo que precisa de uma dieta balanceada e experimentar a comida que ele faz. Rabicó, animado, prontifica-se a fazê-lo.

Insere-se, então, a cena em que uma repórter pergunta se haverá vida inteligente em outros planetas, introduzindo a entrevista coletiva dos três cientistas. Um deles declara que, depois de anos de pesquisa com tecnologia nacional, conseguiram o que muitos outros tentaram sem sucesso: provar que não estamos sós no universo. Os jornalistas aplaudem, enquanto um dos cientistas exclama: “Nacional! Nacional!”. Outra cientista convida os jornalistas a assistirem às imagens.

Um novo corte de cena remete novamente ao cometa, cuja rota leva a Saturno. Emília diz que não sabe por que um planeta tem anéis, já que não tem dedos. Pedrinho explica sobre os anéis e todos se animam para ir a esse planeta.

A intercalação de cenas leva de volta ao laboratório, onde os cientistas exibem as imagens dos seres extraterrestres. Os jornalistas constatam que são crianças. Uma delas fala para a câmera que a vida inteligente que encontraram veio da Terra, mais precisamente do Sítio do Picapau Amarelo: são os netos de Dona Benta.

Mencionar Dona Benta é o gancho para a próxima cena, que se dá na sala de jantar. Coronel Teodorico elogia a arrumação da mesa. Tio Barnabé, de fraque, entra na sala trazendo uma bandeja de prata. O Coronel ri dele, dizendo que não sabia que o jantar seria a fantasia. Barnabé, incomodado, pergunta à patroa se ele terá mesmo que usar aquela roupa de pinguim. A avó, risonha, observa que ele ficou muito chique assim. Bete adentra a sala, metendo-se na conversa e propagandeando sua comida, em uma sequência autoelogiosa falada diretamente para a câmera. A cozinheira ordena que Barnabé sirva a entrada. Ele pega uma bandeja e dirige-se à porta. Ela pergunta onde ele vai e obtém como resposta: “Ué, a senhora não mandou ir para a entrada?”.

Já em Saturno, a turma do Sítio, acompanhada do Anjinho, conversa com os saturninos, que são representados por três grandes bocas douradas. Eles mandam recomendações à Dona Benta, chamando-a de sábia. Todos ficam com saudade dela e resolvem voltar para casa, mas antes precisam passar na Lua para buscar Tia Nastácia. Ela se extasia ao ver o Anjinho

Na continuação do jantar, Bete Freezer serve Dona Benta e Coronel Teodorico. Ele, às escondidas, descarta um bolinho. Dona Benta dispensa a cozinheira. Ela, então, avisa que vai deixá-los à vontade para saborear “o manjar dos deuses”. Quando Bete sai, Dona Benta diz que Teodorico pode relaxar, já que ela guardou uns bolinhos de Tia Nastácia. Deixam a mesa às risadas. Sentam-se na sala de visitas para saborear os bolinhos. Teodorico observa que agora, sim, é a legítima comida do Sítio e que competir com Nastácia não é para qualquer um. Nesse momento, Barnabé irrompe a sala, seguido pelos três cientistas. Eles dizem que, por causa dos netos de Dona Benta, passaram vergonha diante da imprensa. Além disso, constataram que o pessoal do Sítio anda fazendo confusões pelo universo. Dona Benta admira-se e afirma que nunca

imaginou que eles pudessem viajar pelo espaço. Ela se desculpa e avisa que vai trazê-los de volta com um bom berro. Vai à janela e grita seus nomes. Depois, comenta que só resta esperar porque, dali a pouco, aparecerão famintos.

Na Lua, todos se despedem de São Jorge. Ouvem os gritos de Dona Benta chamando por eles. Resolvem partir imediatamente, mas Emília lembra-se: “E o Visconde?”

Também chega a hora do luau da Cuca. As bruxas contam suas últimas maldades contra as crianças. O Saci observa tudo às escondidas. Resolve aprontar com elas, escondendo suas vassouras.

Na continuação da cena de despedida de São Jorge, Pedrinho conjectura que Visconde está em órbita, em uma zona neutra, e que, a qualquer hora, pode passar por ali. Então, é só jogar pó de pirlimpimpim no ar que tudo dará certo. Emília pergunta como saberão que hora será essa. O menino responde que, com matemática, tudo se resolve. Enquanto Narizinho convida São Jorge para que visite o Sítio, Pedrinho rabisca cálculos no chão. O menino avisa que precisa ser agora. Faz uma nuvem de pó de pirlimpimpim. Todos somem.

No Sítio, Bete Freezer reclama para Rabicó que sobrou toda a comida do jantar e que ninguém valorizou o seu trabalho. O porco a consola, dizendo que ele a valoriza. Ela continua a reclamar, perguntando-se o que lhe falta acontecer no Sítio. Nesse instante, surge, em um passe de mágica, toda a turma que viajara. Bete sai correndo, e Nastácia pergunta o que aquela “matusquela” está fazendo ali.

Todos vão à sala de Dona Benta, que os recebe efusivamente. A avó os apresenta aos cientistas e só então se dá conta de que há um Anjinho no Sítio. Narizinho explica como encontraram o Anjinho. Os cientistas começam a rir e a debochar, duvidando que seja um Anjinho mesmo e que tenham passeado pela Via Láctea. Visconde intervém, e os cientistas admiram-se do fato de “a espiga de milho” saber falar. Emília insulta os cientistas e é repreendida por Dona Benta. O trio se ofende e vai embora.

Enquanto isso, na mata, o Saci procura um lugar para deixar as vassouras das bruxas. Mas, a essa altura, elas já notaram o que ele aprontou e planejam vingança.

Dançam e comemoram a iminência de um ato maldoso: elas fazem com que as vassouras criem vida própria e persigam o Saci.

Na sala de Dona Benta, as crianças relatam o que viram no céu. Tia Nastácia mima o Anjinho. No dia seguinte, Emília mostra-lhe o Sítio e lhe dá o nome de Flor das Alturas. Explica-lhe tudo do seu ponto de vista muito particular. Narizinho também tenta brincar com o Anjinho, mas a boneca o monopoliza.

Narizinho, então, desiste de brincar com Flor das Alturas e procura Pedrinho. Ele está no computador de Dona Benta, publicando na internet sobre as aventuras no espaço e sobre o Anjinho. Os primos resolvem convidar crianças do mundo inteiro para conhecê-lo. Exibem-se imagens de crianças vestidas com trajes típicos do Japão, da África do Sul e da Inglaterra, dizendo que gostariam de conhecer o Anjinho do Sítio do Picapau Amarelo. Os primos fazem um sorteio, já que não podem chamar o mundo inteiro para o Sítio. O país sorteado é a Inglaterra.

As crianças inglesas, uniformizadas e em fila, chegam ao Sítio, capitaneadas pelo Almirante Brown. Ele se apresenta à Tia Nastácia e à Dona Benta, que não sabiam do convite feito por Narizinho e Pedrinho.¹⁹⁰ Do alto de uma jabuticabeira, Emília, Pedrinho e Narizinho observam a cena. Comentam que essas crianças farão a maior bagunça no Sítio. Além disso, podem cansar ou roubar o Anjinho. Emília tem a ideia de disfarçar Visconde de anjo. Narizinho e Pedrinho a apoiam. A boneca ainda comenta que, se as crianças roubarem o anjo, será um anjo falso. Pedrinho lamenta, dizendo “coitado do Visconde”. Emília retruca que não é coitado, já que irá para Londres conhecer o Sherlock Holmes.

Tia Nastácia e Dona Benta servem café e bolinhos para o Almirante Brown na sala de visitas. Ele explica melhor o motivo da visita. Tia Nastácia reclama que não sabe como irá cozinhar para tanta gente. O Almirante aponta uma cesta de piquenique, dizendo que ela não precisa se preocupar, pois trouxeram sanduíches e *cookies*. Ela se melindra, pergunta se acham que a comida deles é melhor do que a dela e retira o prato de bolinhos da mão do inglês. Enquanto isso, as crianças aguardam na rua, sob a

¹⁹⁰ Todas as falas dos personagens ingleses são pontuadas por palavras em inglês cujo sentido é imediatamente esclarecido. Narizinho, inclusive, é chamada de *Little Nose*.

sombra de uma mangueira. Desconfiam que foram enganadas. Uma delas diz que tem fome e não aguenta mais comer *cookies*. Resolve comer uma fruta.

Narizinho vai falar com o Almirante, pedindo que ele garanta que nenhuma criança fará mal a Flor das Alturas. Dona Benta a repreende por isso, e o Almirante afirma que a desconfiança da menina o ofende muito. A menina diz que só mostrará Flor das Alturas se eles lhes derem um refém. Dona Benta acha isso absurdo e pergunta que ideia fará a Rainha da hospitalidade do Sítio. O Almirante, por sua vez, aceita as condições e oferece-se como refém, porém precisa comunicar isso às crianças, especialmente à Alice, que é muito sensível. Narizinho pergunta que Alice é essa. Ele esclarece que é a Alice do país das maravilhas. Narizinho ilumina-se: como o Almirante não disse isso antes? Sai correndo para encontrá-la. Alice esnoba Narizinho, afirmando que não trouxe papel e caneta para dar autógrafos.

Pedrinho fantasia Visconde de anjo e o prepara para a apresentação. Emília traz uma grande caixa para colocar os presentes, já que, segundo ela, ninguém visita anjo com as mãos abanando. As crianças inglesas chegam ao local determinado para a exibição do anjo. Alice diz que é um anjo muito feio e que não valeu a pena vir de tão longe para ver aquilo. Começam a duvidar de que seja anjo de verdade. Emília, Narizinho e Emília contra-argumentam.

Ao mesmo tempo, na varanda, Dona Benta tricota, e o Almirante dorme na rede. Nastácia chega com café e bolo de fubá. O Almirante cai da rede e acorda. Ele vê que são cinco horas e que é *tea time*. Nastácia retruca que aqui é café com bolo de fubá — e fala isso imitando o sotaque britânico. Ele repete a palavra “fubá” com erro de prosódia e exclama: “*I Love Brazil*. Eu gosto de samba, praia, futebol, Ronaldinho”.

Os ânimos se acirram entre as crianças. Alice acusa os anfitriões de promoverem uma farsa. No meio do bate-boca, surge Peter Pan, também exigindo que mostrem o anjo verdadeiro. Pedrinho e Narizinho confessam a mentira, mas dizem que só o fizeram porque têm medo de que machuquem o anjo verdadeiro. Peter Pan se responsabiliza pela integridade física de Flor das Alturas. Narizinho pede que Emília vá buscar o Anjinho. Ela obedece. Todos ficam maravilhados com Flor das Alturas. Mais tarde, Pedrinho e Peter Pan conversam. Pedrinho pede que o visitante o leve à Terra

do Nunca, mas é advertido que o Capitão Gancho pode chegar a qualquer momento para raptar o Anjinho.

Emília, pensando que o Anjinho vai fugir, pede à Tia Nastácia que corte a ponta da outra asa. Ela se nega, afirmando ser sacrilégio. Emília pega uma tesoura e anuncia que ela mesma fará o serviço. Tia Nastácia corre atrás dela, alcança-a e confisca o objeto. Nesse momento, ouvem um barulho de vento. As crianças inglesas anunciam: o Anjinho voou. Ele, do céu, acena para todos, que retribuem o aceno. Emília, chorosa, diz que quer seu Anjinho de volta. Tia Nastácia a conforta.

Assim, o Almirante Brown, em nome das crianças, despede-se, agradecendo a acolhida. Tia Nastácia entrega-lhe um embrulho com bolinhos para a viagem. Mais tarde, no terraço, Emília olha pelo telescópio dizendo que ainda pega Flor das Alturas novamente. Ele aparece no céu, acenando e sorrindo.

6.7.2 Relações com a obra-fonte

Observando a intercalação de cenas, podemos observar que há, na versão televisiva de *Viagem ao céu*, núcleos temáticos que se desenvolvem de forma paralela, e dois deles acabam imbricando-se no final. O núcleo temático que mais se aproxima do enredo da obra-fonte é o que diz respeito à viagem à Lua, embora também apresente modificações substanciais em relação a ela. O núcleo protagonizado pela Cuca e pelo Saci não faz parte da obra literária. É esse também o caso das ações em torno do jantar de aniversário do Coronel Teodorico. Já o núcleo protagonizado por cientistas é inspirado em dois capítulos, intitulados *A aflição dos astrônomos* e *O café dos astrônomos*, que se encontram mais ao final da obra-fonte.

Quanto à situação inicial do seriado e da obra-fonte, mais uma vez observamos situações bem diferentes. Na obra, outros acontecimentos antecedem a construção do telescópio, que se dá no quinto capítulo. Trata-se das “férias de lagarto” (LOBATO, 2010c, p. 12), tiradas no mês de abril, em que o pessoal do Sítio ficava sem fazer nada. O único, porém, que não estava aproveitando essas férias era Visconde, pois “[...] ele já não existia. Dele só restava um ‘toco’ que a boneca recolhera na praia depois do drama descrito na última parte de *Reinações de Narizinho*” (Idem, p. 13). Emília tira Tia

Nastácia do seu descanso para que ela reforme Visconde. Porém o estrago no boneco foi grande, e a cozinheira precisou fazer um Visconde completamente novo. Ele, no entanto, não ficou igual: “[...] ficou sendo duas coisas: Visconde de Doutor Livingstone. Todos o tratavam de um jeito, ora de outro, como saía” (Idem, p. 18). Por isso, em toda a obra, o personagem é assim chamado, fato que é desconsiderado pela adaptação. Só então, depois de construído um novo boneco de sabugo, é que ocorrem os serões em que observam o céu estrelado, nos capítulos *As estrelas* e *O céu da noite*, e Dona Benta discorre sobre as constelações, surgindo a ideia da construção do telescópio.

Em relação às modificações empreendidas no núcleo temático que mais se aproxima ao enredo da obra-fonte, podemos dizer que cumprem dois papéis, que já vimos se configurar nos subcapítulos anteriores. Um deles diz respeito à da inserção e às substituições de elementos a fim de ancorar o enredo televisivo nos anos 2000. Podemos citar, por exemplo, a menção à sonda *Pathfinder*. Já a referência à bandeira norte-americana cravada na Lua, embora não seja fato recente (1969), é posterior à publicação da obra de Lobato (1932).

Outro papel dessas modificações aponta para o reducionismo, que implica a simplificação de sequências de ações e a supressão de explicações científicas. Exemplo disso é a omissão não só dos pulos que Pedrinho dá logo que chega à Lua como também das explicações para o fato de esses pulos alcançarem maior altura e maior distância. Outros exemplos dessas supressões, na adaptação, são a explicação que Pedrinho dá a São Jorge sobre a Terra e os países vistos lá da Lua e sobre Napoleão, a conversa em torno do adjetivo capadócio e do substantivo Capadócia, as explicações sobre as luas de Marte e a origem grega dos seus nomes, Deimos e Fobos. Além disso, o modo como se deu o contato de Emília com os marcianos também é modificado, parecendo, no seriado, que se tratava apenas de uma mentira de Emília. Já na obra, essas ações são mais expandidas, incluindo a destruição que Emília promove no aparelho detector de estranhos.

Além dessas modificações, as consequências das visitas do Anjinho Flor das Alturas ao Sítio e das crianças inglesas não fazem parte da obra *Viagem ao Céu*. A obra encerra-se após a visita dos astrônomos, com o capítulo *As impressões de Tia*

Nastácia. Cabe registrar que essas impressões da personagem, que resumem, sob seu ponto de vista, os acontecimentos da obra, também são excluídas da versão televisiva.

Quanto aos núcleos temáticos que não dizem respeito à obra-fonte, destacamos as ações em torno do aniversário do Coronel Teodorico. Tal aniversário não é mencionado na obra lobatiana, embora o personagem, mesmo que brevemente, o seja.¹⁹¹ Podemos também dizer que esse núcleo é derivado do principal, uma vez que suas ações se desenrolam em consequência do fato de Tia Nastácia não estar à disposição para preparar o jantar.¹⁹² Além disso, a presença de tal núcleo no seriado não só ajuda a estruturar a adaptação aos moldes das telenovelas, como também a ancora nos anos 2000 por meio da personagem Bete Freezer. Ela constrói o contraponto com Tia Nastácia, mostrando, de forma caricatural, que as inovações tecnológicas também chegaram à cozinha, sem, no entanto, alcançar êxito. Outro ponto a destacar é que esse núcleo encontra-se com o principal no momento em que os viajantes voltam do céu e Bete Freezer vai embora.

O núcleo temático dos cientistas e da descoberta de vida inteligente fora da Terra é, como dissemos, inspirado em dois capítulos da obra-fonte, mas com modificações substanciais. Na adaptação televisiva, as ações dos cientistas se intercalam às demais já no início da trama, enquanto que, na obra-fonte, são mencionados mais ao final, depois de várias peripécias das crianças pelo céu. Também não há, na obra-fonte, menção à imprensa e à tecnologia nacional, tampouco o vexame que dão diante dos jornalistas. Além disso, a caracterização desses cientistas e os motivos pelos quais vão até o Sítio são bem diversos. Na obra de Lobato, eles são em número indefinido e apenas do sexo masculino: “[...] uma porção de homens esquisitíssimos, de cartola, grandes barbas e óculos” (LOBATO, 2010c, p. 100). Já na adaptação, eles formam um trio composto por dois homens e uma mulher. Em relação aos motivos que os levam até o Sítio, na obra, dizem respeito às “perturbações no

¹⁹¹ Destacamos o seguinte trecho da obra *Viagem ao céu*: “O Coronel Teodorico, fazendeiro vizinho de Dona Benta, aparecia por lá de vez em quando a visitá-la. Era compadre de Dona Benta, homem dos bem antigos, dos que até rapé ainda tomam” (LOBATO, 2010c, p.31). Talvez possa vir daí a inspiração para a criação, no roteiro televisivo, dessa sequência de ações em torno de seu aniversário.

¹⁹² Na obra, quando sente falta dos serviços da cozinheira, na hora de servir café com bolinhos para os astrônomos, Dona Benta arranja-se sozinha, como vemos na seguinte fala da personagem: “— Estou sem cozinheira. Sentem-se por aqui enquanto vou em mesma preparar um café com bolinhos” (LOBATO, 2010c, p. 102).

sistema planetário” causadas por “dois meninos, uma boneca, um burro e um sabugo de cartola que andam a fazer estripulias no éter” (Idem, p. 101). Na adaptação, o motivo é similar, mas em tom de queixa, já que os cientistas creditam às crianças o seu vexame em rede nacional.

Outro núcleo temático que não condiz com a obra-fonte é o protagonizado pelo Saci e pela Cuca, girando em torno do luau para as bruxas. O único gancho com o núcleo principal é o fato de a Lua ser a inspiração da Cuca para a organização da festa. Excetuando-se esse gancho — que pode passar despercebido — as ações desse núcleo correm de forma totalmente independente do principal, o que não ocorre com os demais. Além disso, exploram-se todos os clichês sobre bruxas, como já vimos nos episódios anteriormente analisados.

6.7.3 Representações da intelectualidade brasileira

Na comparação dos enredos da obra-fonte e da adaptação televisiva de *Viagem ao céu*, saltam-nos aos olhos duas questões que implicam o desmantelamento do projeto lobatiano de nação ideal: a caricaturização da modernidade tecnológica e da intelectualidade brasileira e a aparente gratuidade com que são usados os elementos do nosso folclore.

