

AMAYA OBATA MOURIÑO DE ALMEIDA PRADO

**ADAPTAÇÃO, UMA LEITURA POSSÍVEL:
UM ESTUDO DE *DOM QUIXOTE DAS*
CRIANÇAS, DE MONTEIRO LOBATO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. **Dr. José Batista de Sales**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL

TRÊS LAGOAS
2007

P896a Prado, Amaya Obata Mouriño de Almeida.

Adaptação, uma leitura possível: um estudo de Dom Quixote das Crianças, de Monteiro Lobato / Amaya Obata Mouriño de Almeida. -- Três Lagoas, MS : [s.n.], 2007.
138f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, 2007.

Orientador: Prof. Dr. José Batista de Sales.

1. Literatura infanto-juvenil. 2. Lobato, Monteiro, 1882-1948 - Estudos. 3. Leitura. I. Sales, José Batista de. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus de Três Lagoas. III. Título.

Para minha família.

Sua compreensão e
incentivo foram
fundamentais para a
conquista deste ideal.

AGRADECIMENTOS

Ao Francisco, por seu amor e apoio incondicionais.

A Beatriz, Lígia e Ana Luiza, pela compreensão e paciência.

Ao Mouriño, por me ensinar a pesquisar, quando dizia: “Procure no dicionário!”

À Elvira, por me ensinar a redigir, por estar sempre perto e por cuidar de todos nós enquanto eu pesquisava.

A Yasmina, Rodrigo e Karina, também grandes incentivadores, mesmo à distância.

Ao Professor Prado, pela atenção carinhosa e generosa, por franquear sua biblioteca, pelas preciosas conversas, aulas e revisões.

À Dra. Themis, que sempre teve como certa esta minha conquista, mesmo quando eu duvidava.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Batista de Sales, pela ajuda tranqüila e competente. Pelo exemplo de profissionalismo, seriedade, ética. Por acreditar em mim.

Aos professores Dr. Antonio Rodrigues Belon, Dra. Sheila Dias Maciel, Dr. Paulo Nolasco, Dr. Edgar Nolasco, Dra Neuza M. M. de Souza, pelas valiosas e apaixonantes aulas durante o mestrado.

Ao Professor Dr. Carlos E. Fantinati. Como se não bastassem suas memoráveis aulas, ajudou a cada um, contribuindo com seus conselhos. Alguns dos textos fundamentais para minha pesquisa foram indicados ou fornecidos por ele.

A Adriana Silene Vieira, Gabriela Böhm e Socorro Acioli, pela amizade eletrônica, pela generosidade com que compartilharam suas pesquisas.

A Rozana Messias, Sandra Vieira dos Santos, Edio R. Manfio e aos amigos do mestrado, com quem gostaria de conviver muito mais, sempre dispostos a ouvir e ler nossas idéias.

SONETO DA LOUCURA

Carlos Drummond de Andrade

A minha casa pobre é rica de quimera
e se vou sem destino a trovejar espantos,
meu nome há de romper as mais nevoentas eras
tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas.

Rola em minha cabeça o tropel das batalhas
jamaís vistas no chão ou no mar ou no inferno.
Se da escura cozinha escapa o cheiro do alho,
O que nele recolho é o olor da glória eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra
e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito,
o torto endireitando, herói de seda e ferro,

e não durmo, abrasado, e janto apenas nuvens,
na fervida obsessão de que enfim a bendita
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

RESUMO

Este trabalho analisa a obra *Dom Quixote das Crianças* (1936), de Monteiro Lobato (1882-1948), a partir da identificação dos recursos adaptativos utilizados. Deste modo, pretende evidenciar o projeto de adaptação do autor e sua leitura do clássico *Dom Quixote* (1605;1615), de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Operando comparativamente, este estudo desenvolveu-se em três etapas. A primeira delas explora o conceito de adaptação e seu papel na literatura infantil brasileira, a partir de estudos de Lauro Maia Amorim, Regina Zilberman, Marisa Lajolo e Nelly Novaes Coelho. Na segunda, utiliza-se o aporte teórico indicado por Zilberman, na descrição dos ângulos de adaptação, para identificar as alterações em relação ao texto original. A última parte encerra uma reflexão acerca da apropriação da estrutura narrativa cervantina, por parte de Lobato, além de apontar a preocupação de ambos os autores com a recepção do texto. Estas considerações resultam da aproximação dos estudos de Maria Augusta da Costa Vieira e de Socorro Acioli, sobre *Dom Quixote das Crianças*.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, Leitura, Literatura infanto-juvenil, Monteiro Lobato, Dom Quixote.

ABSTRACT

This paper is an analysis of Monteiro Lobato's *Dom Quixote das Crianças* (1936). Is intended to observe and indicate the resources utilized by Lobato (1882-1948) when adapting Miguel de Cervantes Saavedra's classic *Dom Quixote* (1605;1615) to the Brazilian children's public. Operating comparatively, this study was developed in three stages. The first one regards to the adaptation concept and its role in Brazilian children's literature, based on texts by Lauro Maia Amorim, Regina Zilberman, Marisa Lajolo and Nelly Novaes Coelho. The second one uses the theoretical instruction indicated by Regina Zilberman, to describe the angles of adaptation in order to identify alterations in relation to the original text. The last part encloses a reflection about Lobato's appropriation in Cervante's narrative structure, as well as appointing the concern from both authors with regard to the text reception. This considerations result from approach of Maria Augusta Vieira and Socorro Acioli's studies about *Dom Quixote das Crianças*.

KEY WORDS: Adaptation, Reading, Children and Young Adults Literature, Monteiro Lobato, Dom Quixote.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
------------------	----

CAPÍTULO 1

ADAPTAÇÃO: DA TRADUÇÃO AO PROJETO LOBATIANO

1.1. Antes de tudo, a tradução.....	16
1.2. Adaptação: o vínculo com o público.....	20
1.3. Entre o adulto e a infância, a necessidade da adaptação.	27
1.4. Antes da literatura infantil brasileira, a adaptação.....	30
1.5. Adaptação à moda de Lobato.....	33

CAPÍTULO 2

LOBATO APRESENTA *DOM QUIXOTE*

2.1. O Sítio como palco de adaptações.....	42
2.2. Dona Benta, a adaptadora.....	49
2.3. Do sonho à ação.....	56
2.3.1. O desejo de adaptar <i>Dom Quixote</i>	56
2.3.2. O início da aventura: tradução intralingual	58
2.3.3. Adaptação da forma: simplificar e divertir.....	63
2.3.3.1. Redução.....	63
2.3.3.2. Níveis narrativos.....	66
2.3.3.3. Linearidade temporal	68
2.3.3.4. O real e o fantástico	69
2.3.3.5. Humor	70
2.3.3.6. Identificação	73
2.3.4. Adaptação do assunto: suprimir e restringir	74
2.3.5. Adaptação do estilo: “água do pote”, “clara de ovo”	81
2.3.6. Adaptação do meio: livros acessíveis.....	90

2.4. <i>Dom Quixote</i> visita o Sítio	92
2.4.1. <i>Memórias da Emília</i> e outros textos.....	92
2.4.2. <i>O Picapau Amarelo</i>	96
 CAPÍTULO 3	
MAGIAS DE CERVANTES E DE LOBATO: A LEITURA E OS LEITORES	
3.1. Magia da narração	102
3.2. Magia da leitura.	113
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
128	
 ANEXO	
132	
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
133	

INTRODUÇÃO

Para el lector actual, El protagonista de la novela – o mejor dicho, la pareja protagonista – posee una existencia anterior al texto mismo.

Francisco Ayala

O que Ayala¹ defende a partir do enunciado da epígrafe acima é que Dom Quixote e Sancho são duas presenças imediatas, dois seres que todos conhecem, mesmo sem ter lido a obra clássica. Sua imagem é familiar, tendo sido reproduzida inúmeras vezes. Seus feitos se tornaram proverbiais. A dupla vive independentemente do texto e goza de substantividade, construída a cada leitura e a cada conseqüente produção, pois esta obra literária gerou uma infinidade de outras obras de arte. O mesmo afirma Carpeaux², quando diz que “um homem pode não ter lido nunca o *Dom Quixote* e, no entanto, conhecê-lo” ao ler outros clássicos da literatura.

