

GEOVANA MARIA PINHEIRO SAHÃO

EMÍLIA: UMA ESPÉCIE DE BOBO DA CORTE



ARARAQUARA – SP
2021

GEOVANA MARIA PINHEIRO SAHÃO

EMÍLIA: UMA ESPÉCIE DE BOBO DA CORTE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef

ARARAQUARA – SP
2021

S131e	<p>Sahão, Geovana Maria Pinheiro</p> <p>EMÍLIA : uma espécie de bobo da corte / Geovana Maria Pinheiro</p> <p>Sahão. -- Araraquara, 2021</p> <p>112 f.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientadora: Karin Volobuef</p> <p>1. Literatura infantil e juvenil. 2. Humorismo. 3. Cômico. 4. Literatura brasileira. I. Título.</p>
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

GEOVANA MARIA PINHEIRO SAHÃO

EMÍLIA: uma espécie de bobo da corte

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef

Data da defesa: ____17/05____/2021__

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Karin Volobuef

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ FCL-Araraquara.

Membro Titular: Profa. Dra. Rosana Rodrigues da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso.

Membro Titular: Prof. Dr. Genivaldo Rodrigues Sobrinho
Universidade do Estado de Mato Grosso.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A Luiz e Rosilene, meus pais, por doarem seus dias em dedicação a minha vida e de meus irmãos;

AGRADECIMENTOS

A Deus, sem sua graça, nada seria possível;

À virgem Maria, que sempre cuidou de mim;

À minha orientadora, Profa. Dra. Karin Volobuef, pelo exemplo de humildade, dedicação e paciência;

Ao Prof. Dr. Genivaldo Sobrinho e a Profa. Dra. Rosana Rodrigues da Silva, pela leitura minuciosa e atenta que norteou o trabalho no Exame de Qualificação.

Aos meus pais, os quais se esforçaram grandemente para que eu pudesse estudar;

Ao meu esposo, meu companheiro de vida;

Aos meus irmãos, Thiago e José, que eu tanto amo;

À minha amiga Ana, por toda escuta atenciosa.

À minha amiga Tarsila, que me hospedou em sua casa durante as disciplinas do mestrado.

“O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”.

(João Guimarães Rosa, 1994, p. 449)

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a narrativa *Reinações de Narizinho* (1931), do autor brasileiro Monteiro Lobato. O propósito da pesquisa realizada é buscar subsídios para entender melhor a contribuição desse autor, considerado um dos mais expressivos nomes da literatura infantil brasileira, o qual construiu narrativas do gênero repletas de humor e criatividade. Para realizar esse propósito a análise voltou-se para a personagem Emília, em *Reinações de Narizinho* (1931), focalizando especificamente os procedimentos cômicos utilizados pelo autor para provocar o efeito do riso no leitor.

Por conseguinte, apontou-se os diferentes aspectos do cômico, e principalmente, a forma como eles foram desenvolvidos na construção da personagem Emília – figura chave na literatura infantil brasileira, que obteve reconhecimento internacional. A investigação ancorou-se na hipótese de haver grandes semelhanças entre a boneca e a figura do bobo da corte. Essas semelhanças permitiram a Monteiro Lobato usar Emília como porta-voz de seu pensamento crítico e como veículo das ideias, propostas e concepções que ele pretendia difundir junto ao público infantil juvenil, em termos de sociedade, cultura, educação das crianças e literatura.

Palavras-chave: Literatura infantil. Cômico. Bobo da corte. Emília. *Reinações de Narizinho*.

RESUMEN

Esta disertación propuso un estudio acerca de la narrativa *Reinaciones de Narizinho* (1931), del autor brasileño Monteiro Lobato. El propósito fue buscar subsidios para entender mejor la contribución de ese autor, considerado uno de los más expresivos nombres de la literatura infantil brasileña, el cual construyó narrativas del género repletas de humor y creatividad. El análisis, que se volvió al personaje Emilia, en *Reinaciones de Narizinho* (1931), tuvo por objetivo señalar e identificar los procedimientos cómicos utilizados por el autor, para provocar el efecto de la risa en el lector. Por consiguiente, se señalaron los diferentes aspectos del cómico, y principalmente, la forma como fueron desarrollados en la construcción del personaje Emilia- figura clave en la literatura infantil brasileña, que obtuvo reconocimiento internacional. La investigación se basó en la hipótesis de que existen grandes similitudes entre el muñeco y la figura del bufón. Estas similitudes permitieron a Monteiro Lobato utilizar a Emilia como portavoz de su pensamiento crítico y como vehículo de las ideas, propuestas y concepciones que pretendían difundir entre la niñez y la juventud, en materia de sociedad, cultura, educación infantil y literatura.

Palabras-clave: Literatura infantil. Cómico. Bufón de la corte. Emilia. *Reinaciones de Narizinho*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2.0 COMO SURTIU A LITERATURA INFANTIL?	14
2.1 O escritor da literatura infantil e a arte	17
2.2 A literatura infantil no Brasil	18
2.3 A literatura infantil pós Lobato	34
3 O CÔMICO NUMA CONJUNTURA NEGATIVA.....	39
3.1 O cômico em sua amplitude.....	42
3.2 As outras formas do cômico: a ironia	45
3.3 As outras formas do cômico: a paródia	47
3.4 As outras formas do cômico: a sátira.....	50
3.5 As outras formas do cômico: a caricatura.....	52
3.7 O humor, para além do cômico.	53
3.8 O humor na literatura infantil	54
4 REINAÇÕES DE NARIZINHO, UMA CONSTRUÇÃO DE MONTEIRO LOBATO	56
4.1 <i>Reinações de Narizinho</i> , um livro original.....	59
4.2 Uma relação entre criação e criador	63
4.3 A personagem Emília e seus desdobramentos.	65
5 O BOBO DA CORTE. SERÁ MESMO UM BOBO?	68
5.1 Emília uma espécie de bobo da corte: o corpo.....	72
5.2 Emília uma espécie de bobo da corte: a ingenuidade.....	78
5.3 Emília uma espécie de bobo da corte: a loucura	81
5.4 Emília uma espécie de bobo da corte/ bufão: a fala	84
5.5 As revelações do bobo da corte.....	87
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103

1 - INTRODUÇÃO

A atual investigação situa-se na intersecção entre dois campos temáticos principais, o da literatura infantil e do humor, priorizando a contextualização prévia de cada um deles, a fim de efetuar uma análise do processo de composição do humor na narrativa infantil *Reinações de Narizinho* (1931), tomando como objeto central do estudo a construção da personagem Emília, presente no âmbito ficcional.

Partindo da ideia de que a comicidade está incorporada à produção literária de Monteiro Lobato como traço característico e distintivo e que, ao empregar esse recurso em seu texto, o escritor procura tratar das contradições do homem, assim como subverter modelos que considera ultrapassados, tornou-se perceptível o humor, em seu uso, como discurso empenhado, que não se formata na gratuidade e sim, no uso consciente e atualizado dos modos de conceber a realidade, ocasionando o interesse principal desta pesquisa, pois, pelas palavras de Duarte (2006, p. 26),

Visto que o humor desempenha na sociedade um papel social e político por meio de algumas funções básicas como o ataque ao estabelecido, à censura, ao controle social, traduzindo-se como um meio de fazer aflorar outros possíveis padrões escondidos e possibilitando descobrir quais as repressões de uma sociedade, Lobato, ao introduzir esse elemento em sua obra, procurou utilizá-lo justamente como meio de divergência e contestação ao meio social (e cultural) em que suas personagens estavam inseridas.

Ao deixarmos de enxergar a atuação da personagem, na perspectiva ingênua e simplista (por meio da qual o riso eclodiria despropositalmente), empenhamo-nos em selecionar argumentos que combatessem a convicção da literatura infantil como restrita e menor. Uma vez que, de conhecimento dos estudiosos da área, essa esteve associada, desde seus primórdios, a um juízo de criança que necessitaria ser resguardada e instruída pelas grandes instituições, tal qual a escola, incumbida de uma formação ancorada em valores precisos, a fim de construir cidadãos desejáveis ao exercício da pátria e do trabalho.

Desse modo, inicialmente discorreremos acerca dos problemas da literatura infantil, atingindo os interesses que a circundam como veículo de princípios pedagógicos e moralizantes, decorrentes de um processo histórico, pelo qual a mentalidade moderna possibilitou a edificação de uma nova categoria social, mas não a reconheceu em sua complexidade. De feito que focalizamos nas particularidades da infância, conferindo

prioridade às distinções e apreciações do grupo produtor e adquiridor de cultura, a fim de evidenciarmos as buscas, decorrentes do século XX, por um gênero desvinculado dos parâmetros didáticos e conhecimentos factuais, tendo em vista os critérios da criatividade, sensibilidade e prazer do leitor.

Num segundo momento, a fim de auxiliarmos na compreensão das contribuições de Monteiro Lobato para o gênero, tornou-se imprescindível traçar o percurso temporal de desenvolvimento da modalidade no Brasil, selecionando, entre os conteúdos, as barreiras encontradas no país, onde as produções se deram na perspectiva de cópia dos modelos estrangeiros, até o momento em que o autor interviu com sua escrita revolucionária, infiltrada pelo riso vivo e constante, consoante explana Machado (2007, p. 123):

Do universo lobatiano herdamos preciosas características que nos distinguem. A primeira é o respeito integral à inteligência da criança, a aposta na sua capacidade, a confiança em que ela está à altura e vai corresponder aos mais instigantes desafios [...] a segunda foi o estímulo para mergulharmos nas entranhas do Brasil [...], torna-se possível imergir na memória e nas variadas experiências nacionais, criando condições para que o espírito brasileiro se manifeste em histórias e personagens muito nossos, ligados às raízes folclóricas e à cultura popular, embebidos de nossos falares e da realidade histórica que nos circunda, mas sem com isso excluirmos contribuições anteriores e exteriores.

De maneira especial, situamos algumas considerações a respeito do poder crítico-reflexivo do humor na vida da criança, revelando, na inversão e subversão da normativa vigente, a aproximação questionadora e desmistificadora, indissociável do princípio.

Doutra parte, abordamos uma reflexão situada na amplitude do universo cômico, o qual abrangeu, entre suas manifestações, o humor. Assim, principiando pela tradição Antiga, privilegiou-se uma discussão iniciada na apresentação do cômico em oposição ao domínio sério, para, a partir de então, expor a evolução do pensamento, até o momento em que foi compreendido e definido por si e enquanto tal, na valoração do próprio uso, deixando de excluir dos seus entornos o riso popular, da praça pública (de extrema importância para a nossa pesquisa).

Neste percurso apresentamos brevemente as peculiaridades das concepções de alguns grandes teóricos - Aristóteles, Platão, Hobbes, Kant, Nietzsche, Bergson e Propp -, assinalando o interesse dos estudiosos pelos princípios do cômico e desvelando sua importância. Na trajetória, compreendemos a problemática das definições que apartaram do riso a capacidade de evidenciar as contradições entre as esferas de poder e o povo, transgredindo-as.

Ao longo da investigação, colocamos como considerável o entendimento, pelas palavras de Bergson, do caráter coletivo do riso, uma vez que somente é compartilhado ao grupal, quando os indivíduos compreendem o ensejo e partilham de valores semelhantes, sinalizando para a circunstância de que as motivações que levam adultos a rirem são diferentes das que inspiram a mesma atitude nas crianças, reforçando a sensibilidade autoral, necessária e operada por Monteiro Lobato.

Entre tantas teorias e conceitos do cômico, a própria leitura atenta da narrativa de *Reinações de Narizinho* (1931) nos indicou qual melhor atingiria os objetivos propostos, mediante uma análise das falas e comportamentos da protagonista. Então, na terceira parte da dissertação, buscamos apoio nos estudos de Bakhtin acerca das obras de François Rebelais no contexto do riso popular, e nos concentramos na hipérbole das personagens e nos elementos rejeitados da cultura oficial, em que os heróis traduzem o triunfo sobre o universo unilateral medieval. Como destaca Bakhtin (2013, p. 71),

[...] o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal.

Uma vez que consideramos haver semelhanças entre a figura e função do bobo da corte e da boneca de pano, no que diz respeito ao físico (vestimentas vibrantes, corpo grotesco, deformações) e performance (loucura, fala incontida, sinceridade, comicidade e caráter crítico), propomo-nos efetuar um estudo aprofundado acerca de cada uma dessas características a fim de comprovar as hipóteses que fundamentam o trabalho, interpostas nas interrogações: Há, verdadeiramente, uma semelhança entre Emília e os bobos da corte? Se sim, em quais aspectos eles se assemelham? Qual o efeito pretendido pelo escritor com sua construção? Quais valores evidenciaria, para então criticá-los, por meio de um narrador que expõe a boneca numa espécie de bufão?

E que, para tais questionamentos pudessem ser investigados, necessitou-se uma aproximação entre personagem e autor, elencada pelas teorias de Antonio Candido e Michel Zérafra. Apreendendo o parecer, do último, acerca da personagem do romance, Candido definiu-a numa relação com o escritor, de modo que as ideias selecionadas e trabalhadas, coerentemente, dariam origem ao ser fictício, o qual não se proporia na cópia fiel da realidade, nem em uma origem, totalmente, inventada. Assim, Emília associar-se-ia aos pensamentos de

Monteiro Lobato, tornando inevitável intercorrer sobre a lógica de escolha do escritor, no intuito de apreendermos a criação em sua completude. Entendendo, no entanto, que a obra não é uma interpretação direta da vida do escritor, mesmo que a ele remeta, como aponta as próprias ideias de Lobato.

Monteiro Lobato foi empreendedor, escritor, mas acima de tudo grande reformista, pois buscava, em cada uma das ações, concretizar ideologias de um Brasil, não associado às ideias de atraso. Em certo momento, descrente da tentativa de escrever para adultos pessimistas, o autor descobre, nas crianças, uma solução para implantar seu ideário, sendo nessa modalidade que alcança sucesso e constrói a utopia brasileira, dentro do ambiente das histórias realista-fantásticas do Sítio do Picapau Amarelo, no conjunto Emília dá-se como sua grande porta-voz.

A personagem que foi evoluindo, ao longo dos volumes do Sítio do Picapau Amarelo, ganhou vida e ficou conhecida por seu senso de liberdade, teimosia, determinação e, ao mesmo tempo, sonhadora, como evidenciado em *Memórias da Emília* (1936), quando ao viajar para Hollywood, torna-se celebridade mundial:

– Dona Shirley está? – perguntei [...] – Shirley, corra!... Venha ver três fenômenos – [...] – Um anjinho, uma boneca e um sabugo de cartola [...] Shirley veio de galope [...] Abraçou-me dizendo: – Eu sabia que você acabava chegando até aqui. Ainda ontem disse a mamãe: “Qualquer coisa está me dizendo que Emília não tarda” (LOBATO, 1945, p. 92).

Segundo Marisa Lajolo (2001), a excepcionalidade de Emília se inscreve, no momento em que ela começa a falar, definindo tudo ao seu modo:

A gente nasce, isto é, começa a piscar, quem para de piscar chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – Viver é isso. É um dorme e acorda [...] A vida da gente neste mundo, senhor Sabugo, é isso. Um rosário de piscadas. Cada piscado é um dia. Pisca e mama; pisca e anda; pisca e brinca; [...] pisca e ama; pisca e cria filhos. Por fim pisca pela última vez e morre. – E depois morre? Perguntou Visconde. – Depois que morre vira hipótese. É ou não é? O Visconde teve de concordar que era (LOBATO, 1945, p. 13).

Assim, chama a atenção dos leitores, por se colocar como agente crítico e voz ativa das denúncias sociais, mas de forma divertida, através do humor e da esperteza, proporcionando uma leitura prazerosa ao público.

Se Emília de início diverte, na sequência faz pensar. E, se quando ainda crianças, por ela nos deixamos encantar, no momento em que tornamos adultos, percebemos que o riso de

Emília não é ingênuo e, por isso, necessita de um estudo aprofundado, a fim de que sejam compreendidas todas as suas nuances, como nos proporemos a fazer, ao longo desta dissertação de mestrado.

2 - COMO SURTIU A LITERATURA INFANTIL?

“Tudo é mistério nesse reino que o homem começa a desconhecer desde que o começa a abandonar” (MEIRELES, C. 1951, p.36)

De acordo com Fernando Azevedo (1953), o livro para crianças é uma elaboração dos povos modernos, posto que, na antiguidade, alentava-se a curiosidade por meio das histórias de origem folclórica, propagadas oralmente ou recitadas ao longo das canções de ninar, de forma que, como assinala Volobuef (1993, p. 112):

O que comumente se denomina de conto de fadas ou conto da carochinha são histórias que constituem um legado da tradição oral popular: narrativas transmitidas de geração a geração durante um longo tempo antes de serem, afinal, coletadas e recolhidas em livros. Com isto, os autores desses contos de fadas populares (ou Volksmärchen), bem como a época de sua criação, tornaram-se incógnitas irrecuperáveis. E a prolongada difusão oral no seio do povo mais simples faz destas obras um fruto e um bem da coletividade.

Assim, pautada na tradição oral, a literatura infantil somente concebeu-se como gênero no final do século XVII, mediante a ascensão do núcleo familiar burguês, que reivindicou uma distinta concepção de família e infância.

Durante a Idade Média, a sociedade era regida pelos feudos, sistema no qual as terras eram passadas dentro de uma descendência de herdeiros, interiormente aos casamentos desprovidos de afeto. Nessa estruturação, segundo Lajolo e Zilberman (1999), a criança não recebia diferença no trato, em relação ao adulto.

No entanto, com as transformações decorridas, o pequeno adquiriu lugar de relevância e começou a ser visto como detentor de necessidades próprias, já que na nova ideia parental, introduziu-se a estimulação dos laços afetivos entre os membros e o encargo, recebido pelos pais, de responsabilizarem-se pela disposição física e mental dos filhos, propiciando o desejo e surgimento “de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 17).

Nesse contexto, a Literatura Infantil desenvolveu-se por meio da obra de Charles Perrault, com seus contos amparados na tradição oral, em conjunto aos outros influentes escritores ingleses: Lewis Carroll, George MacDonald, Oscar Wilde, Dickens e Charles Kingsley, Defoe e Swift (os dois últimos conhecidos por obras escritas para adultos, mas que

fizeram sucesso com o público infantil) e os importantes autores estrangeiros: Hans Christian Andersen, Jacob Ludwing, Jules Verne, os irmãos Grimm, Fénelon, Wilhelm Carl e La Fontaine.

Contudo, apesar da tentativa de concepção e particularização da faixa etária, muitos entenderam a infância de forma idealizada ou nem a reconheceram como um novo grupo emergente, de forma que, embasados em pilares preconceituosos, subscreveram-na erroneamente, de acordo com Penteado (2011, p. 119):

Apesar da existência de registros merecedores de esforços isolados, no século XVII, em que se considerava a criança como indivíduo, a maioria dos cronistas da literatura infantil observa que, durante todo o século e em boa parte do século seguinte, as crianças eram vistas diversamente ou como almas condenadas, que precisavam ser salvas através do rigor de ações piedosas, ou como adultos em potencial, que deveriam ser preparados exaustivamente com essa única finalidade.

Tendo as crianças como almas condenadas ou adultas em potencial, o ideário tornou propósito aliado inicialmente ao caráter didático/pedagógico do texto infantil, o qual se forjou como instrumento controlador e propagador das normas que enalteciam as ideologias dominantes, manipulando/silenciando a liberdade de expressão dos menores e servindo a igual suporte para transmitir os princípios “adequados”. De maneira que, ignorada a destinação da obra e considerados os conteúdos e formas preferidos pela intencionalidade do adulto e autor, foram julgadas e selecionadas as temáticas “mais úteis e convenientes” à consciência do público infantil, que, na maioria das vezes e em desacordo à ciência pedagógica, dispensou o tido por recomendável e interessou-se pelo desprezioso. Como acrescenta Zilberman (1982, p. 18):

Enquanto isto, como a criança verdadeira era ilhada, porque tornada alheia aos meios de produção, e comprimida pelos mais velhos, que assim asseguravam seu prestígio e dominação, foi elaborada uma série de atributos, os quais revestiram a qualificação dos pequenos e reproduziram ideologicamente sua diminuição social: a menoridade, a fragilidade física e moral, a imaturidade intelectual e afetiva.

Desse modo, ao dispor com base na historicidade e confundir livros escritos para crianças com Literatura Infantil, a maioria supôs/supõe a última fatalmente um gênero inferior, ao compará-la às outras literaturas, podendo ser denotado no lacônico espaço a ela destinado dentro das universidades e da academia, sendo: “Como se a menoridade de seu público a contagiasse.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1999, p. 11).

Esta avaliação pejorativa incorre, de acordo com Peter Hunt (2010), por questão de “status” do leitor que se entrevê como parte da ilusória postura intelectualista e, por isso, deseja segregar o literário, definindo a literatura como inigualável, pretenciosa, difícil e, portanto, inacessível ao público infantil. Esse, propagando críticas absolutas, busca apropriar-se do texto, posto não considerar os valores estilísticos situados sob juízos qualitativos distintos dos da literatura tradicional, nem compreender a indispensável proposição do gênero infantil para oferecer acessibilidade e dispensar “cânones”, dado que a criança não é revestida da teoria para a padronização interpretativa, incomodando as visões puristas e dogmáticas que acercam os departamentos literários, conforme afirma Hunt (2010, p. 48-49):

É óbvio que uma grande parcela dos livros para criança é de valor insignificante segundo qualquer critério “literário” tradicional; mas não está claro para mim se essa proporção é sequer mais alta do que para a literatura “adulta”. Supor que a literatura infantil seja de algum modo homogênea é subestimar sua diversidade e vitalidade.

É uma triste reflexão sobre a universalidade que a própria riqueza, diversidade e vitalidade da literatura infantil tenha atuado contra sua aceitação. A literatura infantil (e seu estudo) atravessa todas as fronteiras genéricas já estabelecidas, históricas, acadêmicas e linguísticas; ela requer contribuição de outras disciplinas; é relevante para uma ampla classe de usuários, apresenta desafios singulares de interpretação e de produção.

Entendido o ensejo, queremos enfatizar que a literatura infantil forma um veio próprio, distinto das demais obras literárias brasileiras, uma vez que possui elementos próprios e singulares em vista de seu público-alvo definido. Mesmo assim, também queremos acentuar muito fortemente que, em nenhum aspecto, essa literatura para crianças é inferior ou menos importante do que as outras. Prova disso são os(as) diversos(as) escritores(as) e poeta(isas) renomados da literatura brasileira adulta que também escreveram textos voltados ao público infantil, ao avistarem sua importância no mercado editorial e na consciência do jovem leitor.

Um desses autores é Graciliano Ramos, o qual redigiu para o novo público, quando já bem sucedido em seu ofício nacional e aclamado pelos críticos da literatura para adultos. Dentro da escrita para o grupo infantil juvenil, o autor alagoano narrou, em *A terra dos meninos pelados*, (1939) a história de um garoto que sofria preconceitos por parte das outras crianças. Além de outros dois títulos para a mesma comunidade: *Pequena história da república* (1940) e *Histórias de Alexandre* (1944), reforçando a ideia de Hunt (2010, p. 48) de que:

A suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas – para não falar que é uma contradição conceitual – é, tanto em

termos linguísticos como filosóficos, insustentável. Implica também uma improvável homogeneidade entre texto e abordagem autoral, uma perspectiva ingênua da relação entre leitor e texto e uma total falta de entendimento tanto das habilidades da criança leitora como da forma como os textos operam.

Nesse meio tempo, porém, diversos eventos já corroboraram não só a qualidade estética da literatura infantil, como o seu reconhecimento pela crítica acadêmica. Basta citarmos que a ANPOLL, Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística, arrola, entre seus Grupos de Trabalho, o GT Leitura e Literatura Infantil e Juvenil.

2.1 - O escritor da literatura infantil e a arte

Muito da dubiedade existente no campo da Literatura Infantil reside no descompasso hierárquico de ser lida pela criança, mas escrita e elegida por um adulto. E, para completar, este adulto escreve e escolhe não para a criança que ele mesmo foi, mas para aquela que deveria ter sido. Como resultado, muitos desses escritores adultos pecam por escrever para um *ideal* de criança, em vez de escrever para crianças de verdade. Por esses motivos, o autor não se torna sensível ao universo infantil que algum dia já existiu dentro dele. Assim, é comum haver um desequilíbrio, muitas vezes acirrado, entre transmissor e receptor. O efetivo sucesso da literatura infantil – concretizado na transformação da criança sem hábito ou gosto por ler em criança leitora – ainda vai mancando atrás desse seu objetivo. Como afirma Meireles (1979, p.27), a complicação está em:

[...] saber o que há, de criança, no adulto, para poder comunicar-se com a infância, o que há de adulto, na criança, para poder aceitar o que os adultos lhe oferecem. Saber-se, também, se os adultos sempre têm razão, se, as não estão servindo a preconceitos, mais que à moral; se não há uma rotina, até na Pedagogia; se a criança não é mais arguta, e sobre tudo mais poética do que geralmente se imagina.

Por conseguinte, o livro infantil, se entendido no campo artístico da literatura, sucumbe ao teor moralizante e evidencia o viés lúdico, ao oferecer um enredo mirado dentro do universo que tem por centro a expectativa da criança, como ser particular que não compartilha das referências do adulto. Quando a literatura infantil é construída dessa forma, ela emancipa o leitor e o faz questionar convencionalismos, expondo novas perspectivas sociais, educacionais e políticas, de acordo com Lígia Cademartori (1986).

Desse modo, a criança torna-se a apreciadora e delimitadora das obras que conseguem alcançar a execução do enredo interessante e prazeroso, dado que o bom livro é aquele que atrai a atenção da criança, em vista disso, de acordo com Zilberman (1982, p. 14):

[...] explicita-se a duplicidade congênita à natureza da literatura infantil: de um lado percebida sob a ótica do adulto, desvela-se sua participação no processo de dominação do jovem, assumindo um caráter pedagógico, por transmitir normas e envolver-se com sua formação moral. De outro, quando se compromete com o interesse da criança, transforma-se num meio de acesso ao real, na medida em que lhe facilita a ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias, e a expansão de seu domínio linguístico.

A poetisa Cecília Meireles, em *Problemas da literatura infantil* (1951), afirma que, ao contrário do que muitos indivíduos ponderam, a criança é um ser sensível à arte literária e aos elementos técnicos que compõem o livro, preposição fundamental à compreensão do autor, o qual deve negar-se a oferecer qualquer conjunto de palavras ordenadas e insignificantes como suficientes para o interesse do público assinalado, uma vez que esse aprecia narrativas ricas de conteúdos humanizados e escritores que utilizam a palavra com maestria, ao adentrarem em seu universo.

Entre os livros do século XIX que agradaram ao gosto infantil cabe mencionar os contos folclóricos coletados pelos Irmãos Grimm, com a edição da coletânea dos contos de fadas (confundidos com a literatura infantil em si), os quais permitiram acercar caminhos e elementos que comporiam a predileção textual das crianças. Fora os materiais reunidos pelos Grimm, verifica-se, entre as crianças, a apreciação do gênero fantástico e dos ambientes exóticos.

Regina Zilberman e Ligia Magalhães (1987) vão afirmar que o acesso à fantasia pela criança compensa seu desprestígio social em relação ao controle exercido pelo adulto sobre ela e a harmonia desse descompasso é utópica. Dessa forma, a fantasia aciona a imaginação do leitor e, nesse plano, a criança realiza aspirações que é impossibilitada de operar na realidade.

Assim, o fantástico preenche as lacunas próprias dessa faixa-etária, fase propícia ao desconhecimento do real, de modo que o improvável e o inesperado, arquitetados dentro da imaginação, auxiliam sua compreensão de mundo, o que é comentado por Ceccantini (2004, p. 98):

Concebida assim, a fantasia seria um dos elementos do processo de emancipação da criança, resultando a obra literária infanto-juvenil em uma contribuição importante para o desenvolvimento cognitivo, afetivo e

emocional da criança e do jovem, ao possibilitar-lhes a compreensão de si mesmos.

Outro procedimento, o qual comprovou a aptidão do público, foi o emprego de personagens infantis como protagonistas no enredo. Esse recurso tornou possível que o jovem leitor se identificasse e se sentisse parte das aventuras narradas. Essa identificação entre personagem e criança, segundo Nelly Novaes Coelho (1991), faz com que a segunda seja levada, inconscientemente, baseada nas vivências e características da primeira, a resolver suas próprias situações.

Ademais, é importante evidenciar o gosto dos pequenos pela tradição oral, a qual enviou, nos textos, uma linguagem aproximada do folclore narrado pelos contadores de história, sem grandes rebuscamentos ou acréscimo de ornamentos. Essa linguagem é próxima da consciência infantil, a qual começa a empreender na construção de uma linguagem simbólica (dos dois aos quatro anos), a fim de operar com os elementos linguísticos de forma lúdica e a intuir conceitos abstratos (dos quatro aos sete anos), segundo Piaget (1978).