As representações dos cientistas brasileiros na adaptação televisiva refletem de forma muito mais dramática o que Silviano Santiago classifica como “modernidade periférica brasileira”. Afirma o autor:

[...] a imaginação técnica pouco habitou e habita a cabeça das classes populares na luta pela emancipação do povo oprimido. Por isso ela também é pouco tematizada pela nossa cultura de massa, ou até pela erudita. As possíveis formas de cultura de massa na modernidade na modernidade periférica brasileira se reduzem ao fanatismo pelo folhetim de alto teor sentimental e melodramático. [...] se encontra o pasto ideal para um discurso em que a ‘felicidade’ coletiva e popular se descompromete com qualquer nuance relativa ao mundo industrial brasileiro e às suas conquistas. (SANTIAGO, 2004, p. 110)

O seriado, no entanto, não silencia as questões tecnológicas, mostrando pesquisadores brasileiros que trabalham com tecnologia nacional, como fazem questão de frisar os personagens. Contudo representa os cientistas de modo caricatural: são

atrapalhados, ávidos por fama e por dinheiro, competitivos e extremamente incompetentes. Essa caricaturização não só sublinha a ideia de atraso tecnológico como a situa no patamar do risível e do aceitável, reverberando o discurso conformista corrente na sociedade em relação a esse estado de coisas.

A personagem Bete Freezer, de certo modo, reitera essa representação do desenvolvimento tecnológico brasileiro como periférico, dependente e ridículo. O próprio nome da personagem, usando como sobrenome um termo da língua inglesa, já aponta para o vínculo às tecnologias norte-americanas. A personagem caricata, porém, cujo modo de falar e de olhar para as câmeras dialoga com os comerciais televisivos de eletrodomésticos, com intensa autopromoção, demonstra a incompetência e a não apropriação do uso efetivo de tais tecnologias. Evidencia-se que a personagem apenas memorizou esses usos, os comandos, saindo a “macaqueá-los” sem, contudo, obter êxito — que seria a satisfação dos paladares, como o faz a competente Nastácia, com suas panelas de barro. No entanto, ao tornar Bete Freezer apenas uma personagem ridícula — e também pelas particularidades de recepção do meio televisivo e da faixa etária à qual o seriado se destina —, essa reflexão provavelmente não seja feita.

Em relação à exploração do ridículo e do clichê, não podemos deixar de mencionar o modo como, à semelhança do que ocorre em outros episódios, os personagens Saci e Cuca têm seus papéis redimensionados na adaptação televisiva. Não se trata, porém, de apenas ocupar mais espaço do que ocupam nas obras lobatianas: refere-se ao modo como se articulam com as produções norte-americanas para crianças, no que diz respeito à exploração das temáticas de mistério, de sobrenatural ou de terror. Os feitiços da Cuca e de suas amigas bruxas e os cenários por elas ocupados vinculam-se a clichês explorados, por exemplo, em filmes como *Abracadabra* (dos Estúdios Disney, lançado em 1993) ou *Convenção das bruxas* (1990).

Portanto, a adaptação televisiva de *Viagem ao céu* mostra-nos o distanciamento do projeto lobatiano de nação ideal no que diz respeito à necessidade de inovações tecnológicas e da valorização dos saberes nacionais. Esses saberes incluem o conhecimento do nosso folclore, que é igualmente desmantelado ao ser alinhado às produções internacionais

6.8 O discurso politicamente (in)correto em *Caçadas de Pedrinho*: as questões da eugenia e da ecologia

A partir da comparação entre os conteúdos do DVD e da obra-fonte intitulados *Caçadas de Pedrinho*, analisamos como os esforços de atualização realizados pelo seriado resultam em construções e reconstruções acerca de traços identitários nacionais. Esses traços dizem respeito ao senso comum sobre o Brasil, como uma espécie de “paraíso tropical” não só habitado por feras, mas desejado por todas as feras e fadas, pilantras e inocentes. Também mostramos as modificações no enredo em relação à obra-fonte com vistas à conformação do seriado a discursos ecológica e politicamente corretos, mostrando se tratar de um discurso pedagógico e moralizante.

6.8.1 Descrição do enredo do DVD *Caçadas de Pedrinho*

A cena inicial da adaptação de *Caçadas de Pedrinho* se passa na varanda da casa de Dona Benta. As crianças e Emília estão brincando com animaizinhos feitos de legumes. Pedrinho segura uma onça feita de pimentão amarelo, que devora todos os outros animais. Emília dá voz de prisão à onça. Sorrateiramente, Rabicó rouba alguns dos animaizinhos e sai correndo. Emília corre atrás dele.

Em outra cena, na cozinha, Tio Barnabé diz a Tia Nastácia que há muito tempo não vê micos pelas redondezas. Ela comenta que esses e outros animais viviam entrando na cozinha para roubar comida e questiona se esses bichos estão desaparecendo. Tio Barnabé também se pergunta se há caçadores na mata. Nesse instante, chega Dona Benta, que fala que há muito tempo não vê caçadores por ali, mas que houve desmatamentos e queimadas, levando muitos animais à morte. Em seguida, a patroa pede que Barnabé a ajude a levar sacolas de roupas até o carro. Essas roupas serão destinadas à campanha do agasalho.

Dando sequência à cena inicial, Emília alcança Rabicó. A boneca tenta tomar-lhe a batata que roubara, mas leva um tombo. O porco aproveita para fugir. Dois besouros riem dela. Ela se apresenta, explica suas origens e ficam amigos. Já Rabicó, em sua

fuga pelo Capoeirão dos Tucanos, encontra várias armadilhas de caçadores. Segue desarmando-as para comer as iscas. Rabicó avista os caçadores.

De volta à varanda de Dona Benta, Pedrinho e Narizinho continuam brincando com os animaizinhos feitos de legumes. Visconde discorre sobre as particularidades das onças e sobre a cadeia alimentar.

Perto do Sítio, dois violeiros cantam uma música, que versa sobre as caçadas.¹⁹³ Dona Benta, que estava se dirigindo ao Arraial a fim de levar as roupas para a campanha do agasalho, encontra-os. Cumprimenta-os pelo nome, Tico-Tico e Sabiá, e os convida para que apareçam no Sítio, já que, à noite, haverá uma festa em prol da campanha do agasalho. Eles confirmam presença. Sabiá diz que vive sonhando com os bolinhos da Tia Nastácia. Tico-Tico pergunta ao companheiro se o sonho é com os bolinhos ou com a própria Tia Nastácia.

Enquanto isso, a Cuca, em sua caverna, faz ginástica e reclama para o Saci que cansa demais ser “sarada”. O Saci a convida para conversar, chamando-a de prima. A Cuca irrita-se com o vocativo, dizendo que ele não deve mais chamá-la assim, pois ajudou o Pedrinho a sair da mata e que Saci é feito para atrapalhar, não para ajudar. Por isso, ela o denunciará à sacizada.

No Capoeirão, Rabicó espia os dois caçadores, que conversam sobre seu objetivo de caçar uma onça e estão com medo. Um deles sai à procura do animal, mas usa óculos de vidros grossos e parece não enxergar nada. Quase tropeça em Rabicó e não o vê. Volta para o acampamento, avisando o seu chefe que nada viu. O Chefe deita-se na rede e ordena que o outro fique de guarda. Ouve-se canto de pássaros, e o que ficou de guarda sorri, dizendo que é “uma beleza, bonito demais da conta”. Ouve-se, então, o toque de um telefone celular. O chefe levanta-se da rede para atender. Trata-se da ligação da “Chefia”, que está muito brava. A dupla resolve ir trabalhar, distribuindo mais armadilhas pelo capoeirão. Rabicó assiste a tudo e sai correndo para o Sítio.

¹⁹³ Destacamos e transcrevemos o seguinte trecho da música: “O bicho homem não sossega / Dia e noite essa matança/ Vira e mexe matam um bicho / Só para encher a sua pança. / É paca, é onça, é tatu / qualquer bicho ele traça. / Não adianta nem fugir / Tá na mata ele caça”. O ritmo da música lembra o utilizado pelos repentistas nordestinos.

Emília também fica sabendo das armadilhas, mas por meio dos besouros de quem ficou amiga. Eles também a informam sobre o acampamento dos caçadores e sobre o objetivo de caçar onças, mas que ainda não conseguiram capturar nenhuma. A boneca diz que Narizinho e Pedrinho precisam saber disso.

Rabicó chega à varanda da casa de Dona Benta e encontra as crianças e o Visconde. Antes que consiga relatar qualquer coisa, surge Emília correndo e gritando que o Capoeirão está em perigo. Os dois relatam o que sabem. Pedrinho convoca a prima, Visconde e Rabicó para o seguirem e incumbe Emília de descobrir mais detalhes.

Emília vai ao ribeirão para conversar com os besouros. Eles lhe contam que os animais do Capoeirão estão assustados e fizeram uma assembleia para discutir o assunto. Emília diz que os caçadores merecem levar uma mordida de onça “bem no bumbum”. Os besouros riem. Emília os assusta, dizendo que também há caçadores de besouros por aí, que os capturam para arrancar-lhes as asas e fazer chá. Os besouros desmaiam.

Perto dali, a dupla de caçadores é espreitada por uma onça. Um deles, distraído com os pássaros, cai em sua própria armadilha. Suspenso por uma corda, grita por socorro e diz que foi pego pela Cuca. Também no Capoeirão, a turma do Sítio recolhe as armadilhas dos caçadores. Emília apenas dá ordens, já que não quer sujar as mãos de marquesa.

Enquanto isso, no quintal do Sítio, Tia Nastácia estende roupas no varal. Tio Barnabé a convida para ir ao sítio do Coronel Teodorico para ver os bezerrinhos que nasceram. Ela prontamente aceita, afirmando que não há coisa mais bonita do que bezerrinhos novos. Chegam, nesse momento, Tico-Tico e Sabiá. Tia Nastácia os apresenta a Tio Barnabé classificando-os como os “maiores repentistas das rondozas”. Ela os convida para tomar um café, deixando o convite de Barnabé em segundo plano. Ele se chateia, resmungando que a visita da dupla é “fora de hora”.

No Capoeirão, o recolhimento das armadilhas dos caçadores continua. Como são muitas armadilhas, Pedrinho determina que se separem para que o trabalho ande mais rápido e marca um encontro para dali a uma hora no ribeirão. Narizinho cai em uma armadilha e fica suspensa em uma malha de cordas. Pedrinho a salva. A menina diz que, agora que sabe como um animal capturado se sente, quer se vingar. Visconde

pondera que precisam chamar a polícia, a sociedade protetora dos animais ou algum adulto. Pedrinho retruca dizendo que precisam se preparar para enfrentar o perigo. Por isso, resolvem voltar ao Sítio para se prepararem para a batalha. Emília ordena aos besouros que fiquem por ali bisbilhotando tudo. Assim que a boneca vai embora, eles ouvem os caçadores dizendo que colocarão sonífero em um pedaço de carne para que a onça coma e seja capturada.

A Cuca também está no Capoeirão. Ela anda por lá procurando a sacizada para denunciar o Saci, que ficara amigo do Pedrinho.

Já no Sítio, Emília prepara granadas de conteúdo misterioso. Pedrinho, Narizinho e Emília traçam a estratégia de guerra. Emília acha bom que Rabicó sirva de isca, pois assim, se ele morrer, ela ficará viúva e poderá se casar novamente e, dessa vez, com um príncipe de verdade. Os besouros chegam ao Sítio para relatar à Emília sobre o sonífero que os caçadores pretendem dar à onça. A boneca, por sua vez, conta tudo a Pedrinho. Resolvem agir imediatamente.

Uma nova cena, na cozinha, mostra a dupla de repentistas cantando para Tia Nastácia, elogiando seus bolinhos. Tio Barnabé assiste a tudo visivelmente incomodado. Dona Benta volta do Arraial. Começam-se os preparativos para a festa da campanha do agasalho.

As crianças, Emília, Rabicó e Visconde chegam ao acampamento dos caçadores. Pedrinho exclama que nunca viu tantas armas assim nem nos videogames. Rabicó pondera que é melhor fugir. Emília afirma que ouviu dizer que a comida preferida dos caçadores é porco assado com rodelas de limão. Rabicó se desespera, e Narizinho o impede de fugir. O Saci, que observava a turma do Sítio às escondidas, ouve um grito de socorro. Deduz que é o grito da Cuca e que ela foi capturada pelos caçadores.

Emília diz que, para enfrentar os caçadores, precisarão usar a cabeça e não a força, no que é apoiada por Visconde. Pedrinho tem a ideia de trocar o sonífero que os caçadores pretendem colocar na isca para a onça por sal. Para isso, precisam que alguém sirva de isca, distraindo os caçadores enquanto os outros fazem a troca. Rabicó é o sorteado para servir de isca.

O Saci procura pela Cuca, seguindo os seus gritos. Ela está em um buraco e pensa que foi o Saci quem fez essa armadilha. Ele se defende, contando sobre os caçadores que invadiram o Capoeirão. Ela não acredita, e o Saci a deixa ali mesmo.

Rabicó, sob ameaças, vai ao acampamento dos caçadores. Chega dizendo “Com licença, senhores”. Essa fala basta para lhes dar um susto. Eles se abraçam e gritam. Só então se dão conta de que se trata de um porco. Pegam as armas, e Rabicó corre. Os caçadores, atrapalhados, não conseguem fazer mira. Narizinho aproveita a confusão para trocar o sonífero por açúcar. Rabicó segue sua fuga de modo a conduzir seus perseguidores para uma das armadilhas montadas pela turma do Sítio. Os caçadores levam um tombo provocado por uma corda estendida por Pedrinho e Emília.

Mais tarde, o Saci volta ao buraco onde a Cuca está confinada. Ele pergunta se agora a bruxa acredita nele. Ela responde que sim e promete ajudá-lo a expulsar os caçadores do Capoeirão. O Saci, então, a tira do buraco.

Os caçadores voltam exaustos para o acampamento, dizendo que ainda se vingarão daquele porco. Emília, Visconde, Narizinho e Pedrinho os espiam. A dupla prepara a isca com o sonífero adulterado por Narizinho. Levam a isca para o meio do Capoeirão e ficam à espreita. A turma do Sítio também espreita. A onça come a isca, mas, obviamente, não cai no sono. As crianças, Visconde, Emília e Rabicó resolvem voltar para o Sítio e contar tudo para Dona Benta. No entanto, os caçadores os encontram e levam-nos amarrados ao acampamento. Lá, o telefone celular toca novamente. Um dos caçadores conta que prenderam uns “moleques” que estavam sabotando as armadilhas. O chefe manda eliminá-los o mais rápido possível.

No Sítio, Dona Benta e Tio Barnabé arrumam a mesa de quitutes para a festa. Tio Barnabé pergunta se os repentistas não vão ajudar, se vão só ficar cantando. Dona Benta pede que o empregado deixe de ser implicante. Tia Nastácia diz que acha a cantoria uma “belezura”. Dona Benta percebe que Tio Barnabé está com ciúme de Tia Nastácia.

De volta ao acampamento, nova cena nos mostra Emília tramando a fuga. Cochicha com Pedrinho, pedindo que ele afrouxe um pouco a corda que os amarra, pois, dessa forma, conseguirá pegar as granadas que estão em seu bolso.

Outra cena no Capoeirão traz o Saci e a Cuca desarmando arapucas. A Cuca, indignada, fala que vai amaldiçoar e torturar os caçadores e que eles conhecerão a sua ira.

Os caçadores amarram a turma do Sítio em uma árvore. Em volta, colocam iscas para a onça, para que ela devore não só os pedaços de carne como também Narizinho, Pedrinho, Emília, Visconde e Rabicó.

No Sítio, a festa começa. O Coronel Teodorico cumprimenta Dona Benta pela iniciativa. Ele também pergunta por onde andam as crianças. A avó diz que, como de costume, assim que anoitecer, eles aparecerão.

Enquanto todos dançam no Sítio, no Capoeirão, a onça se aproxima das crianças. Emília consegue tirar do seu bolso uma das granadas e joga no animal. De dentro da granada, saem marimbondos, e a onça vai embora. Os caçadores voltam e ameaçam a turma do Sítio. A Cuca e o Saci os encontram. A Cuca transforma a dupla de caçadores em sapos. Enquanto a bruxa comemora o feito, o Saci solta a turma do Sítio, que sai correndo.

Emília, Pedrinho, Narizinho, Rabicó e Visconde voltam ao Sítio em tempo para a festa. Mais tarde, depois que todos os convidados foram embora, as crianças, já de pijama, na sala, contam para a avó e para Tia Nastácia sobre os caçadores que foram transformados em sapos. Na televisão, veicula-se a notícia de um rinoceronte que fugiu de um circo sem deixar pistas. Pedrinho comenta que tudo o que falta no Sítio é um rinoceronte. Novo boletim no telejornal anuncia que o animal foi visto nas imediações do Arraial dos Tucanos. Emília anuncia que vai achá-lo.

O dono do circo lamenta a fuga. Decide convocar seus empregados, o homem da perna de pau e a mulher barbada, para encontrá-lo. Eles não querem ir, mas se dão conta de que podem ficar desempregados e obedecem ao chefe.

No dia seguinte, Emília e Visconde saem à procura do rinoceronte. Narizinho e Pedrinho, no café da manhã, conversam sobre as particularidades do animal que estudaram na noite anterior. Do rádio da cozinha, ouvem-se novidades sobre o rinoceronte perdido, dizendo que se trata de uma fera traiçoeira, que pode atacar a população a qualquer momento. Tia Nastácia se apavora e se benze. Fecha portas e

janelas. Tio Barnabé afirma que o animal não deve ser tão perigoso assim, porque, segundo ele, “esse povo do rádio gosta de pôr medo na gente”.

O trio do circo anda pelo Capoeirão chamando pelo rinoceronte. A mulher barbada comenta que o animal fugiu porque o chefe não lhe dava comida. O homem da perna de pau diz que espera que o rinoceronte esteja bem longe dali.

Tia Nastácia leva o jornal do dia para Dona Benta, já avisando que saiu a foto do rinoceronte fugido. A notícia dá conta de que o governo, preocupado com a segurança nacional, colocou a polícia, os bombeiros e o exército atrás do rinoceronte. Além disso, também pretende criar um departamento nacional de caça ao rinoceronte.

A menção a esse departamento é o gancho para a próxima cena. Dois novos personagens, os agentes BX2 e BX3, em um acampamento próximo ao Sítio, comentam a mesma notícia. A agente BX2 diz que a criação de tal departamento é desperdício de dinheiro, que deveriam destinar mais verbas à caça de extraterrestres. Chega um e-mail do agente BX1. O agente BX3 pergunta quem será a dupla de idiotas que comandará essa operação ridícula. BX2, após ler o e-mail, diz que eles serão essa dupla.

Os besouros informam Emília sobre a aparição de um animal na estrada que leva ao Arraial que não se parece com nenhum dali. Confirmada a descrição do animal, Emília conclui que se trata realmente do rinoceronte. De posse dessa informação, vai até a cozinha de Tia Nastácia, onde encontra Narizinho fazendo brigadeiros e Pedrinho brincando com um carrinho de madeira. A boneca propõe um negócio ao menino: dá o rinoceronte em troca do carrinho. Pedrinho se zanga, diz que não cairá nessa esparreça e sai da cozinha.

Nova cena nos leva de volta aos agentes BX2 e BX3, que dão entrevista para uma repórter da televisão sobre como farão para capturar o rinoceronte. BX2 fala sobre trâmites burocráticos, requerimentos que precisam ir ao departamento de carimbos e datas e depois para a divisão administrativa, que analisará o caso. Se tudo correr bem, os documentos seguem para a divisão ANEB (Animais que Não Existem no Brasil) e pelo SDC (Sindicato de Donos de Circo).