Quatrocentos anos nos separam da primeira edição e, como diz Dona Benta³, Dom Quixote ainda existe e existirá enquanto houver humanidade. Para ela, a diferença entre gente e personagem é que as pessoas morrem, enquanto personagens como Quixote e Sancho são citados a toda hora e por isso não morreram, nem morrerão nunca.

Dentre tantas formas de torná-los imortais há a adaptação. Ela se justifica e se confirma como uma possibilidade de contato com uma leitura que dificilmente será levada a cabo por leitores de hoje. Seu ritmo de vida já é diverso daquele que tinham os leitores do início do século XVII. O que era familiar para o leitor contemporâneo do Quixote, torna-se incompreensível e maçante para o leitor contemporâneo a nós.

¹ AYALA, Francisco. La invención del *Quijote*. In: CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. p. XXIX – XLIII.

² ENTRE CLÁSSICOS 3, p. 21. Edição especial sobre Miguel de Cervantes.

³ LOBATO, M. *Histórias Diversas*. 1982, p. 486,487.

Os leitores brasileiros, quando procuram por adaptações deste clássico, encontram uma boa variedade de publicações, desde simples resumos até recriações bem originais, passando pelos quadrinhos, compondo uma variedade de adaptações que atendem aos mais diversos públicos. Desde 1901, com o texto de Carl Jansen, escritores como Monteiro Lobato, Fernando Py, Orígenes Lessa, Tereza Noronha, Luiz Antonio Aguiar, Antônio Albarran, José Angeli, Walcyr Carrasco, Ferreira Gullar e Ana Maria Machado têm apresentado suas leituras e contribuído para a difusão da imagem do imortal cavaleiro. Em 2005, durante as comemorações dos quatrocentos anos da primeira edição do clássico, além dos quadrinhos de Caco Galhardo, foram publicadas as adaptações de Leonardo Chianca e Marina Colassanti.

Dom Quixote das Crianças, de Monteiro Lobato, publicado em 1936, é uma das poucas adaptações que têm sido alvo de estudos mais aprofundados. Tem sido freqüentemente considerada uma recriação de qualidade estética. Ao mesmo tempo em que constrói uma imagem bem próxima do original, Lobato não deixa de inscrever seu próprio estilo e revelar uma leitura particular e muito sensível, que apresentou a muitos brasileiros o universo cervantino, ainda quando estes leitores não tinham condições de apreciar uma leitura integral do *Dom Quixote de La Mancha*. Mais do que a apresentação do herói às crianças brasileiras, o texto de Lobato se aproxima do clássico pela preocupação com a recepção do texto, o que abre espaço para reflexões acerca da leitura, da leitura dos clássicos, da necessidade de adequação da linguagem e do assunto, do papel do adulto na iniciação dos jovens na leitura⁴. Adaptação e leitura são, portanto, temas que permeiam todo o texto de Lobato e guiam as reflexões deste trabalho.

A tarefa do primeiro capítulo consiste em delimitar o conceito de adaptação no âmbito da literatura infantil. Para tanto, é necessário buscar a definição deste termo, segundo os estudos que têm sido desenvolvidos no Brasil a respeito das adaptações de clássicos para as crianças. A dificuldade é que não há uma “Teoria da Adaptação”. As pesquisas sobre este assunto estão sempre subordinadas a uma disciplina em pleno processo de consolidação, atualmente nomeada Tradutologia ou Teoria da Tradução.

⁴ LAJOLO, M. *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*. 2005, p. 103.

O que se destaca nas pesquisas sobre a adaptação é sua fundamental preocupação com o receptor do texto, que também é a preocupação que norteia a literatura infantil, desde seu surgimento. A adaptação foi a base sobre a qual se construiu o gênero, quando houve a necessidade de aproximar os textos já existentes à capacidade de compreensão de um público ainda em formação. Sendo assim, faz-se necessário observar o papel representado pelas adaptações na literatura infantil ocidental e estabelecer os recursos utilizados para a adequação dos textos tendo em vista um novo público, o pequeno leitor. Surge dessas observações um aporte teórico relevante, indicado por Zilberman, a descrição dos ângulos de adaptação que norteiam as produções de textos para crianças. São as adaptações de assunto, forma, estilo e meio.

O passo seguinte consiste em estabelecer o lugar da adaptação entre nós e verificar se na literatura infantil brasileira também houve o aproveitamento de textos folclóricos e clássicos. Tal investigação leva, inevitavelmente às adaptações de Lobato, inovadoras porque conseguem, pela primeira vez, um contato mais vivo com os leitores. Será o momento de estabelecer as características mais gerais das adaptações lobatianas.

No capítulo 2, segunda parte do trabalho, a preocupação elementar é com o texto de Lobato. Será o momento de apontar as escolhas feitas pelo autor para a apresentação do cavaleiro. A primeira delas diz respeito ao universo narrativo construído pelo autor, com um núcleo básico de personagens vivendo em um ambiente aberto às mais diversas experiências e que permite a entrada de outros textos por meio das adaptações. Outro recurso fundamental para o livre trânsito das muitas histórias é a situação narrativa dos serões de Dona Benta. A partir destas situações surge a adaptação de *Dom Quixote*, que será analisada levando-se em consideração as adequações da linguagem, dos assuntos, da estrutura narrativa e até do objeto livro.

Estes enfoques permitem a indicação das alterações em relação ao texto original: das supressões, acréscimos e substituições. A análise também revela a utilização de dois níveis narrativos em *Dom Quixote das Crianças*. Um deles é responsável pela apresentação da história do Cavaleiro da Triste Figura e se constitui na adaptação propriamente dita. Ao outro nível cabe a tarefa de refletir sobre a leitura e

sobre a necessidade de adaptação, o que faz com que esta obra lobatiana possa ser considerada uma metaadaptação, pois ao mesmo tempo em que modifica o texto em função de um novo destinatário, questiona e justifica estas transformações, numa atitude auto-reflexiva.

O percurso proposto sugere um progressivo fechamento do foco de atenção, que parte da noção de tradução em geral, direciona-se ao conceito de adaptação, concentra-se em sua utilização na literatura infantil até chegar ao ponto principal que é *Dom Quixote das Crianças*. Aí se encontram as principais reflexões da pesquisa. Em um primeiro momento, a comparação entre o clássico e sua adaptação evidencia, no eixo das diferenças, a significativa redução do texto original. No segundo momento, o trabalho comparativo exige uma leitura mais abrangente da obra infantil de Lobato. Isto porque não há como desconsiderar a presença constante de Dom Quixote no Sítio do Picapau Amarelo.

Sendo assim, ao final do segundo capítulo serão destacados episódios de outras obras infantis de Lobato nas quais se nota a participação do cavaleiro andante. Se algumas vezes é apenas citado, outras vezes o herói é totalmente absorvido pelo universo do Sítio, a ponto de se tornar uma personagem lobatiana, visto que se envolve em aventuras criadas por Lobato.

Assim como a leitura de *Dom Quixote* marcou profundamente os netos de Dona Benta, de igual modo influenciou o criador destas personagens, tanto que muitas vezes Lobato tem sido associado ao herói cervantino por seu caráter empreendedor e corajoso que o fazia, a despeito de todas as dificuldades, lutar por seus ideais de liberdade e modernização. Estas reflexões conduzem a pesquisa novamente para fora dos domínios de *Dom Quixote das Crianças* e exigem a observação das “coincidências” entre Lobato e Cervantes, no que se refere à presença da leitura e dos leitores no universo narrativo e à abertura para a reflexão crítica sobre tais temas.

O terceiro capítulo será dedicado a apontar o modo como Lobato empregou em seus textos dois recursos importantes que, em Cervantes são apontados como magia: a construção complexa de níveis narrativos que se entrelaçam e o olhar que se volta aos leitores e à própria produção e recepção.

A última parte do trabalho, portanto, será o momento de observar as identificações entre os textos de Cervantes e de Lobato, de modo a evidenciar que, para além da apresentação da história do imortal cavaleiro, Lobato assimila, como leitor profissional que foi, o recurso cervantino da aplicação de vários níveis de narração. O estudo de *Dom Quixote das Crianças*, bem como a observação dos episódios em que a personagem clássica aparece em outras obras lobatianas, revela que o autor brasileiro também empregou habilmente estes níveis narrativos em sua obra. Revela, de igual modo que, tanto no clássico quanto na adaptação, a leitura é tema de fundamental importância.