Nessa inicialização da compreensão atua de modo auxiliar a ilustração, com o objetivo de proceder a ampliação das possibilidades de construção do sentido textual, dentro do princípio artístico e estético. Tal componente é recorrente nos livros infantis, posto concretizar aspectos, os quais possam não ter sido apreendidos apenas por meio das ideias letradas, possibilitando ao leitor “enxergar o verbal a partir de uma outra ótica e criar novas imagens a partir da interação com o que vê/lê. E essas novas imagens permitem a passagem a um novo “estado das coisas”, o deslumbramento que provoca a fratura na cotidianidade e atrai o olhar” (GREIMAS, 2002, p. 26-27).

2.2 - A literatura infantil no Brasil

“A criança é a humanidade de 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, M. 1959, p. 249)

Data do final do século dezenove, primeiros anos da República e implementação da Imprensa Régia, o momento em que começaram a ser produzidos livros para crianças do Brasil. A inauguração ficou por conta de Alberto Figueiredo Pimentel, que publicou os *Contos da*

carochinha (1894), nos quais se encontram as traduções e adaptações de alguns contos populares da tradição oral europeia. Assim, segundo Lajolo e Zilberman (1999, p. 24),

Como sistema regular e autônomo de textos e autores postos em circulação junto ao público, a história da literatura brasileira para a infância só começou tardiamente, nos arredores da proclamação da República, quando o país passava por inúmeras transformações. Entre elas, a mais visível foi a mudança da forma de governo: um velho imperador de barbas brancas cedeu o comando da Nação a um marechal igualmente velho, de barbas igualmente brancas. Era a República que chegava, trazendo consigo e legitimando a imagem que o Brasil ambicionava agora: a de um país em franca modernização.

Antes dessa época, não havia sido introduzida ainda a prática de escrever para o público infantil no país e, por conseguinte, inexistia um legado a dar sequência. Por isso, as primeiras publicações foram coletâneas com contos maravilhosos (contos de fadas da tradição folclórica) traduzidos de material europeu. Também saíram obras dos acervos destinados ao público adulto em adaptações para crianças. Entre esses últimos podemos mencionar: *As aventuras do celeberrimo barão Munchhausen*, publicada em 1891, *As viagens de Gulliver* em 1888 e *Robinson Crusóe* em 1885, adaptados e traduzidos por Carl Jansen.

Em território brasileiro, os escritos iniciam-se conjuntamente à demanda por modernização do país e o desejo da burguesia por gerir a formação de cidadãos civilizados, a fim de ascender socialmente como classe. De tal modo, a tenacidade cultural impele o ofício de publicação dos livros e materiais didáticos, (organizados a fim de operarem dentro de um sistema educacional escolar e domiciliar) para o público infantil juvenil, como forma de sanar parte das solicitações emergentes e remover o atraso ocasionado pelos modelos políticos anteriores. Nesse momento, os materiais, engendrados por Olavo Bilac, deixaram-se conhecer como correspondência ao novo gênero. “Nos moldes de nossa tradição de transplante cultural, também aqui, como não poderia deixar de ser, o desenvolvimento da literatura infanto-juvenil se liga às necessidades crescentes de escolarização, decorrentes da industrialização/urbanização e do aumento populacional” (MAGNANI, 2001, p. 86).

Na tentativa de publicar uma literatura infantil verdadeiramente brasileira, o projeto cedeu espaço à divulgação dos livros carregados de nativismo e ufanismo, confinados à exaltação da natureza e, segundo Regina Zilberman (1982), uma diversidade brasileira limitada aos nomes de capitais dos vários estados. Dessa forma, como assinala Lajolo e Zilberman (1999, p. 39):

Como se disse antes, a produção e circulação no Brasil desta literatura infantil patriótica e ufanista se inspira em obras similares europeias. Vale a pena observar, por outro lado, que o programa nacional de uma literatura infantil a serviço de um determinado fim ideológico é bastante marcado por um dos traços mais constantes da literatura brasileira não- infantil: a presença e exaltação e da paisagem que, desde o romantismo (ou, retroagindo, desde o período colonial), permanece como um dos símbolos mais difundidos da nacionalidade.

O propósito ideológico de culto à nação passou também pelo desejo de criação da língua nacional ideal, a qual se fundamentou na obsessão vernácula e desprezo a tudo que não se constituía dentro dos parâmetros formais da linguagem. Esse rigor impôs, dentro da literatura infantil, a severidade e busca por perfeccionismo linguístico, de modo que, consoante Lajolo e Zilberman (1999, p. 43):

São inúmeros os textos desse período nos quais a língua portuguesa, como tema ou pretexto para poemas e histórias, transforma-se em símbolo pátrio, equivalente à bandeira, à história ou a heróis do Brasil. Novamente o exemplo procede de Bilac: o poema “Língua portuguesa”, onde a última flor do Lácio, como ele mesmo proclama, ostenta todas as seduções da figura materna, da tradição cultural do Ocidente, do valor ideológico de uma classe que precisa inventar e divulgar uma representação sólida e ufanista do país.

Contudo, em direção contrária a esse modo recorrente de escrever literatura para crianças, na época, destacou-se José Bento Monteiro Lobato, autor comprometido com a arte executada por meio de uma linguagem simples e compreensível ao público infantil juvenil.

Tido como pré-modernista (e nunca se assumir como adepto do Movimento Modernismo em si), Lobato estreou na Literatura Infantil, por meio do livro *Narizinho arrebitado* (1921) e assim seguiu com a produção em série, numa saga de aventuras distintas, as quais repetiam os mesmos personagens e espaço, até sua última história da coletânea: *Os doze trabalhos de Hércules* (1944). Mediante as palavras de Arroyo (2010, p. 281):

Embora estreando na literatura escolar com *Narizinho arrebitado*, Monteiro Lobato trazia já com seu primeiro livro as bases da verdadeira literatura infantil brasileira: o apelo à imaginação em harmonia com o complexo ecológico nacional; a movimentação dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão—toda uma soma de valores temáticos e linguísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil, ainda preso a certos cânones pedagógicos decorrentes da enorme fase da literatura escolar, fase essa expressa, geralmente, em um português já de si divorciado do que se falava no Brasil.

Preocupado com a arte brasileira, Lobato rompeu com os modelos dos primeiros escritores (influenciados pelos padrões culturais advindos dos colonizadores), os quais retratavam uma brasilidade pitoresca, e findou a representatividade nacional. Em lugar disso, empenhou-se pela valorização do ambiente rural (detido no imaginário popular), pela divulgação do folclore local, pela utilização de personagens nacionais e pelo abasileiramento dos contos de fadas estrangeiros. Seu propósito - como afirmado em correspondência a Godofredo Rangel, ao deixar transparecer sua intencionalidade em escrever histórias que interessassem aos pequenos - era inculcar, de forma persuasiva, seu ideário libertário/progressista na mentalidade infantil (adultos do amanhã), o que é atestado abaixo nas palavras do próprio Lobato (1951, p. 293):

Ando com ideias de entrar por esse caminho: livros para crianças. Do 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 de Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as crianças possam morar. Não ler e jogar fora, sim morar, como morei no Robinson e n'Os Filhos do Capitão Grant.

Desse modo, a publicação em vários volumes da série *Sítio do Picapau Amarelo*, além de ser sucesso de vendas, inovou a literatura para crianças no Brasil, uma vez que agradou de forma unânime ao gosto infantil, no momento em que evidenciou o lugar privilegiado que a criança detinha no imaginário do escritor, o qual intuía o menor como: "um ser onde a imaginação predomina em absoluto" (LOBATO, 1959, p. 250).

Os enredos nos mostram uma situação em que as personagens infantis não são postas sob o mando da dominância paterna, mas, pelo contrário, revelam-se como crianças emancipadas, detentoras de pensamento crítico e atitude questionadora, as quais interrogam os adultos, igualitariamente, acerca das verdades dadas como imutáveis. Isso corrobora a perspectiva de reflexão da criança enquanto ser vivo não ideal.

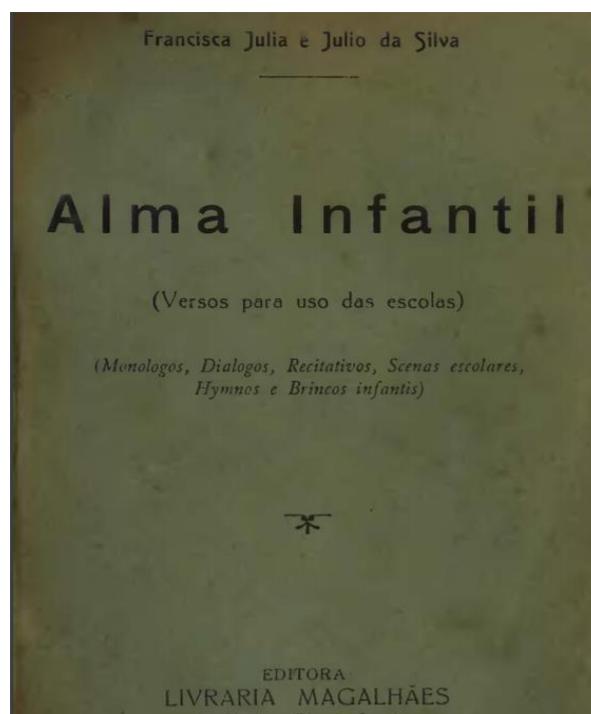
Diferentemente das narrativas moralizantes ainda em voga, as histórias voltam-se primordialmente para a função de entreter o pequeno leitor e diverti-lo, por meio das sentenças humorísticas e coloquiais. Assim, os netos de dona Benta constroem aprendizados a todo o momento, pelas próprias experiências lúdicas, sem necessitarem da formalidade do ambiente escolar. E tais conhecimentos transformam-se em senso crítico, permitindo, aos menores, liberdade de pensamento e expressão, diante de uma matriarca avó democrata que acolhe as distintas opiniões e, como infere Yunes (apud Penteado, 2011, p. 158):

Esse modo de representar os personagens infantis é mais um aspecto da luta contra ideológica de Lobato [...]. O que está em questão não é tanto o incentivo à desobediência das crianças, mas o estímulo da sua independência face aos adultos e à sua possibilidade de recusar os valores e modos de ação por eles oferecidos, buscando outros.

A espacialidade central das aventuras narradas, mais que um ambiente físico, formata metaforicamente o espaço de ligação com a infância e o universo particular que a rodeia. Conjuntamente à revelação do modelo de nação ideal (de acordo com o pensamento de Lobato), a qual investe em petróleo (poço de Visconde), livros e permite que as mulheres detenham um papel de superioridade em relação à atuação masculina, dentro da família não tradicional.

Certamente Lobato não foi o primeiro a contribuir para a formação da literatura infantil brasileira. Afinal, antes dele já havia uma literatura destinada à expansão escolar, na qual era possível encontrar histórias de qualidade, como, por exemplo: *Alma infantil* (1912), de Francisca Júlia e Júlio Silva. Tampouco, podemos dizer que o escritor foi o primeiro a introduzir os elementos do folclore e a abrasileirar os textos nacionais, pois nisso foi antecedido por Viriato Correia e Carmen Dolores, que são exemplos de artistas precedentes nestes quesitos. Contudo, se Lobato não inventou a literatura infantil brasileira, responsabilizou-se por fazer com que as crianças apreciassem o gênero, dado que os livros anteriores eram pequenos, com extensos textos e poucas ilustrações, distintamente da sua primeira obra acessível às crianças “*A menina do narizinho arrebitado*” (1920), livro grande e composto por diversas imagens coloridas.

Imagem 1- Capa da primeira edição do livro *Alma infantil* (1912), de Francisca Júlia e Júlio Silva.



Fonte: Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4556>> Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

Imagem 2- Capa da primeira edição do livro *A menina do narizinho arrebitado* (1920), com ilustração de Voltolino.



Fonte: BRERO (2003. p. 235)

O livro *A menina do narizinho arrebitado* (1920), que mais tarde daria origem a *Reinações de Narizinho* (1931), foi divulgado sob o seguinte anúncio: “o melhor presente de Natal para crianças: livro de figuras de formato grande, com sessenta estampas a quatro cores, desenhadas por Voltolino. Preço 3\$500 (Aos revendedores, desconto de 25 xxx) A venda na

“Revista do Brasil” e casas de brinquedo. RUA DA BOA VISTA, 52, sobrado. Para o interior mais \$500 para o porte”, no jornal Correio Paulista.

Imagem 3- Em 21 de dezembro de 1920, o *Correio Paulistano* anuncia: *A menina do narizinho arrebitado* (1920).

A menina do narizinho arrebitado
POR
MONTEIRO LOBATO

O melhor presente de Natal para crianças: —
Livro de figuras de formato grande, com sessenta
estampas a quatro cores, desenhadas por Voltolino.
Preço, 3\$500
(Aos revendedores, desconto de 25 olo.)
A' venda na «Revista do Brasil», sobrado,
BIBLIOTECADOVISCONDE.COM
CAIXA, 2-B
Para o interior mais \$500 para o porte.

Fonte: Disponível em: <<https://bibliotecadovisconde.com.br/o-melhor-presente-de-natal/>> Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

A ideia de comercializá-lo em lojas de brinquedos teve o impacto de uma grande inovação, reforçando a mensagem do livro como lazer.

A história, citada por Clarice Lispector, em *Felicidade clandestina* (1971), demonstra clareza e consciência, por parte do autor, acerca da existência de um leitor, o qual necessitaria ser exaustivamente estimulado, no propósito de não abandonar a leitura, em troca das demais ofertas da vida cotidiana. Assim, o texto pontua um diálogo com o público, quando, já no início, realiza o movimento de aproximação entre leitor e narrador, no uso da expressão “Naquella

casinha branca” (LOBATO, 1920, p. 7), transmitindo, no “apontamento”, a ideia da presença espacial e narrativa do leitor.

Também há uma intencional simulação das sugestões que seriam elencadas pelo interlocutor, acerca dos possíveis apelidos de Narizinho, seguida da correção, responsável por conferir crédito ao leitor “Chama-se Lucia, mas ninguém a trata assim. Tem apelido. Yayá? Nenê? Maricota? Nada disso. Seu apelido é ‘Narizinho Rebitado’” (LOBATO, 1920, p. 7).

O escritor fortalece o vínculo com os menores, no uso de uma cultura mais imediata à faixa etária. E, para isso, recorre aos aero grilos, fazendo referência aos aero planos, atração e moda da época, juntamente com as festas venezianas e o cinema mudo da atriz Annette Kellerman, a “rainha do mar” e nadadora, que ficava horas dentro d’água. Em seus filmes, o oceano mostra-se repleto de jardins e fadas, memorando-nos o reino das águas claras.

Imagem 4- Ilustração do aero grilo elaborada por Voltolino e disposta no livro *A menina do narizinho arrebitado* (1920).



Fonte: LOBATO (1920, p. 37)

Imagem 5- Ilustração da festa veneziana elaborada por Voltolino e disposta no livro *A menina do narizinho arrebitado* (1920).



Fonte: LOBATO (1920, p. 36)

Nas primeiras publicações, Lobato testa a aceitação do livro frente a diferentes públicos, buscando consolidar a protagonista (que mais tarde deixaria de ser personagem central). Com isso, Narizinho oscila entre criança e adulta, e ora é descrita de cabelos escuros “Menina morena, de olhos pretos como duas jaboticabas” (LOBATO, 1920, p. 3), ora aparece loira, nas ilustrações de Voltolino.

Destarte, até chegar em *Reinações de Narizinho* (1931), a história passa por variadas e frequentes transformações. Dispondo, na versão final, um rompimento com os primeiros livros, que elencavam explicitamente “lições”, que deveriam ser aprendidas e os padrões de moralidade do gênero, empregados como reforçadores dos comportamentos definidos e aceitáveis à criança. Desta maneira, ainda que *Reinações de Narizinho* (1931) tenha sido utilizado para fins educacionais nas escolas, marcou um processo de transição na história do gênero, por suas características artísticas, as quais davam importância ao prazer sentido pelo leitor e conseguiam atingir o público pelo entretenimento listado, tanto no projeto gráfico, que era diferenciado dos demais, quanto no conteúdo, que transmitia a ideia de uma grande brincadeira (reinação), da qual deveria fazer parte também aquele que lia.

E, nessa ruptura, exerceu papel fundamental e revolucionário a personagem Emília, pelo seu humor ácido, que inovou em vários patamares. De um lado, Emília desafia o leitor, forçando-o a pensar e a desenvolver um senso crítico, ou seja, a boneca de Lobato cindiu com o leitor ingênuo. De outro, ela se contrapõe à figura da personagem infantil idealizada, típica de uma tradição de obras voltadas às crianças. Exemplo dessa tradição é a protagonista de *Heidi, a garota dos Alpes* (1880), de Johanna Spyri.

A personagem Heidi representa a idealização do ser criança, construída e embasada nos valores de gentileza, empatia, simplicidade, felicidade diante das adversidades e submissão aos mais velhos. Suas práticas sinalizam para aquilo que era esperado dos menores - uma vivência religiosa e educacional -, mas que não correspondem aos comportamentos efetivos das crianças reais. Emília, ao contrário, age e fala como criança de carne e osso: Lobato não esconde suas más inclinações e erros. Como qualquer criança, a boneca fala o que vem à cabeça; é autoritária, egoísta e injusta; e muitas vezes acaba criando situações embaraçosas ou ofensivas devido à falta de polidez, conhecimentos ou capacidade de avaliar e respeitar as ideias e sentimentos alheios.

Heidi, em contraposição, é marcada pela postura de deferência. A órfã, que é levada a viver com o tio Alm (um senhor rabugento), após a Dete receber uma proposta extraordinária de emprego em Frankfurt, está sempre disposta a seguir as regras que os outros lhe impõe, sem hesitações, como se percebe na cena com Peter, o menino que morava nos Alpes, concede a ela: “-Pare de pular, é hora da refeição – disse Peter –, agora sente-se e coma. Heidi se sentou”(SPYRI, 2019, p. 24).

Essa atitude de Heidi é totalmente contrária à conduta da boneca, que nunca cede aos imperativos facilmente, sem contestar ou se opor, fato comprovado no trecho em que Narizinho pede um pouco da macela à Emília, procurando escapar de um assalto, e tem a concessão negada:

Sem nada compreender daquilo, Tom Mix foi dando o que ela pedia. Narizinho, então, chamou Emília de parte e cochichou-lhe ao ouvido qualquer coisa. A boneca não gostou, pois bateu o pé exclamando:

– Nunca! Antes de morrer!...

Tanto Narizinho insistiu, porém, que Emília acabou cedendo, entre soluços e suspiros de desespero. Depois, erguendo a saia até os joelhos, espichou uma das pernas sobre o colo da menina. Esta, muito séria, como quem faz operação da mais alta importância, desfez-lhe a costura da barriga da perna e despejou toda a macela do recheio no alforje de Tom Mix (LOBATO, s/d, p. 166).

A menina dos Alpes compartilha dos princípios de solidariedade, dividindo prontamente seus alimentos e pertences com os mais necessitados:

Heidi pegou a tigela e bebeu o leite e, assim que a colocou vazia no chão, Peter se levantou e a encheu outra vez. Então ela partiu um pedaço de pão e ofereceu ao companheiro o restante, que ainda era maior do que o pedaço de Peter, junto com a grande fatia de queijo dizendo:

– Pode ficar, tenho o suficiente.

Peter olhou para Heidi, incapaz de falar de tanto espanto. Ele hesitou por um momento, não podia acreditar que fosse verdade, mas como ela continuou segurando o pão e o queijo e Peter não os pegou, ela os colocou em seus joelhos. Ele viu então que ela realmente não iria comer.

Ele pegou a comida, assentiu em agradecimento e aceitou o presente.

Foi a refeição mais esplêndida que tinha tido desde que se tornou um pastor de cabras. Heidi continuou observando as cabras (SPYRI, 2019, p. 24).

Trata-se, na verdade, de algo realmente penoso aos menores, que em uma primeira etapa são egocêntricos, assim como Emília, que inventa uma mentira para não repartir o cavalinho (brinquedo) com Pedrinho, o episódio resulta em briga:

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

– Não sei do “seu” cavalo; só sei do “meu”.

– Eu disse que dava o cavalo se a idéia fosse boa, mas a idéia saiu como o seu nariz e quero o meu cavalo.

– Pois vá querendo!

Pedrinho perdeu a paciência. Xingou-a de cara de coruja seca (o pior insulto que havia para a boneca) e deu-lhe um beliscão (LOBATO, s/d, p. 242).

Seguindo a comparação, notamos que Heidi é contrária aos maus-tratos dos animais, de modo que, diante das desobediências, nunca recorre à agressividade, contendo seus primeiros impulsos. Entre as cenas que poderiam ser citadas, lembramos aquela em que a cabra Greenfinch salta para o abismo e é barrada por Peter. Ele impede a morte da cabra mas, assim, coloca a si mesmo em situação de perigo. Quando o incidente termina, Peter está furioso e dispõe-se a punir o comportamento do animal com uma grande surra, mas Heidi imediatamente intervém e não permite que ele faça isso:

– Não, não, Peter, não bata nela, veja como está assustada!

– Ela merece - resmungou Peter e mais uma vez ergueu o cajado.

Então Heidi se atirou contra ele e gritou, indignada:

– Você não tem o direito de tocá-la, vai machuca-la, deixe-a em paz!

Peter olhou surpreso para a pequena comandante cujos olhos escuros estavam flamejantes, e, com relutância, soltou o cajado (SPYRI, 2019, p. 27).

Demonstrando uma conduta oposta à de Heidi, Emília não consegue segurar seu furor ao descobrir que Rabicó comeu seus croquetes. Ela bate no porco sem piedade para dar-lhe uma lição.

– Quem mais senão Rabicó? Vai ver que está aqui pelo quarto, escondido debaixo da cama.

Emília deu busca e logo descobriu o ladrão num canto, ressonando de papo cheio.

– Espere que te curo! – gritou ela, passando a mão na vassoura. E pá! pá! pá!...desceu a lenha no lombo do gatuno, enquanto Narizinho se rebojava na cama de tanto rir, pensando consigo: “se antes de casar é assim, imagine-se depois!” (LOBATO, s/d, p. 160).

A tia Dete decide enviar a neta para Frankfurt, para que ela ali receba educação formal e religiosa. Heidi não que ir, mas é levada contra sua vontade. Uma vez que na instituição, a menina é submetida a castigos de reclusão pela senhorita Rottermeyer porque suas atitudes são vistas como desviantes dos valores da metrópole.

Durante esse período, apesar de Heidi entristecer-se, acata todas as ordens de forma silenciosa, sem protestos:

– Vou lhe desculpar por ter feito isso porque é a primeira vez, mas não me deixe saber de uma segunda vez – disse a senhorita Rottermeyer apontando para o chão. – Durante a aula você tem que ficar quieta e participar. Se não fizer isso, terei de amarrá-la à cadeira. Entendeu?

– Sim – respondeu Heidi –, mas certamente não me moverei de novo. – Pois agora havia entendido que era uma regra ficar sentada enquanto estava aprendendo (SPYRI, 2019, p. 63).

A boneca, pelo contrário, rebela-se perante punições e não perde nunca a oportunidade de manifestar seu desagrado ou divergência. Isso pode ser ilustrado no momento quando, ao tentar trapacear em um sorteio, é repreendida por tia Nastácia, o que leva dona Benta a dar “palmadinhas” na personagem, como forma de correção:

– Ché, que fiasco! – exclamou tia Nastácia pendurando o beijo. Nunca vi ação mais feia. Eu, se fosse dona Benta, não deixava que essa cavorteiragem fosse passando assim sem mais nem menos. Dava umas palmadinhas nela, ah, isso dava mesmo! Onde se viu querer empulhar a gente dessa maneira? Credo!

Emília, cada vez mais furiosa, botou-lhe um palmo de língua, *ahn!* (LOBATO, s/d, p. 238)

Heidi, em Frankfurt, faz companhia para Clara, detentora de uma deficiência física. As duas tornam-se grandes amigas e nunca brigam, sendo frisada a grande alegria que Heidi trazia para a vida da colega:

- E esta é nossa garotinha suíça. Venha apertar a minha mão! Isso! Agora, me diga, você e Clara são boas amigas ou se irritam e brigam e voltam a brigar na primeira oportunidade?
- Não, Clara é sempre gentil comigo – respondeu Heidi.
- E Heidi – disse Clara rapidamente – não tentou brigar nenhuma vez.
- Que bom, fico feliz em saber – disse o pai se levantando da cadeira (SPYRI, 2019, p. 78).

Em *Reinações de Narizinho* (1931), igualmente nos deparamos com a cumplicidade entre Emília e Narizinho, mas diferentemente da apresentada acima, não temos um relacionamento modelar e sem brigas, pelo contrário, há várias passagens, no texto, que indicam um desentendimento entre ambas, como no episódio em que Narizinho engana Emília acerca da aposta de uma corrida, apenas para ter um minuto a sós com Rabicó:

- Não achei graça nenhuma! – foi dizendo Emília logo que a menina chegou. Nem parece coisa duma princesa (Emília só a tratava como princesa nas brigas).
- Pois eu, Emília, estou achando uma graça extraordinária na sua zanguinha! Sua cara está que é ver aquele bule velho de chá, com esse bico...
- Mais zangada ainda, Emília mostrou-lhe a língua e dando uma chicotada no cavalinho tocou para a frente, resmungando alto:
- Princesa!... Princesa que ainda toma palmadas de dona Benta e leva pitos da negra beijuda! E tira ouro do nariz...Antipatia!... (LOBATO, s/d, p. 166).

No livro de Johanna Spyri, a protagonista tem receio de falar a verdade, temendo causar má impressão na avó:

- Agora me conte, Heidi, qual o problema? Você está com problema?
- Mas Heidi, com medo de que, se contasse a verdade, a avó a considerasse ingrata e então deixasse de ser tão gentil com ela, respondeu:
- Não posso lhe contar (SPYRI, 2019, p. 85).

Nada poderia ser mais diferente de Emília, que não tem qualquer preocupação com aquilo que os outros poderiam pensar de suas palavras. A sinceridade é a “marca registrada” da boneca. Ela não só fala a verdade, como profere sentenças que nenhum ser humano teria coragem de pronunciar:

- Emília não tirava os olhos da cabeleira do fabulista. O coitado morava sozinho naquelas paragens e com certeza nem tesoura tinha, pensava ela. De repente teve uma lembrança. Abriu a canastrinha e, tirando de dentro a perna de tesoura, ofereceu-a ao sábio, dizendo:
- Queira aceitar este presente, senhor de La Fontaine.
- O fabulista arregalou os olhos, sem alcançar as intenções da boneca.
- Para que quero isso, bonequinha?
- Para cortar o cabelo...

– Oh! – exclamou o fabulista, compreendendo-lhe afinal a idéia e sorrindo. Mas não vês que a tua tesoura tem uma perna só?
 Emília que não se atrapalhava nunca – respondeu prontamente:
 – Pois corte o cabelo dum lado só.
 Narizinho interveio. Puxou-a dali e disse ao fabulista que não fizesse caso visto como a boneca sofria da bola (LOBATO, s/d, p. 266).

O narrador se refere à Emília como sendo interesseira e gananciosa, uma vez que ela costuma reter os objetos e não gostar de presentear ao próximo: “Emília era muito interesseira. Gostava de receber presentes, mas não de dar. O único presente que deu em toda sua vida foi aquele pito. Mesmo assim, mais tarde, quando se lembrava do pito vinha-lhe o suspiro” (LOBATO, s/d, p. 225). Em vez disso, Heidi é retratada como exibindo despreendimento das coisas materiais e sendo inclinada a doar coisas, ou seja, a pequena sempre coloca a necessidade dos outros acima da sua:

– Ah, eu tenho muito dinheiro, vovó – gritou ela, contente, saltitando pelo quarto de satisfação –, e agora sei o que vou fazer com ele. Você vai ter um pãozinho branco fresco todo dia e dois no domingo. Peter pode trazê-los de Doerfli.
 – Não, não, criança! – respondeu a avó. – Não posso deixá-la fazer isso, o dinheiro não foi dado a você com esse objetivo. Você tem que dar ao seu avô e ele lhe dirá como você vai gastá-lo.
 Mas Heidi não seria impedida em suas gentis intenções, e continuou pulando, repetindo em tom de exultação (SPYRI, 2019, p. 116).

Não só há uma enorme distinção entre os comportamentos, falas e a disposição geral da boneca e de Heidi, mas também diverge o modo como as demais personagens se pronunciam acerca delas. Emília é considerada uma faladora de asneiras por Narizinho, que chega mesmo a ver nela um ser sem coração: “– Coração, vovó. Pois não vê? Emília não tem nem uma isca deste tamainho...” (LOBATO, s/d, p. 183). Por outro lado, Heidi é chamada de “querida criança” (SPYRI, 2019, p. 36), pela avó, que ainda afirma que era “tão prazeroso ouvi-la falar” (SPYRI, 2019, p. 37).