Dona Benta assiste à entrevista e indaga-se se é necessário tudo isso para capturar um rinoceronte. Emília pergunta-lhe se não se interessaria por um rinoceronte

em seu quintal. A avó responde que já há bichos demais por ali. Emília sai da sala dizendo que ninguém acredita que ela sabe onde está o rinoceronte e resolve ir buscá-lo. Convence Rabicó a acompanhá-la em troca de uma abóbora e meia. Eles encontram o animal. Rabicó corre para avisar Pedrinho e Narizinho sobre o achado. O Rinoceronte olha um mapa, tentando saber como chegar à África. Emília o interpela, e ele se assusta, pensando que fosse Seu Miguelito, o dono do circo. O animal explica que não é africano, mas sua mãe era e contava que lá os rinocerontes são livres. Também conta que passava fome no circo. Emília conclui que foi por isso que ele fugiu e o convida para ir ao Sítio, o melhor lugar do mundo, com a melhor cozinheira e com a melhor avó. Ele, inclusive, poderia fazer parte da turma. O rinoceronte, porém, declina do convite, já que prefere conhecer a terra de sua mãe. Vai embora, deixando a boneca triste. Emília volta ao Sítio e conta que o rinoceronte foi embora.

Na estrada que leva ao Sítio, o agente BX3 manda que BX2 pare o carro, já que só têm autorização para ir até o quilômetro 150. A agente BX2 resolve pedir outra autorização para poder prosseguir.

Enquanto isso, o rinoceronte segue andando pelas redondezas e sonhando com a África. É quando ouve os gritos do dono do circo e se esconde. Miguelito continua ordenando que seus empregados vasculhem tudo. Passam, no entanto, pelo esconderijo do rinoceronte e não o veem. O animal, então, lembra que Emília disse que ele poderia ir ao Sítio e resolve ir até lá.

Emília e as crianças procuram pelo rinoceronte na estrada e no Capoeirão e deparam-se com o trio circense. Seu Miguelito pergunta-lhes se viram o rinoceronte. Emília responde que não e que, mesmo se tivesse visto, não falaria. Pedrinho e Narizinho fingem concordar em ajudá-lo a achar o animal. Emília, irada, diz que o dono do circo é um mentiroso, que não alimentava o rinoceronte e, por isso, ele fugiu.

Na varanda do Sítio, Tia Nastácia avista o rinoceronte e desmaia. O animal foge e encontra-se com Narizinho, Pedrinho, Visconde e Emília. Dona Benta acode Tia Nastácia. A empregada conta o que viu, deixando a avó preocupada com os netos.

O rinoceronte continua às voltas com o mapa, tentando descobrir a rota para chegar à África. Emília puxa conversa e o convida novamente para ficar no Sítio. Ele responde que não pode, pois quase matou uma senhora de susto. A boneca deduz que

foi Tia Nastácia e pede que ele não dê importância, pois aquela senhora desmaia a toda hora. Emília, então, pergunta o nome do rinoceronte, que diz não o ter. Ela acha isso um absurdo. Pedrinho e Narizinho se aproximam, e Emília os apresenta ao animal. Os besouros avisam Emília que o pessoal do circo vem para o Sítio. Pedrinho resolve escondê-lo.

Os agentes chegam ao Sítio mostrando seus crachás e perguntando sobre o rinoceronte. Tia Nastácia afirma que o viu, e BX2 diz que precisam examiná-la imediatamente e que vai chamar um helicóptero. Diante desse exagero, Dona Benta desconversa, ponderando que Nastácia está com medo e confusa. BX2, então, vê, no seu aparelho de rastreamento, que o rinoceronte está indo para o sul. A dupla vai embora, mas avisa que voltará para terminar o interrogatório.

Pedrinho e Narizinho pedem que Tio Barnabé lhes faça o favor de cuidar de um “bichinho” que não podem levar para casa antes de pedir autorização à avó. Barnabé concorda. Emília traz o rinoceronte, e o velhinho se assusta, deixando o cachimbo cair-lhe da boca.

Dona Benta e Tia Nastácia assistem ao telejornal, que continua falando do rinoceronte desaparecido. As crianças, Emília e Visconde chegam à sala. A avó os abraça e diz que estava preocupada com eles. Pedrinho avisa que é melhor que a avó se sente e dá conta que o rinoceronte está escondido na casa do Tio Barnabé. Ela se zanga com as crianças e diz que quer vê-lo imediatamente.

Barnabé fala sobre a África ao rinoceronte. Narra-lhe a lenda sobre como o leopardo ficou cheio de pintas. Dona Benta e os netos chegam à casa de Tio Barnabé. A avó se encanta com as boas maneiras do animal. O rinoceronte diz que não quer voltar para o circo. Barnabé avisa que o animal quer ir para a África. Dona Benta, por sua vez, confirma que a opinião pública também acha essa a atitude mais sensata. Pedrinho lamenta, pois queria que ele ficasse no Sítio. Emília apoia o menino. Surge, então, o trio circense. Seu Miguelito estala o chicote e determina que o rinoceronte voltará ao circo.

Em outra cena, todos estão tomando café com bolinhos na varanda de Dona Benta, que tenta argumentar com Miguelito que o rinoceronte deve ir para a África.

Emília cochicha para o rinoceronte que dará um jeito. A boneca pede que Miguelito prove que é realmente o dono do rinoceronte. Ele, então, mostra um documento.

O rinoceronte se prepara para voltar ao circo. Recebe presentes do pessoal do Sítio: livros e biscoitos. Emília o presenteia com um nome: Quindim, que combina com sua doçura. Antes de passar pela porteira do Sítio, entretanto, a repórter do telejornal interpela Quindim sobre os motivos que o levaram a fugir do circo. Ele confirma que cansou de ser maltratado. Dona Benta também é entrevistada e faz um apelo para que não se maltratem os animais. Os agentes BX2 e BX3 retornam ao Sítio e detêm Seu Miguelito. Dona Benta os informa que o dono do circo tem um documento de posse do animal. Emília diz que esse documento só pode ser falso. BX3 pede para ver o documento. BX2 declara que BX3 fez um curso na Inglaterra sobre documentos e é doutor nisso. BX3 sentencia que o documento é falso e que se Miguelito não desaparecer dali imediatamente será processado por falsificação de documentos. A repórter anuncia que o país todo está em festa porque Quindim irá para a África. Quindim pergunta aos agentes se pode escolher onde irá morar. Eles concordam. O rinoceronte diz que quer morar no Sítio e pede permissão à Dona Benta. Ela consente e todos comemoram, abraçando-se.

6.8.2 Relações com a obra-fonte

Entre todos os episódios analisados até aqui, certamente a adaptação televisiva de *Caçadas de Pedrinho* é a que apresenta alterações mais radicais em relação à obra-fonte. Assim como o que ocorre com as adaptações das outras obras, há uma intercalação de núcleos temáticos, no entanto aquele que mais se aproxima do enredo da obra literária conta com profundas modificações.

Um ponto em comum que a adaptação televisiva de *Caçadas de Pedrinho* tem com as demais é o não aproveitamento da situação inicial da obra-fonte. Nessa última, não se menciona a brincadeira com animais feitos de legumes, tampouco os caçadores. A narrativa literária começa com a descoberta de uma onça nas imediações no Sítio por Rabicó, enquanto andava pelo Capoeirão dos Taquaruçus.¹⁹⁴ Pedrinho resolve caçar a

¹⁹⁴ Na adaptação televisiva, esse mesmo capoeirão recebe outro nome: Capoeirão dos Tucanos.

onça, e é acompanhado por Narizinho, Rabicó, Visconde e Emília, que seguem para a mata armados. A morte da onça se dá com a participação de todos, como se narra no trecho a seguir:

Apanharam as armas e se arrojaram contra a fera com verdadeira fúria. Narizinho esfregou-lhe a faca no lombo, como se a onça fosse pão e ela quisesse tirar-lhe uma fatia. O Visconde conseguiu, depois de várias tentativas, enterrar-lhe no peito o seu sabre de arco de barril. Emília fez o mesmo com o espeto de assar frango. Pedrinho macetou-lhe o crânio com a coroa de sua espingarda. Até Rabicó perdeu o medo e depois de carregar de novo o canhão deu-lhe um bom tiro à queima-roupa.

Assim atacada de todos os lados, a onça não teve remédio senão morrer. Estrebuchou e foi morrendo. Quando deu o último suspiro, Pedrinho, no maior entusiasmo de sua vida, entoou um canto de guerra:

— Alé guá, guá, guá...

E todos responderam em coro:

— Hurra! Hurra! Picapau Amarelo!... (LOBATO, 2008a, p.17)

Na adaptação televisiva, entretanto, os habitantes do Sítio mudam de *status*: de caçadores, passam a proteger a onça-pintada de uma dupla de caçadores atrapalhados e malvados. Essa mudança também implica outras substituições em relação à obra-fonte: apagam-se, por isso, no seriado televisivo, os capítulos que giram em torno do fato de os animais da mata, em represália à morte da onça, pretenderem atacar o Sítio. Junto com esses capítulos, também se silenciam os trechos em que Dona Benta e Tia Nastácia são consideradas covardes e indefesas contra as feras da mata. Além disso, a personagem Cleo, que os visita e os auxilia na defesa contra os animais, é totalmente excluída da versão televisiva. Como Tia Nastácia também não precisa se defender de tal ataque subindo no mastro de São Pedro, o seguinte trecho — hoje polêmico — da obra não é mencionado:

— Trepou no mastro! — gritou-lhe a Cléo.

Sim, era o único jeito — e tia Nastácia, esquecida dos seus numerosos reumatismos, trepou, *que nem uma macaca de carvão*, pelo mastro de São Pedro acima, com tal agilidade que parecia nunca ter feito outra coisa na vida senão trepar em mastros (LOBATO, 2008a, p. 39, grifo nosso).

No entanto, alguns elementos da estratégia de defesa do Sítio contra os animais da mata são reaproveitados no seriado, mas como proteção contra os caçadores: os besouros informantes e a granada de marimbondos, por exemplo. No seriado, os

besouros também informam Emília sobre uma assembleia realizada pelos animais para falarem sobre os caçadores. Já na obra-fonte, tal assembleia também é realizada, mas para deliberar sobre a vingança contra a turma do Sítio.

Além desses silenciamentos, há também, na adaptação televisiva, os acréscimos de núcleos de ações que não constam na obra-fonte. Um deles diz respeito à campanha do agasalho promovida por Dona Benta e à visita da dupla de repentistas Tico-Tico e Sabiá. Essa visita também origina um drama romântico, mostrando Tio Barnabé com ciúme de Tia Nastácia.¹⁹⁵

As ações protagonizadas pela Cuca e pelo Saci no seriado também não se encontram na obra-fonte. Mais uma vez, a exemplo do que ocorre nas adaptações de outras obras lobatianas, aos dois personagens confere-se uma relevância inexistente no texto lobatiano. No caso da obra em questão, eles são sequer citados. Exploram-se, assim, os elementos mágicos também como forma de resolução dos conflitos, já que a Cuca é a responsável por livrar a mata dos caçadores, e o Saci, por libertar a turma do Sítio. A pergunta que poderia ficar é a seguinte: já que se lançou mão da alusão ao folclore brasileiro para a resolução do problema, por que não se colocou o Curupira para espantar os caçadores, uma vez que, na “mitologia brasílica” ele é o responsável por isso? A resposta, provavelmente, gira em torno de questões de audiência, uma vez que a Cuca e o Saci angariam simpatia do público e não representam elementos novos, que implicariam desacomodação do público, ainda mais que a adaptação já conta com quatro personagens novos até esse ponto — a dupla de caçadores e a dupla de repentistas.

Já em relação à chegada de Quindim ao Sítio, a adaptação televisiva também promove alguns apagamentos e algumas substituições, mas não de forma tão radical como o faz em relação à caçada da onça. Podemos perceber que muitas das alterações no enredo televisivo se dão no sentido de ancorá-lo nos anos 2000, apagando traços do texto que o datam na década de 1930.¹⁹⁶ Exemplo disso é o fato de incluir a televisão como veículo de informação sobre a fuga do rinoceronte do circo. Já

¹⁹⁵ A dupla de repentistas não faz parte do rol dos personagens lobatianos. Já Tio Barnabé, embora seja personagem de Lobato, não participa das ações da obra-fonte *Caçadas de Pedrinho*. Além disso, já vimos essa tematização romântica na adaptação de *Memórias de Emília*, em que Rabicó se apaixona pela porquinha Matilde.

¹⁹⁶ Conforme Lajolo (2000), a obra *Caçadas de Pedrinho* data de 1933.

na obra-fonte, isso é noticiado apenas pelo jornal. Outro exemplo é de quem é chamado para encontrar o rinoceronte. Na obra, mencionam-se “As forças do Norte que andavam caçando o Lampião deixaram em paz esse bandido para também se dedicarem à caça do monstro” (LOBATO, 2008a, p. 43). Já na adaptação de 2000, a menção a esse fato soaria anacrônica.

Outro fato que soaria anacrônico se transposto ao seriado televisivo seria o telegrama enviado ao Rio de Janeiro por Dona Benta, avisando da presença do rinoceronte ao “Rio de Janeiro”, capital federal na época de enunciação da obra-fonte. Além dele, a inauguração da linha telefônica também soaria anacrônica, uma vez que, desde os primeiros minutos do seriado, em *No Reino das Águas Claras*, Dona Benta se comunica com o mundo por meio da Internet. Assim, a burocracia e o sistema inoperante do governo federal são representados, de forma leve e caricata, pelos agentes BX2 e BX3, que são munidos de aparatos tecnológicos, mas atrapalhados e emperrados pela burocracia.¹⁹⁷

Além dessas substituições, há a inclusão dos personagens Seu Miguelito, o dono do circo de que fugira o rinoceronte, a mulher barbada e o homem da perna de pau. Também se constituem em um núcleo cuja maldade é atenuada pelas trapalhadas e pela comicidade. Já na obra, o dono do circo surge apenas no capítulo final. Trata-se de um alemão chamado Fritz Müller, que vai ao Sítio acompanhado de um advogado. Emília, tanto na obra-fonte quanto na adaptação, enfrenta-os do mesmo modo destemido. A solução para o conflito de interesses, porém, se dá de forma diferente. Enquanto na adaptação o rinoceronte é salvo pelo agente BX3, que vê que o documento de posse é falso, na obra-fonte tal documento não existe. Emília os engana, dando-lhes pó de pirlimpimpim como se fosse tabaco e propondo que, se não espirrassem, seriam mesmo os donos do rinoceronte. O alemão e o seu advogado cheiraram o falso tabaco e sumiram no espaço. Assim, o rinoceronte, que já era amigo de todos, pôde continuar na sua função de transportar o pessoal de carrinho, como vemos nos três parágrafos finais da obra:

¹⁹⁷ Na obra-fonte, os agentes são representados pelo detetive XB2, que “[...] tinha lido todos os fascículos das *Aventuras de Sherlock Holmes* existentes nas livrarias” (LOBATO, 2008a, p. 55).

A vitória de Emília foi saudada com berros e palmas. Até o rinoceronte aplaudiu com urros, contentíssimo do feliz desfecho do incidente.

Dona Benta deu um suspiro de alívio e voltou ao terreiro. Queria continuar o seu passeio no carrinho. Mas não pôde. Tia Nastácia já estava escarrapachada dentro dele.

— Tenha paciência — dizia a boa criatura. — Agora chegou a minha vez. Negro também é gente, Sinhá (LOBATO, 2008a, p. 71).

6.8.3 Os discursos politicamente (in)corretos

As substituições e os silenciamentos de conteúdos da obra-fonte promovidos pela adaptação televisiva nos mostram que a busca de ancoragem nos anos 2000 não implica apenas a transposição de um meio a outro. Antes disso, essa busca envolve temas pulsantes na sociedade contemporânea, geradores de polêmicas, como o da ecologia e o do racismo.

Quanto às questões ecológicas, sabemos que, desde a década de 1930 até os anos 2000, muito se evoluiu na mentalidade preservacionista — embora muito pouco ainda se tenha feito na prática. As alterações feitas no enredo quanto às caçadas dão conta de adequar o seriado televisivo ao chamado discurso ecologicamente correto que encontramos na sociedade contemporânea. Já na época de enunciação da obra-fonte, o mapeamento de animais em extinção não existia, e onças realmente representavam um perigo para os habitantes da zona rural. Um dos prefácios da edição de 2008 de *Caçadas de Pedrinho*, publicada pela Editora Globo, conduz a leitura para essa questão contextual. O texto, intitulado *No rastro da onça-pintada*, no último parágrafo, explica:

Caçadas de Pedrinho teve origem no livro *A caçada da onça*, escrito em 1924 por Monteiro Lobato. Mais tarde, o autor resolveu ampliar a história que chegou às livrarias em 1933 com o novo nome. Essa grande aventura da turma do Sítio do Picapau Amarelo acontece em um tempo em que os animais silvestres ainda não estavam protegidos pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (IBAMA), nem a onça era uma espécie ameaçada de extinção, como nos dias de hoje. *M.C. e V.S.* (LOBATO, 2008a, p. 7).

Assim, a publicação de 2008 também procura, por meio desse paratexto, alinhar-se ao discurso política e ecologicamente correto segundo as formações ideológicas contemporâneas. Por outro lado, subtrai do leitor a oportunidade de que chegue a essa

ou a outras conclusões sozinho, ou que se sinta incomodado com esse discurso dissonante do que está acostumado e que, com isso, passe a refletir.¹⁹⁸

Esse cerceamento da leitura pode impedir, por exemplo, que o leitor perceba que, em *Caçadas de Pedrinho*, a preocupação com o meio ambiente não está descartada. Pelo menos aos olhos de hoje, o próprio fato de os animais — e, metonimicamente, a natureza — buscarem vingança pela morte da onça-pintada não deixa de ser exemplar e, até certo ponto, moralizante: pode ser tomado como a representação da natureza como algo vivo, pulsante, frente à qual se exige respeito e consciência. Além disso, outras marcas textuais nos apontam para essa consciência. Uma delas é representada de forma a apelar para a empatia e o sentimentalismo, nas palavras do “viúvo da onça”, que descreve a forma como a sua esposa foi tratada:

— Eles mataram minha esposa! — clamava com voz trêmula de cólera um enorme onção (como dizia a Emília). — Estou viúvo da minha querida onça por artes daqueles meninos daninhos do sítio de Dona Benta. Mataram-na e levaram-na de arrasto, amarrada com cipós, até o terreiro da casinha onde moram. Tiraram-lhe a pele, que depois de esticada e seca ao sol está servindo de tapete na varanda. Ora, isso é crime e pede a mais completa vingança (LOBATO, 2008a, p. 29).

O paratexto, que dirige o olhar do leitor a aceitar a obra como ecologicamente incorreta, talvez impeça o leitor de se colocar no lugar do personagem, de entender a sua dor. Da mesma forma, também pode passar despercebida a dimensão ecológica da seguinte fala de uma capivara na assembleia dos animais:

Um jabuti adiantou-se e disse:
 — O meio que vejo é mudar-nos para outras terras.
 — Que terras? — replicou a capivara. — Não há mais terras habitáveis neste país. Os homens andam a destruir todas as matas, a queimá-las, a reduzi-las a pastagens para bois e vacas. No meu tempo de menina, podíamos caminhar cem dias e cem noites sem ver o fim da floresta. Agora quem caminha dois dias para qualquer lado que seja dá com o fim da mata. Os homens estragaram este país. A ideia do jabuti não vale grande coisa. Impossível mudar-nos, porque não temos para onde ir (Idem, p. 23).