CAPÍTULO 1

ADAPTAÇÃO: DA TRADUÇÃO AO PROJETO LOBATIANO

Neste mundo enganador
Nada há que seja verdade ou mentira
Que tudo é conforme a cor
Do cristal com que se mira

Ramón de Campoamor

1.1. Antes de tudo, a tradução

Como já mencionado, o desafio desta pesquisa é o estudo de *Dom Quixote das crianças*, a adaptação do clássico cervantino feita por Lobato para o público brasileiro. A simples leitura do enunciado anterior já suscita o primeiro e fundamental questionamento: O que se entende por adaptação?

A pergunta será o ponto de partida para investigações que revelam um campo de estudos cujas principais características são indefinições conceituais e calorosas polêmicas. Entre indefinições e polêmicas, em meio à multiplicidade de cores e cristais, será necessário partir de uma visão mais geral do panorama teórico em que se inserem os estudos sobre adaptação para, em seguida, acompanhar o percurso de sua utilização na literatura em geral, na literatura infantil mais especificamente, até encontrarmos, no contexto brasileiro, Lobato e sua reescritura de *Dom Quixote*.

No enfrentamento do conceito de adaptação, surge um grande obstáculo. Não há, ao menos no Brasil, trabalhos científicos direcionados especificamente a esse assunto, ou antes, ele ocupa um espaço marginal, secundário, sempre associado aos estudos da tradução, que, por sua vez, é objeto de pesquisa que só recentemente vai ganhando contornos de ciência, denominada Tradutologia ou Teoria da Tradução. Sendo assim,

[...] os estudos tradutológicos ainda não se encontram amadurecidos a tal ponto que se possa propor, de maneira consistente uma

verdadeira Teoria da Tradução, precariedade esta que torna problemática a propositura de uma definição pronta e acabada dos conceitos de “tradução” e “traduzir” (AUBERT, 1994, p. 9)

O desafio aqui enfrentado baseia-se, portanto, em proposições de um campo de estudos ainda em processo de consolidação, o que não significa que a prática da tradução seja recente. Pelo contrário, ela foi necessária desde os primeiros contatos internacionais ou interlingüísticos, manifestando-se sempre que houve um bloqueio parcial ou total na relação comunicativa entre emissor e receptor, como revela Aubert (1994, p. 12), ao encarar o ato tradutório em sentido mais amplo, a partir dos conceitos da Teoria da Comunicação e da Lingüística, como ocorre com a maioria dos estudos que se ocupam do assunto.

Este bloqueio constitui uma ruptura, diante da qual há duas reações possíveis: o silêncio, abandono do processo comunicativo, ou a tentativa de superação do problema, a fim de que se retome a “relação emissor/receptor em um novo ato comunicativo, o ato tradutório” (AUBERT, 1994, p. 12). Para o autor, este segundo ato comunicativo fundamenta-se numa relação de equivalência, uma vez que as mensagens do primeiro e do segundo atos mantêm entre si certo grau de correspondência. A variação deste “grau” é que permite o aparecimento das oposições que tradicionalmente constituem a base desses estudos, a saber, as relações entre fidelidade e criatividade, adaptação e tradução, imitação e versão, literalidade e desvio. Para a identificação e reconhecimento deste grau de variação concorrem diversos fatores, como os de natureza lingüística, antropológica, social, situacional, individual e até mesmo comercial, ainda conforme a visão de Aubert.

Tais fatores, diversos e coloridos cristais, devido à sua amplitude, dificultam a delimitação das oposições destacadas anteriormente, impossibilitando o traçado de limites precisos entre os termos em questão. De acordo com Rodrigues,

Os estudos da tradução desenvolvidos nos anos 1980 e 1990 [...] baseiam-se em diferentes suportes teóricos, seguem caminhos diversos, mas partilham a concepção de que a tradução não é uma imagem especular do original, ou seja, não é sua reprodução em

outra língua. Reconhecem-se o aspecto transformacional da tradução, a inevitável interferência promovida pelo tradutor e a relatividade da “fidelidade”. As reflexões levam os pesquisadores a concluir que a aceitabilidade de uma tradução é decorrente de diversos fatores reguladores, entre eles o público a que se destina. (RODRIGUES, *apud*. AMORIM, 2005, p.11)

Os fatores reguladores são certas convenções e restrições estabelecidas dependendo do tempo e lugar em que são realizadas as transformações de um texto. Sendo estas convenções, restrições e público variáveis, seus limites também se deslocam, produzindo diferentes definições para os termos “tradução” e “adaptação”. Isso ocorre, segundo Amorim, porque

Não há uma instância de objetividade, com base na qual seria possível “descobrir” fronteiras conceituais de antemão. Fronteiras são construídas e deslocadas, atendendo a certos preceitos, conduzindo o trabalho interpretativo, tornando aceitável uma determinada leitura e excluindo outras, sob determinados limites que não são universais. (AMORIM, 2005, p. 115)

Em outras palavras, os critérios que possibilitam aos estudiosos a definição do que seja tradução ou adaptação, liberdade ou fidelidade, variam de acordo com fatores extrínsecos ao texto, de ordem cultural, ideológica, mercadológica. Variam também conforme os diferentes valores literários ao longo do tempo. A multiplicidade de perspectivas reflete-se na pluralidade de termos, na nova fraseologia e terminologia desse campo de estudos, estabelecidos conforme as mais variadas diretrizes e concepções de linguagem (VEGA, 1994, p. 13). E tudo passa a ser conforme a cor do cristal com que se mira.

Na abordagem de nosso objeto de estudo, como se verá, prevalece a tradicional polarização entre adaptação e tradução, cabendo à primeira promover modificações no texto e, à segunda, reproduzir forma e conteúdo do original.

Entretanto, não se pode deixar de assinalar que, contemporaneamente, a Teoria da Tradução evidencia a falta de consenso em relação às noções de fidelidade, proximidade, liberdade, desvio.

Está em jogo uma complexa relação que envolve dimensões textuais e extratextuais, como parâmetros sociais, institucionais e históricos. A título de ilustração, Amorim ressalta os direcionamentos editoriais, além de fatores como o papel dos tradutores em determinada sociedade e tempo. Nesse sentido, há que se considerar a subjetividade que envolve o ato tradutório, “definidora do modo pelo qual tradutores e adaptadores exercem sua profissão, ou do modo como leitores, editoras e instituições educacionais concebem o ‘lugar’ e a ‘função’ daqueles profissionais” (AMORIM, 2005, p. 50).

Dáí resulta uma aproximação tal entre tradução e adaptação, que já não é possível a delimitação clara e precisa de suas características constitutivas. Nem mesmo a impressão destes termos, na capa ou nos subtítulos das obras, garante a legitimação do que se produz nos textos. As reescrituras publicadas, com um ou outro rótulo, promovem transformação do texto original, sendo legitimadas ou não segundo variadas dimensões discursivas (AMORIM, 2005, p. 73).

Um exemplo bastante esclarecedor é a análise, feita por Amorim, das modificações executadas por Ana Maria Machado, naquela que se considera uma “tradução” de *Alice’s Adventures in Wonderland*, de Lewis Carrol. A tradutora, com a intenção de produzir nos leitores brasileiros a mesma sensação, efeito ou sentido do texto original, optou por fazer uso de canções folclóricas brasileiras, em substituição às canções originais, uma vez que as referências culturais e lingüísticas inglesas da época vitoriana inexistem para o público receptor brasileiro (AMORIM, 2005, p. 43-4; 142). Neste caso, em comparação com outras escrituras, o texto de Machado é extremamente ousado e modifica significativamente o texto de Carrol. Mesmo assim, é considerado, pela autora e pela editora, como uma tradução.

As análises de Amorim, das traduções/adaptações de *Alice’s Adventures in Wonderland*, de Carrol e *Kim*, de Rudyard Kipling, evidenciam que toda tradução é, em certo sentido, uma adaptação. Ambas as ações não se opõem, uma vez que “a tradução envolve um processo de adaptação inevitável, na medida em que traduzir é

conhecer o Outro pela mediação da língua” (AMORIM, 2005, p. 106). Mais ainda: elas se confundem, uma vez que têm o mesmo objetivo, a superação do bloqueio na relação emissor/receptor.