Conforme os vários exemplos elencados acima demonstram, Heidi e Emília encontram-se na contramão uma da outra. Lobato trouxe, assim, efetivas e inquestionáveis mudanças para o gênero da literatura infantil brasileira. É bem verdade que, apesar de tudo, as obras de Spyri e Lobato possuem pontos de intersecção: os dois autores desenvolveram enredos nos quais se explora a aprendizagem informal da criança, a qual vive no campo, próxima aos avós. Nos bastidores desse ponto de intersecção está uma concepção pedagógica mais livre e autônoma (já que se dá fora dos limites de qualquer instituição oficial) e, ao mesmo tempo,

inserida em um contexto afetivo (a criança está cercada de familiares em vez de uma professora profissional).

Contudo, os pontos em comum não conseguem amenizar o peso das muitas e significativas diferenças. A protagonista estrangeira não se envolve em brigas, não faz birras e diante das adversidades, apenas roga a Deus por ajuda e soluções. Heidi, com seu perfil exemplar de candura e aquiescência, parece mais um modelo de criança a ser seguido, do que uma criança verdadeira. Enquanto personagem, Heidi não manifesta qualquer das dificuldades, problemas ou medos próprios da infância. Já Emília, de *Reinações de Narizinho* (1931), tornou-se figura marcante e querida aos leitores, porque, assim como eles, apresenta altos e baixos, que às vezes divertem, mas em outras ocasiões incomodam. O livro mais antigo, de Spyri, é uma espécie de “manual de instruções”. A voz da personagem principal é sempre um acato às imposições e pouco se escutam suas vontades. Em Monteiro Lobato a situação é oposta: temos a voz da criança em primeiro plano.

Emília foge aos padrões, apresenta algo de criança, mas vai além. Intelectualmente faz perguntas difíceis e é capaz de compreender praticamente tudo, no entanto detém a irreverência e liberdade de uma criança menor, a qual não se submete às limitações. Seu comportamento ímpar, com reações típicas, desafia as convenções do pensar habitual. A boneca é sinônima do novo, do desafio, por isso, está sempre surpreendendo ao leitor. *Reinações de Narizinho* (1931), como já dito, apresenta uma grande brincadeira (da qual faz parte o leitor), dado que sua matéria são aventuras prescritas pela imaginação das personagens, sendo o sítio a elaboração infantil do espaço onde tudo é possível, na junção dos dois polos – campo e cidade –, sendo que Pedrinho vem da cidade, enquanto Narizinho sempre viveu no sítio. A mescla dessas duas vivências – que faz confluírem as práticas típicas da área rural com os saberes urbanos – resulta em um mundo ficcional que agrega tradição e modernidade, além de representar muitos dos aspectos que marcam o horizonte cultural da população brasileira na primeira metade do século XX.

2.3 - A literatura infantil pós Lobato

O sucesso alcançado pelas obras de Monteiro Lobato fez deslanchar o interesse das editoras pelo mercado livresco destinado à criança. Com isso, o gênero da literatura infantil encorpou-se e ganhou aderência no espaço cultural brasileiro. Para completar, isso trouxe consigo um aumento progressivo da produção de obras para o público mirim.

Ao tornar-se meio de profissionalização e oportunidade de renovação da literatura nacional, a escrita destinada à infância, em conjunto com a amplificação da rede escolar, despertou o interesse e a adesão de escritores da década de 1930, dentre eles: Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Malba Tahan, Viriato Correia, Vicente Guimarães, Ofélia Fontes, José Lins do Rego, Jerônimo Monteiro, Luís Jardim, Lúcio Cardoso, Maria Lúcia Amaral, Cecília Meireles, Guilherme de Almeida, Maria José Dupré e Jorge de Lima. Esses escritores e poetas já produziam obras para adultos em gêneros dos mais variados, desde narrativas fantásticas até histórias de cunho realista. Essa dicotomia gerou duas respostas por parte da população leitora. De um lado, aqueles em prol do realismo, por acreditarem que ele permitiria ao leitor conhecer a história de sua pátria dentro dos brios nacionalistas, rogativa governamental da Era Vargas. Por outros, aqueles viam na fantasia um meio emancipatório, de resistência.

Essa visão persistiu até a década de 1940, ganhando ainda mais relevância com a Reforma Educacional, a qual embasava o currículo do ensino básico sob os conhecimentos da vida nacional e o exercício das virtudes morais e cívicas, adequando o discente para o convívio familiar e social. Por meio dos princípios formativos que privilegiavam certa “literatura” capaz de comprometer-se com a instrução pragmática e informativa, abdicando das “mentiras” da ficção, consideradas como nocivas aos menores, e da reformulação no plano da linguagem, o qual passou a ocorrer sob o artifício da infantilização, de modo que as personagens apresentavam diminutivos (desnecessários!) em suas falas. Em meio a tais limitações, alguns escritores seguiram diretrizes próprias, mantendo-se ao espírito da arte, entre eles: Edy Lima, Elos Sand, Renato Sênega, Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida, Maria Lúcia Amaral, Camila Cerqueira, Odette de Barros e Mário Donatto. De acordo com Coelho (1991, p. 247):

[...] nos anos 40, surge um tipo de literatura para crianças e jovens que procura eliminar, de sua gramática narrativa, as “irregularidades”, o extraordinário e o maravilhoso que sempre caracterizaram a Literatura Infantil. Fadas, bruxas, duendes, talismãs, gênios, gigantes, castelos, princesas ou príncipes encantados, etc. foram sistematicamente combatidos como “mentiras”. Defendia-se o princípio de que os contos de fadas ou maravilhoso em geral falsificavam a realidade e seriam perigosos para a criança, pois poderiam provocar em seu espírito uma série de alienações como: perda de sentido do concreto, evasão do real, distanciamento da realidade, imaginação doentia, etc.

Na década de 1950, sob o governo de Juscelino Kubitschek e seu Programa de Metas “avançar cinquenta anos em cinco”, o Brasil demandou modernização com todos os esforços e viu, nas mídias, o apelo visual, para propagar o construto. Nessa mesma época, durante a Guerra Fria, os Estados Unidos recorreram aos produtos culturais midiáticos, como meio de exportação

da sua ideologia, ou seja, a capitalista. No Brasil isso trouxe a introdução, em território nacional, das histórias em quadrinhos (popularizadas com o nome de “gibi”), capitaneada pela tradução da HQ americana “*O Pato Donald*”. Pivô das ideias capitalistas é o personagem Tio Patinhas, milionário avarento que só pensa em dinheiro e tudo está disposto a sacrificar quando surge oportunidade de aumentar sua fortuna. O gibi motivou polêmica entre os habituados com os enredos tradicionais, pois foi considerado perigoso, por “incentivar a preguiça no ato de ler”. Feijó nos explica a questão (1997, p. 7):

Para muitos psicólogos americanos, era, junto com o tal de rock and roll, a causa da juventude transviada. Para os professores mais conservadores, uma preguiça mental, um meio de desestimular a leitura e empobrecer a cultura dos estudantes. Para os filósofos, uma forma de propaganda política ou de reforço de certos valores ideológicos. Para os leitores, porém sempre foi apenas uma maneira superlegal de se divertir e também de se informar.

No entanto, mesmo que combatida por certas camadas de leitores, foi inegável o sucesso do gênero no país. As editoras logo perceberam no gibi uma fonte de lucro notável para a cultura de massa. Exemplos de periódicos das “HQs” nacionais do período são: *Pinguinho*, *Vida Infantil*, *Cirandinha*, *Tiquinho* etc.

Na década de 1960, mudanças políticas influenciaram diretamente a literatura nacional. Com o país assolado por um cenário de violência e repressão política, instaurado pelo golpe governamental, ocorreu o cerceamento da liberdade coletiva e a censura dos meios artísticos (livro, música, teatro, cinema). As obras passaram a ser conferidas e inspecionadas sob a suspeita de serem subversivas pelas autoridades apoiadoras do Ato Institucional Número Cinco, que se utilizou dos mandados de prisão e exílio, a fim de forjar o interdizer cultural. E, diante de tal quadro, muitos escritores e ilustradores avistaram, na Literatura Infantil, o refúgio para manifestarem suas ideias, sem serem banidos, em virtude do gênero ser esquecido pelos poderes ditatoriais.

No mesmo período, no plano educacional, a *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* buscou democratizar o ensino, postulando o nível fundamental como obrigatório. Tal medida enfatizou a importância da leitura no currículo desses anos e acelerou a demanda pelos livros infantis, os quais insuflaram suas cifras na década de 1970. Nas palavras de Coelho (1991, p. 257),

O mais importante para o problema que aqui nos ocupa (a Literatura Infantil) é a ênfase dada à leitura, nos currículos e programas de 1.º e 2.º graus,

elaborados segundo as diretrizes propostas. A *leitura*, como habilidade formadora básica, aos alunos durante o processo de aprendizagem. Inclusive, o texto literário passa a servir de ponto de partida para o estudo de gramática ou da língua em geral. Com isso, se altera pela base o ensino tradicional, eminentemente teórico.

Nos anos 1970, em resposta à grande demanda, um conjunto de artistas cooperou para a elaboração dos projetos inovadores na arte infantil. Eles então incorporaram ao gênero a ficção científica e o romance policial, modalidades mais apreciadas tendo em vista que as obrasseriam para leitores infantis, excluindo o alto teor de violência.

Assim, a partir da década de 1970, ocorreu uma consolidação e apuramento estético da Literatura Infantil, com inúmeras obras de alto valor literário. Nesse processo, ela se desprende dos objetivos didáticos, amadureceu seus conteúdos, refinou seus recursos estéticos. E tratou de utilizar-se dos enredos que testemunhavam o cotidiano da criança, despertavam a curiosidade e incentivavam o olhar intimista para os problemas existenciais.

Em outras palavras, a literatura infantil tornou-se mais arrojada, multifacetada e sensível ao universo das crianças. Dentre as obras criadas nessa época, destaca-se, por exemplo, *A bolsa amarela* (1976), de Lygia Bojunga, a qual possibilitou, ao leitor, conhecer e lidar com suas emoções, o que lhe permite conhecer-se melhor: “O ato de leitura contribui para uma dialética entre o mundo do texto e o texto do leitor e a compreensão de si mesmo, dado que a compreensão de si é a narrativa, pois compreender-se corresponderá à apropriação da história da nossa própria vida” (JARDIM, 2003, p. 218).

A vida íntima de Laura (1974), de Clarice Lispector, é outra obra que merece destaque. Revestindo-se do universo intimista, próprio da escritora, o livro formata-se, ludicamente, na forma de um jogo interrogativo, suscitando a imaginação e a criatividade do leitor. Nele, a autora aproxima-se do público, conforme estabelece uma interlocução com ele, a fim de, e promove a identificação do leitor com a história da galinha Laura e, conseqüentemente, a superação dos problemas introspectivos, conforme expõe Manzo (1997, p. 175):

Em suas histórias infantis, Clarice frequentemente solicita seus leitores-mirins a adivinhar coisas, inventar histórias, responder perguntas. E embora a trama de seus livros feitos para crianças seja, invariavelmente, bastante escassa, esse despojamento é compensado pela vivacidade de uma voz que se faz tão íntima, que se torna impossível para o leitor ficar indiferente a seus apelos.

Essas poucas obras que comentamos neste capítulo evidenciam um aspecto que, para nossa pesquisa é central: a partir da obra de Monteiro Lobato, a Literatura Infantil ganhou um impulso fundamental para retrazar a compreensão de seu público-alvo, reprogramar seus objetivos e alcançar novo patamar literário. Lobato foi, assim, figura-chave de nossas Letras, colaborando para a consciência crítica, mas também para o aprimoramento do gosto literário de inúmeras gerações. Esse testamento literário continua profícuo até nossos dias.

3 - O CÔMICO NUMA CONJUNTURA NEGATIVA

A comicidade ou o cômico têm sido objeto de estudos em várias áreas de conhecimento humano. Englobando desde as manifestações individuais do risível até as distintas manifestações na literatura, teatro e outras artes, os estudos também trataram questões envolvendo o que faz o ser humano rir, como o homem ri e qual o papel e impacto do riso em nossa fisiologia, psicologia e relações socioeconômicas. Ligado à zombaria e sátira, por exemplo, o riso relaciona-se com as intenções de rebaixamento e expressão de desdém, conforme já analisaram Platão e seus contemporâneos.

Platão julgou o riso como responsável por apartar o homem da verdade, pelo falso prazer que ele concede aos seres humanos. Conforme expõe Alberti (1999, p. 44-45), para Platão, o cômico rebaixa o homem, atestando sua baixa estatura intelectual, uma vez que nasce da efervescência das paixões:

Combinando as observações de *A República* e de *Filebo*, podemos concluir que o conceito negativo que Platão faz do riso e do risível é determinado, em última análise, por sua concepção da filosofia como prazer puro e única forma de apreensão da verdade, em oposição à ilusão característica das paixões. O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão. Entretanto, ambos devem ser condenados mais por nos afastarem da verdade do que por constituírem um comportamento medíocre.

Filebo é um diálogo escrito por Platão no séc. IV a.C. Desse diálogo participam Sócrates e mais dois interlocutores. De acordo com Leite (2016), Sócrates expressa sua opinião sobre o riso, considerando-o como uma afecção localizada entre o prazer e a dor. O prazer, na visão socrática, viria quando um invejoso presencia o infortúnio do invejado, e esse infortúnio alheio enche o invejoso de um sentimento de alegria. A dor viria da própria inveja que, para Sócrates, é uma moléstia da alma, causando permanente sofrimento ao invejoso. Dessa forma, o riso seria um mal a ser evitado, já que a raiva, cobiça e insatisfação do invejoso – sentimentos que estão na raiz do cômico – podem acarretar violentas e negativas transformações, ou prejuízo, à alma de quem ri de seu semelhante.

De maneira análoga a Platão, o filósofo Aristóteles, ao qual a cultura ocidental, inclusive a Teoria Literária, tanto deve, descreveu, em *A poética* (escrita no século IV a.C.), a matéria cômica em consequência das ações humanas que não atingiram idealmente o princípio virtuoso e, assim, as falhas, próprias dos sujeitos inferiores, ficaram relegadas às comédias.

Aristóteles entendeu que os grandes crimes não são vistos como engraçados e, portanto, não despertam o riso - ficando reservados às tragédias. As pessoas, no entanto, tendem a rir dos “pequenos” desvios e falhas. Conseqüentemente, o pensador definiu a comédia como a imitação (mímese) daquilo que é inferior, daquilo ligado aos vícios ou faltas menores, responsáveis pela feiura e desarmonia. Nas palavras de Aristóteles (1987, p. 32),

A comédia é como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor.

Na visão do filósofo, o cômico, fundamentalmente, não deveria implicar dor ou destruição. Em outras palavras, o riso diante da ação criticável não significaria a chancela ou deferimento daquele vício que originou a ação ridícula (incorreta). O cômico, assim, não possuiria um caráter nocivo, uma vez que, para Aristóteles, a comédia necessitaria obedecer à moral social, orientando-se ao bem comum dos seres humanos integrados na polis ou cidade Estado.

Em consequência, se o riso tido como finalidade (ou telos) da comédia se apoiava nos princípios éticos, estabeleceu-se uma diferença entre o riso provocado pelo comediante e outros tipos de riso, os quais buscam ridicularizar e gerar dor em sua vítima ou objeto. Nesse sentido, estão fora da comédia as ações descomedidas e os excessos que levam a graves desequilíbrios. No entender de Aristóteles (1999, p. 8), essas ações descomedidas estimulariam não o riso, mas a gargalhada, e a ela estariam mais propensas as pessoas rudes e incultas:

É característico de um homem de tato dizer e escutar aquilo que fica bem a uma pessoa digna e bem educada; pois há coisas que ficam bem a tal homem dizer e escutar a título de gracejo; e os chistes de um homem bem-educado diferem dos de um homem vulgar, assim como os de uma pessoa instruída diferem dos de um ignorante.

Alguns séculos depois de Aristóteles, o inglês Thomas Hobbes concebeu o riso sob o ponto de vista do sentimento de superioridade que confere a quem ri. Para Hobbes (1983), quem ri de outrem está angariando para si um senso de imponência, uma autoglorificação vã e vazia – já que emerge da insegurança e das paixões de quem ri. Hobbes entende que aquele que ri salienta a fraqueza do outro para, em contraposição, erigir uma pretenciosa imagem de si mesmo, uma vez que se considera isento daquela fraqueza. Desta maneira, o riso seria provocado “pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com

a qual subitamente aplaudimos a nós mesmos” (HOBBS, 1983, p. 36). Assim, o ridículo estaria fundado na autoexaltação e na negação de compaixão pelo próximo.

Immanuel Kant, em meados do século XVIII, concebe o riso como ato de anulação súbita do entendimento. Para ele, há uma distinção entre o racional e o sensível, por meio da qual a convicção do belo se associa à razão, enquanto as realizações sensoriais, das quais fazem parte o riso, se ligam ao âmbito sensível, dispensando os julgamentos. De tal modo que o riso não seria relacionado à razão, mas tido apenas como formulador de situações agradáveis. Assim, o prazer advindo despertaria o relaxamento do entendimento, em consequência de não encontrar o que delineava sua expectativa: na impossibilidade de dar continuidade ao pensamento “o riso é um efeito resultante da maneira como a tensão da espera é reduzida a nada” (MINOIS, 2003, p. 420). Em seu livro, Kant (1993, p. 177) considera que:

[...] a música e a matéria para o riso são duas espécies de jogo com ideias estéticas ou também com representações do entendimento, pelas quais enfim nada é pensado e as quais só podem deleitar pela sua alternância, e contudo vivamente. [...] a vivificação em ambas é simplesmente corporal, embora elas sejam suscitadas por ideias do ânimo, e que o sentimento de saúde constitui por um movimento das vísceras correspondente àquele jogo o todo de uma sociedade despertada para um deleite tão fino e espirituoso.

Próximo à ideia anterior, Schopenhauer (2005) fundamenta sua teoria do risível, sob o princípio da incongruência, constituída nos aspectos cognitivos do cômico, em direção à vontade intuída, que no âmbito corporal, torna-se visível. Para o autor, o riso encontraria-se no contraste entre a premeditada expectativa forjada no moralmente aceito e a manifestada realidade.

Ao atentar para a relação entre o riso e a razão, Schopenhauer (2005) concebe o primeiro no abismo entre o conceito e sua realização, quando incorre a violação dos padrões normativos que expõem o fenômeno perceptível das incongruências do conhecimento cognitivo humano, frente às representações intuitivas.

Outro filósofo que se ocupou do riso foi Nietzsche. Para ele o riso não tem apenas um aspecto cognitivo, mas liga-se também a aspectos sensitivos, pois é “efeito da intuição diante dos conceitos inadequados, apontando os erros e as contradições como motivos de alegria” (LEITE, 2016, p. 26). Conforme discute Thiago Ribeiro M. Leite (2016, p. 88), Nietzsche analisa o riso sob a ótica dos equívocos humanos, disparates e incongruências, assim como dos critérios valorativos, do senso de superioridade/inferioridade, das relações de poder. Assim, o riso não é apenas diversão e alegria, mas também arma com poder de destruição. A relevância

do riso, no entendimento do filólogo, reside na capacidade de fazer com que o homem se reconcilie consigo mesmo, intuindo libertar-se, a partir da dor, nele transfigurada em alegria, por meio da vivência do cômico. O filósofo nutria a ideia da capacidade do risível congregar em si uma potencialidade transgressora:

Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo de ser [...]. Neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre horror e o absurdo das representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. (NIETZSCHE, O Nascimento da Tragédia, §7)

Em suma, conforme sintetizado por Leite (2016, p. 149), o riso pode ser alegre ou mordaz, cínico ou cheio de humor, e entre suas motivações podem estar o amor à vida, o desprezo por algo ou alguém, uma postura niilista. Sua amplitude é, pois, algo a ser considerado.

3.1 - O cômico em sua amplitude

“E que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada” (NIETZSCHE apud ALBERTI, 2002, p. 15)

Entender a tradição clássica é fundamental para entrar no gênero cômico e nos autores que refletiram sobre o tema. Para alguns, o cômico centra-se na contrariedade binária assumida com a seriedade, com o racional e o trágico: “uma propõe-se a imitar os homens, representando-os piores, a outras melhores do que são na realidade” (ARISTÓTELES, 1964, p. 263). Para Sylvia Telarolli Leite (2001), no entanto, isso significa empobrecer sua relevância social e ausentar as motivações de um riso, o qual expõe os descompassos e as contradições entre as esferas do poder e a população.

Assim, na divisão promulgada por Aristóteles entre o riso exposto, por meio dos vícios fortes (próprio dos bufões vulgares), na intenção de atacar o outro, e daquele não nocivo, encontrado no desnudamento dos defeitos advindos por meio dos vícios fracos, assume a existência de uma distinção problemática, a qual subentende o menosprezar do riso popular, nomomento em que separa o riso polido, daquele desenfreado.

As pessoas que tendem para o excesso na ânsia de gracejar são consideradas bufões vulgares, esforçando-se para provocar o riso a qualquer preço; seu interesse maior é provocar a gargalhada, e não dizer o que é conveniente e evitar o desgosto naquelas pessoas que são objetos dos seus gracejos. (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômacos*, § IV)

A inconsciência teórica, de acordo com Propp (1992), percorre, ainda, as obras de escritores como Johannes Volkelt - que contrapõe o riso vulgar, relacionado aos movimentos corpóreos, ao riso sutil, próprio das comédias exemplares -, e a teoria do século XIX, a qual distingue o termo em duas esferas, o cômico-fino/alto e cômico-grosseiro/baixo, presente nos palhaços de circo e nos entretenimentos dos bufões, que se utilizaram das ações desgovernadas, consequentes das práticas fisiológicas involuntárias; palavreados chulos, obtidos no descontrole sobre a boca; e obscenidade, expressa nos sentimentos, até então, recônditos.

Propp, em suas considerações, revela uma base social para as distinções entre tipos de riso e de cômico: “o aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e origem. Enquanto o segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão” (PROPP, 1992, p. 23). Em vista disso, ele considera o desmembramento perigoso, já que “no desconsiderado campo do ‘cômico baixo’ ou ‘vulgar’, “enquadra-se parcela expressiva dos nossos clássicos: Aristófanes, Molière, Shakespeare, Gógol etc.” (PROPP, 1992, p. 22).

Em viés distinto ao que se pode inicialmente atestar, o cômico diz respeito a um universo complexo e abrangente, o qual é ligado, não mais estritamente, à oposição comédia/tragédia e suas subdivisões.

Destarte, ressignificado em sua trajetória, rejeita o posto periférico e adquire relevância, quando se nega como desprezível/negativo e dissocia-se das matrizes intelectuais que o opunham aos pensamentos sérios e sublimes, passando a ser investigado: “antes de mais nada, por si e enquanto tal” (PROPP, 1992, p. 18). E, conforme Santini (2007, p. 8),

É justamente na imagem de um conjunto heteróclito, abarcando elementos díspares sob seus denominadores, que a palavra “cômico” passa a designar, em sentido amplo, todas as realizações ligadas ao risível e não apenas o gênero comédia, a que se referia o grego *komikós*. Do chiste à ironia, o cômico alarga-se e o hiato que se desenha entre uma e outra realização dentro do conjunto ora é considerado em estudos que se dedicam à exploração das particularidades de cada manifestação, ora é deixado à mercê de interpretações superficiais, alheias à complexidade da discussão.

Henri Bergson, em *O riso* (1987), formata a tese constituída na relação entre a vida e a arte, a qual pressupõe que o risível se dá no contraste entre a rigidez mecânica e a

maleabilidade orgânica, ao desviar a intenção premeditada, por meio da distração. Assim, o engenhoso aplacado, quando se sobrepõe ao vivente, natural, é motivador do riso, porque desperta o surpreendente e o inesperado, que foge ao padrão. “O que há de risível num caso e noutra, diz Bergson, é certa rigidez mecânica, quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade de uma pessoa” (JOHANSON, 2012, p. 83). Dessa forma, o risível se daria na incapacidade de perceber a vida, quando o “ser” prende-se nos automatismos inflexíveis, assim, o riso assumiria caráter de punição ao comportamento desviante, dentro da concepção moralizante, aqui encaminhada.

Continuamente, ao situar o risível no que nele há de antropológico, Bergson (1987) presume a insensibilidade de quem ri como fundamental para tornar o riso possível, de feito que a ausência do sentimento empático, para com o alvo, dá-se necessária para o efeito da comicidade.

Juntamente a esses pressupostos, o autor situa o caráter coletivo do riso que não é absorvido como obrigatório ou natural, na medida em que só faz sentido e coexiste na instância grupal, dado a manifestação atingir caráter de compartilhamento, por perpetuar significâncias coletivas. Assim, rir de certa circunstância e não de outra residiria nas motivações históricas, sociais e nacionais do conjunto e privilegiaria os interesses, ao avantajá-los uns e não outros.

Seguindo em uma direção análoga a Bergson, Vladimir Propp, quase cinquenta anos depois, salienta e reforça em seu estudo crítico, *Comicidade e riso* (1970), a relação do cômico com o riso (eminente ao homem) e o caráter punitivo do último.

Ao assegurar abrangência dos recursos cômicos, o autor comenta que podem se tornar motivo de riso as diversas manifestações morais, intelectuais e físicas da vivência humana, as quais não tangem o domínio do sofrimento. Cabem aqui aquelas experiências humanas que, sob o âmbito artístico e ante a fantasia, despertam o riso, por meio de determinados procedimentos que, segundo Propp, atribuem vida ao inorgânico ou não humano, quando lembram determinada circunstância da cotidianidade do homem. Assim: “Se de repente um cão enorme e forte se põe a fugir de um gato pequeno e valente, que se volta contra ele por estar sendo perseguido, isto provoca o riso porque lembra uma situação possível também entre os homens” (PROPP, 1992, p. 38). Ainda segundo Propp:

[...] nas obras humorísticas de qualquer gênero o homem nos é mostrado naqueles aspectos que são objeto de zombaria também na vida. Às vezes é bastante simples mostrar o ser humano tal qual ele é, representá-lo ou apresentá-lo; mas isto nem sempre é o bastante. É preciso descobrir o que é engraçado e para isso existem alguns procedimentos determinados que devem

ser estudados. Esses procedimentos são os mesmos na vida e na arte. Às vezes, é o próprio indivíduo que revela involuntariamente os lados cômicos de sua natureza, de suas ações; outras, ao contrário, quem o faz propositalmente é quem zomba. (PROPP, 1992, p. 29)

Tais procedimentos incluiriam permanentemente, na esfera cômica, o riso de zombaria ou derrisão, posto como um fator que desnuda os defeitos humanos, colocando-os à mostra perante o espaço público ou compartilhado: “o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente” (PROPP, 1992, p. 44). Entretanto, apartado do domínio da comicidade, explicita-se um segundo gênero, o “riso bom”, que envolve compaixão e piedade, ao estabelecer certo envolvimento emocionalmente com a matéria risível, aparentando uma contradição na teoria de Propp, que volta a operar com as divisões, as quais ele mesmo havia questionado.

3.2 - As outras formas do cômico: a ironia

O cômico, se pensado como gênero, procede a distintas modalidades, as quais se distinguem entre si, ora de modo drástico e ora sutilmente, a depender dos elementos comparativos.

Dentre essas modalidades inclui-se a ironia, a qual se esquia de definições muito específicas ou fechadas, posto que sua significação sofreu transformações ao longo dos períodos assumindo significações distintas, a começar pelos diálogos de Platão. Neles, de acordo com Alberti (1999), Cícero a concebe como procedimento retórico utilizado pelos interlocutores envolvidos no diálogo, através da operação de enunciar algo distinto do acatadona mente, a fim de respaldar aquele, o qual seria refutado futuramente. Segundo Silva (1994/1995), o recurso seria aplicado em cooperação à busca pela verdade universal e a univocidade ideal das palavras, numa interlocução em que tais desejos ainda não tivessem sido saciados, pois, uma vez alcançados, dispensariam o recurso, visto que tais circunstâncias não coexistiriam.

Deste modo, como explicado por Silva (1994/1995, p. 246):

Quando a verdade e a univocidade se instalarem, a ironia socrática terá que ser desalojada. Em outros termos, a ironia socrática (embora não seja método) concorre para a busca da verdade e da univocidade da linguagem, mas só pode conviver com elas enquanto virtualidades. Estas duas são um ponto de chegada almejado, mas ainda não alcançado.