¹⁹⁸ Esses impedimentos promovidos pelos paratextos ficam explícitos nas palavras de Marisa Lajolo (2011, s/p., grifo da autora): “É para impedir certas interpretações e (na melhor das hipóteses) sugerir outras que paratextos existem. Sobretudo em livros destinados a jovens, paratextos pretendem garantir que os leitores atribuirão ao texto que leem os significados que os leitores em posições de força no interior do sistema literário estabeleceram como adequados, sendo, portanto, julgados *corretos*”.

Nesse trecho, observamos a referência a vários problemas ambientais que ainda hoje assolam nosso país: o desmatamento, as queimadas, o progressivo aumento das pastagens (principalmente na região amazônica). Silenciar ou velar tal trecho significa alijar também das discussões acerca de nosso tempo e de nossa sociedade. E tal alijamento não é promovido apenas pelo paratexto em questão: o seriado televisivo o faz de forma muito mais radical. A adaptação, ao colocar no papel de caçadores dois personagens idiotas e ao “inocentar” a turma do Sítio, representa o problema ecológico com humor e leveza que, entretanto, se cabem aos padrões atuais e massificados de um programa infantil, também minimizam o problema a níveis nocivos. Além disso, se os caçadores — e, por extensão, qualquer outro agente da destruição ambiental — são vilões patetas, a lógica diria, então, que não é necessário que nos preocupemos com eles.

Ainda cabe ressaltar que, no seriado, as reflexões sobre preservação são dadas prontas por meio das falas moralizantes de Pedrinho, de Visconde e de Dona Benta. Esses discursos também se estendem ao episódio envolvendo Quindim, como no momento em que Dona Benta, em rede nacional, pede que os donos de circo não maltratem os animais. Desse modo, não são construídas pelos telespectadores experiências significativas como o seriam, por exemplo, com a leitura reflexiva. No entanto, esses discursos moralizantes cumprem seu papel de atender aos imperativos ideológicos do meio televisivo e da sociedade massificada, dando ilusão de que se trata de um programa de conteúdo altamente educacional e verdadeiramente formativo. Além disso, a sociedade representada aparenta ser uníssona: as vozes dissonantes — como as dos caçadores e do dono do circo — parecem constituir minoria insignificante e indigna de maiores preocupações. Isso se dá justamente devido às representações caricaturais e ridicularizadas dos portadores dessas vozes.

Nesse mesmo contexto de cerceamento e de controle das leituras possíveis, é de conhecimento geral a polêmica em que foi envolvida a obra-fonte *Caçadas de Pedrinho*, que faz parte do rol de obras do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). No ano de 2010, houve uma denúncia formal ao Conselho Nacional de Educação, que apontava que a obra continha conteúdos racistas e solicitava providências. Conforme descreve o Parecer 15/2010 do CNE,

A crítica realizada pelo requerente foca de maneira mais específica a personagem feminina e negra Tia Anastácia [sic] e as referências aos personagens animais tais como urubu, macaco e feras africanas. Estes fazem menção revestida de estereotipia ao negro e ao universo africano, que se repete em vários trechos do livro analisado. A crítica feita pelo denunciante baseia-se na legislação antirracista brasileira, a partir da promulgação da Constituição de 1988, na legislação educacional em vigor e em estudos teóricos que discutem a necessidade e a importância do trabalho com uma literatura antirracista na escola superando a adoção de obras que fazem referência ao negro com estereótipos fortemente carregados de elementos racistas (BRASIL, 2010a, p. 2).

Tais críticas certamente se referem a trechos como o que já destacamos na comparação entre a obra-fonte e a adaptação televisiva, no qual Tia Nastácia — e não “Anastácia” como é escrito no texto do CNE — é comparada a uma “macaca de carvão”. Além disso, o denunciante também apresenta o argumento de que, se a edição da Editora Globo se preocupou em redigir o paratexto sobre as questões ecológicas, com “[...] esclarecimentos em relação ao contexto em que a obra foi produzida e os atuais avanços políticos e sociais da preservação do meio ambiente [...]” (Idem, p. 3), deveria também fazê-lo em relação às questões raciais.

O Parecer, no entanto, justifica a presença da obra *Caçadas de Pedrinho* no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) no sentido de seguir “[...] a tradição de colocar os estudantes e os professores em contato com as obras consideradas clássicas da literatura infantil” (Idem, p. 4). Ainda assim, frente à denúncia, ressalta que “[...] deve-se considerar se a adoção de tal livro é coerente com os critérios de avaliação que orientam as escolhas das obras” (Ibidem). Baseando-se no que aponta a Coordenação-Geral de Material Didático do MEC, o parecer arrola e destaca os seguintes critérios de seleção: “[...] a qualidade textual, a adequação temática, a *ausência de preconceitos, estereótipos ou doutrinações*, a qualidade gráfica e o potencial de leitura considerando o público-alvo” (Ibidem, grifo do autor). Além disso, o Parecer também pondera que:

[...] as obras literárias e seus autores são produtos do seu próprio tempo e, dessa forma, podem apresentar, por meio da narrativa, das personagens e das próprias ilustrações, representações e ideologias que, se não forem trabalhadas de maneira crítica pela escola e pelas políticas públicas, acabam por reforçar lugares de subalternização do negro (Ibidem).

A partir desse entendimento, o CNE propõe ações no sentido da formação de professores aptos a conduzirem o trabalho mencionado no excerto anterior e de garantir que as obras escolhidas pelo PNBE estejam realmente em consonância com os critérios arrolados. Além disso, como se tais medidas já não bastassem, no item c das ações a serem desencadeadas, o Parecer 15/2010 recomenda, não só em relação a *Caçadas de Pedrinho*, mas a todas as obras selecionadas para o acervo do PNBE, que se faça o seguinte:

c) caso algumas das obras selecionadas pelos especialistas, e que componham o acervo do PNBE, ainda apresentem preconceitos e estereótipos, tais como aqueles que foram denunciados pelo Sr. Antônio Gomes Costa Neto e pela Ouvidoria da SEPPIR, a Coordenação-Geral de Material Didático e a Secretaria de Educação Básica do MEC deverão exigir da editora responsável pela publicação a inserção no texto de apresentação de uma nota explicativa e de esclarecimentos ao leitor sobre os estudos atuais e críticos que discutam a presença de estereótipos raciais na literatura. Esta providência deverá ser solicitada em relação ao livro *Caçadas de Pedrinho* e deverá ser extensiva a todas as obras literárias que se encontrem em situação semelhante. Tal procedimento está de acordo com o Parecer CNE/CP nº 3/2004 e a Resolução CNE/CP nº 1/2004, que instituem as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana [...] (Idem, p. 5).

Desse modo, ainda que o documento leve em consideração as palavras de especialistas como Marisa Lajolo (1998), que apontam para o fato de a análise das representações do negro nas obras lobatianas ser capaz de promover o debate e a sensibilização do olhar da sociedade para a questão racial, ainda assim faz, entre outras, a recomendação de inserir mais um paratexto à obra. Na opinião da referida autora, com a qual concordamos, não só essa inserção mas também a já existente na edição atual de *Caçadas de Pedrinho* são totalmente dispensáveis:

Caçadas de Pedrinho dispensa paratextos. Quer os voltados para questões de ética, intolerância ou preconceito. Pois a história encaminha — de forma a meu ver bastante satisfatória — questões de preservação do meio ambiente e questões de intolerância racial (LAJOLO, 2011, s/p).

A autora ainda se refere, no mesmo artigo, aos modos desse encaminhamento satisfatório com os trechos já aludidos aqui quanto às questões ecológicas — especialmente o da assembleia dos animais. Em relação às questões raciais, Lajolo

(2011) lembra-nos do parágrafo final da obra (aqui também já transcrito), no qual Tia Nastácia acomoda-se no carrinho puxado por Quindim e diz que chegou a sua vez, lembrando à Sinhá que “Negro também é gente” (LOBATO, 2008a, p. 71). Sobre esse trecho, a autora pondera que a fala da personagem não corresponde à “[...] postura política equivalente a lutas, conquistas e estratégias contemporâneas assumidas por movimentos empenhados na construção da identidade negra” (LAJOLO, 2011, s/p). Considerando, no entanto, o contexto da obra e o da produção, o trecho mostra a reivindicação de igualdade de direitos feita pela própria voz da personagem.

A imposição de se inserir o paratexto, ou mesmo de se proibir a inclusão da obra em programas governamentais, ainda se encontra, no corrente ano, em fase de discussões. Já a adaptação televisa do início dos anos 2000, no entanto, exime-se de tal debate ao apagar essas marcas que destoam do discurso politicamente correto. O que se faz, mais uma vez, é a simulação de uma sociedade igualitária, em que a hierarquização e os lugares de poder ocupados são vistos como naturais e benfazejos. Assim, no Sítio televisivo, o fato de os únicos negros serem empregados, no caso da Tia Nastácia e do Tio Barnabé, ou um elemento do folclore, no caso do Saci, ser visto como natural não seria muito mais retrógrado em relação ao engajamento nas lutas e nas políticas de promoção da identidade afro-brasileira? Nesse caso, ainda pesa sobre o seriado o fato de os programas televisivos, pelo seu modo de recepção passiva, não serem canais para a promoção de debate, de conscientização e de mudanças sociais, mas sim de forte influência sobre o imaginário.¹⁹⁹ Seguindo a mesma lógica empregada pelo autor das denúncias feitas sobre a obra *Caçadas de Pedrinho* ao MEC, se o seriado inclui tantos outros personagens que não pertencem à obra-fonte, se faz tantas modificações no enredo, por que não acrescentar personagens negros em posição social que não seja a de serviçais ou a de exotismo?²⁰⁰ Ou os argumentos que serviriam contra as obras de Lobato não se aplicariam contra programas da Rede Globo? Se a resposta girar em torno da fidelidade à obra-fonte, seguiria inválida, já que tal quesito não foi considerado em significativa parte das adaptações. O que se sabe, no

¹⁹⁹ Não queremos dizer aqui que as influências da televisão sobre o imaginário popular se deem de forma determinista e infalível, mas que possuem força coercitiva bastante significativa.

²⁰⁰ Tal inserção não é observada no conteúdo dos DVDs analisados e ainda atualmente comercializados pela Globo Marcas.

entanto, é que o país, ao contrário do que se apregoa no imaginário popular e na mídia, tem muito ainda o que avançar nessa e em muitas outras questões sociais e humanísticas.

Dessa forma, o conteúdo do DVD *Caçadas de Pedrinho*, lançado no início dos anos 2000, procura eximir-se de debates por meio do apagamento dos traços polêmicos porque politicamente incorretos. Trata-se de uma opção cômoda, que alinha a produção ao esperado pela crítica e que assegura a comodidade do telespectador frente à simulação de um mundo agradável, cujos conflitos são rasos e cujos adversários são ridículos. Além disso, cria-se o engodo de se tratar de um programa também benéfico do ponto de vista pedagógico, pois se estaria entrando em contato com a prestigiada obra de Lobato — quando, do clássico, muito pouco restou, corroído pelos imperativos da busca pela audiência e pelo alinhamento às produções internacionais.

6.9 O Sítio caiu na rede: o *site Mundo do Sítio*

No sentido de explorar, em outros modos de acesso, o prestígio de Monteiro Lobato, a Rede Globo, em primeiro de abril de 2011, lançou o *site Mundo do Sítio*. Trata-se de um portal de jogos e de atividades direcionadas ao público infantil e de acesso restrito aos assinantes. Esse *site* explora o imaginário construído em torno de Monteiro Lobato e de sua obra infantil no intuito de angariar a simpatia dos adultos — pais e financiadores dos usuários em potencial — calcada também na ilusão pedagógica que se cria por meio dos paratextos que acompanham essa produção. Por outro lado, a fim de também conquistar o público infantil, a identidade visual do *Mundo do Sítio* não só se alinha às adaptações anteriores do Sítio como também aos padrões estéticos e interativos das produções internacionais de sucesso, como é o caso do *Club Penguin*, *site* interativo da Disney.

Para que ocorra esse alinhamento, à semelhança do que acontece nas adaptações televisivas, no *site* também há simplificação dos caracteres dos personagens, apagamentos, reconstruções. A diferença que se observa, no entanto, é que tudo isso ocorre de forma muito mais radical ao inserir o *Mundo do Sítio* no ambiente competitivo

das produções midiáticas atuais para crianças, que se retroalimenta constantemente de “mais do mesmo” apenas com roupagens novas. Nessa radicalização, nem mesmo a figura do próprio autor escapa de ser incorporada. Desse modo, nos diferentes modos de transitar em um ambiente virtual, ressalta-se a reiteração de características marcantes do mundo contemporâneo: a fluidez (BAUMAN, 2001), a fragmentação, a superficialidade, entre outras. Assim, passamos a analisar alguns desses lugares de trânsito no *Mundo do Sítio* e os seus modos de diálogo com o universo ficcional infantil lobatiano: trata-se de diferentes modos de existência, de leituras e de fragmentações e associações.

6.9.1 Modos de existir: Monteiro Lobato hoje

A fim de alicerçar o *site* na credibilidade e no prestígio de Lobato, o escritor é transformado em personagem, tanto pelos paratextos que apresentam o *Mundo do Sítio*, quanto ao longo dos jogos e de outras atividades do *site*. Sua caricatura não só se transforma em personagem, como também serve de efígie para as “moedas”. Além disso, sua biografia é contada em um museu virtual que se encontra no *Mundo do Sítio*.

Os paratextos que anunciam o *site*, explicando sobre as vantagens de se fazer uma assinatura para os filhos, apelam, como vantagens, para os quesitos da nacionalidade e das características pedagógicas, lúdicas, familiares, morais, amistosas e mágicas das obras de Lobato, as quais, por transferência, também seriam as do *site*. É o que podemos constatar a partir do excerto a seguir, extraído da apresentação do *site*:

Atividades com a cara do Sítio feitas especialmente para o público infantil

Monteiro Lobato encanta o leitor infantil desde o começo do século XX. Ele foi *pioneiro ao transformar em texto o que as crianças gostam de fazer e querem ouvir*. Com linguagem simples, direta, educativa e cheia de emoção conquistou as crianças e o respeito dos pais. O nosso mundo virtual é assim também.

O conteúdo de qualidade, 100 % brasileiro, é nosso grande diferencial. Todos os jogos e atividades foram produzidos com carinho e cuidado. Com o *Mundo do Sítio*, uma nova geração de brasileiros vai se contagiar com a imaginação brilhante de Lobato, de um jeito moderno e inovador (MUNDO DO SÍTIO, grifos originais)²⁰¹.

²⁰¹ Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/institucional/seguranca.xhtml>. Acesso em: 16 jul. 2012.

A metonímia que encontramos na segunda linha do excerto marca a personificação do autor, uma vez que o encantamento dos leitores infantis seria promovido pelas obras, não pela figura do próprio Lobato. O paratexto prossegue destacando o pioneirismo do autor — característica cara aos tempos contemporâneos e competitivos. Além disso, o trecho, em seguida, explora outra estratégia vista com bons olhos na sociedade capitalista: transformar em objeto — o texto e, por extensão, os livros — as preferências e os desejos alheios. Elencam-se também qualidades das obras lobatianas que seguem válidas até hoje, embora a linguagem empregada, qualificada aqui como “simples”, não o seja mais assim percebida contemporaneamente. As características desse sujeito bem sucedido, que “conquistou as crianças e o respeito dos pais”, são, no último período do parágrafo, transferidas ao *site Mundo do Sítio* e, de forma inconsciente, aos seus usuários, como dotação de competências.

Já em relação ao segundo parágrafo do excerto, podemos dizer que a brasilidade transforma-se em item de negócio, a qual se vende, de forma casada, com o elogiado brilhantismo de Lobato. No entanto, se ela serve como moeda, se o Brasil ainda é “essa coisa de vender”²⁰², é porque reverbera valores dos quais a sociedade está em situação de falta. Trata-se, mais uma vez, como já vimos em relação às adaptações televisivas, da união dos valores do passado — representados pelo mundo rural, pelo “paraíso perdido” que é o Sítio — com os benefícios e o conforto proporcionados pela tecnologia.

Devidamente dotado de características adequadas ao mundo capitalista contemporâneo, Monteiro Lobato é transformado em personagem também graficamente, como podemos observar na imagem a seguir:



Figura 7: Monteiro Lobato personagem

Fonte: *Site Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com>. Acesso em 08 out. 2012.

²⁰² Referimo-nos à expressão empregada no conto *Quero ajudar o Brasil*, que faz parte de *Negrinha*.

Na imagem, extraída da página inicial do *site*, podemos perceber que a criação do personagem usou princípios da caricatura, ao explorar as famosas sobrelhas grossas do escritor. No entanto, o modo de arqueá-las, combinadas com outros traços, como o bigode ralo que emoldura o sorriso, confere feições simpáticas ao personagem. Essas sobrelhas também são exploradas na “moeda” do *site*, que traz a caricatura do escritor como efígie:



Figura 8: Monteiro Lobato nas moedas

Fonte: *Site Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/brincar/>. Acesso em 08 out. 2012.

A figura anterior reproduz a página de entrada, chamada de “Casa da árvore”. Nela, aparecem *links* que levam aos diversos jogos e atividades. Para algumas dessas atividades, é necessário que o participante tenha moedas suficientes, obtidas através da pontuação nos jogos. A moeda, com a efígie de Lobato, pode ser visualizada no canto superior esquerdo da figura e no canto inferior direito.

Além da transformação de Lobato em desenho e efígie de moeda, o *site Mundo do Sítio* também conta com um Museu do Lobato, cujo acesso se dá por meio da seção *Terra Encantada da Sabedoria*. A fachada do museu é a seguinte:



Figura 9: Fachada do Museu do Lobato.

Fonte: *Site Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/brincar>. Acesso em: 08 out. 2012

Na imagem da fachada, observamos novamente a presença do personagem caricatural e da efígie de Lobato. Logo na entrada do museu, essa caricatura repete-se, colocada em um quadro que serve como *link* para uma seção intitulada *Como era Monteiro Lobato*. Lá são mostradas fotografias de diversas fases da vida do escritor, sob o título *As várias faces de Monteiro Lobato*. Essas fotografias, no entanto, são ladeadas pela caricatura do escritor, como podemos ver, por exemplo, na seguinte figura:



Figura 10: Museu de Lobato.