Para o autor, cada tradução ou adaptação possui características próprias e suscitam relações que apenas superficialmente são generalizadas, não podendo por isso ser reduzidas a seus aspectos lingüísticos e culturais. Estes devem ser considerados segundo uma perspectiva que não separe as práticas tradutivas e adaptativas em uma oposição definitiva, “tal como duas vias paralelas que jamais se cruzam” (AMORIM, 2005, p. 228). De modo que, em seu trabalho, Amorim evidencia “os deslocamentos que tornam os conceitos de tradução e adaptação duas ‘vias’ cuja identidade é marcada pelo contato, pela aproximação, pela ambivalência” (AMORIM, 2005, p. 231).

É interessante observar que o autor utiliza a metáfora da encruzilhada, encontro entre duas vias divergentes, para ilustrar as aproximações entre os conceitos. Ainda assim, tradução e adaptação seguem sendo dois caminhos paralelos que, conservando alguns traços em comum, permitem certa distinção, fato admitido pelo próprio autor: “Certamente não se pode descartar a hipótese de que a palavra “adaptação” envolve o reconhecimento da existência de modificações que geralmente não são consideradas características de uma ‘tradução’ ”. (AMORIM, 2005, p.70)

A partir desta afirmação, tendo já situado a adaptação no âmbito da Teoria da Tradução, o foco de atenção desvia-se agora dos estudos tradutológicos para concentrar-se no conceito de adaptação e no reconhecimento de suas características, de acordo com o percurso planejado para esta pesquisa.

O próximo passo será observar um pouco mais atentamente o recurso da adaptação, a partir do levantamento de duas questões básicas: os motivos que levam à sua realização e a inevitável polêmica em torno de sua validade.

1.2. Adaptação: o vínculo com o público

Há uma tendência a se considerar a adaptação sob o ponto de vista da intenção comunicativa e do destinatário, ao passo que, na tradução, a preocupação maior é com uma linguagem mais objetiva, mais centrada no texto de origem.

Se não é possível distinguir com clareza as noções em questão, pode-se, ao menos, voltando ao ponto de partida da necessidade de superação do bloqueio comunicativo na relação emissor/receptor, observar o tema a partir de outra perspectiva. A intenção é identificar os motivos que levam à adaptação, à transformação de um texto que será levado a outros destinatários, não previstos originalmente. As considerações que seguem são do professor italiano Bruno Osimo, teórico da tradução, em seu texto *Curso de Tradução* (2006, cap.3).

Na base da necessidade de tradução existe a necessidade de adaptação, de exportação-importação de uma cultura para outra. A necessidade pode derivar de problemas de compreensão de código, e tal dificuldade pode ser atribuída a um escasso ou nulo conhecimento do código (na tradução interlingüística), a uma posição cultural diferente também dentro do mesmo código natural (por exemplo, na versão popular de um texto científico); mas, além dos problemas de compreensão, pode existir a exigência de comunicar de modo diferente daquele previsto na origem, como no caso da diferença de código semiótico (por exemplo, na versão fílmica de um romance).

Em realidade, esta reflexão nasce da proposição de Roman Jakobson, em seu ensaio “Aspectos Lingüísticos da Tradução” (1971, p. 63-72). Já em 1959, o lingüista lança as bases para os estudos tradutológicos, definindo três maneiras de interpretar um signo verbal: a tradução interlingual, a intersemiótica e a intralingual. A primeira seria a “tradução propriamente dita” ou “*rewording*”, interpretação de um texto de uma determinada língua por meio dos signos verbais de outra língua. O segundo tipo é definido por Jakobson como “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”, como a utilização de um outro código semiótico, outro sistema de signos. Por fim, a tradução intralingual que, de acordo com Jakobson, “consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”, seria aquela realizada com vistas a um público receptor diverso, no âmbito de uma mesma língua.

À parte das relativizações e questionamentos dos estudos sobre tradução desenvolvidos na atualidade e apontados por Amorim, o que geralmente se aceita é a polarização que situa as traduções interlingüísticas (ou interlinguais), preocupadas com a manutenção de forma e conteúdo, de um lado, e de outro lado as traduções intersemiótica e intralingual, consideradas com muita frequência como adaptações, uma vez que priorizam a transmissão do conteúdo e a especificidade do destinatário, não se prendendo à forma.

Entre estas últimas, a que tem gerado mais estudos sistemáticos é a intersemiótica, o “fazer obra original a partir de outra”, ou a “transformação de um formato ou gênero em outro”, como é o caso da chamada adaptação (e não tradução) de romances para a televisão, o cinema ou o teatro. É quando o tema ganha algum destaque nas pesquisas científicas, correlacionado aos estudos intersemióticos, de acordo com Amorim (2005, p. 15).

Entretanto, aquela que interessa a esta investigação é a chamada tradução intralingual, a adaptação como um gesto de transformação de um texto tendo em vista um determinado público. Se, por um lado, existem poucos estudos dedicados a este tema, por outro lado trata-se de um recurso amplamente utilizado e aceito, sobretudo na literatura infantil.

Quando se focaliza a tradução intralingual, nota-se que o destinatário, ou o leitor, ganha maior relevo e assume papel fundamental, a ponto de tornar-se a principal justificativa para as modificações em relação ao texto de origem. A totalidade dos textos teóricos selecionados por Amorim, a respeito deste recurso, indica a relevância destas preocupações, como se pode verificar a partir do levantamento das definições sobre as quais o autor reflete, quando, no capítulo três da primeira parte de seu trabalho, analisa textos de Johnson, Bastin e Gambier, teóricos da tradução que se ocuparam das relações entre tradução e adaptação (*apud* AMORIM, 2005, p. 78-100).

Na primeira das definições, adaptar se restringe à reformulação, “um processo de simplificação de um texto com o objetivo de torná-lo acessível a um *determinado público*”, ou então à “atualização de textos de um passado remoto *para leitores contemporâneos*” (AMORIM, 2005, p. 78) (grifos nossos).

Uma outra definição aponta como funções da adaptação a reexpressão dos “efeitos de sentido do original” e restauração do equilíbrio comunicativo, com a preocupação de *adequação às aspirações do leitor e sua realidade sociolinguística* (AMORIM, 2005, p. 86-8) (grifos nossos). Estariam garantidos, por meio deste recurso, a preservação do sentido original e a superação da ruptura comunicativa, mesmo com as transformações promovidas em relação ao texto original. Os motivos que levariam à utilização do recurso da adaptação seriam a ineficácia da transcodificação e a inadequação das situações. O problema maior da transcodificação é a “intraduzibilidade” de certos jogos de palavras, idiomatismos, ambigüidades intencionais. A inadequação das situações advém de “realidades-fonte inexistentes ou que adquirem valor diferente” quando o texto se destina a outra realidade cultural ou linguística.

Ainda é possível conceber a adaptação como realização de acréscimos e/ou supressões em relação ao texto original (de partida), visando à manutenção do efeito e *considerando os receptores* (AMORIM, 2005, p. 100) (nosso destaque). Segundo este teórico, os motivos que levariam a este tipo de transformação seriam, em primeiro lugar, a necessidade de se acrescentar ou realizar supressões com a finalidade de se manter o mesmo efeito que o texto de partida exercia em sua origem, mas com a pretensão de atender, depois das transformações, à cultura e à língua de chegada, ou seja, aos receptores. Em segundo lugar, o que justificaria a adaptação (como tradução intralingual), seria a necessidade de transformar o texto de partida em função da especificidade do público, o que justificaria o uso de paráfrases, resumos, modificação de tempos, manipulação de orações complexas, encurtamento de frases.

Há ainda um conceito bastante esclarecedor em relação ao tema, estabelecido por Bruno Osimo (2006, cap.3), segundo o qual a adaptação faz-se necessária quando texto ou leitor não satisfazem as necessidades do outro para uma efetiva compreensão da mensagem. É, portanto, imprescindível uma adequação, ou do *leitor ao texto*, ou então deste em relação ao leitor.