Já Aristóteles considerou a “eironeia” um artifício retórico que consiste em o falante – assumir (apenas aparentemente!) uma postura autodepreciativa, reconhecendo sua própria (suposta) ignorância e enaltecendo a sabedoria do interlocutor, para que, pouco a pouco, o interlocutor se conscientize da ignorância e reconheça a superioridade de conhecimentos do primeiro falante. Essa ironia é, assim, um recurso retórico dissimulador já que recorre a um uso enganoso da linguagem.

Na Europa Moderna, a palavra recebeu novas correspondências de sentido, sendo desenvolvida como figura de linguagem utilizada primordialmente no intuito de zombar de alguém, pelo uso do elogio sobreposto por intenção satírica.

No entanto, no final do século XVIII, a ironia ganhou novos rumos. Para Bergson (1987), enquanto o humor se destina a descortinar uma verdade, analisando os sentidos mais sutis ou profundos de uma afirmação, a ironia joga com falsas aparências. Ou seja, a ironia disfarça-se, pretendendo afirmar algo quando, em verdade, busca fazer entender exatamente o contrário. Nas palavras de Bergson (1987, p. 68):

A mais geral dessas oposições seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda aqui a transposição poderá ser feita nas duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a ironia. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do humor. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico.

Enquanto Bergson a distinguiu do humor, André Jolles (1976) utilizou-se da noção de distância entre aquele que ri e o alvo do ridículo, para encaminhar sua definição de ironia, segundo a qual ela é oposta à sátira. Para o Jolles, a sátira promove a mais extrema distância entre duas instâncias, enquanto a ironia representa uma cumplicidade, mesmo que fingida entre os dois sujeitos.

Assim, de modo sintetizado, a ironia, enquanto processo atribuído, explicita inversões sutis nos sentidos textuais e depende da apreensão interpretativa do leitor, que deve decifrar a intencionalidade autoral decodificando-a, sem sua cumplicidade e capacidade de reconhecimento das competências linguísticas e condicionantes culturais/ideológicas envolvidas ela não acontece. Linda Hutcheon (2000) vê a ironia como procedimento relacional e compartilhado, cujo sentido efetivo só se viabiliza dentro de um cenário de um intrínseco pertencimento cultural. Por conseguinte, a validação do conteúdo como irônico perpassa pelos

posicionamentos compartilhados reciprocamente entre os membros de certo grupo. Pois, de acordo com Hutcheon (2000, p. 34),

[...] a ironia pode ser provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando. Tal é a natureza transideológica da ironia.

A ironia é justamente uma das marcas da personagem Emília. Faz parte do jogo expressivo da boneca, sendo frisada pelo narrador, numa das provocações entre ela e Visconde. Os dois personagens, que se ajudavam mutuamente e prezavam pela companhia um do outro, entram em desentendimento no momento em que Emília, após ter recebido uma provocação, afirma não ligar para vegetais. Quando a boneca expressa indiferença, revela o contrário, posto responder à ofensa e chatear-se com o episódio, dando importância à voz do amigo, ainda que o coloque na categoria vegetal (inferiorizando-o ao equipará-lo a algo como nabos ou cenouras):

– A senhora Emília é um animal artificial que não está classificado em nenhuma zoologia.

[...] Emília olhou para o visconde com um arzinho de soberano desprezo.

– Não ligo a vegetais – disse ironicamente – que antes de serem viscondes andavam jogados no chão, perto do cocho das vacas, sujos de terra e outras coisas, sem cartola nem nada... O visconde é muito importante, mas treme de medo cada vez que passa perto da vaca mocha... (LOBATO, s/n, p. 188).

Assim, a ironia é recurso muito significativo para nosso entendimento da boneca Emília. Na medida em que se trata de recurso sofisticado, que lida com camadas diferentes de significado, a ironia colabora para compor Emília enquanto personagem complexa: tanto do ponto de vista intelectual quanto do ponto de vista emocional e afetivo. Ou seja, ela não apenas é inteligente e esperta como também possui uma gama diversificada de sentimentos e emoções.

3.3 - As outras formas do cômico: a paródia

A paródia, assim como os outros gêneros, caminhou por uma longa trajetória histórica durante a qual foi definida e redefinida de muitos modos. A paródia foi no início atestada como uma forma simplista e meramente parasitária, configurada como plágio grotesco pelos autores românticos, que a entendiam como avessa e destituída de originalidade e criatividade.

Contudo, sua condição marginal foi suplantada por teóricos da corrente Formalista, que a entenderam dentro de construtos menos adversativos quando a definiram no jogo

intertextual da linguagem, permitindo a evolução literária, ou seja, a renovação artística, mediante o resgate da tradição.

Norteando-se por essa concepção rejuvenescedora da paródia, Bakhtin descreveu-a no universo dialogal, ao declarar que: “todo enunciado é concebido em relação a outros enunciados” (BAKHTIN apud MAZZI, 2011, p. 30). No âmbito literário, o estudioso russo entendeu-a como recurso possibilitador de inversão textual, pelo qual se têm, por consequência, a crítica e ironia velada, por meio de uma intenção autoral, que se opõe ao modelo original. Assim, segundo as palavras de Bakhtin (1993, p. 390),

[...] duas linguagens se cruzam na paródia, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos linguísticos e, em suma, dois sujeitos do discurso. É verdade que uma destas linguagens (parodiada) apresenta-se verdadeiramente, a outra, de maneira invisível, como fundo ativo de criação e percepção.

Seguindo nessa linha de pensamento, Linda Hutcheon (1985) colocou-se como tarefa primordial aclarar o fato de a paródia não ser apenas certa imitação ridicularizadora - como tanto é usual lermos em dicionários. Em vez disso, de acordo com Hutcheon (1985, p. 16-17),

A paródia, é pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado.
[...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança.

Assim, a paródia foi entendida dentro da perspectiva dualista e autorreflexiva, no que circunscreve a relação formal e pragmática entre dois textos, correlatada por intenções postas na aproximação estabelecida, as quais cabe ao leitor decodificar. Tendo em vista as convenções da semiótica, a pesquisadora alertou para a possibilidade de uma nova interpretação do texto primogênito, o qual ganha uma nova camada de sentido a partir da relação estabelecida como texto parodiado, sentido esse que passa a operar e interagir nas leituras que se faz dele após o conhecimento da sua paródia.

Para Hutcheon (1985), a paródia é uma aproximação entre dois textos que predispõe como fundamental a intenção do autor no que se refere ao efeito sobre o leitor e acentua, de forma dramática, as distinções, por meio da inversão irônica. Desta forma, a paródia séria não deve ser confundida com a sátira, dado que a primeira é sempre intertextual, mesmo que seu alvo não seja o texto parodiado, enquanto a segunda amplia-se em direção às ideias e

comportamentos da sociedade, buscando criticar, a fim de sanar deficiências e aperfeiçoar o senso e a prática dos valores.

A pesquisadora alargou as delimitações da teoria de Genette, contrapondo a restrição da paródia como transformação mínima no regime lúdico dos textos curtos.

No capítulo “Cara de coruja”, de *Reinações de Narizinho* (1931), as personagens dos contos de Charles Perrault e as dos irmãos Grimm transportam-se até o sítio, no intuito de participarem da festa organizada pelos netos de dona Benta. A brincadeira, que só é possível pelo contato que os pequenos tiveram com os livros, constitui-se como um exemplo de paródia. Em Lobato, temos uma nova história ou enredo, que une as personagens em uma série de diálogos. No episódio, o ambiente estrangeiro é readaptado e, ao invés dos grandes castelos, tem-se o ambiente interiorano caipira. Nas páginas que seguem, as crianças (e a boneca) do sítio sanam suas dúvidas de leitura com os próprios personagens europeus, reiterando a valorização da prática oral e a leitura:

Uma carruagem parou no terreiro. O marquês de Rabicó adiantou-se para perguntar de quem era. Em seguida abriu a porta e anunciou:
 – Senhorita Cinderela, a princesa das botinas de vidro!
 – Como é estúpido! – exclamou Narizinho. Cinderela é casada e não usa “botinas de vidro”. Uma boa botina de vidro de garrafa precisa você no focinho... (LOBATO, s/d, p. 223).

Mais adiante, no capítulo “Pena de papagaio”, Narizinho, Emília e Pedrinho aventuram-se no país das fábulas, conhecendo Esopo e La Fontaine. Nesse lugar, eles têm a oportunidade de penetrar no mundo dessas fábulas, participar de seus enredos e intervir nos acontecimentos no momento em que ocorrem. Contribuindo com suas próprias características e forma de pensar, as crianças se contrapõem à vitimização dos animais fracos e subjugados, ensinando-os a reagir contra os animais fortes e inescrupulosos (vilões), e tudo se passa de forma engraçada:

– Não morra, boba! Não dê esse gosto para aquela malvada. Está com fome? Vou já trazer um montinho de folhas. Está com frio? Vou já acender uma fogueirinha. Em vez de morrer, feito uma idiota, ajude-me a preparar uma boa forra contra a formiga.
 A cigarra comeu as folhinhas que a boneca lhe trouxe, aqueceu o corpo na fogueira que a boneca lhe acendeu. Sarou da tísica imediatamente e quis começar a cantar.
 Não ainda – disse Emília. Primeiro temos de ajustar contas com a formiga. Depois você canta até rebentar (LOBATO, s/d, p. 267).

A paródia, como se vê, permite a Lobato apresentar uma tradição literária aos leitores infantis e, ao mesmo tempo, ler essa tradição com olhos contemporâneos.

3.4 - As outras formas do cômico: a sátira

Definir a sátira, assim como as outras modalidades, coloca-se como tarefa complexa, dado o caráter multiforme, que não possibilita uma conceitualização conclusiva, tornando-se imprescindível salientar a incompletude, diante da amplitude semântica do termo.

Brummack, de acordo com Soethe (1998), em sua pesquisa, traça o percurso histórico das variadas definições de sátira, e descreve as vertentes lúcilica (dos romanos) e menipeia (dos gregos) da tradição clássica, que a entendia como um gênero.

Assim, a lúcilica é fundamentada na configuração formal dos textos, no emprego regular de hexâmetros e caráter moralizante (pelo qual se utilizava do riso para expor os vícios da sociedade); já a menipeia foi criada, muito provavelmente, por Menipo e introduzida em Roma por Varrão, e configura-se pelo hibridismo formal da “diferença de metros entremeados” e no riso que, não necessariamente, assume o viés moralista do formato romano.

Num segundo momento, Brummack discute a sátira no século XVIII, época em que diversos autores europeus (Defoe, Swift, Dryden, entre outros) utilizaram-se amplamente do gênero. Embora se amparassem na tradição, esses autores moldaram a sátira, dando-lhe um perfil que foi além dos conceitos da Antiguidade, em que era associada restritivamente ao caráter negativo e amargo.

Brummack ainda relata que, no século XIX, a sátira perdeu seu ímpeto crítico e mordaz, sendo desprestigiada e relegada a forma literária de conveniência. Já no século XX, quando a literatura se voltou expressivamente à política e aos questionamentos da sua função social, a sátira recuperou seu papel na luta de ideias.

De acordo com Soethe (1998), Jürgen Brummack definiu a sátira como discurso empenhado e dotado de finalidade moralizante que, para isso, utiliza-se de um conjunto de valores ideais, a fim de condenar o desviante, aquilo que não se integra. (Brummack apud Soethe, 1998, p. 3) afirma que:

Em literatura o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica, ou agressão, em obras de qualquer tipo. A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à

norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais.

Retomando em certa medida essa concepção, Alfredo Bosi (1993) estabelece para a sátira o espaço negativo da recusa aos modos de exprimir e pensar habituais. Para Bosi, o autor satírico propõe uma crítica a esses comportamentos e ideias habituais, por considerá-los descabidos. Para isso, o autor se apoia num conjunto de seleções morais, abarcando critérios ideológicos, históricos, sociais, culturais e subjetivos, os quais o leitor deve compartilhar, caso contrário não se efetua o ataque do alvo e o cumprimento da finalidade satírica, a qual muitas vezes culmina com o ato de resistir aos discursos dominantes.

Em *Reinações de Narizinho* (1931), tem-se um exemplo bem definido de sátira nas palavras de Narizinho, quando ela se refere ao Visconde de Sabugosa:

– O visconde levou a breca – respondeu a menina. Voltou da viagem ao fundo do mar tão encharcado que tive de pendurá-lo no varal de roupa para enxugar. Mas ficou mal pendurado. Deu o vento e caiu e ficou esquecido num canto por muito tempo. Resultado: deu nele uma doença esquisita chamada bolor. Ficou todo verdinho, coberto dum pó que sujava o assoalho. Embrulhei-o, então, num fascículo das *Aventuras de Sherlock Holmes* que andava rodando por aí e o botei não sei onde. Com certeza já morreu...
 – Que horrível desgraça! – exclamou o príncipe seriamente compungido. Logo que voltar ao reino hei de decretar luto oficial por sete dias.
 – Não vale a pena, príncipe! O nosso visconde já andava meio maluco com as suas manias de sábio. Ficou tão científico, que ninguém mais o entendia. Só falava em latim, imagine! Logo chega o tempo da colheita de milho e eu arranjo um visconde novo. (LOBATO, s/d, p. 198)

O saber de Visconde é empoeirado, não se relaciona com a vivência das pessoas, simbolizando o intelectual que se julga importante, mas vive na torre de marfim e perde o contato com o homem comum. O menosprezo pelo Visconde atinge seu máximo quando sua morte é tratada como algo banal e indigno de nota ou pesar, inclusive pelos que lhe são mais próximos. Em lugar do intelectual arcaico, valoriza-se o saber ativo e atuante. Sem nada especial ou individualizado, Narizinho sugere que a substituição por outro (novo!) remediará plenamente a perda do Visconde. Essa facilidade de substituição indica ao leitor que não bastasaber uma ciência, é preciso saber comunicá-la, discuti-la, atualizá-la. Por isso, no polo oposto do Visconde temos dona Benta e tia Nastácia, as quais representam o saber – científico e popular, respectivamente – que dialoga com todas as camadas de leitores.

A avó é didática e, por isso, desperta o interesse das crianças para o conhecimento, ela apresenta uma postura ativa e, diante das circunstâncias e ilustração, transmite o aprendizado da literatura estrangeira.

No extremo oposto está Nastácia, a qual detém os ensinamentos das histórias folclóricas nacionais e da culinária brasileira. Dessa forma, ambos os saberes se complementam, já que o ser humano precisa tanto da cultura oral/popular, quanto da tradição erudita, contida nos livros.

Um outro modelo de sátira pode ainda ser rastreado na narrativa. Exemplo é a passagem em que Narizinho e Emília conversam com uma abelha, que elenca os aspectos positivos da democracia e irmandade que reinam na colmeia. Após o discurso da abelha, a menina e a boneca utilizam-se dos parâmetros trazidos pelo animalzinho para contrapô-los ao que se pratica na sociedade humana, tipicamente egoísta e autocentrada. Aprofundaremos os comentários a esse respeito no decorrer da dissertação.

3.5 - As outras formas do cômico: a caricatura

A caricatura por muitos é entendida como uma extensão ou espécie similar à paródia, mas que seria pertencente aos domínios imagéticos. Ainda que seja predominante no âmbito das artes visuais, a caricatura também se manifesta na linguagem verbal e também se alimenta na abrangência literária. Seja no mundo da imagem, seja enquanto texto, a caricatura parte da representação mimética (cujo o realismo é fundamental para que o sujeito/tema caricaturado possa ser reconhecido pelo observador ou leitor), mas completa-se a partir da distorção daquele sujeito/tema. Essa distorção em geral é um exagero das proporções e serve para “desconstruir, para em sequência reconstruir um ‘outro’ revelador das incongruências do original” (LEITE, 1996, p. 20). Nesse procedimento expositivo, o leitor introjeta-se, atenciosamente, decodificando o conteúdo articulado nos distintos níveis linguísticos, e essa intersecção entre intenção e apreensão desperta o cômico que, nem sempre, provoca o riso.

Sylvia Telarolli Leite, em seu livro, *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista* (2001), aponta para o caráter demolidor e desmistificador da caricatura, a qual tem por objeto central o ser humano. A autora explica que o prazer advinda observação dessa manifestação é resultado da “economia em energia mental” e das “relações com a vida infantil”. Assim, entende a estrutura em consequência da “reprodução deformada de uma semelhança reconhecível”, que faz pensar o objeto como familiar, para então, entendê-

lo na totalidade e no que nele há de desconhecido. Ou seja, o recurso explicita, no alvo, as características que antes eram disfarçadas.

3.7 - O humor, para além do cômico

“O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos.”
(MINOIS, G. 2003, p. 15)

Humor origina-se do latim humor oris, termo que aponta para a comicidade em geral, não havendo, aqui, uma distinção em relação ao cômico. O termo, porém, ganhou diversas acepções ao longo do tempo. No século XVIII, por exemplo, “humor” era empregado pela medicina da época para referir-se a um conjunto de quatro fluídos (sangue, flegma, bÍlis e bÍlis negra), que eram considerados essenciais para a saúde física e psÍquica dos indivíduos e forjarem estados afetivos duráveis. Nessa época, a constituição e equilíbrio dos humores eram as bases dos diagnósticos e tratamentos previstos.

No final do século XIX, o médico e psicanalista Sigmund Freud discutiu as implicações psÍquicas do humor no ser humano e o descreveu como espécie de resposta à repressão sofrida pelo sujeito em sua vivência em sociedade. Assim sendo, na visão do pesquisador, ele ajudaria a camuflar as fontes de prazer censuradas, possibilitando libertar internamente o homem das pressões sociais, como nos explica Mezan (2005, p. 148):

No Witz (chiste), semelhanças fônicas entre palavras e analogias inesperadas entre ideias, desempenham função idêntica à do resto diurno para o sonho: as “tendências” condenadas pela censura tomam, por assim dizer, carona naquelas semelhanças e analogias, o que é possibilitado pela condensação e pelo deslocamento operante tanto na técnica, quanto no curso do pensamento.

Freud (1973) contemplou a diferenciação das matérias do cômico na convicção do prazer economizado, evidenciando o humor como sobreposto pela reflexão e criticidade, ao passo que o sentimento tomaria segundo plano.

Esse viés racional do humor é absorvido por Luigi Pirandello que em *O humorismo* (1996) separou o humor da comédia, pois na sua visão, esta última lograria a “constatação dos contrastes”, sobressaindo a oposição normativa e punitiva, enquanto o humor averiguaria o “sentimento dos contrastes”, ao congrega o sujeito para conscientizar-se do erro cometido pelo alvo risível, através do sentimento empático que substituiria a postura punitiva e convocaria à

complacência. Desse modo, o humor tem a reflexão como elemento fundante, buscando entender os porquês das transgressões ocorrerem e as motivações para a oposição às normas. Do ponto de vista de Pirandello (1996, p. 156):

Queremos assistir à luta entre a ilusão, que se insinua ela também em tudo e constrói a seu modo, e a reflexão humorística que descompõe aquelas ilusões uma a uma? [...] Ora, a reflexão, sim, pode descobrir tanto ao cômico e ao satírico quanto ao humorista esta construção ilusória. Mas o cômico somente rirá, contentando-se em esvaziar esta metáfora de nós mesmos edificada pela ilusão espontânea; o satírico desdenhará dela; o humorista, não: através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se.

O dramaturgo italiano, ao investigar o humorismo, indicou o trágico como uma das características do humor. No seu entender, o caráter híbrido levaria o riso da exclusão à acolhida, no momento em que o sujeito que ri buscasse entender a transgressão do outro, com compadecimento, mas sem anular o riso, o qual se infiltra da melancolia e tragicidade.

Deste modo, “O que Pirandello faz, na verdade, é instituir uma gradação entre o cômico e o humor, colocando o segundo como uma realização que parte do primeiro, mas se transforma diluindo a zombaria e a derrisão do primeiro e produzindo, em vez de rebaixamento, compaixão” (SANTINI, 2007, p. 26).

Esse lado reflexivo, intelectual do humor parece torna-lo algo difícil de coadunar com a literatura infantil – supostamente mais fácil e acessível. Contudo, a leitura de Lobato nos mostra que isso não acontece, pois é um autor que não subtrai de seus leitores mirins os recursos estéticos que dão esmero e profundidade ao texto literário.

3.8 - O humor na literatura infantil

Pode-se afirmar que, graças ao humor na literatura infantil, o leitor tem a possibilidade de protagonizar o exercício reflexivo, diante do conteúdo narrado. Confrontado com os procedimentos cômicos, que capturam sua atenção, o leitor deixa-se seduzir pelo prazer advindo da matéria risível. A partir daí, o humor funciona como régua, que permite averiguar, racionalmente, os princípios transgredidos que, na maioria das vezes, desmistificam a ordem social vigente.

Com isso, por meio do humorismo, a criança desenvolve um sentimento empático para com o alvo, a fim de formatar suas conclusões e emoções, a exemplo do compadecimento.

Essa reação auxilia-a a afrouxar seu egocentrismo e, conseqüentemente, a desabrochar seu processo de maturação afetiva, dado que “[...] do ponto de vista da teoria básica de Piaget, o elo central, que permite resumir numa unidade todas as peculiaridades do pensamento infantil, consiste no egocentrismo do pensamento” (VIGOTSKI, 2001, p. 27).

Assim, pautando-nos na teoria do dramaturgo italiano, entendemos que o público infantil de um autor como Lobato desenvolve um olhar diversificado, amplo, aberto – que não é mais pautado no maniqueísmo, restrito a sempre entender as situações e pessoas como “boas” ou “más”. O leitor infantil seria, assim, levado a entender a complexidade das pessoas e a densidade das situações, depois de confrontado com o humor.

Ademais, sob as bases freudianas, o humor responsabilizar-se-ia por libertar a criança dos próprios traumas, ao permitir o triunfo diante das condições adversas, de modo que, adquirindo a capacidade de rir dela mesma, estaria prevalecendo sobre seu “ego”, pela amálgama existente entre o trágico e o cômico, materializando-se do sofrimento, para o eclodir do riso.

Segundo Huizinga (1980), o humor estaria intrinsicamente ligado aos primeiros prazeres da criança, percebido mais especificamente nos jogos e brincadeiras, “uma atividade livre, conscientemente tomada como ‘não-séria’ e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total” (HUIZINGA, 1980, p. 16), pois, embora possa parecer ingênua, a brincadeira é tomada pela criança com total seriedade e o humor, quando usado em seu próprio fim, torna-se intensamente importante, como operação carregada de afetos, os quais significam uma superação do caos interior do ser humano. Destarte, ao contrário do tom inferior, ele contribui para a maturação psicológica.

Como afirma Millôr Fernandes, o humor atrela-se a uma concepção de mundo; ele não é superficial, nem aleatório, pois nunca perde de vista a: “Como em todo meu humor, não procurei fazer gracinhas, adotei apenas, acho!, uma forma completamente desinibida e descondicionada de ver as coisas”. (FERNANDES apud ABRAMOVICH, 1989, p. 64).

Se levarmos em consideração as palavras de Millôr Fernandes, podemos dizer que o texto literário carregado de humor possibilitaria ao pequeno leitor adquirir uma forma diferente de pensar a realidade circundante, ganhando um senso crítico e evitando as noções prontas e normalmente aceitas. O humor, em outras palavras, capacitando o leitor mirim a exercer sua criatividade e vislumbrar as entrelinhas do texto e do mundo.

Por fim, torna-se necessário salientar o poder do humor na desautomatização dos processos textuais artificiais e pré-fabricados, auxiliando na renegação da unicidade e

redundância, tão frequentemente adotada nos livros didáticos. Nesse sentido, segundo Duarte (2006, p. 39) considera que:

[...] o humor tomado como brincadeira, baseado no jogo com as palavras, na polifonia e na ambigüidade faz com que o texto, mesmo que utilizado de modo instrumental, se oponha ao caráter unívoco e didático das obras utilitárias, caracterizando-se pelo que caracteriza qualquer obra de arte: um universo simbólico ambíguo por excelência, suscetível, enquanto tal, de várias interpretações e releituras diferentes em várias idades da vida.

O humor, assim, pode ser empregado – não só na literatura de adultos, mas também na dirigida ao público infantil – para aguçar o olhar do leitor e tornar sua leitura mais crítica e autônoma.

4 - REINAÇÕES DE NARIZINHO, UMA CONSTRUÇÃO DE MONTEIRO LOBATO

Monteiro Lobato expressou ideais em suas obras literárias, transmitindo-os pela boca de seus personagens Emília, Narizinho e Pedrinho. Através dessas figuras literárias procurou engajar crianças – suas leitoras - na valorização das mesmas convicções.

O autor possuía a aspiração de uma literatura que fosse verdadeiramente acessível e manifestasse a cultura nacional e local, distintamente dos escritores da época, os quais, na maioria das vezes, colocavam-se distanciados da população e dos problemas, ignorando as adversidades vividas pelo povo e redigindo textos para um pequeno grupo de leitores eruditos.

Lobato, ao contrário dos modernistas de seu tempo, almejava democratizar a literatura brasileira para que todos pudessem compreender e se identificar com o que liam. Conforme Lobato (apud DANTAS, 1973, p. 55-56):

Formamos, os escritores, uma elite inteiramente divorciada da terra, pelo gosto literário, pelas ideias e pela língua. Somos um grupo de franceses que escreve em português. A eterna queixa dos nossos autores, de que não são lidos, vem dessa anomalia que eles não percebem. O público não os lê porqueno os entende nem as idéias nem a língua. Têm eles que contentar-se com umescol muito reduzido de leitores e também educados à francesa, os quais em regra preferem ir às fontes, aos franceses de lá, aos Anatoles e Verlaines. Este dualismo de mentalidade e língua tem que cessar um dia. Os gramáticos não de convencer-se, de que a língua portuguesa variou entre nós, como acontece todas as vezes que um idioma muda de continente.

Concomitantemente, Lobato desejava o desenvolvimento, o progresso do país e isso, na visão dele, deveria ser alcançado mediante a industrialização e o avanço da ciência como áreas fundamentais, nas quais os governadores (vistos como inertes por ele) deveriam investir. Outros itens que Lobato julgava essenciais eram a construção das estradas de ferro e as petrolíferas que possibilitariam a superação da ineficiência econômica e social recorrentemente frisada em seus textos. Essa visão deixa perceptível a grande influência sobre ele dos pensamentos positivistas do período, os quais discutiam o princípio da “ordem” como fundamental no alcance do “progresso”. De acordo com Crespo (1997, p. 151):

A crença de Lobato no progresso, no trabalho eficiente como forma de produzir riqueza, no desenvolvimento econômico como um elemento redentor, acompanhada da sua preocupação com a construção, ou melhor, com a definição da nacionalidade, deu a ele um perfil nacionalista, cujos pontos de partida era, porém, o da crítica permanente e jamais da apologia. Conhecer cientificamente o país, diagnosticar onde estava e qual a proporção do seu atraso e, então, pensar em alternativas, esta era a conduta de Lobato.

O escritor considerava que a educação tradicional inculcava uma atitude de passividade nos alunos, não despertando seu interesse, dado o caráter abstrato e distante daquilo que transmitia.

Monteiro Lobato, em oposição a isso, defendia o envolvimento da criança no seu processo educativo. Para isso, o ensino precisaria lançar mão das brincadeiras e aventuras que despertassem o imaginário e a curiosidade. Suas ideias apontavam para a aprendizagem mais próxima da realidade, na qual os discentes fossem os protagonistas, auxiliados pela sabedoria dos mais velhos.

Tal tendência já havia sido teorizada pela “escolanovista”, concepção pedagógica que se incorporava no ideário dos brasileiros daquele período. Defendido por intelectuais, como Anísio Teixeira (1900-1971) e Fernando de Azevedo (1894-1974), o modelo propunha a priorização do interesse da criança por meio das habilidades que tornassem o ensino mais agradável, com a linguagem acessível e fomento da criatividade, juntamente com a estimulação da prática escolar em locais próprios para a observação dos eventos científicos.

Maçada, vovó. Basta que eu tenha de lidar com essa caceteação lá na escola. As férias que venho passar aqui são só para brinquedo. Não, não e não... - Mas, meu filho, se você apenas recordar com sua avó o que anda aprendendona escola, isso valerá muito para você mesmo, quando as aulas se reabrirem. Um bocadinho só, vamos! Meia hora por dia. Sobram ainda vinte e três horase meia para os famosos brinquedos. Pedrinho fêz bico, mas afinal cedeu; e

todos os dias vinha sentar-se diante de Dona Benta, de pernas cruzadas como um oriental, para ouvir explicações de gramática. - Ah, assim, sim! - dizia ele. Se meu professor ensinasse como a senhora, a tal gramática até virava brincadeira. Mas o homem obriga a gente a decorar uma porção de definições que ninguém entende. Ditongos, fonemas, gerúndio... (LOBATO, s/d, p. 1).