Fonte: *Site Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/brincar>. Acesso em: 08 out. 2012

Além dessa seção, o museu conta também com outras: linha de tempo (clitando-se sobre um relógio de parede antigo), curiosidades (clitando-se em uma bengala), a questão do petróleo e do ferro (clitando-se sobre uma torre), a vida de editor (clitando-se sobre livros), as cartas (clitando-se sobre envelopes), folclore (clitando-se sobre a carapuça do Saci). Em nenhuma dessas seções, no entanto, mencionam-se fatos polêmicos ou que poderiam vir a macular a imagem de homem bem sucedido construída na apresentação do *site* — como as ocasiões em que foi à ruína financeira ou quando foi preso. Também não se mostra, no *site*, o modo como Lobato era crítico e comprometido com as questões nacionais, tampouco se explora a sua qualidade mais cara e peculiar de sempre estar reavaliando suas opiniões e suas ações, “[...] como verdadeiro intelectual e homem público. Dos que o Brasil carece hoje ainda, mais do que nunca” (YUNES, 2011, p. 180). Pelo contrário: Lobato, ao ser transformado em personagem, tem destacadas de seu perfil as características que correspondem àquelas aceitáveis contemporaneamente, correspondendo a um forçado modelo de empreendedorismo, de criatividade e de sucesso absoluto. Da sua vida, sublinham-se os fatos politicamente corretos e heroicos, também de forma a destacá-lo como cidadão exemplar — para os moldes do capitalismo e do consumo. Tratando-se de

reduccionismos, entretanto, a figura pública do escritor não é a única a ser atingida: pelo contrário, sua obra infantil é a principal vítima desse mecanismo, como podemos ver na *Biblioteca do Visconde*

6.9.2 Modos de ler: “os textos de Lobato como você nunca viu antes”

Na página inicial do *site Mundo do Sítio*, anuncia-se a Biblioteca do Visconde²⁰³ como um lugar onde os livros de Monteiro Lobato seriam vistos — e ouvidos — de maneira inédita. Essa promessa, de certa forma, acaba se confirmando, até porque, segundo Pierre Lévy, um texto digital “[...] não é lido ou interpretado como um texto clássico, ele geralmente é explorado de forma interativa” (LÉVY, 1993, p. 121). Essa característica interacional também é sublinhada no texto da figura a seguir, extraída da página de apresentação do *site*.

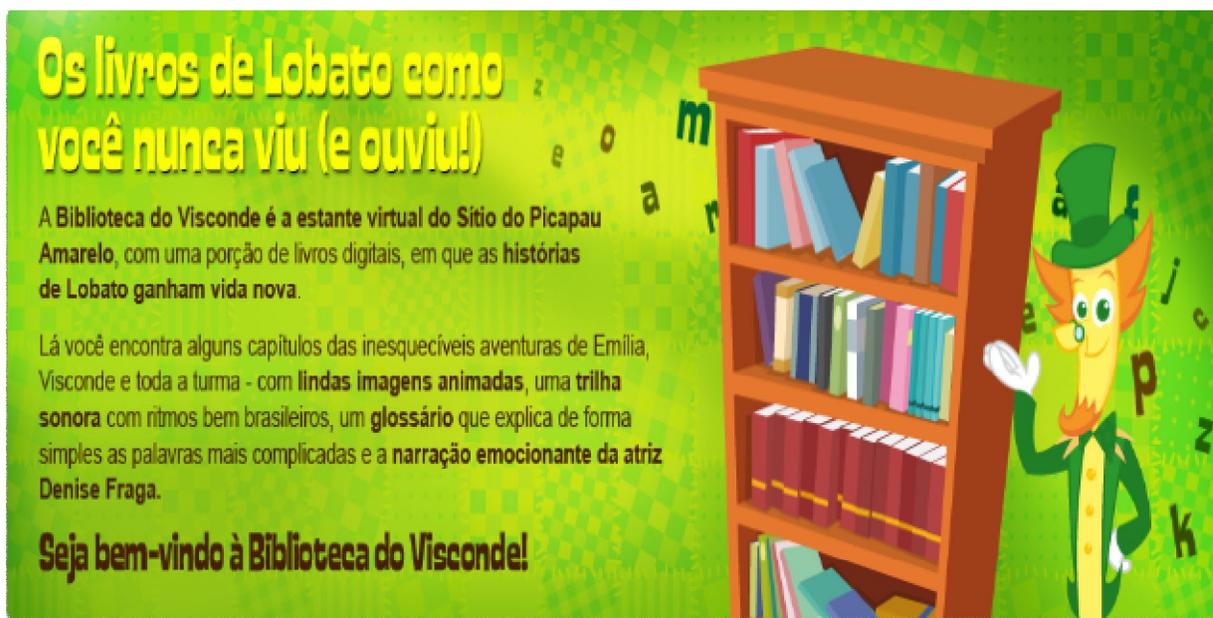


Figura 11: Anúncio da *Biblioteca do Visconde*.

Fonte: Mundo do Sítio. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/institucional/biblioteca.xhtml>. Acesso em 08 out. 2012.

²⁰³ A biblioteca, nas obras lobatianas, é de Dona Benta, embora o Visconde também seja seu usuário. A substituição do nome dissocia a biblioteca da personagem idosa, que poderia associar atributos não desejáveis a essa biblioteca virtual. Já Visconde, por ser um inventor, tem perfil mais aproximado para ser o “dono” de uma biblioteca digital.

Percebemos, na imagem anterior, a reiteração de conteúdos que já encontramos na análise de como Monteiro Lobato é apresentado aos futuros usuários do *site*: a valorização da inovação, das pretensas características nacionais (por meio da expressão “ritmos bem brasileiros”) e da pedagogização (pela menção ao glossário). Essas características, de certa forma, levam-nos a ver os textos lobatianos como nunca vimos antes: adaptados, fragmentados e controlados. Começamos a comprovação dessas três características mostrando a seguinte imagem da Biblioteca, que expõe os livros virtuais disponíveis ao usuário do *site*:

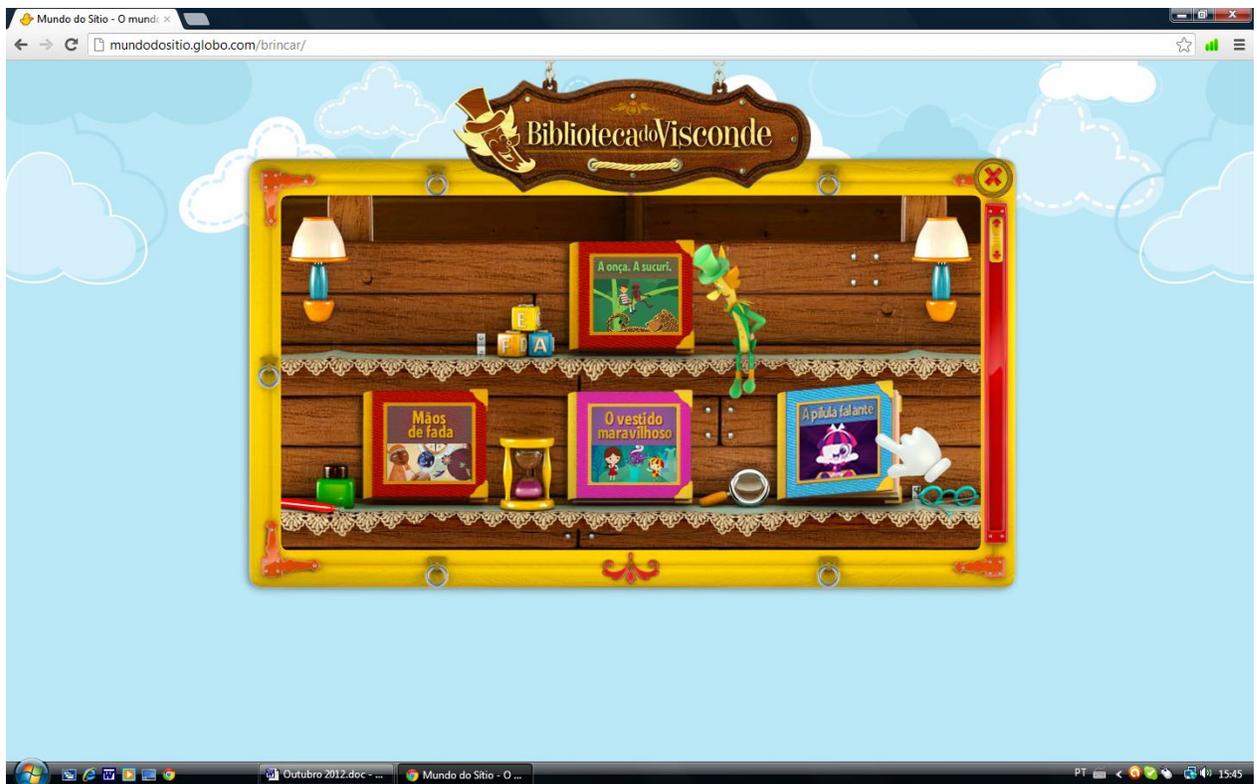


Figura 12: Entrada da *Biblioteca do Visconde*.

Fonte: *Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/brincar>. Acesso em: 08 out. 2012.

Apesar de o anúncio no *site* dizer que há “uma porção de livros digitais”, observamos, na figura acima, a presença de apenas quatro deles. *A onça e a sucuri* é um trecho da obra *O Saci*, que é assim apresentada aos leitores, junto com as instruções de como usar os recursos disponíveis:

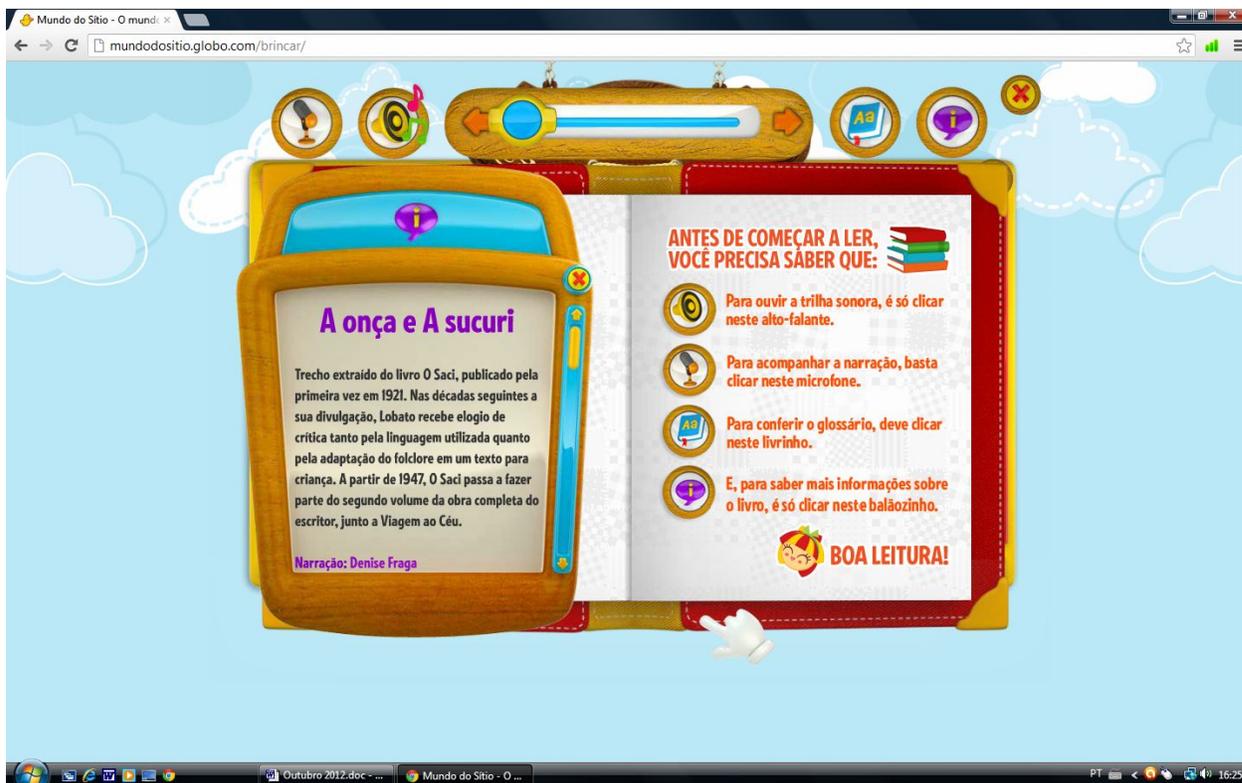


Figura 13: Descrição de *O Saci*.

Fonte: *Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/brincar/>. Acesso em: 08 out. 2012.

Assim, antes de se começar a leitura do trecho da obra, ao invés de situar o enredo a fim de que o usuário do *site* inteire-se sobre um antes e um depois do texto que lerá, já que se trata de um fragmento, são fornecidos dados históricos e é reiterada a postura elogiosa em torno de Lobato. Assim, o texto fica solto, descontextualizado. Além disso, são explicadas as funções dos ícones, embora os desenhos que os representam dispensem tais explicações. A leitura dramatizada da atriz da Rede Globo também é um elemento de controle da leitura do usuário, assim como a trilha sonora que o acompanha e o glossário — fatos que se aplicam, igualmente, aos outros três livros digitais.

Já *Mãos de fada* não é texto de Monteiro Lobato. O texto é anunciado como uma adaptação da obra do escritor, de autoria de Simone Coelho.²⁰⁴ Trata-se, no entanto, de um texto totalmente novo, à semelhança do que ocorre com as *fan fics*, já que não dialoga diretamente com nenhuma obra lobatiana, mas utiliza seus personagens e seus

²⁰⁴ Nesse caso, não podemos deixar de dizer que o conteúdo do *site* cumpre as promessas que anuncia: afinal, trata-se de um texto de Lobato como nunca se viu, já que sequer é de sua autoria.

cenários. *Mãos de fada* narra um episódio em que Emília, Narizinho e Pedrinho tentam aprender a cozinhar com Tia Nastácia.

O vestido maravilhoso e *A pílula falante* são fragmentos de *Reinações de Narizinho*. À semelhança do que ocorre com *A onça e a sucuri*, perde-se a oportunidade de contextualizar a obra, e os fragmentos ficam soltos, descontextualizados. Podemos ver a descrição da obra na imagem seguinte, extraída de *A pílula falante*, que é igual à que é feita para *O vestido maravilhoso*:



Figura 14: Descrição de *Reinações de Narizinho*.

Fonte: *Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/brincar>. Acesso em: 08 out. 2012.

Assim, os modos de leitura das obras de Lobato no ambiente virtual, apesar da apregoada interatividade, mostram-se como extremamente controlados pelos recursos disponíveis, que antecipam e encaminham conclusões. Também proporcionam uma visão fragmentada das obras-fonte. Tal fragmentação, entretanto, por se tratar de um recorte, também não deixa de ser uma forma de seleção e, portanto, de controle de acesso ao universo ficcional lobatiano. Portanto, o Sítio que se lê, nesse ambiente, é um Sítio previamente construído, não por Lobato ou pelos usuários do *site*, mas pelos seus administradores, que mostram aquilo que lhes é de interesse, silenciando conteúdos polêmicos ou com elevado grau de criticidade.

6.9.3 Modos de fragmentar e de associar: diálogos com outros sites destinados ao público infantil — o caso *Club Penguin*

A fragmentação observada na *Biblioteca do Visconde* assume feições mais radicais quando passamos a analisar os jogos contidos no *site Mundo do Sítio*. Alguns deles fazem referências às obras de Lobato apenas nos títulos e no emprego dos personagens como protagonistas das ações. Essas referências, no entanto, não podem ser entendidas como um contato com a obra lobatiana propriamente dita, uma vez que, obviamente, quem não as leu não perceberá as fracas analogias.

Os paratextos direcionados aos pais, contudo, valem-se, como argumento, do pretense conhecimento sobre universo do Sítio que seria proporcionado pelos jogos como moeda de troca. Mais uma vez, busca-se aval para o produto por meio da associação com elementos da cultura formal já ampla e anteriormente validados. Essa associação é evidenciada pelo seguinte excerto, também extraído da apresentação do *site*:

Conheça alguns de nossos jogos
O Mundo do Sítio se divide em várias terras mágicas e outros lugares sonhados por Lobato. A criança vai mergulhar no Reino das Águas Claras, no Capoeirão dos Tucanos, no sítio de Dona Benta e até na Grécia Antiga de Hércules e Minotauro. Entre uma brincadeira e outra, seu filho vai conhecer um pouco mais sobre as obras do autor (MUNDO DO SÍTIO)²⁰⁵.

Esse texto nos mostra que o *site* apela, novamente, para o prestígio de Lobato. Além disso, atribui ao ambiente virtual a concretização do espaço ficcional criado pelo escritor, possibilitando que o usuário desfrute dos espaços arrolados. Destacamos ainda o emprego do vocábulo “até” na quarta linha do excerto, o qual marca a valorização dada aos conteúdos relacionados à mitologia greco-latina. Contudo, para aqueles que não sabem da existência das obras lobatianas *Os doze trabalhos de Hércules* e *O Minotauro*, ou que tampouco assistiram aos episódios do seriado televisivo respectivos a essas obras, talvez a citação da Grécia nesse rol de espaços em que se subdivide o *Mundo do Sítio* possa parecer um falso paralelismo.

²⁰⁵ Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/institucional/atividades.xhtml>. Acesso em: 16 jul. 2012.

Também ressaltamos que o texto transmite a ideia de que, por meio de atividades lúdicas, o usuário conhecerá “um pouco mais sobre as obras do autor”, promessa que é bastante questionável. De fato, com os jogos, há o contato com representações dos personagens de Lobato que se inspiram visualmente em adaptações anteriores, especialmente a primeira temporada de 2001. Como essa temporada, por sua vez, também reaproveita construções de adaptações ainda anteriores, trata-se, portanto, de representações “de última mão”, distantes das obras-fonte e pautadas pela estereotipia, pela simplificação das características dos personagens e pela adequação aos imperativos midiáticos e mercadológicos.

Esses espaços listados estão disponíveis aos usuários como links para os jogos. Cada um deles abriga um determinado número de atividades com temáticas relacionadas ao seu título. São apresentados pelo *site* como observamos na figura a seguir:



Figura15: Mapa do *Mundo do Sítio*.

Fonte: *Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/institucional/mundoVirtual.xhtml>. Acesso em: 09 out. 2012.

Constatamos, a partir da figura 15, a divisão do *Mundo do Sítio* em diferentes espaços, os quais, por sua vez, dão acesso a brincadeiras e a jogos com temáticas relacionadas. No espaço intitulado *Grécia Antiga*, há dois jogos ainda em construção,

chamados *Obstáculos* e *Labirinto do Minotauro*. Os disponíveis são *Sonorus* e *Hércules em Uttaok*. Esse vocábulo, segundo o que explica o site, vem grego e significa “blocos”. Os nomes das brincadeiras são grafados com fontes que lembram os antigos escritos gregos. Além disso, toda a ambientação explora os clichês sobre a Grécia antiga, mostrando, inclusive, estátuas com os rostos dos personagens do Sítio. A única informação, porém, que o usuário terá sobre as obras lobatianas é deduzir que os habitantes do Sítio estiveram, em uma das aventuras, naquele local.

Já no espaço *Terra encantada da sabedoria*, encontramos a *Biblioteca do Visconde* e o *Museu do Lobato*, que já citamos neste trabalho. Há também os jogos *Frutemática*, *Caça-números*, *Liga letra* e *Quem sou eu*, além da *Oficina de pintura da Emília*, ainda em construção. Também nesse espaço observamos a tendência lúdica e pedagógica. Quanto aos conhecimentos sobre a obra de Monteiro Lobato, embora haja mais conteúdos do que em *Grécia Antiga*, também se trata de informações fragmentadas e parciais.²⁰⁶

No espaço da Vila, há disponíveis três atividades que têm como mote a educação para o consumo: *Brincadeiraira*, *Armazém do Seu Elias* e *Klinicão*. Na primeira, o usuário deve atender, no menor tempo possível, aos clientes de uma loja, encaminhando-os à prateleira onde está o que ele deseja e, logo em seguida, ao caixa. No segundo, *Armazém do Seu Elias*, há diversas roupas e acessórios para incrementar o visual do avatar do usuário. Todos os itens — ou bugigangas, conforme o próprio Armazém anuncia — têm custos em “moedas” com esfinge de Lobato, que são obtidas por meio da pontuação em outros jogos. Já *Klinicão* é uma atividade que gira em torno da marca de calçados infantis Klin, uma das patrocinadoras do *site*. Como a marca explora a figura de um cachorro em suas campanhas publicitárias, a atividade propõe que o usuário adote virtualmente um cão da raça *Sheep Dog*, a mesma do usado na publicidade da empresa. Para tanto, são listados os cuidados necessários e as particularidades do cão. Tendo em vista essas três atividades, vemos que muito pouco resta da obra lobatiana nesse espaço, a não ser a menção descontextualizada do armazém de Seu Elias e a caricatura de Lobato como esfinge na moeda.