No primeiro caso opera-se sobre os leitores, dotando-os de um metatexto, constituído de prefácios, introduções, notas explicativas, que têm a função de recuperar ou fornecer as informações não ditas no texto de origem, mas essenciais para sua

compreensão, como, por exemplo, algumas características culturais do ambiente em que se originou. Por outro lado, no segundo caso, a adaptação será *do texto ao leitor*, agindo sobre o texto, o que justifica modificações consideráveis, capazes de mobilizar o conhecimento de mundo do leitor e as características culturais do ambiente de destino do texto adaptado.

Como exemplo é possível citar *Dom Quixote*, na medida em que, estando tão distante no tempo, apresenta uma série de dificuldades em sua leitura. A linguagem do texto original já não é facilmente compreendida, assim como as características culturais da época em que foi escrita a obra. Para que seja efetivamente lido e compreendido, será imprescindível uma adequação.

Quando se adapta o leitor ao texto, o resultado é uma edição como a que foi elaborada para as comemorações do IV Centenário, em 2005. Além da “Apresentação”, no início do volume, a edição conta com quatro ensaios de importantes críticos cervantinos, cuja função é dotar o leitor de informações necessárias à compreensão do texto. Durante a leitura, encontramos hoje uma infinidade de notas de rodapé explicativas. Ao final, mais cinco ensaios, desta vez versando sobre a linguagem do clássico. Há também um extenso glossário, em verdade um pequeno dicionário que ordena alfabeticamente as palavras mais difíceis de compreender. Vê-se que as alterações não se fazem no texto, mas no leitor, na medida em que a preocupação é dotá-lo de um metatexto que o auxiliará a enfrentar o desafio.

Já a adaptação do texto ao leitor percorre o caminho inverso: o trabalho se concentra sobre o texto, o que facilita a tarefa do leitor. O original é que sofre adequações, modificações, cortes, supressões, de modo a ficar o mais próximo possível do universo do leitor, mobilizando seu conhecimento de mundo e aproveitando suas características culturais. É o caso dos resumos, adaptações para o jovem leitor e paráfrases, ou da obra que será analisada aqui, *Dom Quixote das Crianças*.

Os teóricos da adaptação invariavelmente mencionam a subjetividade inerente ao processo adaptativo, enfatizando que as produções textuais resultam de uma leitura particular do texto original, mesmo quando se prendem à noção de fidelidade. Segundo Amorim (2005, p. 35),

Nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra. Não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, “apropriado” pelos leitores, já que esta apropriação é um gesto constitutivo da interpretação.

As observações destes estudiosos partem, como já foi exposto, de diversos enfoques teóricos (lingüística, semiótica) e de diferentes objetos de estudo (traduções interlingüísticas, intersemióticas, intralinguais, métodos de tradução) e seguem caminhos variados. Entretanto, é importante ressaltar que estas reflexões estendem-se, em sua maioria, aos textos literários, tomados como exemplos bastante elucidativos e, neste contexto, surge a questão da aceitação ou não das transformações executadas em uma adaptação, principalmente quando o que está em jogo é a alteração de textos clássicos consagrados, estabelecidos e valorizados no cenário cultural.

É por esta via que se instaura a discussão, baseada no fato apontado por Amorim (2005, p.119) de que “a noção de adaptação não se reduz a um sentido consensual: pode ser associada tanto à noção de ‘enriquecimento’, quanto à de ‘empobrecimento’”.

Nelly Novaes Coelho, no artigo “O processo de adaptação literária como forma de produção da literatura infantil”⁵, situa a discussão nos seguintes termos:

As opiniões se dividem: uns são contra essa adaptação, fundamentados no fato de que a obra literária é um todo indispensável, resulta do amálgama conteúdo-forma, que não pode ser decomposto em seus elementos constituintes (conteúdo para um lado, forma para o outro), sob pena de perderem sua verdade ou autenticidade de criação literária; outros são a favor, fundamentados no fato de que certas obras literárias atingem tal grau de verdade humana que ultrapassam sua natureza literária e se transformam em matéria mítica (a que conserva sua força e valor em todas as formas lingüísticas ou outras que a traduzam).

⁵ Publicado em: *Jornal do Alfabetizador*, ano VIII, n. 44, 1996, citado por CECCANTINI, 1997, p. 6.

Os defensores da adaptação literária argumentam que muitas vezes ela possibilita a introdução de textos que são de difícil acesso, por sua linguagem mais elaborada, distante da compreensão de muitos leitores, pela distância temporal que provoca o envelhecimento do código, por sua complexidade e até mesmo sua extensão, de modo que as “atualizações” sejam canais possíveis de viabilização de obras hoje consideradas “impenetráveis”, em meio aos jovens.

É o que defende o escritor – e também adaptador- Carlos Heitor Cony, em artigo publicado na *Folha de São Paulo* (CONY, 2001, p. E12), no qual afirma que as adaptações podem ser o primeiro contato dos jovens com os textos mais sagrados, sem desmerecê-los, ou antes, valorizando-os, uma vez que habitua o estudante a obras “que integram a prateleira mais nobre da literatura universal”.

Neste sentido, argumento parecido também foi levantado por Amorim, ao comentar que as reescrituras “são responsáveis pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre os leitores não profissionais, que constituem a maioria dos leitores em nossa cultura global” (AMORIM, 2005, p. 28), às vezes de forma muito mais ampla que os próprios escritores ou poetas.

Ceccantini, por sua vez, reforça este ponto de vista destacando o papel histórico desempenhado pelas adaptações “na ampliação do círculo de leitores de determinadas obras, desde que a cultura saiu das mãos dos pequenos guetos para as grandes massas” (CECCANTINI, 1997, p. 7). Em seguida acrescenta:

Não se pode esquecer que o papel das adaptações, particularmente no caso das obras já muito distanciadas no tempo, afastadas consideravelmente de nossas convenções lingüísticas/estéticas, tem sido importante no sentido de preservar certas referências culturais que, de outro modo, estariam condenadas ao esquecimento e constituiriam obstáculos mesmo para a compreensão da cultura contemporânea, já que ela é esse mosaico de citações. Alguém imagina um típico adolescente dos dias de hoje, ainda que de classe econômica privilegiada, entregue aos dois grossos volumes de um *D. Quixote*? Improvável. Nem por isso deveria ele deixar de ter acesso a

elementos básicos da história do cavaleiro da triste figura. Talvez o caminho da adaptação não oferecesse a verticalidade do mergulho no original; somente com ela, no entanto, talvez fosse possível algum tipo de *fruição* do universo de Cervantes e, ao menos, a garantia do conhecimento de mínimas referências para deslindar as tramas da mais corriqueira produção cultural do presente. (CECCANTINI, 1997, p. 7)

Em tais discussões, o argumento fundamental é a possibilidade de acesso aos clássicos, garantida a partir do recurso da atualização. Nota-se que as reflexões giram em torno de um eixo: adequação ao público. Esta preocupação e o recurso da adaptação serão os alicerces da literatura dedicada ao público infantil, como se verá a seguir. Depois da observação das relações entre adaptação e ato tradutório e dos motivos pelos quais se opta por sua realização, além do breve comentário que ilustra a polêmica em torno da validade das adaptações, cabe agora restringir o foco de atenção, concentrando-o sobre a literatura infantil, o que permitirá identificar o modo como ocorrem as alterações dos textos.

1.3. Entre o adulto e a criança, a necessidade da adaptação

Regina Zilberman, ao conceituar a literatura infantil, situando-a como forma literária, como produção de valor estético, especificamente dedicada à infância, afirma que este é um “gênero incompreensível sem a presença de seu destinatário” (1987, p. 43). Sua origem confunde-se com o surgimento da infância como etapa diferenciada no desenvolvimento humano, o que só foi possível na Idade Moderna.

É a ascensão da ideologia burguesa, a partir do séc. XVIII, que possibilita a distinção entre o setor privado e público, a família e o mundo dos negócios, promovendo uma nova visão do indivíduo: de um lado a oposição casa e trabalho, de outro, a separação entre a fase adulta e a infância, etapa preparatória para compromissos futuros. Surge então a preocupação do adulto com a formação da criança e “a pedagogia encontra um lugar destacado no contexto da configuração e transmissão da ideologia burguesa” (ZILBERMAN, 1987, p. 44).