Monteiro Lobato julgava a criança como um ser autêntico e autônomo, capaz de expressar sem fingimentos sua opinião diante das inquietações e contradições a sua volta. Lobato desejava combater a passividade do alunado e, por isso, excluiu as figuras paterna e materna do ambiente do Sítio: sua ausência representa uma recusa do exercício da autoridade, emanado desse parentesco, em prol do direito de fala e poder de decisão dos menores. De acordo com Duarte (2006, p. 26),

Ao plantar em seus leitores a semente da inquietação, da renúncia à passividade, da contradição às repressões sociais que inibem os anseios próprios do indivíduo, o autor contraria a seriedade, o exemplarismo e o sentimentalismo que predominavam a postura modelar do adulto pela irreverência humorística.

Por fim, torna-se imprescindível ressaltar o lugar da mulher no pensamento de Lobato. Divergindo convenções em voga, Lobato deu crédito à independência feminina, subtraindo-a do controle masculino. Assim, a obra de Lobato abdica da figura tradicional feminina, passiva e sofredora, abrindo inclusive espaço para discussões sobre o casamento por conveniência e o divórcio. Por conseguinte, as personagens femininas do Sítio atuam e opinam em questões econômicas e políticas, são livres para expressarem o próprio pensamento em diversos assuntos e deixam à mostra seus planos e propostas, conforme exemplifica Emília:

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 ocupam dos divertimentos da caça e da guerra, enquanto as pobres mulheres fazem toda a trabalhadeira, e passam a Vidalavando e cozinhando e varrendo e aturando os filhos. E se não andam 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, 1973, p. 93).

Como se vê, nas palavras de Emília está subentendida uma mensagem de mudança, de transformação social futura e, por extensão, uma mudança da concepção de família e relações familiares.

4.1 - *Reinações de Narizinho*, um livro original

“Mando-te o Narizinho escolar. Quero tua impressão de professor acostumado a lidar com crianças. Experimente nalgumas, a ver se se interessam. Só procuro isso: que interesse às crianças” (LOBATO, M. 1956, p. 228)

Em uma correspondência enviada em 1916 a Godofredo Rangel, Monteiro Lobato comenta a pobreza da literatura infantil brasileira e manifesta seu plano de traduzir, a seu modo, as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, ou seja, incutindo nelas características nacionais. Esse projeto tinha em vista colocar à disposição das crianças histórias de qualidade para que seus filhos não ficassem reduzidos a ler as deficientes traduções que havia disponíveis em Língua Portuguesa. Lobato (1951, p. 104) afirma:

Ando com várias idéias. Uma: vestir a nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as 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. (...) As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora de mato - espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. (...) É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos.

Assim, em 1920, após escutar a história “dum peixinho que desaprendeu a arte de nadar” - contada por seu amigo Toledo Malta (também escritor), durante uma partida de xadrez - o taubateano iniciou sua carreira como escritor infantil, redigindo e publicando criativamente o episódio ampliado pela mistura das “cenas da fazenda onde passara a sua infância” (BRERO, 2003, p.15).

Mantendo seu propósito, pouco adiante Lobato lança a história *Lúcia ou a menina do narizinho arrebitado* (1920), pela editora Monteiro Lobato Cia/Revista do Brasil. A obra tinha 43 páginas e trazia ilustrações de Voltolino, pseudônimo de Lemmo Lemmi. Sendo sucesso de vendas, ganha posteriormente uma nova edição de 181 páginas, acrescida dos episódios “O sítio do Picapau Amarelo” e “O Marquês de Rabicó” destinando-se ao uso nas escolas.

_ Vieram como vêm as crianças. Um grão de pólen me caiu um dia em algum óvulo cerebral e gerou o primeiro - A Menina do narizinho arrebitado. _ Por que preferiu um “narizinho arrebitado”?

_ Não preferi...Veio assim, de momento. Eu queria dar um traço característico, pitoresco, a minha pequena personagem. E que traço mais pitoresco do que um narizinho arrebitado?

_ Os outros?

_ Que outros?

_ Os outros livros para crianças?

_ Vieram muito naturalmente, como vagões atrás de uma locomotiva. Tudo saiu de um narizinho (LOBATO, 1972, p. 100).

Contudo, a narrativa, ainda que muito vendida, é recebida com opiniões díspares, sendo ora criticada e ora aclamada por fatores dos mais variados, como nos apresenta a dissertação de Caroline Elizabeth Brero (2003) *A recepção crítica das obras A menina do narizinho arrebitado (1920) e Narizinho arrebitado (1921)*.

Impulsionado pelo bom êxito da obra, Breno Ferraz publica, em 1921, um artigo elogiando o livro, sua originalidade e revolução pedagógica. Para Ferraz, o enredo destoa do sistema educacional da época (com leituras obrigatórias e insossas), prendendo a atenção do pequeno leitor ao falar-lhe à imaginação, servindo-se da fantasia que ensinava de forma lúdica e não entediante.

[...] um livro absolutamente original, em completo, inteiro desacordo com todas as nossas tradições didáticas [...] em vez de afugentar o leitor, prende-o. Em vez de ser tarefa, que a criança decifra por necessidade, é a leitura agradável, que lhe dá a amostra do que podem os livros. De fato, a historieta fantasiada por Monteiro Lobato, falando à imaginação, interessando e comovendo o pequeno leitor, faz o que não fazem as mais sábias lições morais e instrutivas: desenvolve-lhe a personalidade, libertando-a e animando-a para cabal eclosão, fim natural da escola. Nesses moldes há uma grande biblioteca a construir.” Breno Ferraz sentiu bem que algo de novo se inaugurava com o livro de Monteiro Lobato: “com o seu aparecimento marca-se a época em que a educação passará a ser uma realidade nas escolas paulistas. (FERRAZ apud ARROYO, 1968, p. 200)

Segundo informações levantadas por Brero (2003), Manuel Bandeira ressaltou a eficiente aproximação do escritor para com as crianças, enquanto Jorge Amado entendeu a narrativa como motivadora de prazer, discordando apenas da necessidade de uma substância (pó de pirlimpimpim) para que as crianças passassem do mundo real ao maravilhoso, uma vez que essa poderia ser feita naturalmente, pela imaginação.

Alcançando 306 páginas em 1931, a obra ganhou o título *Reinações de Narizinho* (1931), conforme comenta Monteiro Lobato (1951, p. 329) em outra missiva a Godofredo Rangel:

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

As narrativas, após passarem por um processo de transformações, deram origem a um novo livro, agora aperfeiçoado pelo escritor, que deu mais naturalidade e coloquialidade ao texto. Segundo Lajolo e Ceccantini (2009), o próprio escritor externa a consciência de publicar um conteúdo inigualável para literatura infantil brasileira da época, pela sua fidelidade com o universo e psicologia do menor, posto não o considerar um adulto em miniatura, mas um ser repleto de peculiaridades.

O livro é inicialmente aclamado pela crítica de Plínio Barreto, inserida num artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em dezembro de 1931, a qual frisa o empenho bem sucedido de Monteiro Lobato, que teria tido a capacidade de entender as preferências e “impulsos naturais das crianças” e construir uma obra lúdica e divertida para o público. Em sua resenha, o jornalista singulariza a brasilidade do escritor, que consegue escrever histórias contundentes ao cidadão nacional:

Esse escritor, de estilo vigoroso e de colorido forte, com seu humorismo amargo e sarcástico e seu ímpeto panfletário, saiu-nos, de fato, um narrador capaz de virar a cabeça das crianças, com suas narrativas ricas de imprevistos, de uma ironia amável e de encantadora suavidade. Ele se dirige às crianças com todo o seu coração e toda a sua inteligência; um e outro, reunidos, o tornam infinitamente compreensivo para as exigências e os impulsos naturais da criança. O seu poder admirável, cada vez mais desenvolvido, da observação, que cria o estilo; esse sentido a um tempo agudo e intenso da forma, que lhe dá às expressões um encanto particular e a sua imaginação, inesgotável em surpresas, fizeram do escritor de “*Urupês*”, um mágico encantador de crianças; uma espécie de Papai Noel, bem brasileiro, de que elas estão sempre à espera, e que traz, na sacola de suas historietas, uma porção de coisas miríficas, que põem em alvoroço os nervos das crianças.

Em *Reinações de Narizinho* (1931), Monteiro Lobato integra várias personagens com traços típicos do mundo maravilhoso, as quais convivem harmonicamente com outros seres, rompendo as barreiras entre o real e o imaginário.

Atribuindo vida aos objetos inanimados, o autor representa o mundo imaginário das crianças, as quais - assim como Lúcia e Pedrinho, que transformavam com intrínseca naturalidade um objeto simples em algo mágico - buscam entrar no universo de fantasia, onde tudo é possível e transcende as leis limitadoras do real.

Os netos de Dona Benta têm a possibilidade de conviver com as personagens das fábulas de Esopo e La Fontaine e dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm. De acordo com Coelho (2000, p. 53):

O imaginário, em Monteiro Lobato, consiste em levar as crianças a terem um pensamento crítico quanto ao mundo que as cerca, permitindo que, ao lerem sua narrativa, exercitem a imaginação experimentando novas fontes de conhecimentos. ‘As forças da fantasia, do sonho, da magia, da imaginação, do mistério, da intuição, etc. são desencadeadas como novas possíveis formas de representação da experiência humana’.

O mundo do faz de conta cruza constantemente o Sítio, onde, vivem uma boneca de pano que fala e um sabugo de milho com ares e falares de gente. Longe de parecerem estranhos aos moradores do Sítio, esses dois personagens não despertam qualquer desconfiança em relação à verossimilhança de suas existências ou das peripécias fabulosas que vivem ou fazem acontecer. Assim, a imaginação constitui-se como matéria prima do livro, o que é compreendido por Emília do seguinte modo:

O mais lindo era que o vestido não parava um só instante. Não parava de faiscar e brilhar, e piscar e furtar-cor, por que os peixinhos não paravam de nadar nele, descrevendo as mais caprichosas curvas por entre as algas boiantes [...] a curiosidade de Emília veio interromper aquele êxtase.
 – Mas quem é que fabrica esta fazenda, dona Aranha? – perguntou ela, apalpando o tecido sem que Narizinho visse.
 – Este tecido é feito pela fada Miragem – respondeu a costureira.
 – E com que a senhora o corta?
 – Com a tesoura da Imaginação. - E com que agulha a cose? - Com a agulha da Fantasia.
 – E com que linha?
 – Com a linha do sonho (LOBATO, s/d, p. 191-192).

O volume, dedicado à Narizinho, apresenta-nos personagens que, com o passar dos anos e também das futuras filmagens, acabaram ficando mais conhecidas atualmente do que o próprio Monteiro Lobato: uma avó democrata, que acolhe distintas opiniões e concede voz às crianças; Nastácia, uma ex-escrava que trabalha no sítio; uma menina de nariz arrebitado, carinhosa com sua avó, preocupada com seus amigos e mãe de uma boneca humanizada; um

menino chamado Pedrinho, curioso e herói de várias aventuras e uma boneca irreverente, engraçada e desprovida de bom senso, sobre a qual nos deteremos de forma mais aprofundada.

4.2 - Uma relação entre criação e criador

Michel Zérafra, em seu texto *Personagem e pessoa: o romanesco dos anos 1920 aos anos 1950* (2010), expõe um estudo sobre a ordem psicossomática, correlacionada à estética, no qual admite o romance pela união dos elementos estruturais, alvitando uma imagem global, privilegiada e significativa da pessoa.

Na investigação, o teórico contrapõe ideias acerca do gênero romanesco, assinalando-o pela possibilidade de tradução virtual da realidade em vez de um reflexo fiel do mundo físico e espiritual. Para ele, o romancista constrói seu texto a partir das noções retiradas das experiências reais, dispondo das informações do mundo e de si mesmo. Segundo Zérafra, porém, esse cordão umbilical ligado ao mundo real não atenta contra o fato de o romancista compor um objeto cuja essência é uma forma estética.

Zérafra expõe as ideias de Henry James, segundo o qual, o escritor ordenaria, lógica e coerentemente, as vivências, dando-lhes forma pelo romance,

[...] a realidade (vívida) só propõe ao escritor, como ao historiador, uma matéria confusa e essencialmente não acabada; mas se esta realidade jamais em si mesma um modelo significativo, uma consciência pode em compensação infundir-lhe sentido, pô-la em ordem dando-lhe a forma de “seu quarto”. (ZÉRAFFA, 2010, p. 6)

Influenciado por tais postulados, Antonio Candido escreve “A personagem do romance” (2009), onde concebe o ser fictício na complementariedade que une a constituição linguística, junto a uma verdade própria. Segundo Candido (2009, p. 59):

Forster vê não somente que um romance nos propõe uma temática do real, mas que, além disso, o propósito essencial que se impõe o romancista é o de tornar a vida inteligível. Conhecendo “toda a existência oculta” o romancista organiza o trajeto, a aventura de seu herói explicando aquilo que, na vida real, nos permanece obscuro tanto em nós mesmos como em outrem.

Para o pesquisador, a personagem não retrata apenas um aglomerado de técnicas e nem é somente compartilhamento das concepções do autor, mas, por ir além, configura-se como processo conjunto, pelo qual o autor expõe e sustenta suas próprias ideias, na medida em que seleciona, na complexidade dos pensamentos, aqueles os quais deseja apresentar, e assim o faz,

por meio da organização interna dos elementos, esses que conferem a ideia de verossimilhança, quando a construção mostra-se coerente.

Ao contrário do que ocorre no mundo real, onde sempre temos uma percepção parcial e incompleta das pessoas, já que é impossível apreender a totalidade de outro indivíduo, a personagem ficcional é imaginada e criada pelo autor segundo critérios lógicos, coerente com os demais aspectos do mundo ficcional sendo gestado. O autor elege as falas e gestos para, sempre, completar a combinação dos traços pretendidos. E, por mais que o autor lance mão de suas próprias vivências, memória e concepções, o romance nunca se torna cópia fiel da realidade tangível, já que a narrativa é sempre uma invenção. Assim, qualquer pessoa real que eventualmente tenha servido de modelo a algum personagem de modo algum corresponde a ela, já que o personagem inevitavelmente é produto ficcional e totalmente imaginário, cuja existência se limita às páginas da obra escrita: “[...] personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. Eis uma imagem feliz de Gide: ‘Tento enrolar os variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens’” (GIDE apud CANDIDO, 2009, p. 51).

Embasando nos teóricos tratados neste item, vemos que Lobato segue as mesmas diretrizes que norteiam os demais romancistas. Sua observação da realidade (nascido em Taubaté) e seu conhecimento de mundo subsidiaram o mundo rural e interiorano: a casa da Dona Benta com a jabuticabeira ao fundo, os bolinhos que Tia Nastácia fazia de polvilho, Pedrinho montado no pangaré, o vestido de chita de Emília. Do mesmo modo, os conhecimentos culturais e científicos de Lobato fizeram-no trazer para o Sítio um rico arsenal proveniente de numerosas disciplinas, tanto eruditas quanto folclóricas ou populares. Tudo isso, porém, são tijolos selecionados e moldados para comporem uma construção ficcional: tanto Dona Benta quanto o pangaré são personagens criados segundo os propósitos do autor, que temem vista aspectos estéticos, pedagógicos, políticos, etc.

“Realistas” ou “fabulosos”: pouco importa. Tanto uns como outros são “personagens de papel” e seu sucesso junto ao público atesta a criatividade, coerência e a perspicácia observadora de Lobato. A materialidade desses personagens está no plano da linguagem, do discurso romanesco, e sua verossimilhança literária determina os limites de sua complexidade existencial.

4.3 - A personagem Emília e seus desdobramentos

Falar da personagem Emília não é uma tarefa fácil, dada a frequente presença da personagem na obra de Monteiro Lobato. Tida por alguns como o *alter ego* do autor, a boneca foi responsável por conscientizar e divertir um memorável número de leitores, com sua “torneirinha de asneiras”, pela qual se tornou motivo de controvérsias entre o público, conforme discutido por Cavalheiro (1956, p. 172):

[...] Emília nasceu como nascem as válvulas de segurança. Ou a seção livre dos jornais. Todo o mundo – a confissão é do próprio autor – tem uma Emília em si. Uma válvula. Assim como é difícil encontrar o coração de Monteiro Lobato – homem fechado às expansões pessoais – é difícil decidir se Emília tem ou não coração. Emília, mais do que um ser humano, é uma ideia, um pensamento. É Lobato-criança. Mas é Lobato-adulto, Nela, mais do que qualquer outro personagem, encontra-se o autor. Traçar-lhe o retrato psicológico é levantar, de certo modo, os véus que ocultam a personalidade de Monteiro Lobato. A respeito de tudo Emília pensa de modo especial. Suas ideias não de ser sempre novidades.

Diferentemente de algumas bonecas estereotipadas da época, comprada por pessoas mais ricas, feitas com material refinado (porcelana) e os conceitos culturais europeus, no qual o referencial de beleza era transmitido para as crianças, na aparência de um estrangeiro, Emília foi confeccionada por Tia Nastácia (símbolo da integração cordial do negro no Brasil e da valorização das suas práticas culturais) e preenchida com macela (uma erva da flora brasileira), inculcando o ideal de nacionalização dos brinquedos. A boneca, feita com utensílios “ordinários”, era fisicamente desproporcional e parecida com uma bruxa (figura recorrente nos contos folclóricos), aludindo à quebra dos padrões normativos da época e a implantação da noção de brinquedos simples e acessíveis para todos, sem distinção e requintes que pudessem atrapalhar a atuação da criatividade infantil no preenchimento das lacunas existentes. Emília (assim como o Visconde de Sabugosa, feito de espiga de milho!) foi feita ao modo das bonecas das crianças pobres no Brasil e em outros lugares.

Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por Tia Nastácia, com olhos de retrós preto e sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa. Apesar disso Narizinho gosta muito dela; não almoça nem janta sem a ter ao lado, nem deita sem primeiro acomodá-la numa redinha entre dois pés de cadeira (LOBATO, s/d, p. 139).

Ela apareceu inicialmente em *Reinações de Narizinho* (1931), como um brinquedo sem grandes destaques ou habilidades inatas, sendo “muda de nascença”. Ela era companheira de Narizinho, que gostava muito dela, preferindo-a a quaisquer outros brinquedos. Mesmo assim, no início, seu papel é secundário, conforme explica a cena:

A boneca seguia atrás sem dizer palavra.
 – Parece que dona Emília está emburrada - observou o príncipe.
 – Não é burro, não, príncipe. A pobre é muda de nascença. Ando à procura de um bom doutor que a cure (LOBATO, s/d, p. 142).

E, após a intervenção do Dr. Caramujo, a boneca adquiriu a capacidade de falar assim como o status de “ser vivo”. A partir daí, ganhou terreno nas aventuras do Sítio, avançando de coadjuvante para estrela, tornando-se um dos personagens centrais na obra do autor. Suas falas originais e espirituosas tornaram-se “marca registrada” do Sítio. Essa trajetória de Emília espelha a própria importância da aquisição da linguagem como fundamento no processo de formação da consciência humana. Assim, em Lobato, a fala e domínio da linguagem são a base da consciência individual e da plena integração social.

Utilizando-se da sinceridade e senso de humor, as falas emitidas por Emília desfrutaram de maior liberdade de enunciação pelo fato de ela ser boneca e estar dentro do mundo do “faz de conta”, mais propício à desinibição das ideias e do modo de falar. Como essas falas não saíam da boca de um personagem humano, Monteiro Lobato utilizou-se amplamente da personagem para abarcar assuntos filosóficos considerados tabu entre a população e que, por questões pessoais, era impossibilitado de proferir na própria voz. Esta circunstância enviou o motivo da personagem ser tão censurada entre os leitores não acostumados com suas ideias, como aponta Lajolo (2001, p. 119-137):

Ao contrário das outras personagens lobatianas, cuja personalidade se mantém estável ao longo de todos os títulos da série, Emília, ao exercer sua capacidade de fala de maneira inventiva, crítica e irônica, desfez uma trajetória crescente de independência. Nessa trajetória, questiona verdades estabelecidas, propõe novos pontos de vista, desafia padrões e viola normas, sendo lida, em função destes predicados, como porta voz de Monteiro Lobato, também ele um intelectual crítico e participante de todas as questões importantes da primeira metade do século XX.

A boneca, condicionada por uma chave própria de ver e pensar o mundo, caracteriza-se por escolher as palavras de modo irreverente e inusitado. Recorrendo à criatividade do olhar, à ousadia nas perguntas e respostas, Emília inclusive faz jogos com as palavras, ficando

conhecida por sua “rebeldia” e “teimosia” e por instaurar uma constante tensão com as outras personagens, uma vez que Emília falava o que pensava e protestava contra os que dela discordavam.

Empenhada contra as injustiças da esfera humana, a protagonista denunciou ao mesmo tempo em que foi denunciada por seu caráter ambíguo. Afinal, Emília criticava o comportamento do homem, mas cometia erros equivalentes aos que criticava, sendo simultaneamente a que apontava e refletia as barbáries sociais. Sua atuação destaca-se pelas atitudes irônicas, irreverentes e malcriadas, e pela expressão de sua personalidade orgulhosa/interesseira, sendo a boneca muitas vezes censurada ou mandada calar-se. E, como Emília sempre se manifesta de modo espontâneo e direto, suas falas acabam revestindo-se de caráter revelador, que desnuda aquilo que outros não querem ou não podem questionar. Emília desafiou, assim as normas estabelecidas e convidava o leitor a desenvolver uma verdade própria, deixando de concordar sempre com a afirmação do outro.

– Não acreditem! A descoberta da América não foi assim, foi muito diferente. Eu li toda a história de Colombo num livro de dona Benta. Posso afirmar que o gato Félix está inventando.

– Não está inventando nada! - berrou Emília. Foi assim mesmo. O livro não esteve lá e não pode saber mais do que o avô de seu Félix, que esteve presente e viu tudo.

– Mas essa história é absurda! –berrou o sábio visconde. Isso é um disparate!...

– Disparate é o seu nariz-berrou Emília (LOBATO, s/d, p. 210).

Emília pertencia ao conjunto das personagens não humanas, composto de bichos e objetos animados e, assim como Rabicó e Visconde, sua constituição remetia à personificação do imaginário infantil. Assim, seu pensamento muitas vezes apresentava razões compreensíveis, mas por outras se mostrava ilógico e confuso aos demais.

As atitudes da boneca remontavam à lógica infantil, na qual o egocentrismo, característico da etapa, conduzia-a na busca pelos próprios interesses e conseqüentemente às birras, quando seus desejos não se realizavam ou eram contrariados. Isso inclusive é retratado nos xingamentos da protagonista, nas ocasiões em que se incomodava com algo.

Uma questão enfática na obra de Monteiro Lobato é o caráter expressivo das criações neológicas de Emília. Utilizando-se da sua esperteza, ela configurou vocábulos originais, a fim de transmitir ideias e definições singulares, responsáveis por expressar o caráter ímpar de seu próprio mundo. Quando se pensa na linguagem da boneca, observando-se com mais atenção as suas criações, percebe-se a intenção do escritor de estabelecer relação com o público e de fazer-

se entendido. Emília, assim, expressa-se de modo a nomear suas experiências do mundo em termos acessíveis aos leitores. E isso abre portas a que o leitor mirim se reconheça e se divirta com as palavras encontradas (ou seja, a leitura gera um tipo de entretenimento).

Monteiro Lobato dá voz a uma boneca que corporifica a consciência infantil e que brinca criativamente com as palavras e recursos linguísticos, sem preocupar-se com a rigidez das gramáticas ou com a minúcia dos dicionários. E, ao fazer isso, Lobato consegue uma via de conexão com o universo das crianças, abertas à diversão com os fonemas. Segundo a própria personagem (1994, p. 53):

– Está aí uma coisa com a qual não concordo. Se numa língua não houver Neologismos, essa língua não aumenta. Assim como há sempre crianças novas no mundo, para que a humanidade não se acabe, também é preciso que haja na língua uma contínua entrada de Neologismos. Se as palavras envelhecem e morrem, como já vimos, e se a senhora impede a entrada de palavras novas, a língua acaba acabando. Não! Isso não está direito e vou soltar este elegantíssimo Vício, já e já... (LOBATO, 1994, p. 53)

E, ao defender a criação de novas palavras, rejuvenescendo a língua portuguesa, Lobato combate – também neste quesito – o exclusivismo, o preconceito contra aquilo que é diferente ou desconhecido, a teima em ater-se dentro dos limites prescritos e permitidos.

Também no tocante à linguagem e seus usos, Lobato procura incutir o amor pela inventividade e a certeza de que não se deve temer a mudança: a mudança faz parte da vida, e só não muda aquilo que morreu.

5 - O BOBO DA CORTE... SERÁ MESMO BOBO?

Mikhail Bakhtin (1987), em seu estudo acerca da obra de François Rebelais, investiga as manifestações populares do riso durante a Idade Média e o Renascimento, defendendo a importância do universo cômico folclórico na contraposição do caráter sério e oficial dos órgãos religiosos ao Estado Feudal. Nesse escrito, o estudioso trata dos bobos e bufões e os aborta enquanto protagonistas das festividades populares do período, responsáveis por parodiarem as atitudes sublimes do cerimonial e assim rebaixarem a um plano inferior os membros da Nobreza e do Alto Clero, objetivando a desmoralização das figuras de poder (político e religioso) mediante a zombaria e o riso.

Imbuídos de ambiguidade, ao mesmo tempo em que buscavam entreter os poderosos recorrendo a procedimentos cômicos, por outro lado, expunham a público, ludicamente, os

hábitos e características grotescos do rei, sem precisarem temer qualquer punição pelas suas ousadias, dado que: “o bufão e o bobo ‘não são desse mundo’” e por isso têm direitos e privilégios especiais. De acordo com essa prática – válida nessas festividades –, em um primeiro momento, motivavam o riso, agindo com uma falsa ingenuidade, enquanto, num segundo, riam dos opressores. Assim, embora estivessem a serviço dos poderosos e obedecessem à tarefa de diverti-los, representavam o desacato e a desobediência em relação a esses mesmos poderosos. O bufão e o bobo simbolizavam a violação da ordem e o questionamento crítico das normas, de acordo com Minois (2003, p. 232).

O riso do bobo tem ainda, (...), outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites de seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico. Não é apenas uma coincidência que a função do bobo tenha desaparecido da França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luís XIV: o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato.

Em sua ambiguidade, tanto equivalem ao palhaço (que faz rir) quanto ao herói (que combate os vilões). Utilizando-se da ironia, da paródia e da teatralização, o bobo e o bufão transgrediam o sagrado, estimulando nos participantes das festividades uma visão dualista da realidade, na qual sublime e grotesco, trágico e cômico, sagrado e profano coexistem e são inseparáveis, uma vez que a contradição é inerente ao homem sensível assim como ao homem racional. Diz Bakhtin (1987, p. 4-5):

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao estado; pareciam ter constituído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens na Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade de mundo.

Os bufões não eram apenas atores eventuais, que desempenhavam suas funções em datas festivas ou espetáculos marcados e depois retornavam a sua vida cotidiana; pelo contrário, eles exerciam o cargo em tempo integral, como algo que marcava toda sua existência. Os bufões e todos os atores e artistas em geral tinham, naquele tempo, um caráter social distinto, vivendo à parte e não se confundindo com as demais pessoas. Era não apenas uma profissão ou um ganha-

pão, mas uma opção de vida: “Como tais encarnavam uma forma especial de vida e arte” (BAKHTIN, 1987, p. 7). Esse estilo de vida manifestava-se, não só nos direitos e deveres, mas também na aparência e linguagem, a qual evidenciava o repertório próprio da praça pública - repleto de grosserias e xingamentos (linguagem blasfematória) -, representando a violação das regras verbais.

A escolha por esse tipo de vida em geral não era própria: tornavam bufões os indivíduos que, por nascença ou acidente, tinham corpos com defeitos e deformações: anões, corcundas, caolhos, aleijados, mancos etc. Em uma época de preconceitos à solta e em que não havia consciência quanto ao sofrimento alheio, eles eram naturalmente motivo de chacotas, brincadeiras cruéis e exclusão social. Tornar-se bufão, bobo da corte, saltimbanco, etc. era a opção para quem, de algum modo, por sua aparência ou seu comportamento, já era marginalizado pela família e sociedade.

Conforme análise de Bakhtin (1987), os bufões - marcados pelo corpo desproporcional, distorcido, “aberrante” -, expunham o viés do grotesco em movimento, pelos seus traços inacabados e exagerados. E suas fisionomias sinalizavam o desdobramento sobre o mundo, dado que os bufões absorviam e eram absorvidos por ele. O bufão representava, assim um “mundo às avessas”, instaurando a inversão e o rebaixamento do real. Para Burnier (2009, p. 215-216),

O bufão é um ser marginal e marginalizado. Tradicionalmente ele tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados. São gigantes ou anões, três olhos, sete dedos. Essas deformações são como a somatização das deformações humanas interiores, das dores da humanidade, (...). O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, a lepra das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora.