²⁰⁶ A *Biblioteca do Visconde* e o *Museu do Lobato* já foram analisados nos itens 6.9.1 e 6.9.2

No *Grande Circo de Escavalinhos* também se disponibilizam três atividades: *Cata-vento*, *O incrível Sabugo-bala* e *Anjobol*. Trata-se de três jogos que em nada se relacionam com a passagem de *Reinações de Narizinho* e o nome dado por Emília ao circo de cavalinhos.²⁰⁷

O espaço chamado de *Sítio do Picapau Amarelo* dá acesso a jogos como *Ovelhada*, *Piquenique*, *Plic, ploc e plac* (jogo de colher frutas), *Cata milho*, *Festança* e *Pique Bandeira*, todos eles apropriando-se e estilizando elementos do universo rural, como as frutas colhidas no pé e a presença de animais — embora não haja menção, nas obras-fonte, a ovelhas no Sítio de Dona Benta. Além disso, como o Ministério da Saúde é um dos patrocinadores do *site*, há uma atividade dedicada à conscientização sobre a importância do ato de lavar as mãos.

O *Capoeirão dos Tucanos* abriga os jogos *Atravessura*, *A reforma da natureza* e *Saci pula-pula*. Todos esses jogos implicam destreza para seguir movimentos pré-determinados e superar obstáculos e fases. Assim como nas outras áreas, não há quaisquer elementos que contextualizem as brincadeiras. Além disso, a inserção do jogo *A reforma da natureza* parece-nos apenas relacionada ao fato de, no capoeirão, habitarem animais que podem ser “reformados” no jogo.

Por fim, o *Reino das Águas Claras* tem apenas um jogo, o *Aquabolha*. Encontram-se em construção os jogos *Ateliê da Dona Aranha* e *Dr. Caramujo*, cujos títulos remetem ao contexto do *Reino*.²⁰⁸ O *Reino* ainda dá acesso à *Caverna da Cuca*, gerando a impressão de que ela fica debaixo da água. Dentro dessa caverna, há duas cachoeiras verdes, o que reforça essa impressão.

Essa mesma estrutura apresentada pelo *site Mundo do Sítio* bem como os tipos de jogos disponíveis vão ao encontro da estética dos *sites* internacionais direcionados ao público infantil, como o do *Club Penguin*, que é desenvolvido e mantido pelas Indústrias Disney. Assim como no *Mundo do Sítio*, o *Club Penguin* é organizado em espaços temáticos, que, por sua vez, dão acesso aos jogos. Esses jogos apresentam-se de forma bastante similar aos que encontramos em *Mundo do Sítio*, apenas

²⁰⁷ Na verdade, Emília queria chamá-lo de *Círculo de Escavalinhos*, mas, depois de argumentação de Dona Benta, aceita metade da correção e fica sendo chamado de *Circo de Escavalinhos*.

²⁰⁸ Essa referência, no entanto, só é passível de ser identificada por quem conhece o universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo por outras fontes, já que o conteúdo do *site* não promove tal conexão de ideias.

mudando o personagem central, que é, obviamente, um pinguim. Outro ponto em comum é a educação para o consumo: também no *Club*, o usuário acumula moedas que conquista nos jogos para gastá-las na compra de acessórios para seu avatar.²⁰⁹

Analisando os modos de existir, de ler, de fragmentar e de associar que existem no *Mundo do Sítio*, vemos que a organização do *site* faz uso daquilo que lhe é útil do universo infantil lobatiano: a simpatia e a força de alguns traços de seus personagens, que também passam por processo de formatação aos padrões estéticos e politicamente corretos contemporâneos. Em última instância, faz-se uso do prestígio do escritor e de sua obra infantil, amplamente avalizada pela sociedade e pelos meios acadêmicos, apagando-se os traços menos comercializáveis.

6.10 O Sítio mudou de endereço: a tentativa de internacionalização no desenho animado *Sítio do Picapau Amarelo*

Em se tratando de apagamento de traços menos comercializáveis contemporaneamente, não podemos deixar de analisar a tentativa de colocar o Sítio do Picapau Amarelo no compasso das produções internacionais para crianças por meio do desenho animado *Sítio do Picapau Amarelo*. Lançado no dia 07 de janeiro de 2012, pela TV Globo, estabelece franco diálogo com desenhos animados de sucesso mundial, tanto no que diz respeito a questões formais, de identidade visual, quanto no que tange aos conteúdos e às ideologias reproduzidas.

Como já ressaltamos anteriormente, o desenho também é exibido pelo canal pago *Cartoon Network* nas manhãs de domingo, no bloco denominado “Brazuca”, em cumprimento à determinação legal de se exibir um percentual de programação produzida no Brasil em todos os canais. O acesso a tal canal, no entanto, é restrito à parcela da população cuja renda permite o pagamento mensal de um pacote de canais por assinatura. Além disso, por se tratar de um canal internacional, a tendência é que o desenho seja exibido em outros países, especialmente os da América Latina, conforme

²⁰⁹ Há, no entanto, nesse *site* da Disney, um número muito maior de atividades do que no da Globo. Além disso, o *Club Penguin* tem versões em várias línguas. Além da internacionalização, outra diferença entre os dois *sites* é que, no *Club*, é possível que os não assinantes façam uso de alguns jogos e atividades, enquanto no *Sítio* o acesso é restrito aos assinantes.

cogitado no *site da* revista Veja em 15 de dezembro de 2011, antes, portanto, do lançamento do desenho no Brasil: “O produto, comprado pelo Cartoon Network para exibição no Brasil e América Latina a partir de abril, também será comercializado internacionalmente na Mip TV, feira do setor que acontece em Cannes, em abril”.²¹⁰

Essa tendência de internacionalização, segundo afirma John B. Thompson (2012), é própria do cenário contemporâneo da globalização da comunicação. Segundo o referido autor, os produtos da mídia tendem a circular em nível mundial, ainda que se saiba que existem certas organizações detentoras do controle predominante dessa circulação, “[...] levando algumas regiões do mundo à extrema dependência de outras para o suprimento de bens simbólicos” (THOMPSON, 2012, p. 212). É o caso dos Estados Unidos, que lidera as exportações de programas televisivos. Há, entretanto, um crescente “[...] mercado inter-regional (por exemplo, países como México e Brasil têm emergido como os mais importantes produtores e exportadores de programas para outras partes da América Latina)” (Idem, p. 213). Mesmo que esse dado pareça animador, precisamos analisar em que medida esses programas exportados pelo México e pelo Brasil não são meras reproduções dos moldes de programação norte-americana, atendendo ao gosto já formatado dos telespectadores e a questões ideológicas de dependência.

Em uma primeira análise, mesmo seguindo esses parâmetros globalizados, a produção do desenho animado ainda busca estratégias que a vinculem, na superfície, às representações do universo rural e à herança da credibilidade de Monteiro Lobato. Ao mesmo tempo, também se vale de elementos das adaptações que lhe antecedem, o seriado exibido entre 2001 e 2007 e da adaptação que lhe é contemporânea, o *site Mundo do Sítio*. Esses elementos dizem respeito à caracterização física dos personagens, à caracterização do espaço, à simplificação dos enredos das obras-fonte, ao esforço de atualização e ao apagamento de traços que ancoram a obra de Lobato às primeiras décadas do século passado, no Vale do Paraíba e no silenciamento de conteúdos dissonantes ao que se convencionou hoje como politicamente correto.

²¹⁰ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/sitio-do-picapau-amarelo-em-desenho-estreia-em-janeiro>. Acesso em: 15 abr. 2012.

A título de exemplo, apontamos que, à semelhança de como começa o seriado de 2001, o primeiro episódio do desenho animado *Sítio do Picapau Amarelo* também começa marcando o lugar como muito especial.²¹¹ O próprio título do episódio, *Um lugar diferente*, aponta para o reiterado procedimento de configurar o espaço como uma espécie de “paraíso”, de “realidade paralela”. Essa configuração é textualmente comprovada no início do segundo episódio, intitulado *Um grande aventureiro*, em que o visitante, o Capitão Couraceiro, inicia exclamando, em relação ao Sítio: “É realmente muito pitoresco”.²¹²

O diálogo entre as duas adaptações, entretanto, não se limita à exploração da ancoragem espacial. Há vários outros pontos em comum, especialmente no que se refere à identidade visual e à simplificação dos personagens, tornando-os rasos e previsíveis. Destacamos o que ocorre com a personagem Emília. Ao contrário do que acontece no decorrer das obras-fonte, nas quais a boneca está sempre mudando, no desenho congela-se a representação física da personagem, usando o mesmo figurino que observamos nos DVDs analisados.²¹³ Além dessa questão externa, há igualmente o congelamento e a exacerbação de certos traços de personalidade, que se tornam mais rasos e mais previsíveis: sempre mandona, impulsiva, ciumenta, egoísta e extremamente gritalhona — perfil que não a diferencia muito de outros personagens de desenhos animados atuais, como Ben 10, Chowder, Flap Jack ou Finn, de *Hora de Aventura*. Também podemos dizer que sua representação gráfica ajuda a situá-la nos padrões dos desenhos animados internacionais, pois é possível comparar os seus traços, por exemplo, com os de *As Meninas Superpoderosas*, conforme observamos na figura a seguir, que mostra as personagens lado a lado:

²¹¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jaH7oSc8cJ4>. Acesso em: 18 jun. 2012.

²¹² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jaH7oSc8cJ4>. Acesso em: 18 jun. 2012.

²¹³ As representações gráficas não só de Emília como as dos demais personagens do Sítio são as mesmas para o *site Mundo do Sítio* e para o desenho animado.



Figura 16: Comparação entre Emília e as Meninas Superpoderosas.

Fontes: http://images1.wikia.nocookie.net/__cb20120112230829/powerpuff/br/images/b/b6/Home_main_groupseries3.jpg (Meninas Superpoderosas) e http://media.mundodositio.globo.com/blog/wp-content/uploads/2011/01/imagemgrande_emilia.jpg (Emília). Acessos em: 13 out. 2012.

A figura 16 nos mostra vários pontos em comum entre a representação de Emília e a das Meninas Superpoderosas, os quais nos levam a perceber, concretamente, o alinhamento dessa adaptação do Sítio com as produções internacionais²¹⁴. Nos dois casos, destacam-se as cabeças grandes, desproporcionais aos corpos franzinos. Também os olhos têm tamanho similar e são arredondados, característica presente nos desenhos animados de origem japonesa, com livre inspiração nos mangás.²¹⁵ Além

²¹⁴ O desenho animado *Meninas Superpoderosas* é uma produção norte-americana de 1998 e exibida no Brasil a partir de 1992, alcançando grande sucesso junto ao público infantil e juvenil mundial (BRITO, 2005; MACHADO, 2003). Assim como Emília, o trio não foi gestado em ventre materno. As Superpoderosas, no entanto, são fruto de uma experiência em laboratório de “um engenhoso professor solteiro”, cuja “[...] fórmula usada para concebê-las combinou elementos como ‘açúcar, tempero, tudo o que há de bom’ e, acidentalmente, o elemento X, responsável pela prodigiosa força física das meninas” (MACHADO, 2003, p. 2). Já Emília, como sabemos, é fruto do trabalho artesanal de Tia Nastácia, também solteira, mas representante dos saberes populares, ao contrário do criador das Superpoderosas. Desse modo, enquanto as personagens da produção norte-americana vinculam-se aos saberes científicos, a da produção brasileira atrela-se ao artesanato popular. Apesar dessas origens de certo modo opostas e do fato de Emília não possuir a força física das Meninas, a personagem da produção brasileira reúne, sozinha e em momentos diversos, alguns dos principais traços das outras três: “Docinho é sensível, chorona e meiga, Lindinha é brava, mal humorada e um pouco ranzinza. Florzinha é o cérebro das três: inteligente, estudiosa e sabida” (Idem, p. 3). É claro que a meiguice de Emília é calculada e simulada nas situações de seu interesse, fazendo caretas, “beicinhos” e outros trejeitos também muito semelhantes aos usados pelas Superpoderosas a fim de manipular seus pares.

²¹⁵ Obviamente, tal representação não corresponde à da primeira descrição de Emília, em *Reinações de Narizinho*, a qual dizia que a boneca tinha olhos de retrós e sobranceiras que a deixavam parecida com uma bruxa. Também não contempla a descrição que encontramos em *O Picapau Amarelo*, que a descreve como morena-jambo.

disso, o formato das bocas, dos narizes e dos pés das personagens também apresentam bastantes semelhanças. Observamos ainda a similaridade maior de Emília com a Menina Superpoderosa que está no meio do desenho à esquerda, chamada de Florzinha, pelo tope e pela franja no cabelo.²¹⁶ Outro ponto a registrar é que as cores utilizadas no visual de Emília — amarelo, laranja e verde — são as cores predominantes também no *lay-out* das Superpoderosas.

As questões visuais, no entanto, são apenas um dos índices da tentativa de internacionalização do desenho. O que se radicaliza nessa adaptação de 2012 são as rupturas em relação aos enredos das obras-fonte e aos apagamentos de elementos do folclore e do regionalismo, reconstruindo não um ambiente exótico porque rural, mas rural porque exótico. Ou seja, as ancoragens no ambiente rural e na obra lobatiana são úteis para “encarrapichar” o aval dos adultos, mas são apenas ocasionais e superficiais, uma vez que o que o desenho explora é o ambiente de aventuras, assim como ocorre em todos os outros desenhos animados. Apagam-se as tensões entre representações dissonantes, recorrendo-se à univocidade do ambiente do insólito e da magia, uma vez que o Sítio é marcado quanto ao seu exotismo já no primeiro episódio — a começar pelo sugestivo título de *Um lugar diferente*.

Como exemplo de ruptura do desenho animado com os enredos das obras-fonte, podemos citar o episódio número cinco, intitulado *A pílula do Dr. Caramujo*²¹⁷, que rememora, a partir de uma pergunta do Visconde, o modo como Emília começou a falar.²¹⁸ Diferente do que ocorre na obra-fonte e mesmo na adaptação televisiva de

²¹⁶ A menina de cabelo amarelo chama-se Lindinha; a de cabelos pretos, Docinho.

²¹⁷ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Xedza_XYeug. Acesso em 15 out. 2012.

²¹⁸ De acordo com o episódio, Narizinho encontra Emília suja, esfarrapada e jogada no jardim. A menina pondera que, se a boneca soubesse falar, poderia denunciar o malfeitor. Pedrinho tenta ajudar a prima, instalando na boneca um dispositivo que, ao puxar uma corda, a faz repetir duas frases. Não se trata, no entanto, da solução desejada por Narizinho, que quer conversar com Emília. Mais tarde, no jardim, Narizinho lamenta-se, dizendo que não vai ter jeito de Emília falar. Surge, então, o Dr. Caramujo, que se apresenta como o melhor médico do mundo. Narizinho pede que ele ajude Emília a falar. Ele as leva a seu consultório e oferece a pílula falante à boneca. Engolindo-a, pula, dá cambalhotas e exclama que finalmente pode espichar as pernas. Narizinho a leva de volta ao Sítio, e a boneca fala sem parar. Mais tarde, dá palpites nas atividades exercidas por Tia Nastácia, Dona Benta e Pedrinho. À noite, na sala de estar, continua falando, expondo “suas filosofias”. Todos estão com cara de sono e de tédio. Ela não deixa ninguém ali dormir devido ao seu falatório. Dona Benta sugere que Narizinho procure novamente o Doutor Caramujo a fim de verificar se ele tem alguma pílula para curar a tagarelice. A neta acata a sugestão. Narizinho conversa com o Doutor enquanto Emília espera na antessala. O Doutor diz que só tem uma pílula para fazê-la parar de falar de vez. Mesmo consternada, Narizinho consente que ele dê essa pílula à boneca. Nesse momento, Emília entra no consultório, agradece ao médico pela pílula e

2001, intitulada *No Reino das Águas Claras*, não é o Príncipe Escamado que apresenta o Doutor Caramujo à Narizinho. Tampouco as pílulas falantes precisam ser extraídas da barriga do Major Agarra. A situação-problema desenvolve-se em torno da tagarelice de Emília — que tampouco é diagnosticada como “fala recolhida” pelo Doutor Caramujo. Apesar dos incômodos causados por sua tagarelice, Emília, com seu jeito dengoso e bajulador, acaba sendo aceita do modo como é por todos no Sítio.

Emília é a personagem central de boa parte dos 26 episódios que compõem a primeira temporada do desenho.²¹⁹ Os demais personagens gravitam em torno dela ou de uma situação-problema criada ou resolvida por ela em quase todas as aventuras. É o que ocorre, por exemplo, no primeiro episódio da temporada, intitulado *Um lugar diferente*, em que Emília é raptada por um vendedor de livros decadente que chega ao Sítio.²²⁰ Ela desobedece às ordens expressas de não aparecer para as visitas e o vendedor acaba descobrindo que ela é uma boneca falante. Também descobre o Visconde e o Rabicó. Diz que trará todo mundo ao Sítio para ver aqueles fenômenos e ficará muito rico. Emília pisa no pé do vendedor e grita que ninguém acreditará nisso. Ele, então, coloca-a em sua mala e diz que acreditarão, sim, pois levará Emília consigo. Em seguida, foge. O pessoal do Sítio segue as pistas deixadas pelo raptor e chega ao Rancho da Pamonha, onde ele está almoçando e contando bravatas. Diz que ficará rico porque tem consigo uma boneca que fala. Nesse momento, entra Narizinho chorando. Dona Benta a acompanha e diz que alguém roubou a boneca da neta. Os demais frequentadores do Rancho da Pamonha cercam o raptor e mandam que ele devolva a

abraça Narizinho, dizendo que a menina é a melhor dona do mundo. Narizinho se arrepende e tira Emília de lá. De volta ao Sítio, todos acham bom que a boneca não tenha parado de falar, dizendo que estavam até estranhando o silêncio enquanto Emília estava fora e que o Sítio do Picapau Amarelo ficou bem mais divertido com essa tagarelice.

²¹⁹ Os títulos dos 26 episódios são os seguintes: *Um lugar diferente*, *A história do gato*, *O bolo de Tia Nastácia*, *A fada do sono*, *As tarefas do Visconde*, *As promessas do Rabicó*, *Um grande aventureiro*, *A fuga da Emília*, *A princesa do Reino das Águas Claras*, *A pipa da Emília*, *A viagem de Dona Benta*, *A sorte da Emília*, *A pílula do Doutor Caramujo*, *O amigo invisível*, *A dieta do Rabicó*, *O vestido mais bonito do mundo*, *A Marquesa de Rabicó*, *O feitiço do Visconde*, *Uma boneca sem paciência*, *A língua das formigas*, *Os carimbos da Emília*, *O polvo de estimação*, *O circo do Picapau Amarelo*, *A fábula de Tia Nastácia*, *O roubo do Pirlimpimpim* e *O outro boneco*.