Para inculcar nos jovens os valores burgueses, sobretudo éticos e religiosos, no sentido de prepará-los para certo papel social, um dos recursos foi a constituição de um acervo de textos originados de um material pré-existente. Assim, utilizou-se “material literário proveniente de duas fontes distintas e contrapostas: a adaptação dos clássicos e dos contos de fada de origem folclórica” (ZILBERMAN, 1987, p. 44). Ambas as fontes não eram, a princípio, destinadas às crianças. Faziam parte do universo do adulto e por isso sofreram alterações, reelaborações, para que pudessem atender a um novo público.

Os contos folclóricos, antes representativos da rejeição do camponês às duras condições de trabalho e da impossibilidade de transformá-las, revelaram-se apropriados à nova tarefa por seu conteúdo onírico e pela presença do maravilhoso, que possibilita ao leitor a compreensão da complexa realidade social que o cerca, assim como a superação de seus conflitos interiores. A adaptação dos clássicos, por sua vez, representou possibilidade de contato com o acervo cultural da classe dominante, uma outra forma de levar a um número cada vez maior de leitores textos que suprem sua necessidade de formação e integração ao meio social. Vale lembrar que esta integração foi uma importante aspiração da classe burguesa em ascensão.

Fica evidente que a literatura infantil origina-se a partir da tentativa de redução da distância existente entre um emissor adulto e um receptor infantil, denominada por Zilberman de “comunicação assimétrica” (1987, p. 49). Neste sentido, a adaptação revela-se o recurso que por excelência diminui essa assimetria, instalando-se na origem do gênero e, mais ainda, em sua estrutura, uma vez que “transparece em todos os elementos do texto” (ZILBERMAN, 1987, p. 50).

Além de determinar o lugar da adaptação na literatura infantil, Zilberman (1987, p. 50-53) comenta quatro ângulos sob os quais se efetuam as transformações dos textos ao direcioná-los a esse público específico. Esta sistematização se revelará fundamental para a análise de *Dom Quixote das Crianças*, objeto de estudo deste trabalho. Fundamentada na classificação proposta por Göte Klinberg, a autora afirma que as transformações se fazem por meio de adaptação de *assunto, forma, estilo e meio*, categorias que se tornam evidentes no cotejo entre o clássico e sua adaptação e que por isso deverão guiar o trabalho.

Adapta-se o assunto a partir da restrição no tratamento de certos temas, idéias ou problemas, uma vez que as vivências e a compreensão de mundo dos leitores são limitadas. Esta restrição muitas vezes abre espaço para um conteúdo doutrinário, cuja intenção é dirigir o comportamento dos leitores e induzi-los à aceitação de valores socialmente impostos.

A adaptação da forma fundamenta-se na intenção de atrair e manter o interesse do leitor como forma de conquistá-lo para a leitura. Transforma-se o texto de modo que haja, preferencialmente: a) personagens que promovam a identificação, b) intensificação da ação, aventura e suspense e c) enredo linear, sem muitas interrupções para longas descrições, *flash-backs*, introdução de conceitos ou ensinamentos. Esta categoria deverá ser analisada mais detidamente, uma vez que evidencia as escolhas do adaptador ao produzir seu texto.

Quanto à adaptação de estilo, considera-se o domínio cognitivo do leitor para a adequação do vocabulário e da formulação sintática, aproximando-os da expressão oral. Predominam, por isso, a expressividade afetiva e a oralidade, havendo espaço para a gíria e o jargão popular. A tentativa de superação da assimetria faz-se através da aproximação do texto escrito em relação ao discurso infantil, com o predomínio de frases curtas, discurso direto, voz ativa e estrutura sintática simples, de poucas orações subordinadas, privilegiando a ordem direta. Por outro lado, no plano da linguagem também é possível instalar-se a função pedagógica, quando o texto expõe seus leitores a vocabulário ou estruturas sintáticas mais complexas que as de seu domínio, de modo a conduzir à ampliação do conhecimento lingüístico.

Por fim, na adaptação do meio, a atenção volta-se para a materialidade do livro. Tamanho, peso, tipo de papel, presença de ilustrações, de cores, tamanho dos tipos gráficos, enfim, o aspecto externo, pode favorecer a aceitação do livro e a predisposição para a leitura.

Apesar de serem expostos brevemente, em apenas três páginas do texto de Zilberman, estes ângulos da adaptação revelam-se os instrumentos mais adequados à abordagem do objeto de estudo desta pesquisa, uma vez que possibilitam a organização objetiva das diversas alterações promovidas por adaptadores, levantadas a partir das considerações teóricas anteriores.

É importante ressaltar que as abordagens indicadas por Amorim e por Zilberman se complementam, na medida em que as considerações daquele evidenciam aspectos externos do texto, sobretudo de ordem cultural, que não podem ser desconsiderados, sob pena de incompletude do trabalho. As proposições da autora, por sua vez, possibilitam o enfrentamento do texto em seu aspecto estrutural, para que se identifiquem as escolhas que nortearam a transformação do texto.

Antes, porém, do estudo do texto de Lobato, da observação dessas escolhas, será necessário refletir sobre o estatuto da adaptação num contexto mais específico, o da literatura infantil brasileira em geral, e em particular do projeto lobatiano de adaptação.

1.4. Antes da literatura infantil brasileira, a adaptação

Entre nós, a literatura infantil começa a se constituir a partir da mesma preocupação que norteia o gênero no Ocidente, a educação e preparação dos pequenos para a vida em sociedade. De acordo com Lajolo, nossa literatura para crianças nasceu tardiamente por que:

A modernização de nossa sociedade – condição fundamental para o surgimento de livros para crianças – é que foi tardia. Ocorreu entre os séculos XIX e XX, o que representa pelo menos duzentos anos de atraso em relação à Europa, que desde 1697 fazia circular entre a criança Charles Perrault e seus confrades, que fundaram o gênero e instituíram o modelo. E foi só quando isso já tinha ocorrido e se cristalizado no além-mar que republicanos de nosso *fin-de-siècle*, defensores da escola e da alfabetização, começaram a produzir, nas horas vagas, material de leitura para os pirralhos nativos. (in: KHÉDE, 1986, p. 44)

A maioria das obras provinha do acervo português, algumas traduções ou cópias de modelos europeus e poucos textos brasileiros, sempre de cunho moralista e pedagógico que, segundo Lajolo (ZILBERMAN, 1987, p. 46), não chegam a configurar

uma literatura infantil nacional. O forte vínculo com a Europa e o aproveitamento daquela tradição explicam a quase inexistência de uma temática nacional, ligada à tradição folclórica brasileira (ZILBERMAN, 1987, p. 54).

Os poucos textos brasileiros restringiam-se a cartilhas, livros didáticos, contos e poemas infantis de Júlia Lopes de Almeida, Adelina Lopes Vieira, Olavo Bilac, Coelho Neto, Francisca Júlia, obras que “constituíram o primeiro material de leitura disponível” aos pouquíssimos leitores que tiveram acesso à escola. (LAJOLO, 1986, p. 44).

Neste momento inicial prevaleceu o conservadorismo, o que resultou na manutenção dos padrões europeus:

[...] eram os clássicos infantis europeus que forneciam material para as adaptações e traduções que precederam a propriamente dita produção brasileira de literatura infantil.

A adaptação, afetando vários níveis da obra, parece constituir o procedimento que, de modo mais geral, caracteriza boa parte do acervo do primeiro momento da literatura infantil brasileira. Em termos de linguagem, o projeto parece ter chegado a bons resultados e ter cumprido seus propósitos, abrandando textos que até então circulavam em edições portuguesas, aumentando com isso sua penetração junto às crianças. (ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p. 17).

Interessa observar que as autoras, apesar da ênfase no termo “adaptação”, não propõem nenhuma distinção em relação à tradução, problema que resiste a um levantamento das realizações dos profissionais que as executaram, em geral intelectuais e escritores preocupados com a escassez de “material de leitura” condizente com a faixa etária das crianças que se iniciam nesta atividade.