Conforme discutido por Bakhtin, o modo permanente e distinto de vida do bufão era coroado e prestigiado durante o carnaval, celebração em que ocorria (ocorre) a inversão dos grupos sociais e a suspensão (temporária) das hierarquias e privilégios entre os homens. A festividade, regida pela igualdade e instaurada como espécie de “compensação lúdica” para a rigidez, severidade e opressão da ordem social na Idade Média. O carnaval ventilava as tensões ao possibilitar uma nova relação entre os sujeitos, pois, como afirmado pelo estudioso russo, as

peessoas necessitavam, de algum modo, aliviar o jugo do sistema, encontrando, então, no riso e na bufonaria uma válvula de escape. Símbolo dessa inversão social era a eleição de um bufão como “rei do povo”: ao mesmo tempo, uma brincadeira cômica e uma oportunidade para descarregar as frustrações, inevitáveis em uma época sem mobilidade social (o nascimento já determinava o lugar que o sujeito iria ocupar por toda a vida¹).

Desse modo, rir dos bobos e bufões significava, alegoricamente, subverter as regras (imutáveis no resto do ano) e caçoar dos poderosos. No carnaval, passava a dominar uma ótica instintiva e menos racional, desvinculada das prisões do pensamento e moderações institucionais. Para Bakhtin (1987, p. 227)

[...] a tolice é profundamente ambivalente: ela tem um lado negativo: rebaixamento e aniquilação (que se conservou na injúria moderna de “imbecil”) e um lado positivo: renovação e verdade. A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta antes de mais nada numa incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na observância. A tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da seriedade.

Os bobos e bufões eram cruéis, mas nunca agressivos, posto que a possibilidade de expressarem tudo o que pensavam a respeito do rei era, obrigatoriamente, envolta de humor, loucura e divertimento. Assim, taxados e respaldados como loucos, assumiam a responsabilidade de dizerem a verdade. E aqui, é importante ressaltar que o conceito de loucura na Idade Média era distinto do atual. Conforme Foucault, o louco medieval funcionava como “voz da verdade”, sendo aquele com “autorização” para dizer o proibido e explicitar o que ninguém mais poderia manifestar sem incorrer em culpa e castigo. Nas palavras de Foucault (1978, p. 18-19):

Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no

¹ Devemos lembrar que foi a burguesia que trouxe, justamente, a mobilidade social. Ou seja, dependendo das habilidades pessoais, da dedicação ao trabalho, da esperteza, da aquisição de conhecimentos, etc., na sociedade burguesa o indivíduo pode ascender na escala social. Por outro lado, também, a falta desses quesitos pode levar o sujeito a despencar. Enquanto na sociedade medieval, tanto os privilégios quanto o desamparo eram hereditários e independiam das ações ou opções individuais, a burguesia caracteriza-se por ter instaurado uma relação social possível de alteração.

cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, o insolente e os mentirosos. As antigas festas dos loucos, tão consideradas em Flandres e no Norte da Europa, não deixam de acontecer nos teatros e de organizar em crítica social e moral aquilo que poderiam conter de paródia religiosa e espontânea.

Por todas essas características, a figura do bufão conquistou a simpatia de pensadores e literatos, uma vez que se tornou, a seus olhos, emblema de liberdade de expressão, sensibilidade frente aos desajustes e desigualdades, coragem de enfrentamento dos poderosos e, acima de tudo, arejamento dos costumes tradicionais e questionamento dos padrões morais. Utilizando-se da blasfêmia e do riso escarnekedor contra o sagrado e a hierarquia social, constituíram uma força essencial para alavancar o pensamento crítico e revisão de convenções e convicções enraizadas pela tradição.

Esta é, a nosso ver, a matriz para certos traços fundamentais que Monteiro Lobato imprimiu na boneca de pano do Sítio do Pica-pau Amarelo.

5.1 - Emília uma espécie de bobo da corte: o corpo

“— Mas, afinal de contas, Emília, que é que você é? Emília levantou para o ar aquele implicante narizinho de retrós e respondeu: — Sou a Independência ou Morte!” (LOBATO, M. 2007, p. 39)

Para podermos dizer que Emília é uma espécie de bobo da corte precisamos penetrar nas camadas menos superficiais da criação de Monteiro Lobato e vasculhar nos bastidores de sua intenção de atingir o público receptor de maneira profunda. Nessas camadas mais profundas encontramos um importante papel político, carregado pelo humor e transpassado do riso subversivo/revolucionário na boneca. A leitura atenta vai acumulando-nos as inúmeras passagens de *Reinações de Narizinho* (1931) que dão consistência a esse propósito transformador de Lobato. Cuidemos, então, da análise dessas camadas, começando pela mais externa, ou seja, pela aparência de Emília.

O primeiro e mais explícito aspecto que chama a atenção é o fato de Emília ser uma boneca: ela compartilha com os adultos e crianças do Sítio do aspecto humano geral (cabeça, tronco, membros, boca, olhos, etc.). Entretanto, esse visual é uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que torna Emília semelhante aos humanos, ele também ressalta o fato de ela ser diferente, ou estar aquém da “verdadeira” condição de ser “gente”, confundindo-se com uma “coisa” ou objeto. Isso aproxima Emília de Pinóquio (famoso personagem de Carlo Collodi),

um boneco de madeira que no livro original, mas também em filmes, animações, ilustrações etc. anseia por tornar-se um menino “de verdade”. E também aproxima Emília do Bufo, o qual, como já posto acima, possui deformidades físicas que lhe negam o feitio conforme o molde. A boneca e o bufo representam a figura em contínuas metamorfoses: incompletos ou inacabados. O grotesco de seus corpos estimula, nos outros, sensações contraditórias de temor, medo e piedade.

No caso de Emília, vale lembrar o segundo capítulo, “O enterro da vespa”, onde Emília pede a Narizinho um vestido de chita cor-de-rosa com pintinhas – mas o vestido teria que ser comprido! – e, quando a menina estranha o pedido, a boneca explica que sujou o joelho; se o lavasse, seu recheio de macela emboloraria. Isso convence Narizinho, que concorda em o vestido ter que ser comprido. Essa passagem aponta para a fragilidade do corpo de Emília, que requer cuidados e atenção que não seriam necessários se ela fosse um ser humano na íntegra. Por outro lado, a passagem também coloca Emília na posição de querer esconder parte de seu corpo, usando a roupa de corte incomum para disfarçar uma mácula ou imperfeição. Tanto a boneca quanto o bufo ocupam um lugar “de fora”, o lugar daqueles que, de algum modo ou espécie, não se encaixam. E, desse lugar de fora e marginal, Emília e o bufo assumem posição privilegiada de observador e de crítico.

Mas a similaridade entre a boneca e o bufão já começa a ser esboçada na primeira página do livro, quando o narrador frisa o corpo desproporcional e estovado da boneca: “Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por tia Nastácia, com olhos de retrós preto e sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa” (LOBATO, s/d, p. 139). Poucas páginas adiante o narrador também nos revela que ela é desastrada e tem dificuldade para se movimentar em lugares que não são difíceis para os demais: “O chão, de nácar furta- cor, era tão liso que Emília escorregou três vezes” (LOBATO, s/d, p. 143). Se somarmos sua aparência desgraciosa com a inabilidade, chegamos a um conjunto que explica as reações desencontradas que humanos e animais têm ao se confrontarem com a boneca (veja-se, citada um pouco mais adiante, a conversa de Narizinho com o Rabicó sobre Emília).

Aliás, recheada com macela (uma planta parecida com camomila), ela inclusive estimula o apetite de alguns peixes, que buscam se aproximar dela quando estão famintos: “Não há peixe do rio que a não conheça; assim que ela aparece, todos acodem numa grande fome. Os mais miúdos chegam pertinho; os graúdos parecem que desconfiam da boneca, pois ficam ressabiados, a espiar de longe” (LOBATO, s/d, p. 139)

E, quando levada ao doutor Caramujo, a fim de que ele cure sua mudez, Emília reage com caretas e rosto contraído – assemelhando-se, nisso, aos bobo-da-corte, que divertiam os reis e outros nobres com suas caretas e ruídos. Nesse sentido, a visita ao médico, desagradável para Emília assim como para as crianças em geral, ainda assim é divertida para o leitor:

- Podemos agora curar a senhora Emília, declarou ele depois de costurar a barriga do sapo.
Veio a boneca. O doutor escolheu uma pílula falante e pôs-lhe na boca.
- Engula duma vez! - disse Narizinho, ensinando a Emília como se engole pílula. E não faça tanta careta que arreventa o outro olho (LOBATO, s/d, p. 150).

Em *O bufão e suas artes-artesania, disfunção e soberania* (2017), é salientada a relação existente entre a feiura do bufão e as mazelas do corpo social, manifestadas objetivamente por meio do físico mal costurado.

Assim sendo, o bufo traz à superfície os preconceitos dessa sociedade, que descarrega no indivíduo feio e deformado suas próprias frustrações e sofrimentos. Essa violência pode manifestar-se fisicamente (com golpes efetivos ou apenas ameaçados) ou psicologicamente (depreciações, xingamentos e outras palavras ou gestos rudes). Ainda que no Sítio o contexto seja mais culto e afetuoso, não deixa de haver violência contra Emília, por exemplo, nas palavras usadas por Narizinho e pelo Marquês de Rabicó em relação à boneca:

- Guloso! Pois olhe que vai fazer um casamentão! Emília é feia, não nego, mas muito boa dona de casa. Sabe fazer tudo, até fios de ovos, que é doce mais difícil. Pena ser tão fraquinha...
- Fraca? - exclamou o marquês admirado. Não me parece. Tão gorda que está...
- Engano seu. Emília, desde que caiu n'água e quase se afogou, parece ter ficado desarranjada do fígado. E aquela gordura não é banha não, é macela! Emília o que está é estufada. Inda semana passada tia Nastácia a recheou de mais macela (LOBATO, s/d, p. 165).

Se nos apoiarmos nos adjetivos empregados, teremos bom exemplo da extensa carga depreciativa: feia, gorda, fraquinha, desarranjada, estufada. Emília é tratada aqui de modo dúplice: de um lado, como pessoa (que é boa dona de casa, mas quase se afogou), de outro, como reles coisa (que precisa ser consertada ou recauchutada quando algo a danifica). Emília, assim, não recebe o mesmo respeito que cabe aos personagens humanos do Sítio. Sua língua

fiada e seu enfrentamento aberto da autoridade são, portanto, as ferramentas que a boneca vai usar para defender-se e fazer valer seus direitos (conforme discutiremos em item posterior).

O disforme em Emília é exaustivamente assinalado pelo narrador, demonstrando as interligações com o realismo grotesco da Idade Média, no qual o rebaixamento dava-se em oposição à simetria clássica e na aproximação com a terra. Com isso, a imperfeição se expressa por meio do corpo híbrido, aberto e inacabado, apontando para “as deformações humanas interiores, das dores da humanidade” (BURNIER, 2001, p. 215). O riso perante a dor alheia pode ser exemplificado no momento em que Emília perdeu o enchimento da perna e Narizinho acha graça no defeito da boneca:

- Malvada! Exclamou Emília chorosa. Salvei-a da morte à custa da minha pobre perna e em paga você ri-se de mim...
- Perdoe, Emília! Reconheço que me salvou, mas se soubesse como está cômica com essa perna vazia... O melhor é vir comigo na garupa do pangaré, bem agarradinha. De cá a mão. Upa! (LOBATO, s/d, p. 167).

Em *Máscara e imaginários: bufão, commedia dell’arte e práticas espetaculares brasileiras*, Brondani (2020, p. 102) assinala a ênfase conferida à deformidade física do bufão, por meio de recursos como a maquiagem:

Após a construção corpórea energética do bufão, começa-se a intensificação das deformidades físicas que surgiram durante a descoberta”, através dos suportes e extensões, como por exemplo a maquiagem, a qual, no caso, nega-se a explorar a sensualidade, em contrapartida ao tom instintivo e satírico.

De modo equivalente, o narrador de *Reinações de Narizinho* também mostra o recurso da maquiagem:

Emília andava bem de saúde, gorda e corada. Tia Nastácia havia enchido de macela nova a perninha que fora saqueada no passeio ao reino das abelhas e Narizinho havia consertado uma das suas sobrancelhas de retrós, que estava desfiando. Além disso, pintara-lhe nas faces duas rodela de carmim, bem redondinhas (LOBATO, s/d, p. 177).

Longe de dar uma aparência de beleza ideal, o uso de carmim nas bochechas de Emília acentua o caráter artificial da boneca. O emprego da macela e a costura da sobrancelha já iam nessa direção. Mas o exagero expresso no formato (pois “rodela” faz lembrar de uma bolacha) produz um efeito grotesco ou ridículo.

O mesmo vale para as roupas, sempre em cores vivas, que trazem o mesmo tom energético e burlesco do bufão. Exemplo é o vestido que Narizinho impõe a Emília, para que ela recepcione adequadamente as princesas de contos de fadas que chegarão no sítio. Com um caráter exagerado, construído na linguagem hiperbólica que enfatiza a coloração, o traje alaranjado sublinha o significado de exótico, original, não convencional e não sério: “por sua vez, o laranja, como cor da recreação, é também a cor do que não se leva a sério, e por isso não é uma cor para artigos caros, de prestígio” (ZYLBERGLEJD, 2017, p. 50).

– Chega Emília! Assim você fura o soalho de vovó. Antes vá tomar banho e vestir aquele vestido cor de pomar com todas as suas laranjas. Ponha ruge, não esqueça. Está aí um tanto pálida hoje.
A boneca, tec, tec, tec, muito esticadinha para trás foi vestir-se. Assim que ela saiu, o visconde, já no alto da janela, de binóculo apontado anunciou, numa voz rouca de sábio embolorado [...] (LOBATO, s/d, p. 222).

Suas roupas apontam, portanto, para a boneca enquanto criatura do “mundo às avessas”: cores berrantes e chamativas apagam qualquer impressão de sobriedade e impedem a elegância e respeitabilidade. A falta justamente de esmero, e até de decoro, transparece na passagem em que dona Benta reprova a aparência desleixada da boneca:

Onde se viu uma menina do seu tamanho andar com uma boneca em fraldas de camisa e de um olho só?
– Culpa dela, dona Benta! Narizinho tirou minha saia para vestir o sapão rajado – disse Emília falando pela primeira vez depois que chegara ao sítio. (LOBATO, s/d, p. 151).

Seminua (em fraldas de camisa) e mutilada (um dos olhos da boneca se descosturou e caiu), Emília aparece rebaixada ao nível dos mendigos ou daqueles em absoluta penúria. Essa aparência desmazelada depõe contra Narizinho – a responsável pela boneca –, que, na opinião de Dona Benta, deveria tratar de Emília como de si mesma. A situação em que se encontra a boneca, assim como as palavras da avó cercam Emília de ares de infantilidade, mostrando-a como alguém dependente e incapaz de cuidar-se, necessitando de tutela alheia.

Em outro momento – quando o Visconde pretende elogiar a beleza de Emília, mas, desastrosamente, faz isso comparando-a com as galinhas de Tia Nastácia –, o pretenso elogio acaba por acentuar ainda mais a feiura da boneca. De forma que a recorrência nos defeitos estéticos da protagonista reforça a circunstância dessa não se utilizar de uma máscara provisória, estabelecendo uma fronteira entre a representação e seu fim, mas, ao contrário,

Emília exprime sempre sob o jeito ambíguo, interposto entre o aspecto humano e inanimado, desenvolvendo uma extensão da figura do bufão, que nunca deixa de ser e constituir-se na ambivalência da sua natureza, como assinalado em *O bufão e suas artes: Artesania, disfunção e soberania* (2017):

Tendo a ambivalência de um “trickster” como dispositivo de jogo, divertindo-se com sua natureza divino-animal, homem-mulher, deus-deusa, homem-animal, desobedecendo as regras e as normas de comportamento, o desvio das formas do bufão, ora é uma coisa ora é outra, representando e rompendo entre o ator e a personagem, a realidade e a ficção, tomando as mil formas que remetem ao mito originário do folclore indígena norte-americano. Esta impossibilidade de estabelecer limites para a forma é geradora do grotesco como categoria estética que, segundo Jacó Guinsburg é uma forma nadificante.

Por fim, vale lembrarmos um traço recorrente da figura do bufão: ele está sempre se renovando porque se encontra em permanente transformação devido a seu processo criativo e à facilidade de transpor as limitações das normas e gerar novas inquietações, dentro dos formatos híbridos das suas características físicas e performances. Algo semelhante ocorre com Emília, cuja aparência passa por sucessivas mudanças, já que Narizinho está sempre a mudar seus acessórios, tão logo enjoje da aparência de seu “brinquedo”:

Emília muda muito, não é como vocês que são sempre os mesmos. Cada vez que Narizinho se enjoja da cara dela, muda. Muda tudo. Muda a boca mais para baixo ou mais para cima. Muda as sobrancelhas, muda os olhos. Houve até uma vez em que Emília passou sem olhos cinco dias.
 – Como assim?
 – Narizinho estava mudando os olhos dela, que são de retrós, e já tinha arrancado os velhos para por os novos, quando viu que não havia mais retrós no carretel. Até que alguém fosse à cidade e trouxesse mais retrós, a coitada ficou sem olhos, ceguinha num canto, sem enxergar coisa nenhuma (LOBATO, s/d, p. 204).

Como se vê, não se trata apenas de troca de roupas. As próprias feições de Emília também são trocadas, removidas, refeitas. Submetida a um processo constante de metamorfoses, Emília é múltipla, inconstante, imprevisível – não apenas em seu comportamento ou interior (como discutiremos adiante), mas inclusive em seu exterior.

Emília muda de cara nas mãos de Narizinho, assim como o bobo-da-corte vive se transformando e adaptando para agradar seu público: a maleabilidade é característica compartilhada por ambos.

5.2 - Emília uma espécie de bobo da corte: a ingenuidade

“Literatura é voz e Emília foi a minha voz. O meu arranco, o meu espanto e será a minha despedida. Dei meus gritos através dela me salvando da loucura e de tantos aborrecimentos. Emília sempre esteve comigo, filha amada e zombeteira, minha boneca de pano contra as burrices do mundo e contra a “estupidez humana” (Lobato apud Dantas, 1973, p. 115).

Luiz Felipe Baêta Neves, em seu ensaio *A ideologia da seriedade e o paradoxo do Coringa* (1979), investiga profundamente a figura do bobo da corte da Idade Média, partindo do seu caráter paradoxal. Ele sublinha a capacidade, do bobo, de criticar e atacar os que se colocavam em desacordo às convenções, sem que os alvos sentissem ofendidos, uma vez que o ato deveria prescindir jocosidade e o rei entraria na brincadeira, fugindo da postura obsoleta, vingativa e, conseqüentemente, denunciadora de si mesma.

De acordo Neves (1979), a crítica do bobo não possuía princípios destrutivos e sim reparatórios, posto ser considerado um membro apartado da sociedade, por sua inferioridade e caráter destoante da regra, pelo qual, segundo Minois e Hertzler, dissimulava, aparentemente, uma comicidade carregada de afronta, mas ocasionava principalmente o riso bergsoniano, utilizado pelos poderosos para reforçarem a normalidade e punirem o desviante, apontando, no “jester”, o exemplo do ridículo que não deveria ser seguido.

Neves ainda relaciona o papel do bobo ao do coringa, que tem a capacidade de gerar novas possibilidades no baralho, mas não está inserido em nenhum naipe e pode facilmente ser eliminado do jogo, sem acarretar mudanças consideráveis, ou seja, “[...] sem que com isso algum tipo de jogo fique impedido de ser realizado (é importante quando está presente, mas sua falta é irrelevante!)” (NEVES, 1979, p. 40). O coringa, assim, também é uma figura à parte das demais: por um lado, com prerrogativas especiais para “driblar” os impedimentos que afetam outras cartas; por outro lado, no entanto, marcado por um estigma que o condena a ser uma espécie de pária segregado.

Assim, quer olhemos para o bobo ou bufão como estando a serviço do rei, quer o entendamos como aquela figura incumbida de reforçar ou criticar a norma, para nosso trabalho é essencial ressaltar que, não obstante o ar ingênuo que cinge a aparência defeituosa e a fala abrupta do bobo, este está longe de ser um tolo. Pelo contrário, uma vez que ele desempenha o papel de porta-voz da verdade e da crítica desenfreada e indiscriminada, sua presença é fundamental para manter saudável o conjunto da sociedade. O bobo impede, assim, que a mentira, a bajulação, a corrupção etc. ganhem raízes tão profundas como as ervas daninhas que

envolvem e acabam por sufocar as plantas ornamentais do jardim. E isto porque o bobo assume um papel de grande valia: o da denúncia discursiva.

Desse modo, a ingenuidade também caracteriza a personagem Emília – que acaba sendo vista, muitas vezes, como inepta pelas outras personagens, conforme já presenciamos no momento em que Narizinho e Pedrinho consideram-na “boba”, por acreditar que Rabicó era um príncipe, filho do rei visconde. Essa inépcia, ingenuidade ou desconhecimento do mundo não passa de estratégia, que, aos poucos, via deixando entrever sua verdadeira sagacidade:

Você é uma bobinha que não sabe nada. O visconde finge de visconde, mas na realidade é rei e muito bom rei de um reino lá atrás do reino [...]

– Depressa, Pedrinho! Arranje-me um bom visconde de sabugo, bem respeitável de cartola na cabeça e um sinal de coroa na testa, e venha com ele pedir Emília em casamento. Enganei-a que Rabicó é filho desse visconde, o qual é um grande rei de um reino lá atrás do morro.

Os dois, pai e filho, foram encantados por uma fada, só devendo se desencantarem no dia em que Rabicó descobrir um certo anel mágico na barriga.

– E a boba acreditou? (LOBATO, s/d, p. 177).

E a fim de elencarmos as distintas vezes em que a boneca é visualizada à luz de sua “suposta” inocência, principiaremos pelo episódio em que Narizinho acalma dona Benta quanto a sua desconfiança de que os netos iriam lhe “pregar uma peça”. Narizinho, para isso, usa como argumento a incapacidade da boneca de tramar algo às escondidas, uma vez que era “bobinha”:

Aí dona Benta fixou os olhos na cara da Emília e disse:

– Estou desconfiada de que vocês estão me armando alguma peça. Esse ar de sonsa da Emília não me engana.

Emília nunca soube fingir, fingia demais e estragava o fingimento. Mas Narizinho sossegou a boa velha.

– Não é nada, vovó. Emília é uma bobinha (LOBATO, s/d, p. 196).

A seguir, o trecho em que ocorre o concurso de desenhos no Sítio: Emília decide trapacear na escolha e acaba desagradando dona Benta, a qual desiste de castigá-la somente por considerar a boneca uma “bobinha” que não desenvolveu princípios morais: “Tia Nastácia têm razão, Emília - observou dona Benta. O ato que você praticou é dos mais feios e só perdôo porque você é uma bobinha que não distingue o bem do mal. Fosse algum dos meus netos e eu o castigaria” (LOBATO, s/d, p. 238).

E, por fim, quando Pedrinho necessita adquirir dinheiro para operar uma sessão de circo no Sítio e é amparado pela boneca, a qual afirma conseguiu-lo facilmente. Essa oferta da boneca

faz com que o menino pense nela como uma grande simplória, por acreditar ser tarefa fácil arrecadar qualquer valor monetário.

Eu sou capaz de arranjar esse dinheiro! Disse ela depois de refletir um momento. Mas só o arranjarei se Pedrinho me der aquele carro de rodas de carretel que ele fez outro dia.

Pedrinho soltou uma gargalhada.

– Você está pensando que dinheiro é biscoito, Emília? Por mais ativa que seja uma boneca não é capaz de arranjar nem um tostão.

– Não duvide de mim, Pedrinho.

Bem sabe que sou uma boneca diferente das outras. Se me promete o carrinho, juro que arranjo o dinheiro [...]

– Grande boba! Exclamou Pedrinho. Pensa que dinheiro é cisco (LOBATO, s/d, p. 251).

No entanto, torna-se nítida a esperteza e inteligência da boneca no decorrer de *Reinações de Narizinho*, e todos aqueles que haviam menosprezado sua capacidade acabam obrigados a reconhecer seu tino e sua lucidez. Essa guinada pode ser conferida no trecho em que dona Benta admite a esperteza de Emília, a qual nunca se dá por vencida, encontrando sempre um jeito de estar correta, mesmo que suas ideias pareçam disparates:

– Já que a senhora “faz tanta questão”, fica sendo circo de escavalinho.

Dona Benta ainda insistia, dizendo que o diminutivo de cavalo é cavalinho e que portanto escavalinho era asneira.

Mas a boneca não se deu por vencida.

– É que a senhora não está compreendendo a minha idéia, explicou. Escavalinho é o nome do diretor do circo, o célebre Senhor Pedro Malasarte Escavalinho da Silva, está entendendo?

Dona Benta riu-se da esperteza, mas Pedrinho gostou da idéia e assentou que o circo teria o nome inventado pela boneca (LOBATO, s/d, p. 247).

Para concluir ainda lembramos a ocasião em que Narizinho reconhece a evolução do pensamento de Emília, após ouvir uma resposta da boneca, diferenciando os sapos da cidade daqueles do mato:

– Por que sapo de cidade, Emília? Que diferença há entre sapo do mato e sapo da cidade?

A boneca explicou:

– É que nas cidades há muitos moleques que gostam de judiar dos sapos, de modo que sapo de cidade padece mais.

Já reparou novó, como Emília está ficando inteligente? Não é mais aquela burrinha de dantes, não [...] (LOBATO, s/d, p. 216).

A simplicidade ou ingenuidade de Emília é, assim, um elemento que vai sendo substituído pelo reconhecimento de sua inteligência e habilidades. Mais do que tudo, ela possui a habilidade de ver e compreender detalhes que passam despercebidos aos demais, encontrar soluções ou respostas criativas e inusitadas que surpreendem os ouvintes, e argumentar até as últimas consequências para derrotar a todos e sair vencedora. De boneca feia e ignorante, ela vai avançando e conseguindo que abram alas para ela.

5.3 - Emília uma espécie de bobo da corte: a loucura

O bufão é usualmente descrito como o “louco do rei”, remetendo-se ao tangencialmente fronteiroço entre a sua racionalidade e o seu posto derrisório/contrassenso.

Esse traço pantanoso deve-se a seu encargo de proferir a verdade e parodiar o mudo oficial, escapar sem grandes punições uma vez que sua “loucura” lhe dá o passaporte para ele observar a realidade a partir de um ponto de vista limiar, não sofrendo as restrições que a “normalidade” habitualmente impõe. Assim, segundo Pavis (1999, p. 34-35),

[...] o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Pícaros espanhóis). O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida.

Michel Foucault, em suas investigações sobre a loucura como processo historicamente construído, examina o uso concedido à palavra burlesca/derrisória, dentro de um espaço próprio e curto de tempo, como os dos espetáculos teatrais e semanas de festas populares, em que eram suspensas, por algumas horas, as ameaças de castigo em função da enunciação de discursos que problematizavam a normalidade e iam para além do ordinário “[...] a palavra só lhe era dada [ao louco] simbolicamente, no teatro onde ele se apresentava, desarmado e reconciliado, visto que representava aí o papel da verdade mascarada (FOUCAULT, 1997, p. 10-12).

Nas declarações do teórico, durante a Idade Média, a loucura era concebida como linguagem estética que veiculava verdades, entre um e outro delírio, por meio da revelação trágica do pensamento. Com o tempo, tornou-se inegável seu estandarte de linguagem vedada e encerrada no domínio dos hospitais. Dessa forma, ligada à desrazão, tornou-se excluída, como aponta Providello e Yasui (2013, p. 1517):

Segundo Foucault, os loucos, na Idade Média, pertenciam de certa forma ao horizonte social, pois havia uma experiência trágica da loucura que os conectava ao mundo como aqueles que dizem a verdade de forma extravagante, uma experiência que dava a eles o lugar da revelação [...]. Não era ainda uma exclusão da linguagem e da sociedade, pois aos loucos cabia um discurso específico e um lugar específico (as estradas, as naus dos loucos) em relação aos outros.

Mas, concentrando-nos no contexto histórico em que ela era intrinsecamente correlacionada com o estatuto da verdade, é possível tê-la como uma das marcas fundamentais do bufão, presente, também, na personalidade da boneca, já que “Emília tinha idéias de verdadeira louca” (LOBATO, s/d, p. 152). Esse caráter de estouvada, parva, insensata, incoerente, desmiolada etc. se instaura a partir das impressões dos outros personagens com quem Emília contracenava:

- Você parece louca, Emília! – Observou Narizinho. Como há de ela saber o endereço se você não deu endereço algum?
- Sabe, sim! – retorquiu a boneca. São umas sabidíssimas as senhoras borboletas. Se sabem fabricar pó azul para as asas, que é coisa difícilima, como não hão de saber o endereço dum borbolegrama? (LOBATO, s/d, p. 165).