²²⁰ Esse episódio também exemplifica o modo como o desenho rompe com os enredos das obras-fonte, encontrando eco apenas em alguns elementos delas pinçados esparsa e fragmentariamente. Além disso, o raptor é um personagem que nos mostra como uma adaptação dialoga com as que lhe antecedem. Isso porque ele lembra Mário Machado, o falso escritor que surge na adaptação de *Memórias de Emília* (aqui já analisada no item 6.6), uma vez que seu intuito inicial também é se aproveitar da ingenuidade de Dona Benta.

boneca.²²¹ O raptor contra-argumenta, afirmando que a boneca fala mesmo. Emília se finge de morta. Tia Nastácia intervém, tomando a boneca das mãos do bandido, dizendo que ela mesma a fabricou a partir de um pano velho e que, se fosse tão especial assim, teria caprichado um pouco mais.²²²

Desse modo, por um lado, o desenho do Sítio do Picapau Amarelo, como a mais nova adaptação do universo ficcional infantil lobatiano, comprova a presença dos personagens e do Sítio no imaginário dos brasileiros, encarrapichando telespectadores. Por outro, aponta-nos que o Sítio que se vê são estilhaços do Sítio que se lê. Assim, na tentativa de conformação desse universo ficcional aos padrões televisivos contemporâneos e globalizados, o que se apresenta ao público infantil é “mais do mesmo” — tingido e aromatizado artificialmente de verde e amarelo.

²²¹ Nessa cena, o raptor está sentado junto ao balcão do Rancho e é cercado por sujeitos mal encarados e de punhos cerrados, lembrando o clichê de cenas de filmes norte-americanos de *western*.

²²² Essa fala de Tia Nastácia recupera o trecho de *Reinações de Narizinho* (já citado neste trabalho) em que Tia Nastácia lamenta-se que, se soubesse que Emília viria a falar, a teria fabricado com tecido mais nobre.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, traçamos um percurso que parte do contexto de produção do universo ficcional infantil lobatiano e passa pelas implicações do regionalismo e das tentativas de se estabelecerem traços identitários nacionais e pelas diferentes adaptações do Sítio para a televisão e, mais recentemente, para *website*. Tendo em vista esse trajeto, podemos dizer que percorrer as trilhas dos carrapichos de Lobato até a contemporaneidade é também fazer um inventário das formas (im)possíveis de construir o imaginário acerca do Brasil e dos brasileiros. Isso implica refletir sobre a representação das relações entre globalização e dependência cultural e tecnológica e sobre o modo como esses “carrapichos lobatianos” — especialmente aqueles que dizem respeito às memórias afetivas atreladas ao espaço rural e ao desejo desenvolvimentista — são manipulados nessas adaptações dos anos 2000 a fim de, por um lado, garantir audiência e, por outro, reiterar as pressões globalizantes e, nessa esteira, individualizantes.

Como vimos, as ideias desenvolvimentistas de Lobato baseiam-se nos modelos norte-americanos, presenciados *in loco* pelo autor, que voltou dos Estados Unidos deslumbrado com o progresso daquele país. Por isso, a nação que ele projeta simbolicamente no Sítio do Picapau Amarelo se alicerça nesses modelos, reforçando ideias liberais e capitalistas. Para tanto, sublinha, principalmente por meio dos personagens Visconde e Dona Benta, a importância da aquisição da cultura erudita e do desenvolvimento científico. Isso não significa, no entanto, a exclusão dos saberes populares, que são resgatados e representados principalmente pela personagem Tia Nastácia, como a figura da contadora de histórias. A cultura popular e regional do Sudeste também é representada pelos elementos da “mitologia brasílica” trazidos às obras, além das referências a dados espaciais e a costumes típicos da região Sudeste. Nesse sentido, percebemos a tentativa de conjugar, no Sítio, essas duas vertentes: de um lado, os imperativos de desenvolvimento da nação; de outro, o jogo simbólico a fim de criar origens, laços e traços identitários que fizessem com que a população se sentisse participante de um projeto em comum. Essa conjunção, entretanto, foi — e ainda é — material simbólico bastante útil nas mãos dos meios audiovisuais para a

disseminação das formações ideológicas derivadas do capitalismo e do neoliberalismo, como vimos nas análises das adaptações do Sítio realizadas nos anos 2000.

Entretanto, no decorrer deste trabalho, especialmente no quarto capítulo, constatamos que o trânsito entre essas duas vertentes culturais — a erudita e a popular — não se dá de forma pacífica. Percebemos, em vários pontos das obras lobatianas, o privilégio da cultura letrada no jogo das relações entre os personagens. Há, portanto, no bojo desse projeto, a ideia de que os habitantes do Sítio formam uma elite divorciada do povo — justamente pelo fato de o projeto basear-se nos princípios liberais, capitalistas e desenvolvimentistas, que consideram naturais a desigualdade social, a exploração da força de trabalho humano e a imobilidade social. Por isso, mesmo no Sítio literário, há a reprodução simbólica de uma sociedade estratificada e sem mobilidade social, em que os detentores dos saberes populares trabalham — vide caso da Tia Nastácia —, e a elite intelectualizada fica no plano das ideias. Aos filhos dessa elite, é dada a oportunidade de viver as mais emocionantes aventuras. Além disso, se o Sítio literário já se insinua como o exótico palco dessas aventuras, esse exotismo é reforçado pelas diferentes adaptações — seja pelo seriado, pelo desenho animado ou pelo *site* — conforme vimos ao longo das análises aqui empreendidas.

Essa ideia de exótico universo paralelo, já textualmente marcada na letra da música-tema das adaptações, vai ao encontro do imaginário acerca do Brasil e dos brasileiros que não só permeiam nossas relações com os outros países como também as nossas relações internas. Essas últimas se traduzem em um discurso conformista, acentuado pela ditadura militar de 1964, de que habitamos um “país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”.²²³ Por essa via, cria-se a ilusão não só do privilégio do compatriotismo divino, mas também se ressalta, no imaginário, o engodo de pertencer a uma certa elite mundial pelo simples fato de se ter nascido no Brasil, paraíso tropical sem guerras ou furacões. Esse engodo e esse conformismo é uma das bases ideológicas de alienação e de sustentação das verdadeiras elites econômicas e

²²³ Referência à conhecida canção ufanista de Jorge Ben Jor, datada de 1969, e gravada, inicialmente, por Wilson Simonal, intérprete conhecido pelo seu comprometimento com a ditadura militar, tendo gravado, além de *País Tropical* (1969), músicas como *Brasil, eu fico* (1970), *Que cada um cumpra com o seu dever* (1970), *Resposta* (1970), *País do Futebol* (1970) e *Obrigado Pelé* (1971). Segundo Renan Paiva Chaves (2010, p. 296), “Simonal estereotipou-se e foi reconhecido e recebido pela crítica e pelos músicos como ícone da alienação e da postura pró-ditadura, sendo fortemente associado à imagem ufanista brasileira, proliferada pela ditadura militar”.

dos abismos sociais, uma vez que se trata de um discurso cômodo, (re)confortante e, por isso, extremamente violento, já que não deixa margens à discussão. Essa violência se acirra quando o discurso que a perpetua vem travestido na construção de um mundo de fantasia e no engodo de pertencer a um grupo privilegiado pela imaginação e pela vivência das mais maravilhosas aventuras, em um suporte comunicativo que, pela sua dinamicidade e pelas suas especificidades de recepção, não deixa espaço nem tempo para a discussão ou para a reflexão — como ocorre na relação entre os telespectadores e o seriado *Sítio do Picapau Amarelo*.

Dessa maneira, as ideias elitistas, de manutenção do *status quo*, de afirmação e de reinterpretção do Sítio como paraíso perdido foram e são exploradas, à exaustão, pelas adaptações do universo ficcional do Sítio. Como vimos, nos anos 1970 e 1980, a primeira adaptação das obras infantis lobatianas realizada pela Rede Globo, em parceria com o Ministério da Educação e da Cultura, auxiliou, de forma indireta, o plano do governo militar de promover a integração e a homogeneização da cultura brasileira, criando artificialmente traços identitários. Desse modo, no plano simbólico, o Sítio foi usado — e ainda o é — não só a fim de naturalizar as relações estratificadas, mas também com o intuito de estabelecer o processo metonímico de elevar as representações de elementos da cultura do Sudeste brasileiro à categoria de cultura nacional, silenciando vozes dissonantes.

Mesmo que não vivamos mais o período da ditadura militar no Brasil, a homogeneização cultural continua a ser buscada nos anos 2000, desta vez pelos imperativos da globalização, igualmente calando as formações culturais que destoam do que se mostra ideologicamente interessante para mover, com rapidez cada vez maior, a roda do capitalismo neoliberal. Esses imperativos, como afirmam Martín-Barbero e Rey (2001), têm como agentes as grandes redes e os meios de comunicação de massa, que, ao se instalarem um país, procuram situá-lo na chamada “experiência global” e conectá-lo às formações culturais e ideológicas que sejam do interesse dos países dominantes, visando ao consumo e à retroalimentação desse sistema. Por isso, mesmo esses elementos da cultura do Sudeste que subsumem os das outras regiões também passam, no decorrer das adaptações do Sítio, por releituras, alinhando-os a entidades similares da cultura globalizada. É o caso, por exemplo, da Cuca, da Iara e

do Lobisomem, como vimos no sexto capítulo, que acabam assumindo identidade visual alheia, correspondendo aos padrões estéticos de produções televisivas e cinematográficas norte-americanas. É, portanto, equivocada a percepção de que o seriado televisivo dos anos 2000, o *site Mundo do Sítio* e o desenho animado veiculem conteúdos exclusivamente nacionais e sejam calcados nos índices culturais das obras infantis de Monteiro Lobato. O que ocorre é a submissão desses conteúdos supostamente nacionais aos padrões estéticos e ideológicos que estão em consonância com a mídia globalizada. Dessa forma, reafirmam-se, por meio dessas adaptações, as questões de dependência nos mais diversos campos. Além disso, como vimos no caso da adaptação de *O poço do Visconde*, apagam-se os traços de busca de solução para os problemas da coletividade, centrando a visão de questões sociais e ecológicas na necessidade — e no clichê — de que cada indivíduo deve fazer a sua parte. Assim, por meio da desmobilização social, acentuam-se o individualismo, as diferenças econômicas e culturais e, por conseguinte, as condições de manipulação e de poder sobre a sociedade.

Nesse sentido de afirmar simbolicamente conteúdos que remetem à dependência, as adaptações, como vimos, distorcem a figura dos cientistas e dos sábios, colocados como lunáticos, atrapalhados e incompetentes. Ao desvalorizá-los, (re)constroem-se as condições ideais para a manutenção da dependência tecnológica que sempre caracterizou nosso país. Esse modo de tematizar o conhecimento técnico, portanto, é consideravelmente mais grave do que a avaliação que Silvano Santiago (2004) faz acerca da “modernidade periférica brasileira”, dando conta do fato de que as questões científicas e tecnológicas sejam poucas vezes representadas pela cultura de massa ou mesmo pela erudita em nosso país. Não se trata, porém, apenas da quase ausência de tais representações na cultura de massa: quando presentes, na adaptação, são feitas de forma a ridicularizar os possíveis detentores de saberes técnicos. Essa ridicularização dos cientistas encontra eco nas representações da cultura de massa, que exploram o estereótipo do “cientista maluco”, um personagem geralmente misantropo, com cabelos desgrenhados e com invenções que, com poucas variações, escapam-lhes do controle ou fracassam, sendo salvos pelos mais “espertos” e “malandros”. Foi o que vimos na adaptação de *Viagem ao céu*, por exemplo, com o

caso dos astrônomos brasileiros. Nesse mesmo episódio, enquanto os habitantes do Sítio — simbolizando os brasileiros — só viajam por meio do pó de pirlimpimpim, aguarda-os na Lua a bandeira dos Estados Unidos cravada por um astronauta que, por meio da técnica, chegou lá bem antes. O desinteresse pela ciência também se evidencia na adaptação de *O poço do Visconde*, em que, diferente do que ocorre na obra-fonte, as crianças e Emília só toleram ouvir do sábio Visconde as explicações geológicas estritamente necessárias à perfuração do poço de petróleo. Já na adaptação de *Memórias de Emília*, vimos retratada a intelectualidade como alheia aos problemas práticos: uma vez que Emília, a “malandra”, e Visconde, o sábio, dedicam-se à escrita, deixam a erudita Dona Benta à mercê de sua ingenuidade, sendo ludibriada por um ladrão. Essas diferenças das adaptações em relação às obras de Lobato vão de encontro aos ideais desenvolvimentistas do autor, que “[...] sempre apontou para a problemática industrialização autônoma do Brasil, apesar dos extraordinários recursos naturais de que o país dispõe” (SANTIAGO, 2004, p.110). Obviamente, para que tal industrialização ocorra, necessita-se do conhecimento técnico e científico. Com a desvalorização desse tipo de conhecimento, sublinha-se outro tipo de solução — que já habita o imaginário nacional — para os problemas pontuais que se vão apresentando: o uso da malandragem²²⁴ e o “jeitinho brasileiro”.

As adaptações dos anos 2000, além de se alinharem ao imaginário de que “[...] a felicidade coletiva e popular se descompromete de qualquer nuance relativa ao mundo industrial [e científico] e às suas conquistas” (Ibidem), também se moldam aos chamados discursos politicamente corretos, os quais, além de evitarem polêmicas e debates, aliam-se aos esforços de ancoragem do seriado na contemporaneidade. Nesse sentido, questões prementes na nossa sociedade — como as ecológicas e as raciais — são simbolicamente representadas como resolvidas, pacíficas, fechadas. Nesse movimento de negação e de apagamento de questões tensionadas na sociedade brasileira, acaba-se por sufocar o senso crítico frente às discriminações das mais diversas ordens que existem em nosso meio. Entra-se em um jogo de faz de conta

²²⁴ Aqui, a expressão “malandragem” conota esperteza, uso de procedimentos alternativos e criativos, paralelos às convenções sociais, e não a marginalidade.

que essas tensões não existem, o que acaba por agravá-las e por sufocar as vozes daqueles que as sofrem.

Tratando-se de programas direcionados ao público infantil, talvez haja quem diga que tais representações são convenientes, pois mostrariam a forma ideal da sociedade. Não é, no entanto, o que observamos no decorrer das análises das adaptações. Os casos analisados situam, por exemplo e a despeito do que se observa e se debate contemporaneamente, personagens negros em apenas dois lugares: ou no de serviçais, ou no de personagens exóticos, mágicos. Se Lobato, entendendo o contexto de produção de suas obras, é acusado de racismo por tal emprego, o que dizer das adaptações contemporâneas? A favor dessas últimas sequer incorre o argumento de fidelidade às obras-fonte, pois essas produções já deram provas suficientes de que, nas suas práticas, essa é de uma questão secundária. Nos DVDs analisados, no *site* e no desenho animado, apesar de tantos personagens extralobatianos serem incluídos, e já que a produção televisiva se pretende politicamente correta, não há explicações para a não inclusão de outras representações dos afro-brasileiros — caso seguirmos a mesma lógica por eles empregada para a inclusão de núcleos temáticos. Além disso, frisamos que, no desenho animado, a única personagem com sotaque diferente, que lembra o caipira, é Tia Nastácia.

Tratando-se de discursos politicamente corretos, recuperamos ainda as questões ecológicas e a conseqüente exacerbação do individualismo. Na adaptação de *Caçadas de Pedrinho*, vimos o modo como os caçadores — que simbolizam, por seu turno, a ameaça à onça-pintada e, por metonímia, à natureza — foram representados de forma imbecilizada, menosprezando-se sua inteligência, o que pode também simbolizar que a natureza não está assim tão ameaçada, minimizado as dimensões do problema. Nesse mesmo tema, na adaptação de *O poço do Visconde*, incluiu-se a representação dos problemas de geração de energia, apontando acertadamente a produção de energia solar como um modo de produzir energia limpa. Essa produção, no entanto, ocorre de forma a atender apenas ao Sítio e aos seus moradores, que fazem “a sua parte” nesse processo. Esse fazer, porém, é representado de forma local, individualista, não abarcando as questões comunitárias e globais, reafirmando os moradores do Sítio como pertencentes a uma elite divorciada da população. Além disso, essa

representação da elite simpática, politicamente correta, cordial faz com que se naturalize o fato de existirem tais diferenças, atribuindo a pensamentos mágicos — como sorte ou destino — o fato de alguns poucos pertencerem a esse grupo privilegiado, em detrimento de uma maioria excluída do gozo das inovações tecnológicas e dos bens produzidos pelo modelo capitalista.

Esse elitismo também se relaciona à exacerbação do individualismo, uma vez que a personagem Emília, nas adaptações em geral e especialmente no desenho animado, é tomada como medida e como modelo a ser seguido de esperteza, coragem e iniciativa, encarnando os ideais da sociedade competitiva contemporânea. Ao mesmo tempo, seu ego exaltado representa o indivíduo que não amadurece para a vida em sociedade, como se vivesse em uma eterna primeira infância, sem a mão do adulto a conduzi-lo para fora do seu próprio mundo. Nas produções da cultura de massa, simbolizar o indivíduo de sucesso como egocêntrico mostra a tentativa de reprodução de uma sociedade igualmente individualista e, por isso, excludente e injusta. O viés do culto ao indivíduo em detrimento da coletividade também é um caminho para análise da transformação de Monteiro Lobato em personagem no *site Mundo do Sítio*. Como modelo de empreendedor, é muito mais útil às ideias do capitalismo neoliberal contemporâneo do que como escritor que reagia, de forma nacionalista, à contradição entre o atraso e à modernidade do país.

Nesse sentido, as adaptações das obras de Lobato refletem — e, por isso, reforçam — a contemporânea desarticulação do povo em prol de suas próprias causas. Assim, a cultura de massa, seja na televisão, seja na internet, colabora para que o país em estado alterado de “S”ítio não veja o país em estado de “s”ítio, de caos nas mais diversas áreas. Com isso, também se criam condições, no imaginário, para a manutenção das elites e do *status quo* — condições essas que se acentuam se considerarmos as particularidades da recepção de tais meios, que conduzem a um efeito de veridicção bastante forte.

Dessa forma, em contato com as adaptações, não é a obra de Monteiro Lobato que se vê, mas releituras filtradas por questões de mercado e de ideologias. Do universo ficcional de Lobato, muito pouco restou, em prol da contemporaneização e da globalização de conteúdos. Por isso, é um engodo pensar que se está contribuindo

para uma educação formal e erudita ao permitir às crianças o simples acesso a tais produções sem que esse acesso se configure como um incentivador de leitura — papel que tais adaptações podem exercer desde que um adulto (pais, cuidadores ou professores) encaminhe esse contato inicial para isso. Também é um engano pensar que se está valorizando um produto totalmente nacional ao formar público para essas adaptações ou ao comprar os produtos delas derivados. Igualmente é ilusório achar que se está sendo mais brasileiro ou patriota ao locar para o filho um DVD do Sítio no lugar de um da Disney, por exemplo, ou ao comprar uma boneca Emília, aos moldes do desenho animado, ao invés de uma Barbie. A diferença é mínima, alicerçada na credibilidade de Lobato junto a pais e a educadores. Com o alinhamento das produções nacionais às internacionais, com os contornos dados ao Sítio e aos seus personagens, especialmente nos dois últimos anos, podemos dizer que o Sítio, nessas adaptações, mudou de endereço e se tornou apenas mais um programa entre tantos outros, perdido na grade de programação e existindo às custas de leis e de incentivos governamentais. Além disso, o acesso a tais produções promove a educação do gosto por telenovelas, uma vez que o seriado assim se estrutura, e o contato com a estrutura de *sites* internacionais para crianças. Além disso, como vimos especificamente em relação ao *site Mundo do Sítio*, tais adaptações educam para o consumo. Desse modo, o que essas adaptações promovem, em última análise, é a retroalimentação com “mais do mesmo” que já existe na cultura globalizada. Em um país com tantos artistas (ilustradores, atores, músicos, escritores, pintores) de alta qualidade, é lastimável que tanto as formas de expressão a que o universo ficcional do Sítio é submetido quanto aos conteúdos por ela veiculados levem as adaptações a um nível artístico e cultural sofrível, pautado pelos imperativos da cultura de massa.