A princípio, os clássicos europeus nos foram apresentados por meio de traduções ou versões, preocupadas, sobretudo, com a linguagem, que deveria refletir as intenções de nacionalização do acervo importado (ZILBERMAN; LAJOLO, 1993, p.18). Assim como estas pesquisadoras, também Laura Sandroni (1987, p. 32) não distingue claramente tradução de adaptação quando reflete sobre as primeiras

produções para a infância brasileira, optando por passar ao largo deste questionamento. Sendo assim, não se pode estabelecer se os textos indicados por elas estariam mais próximos de transcrições ou se haveria preocupação com a recriação dos mesmos, de adequação à realidade dos leitores brasileiros, para além do cuidado com o “abrasileiramento” da linguagem, no sentido de estender-se essa adequação a outros níveis das obras, como insinuam Lajolo e Zilberman. Mas este é um questionamento que demanda outra pesquisa.

De qualquer modo, a noção de adequação a um novo público sempre se faz presente no transplante de textos da tradição européia para a realidade brasileira. Os autores mais citados são:

Carlos Jansen, alemão, radicado no Brasil, professor do Colégio Pedro II, que publicou *As Viagens de Gulliver* (1888), *Contos Seletos das Mil e Uma Noites* (1882), *Robinson Crusoe* (1885), *Aventuras Pasmosas do Celeberrimo Barão de Münchausen* (1891) e *Dom Quixote de la Mancha* (1901);

João Ribeiro, com o grande sucesso de *Cuore*, do italiano Edmundo Amicis, em 1891;

Olavo Bilac, cuja tradução mais comentada é a de uma obra do autor Wilhelm Busch, intitulada aqui de *Juca e Chico* (1910) e;

Alberto Figueiredo Pimentel, merecedor de destaque por ser pioneiro na compilação de contos infantis, publicando *Contos da Carochinha*, com textos de Perrault, Grimm e Andersen. Outras publicações de coletâneas são: *Histórias da Avozinha*, *Histórias da Baratinha*, *Contos de Fadas*, *Contos do Tio Alberto*, *Histórias do Arco da Velha*.

É possível afirmar, a partir das considerações de Zilberman e Lajolo, que desde sua origem a literatura infantil brasileira contou com recurso da adaptação, principalmente porque a literatura infantil e a adaptação têm em comum a preocupação com a recepção em primeiro lugar. Assim, ambas as histórias se confundem e essa parceria não se alterou ao longo do tempo revelando-se, ainda hoje, um aspecto importante, ainda que polêmico.

Quanto à permanência deste recurso, são pertinentes as observações de Gabriela Böhm sobre a presença de obras adaptadas nos programas de leitura elaborados por professores e a grande participação delas no mercado livreiro nacional, fundamentadas na possibilidade de “acesso aos clássicos da literatura mundial, por meio de um texto menos volumoso, uma linguagem adequada ao jovem leitor e um meio físico mais atraente” (BÖHM, 2004, p. 61). Questiona-se, em geral, como já foi explicitado, a legitimidade deste processo, uma vez que envolve alteração e recriação do texto original por meio de estratégias nem sempre aceitas sem polêmica, mas que garantem a ampliação do público leitor.

1.5. Adaptação à moda de Lobato

O primeiro grande passo no sentido dessa ampliação foi dado por Monteiro Lobato. Segundo Zilberman, “é com este autor que se rompe (ou melhor: começa a ser rompido) o círculo da dependência aos padrões literários provindos da Europa” (ZILBERMAN, 1987, p. 54). Já Coelho afirma que Lobato “encontrou o caminho criador que a Literatura infantil estava necessitando. Rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas idéias e formas que o nosso século exigia” (COELHO, 1991, p. 225).

Constituída de obras originais, adaptações e traduções, a produção de Lobato para o jovem leitor é radicalmente distinta daquela do período anterior, uma vez que propõe o tratamento ficcional, literário, aliado à inevitável função (in)formativa. Das facetas inovadoras destacam-se: a fusão harmônica do real com a fantasia, numa ótica perfeitamente adequada à psicologia infantil; a difusão, com maior amplitude, das narrativas orais e de cunho local, a partir do aproveitamento de personagens como o Saci Pererê e de relatos e lendas populares; a inserção do lúdico e do humor, importantes instrumentos na conquista do público, mesmo nas obras em que predomina o tom didático; a abordagem de problemas e temas que antes diziam respeito apenas ao mundo adulto – guerras, petróleo, democracia, liberdade, pensamento científico e posicionamento crítico. Daí o estrondoso sucesso, que leva os críticos a considerarem-no um divisor de águas na história do gênero.

A renovação que significou a obra lobatiana ancora-se em sua visão diferenciada em relação à infância. Lobato compreendia o funcionamento da mente infantil, seus interesses e necessidades, assim como tinha plena consciência da assimetria inerente ao gênero, como revelam os seguintes trechos de sua carta ao amigo Godofredo Rangel, em 1943⁶:

Ah, Rangel, que mundos diferentes, o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança “um adulto em ponto pequeno”, é que tantos escritores fracassam na literatura infantil e um Andersen fica eterno. [...] a receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões é algo tremendo. (LOBATO, 1944, p. 502)

É por considerar a infância uma fase fundamental na formação do indivíduo que o autor volta sua atenção para a esse público, a partir de uma perspectiva distinta da que existia até então, priorizando as necessidades e capacidades das crianças leitoras.

O “Andersen desta terra”, como se autodenomina Lobato, bem cedo percebeu que os “livros de leituras didáticas” em que as crianças aprendiam a ler “coisas soporíferas, leituras cívicas, fastidiosas patriotices” representavam “instrumento de suplício”, “sinônimo de seca”⁷.

Destas constatações surge, já em 1916, o projeto lobatiano de literatura infantil, anunciado em outra carta (LOBATO, 1944, p.326), bastante citada, projeto este que consistia em “vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e de La Fontaine”, colocando-as em prosa e “mexendo nas moralidades”, bem ao gosto das crianças, identificado pela observação de seus próprios filhos. Estes, apesar de nada terem para sua iniciação (na visão de Lobato), empolgavam-se com as fábulas contadas pela mãe, sem atentarem para as moralidades. Portanto, antes ainda de se tornar editor, antes mesmo de publicar *Narizinho Arrebitado* em 1921, lhe veio a idéia de “um fabulário

⁶ As citações dos textos de Lobato são transcrições exatas dos textos consultados. Optamos por não recorrer a atualizações ortográficas.

⁷ As expressões destacadas são do texto de Lobato, “Os Livros Fundamentais”, publicado no livro *A Onda Verde*. São Paulo: Brasiliense, 1969, p. 83-88. (transcrito por ZILBERMAN, 1993, p. 290).

nosso, com bichos daqui, em vez de exóticos”, aproveitando sua “habilidade de impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento” para “começar a literatura que nos faltava” (LOBATO, 1944, p.326).

Três anos depois, a primeira tentativa de concretização do projeto:

Tive a idéia do livrinho que vai, para a experiencia do publico infantil escolar, que em materia fabulistica anda a nenhum. Há umas fabulas do João Kopke, mas em verso – e diz o Correia que os versos do Kopke são os versos do Kopke, isto é, insulsos e de não facil compreensão por cerebros ainda tenros. Fiz então o que vai. Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o á minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos. A mim me parecem boas e bem ajustadas ao fim – mas a coruja sempre acha lindos os filhotes. Quero de ti duas coisas: juizo sobre a adaptabilidade á mente infantil e anotação dos defeitos da forma. (LOBATO, 1944, p. 390)

Esta carta traz uma expressão que é fundamental para a compreensão do *modus operandi* de suas adaptações: seu próprio capricho. “Vestir” os enredos tradicionais à sua moda, atento ao gosto e necessidades do público, é o achado com que Lobato inicia uma vasta obra infantil, que foi capaz de revolucionar o gênero.