Algo semelhante está no trecho em que Emília se queixa da crueldade de Tia Nastácia (que havia matado um irmão do Rabicó), ao que Narizinho a compara a uma louca:

- Como não? Você não é melhor do que os frangos, perus e leitões. Essa é uma das razões porque quero ir-me embora: para tirá-lo daqui antes que a malvada Tia Nastácia o mate e asse no forno. Que pena não ser você grande como o cavalo de Tróia!...
- ?
- Para quê? É boa. Para dar um coice de Tróia no Nariz dela.
- Que é isso, Emília? Parece louca!... (LOBATO, s/d, p. 239)

A própria incapacidade de Emília para a mentira e o fingimento passa por maluquice ou insensatez. Assim acontece quando Narizinho mente para convencer Visconde, suposto “pai” de Rabicó e futuro “sogro” de Emília, e a boneca nega o falso elogio que a menina lhe havia feito:

- Esse vestidinho de pintas, por exemplo, foi todo feito por ela. Emília, que ainda não sabia mentir, interrompeu-a, dizendo:
- Não fui eu, foi tia Nastácia quem fez.

A menina deu-lhe um beliscão sem que o visconde percebesse.
 – Não repare, visconde. Emília é muito modesta (LOBATO, s/d, p. 178-179)

É importante lembrar que, na Idade Média, os corpos das mulheres eram envoltos por tabus sociais e morais e elas eram comumente vistas como associadas ou mais inclinadas à loucura. Hábitos ou gostos desviantes eram, também, facilmente, atribuídos à loucura. No caso de moças que não queriam aceitar a submissão ao homem e sujeitar-se a casar-se e gerar filhos, elas podiam tornar-se suspeitas de bruxaria. A figura da bruxa, na época, estava ligada à possessão pelo diabo.

Como já vimos em item anterior, a aparência de Emília faz lembrar a de uma bruxa por causa das sobrelanceiras muito erguidas. Sua condição de boneca, igualmente, é fator de estranhamento: “A senhora Emília é um animal artificial que não está classificado em nenhuma zoologia” (LOBATO, s/d, p. 188). E, quanto a seu comportamento e linguagem, está longe do perfil doce e submisso da figura feminina tradicional. Sua postura contrária às convenções fica evidente no comentário em relação a seu casamento: “Emília é uma emproada, príncipe, que não dá confiança ao marido. Casou-se só por casar, pelo título, e se encontrar por aqui algum duque, é bem capaz de divorciar-se do marquês” (LOBATO, s/d, p. 188-189). Esta fala evidencia a falta de sentimentalismo e idealismo em relação ao casamento e ao marido, de modo que Emília representa a figura feminina emancipada, com opiniões próprias e dona de sua vontade. Também neste quesito, portanto, Emília dá voz às reivindicações das mulheres brasileiras no séc. XX, atestando um pensamento de vanguarda por parte de Lobato.

Isso, porém, não impede que em *Reinações de Narizinho* também esteja registrada a conexão entre a loucura, Emília e a prática da feitiçaria. Vejamos o episódio em que a boneca vai pescar, um peixe engole a isca e puxa a boneca para dentro da água. Quando Tia Nastácia acode e resgata Emília, descobre-se que, apesar do perigo pelo qual passou, a boneca pescou uma traíra. Para Tia Nastácia, aquilo não podia ser coisa santa:

Assim aconteceu – e qual não foi o assombro de Narizinho vendo sair
 d`água, presa ao anzol de Emília, uma trairinha que rabeava como louca!
 [...]
 - Credo! Até parece feitiçaria! Resmungou (LOBATO, s/d, p. 157)

Apesar da associação que traz à mente as superstições do passado, Emília – mais uma vez! – destaca-se pela coragem e ousadia, traços à frente do seu tempo, quando ostentados por figura do gênero feminino – e, por isso mesmo, atrelados à ideia de loucura.

5.4 - Emília uma espécie de bobo da corte/ bufão: a fala

A linguagem, enquanto processo histórico e social, está intrinsicamente relacionada à vida do Homem em sociedade, à comunicação entre indivíduos e à expressão do mundo interior. Segundo Bakhtin, a linguagem faz-se inseparável das questões de poder. Como tal, não possui neutralidade nem é proveniente de harmonia: a linguagem, ao contrário, é instrumento a serviço da hegemonia de um enunciado sobre outro(s).

No universo cômico dos bufões, essa circunstância sucede visivelmente por meio da linguagem limiar que suspende e relativiza as narrações soberanas, de acordo com Bakhtin (1987, p. 9), recorrendo a

[...] formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica [...]

Os discursos fronteirços dos bufões operam ressalvas sobre a realidade, julgando os valores equivocados, por meio das denúncias estratégicas, vertidas na linguagem carnavalesca/popular. Enquanto a cordialidade e normas de boa conduta se opõem ao uso de linguagem injuriosa, grosseira e blasfematória, o bufão não segue regras de pudor. Recorrendo à expressão rude, hiperbólica, escatológica, obscena, o bufão formula enunciados satíricos, irônicos e paródicos.

A personagem Emília, como herdeira desses antecedentes bufos, também emprega em *Reinações de Narizinho* a expressão desinibida e questionadora. Em vez de policiar-se ou deixar-se policiar, Emília fala tudo o que lhe vem à mente. Por vezes insolente e inconveniente, a boneca é espontânea ao extremo. Por isso, o que lhe escapa da boca é a verdade nua e crua, tal como as crianças pequenas fazem (frequentemente colocando os adultos em situação embaraçosa). Do mesmo modo, é usual as falas Emília surpreenderem os ouvintes, pegando-os desprevenidos. E aquilo que surpreende os adultos é justamente aquilo que agrada às crianças. A ousadia e espontaneidade das falas Emília cativa o público infantil, que se fascina e diverte diante de sua “falta de modos”, sua inteligente sagacidade, sua coragem de impor a própria vontade e não se deixar controlar.

Assim, Emília tornou-se famosa por suas asneiras e mania de ser franca. E, quando lhe faltam as palavras, ela simplesmente inventa vocábulos novos. Essa criatividade também significa mais uma manifestação de rebeldia e transgressão. Mas significa também que a boneca

possui um modo próprio e único de perceber a realidade. De modo carinhoso, Lobato afirmou que nem mesmo ele – o autor – conseguiu refrear Emília ou obter controle sobre ela:

Muito interessante o que se passou com meus livros para crianças. Os personagens foram nascendo ao sabor do acaso e sem intenções. Emília começou uma feia boneca de pano, dessas que nas quitandas do interior custavam 200 réis. Mas rapidamente evoluiu, e evoluiu cabritamente – cabritinho novo – aos pinotes. Teoria biológica das mutações. E foi adquirindo uma tal independência [...] “sou a Independência ou Morte!” E é. Tão independente que nem eu, seu pai, consigo dominá-la. Quando escrevo um desses livros, ela me entra nos dois dedos que batem as teclas e diz o que quer, não o que quero. Cada vez mais, Emília é o que quer ser, e não o que eu quero que ela seja. Fez de mim um “aparelho”, como se diz em linguagem espírita. (LOBATO, 1964, p. 341-342)

No episódio em que Emília passou de muda para falante, já em sua primeira fala ela demonstrou sinceridade e exagero. E, depois de tomar a pílula mágica, passou a falar continuamente, durante sessenta minutos:

Emília engoliu a pílula, muito bem engolida, e começou a falar no mesmo instante. A primeira coisa que disse foi: “Estou com um gosto horrível de sapo na boca!” E falou, falou mais de uma hora sem parar. Falou tanto que Narizinho, atordoada, disse ao doutor que era melhor fazê-la vomitar aquela pílula e engolir outra mais fraca (LOBATO, s/d, p. 150).

A teimosia de Emília também transparece quando inventa palavras livre e despreocupadamente, sem se importar com os padrões da língua portuguesa. E, quando é advertida de que a palavra que usou não existe e de que já há um termo para designar aquela coisa ou aquele conceito na nossa língua, ela recusa a correção, insistindo em usar a palavra inexistente. Esse tipo de comportamento estimula as outras personagens a considerarem a boneca louca ou “danificada”. O que acontece, na verdade, é que Emília é assim: não se trata de defeito temporário ou que possa ser consertado. É da índole dessa protagonista de Lobato pensar de um jeito próprio (que desafia padronizações) e falar de modo desmedido, espontâneo, inconsequente. Enfim, Emília é criativa e crítica, e dribla quaisquer tentativas de tolher sua liberdade de expressar-se a seu bel-prazer.

Semelhante aos bobos da corte, Emília não hesita em falar de modo grosseiro, concebendo os ataques a outrem como permissíveis e naturais – pois, para ela, o fundamental não é a etiqueta ou cordialidade e, sim, o fato de estar dizendo a verdade ou expressando meramente aquilo que pensa. Mesmo em relação a Tia Nastácia, sua criadora, Emília não mede

as palavras, conforme demonstra sua resposta quando ela duvidou da capacidade de fala da boneca:

- Impossível, sinhá! Isso é coisa que nunca se viu. Narizinho está mangando com mecê.
- Mangando o seu nariz! – gritou Emília furiosa. Falo, sim, e hei de falar. Eu não falava porque era muda, mas o doutor Cara de Coruja me deu uma bolinha de barriga de sapo e eu engoli e fiquei falando e hei de falar a vida inteira, sabe? (LOBATO, s/d, p. 152).

Noutro capítulo, Emília exhibe sua desconsideração e vontade de vingar-se, quando instiga o jabuti a bater em Rabicó, já que esse comeu todos os croquetes: “Espora nele, jabuti! – gritava a boneca. Espora nesse guloso que me comeu os croquetes!” (LOBATO, s/d, p. 173).

A boneca profere palavras sinceras, mas duras e não raramente desagradáveis. Ela diz o que ninguém mais teria coragem de dizer. Sem ater-se ao cuidado de não ofender, diferentemente dos seres humanos, ela não possui um filtro de seleção do que pode ou não ser expresso, a fim de manter relações sociais amigáveis. Assim, Lobato concebeu Emília à semelhança de qualquer criança que envergonha ou provoca o riso nos pais, dado o tamanho de sua falta de modos, empatia ou escrúpulos quanto aos sentimentos alheios. Veja-se sua reação quando Narizinho está chorosa porque tinha chupado uma jabuticaba, sem perceber que havia uma vespa dentro, e levou uma ferroadada bem na língua:

- Narizinho curtiu a dor por alguns minutos de língua inchada e olhos vermelhos, soluçando de vez em vez. Depois que a dor passou, foi contar à boneca toda a história.
- Bem feito! – disse Emília. Se fosse eu, antes de comer olhava cada fruta, uma por uma, com o binóculo de dona Benta.
- Apesar do acontecido, Narizinho não pode reprimir uma gargalhada, que tia Nastácia ouviu lá da cozinha (LOBATO, s/d, p. 155).

Contudo, apesar dessa sua sinceridade extrema, Emília também usa as palavras simplesmente para ganhar privilégios, para magoar quando está com raiva, ou ainda para expressar seu ressentimento quando sua vontade não foi satisfeita. Como toda e qualquer criança! Exemplo dessa atitude despótica está no trecho em que critica Narizinho e recorre à ironia (ao chamá-la de “princesa”) e demonstra despeito ao imputar à menina ações e consequências que não são verdadeiras, mas que ela desejaria que acontecessem (castigos):

- Não achei graça nenhuma! – foi dizendo Emília logo que a menina chegou.
- Nem parece coisa duma princesa (Emília só a tratava de princesa nas brigas).

– Pois eu, Emília, estou achando uma graça extraordinária na sua zanguinha! Sua cara está que é ver aquele bule velho de chá, com esse bico...
 Mais zangada ainda, Emília mostrou-lhe a língua e dando uma chicotada no cavalinho tocou para frente, resmungando alto:
 – Princesa!... Princesa que ainda toma palmadas de dona Benta e leva pitos da negra beijuda! E tira ouro do Nariz... Antipatia! [...] (LOBATO, s/d, p. 166)

As falas de Emília são, assim, como uma faca de dois gumes: podem ser engraçadas, mas também truculentas; podem impressionar-nos pela sua ingenuidade ou por sua perspicácia; podem refletir a sinceridade da criança como também a zombaria do bobo da corte. Longe de serem desconectas ou fortuitas, as palavras expressas por Emília evidenciam o cuidado e a preocupação de Lobato em criar uma personagem densa e multifacetada sem perder em nada sua capacidade de cativar e divertir o leitor.

5.5 - As revelações do bobo da corte

“A boneca Emília constitui o protesto contínuo, a rebeldia criadora, como o próprio Lobato seu inventor” (NUNES, C. 2000, p. 23)

Se, por um lado, Emília, como herdeira dos bobos da corte, entretém o leitor e o faz rir, por outro, encarrega-se de tecer uma crítica, pensada pelo autor e apresentada por meio do narrador.

Desse modo, a personagem, que se entristece por não poder ser uma abelha, compartilha com essa última a visão negativa acerca do reino dos homens, os quais conseguem ser felizes em meio a tantas injustiças sociais. A passagem – em que Narizinho e Emília conversam com a abelha – expressa uma imagem extremamente cáustica da sociedade humana: insensível, egoísta, hierarquizada e cheia de convencionalismos vazios. A sociedade das abelhas, ao contrário, é retratada como uma irmandade ou grande família, onde a felicidade de um indivíduo só se justifica pela felicidade do conjunto:

A abelha continuou:

– Pensa que a nossa rainha é alguma dama emproada como as rainhas dos homens? Nada disso. Nem rainha é! Os homens é que lhe chamam assim. Para nós não passa de mãe. Todos somos filhinhos dela – todas, todas! E rodeamos de comodidades e carinhos, sem nunca lhe darmos o menor desgosto. Olhe, menina, lá no reino dos homens costumam falar muito em felicidade, mas fique certa de que felicidade só aqui. Cada uma de nós é feliz porque todas somos felizes. Lá não sei como pode alguém ser feliz sabendo que há tantos infelizes em redor de si!

Narizinho e Emília ficaram tristes. Que pena serem gente e não poderem transformar-se em abelha para morar numa colmeia daquelas, toda a vida ocupadas num trabalhão tão lindo como esse de recolher o mel e o pólen das flores (LOBATO, s/d, p. 171).

Devemos atentar, porém, à dupla caracterização de Emília, que tanto pode denunciar as falhas e defeitos dos adultos, como também pode apresentar, ela própria, aqueles mesmos defeitos e falhas. Emília pode servir, assim, para expor a mentalidade mesquinha dos homens despóticos, bem como deixar explícito que toda crítica precisa ser acompanhada de autocrítica para o falante não fazer justamente o erro que censura em outrem.

Destituída dessa autocrítica, Emília demonstra uma personalidade egocêntrica e venal, que se corrompe facilmente, a fim de alcançar os próprios objetivos e uma posição de destaque entre os demais: “Emília fez cara feia e protestou. O meio de sossegá-la foi permitir-lhe seguir na frente do bando, para que pudesse ‘ir vendo as coisas antes dos outros’. Estava nascendo nela aquele espírito interesseiro que a ia tornar célebre nos anais da ciganagem” (LOBATO, s/d, p. 173). Certos comportamentos da boneca servem de advertência a todos os que agem semética, renegando o bem comum, em prol de uma meta particular, como, por exemplo, alguns governantes políticos que usufruem ilegalmente da verba destinada à melhoria da saúde, educação e segurança pública.

A ambição, futilidade e desejo de ostentação da boneca são tamanhos que ela aceita casar-se com um porco apenas porque pensa no título nobiliárquico que ganharia mediante a união com um marquês. Nas entrelinhas disso podemos ler a crítica aos casamentos de conveniência, nos quais as pessoas se unem não por um sentimento de amor recíproco, mas em função dos benefícios financeiros e do status social a serem conseguidos. Longe de sentir pejo ou remorso por sua disposição mercenária, Emília comemora a ocasião:

– Vê, Emília? Além de príncipe ele ainda é marquês. De modo que 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. Você vai ser a Gata Borracheira das bonecas!...

Emília deu três pulinhos de alegria e foi correndo botar mais um pouco de pó de arroz (LOBATO, s/d, p. 178).

Emília revela-se tão interesseira a ponto de colocar um preço para cada coisa que alguém lhe peça. Tudo vira objeto de negociação, perdendo-se os valores humanos:

– Eu acho, respondeu ela, que achei uma grande coisa.

- Diga!
- Não posso. Não é coisa de ir dizendo assim sem mais nem menos. Só direi se Pedrinho me der aquele cavalinho de pau sem rabo que está na gaveta dele. Emília sempre fora interesseira, mas depois que encasquetou a idéia de tornar-se a boneca mais rica do mundo (rica de brinquedos), virou uma perfeita cigana, dessas que não fazem nada de graça (LOBATO, s/d, p. 234).

Num retrato irônico pelo narrador e outras personagens, no que tange a sua vaidade, é exposto o grande desejo da boneca de ser admirada e reconhecida por seu título de marquesa e suas histórias, reiterando aqueles que se vangloriam, através de uma lógica inventada.

- De três estrelinhas, nome que ela mesma escolheu. Mas estou com vontade de mudar. Condessa é pouco. Emília me parece ser marquesa.
- Marquesa de Santos?
- Não. Marquesa de Rabicó.
- É verdade!... Podemos fazer de Rabicó um marquês e casar Emília com ele!
- Isso mesmo. Tenho pensado muito nesse arranjo e até já o propus à Emília.
- E ela aceitou?
- Emília é muito vaidosa e cheia de si. Mas eu sei lidar com ela. Quando chegar a ocasião darei um jeito (LOBATO, s/d, p. 163).

Há um episódio no enredo, em que Emília se encontra com Branca de Neve no sítio e, ao receber o espelho mágico de presente, interroga-o acerca da boneca que conta as histórias mais belas. Após ouvir uma resposta que lhe é agradável, deixa à vista sua vaidade cada vez mais desmesurada:

- Por fim não resistiu à tentação de fazer ali mesmo uma experiência.
- Diga-me, senhor espelho, qual a boneca que conta histórias mais bonitas?
- É a ilustre marquesa de Rabicó! – respondeu o espelho na sua voz mágica. Emília suspirou. Embora nada dissesse, Narizinho percebeu que aquele suspiro era de tristeza de já ser casada e não poder portanto casar-se com o espelho (LOBATO, s/d, p. 224).

Essa preocupação excessiva de Emília com as gratificações leva-a a praticar atos despóticos em relação aos demais. A partir do momento em que ela se considera mais distinta e com maior prestígio, ela passa a aproveitar-se das criaturas de boa fé, submetendo-as a seus mandos e desmandos ríspidos. Sob esse viés, Emília equivale, metaforicamente, aos seres humanos opressores que abusam de seu poder. Essa faceta despótica, contudo, é descortinada aos olhos do leitor de forma branda e engraçada, e com um caráter fantasioso, já que a vítima da tirania de Emília é uma borboleta:

Narizinho respondeu ao convite por meio dum borboletograma. Não sabem o que é? Invenção da Emília. Como não houvesse telégrafo para lá, a boneca teve a idéia de mandar a resposta escrita em asas de borboleta. Agarrou uma borboleta azul que ia passando e rabiscou-lhe na asa, com um espinho, o seguinte:

“Narizinho, a Condessa e o Marquês agradecem a honra do convite e prometem não faltar.” [...]

– Já resolvo o caso — disse Emília, e soltou a borboleta com estas palavras: Vá direitinho, hein? Nada de distrair-se com flores pelo caminho.

Ir para onde? – perguntou a borboleta.

– Para a casa de seu sogro, ouviu? Malcriada! Atrever-se a fazer perguntas a uma condessa!

– Mas... – ia dizendo humildemente a borboleta. Emília, porém, interrompeu-a com um berro.

– Ponha-se daqui para fora! Não admito observações. Conheça o seu lugar, ouviu?

A borboleta lá se foi, amedrontada e desapontadíssima (LOBATO, s/d, p. 165).

Este trecho remete ao elitismo da nobreza, cujos membros, ao longo da História da Europa, trataram os plebeus com desdém e prepotência. Emília, assim, assume traços bem negativos. Por outro lado, o trecho é pontuado de elementos divertidos, como o “borboletograma” (adaptação do telegrama²) e a recomendação de Emília para que a borboleta não se deixe distrair pelas flores do caminho (recomendação essa que parodia o conselho da mãe para Chapeuzinho Vermelho). Essas alusões – de cunho social, político e cultural – enriquecem a passagem e a tornam ainda mais engraçada em seus contrastes e multiplicidade de referenciais.

Emília, como já viemos comentando, sempre é assertiva e segura de si. Seu autoritarismo e desprate com os demais ela tampouco procura mascarar. Também nesse ponto ela é espontânea e fala o que lhe vem à mente. Com isso, seu comportamento acaba sendo umacrítica velada a quem está no extremo oposto: as pessoas falsas e dissimuladas, movidas apenas pela aparência e que escolhem palavras açucaradas para enganar o próximo. Emília, por sua vez, expressa suas vontades e não esconde suas más inclinações, o que leva Alvarez (1982, p. 54) a considerar que

Pode-se arguir que, algumas vezes ela pula a cerca das conveniências e não age com absoluta retidão de caráter. Ainda aí intervém o realismo e o amor à verdade de Lobato. Ele não deseja fornecer um retrato falso da realidade. A crítica aos exageros, faltas, erros ou injustiças de Emília chega prontamente

² Forma de transmissão de mensagens por meio do telégrafo, aparelho inventado em 1791 por Samuel Morse.

na voz de Narizinho, Pedrinho, Dona Benta. Mas Lobato não pode esconder que o jogo sujo faz parte do jogo global que empurra muitos para frente.

Há uma passagem em que o narrador frisa a inaptidão de Emília para a mentira. Como é Narizinho quem solta uma lista de elogios falsos e alguns até descabidos, insinua-se a ideia de que a mentira seria intrínseca aos seres humanos:

– E não é só isso – interveio Narizinho. Bonita e prestimosa como não há outra! Sabe fazer tudo. Cozinha na perfeição, lava roupa e lê nos livros que nem uma professora. Emília é o que se chama uma danada.

– Muito bem! Muito bem! – ia exclamando o visconde.

– Também toca lindas músicas na vitrola, mia como gato, arreventa pipocas e tem muito jeito para modista. Esse vestidinho de pintas, por exemplo, foi todo feito por ela.

Emília, que ainda não sabia mentir, interrompeu-a, dizendo:

– Não fui eu, foi tia Nastácia quem fez (LOBATO, s/d, p. 178-179).

De fato, com uma personalidade e temperamento fortes, além ser muito segura e decidida, Emília, também e como já dito, questiona os espaços convencionais reservados pela sociedade para as mulheres. Em suma, Emília não se enquadra no papel de heroína passiva e sofredora, não possui inclinações domésticas e, de modo algum, se restringe às funções “pré-estabelecidas” para o ser feminino à época. Com isso, o narrador faz questão de expor indisposição de Emília para o casamento, uma vez que, na época, a mulher tinha que jurar obediência ao marido e a boneca não se subordinava às ordens de ninguém.

Como já de se esperar, o casamento da boneca com Rabicó não alcança bom êxito, posto que Emília descobre a verdadeira identidade de seu par e, conseqüentemente, a improbabilidade de alcançar seus objetivos e interesses pela união. Uma vez percebida a verdadeira situação, Emília não pensa duas vezes e toma uma decisão que é extremamente arrojada e alvo de forte preconceito na época da publicação do texto de Lobato: a boneca opta pelo divórcio informal (divórcio formal não existia no Brasil da primeira metade do séc. XX), abrindo um espaço para a discussão do tema.

Como era de prever, não podia dar bom resultado aquele casamento. Os gênios não se combinavam e além disso a boneca não podia consolar-se do logro que levava. Narizinho ainda tentou convencê-la de que Rabicó era realmente príncipe e Pedrinho só dissera aquilo porque estava danado. Não houve meio. Quando Emília desconfiava era para toda a vida. E desse modo ficou casada com Rabicó, mas dele separada para sempre (LOBATO, s/d, p. 182).

Esse ato da boneca tem conotação escandalosa para a sociedade brasileira da época, embora as mulheres já tivessem alcançado enormes conquistas na Europa e EUA nessa época.

No Brasil, uma mulher separada é algo que rompe com o modelo de matrimônio tradicional e com o padrão feminino, constituindo verdadeiro tabu. Assim, Emília evidencia sua capacidade de romper e impor novas regras, de acordo com as necessidades do momento e sem se importar com a opinião alheia. Monteiro Lobato deixa transparecer aqui sua visão moderna – e modernista! – da sociedade, vislumbrando uma mulher independente, cujo horizonte não se resume ao casamento e maternidade.

Como se vê, aqui e sempre a boneca tem suas ideias e propósitos próprios e não aceita ser manipulada. Sua ausência de sentimentalismos – aliás, sua indiferença! – em relação ao marido fica mais do que evidente para o leitor quando Emília comemora a notícia da suposta morte de Rabicó. Diante dessa possibilidade, sua reação imediata é pensar que agora estaria livre para encontrar um verdadeiro fidalgo.

– Não coma esse leitão Pedrinho! É Rabicó. Aquela diaba feia nos enganou e assou no forno o coitadinho...

O menino, apesar de duro para chorar, ficou com os olhos cheios d'água, e ergueu-se da mesa furioso com a preta.

Emília, porém, pulou de alegria. Estava viúva! Podia finalmente casar-se com o visconde de Sabugosa ou outro fidalgo qualquer. Chegou a bater palmas e a cantar o “Pirolito que bate-bate”, que era a sua música predileta.

Narizinho não pode suportar aquilo. Avançou contra ela, numa fúria, e pregou-lhe um peteleco.

– Vou mandar o doutor Caramujo fazer uma operação nesta malvada para botar dentro dela o que está faltando...

Dona Benta perguntou, muito admirada, que era que estava faltando em Emília.

– Coração, vovó. Pois não vê? Emília não tem nem uma isca deste tamainho. (LOBATO, s/d, p. 182-183).

O trágico e o lúdico se perpassam na passagem acima. E vemos como Monteiro Lobato enxergava nas obras voltadas ao público infantil a possibilidade de contribuir para a aprendizagem e socialização do público e, inclusive, contribuir para moldar a forma de pensamento do futuro adulto.

A passagem acima, porém, também nos permite ver outro aspecto arrojado da literatura infantil escrita por Lobato: seu tato com a escolha do vocabulário e as formas de se expressar de seus personagens. Assim, o ludismo lexical de Emília é aspecto que pode causar surpresa e até estranhamento no adulto, mas que é perfeitamente compreendido pelo pequeno leitor. Lobato vai inspirar-se nos desvios próprios da fase de inicialização da fala – quando a criança inventa palavras ou seu próprio modo de construir sentenças. Amparando-se nessa linguagem infantil, Lobato demonstra seus anseios por elaborar uma literatura menos pedante e mais

acessível ao universo do leitor mirim. Essa sua intenção e o empenho para realizá-la Lobato explica na correspondência com Godofredo Rangel:

Estilo ultraíndireto, sem nem um grânulo de “literatura” [...]. A coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literário. [...] o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças [...] Não imaginas a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. (LOBATO, 1978, p. 372)

A boneca, dona dos neologismos, achega-se à realidade do seu público e retira os obstáculos para o envolvimento das crianças na leitura, operando a linguagem como uma via de acesso adequada à idade. Lobato empenha-se, portanto, na criação de um novo padrão de linguagem para a literatura infantil, que deve permitir e estimular que os pequenos se reconheçam no modo de falar. O código, aqui, deve limpar-se de artificialismos e dos preciosismos – há poucos anos tão caros aos parnasianos. Ao contrário desse padrão remanescente do séc. XIX, Lobato apresenta uma possibilidade de representar ficcionalmente a realidade, colocando-a à vista para então criticá-la, e assim emprestando à criança uma voz que até então lhe havia sido negada.

Nesse intuito a expressão de Emília alimenta-se do humor, empregado para levar o leitor a brincar com conceitos, a suavizar a “seriedade” das normas e a acercar-se do mundo de maneira leve, interessante e aberta à criatividade.

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

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

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

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

– Que boneco, Emília?

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

– Da mantilha, Emília!

– Do COBERTOR.

– Mantilha, boba!

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

– Doutor Caramujo, Emília!

- Doutor CARA DE CORUJA. Só acordei quando o doutor CARA DE CORUJÍSSIMA me pregou um liscabão.
- Beliscão – emendou Narizinho pela última vez, enfiando a boneca no bolso. Viu que a fala de Emília ainda não estava bem ajustada, coisa que só o tempo poderia conseguir (LOBATO, s/d, p. 151).