A literatura, nesse contexto de globalização e de pasteurização de conteúdos, é um dos meios de promover o desvio da cultura de massa (SANTIAGO, 2004). Isso porque, no seu *status* de arte, a literatura dá espaço para a originalidade, para a liberdade criativa (BAKHTIN, 1998), rompendo o alienante ciclo de reprodução de conteúdos. A arte literária, enfim, é caminho para conhecer e provar o mundo pelo viés de seus próprios olhos, pelo caminho trilhado por seus próprios passos, já que as atividades do escritor e do leitor, como coautor, promovem o contato com o novo e

abrem incontáveis janelas de acordo com as necessidades individuais (JAMES, 2007). Nesse abrir de janelas, cada um verá o seu espetáculo particular e irrepetível (Idem). Considerando a obra de Lobato como um clássico da literatura infantil, esse espetáculo inesquecível vislumbrado ao abrirem-se as janelas conecta o indivíduo a conteúdos que o integram a uma coletividade, partilhando memórias coletivas e individuais (CALVINO, 1993). Essa partilha está íntima e diretamente relacionada com os “carrapichos” lobatianos mais caros: a de uma vontade de pertencimento a um grupo acolhedor, humanizante e libertário. Isso porque, na condição de clássicas, essas obras trazem, em seu bojo, marcas de vivências e de leituras que nos precederam e atravessam a nossa cultura (Idem).

Portanto, a fim de promover esse desvio da cultura de massa, romper com o ciclo de automatismo de conteúdos ideológicos por ela promovida, especialmente através dos meios audiovisuais, e, principalmente, para que a obra de Lobato não se perca — e, com ela, um provável caminho de um dos muitos modos de sermos brasileiros —, diluída nos discursos travestidos de politicamente corretos e, por isso, de agradável palatabilidade, é necessário que se resgate não só a sua efetiva leitura como a leitura literária em si e a apreciação das demais formas artísticas. Esse exercício, que vem perdendo terreno para todos os atrativos que as facilidades tecnológicas contemporâneas trazem em seu bojo, precisa ser resgatado e assegurado. Para tanto, é necessário que saibamos usar esses recursos contemporâneos a seu favor. Esse uso passa, necessariamente, pela exploração dos recursos de interatividade e pelo aproveitamento, como fonte de motivação para a leitura, da visibilidade que alguns clássicos literários angariaram — como é o caso das obras infantis lobatianas — por meio das sucessivas adaptações. Já que, de certa forma, os personagens do Sítio habitam o imaginário nacional, nada mais sábio do que fazer uso desse prestígio e dessa familiaridade para a condução da efetiva leitura literária.

A familiaridade e a palatabilidade do universo ficcional lobatiano junto ao público infantojuvenil promovidas leva-nos, portanto, a pensar sobre a validade e a eficácia das adaptações com instrumentos de mediação de leitura escolarizada. Ora, em época de pensamento complexo, não cartesiano, nada mais natural e preparador para o enfrentamento da realidade que cerca os alunos que o cotejamento de diferentes

suportes, linguagens, versões faça parte da metodologia de ensino. Dessa forma, podemos dizer que, na prática docente, é possível, a partir da exploração das adaptações, promover não só a leitura literária como também o olhar reflexivo sobre as produções midiáticas contemporâneas. Com isso, a escola movimenta-se no sentido de educar para o exercício pleno da cidadania, ensinando os alunos a refletir, desenvolvendo junto a eles postura ativa frente à realidade. Certamente, a sensação de estranhamento que o confronto entre as diferentes versões causará não será ímpar na vida dos alunos, os quais estarão, por meio dessa e de outras experiências reflexivas constantes e progressivamente mais complexas, melhor preparados e mais estruturados para esses desafios futuros.

Do mesmo modo, assim preparados, os alunos também serão telespectadores mais críticos, que exigiram programação televisiva de maior qualidade no que diz respeito tanto às formas de apresentação quanto aos conteúdos por elas veiculados. Se tiverem contato com a gama de ótimos ilustradores e escritores que temos hoje em nosso país, exigirão também melhorias do ponto de vista artístico. Caso o ambiente escolar proporcione o acesso às diversas formas de arte e desenvolva-lhes o gosto por elas, não será tão fácil — como vem sendo até agora — para que as emissoras televisivas e os grandes portais de internet imponham produtos culturais massificados e constrangedoramente comerciais e empobrecedores.

Há quem possa contra-argumentar quanto à leitura efetiva de obras clássicas como as lobatianas, lembrando a anacronia da linguagem empregada. No caso particular do universo ficcional do Sítio do Picapau Amarelo, assim como é necessário formar professores que saibam mediar a leitura de questões polêmicas e éticas, que saibam contextualizar as obras, é também mister que se formem docentes que saibam elevar o vocabulário de seus alunos às construções lobatianas. Somente assim, com a leitura efetiva do universo ficcional do Sítio, é que as novas gerações saberão realmente como é “morar dentro de obras”, conforme queria Lobato. É no contato com os livros que os jovens leitores poderão engatar-se nas “pinceladas carrapicho” de Lobato e conhecerão o verdadeiro Sítio — aquele que cada um criará a partir da sua própria leitura e de suas próprias singularidades. Afinal, ainda é tempo de não mais

nos nivelarmos por baixo e de não deixarmos que o Sítio mude de endereço. É sempre tempo de ler literatura. É sempre tempo de arte. É sempre tempo de ler Lobato.

REFERÊNCIAS

Obras de Monteiro Lobato

LOBATO, José Bento Monteiro. *América*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LOBATO, José Bento Monteiro. *A barca de Gleyre*. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Brasiliense, 1959. Tomo 2.

LOBATO, José Bento Monteiro. *A chave do tamanho*. 42.ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LOBATO, José Bento Monteiro. *A reforma da natureza*. São Paulo: Globo, 2010a.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. São Paulo, Globo, 2008a.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Emília no país da gramática*. São Paulo: Globo, 2008b.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Globo, 2009a.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Negrinha*. 3.ed. São Paulo: Globo, 2011.

LOBATO, José Bento Monteiro. *O Pica-pau Amarelo*. São Paulo: Globo, 2010b .

LOBATO, José Bento Monteiro. *O poço do Visconde*. São Paulo, Globo, 2010c.

LOBATO, José Bento Monteiro. *O Saci*. 56.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOBATO, José Bento Monteiro. *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo, 2008c.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Globo, 2007b.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Urupês*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2009b.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Viagem ao céu*. São Paulo: Globo, 2010c.

LOBATO, Monteiro. *Memórias de Emília*. São Paulo: Globo, 2007a.

LOBATO, Monteiro. *O escândalo do petróleo e Ferro*. São Paulo: Brasiliense, 1957.

Obras gerais

ABREU, Tâmara C. S. Entre guerras, ciências e reformas: Emília consertando a natureza. In: LAJOLO, Marisa. CECCANTINI, João Luís (Orgs.) *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 439-351

AMODEO, Maria Tereza. Literatura infantil e televisão: que Sítio é este? In: JACOBY, Sissa (Org.) *A criança e a produção cultural*. Do brinquedo à literatura. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003a. p. 229-252.

AMODEO, Maria Tereza. Literatura, televisão e identidade cultural nos tempos pós-modernos. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Narrativas verbais e visuais*. Leituras refletidas. São Leopoldo: Unisinos, 2003b. p. 121-143

AMORIM, Galeno (Org.). *Retratos da Leitura no Brasil II*. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Pró-livro, 2008. Disponível em: <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/1815.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2011.

APPEL, Carlos Jorge. Lobato: um homem da República Velha. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1983. p. 25- 32.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva*. Revista Letras. N.o. 74. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ATAÍDE, Vicente. *Literatura Infantil e Ideologia*. Curitiba: HD, 1995.

AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1979.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães; KOCH, Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BERTOLLI FILHO, Cláudio. O caipira paulista em tempo de modernização: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. In: CHIAPPINI, Ligia. BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOTELHO, André. *Aprendizado do Brasil: a nação em busca de seus portadores nacionais*. Campinas: Unicamp, 2002.
- BRASIL, Agência Nacional do Cinema — Ancine. *Nova lei da TV Paga*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/nova-lei-da-tv-paga>. Acesso em: 25 abr. 2012.
- BRASIL, Conselho Nacional de Educação — CNE. Parecer 15/2010. *Orientações para que a Secretaria de Educação do Distrito Federal se abstenha de utilizar material que não se coadune com as políticas públicas para uma educação antirracista*. Brasília: Ministério da Educação, 2010a.
- BRASIL, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística — IBGE. Primeiros resultados definitivos do Censo 2010: população do Brasil é de 190.755.799 pessoas. *Brasília: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, 2010b. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1866&id_pagina=1. Acesso em: 24 jul. 2012.
- BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*. Brasília: MEC, 1975.
- BRASIL. Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. -

EMBRAFILME - e dá outras providências. Disponível em: <http://www.soleis.adv.br/cinemapoliticanacional.htm>. Acesso em: 23 abr. 2012.

BRASIL. *Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011*. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nºs 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos2011-2014/2011/Lei/L12485.htm. Acesso em: 25 abr. 2012.

BRITO, Leila Maria Torraca de. *De 'Papai sabe tudo' a 'Como educar seus pais': considerações sobre programas infantis de TV*. Revista Psicologia e Sociedade. Nº 17. jan/abr.2005. p.17-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf.v17n1/a07v17n1.pdf>. Acesso em: 15 out. 2012.

BUCCI, Eugênio. Ainda sob o signo da Globo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 220-240.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo, 2009.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARGO, Evandro do Carmo. Algumas notas sobre a trajetória editorial de *O Saci*. In: LAJOLO, Marisa. CECCANTINI, João Luís (Orgs.) *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 87-99.

CAMARGOS, Márcia. *Juca e Joyce: memórias da neta de Monteiro Lobato*. Depoimento a Márcia Camargos. São Paulo: Moderna, 2007.

CAMARGOS, Márcia. Um símbolo de resistência. In: LOBATO, José Bento Monteiro. *O Saci-Pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo, 2008. p. 14-18.

CAMPOS, André Luiz Vieira de. *A República do Picapau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1982.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1980. p. 109-138.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e nossa América. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.130-139.

CANDIDO, Antonio. O regionalismo como programa e critério estético: Franklin Távora. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v.2.

CARDOSO, Ciro Flamarion. No limiar do século XXI. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). *O século XX. O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 249-276. V. 3.

CARVALHAL, Tânia Franco. O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Roberto. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997.

CARVALHO, Cristiane Mafacioli. *Uma reflexão sobre os canais educativos no Brasil*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais. São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17975/1/R1779-1.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2012.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Brasiliense, 1962, v.1.

CASÉ, Reginaldo. Entrevista sobre a versão de 1977 do Sítio do Picapau Amarelo. In: TV GLOBO. *Memórias de Emília*. Versão exibida em 1978. Rio de Janeiro: Som Livre, 2008. DVD. Extras.

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

CHAVES, Renan Paiva. País Tropical e seu mimetismo: o discurso ufanista associado a Wilson Simonal e a desinvenção tropicalista. *Revista de Ciências Humanas*. Vol. 44, nº 2. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 293-311.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Roberto. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. 7.ed. São Paulo: Moderna, 2005.

DA COSTA, A., GOMES, M.. Intertextos midiáticos e dialogismos culturais n' O Sítio do Picapau Amarelo. *Iniciacom*. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/ojs-2.3.1-2/index.php/iniciacom/article/view/618/578>. Acesso em: 10 abr. 2012.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DARNTON, Robert. *O iluminismo como negócio*. História da publicação da "Enciclopédia", 1775-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971

DUARTE, Elisabeth Bastos. *Televisão: dos meios às linguagens*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da comunicação, 25, 2002, Salvador. Anais. São Paulo: Intercom, 2002. CD-ROM.

ESCARPIT, Robert. *Hacia una sociologia del hecho literario*. Madrid: EDICUSA, 1974.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Hucitec, 1992.

FERREIRA, Argemiro. As redes de TV e os senhores da aldeia global. In: NOVAES, Adauto. *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 255-169.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e comunicação audiovisual: uma história de intersecções e deslocamentos. In: MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010a. p. 267-279.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativas em trânsito. *Revista Contracampo*. n° 21. Niterói: 2010b. p. 26 -39. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revistaarticle/view/38/39>. Acesso em: 04 abr. 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio / 7 Letras, 2010c.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O intelectual e o bruzundanga: utopias históricas e distopias literárias no começo do século XX. In: DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria.(Orgs.) *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas; Porto Alegre: Ed. da Unicamp; Ed. da Universidade- UFRGS, 2000. p. 17-26.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

FRAISSE, Emmanuel. Numeralização e mundialização: quais são os impactos sobre a literatura infantojuvenil? In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Teclas e dígitos: leitura, literatura & mercado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

GOMES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, AntOnio (Org.). *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOTO, Roberto. *Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de "Dialética da malandragem"*. Campinas: Pontes, 1988.

JAMES, Henry. Prefácio. *Retrato de uma senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2011.

IANNI, Octávio. *A era do globalismo*. 9.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 101- 120

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Instituto Pró-livro, 2012. Disponível em: http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/2834_10.pdf. Acesso em: 23 jul. 2012.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*. Vol.1 e 2. São Paulo: Editora 34, 1996.

LAJOLO, Marisa. A figura do negro em Monteiro Lobato. In: *Presença Pedagógica*. vol. 4, n° 23, p. 23-32, set/out. 1998.

LAJOLO, Marisa. *Anõezinhos fora do lugar*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/lobatoanoezinhos.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2011.

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

LAJOLO, Marisa. *Paratextos e contextos da obra infantil lobatiana: Tia Nastácia em Caçadas de Pedrinho*. Anais do XII Congresso da ABRALIC. Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0526-1.pdf>. Acesso em 02 out. 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*. História e histórias. 6.ed. São Paulo: Ática, 2007.

LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

MACHADO, Ana Maria. *Fazer média e fazer mídia*. Disponível em: <http://observatorioidaimprensa.com.br/news/showNews/asp14112001997.htm>. Acesso em: 06 jun. 2012.

MACHADO, Liliene Maria Macedo. À margem do elemento X: desconstruindo os (super) poderes das meninas. *Em tempo de histórias*. Brasília, Vol. 0, N. 07, fev. 2011. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/emtempos/article/view/2660/2209>. Acesso em: 16 Out. 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARTÍN BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004. p. 251-291.

NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato: o editor do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto/Petrobrás, 2000.

NUNES, Cassiano. *O patriotismo difícil: a correspondência entre Monteiro Lobato e Artur Neiva*. São Paulo: Copidart, 1981.

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

PENTEADO, José Roberto Whitaker. *Novo "Sítio" é fiel à obra de Lobato*. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp171020019999.htm> Acesso em: 06 jun. 2012

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. *Infantis vencem o tempo*. In: PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa (Org.). *A vida com a TV: o poder da televisão no cotidiano*. São Paulo: SENAC, 2002. p. 242-243.

PONDÉ, Glória Maria Fialho. *A herança de Lobato*. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato. Uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa! : ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Literatura e cinema: encontro de linguagens*. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Narrativas verbais e visuais. Leituras refletidas*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 9-25.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SCWHARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem"*. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.

SENADO FEDERAL. Portal de Notícias do Senado. *Simon parabeniza Rede Globo pela volta do "Sítio do Pica-Pau Amarelo"*. Disponível em: <http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2001/10/22/simon-parabeniza-rede-globo-pela-volta-do-sitio-do-pica-pau-amarelo>. Acesso em: 06 jun. 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.); SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. V. 3

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SINGER, Dorothy G.; SINGER, Jerome L. *Imaginação e jogos na era eletrônica*. Porto Alegre, Artmed, 2007.

SISTO, Celso. *Continhos suspirados com poesia para depois das cinco*. São Paulo: Paulinas, 2011. p. 33.

SÍTIO do Picapau Amarelo em desenho estreia em janeiro. *Revista Veja*. São Paulo, 15 dez. 2011. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/sitio-do-picapau-amarelo-em-desenho-estreia-em-janeiro>. Acesso em: 15 abr. 2012.

SOMMER, Doris. Romance irresistível. In: *Ficções de fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 17- 46.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. nº 51. Florianópolis: jul./dez. 2006. p.19-53. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775/9004>. Acesso em: 26 mar. 2012

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 13.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VILCHES, Lorenzo. *Play it again, Sam*. Barcelona, Rev. Análisi, nº 9, 1984. p. 57-70.

VALADARES, Ricardo. A Cuca não pegou. In: *Veja on-line*. 5 de dezembro de 2001. Disponível em: http://veja.abril.com.br/051201/p_159.html. Acesso em: 30 mai. 2012.

YUNES, Eliana. Lobato e os modernistas. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato*. Uma revisão crítica. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

YUNES, Eliana. Na contramão da pedagogia doutrinária. In: YUNES, Eliana (Org.). *Monteiro Lobato: ideias ao infinito*. Rio de Janeiro: Reflexão, 2011. p. 168-180.

YUNES, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.

ZENHA, Celeste. Mídia e informação no cotidiano contemporâneo. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). *O século XX. O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 225-248. v. 3.

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

DVDs

TV GLOBO. *Caçadas de Pedrinho. Memórias de Emília*. Coleção Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Som Livre, 2004a. DVD.

TV GLOBO. *Memórias de Emília*. Versão exibida em 1978. Rio de Janeiro: Som Livre, 2008. DVD.

TV GLOBO. *No Reino das Águas Claras. Viagem ao céu*. Coleção Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Som Livre, 2004b. DVD.

TV GLOBO. *O Minotauro*. Versão exibida em 1978. Rio de Janeiro: Som Livre, 2009. DVD.

TV GLOBO. *O poço do Visconde. O Saci*. Coleção Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Som Livre, 2004c. DVD.

WALT DISNEY HOME ENTERTAINMENT. *A Pequena Sereia*. Edição especial. Manaus: Videolar, s/d.

WALT DISNEY HOME ENTERTAINMENT. *Peter Pan*. Edição platinum. Manaus: Videolar, s/d.

Sítios sobre Monteiro Lobato consultados

REDE GLOBO. Memória Globo. *Sítio do Picapau Amarelo — 1ª. versão*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252780,00.html>. Acesso em: 10 mar. 2012.

REDE GLOBO. Memória Globo. *Sítio do Picapau Amarelo — 2ª. versão*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-253941,00.html>. Acesso em: 30 mai. 2012.

REDE GLOBO. *Monteiro Lobato reencontra seus leitores*. Disponível em: http://lobato.globo.com/edglobo_lancamentosdabienal.asp#infanto. Acesso em: 02 fev. 2012.

REDE GLOBO. *Mundo do Sítio*. Disponível em: <http://mundodositio.globo.com/>. Acesso em: 02 mar. 2012.