Emília, por meio de sua personalidade efervescente, incentiva os leitores a serem menos passivos e mais críticos, e a desenvolverem sua capacidade de discernimento acerca tanto da literatura quanto da vida. A literatura perde o bolor de museu, rejuvenescendo-se com a fala cotidiana, com o poder da criatividade infantil e com a compreensão de que a língua portuguesa não é uma matéria estanque ou petrificada, mas um instrumento a serviço de quem a usa.

A boneca, curiosa como poucos, questiona as histórias de longa tradição, perguntando aquilo que, provavelmente, muitos já tiveram vontade de perguntar, mas não tiveram a coragem para isso. Como exemplo servem as perguntas que Emília dirige a Cinderela. Por trás dessas perguntas estão dúvidas que a curiosidade infantil costuma ter, mas que, com frequência, o adulto desestimula, como Narizinho demonstra aqui:

- Já a conheço de fama!
- A boneca tomou conta dela imediatamente.
- Também eu conheço toda a sua história. Mas há um ponto que não entendo bem. É a respeito dos tais sapatinhos. Um livro diz que eram de cristal; outro diz que eram de cetim. Afinal de contas estou vendo você com sapatinhos de couro...
- Cinderela riu-se muito da questão e respondeu que na verdade fora com sapatinhos de cristal ao famoso baile onde se encontrou com o príncipe pela primeira vez. Mas que esses sapatinhos não eram cômodos, faziam calos; por isso só usava sapatinhos de camurça.
- E de que número?
- Trinta.
- Trinta? – exclamou a boneca admirada. Então meu pé é muito menor, porque o meu número é 3 – e no entanto nunca me apareceu nenhum príncipe encantado!...
- Sim – disse a princesa, mas ainda pode aparecer. Não perca a esperança, Emília!...
- Há outro ponto que me causa dúvidas, continuou a boneca. Que é que aconteceu com a sua madrasta e suas irmãs afinal de contas? Um livro diz que foram condenadas à morte pelo príncipe; outro diz que um pombinho furou os olhos das duas...
- Nada disso aconteceu – disse Cinderela. Perdoei-lhes o mal que me fizeram – e hoje já estão curadas da maldade e vivem contentes numa casinha que lhes dei, bem atrás do meu castelo.
- Como a senhora é boa! Se fosse comigo, eu não perdoava! Sou mazinha. Tia Nastácia se esqueceu de me botar coração quando me fez...
- Narizinho achou que a prosa de Emília estava se prolongando muito.
- Basta, Emília – advertiu. Conversar demais com uma princesa é contra as regras de etiqueta (LOBATO, s/d, p. 223-224).

Como se vê, Emília demonstra que a literatura não é como uma lei, diante da qual temos que abaixar a cabeça. A literatura, ao contrário, é para estimular nos seus leitores (ou ouvintes, quando lida em voz alta) a fantasia, a capacidade de visualizar os eventos narrados, e a reflexão acerca de cada detalhe que ela contém. E a literatura é um material para estimular conversas a respeito dela.

No caso de “Cinderela”³, o humor dá à boneca a oportunidade de fazer o leitor aproximar-se dos contos de fadas tradicionais e repensá-los. Emília evidencia na sua fala que não aprecia as histórias de dona Carochinha. Seu gesto é eloquente: “e botou-lhe uma língua tão comprida que dona Carochinha foi arregaçando a saia e apertando o passo...” (LOBATO, s/d, p. 233). Essa rejeição da Carochinha⁴ por Emília tem como substrato o descontentamento das crianças brasileiras com uma literatura infantil sempre estrangeira e distante da vivência/cultura nacional.

Em *Reinações de Narizinho* certamente há a valorização dos contos de fadas e fábulas como uma literatura simbólica e compreensível para o público infantil. Contudo, a boneca penetra concretamente nessas histórias e adverte, pela própria experiência, para a necessidade de interação do leitor, a fim de reconfigurar e opinar sobre os eventos narrados. Lobato, assim, não é adversário da longa e fértil tradição de narrativas populares oriundas do Velho Continente. E nem poderia, pois boa parte de nosso folclore tem ancestrais portugueses: negar essa tradição significaria rejeitar boa parte de nossa própria cultura popular. Lobato, ao contrário de uma tal negação infrutífera, reconhece e valoriza essa herança. Mas ele aponta para a necessidade de conhecermos e apreciarmos as histórias, tal como contadas pela boca de nosso povo, na nossa linguagem, com as nossas peculiaridades sócio-históricas e geográficas.

E isso, justamente, é o que Emília realiza. Desfrutando das vantagens trazidas por sua intromissão, ela torna familiares e consegue abrigar os eventos narrados. Por meio de

³ O conto de fadas (ou conto maravilhoso) “Cinderela” consta tanto da antologia do francês Charles Perrault quanto da dos alemães Irmãos Grimm. Circulando pela Europa a cargo dos contadores orais, o conto apresenta detalhes diferentes, a depender da versão que consultamos: em Perrault o sapatinho é de cristal, nos Grimm, é uma sapatilha de pano; em Perrault aparece uma fada madrinha, nos Grimm são duas pombas que dão o vestido e sapatos para Cinderela. Essas diferenças se explicam pela própria prática de contação oral; afinal, conforme a sabedoria popular, “quem conta um conto aumenta um ponto”.

⁴ Figueiredo Pimentel publicou em 1894 *Contos da Carochinha*, livro em que reunia contos traduzidos de diversas fontes europeias: Mme D’Aulnoy, Perrault, Grimm, Andersen, etc.

Emília ganhamos um acesso novo e reconfigurado a toda uma antiga tradição, como é o caso da fábula da cigarra e da formiga:

A triste cigarra, com nariz esborrachado, ia pendendo para trás para morrer, quando Emília a susteve.

– Não morra, boba! Não dê esse gosto para aquela malvada. Está com fome? Vou trazer já um montinho de folhas. Está com frio? Vou já acender uma fogueirinha. Em vez de morrer, feito uma idiota, ajude-me a preparar uma boa forra contra a formiga (LOBATO, s/d, p. 267).

E, assim como ensina a cigarra a resistir, não se dando por vencida sem lutar, Emília vira tudo pelo avesso. E, mais uma vez, isso tem resultados nem sempre meritórios. De um lado, conforme exemplifica a cigarra, sua transgressão pode acarretar a salvação de um necessitado; de outro, porém, pode abrir caminho para a malandragem. Afinal, Emília justifica e atribui sentido para tudo, quando lhe convém, mesmo que necessite inventar uma lógica para coisas absurdas. Dessa forma, indiretamente, ela acaba servindo para denunciar o famoso “jeitinho brasileiro”, usado para driblar regras e também realizar falcaturas. Esse aspecto pode ser entrevisto no episódio em que se subentende a possibilidade de Emília ter escondido os óculos de dona Benta e em seguida cobrado pela procura do objeto, a fim de arranjar o dinheiro que havia prometido para Pedrinho. Utilizando-se de uma via ilegal, Emília justifica que tudo é possível nesse mundo.

– Que bobagem, Emília! Pois se Nastácia e Narizinho, que são gente, não acharam meus óculos, você, que é uma simples boneca de pano, os há de achar?

– Tudo é possível neste mundo de Cristo, como a senhora mesmo costuma dizer. Se quer experimentar a minha habilidade de achar coisas...

[...] – Foi carvorteiragem dela, sinhá! Dizia a preta. Emília está ficando sabida demais. Juro que foi ela quem escondeu os óculos para apanhar os cobres. A gente vê cada coisa neste mundo! Uma bonequinha que eu mesma fiz, e de um pano tão ordinário, tapeando a gente desta maneira! Credo! (LOBATO, s/d, p. 251-252).

Em outra passagem, a ousadia de Emília faz com que ela ouse repreender alguém famoso e respeitável (La Fontaine), dizendo o que ninguém mais se atreveria a dizer:

Todos sentiram vontade de rir ao perceberem o engano dum homem tão sábio. Mas contiveram-se, lembrando o respeito que dona Benta lhes ensinara para com os mais idosos. Todos, menos Emília. A burrinha espremeu uma das suas risadas caçoístas e disse, antes que a menina pudesse atrapalhar:

– O senhor está fazendo papel de bobo, senhor de La Fontaine! Aquilo nunca foi canto de galo, nem aqui nem na casa de sua sogra. É o peninha que vem vindo.

Narizinho envergonhada, tapou-lhe a boca com a mão e ralhou:

– Como chama bobo a um homem tão importante, Emília? Vovó quando souber, vai ficar danada (LOBATO, s/d, p. 269).

A sinceridade de Emília é do mesmo tipo que encontramos no conto “A roupa nova do imperador” (Hans Christian Andersen), onde ninguém ousa reconhecer a tolice do soberano; apenas uma criança, já nas linhas finais da narrativa, aponta, abertamente e em público, para a verdade.

Essa liberdade de expressão acompanha a trajetória de Emília e a torna porta-voz de ideias que, na época, Lobato não teria podido expressar de outro modo. É o caso de um episódio em que a boneca conversa com uma aranha e afirma que, se tivesse dinheiro, compraria um trem de ferro. Ora, o fato é que Lobato era um grande defensor do transporte por trens, inspirado nos Estados Unidos, cujo sistema ferroviário funcionava (e funciona até hoje) muito bem. Para o autor, o governo brasileiro deveria investir em estradas de ferro, na busca por petróleo e em transportes em geral. Impossibilitado de se manifestar por si mesmo, dado que já fora preso por tal motivo, Lobato usou Emília para trazer o assunto à tona:

– Muito! Pedrinho é bastante rico. Tem um cofre com mais de cinco cruzeiros dentro.

– E para que quer tantos cruzeiros?

– Diz que vai comprar um revólver.

– Eu, se tivesse dinheiro, sabe o que comprava? Um trem de ferro! Não há nada de que eu goste tanto como o trem de ferro...

– Por quê?

– Porque apita. A senhora já ouviu apito de trem? (LOBATO, s/d, p. 202).

O humor de Emília abre margem para que assuntos sérios e controvertidos sejam inseridos nos textos – em plena literatura infantil! – e sejam lidos pela ótica da graça e divertimento. O poder da personagem, portanto, alcança muito além da inocência aparente e do riso desprezioso. O humor torna-se via de acesso para assuntos diversos, além de configurar uma significativa estratégia literária de conferir adensamento estético ao texto para crianças.

A boneca conjuga, simultaneamente, o papel de espelho das falhas humanas e a capacidade de denunciar, mediante sua crítica, essas falhas que corroem a sociedade. Emília é aquela que aponta, a todo instante, direta e indiretamente, para o que há de pior no ser humano.

E essa denúncia é constrangedora dá corpo à voz da consciência de grande parte dos interlocutores.

Como bobo da corte, Emília tem como missão tornar explícitos os defeitos (as deformidades morais) dos “reis” poderosos e tiranos. Esses poderosos, porém, não são os moradores do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Afinal, dona Benta, na figura do adulto, não se apresenta como instância superior a ser desmoralizada, posto que o Sítio se constitui como um espaço democrático. Os reis, oponentes de Emília, são os homens que agem de má fé na sociedade; a Corte desses reis é o conjunto dos governos autoritários e inescrupulosos. Dessa Corte autoritária e impiedosa ainda fazem parte os adultos que cerceiam a liberdade e a voz crítica da criança, assim como os sábios, cientistas, escritores e artistas em geral, que permanecem em suas seletas torres de marfim, recusando-se a falar de modo claro e acessível para que a grande massa do povo aprenda, conheça, se desenvolva, saindo do marasmo da ignorância. Finalmente, por essa Corte ainda transitam aqueles poderosos que são intransigentes e obtusos em relação à mulher, procurando mantê-la encarcerada em um cubículo único, estanque e pré-moldado.

A boneca de pano é sinônimo do desassossego e, por esse motivo, faz com que o Visconde sonhe com um país mais calmo, onde não existam outras Emílias:

Narizinho fora levada para o alto da árvore onde tinha de morar toda a vida com seu esposo macaco. Pedrinho fora amarrado ao tronco onde ia ser comido pelas formigas. O visconde fora dormido num galho de pau. Era o único feliz. Teve lindos sonhos. Sonhou com um país sossegado, onde não havia nem Emílias nem canastras (LOBATO, s/d, p. 275).

Diz o ditado que as aparências enganam... E esse ditado nos parece apropriado para Emília. Num primeiro momento, ela nada mais é do que uma rele boneca costurada com retalhos. Feia e desengonçada, quando começa a falar, nada do que diz parece fazer sentido. Contudo, um segundo olhar nos revela uma personagem que é a verdadeira âncora de seu autor, dando sustentação ao arcabouço crítico e inovador da literatura infantil de Monteiro Lobato. Essa dimensão sólida e profunda de Emília também é descoberta pelos demais personagens do Sítio, a começar por Narizinho:

O fabulista riu-se com vontade e, voltando-se para Narizinho, disse que a boneca tinha uma “estranha e viva personalidade”. A menina não entendeu muito bem, mas começou dali por diante a olhar para Emília com mais respeito. Se a boneca tinha uma “estranha e viva personalidade”, então tinha

alguma coisa, não sendo simplesmente a boba, como lhe costumava chamar. (LOBATO, s/d, p. 267).

De fato, enquanto bobo da corte, Emília tem uma atuação estranha e vívida. Ela é única em sua condição de boneca: frágil com seu corpo de pano, mas imbatível com sua língua ferina; marginalizada por ser louca e falar coisas absurdas, mas privilegiada em sua liberdade de ação e expressão; inteligente e criativa ao extremo, mas nem sempre guiada por princípios morais e éticos. Emília permitiu a Lobato arejar a literatura infantil brasileira, criando novos parâmetros para nossas Letras – com ousadia, irreverência e, acima de tudo, um engenhoso humor, ela falou e foi entendida por gerações de crianças, que certamente se tornaram adultos mais conscientes e seguros – e leitores mais exigentes e bem-preparados para ler tanto a literatura quanto o mundo a sua volta.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta dissertação elencamos algumas questões para que servissem como guias auxiliaadoras na busca pelos resultados propostos. Entre elas, está a interrogação quanto à existência de uma – verdadeira! –, semelhança entre Emília e a figura do bobo da corte. Ao final da dissertação, ou seja, após termos realizado um estudo ancorado em autores que já haviam tratado das características do bobo da corte, somos de opinião que está evidenciada a convergência entre ambos a partir dos vários aspectos apontados e discutidos ao longo da pesquisa.

A fim de configurar uma personagem completa, que conjugasse as contradições sociais, apresentando-as num formato descontraído e divertido, como de agrado dos pequenos leitores, Monteiro Lobato utilizou-se, amplamente, dos recursos cômicos, para construir Emília. Desse modo, nas ambiguidades da protagonista e na confluência entre loucura e sinceridade, ingenuidade e criticidade, notamos valores, os quais o escritor pretendeu realçar e submeter ao crivo de sua crítica...

Mais que uma lista de segmentos pontuais, Lobato distribuiu, em Emília, uma imagem do homem, dos seus comportamentos e das suas incongruências, entrevedo, pelo humor, o exercício reflexivo sobre os princípios transgredidos. Assim, atribuindo a *Reinações de Narizinho* (1931) um caráter de resistência, o autor, por meio do narrador, encaminhou seu leitor ao desassossego intencional, buscando motivá-lo às futuras mudanças, impelido pelos princípios do próprio autor.

O escritor, que tinha o anseio de tornar o Brasil um país melhor, percebeu que a estratégia mais eficiente para conseguir isso seria dirigindo-se às crianças – tendo em vista que são mais abertas às novas ideias, diferentemente, dos adultos. E, como levou seu público asério, sua obra alcançou sucesso imenso no mercado editorial. Lobato nunca menosprezou a capacidade de entendimento e compreensão dos menores, negando-se a oferecer um texto descuidado ou pobre em termos de qualidade literária.

Lobato nunca procurou calar a voz da criança ou colocar algo inverossímil na boca de suas personagens. Pelo contrário, sempre se empenhou em dar-lhe espaço e reconhecer o valor de sua visão de mundo.

Diante desse papel fundamental desempenhado por Lobato, a presente investigação destina-se a contribuir para divulgar e discutir a realização do escritor brasileiro no campo da literatura infantil. Nossa intenção, aqui, foi compreender sua construção textual, o processo de

criação da personagem e as ideias que circundaram cada seleção. Conjuntamente, a dissertação buscou dar colaboração para difundir os estudos de literatura infantil, não em domínios pedagógicos, mas nas bases da arte literária, visando estimular o interesse de novos leitores e pesquisadores.

Ao longo do trajeto de pesquisa percorrido, alguns entraves e dificuldades foram encontrados, quais esclareceremos a seguir.

Uma questão, que se colocou como fator restritivo, foi a averiguação minuciosa de Emília em sua relação com os bufões e as implicações de tal parentesco no viés da crítica social, atribuindo segundo plano aos recursos cômicos, utilizados pelo escritor, para estabelecer tal afinidade entre ambos, o que deverá ser retomado em uma próxima investigação.

Com o estudo objetivo da “literatura infantil” ganhamos a impressão de que grande parte dos livros e artigos acadêmicos abarca, quase sempre, as mesmas questões, contundentes nos dias de hoje. Essa impressão precisaria ser confirmada, ou não, mediante uma complementação de leituras num futuro próximo.

Temos a intenção de avançar nossos estudos e, para isso, seria significativo verificar o humor na construção da personagem Emília, desta vez ampliando o escopo para abarcar o conjunto dos outros livros que compõem a série *Sítio do Picapau Amarelo*.

Além do mais, haveria a necessidade de novos estudos que interligassem a teoria com a prática, pelo desenvolvimento de um projeto de disseminação da literatura infantil nas escolas. Para isso, haveria que ter como motivação a seleção de obras de qualidade para leitura e análise, junto aos discentes, e a formação dos professores, no intuito de que compreendam a finalidade última da arte literária: propiciar uma experiência prazerosa ao leitor. Afinal, como podemos notar, os anseios de Lobato de incentivo ao leitor, ainda hoje, estão em aberto, aguardando uma efetiva realização, posto que ainda são prementes e fundamentais.

A disposição para dedicar-se, anos a fio, a um tema ainda considerado “menor” por muitos, no espaço universitário, colocou-se como grande desafio e responsabilidade para o projeto acadêmico. Apesar dessas lacunas, a tarefa que a presente dissertação nos colocou mostrou-se gratificante, dando ocasião para a descoberta das respostas acerdadas nas hipóteses e problemas iniciais e cooperando a produção de novos horizontes à realização dos sonhos de Lobato.

Afinal, em uma sociedade prática e imediatista, na qual a educação serve a fins aplicáveis, externos e funcionais, faz-se ainda mais necessário o estudo da literatura noproósito de resistir à desvalorização intelectual em proveito da técnica.

Isso nos remete ao conto “*A aposta*” (1959), de Anton Tchekhov, em que o jovem estudante de direito mantém-se vivo, mesmo que encarcerado, diante da magnitude, descoberta na vida intelectual, por meio da disposição interior que o faz adentrar outras realidades através da leitura. Tal como o personagem de Tchekhov, também o trabalho científico nas Humanidades deve servir ao propósito de apontar para algo maior que ele, a literatura em si: a fim de, primeiramente, “salvar” o pesquisador e em consequência disso, toda a humanidade.

Afinal, aqueles que não sabem apreciar a literatura, por não enxergarem nela vantagens e lucros, justificam nossa responsabilidade de apresentá-la como enriquecedora das possibilidades existenciais, na ampliação das experiências, as quais fundamentam a boa vivência humana, posto que, como já teorizado tão bem por Antônio Candido (2011, p. 85): “A literatura não corrompe nem edifica, mas humaniza em sentido profundo porque faz viver.”.

Mais que o entendimento analítico do texto, esperamos que, por meio desta dissertação, mais pessoas sintam crescer seu interesse pelas obras da literatura infantil juvenil. Se isso ocorrer, ainda que numa pequena parcela, nosso trajeto terá sido plenamente coroado de êxito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Ed. Scipione, 1989.

_____. **Literatura infantil gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1994.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ALVAREZ, Reynaldo Valinho. **Monteiro Lobato: personagens**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

ARISTÓTELES. **Arte retórica. Arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

_____. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Ética a Nicômacos**. Tradução de Mário da Gama Cury. 3 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

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

_____. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AZEVEDO, Fernando. **A educação e seus problemas**. 3. ed., São Paulo: Edições Melhoramentos, 1953.

BAKHTIN, Michail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de Rabelais**. São Paulo: UCITEC, 1987.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento:** o contexto de Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: UCITEC, 2013.

BARRETO, Plínio. **Monteiro Lobato – As Reinações de Narizinho.** O Estado de S. Paulo, 19.12.1931. Livros Novos.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre a significação do cômico. 2^a ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERTOLUCCI, Denise Maria de Paiva. **A composição do livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato:** consciência de construção literária e aprimoramento da linguagem narrativa, 2005. 593f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2005.

BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista,** 2013. 115f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1993. p. 139-192.

BRAGA, Bya; TONEZZI, José. (Org.). **O bufão e suas artes:** artesanias, disfunção e soberania. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

BRERO, Caroline Elizabeth. **A recepção crítica das obras *A menina do narizinho arrebitado* (1920) e *Narizinho arrebitado* (1921),** 2003. 263f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.

BRODANI, Joice Agle. **Máscaras e imaginários:** bufão, comédia dell'arte e práticas espetaculares populares brasileiras. 1^a ed. Curitiba: Appris, 2020.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator:** da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. Luís Otávio. **A arte de ator:** da técnica a representação. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil?** 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CAMARA, Tania Maria. N. L. O ludismo lexical em Monteiro Lobato. **Caderno Seminal Digital**, v.1, n.23, p.258-275, 2015.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio. GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; e ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antônio. GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; e ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CANTUÁRIA, Adriana Lech. De Protagonista a coadjuvante: o ônus das virtudes de Narizinho. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 32, n. 86, p. 45-60, 2018.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil**: Visão histórica e crítica. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 1985.

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: vida e obra**. São Paulo: Nacional, 1956.

CECCANTINI, José Luís Cardoso Tápias (Org). **Leitura e literatura infanto-juvenil**: memória de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: Anep, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CRESPO, Regina. **Messianismos culturais**: Monteiro Lobato, José Vasconcelos e seus projetos para a nação, 1997. Tese (Doutorado em História), FFLCH, Universidade de São Paulo: São Paulo.

_____. **Itinerários Intelectuais:** Vasconcelos, Lobato y sus proyectos para la nacion. Centro Coordinador y Difusor de Estudos Latinoamericanos: México, 2004.

DANTAS, Paulo. **A presença de Lobato:** coleção depoimento. São Paulo: Editora do Escritor, 1973.

DUARTE, Lia Cupertino. **Homo risibilis:** Ensaio sobre o processo de construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. 2004. 384f. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004.

_____. **Lobato humorista:** a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. São Paulo: Unesp, 2006.

FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação:** um século de história. São Paulo: Moderna, 1997.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **A história da loucura na idade clássica.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. **El humor.** in: Obras Completas de Sigmund Freud. trad. Luis Lopez Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nuova, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julius. A fratura. In:_____. **Da imperfeição.** São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 21-65.

HOBBS, Thomas. **Leviatã.** Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores).

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura Infantil.** Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Arte e comunicação Edições 70, 1985.

_____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JARDIM, Maria Antónia. **Da hermenêutica à ética em Paul Ricoeur**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2003.

JOHANSON, Izilda. O riso e o nexo geral entre arte e vida. In: Jornada de estética do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1., 2012, São Paulo. **Rapsódia [...]** São Paulo: USP. p.80-90.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LAJOLO, Marisa. **Emília, a boneca atrevida**. In: MOTA, Lourenço Dantas, JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). *Personae: Grandes Personagens da Literatura Brasileira*. São Paulo: SENAC, 2001. p.119-137

LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, José Luís. (Org.) **Monteiro Lobato: livro a livro**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 1999.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.

_____. **Chapéus de Palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista**. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. Humor e representação em romances de Luiz Ruffatto. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2011, Curitiba. **Anais [...]** Curitiba: UFPR, 2011.

_____. Permanência e renovação do humor na literatura brasileira, **Revista Ecos**, vol. 25, nº 02, p. 418-436, 2018.

LEITE, Thiago Ribeiro De Magalhães. **Nietzsche e o riso**. 2016. 205f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. Volumes I e II. São Paulo: Brasiliense, 1951.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1956a, 1º tomo.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1956b, 2º tomo.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **A menina do narizinho arrebitado**. São Paulo: Revista do Brasil, 1920. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7452?locale=en>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2021.

_____. **A Reforma da Natureza**. São Paulo: Brasiliense, 1973.

_____. **Conferências, Artigos e Crônicas**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. **Emília no país da gramática**, 39a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Emília no país da gramática**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. Disponível em: <<file:///C:/Users/Luiz/Downloads/09.%20Emilia%20no%20País%20da%20Gramatica.pdf>> Acesso em: 01 de abril de 2021.

_____. **Memórias da Emília**, 4. ed. São Paulo: Cia editora nacional, 1945.

_____. **Memórias de Emília**. São Paulo: Globo, 2007.

_____. **Reinações de Narizinho**, 18. ed. São Paulo: Brasiliense, [s.d.].

MACHADO, Ana Maria. Pelas frestas e brechas: importância da literatura infanto-juvenil brasileira. In: MACHADO, A. M. **Balaios: livros e leituras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. **Leitura, literatura e escola**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANZO, Licia. **Era uma vez: Eu a não-ficção na obra de Clarice Lispector**. Curitiba: Secretaria do Estado de Cultura, 1997.

MAZZI, Maria Gloria Cusumano. Intertextualidade e paródia. **Revista Araticum**, v.3, nº1, 2011.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1951.

_____. **Problemas da literatura infantil**. São Paulo: Summus, 1979.

MEZAN, Renato. **A ilha dos tesouros: relendo a piada e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MORAES, Valeria Da Silva. **O cômico e o riso no Quixote**. 2011. 186f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. **O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NUNES, Cassiano. **Novos estudos sobre Monteiro Lobato**. Brasília: UNB, 1998.

_____. **Monteiro Lobato: o editor do Brasil**. São Paulo: Gráfica Editora, 2000.

OYAMA, Claryssa Suemi. Investigação Científica nas Ciências Sociais Aplicadas 4. *In*: PEREIRA, Denise.; CARNEIRO, Maristela. (org.). **Estudo estético sobre o cômico e a ideia de vazio**. Belo Horizonte: Atena, 2019. p.105-116.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato**. O imaginário infantil na ideologia do adulto. 2. ed. São Paulo: Globo Editora, 2011.

PIAGET, Jean. **Seis estudos de psicologia**. 9. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1978.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.20, n.4, 2013, p.1515-1529.

ROHR, Cilene Trindade. **A paródia a serviço de um projeto de literatura nacional: Teoria do Medalhão de M. de Assis**. 2009. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTINI, Juliana. **Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína:** o humor na literatura regionalista brasileira. 2007. 243f. Tese (Doutorado em Letras)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

SANTOS, Elisângela da Silva. **Monteiro Lobato e suas seis personagens em busca da nação.** 2008. 145f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SILVA, Francisca Júlia da; SILVA, Júlio César da. **Alma Infantil.** São Paulo; Rio de Janeiro: Editora livraria Magalhães, 1912. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4556>> Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

SILVA, Mateus Araújo. A ironia de Sócrates nos diálogos de Platão. **Clássica**, São Paulo, vol. 7, n.8, p.229-258, 1994/1995.

SILVA, Marta Maria Da. A representatividade da personagem Emília na produção lobatiana. **Diálogos**, Maringá, v.2, n.20, p.170-214, 2018.

SILVEIRA, Magnon. **Biblioteca do visconde.** Disponível em: <<https://bibliotecadovisconde.com.br/o-melhor-presente-de-natal/>> Acesso em: 21 de janeiro de 2021.

SLEMENSON, Maria Mulé. **Humor:** defesa ou sublimação? 2007. 106f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia)- Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã da década de 60. **Fragmentos**, Florianópolis, vol. 7, n.2, p.07-27, 1998.

SPYRI, Johanna. **Heidi:** a garota dos Alpes. Trad. Fernanda Mello. São Paulo: Ciranda Cultural, 2019.

TCHEKHOV, Anton. A aposta. In: **Histórias imortais.** Trad. Tatiana Belinsky. São Paulo: Cultrix, 1959.

VASQUES, Cristina Maria. **Uma viagem pela intertextualidade em Reinações de Narizinho**. 2007, 104f, Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2007.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. A linguagem e o pensamento da criança na teoria de Piaget: Estudo crítico. In: _____. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Cap. 2. p. 19-96.

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. **Revista de Letras**, Araraquara, v. 34, p. 99- 114, 1993.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem**: o romanescos dos anos de 1920 aos anos de 1950. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. Ed. Ática. São Paulo, 1987.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 2. ed. São Paulo: Global, 1982.

ZYLBERGLEJD, Raissa. **A influência das cores nas decisões dos consumidores**. 2017. 103f. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Engenharia de Produção) - Escola Politécnica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.