Num movimento similar ao apontado no início deste capítulo, o recurso da adaptação, em Lobato, está intimamente relacionado à prática da tradução. Na intenção de prover o público brasileiro em geral com importantes e variadas obras da literatura mundial, revelou-se tradutor dos mais fecundos, principalmente dos textos de autores ingleses, dos quais era leitor assíduo. Na contramão de grande parte da intelectualidade brasileira, o autor criticava muito a influência francesa sobre nossas letras:

Sabe o que estou lendo com enorme agrado? Macaulay, o incomparável e Dickens. Diz-se lá num capitulo o que os cacetissimos psicologos de hoje dizem em todo um livro. Acho arquipreciosa a leitura dos ingleses: livra-nos de absorver a infecção

luetica dos franceses: galiqueira mental que vai dessorando as nossa letras e fazendo-as um luar da francesa. (LOBATO, 1944, p. 351)

Paralelamente às traduções, e ancorada na mesma necessidade de expansão do acervo, a viabilidade das adaptações se confirma, assim como se define o método lobatiano, principalmente quando está à frente da editora Monteiro Lobato & Cia., entre 1918 e 1925. Como os negócios lhe tomam muito tempo, pede diversas vezes a Rangel que adapte as mais diversas obras. Em 1º de junho de 1921 escreve: “[...] vai traduzindo outros contos shakespearianos, em linguagem bem simples, sempre na ordem direta, e com toda a liberdade. Não te amarres ao original em materia de forma – só em materia de fundo.” (LOBATO, 1944, p. 419)

A 17 de junho, duas semanas mais tarde, propõe:

Quem sabe pode e quer você empreitar um serviço de que precisamos? Pretendemos lançar uma serie de livros para crianças, como *Gulliver*, *Robinson*, etc., os classicos, e vamos nos guiar por umas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Müller. Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de lingua. Creio até que se pode agarrar o Jansen como “burro” e reescrever aquilo em lingua deslitteraturizada – porque a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de “literatura”. Comecei a fazer isso, mas não tenho tempo; fiquei no primeiro capitulo, que te mando como amostra. Quer pegar a empreitada? [...] Coisa que se faz ao correr da pena. É só ir eliminando todas as complicações estilisticas do “burro”. Se não tens por aí essas edições do Laemmert, mandarei. (LOBATO, 1944, p. 419-420)

Rangel traduz (ou adapta?) *O Rei Lear* em 1925 e recebe novo convite para a empreitada adaptativa, que oferecesse textos “mais correntio[s] e mais em lingua da terra” (LOBATO, 1944, p. 454).

Depois da falência de sua editora, associa-se a Otales Marcondes na Companhia Editora Nacional, com imediato sucesso. Entre 1927 e 1931, é nomeado adido comercial nos Estados Unidos. Investe na bolsa de valores, mas perde tudo no

crash de 1929. Na volta, precisando trabalhar mais do que nunca, dedica-se à famosa campanha do petróleo, à produção de suas histórias e à atividade febril de tradutor. Como aponta Lajolo, Lobato tem um modo de produção no mínimo curioso: “livro feito entre duas partidas de xadrez e uns dedos de prosa” (LAJOLO, 2005c, p. 97), revelado em carta de 23 de junho de 1930: “Sabes que concentrei um *Robinson*? Otales encomendou-me e fi-lo em cinco dias, inclusive um domingo de visitas e partidas de xadrez com o Bemzinho.” (LOBATO, 1944, p. 490).

Tal capacidade de produção deve-se a dois fatores: a necessidade de remuneração e o imenso gosto pela tradução, como se comprova em carta de 1934, em que enumera ao amigo uma lista de autores. Em seis meses verteu “Grimm, Andersen, Perrault, *Contos*, de Conan Doyle, *O Homem Invisível*, de Wells, *Pollyana Menina* e *Pollyana Moça*, *O Livro da Jangal*”. Tudo isso sem deixar de lado suas obras originais (é deste período *Emília no País da Gramática*) e “sem faltar ao [...] trabalho diário na Cia. Petroleos do Brasil”. Esporte, alpinismo, delícia. São os termos que relaciona à prática de “remodelar uma obra d’arte em outra língua”. Também “fiscalizava” traduções para a Editora Nacional, sob encomenda de Otales Marcondes e com isso ganhava “bom dinheiro” (LOBATO, 1944, p. 493).

As últimas cartas revelam um homem amargurado, derrotado, como Dom Quixote, pela realidade dura, pelos contratempos da vida: prisão, morte dos filhos, perseguições políticas, o fracasso dos projetos de petróleo e ferro. Mas continuava traduzindo. “A tradução é minha pinga. Traduzo como quem bebe: para esquecer, para atordoar. Enquanto traduzo, não penso na sabotagem do petroleo.” (15/04/1940) (LOBATO, 1944, p. 498).

O resultado desta bebedeira foi uma vasta produção, apresentada por Nelly Coelho (1991, p. 230-1) em três grupos:

- 1) As adaptações (inseridas em sua obra infantil completa, ao lado das obras originais) de *O Irmão de Pinóquio*, *O Gato Félix* (1927); *História do Mundo para Crianças* (1933); *História das Invenções* (1935); *Dom Quixote das Crianças* (1936); *Serões de Dona Benta* e *Histórias de Tia Nastácia* (1937); *O Minotauro* (1939); e a mitologia grega na série *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944).

- 2) Traduções para o público infantil e juvenil: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol; *Mowgli*, *O Menino Lobo* e *Jacala, o Crocodilo* [além de *O Livro da Jungle*, citado em carta comentada acima], de Rudyard Kipling; *Os Negreiros da Jamaica*, de Maine Reid; *Caninos Brancos*, *O Lobo do Mar*, *A Filha da Neve* e *O Grito da Selva*, de Jack London; *O Homem invisível*, de H. G. Wells; *Pinóquio*, de Collodi; *O doutor Negro*, de Conan Doyle; *As Aventuras de Huck*, de Mark Twain; *Pollyana* e *Pollyana Moça*, de Eleanor Porter; *Novos Contos*, de Andersen; *Contos de Fadas*, de Perrault; *Tarzã*, *O Terrível* e *Tarzã no Centro da Terra*, de Edgar Rice Borroughs⁸.
- 3) Traduções para os adultos⁹: Lin Yutang, Herman Melville, Mark Twain, Conan Doyle, Saint Exupéry, André Maurois, Ilya Ehrenbourg, Ernest Hemingway, Bertrand Russel, Maeterlynck, H. G. Wells, Richard Wright.

As cartas comentadas anteriormente evidenciam a postura de Lobato em relação aos problemas da adaptação. Em seu pragmatismo, o autor executa o que considera uma empreitada: remodelação, concentração, adequação à língua da terra, eliminação das complicações estilísticas ou do excesso de literatura, leveza e graça de língua, linguagem bem simples e direta, toda a liberdade e urgência (ao correr da pena). Essa é a sua moda, a maneira que encontrou para atender a um duplo objetivo, indicado por Coelho:

Por um lado, levar, às crianças, o conhecimento da Tradição (com seus heróis reais ou fictícios, seus mitos, conquistas da Ciência, etc.) – acervo herdado que lhes caberá transformar; e por outro lado questionar verdades feitas, os valores e não-valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao Presente redescobrir ou renovar. (COELHO, 1991, p. 230)

Visualizando um segmento de mercado ainda não explorado e ao mesmo tempo querendo seduzir o leitor para a apreciação da tradição, Lobato articula textos

⁸ Sabe-se que há outras traduções, embora não tenham sido relacionadas pelos estudiosos consultados.

⁹ Coelho indica alguns nomes de autores traduzidos por Lobato. Embora não abarque a totalidade da produção, nem indique os títulos das obras, a listagem evidencia a fecundidade de seu trabalho.

clássicos ou importantes elementos de outras culturas sem a menor cerimônia, privilegiando a imaginação, a fantasia e a brincadeira, atitude própria das crianças.

Gabriela Böhm sintetiza com precisão a empreitada lobatiana:

Sem se prender exaustivamente ao texto original e, ao mesmo tempo, sem perder de vista seu objetivo primordial de escrever textos de acordo com interesses das crianças, Monteiro Lobato criou um conceito de adaptação que, além de original para a época em que foi lançado, estabeleceu novas diretrizes para a ficção infantil brasileira, à medida que a desvinculou das práticas de tradução e adaptação até então vigentes, e lançou as bases para uma nova literatura infantil para quem o principal sujeito passou a ser o leitor. (BÖHM, 2004, p. 70)

O projeto de adaptação de Lobato, “original” e “sem cerimônia”, é levado às últimas consequências, particularmente no caso de *Dom Quixote*, e chega ao limite da apropriação antropofágica, a começar pelo título. *Dom Quixote* passa a ser **das** crianças e não mais de Cervantes, ou de Lobato. Nem mesmo “de la Mancha”, já que vem viver em terras brasileiras, por ocasião da mudança de todas as personagens do mundo da fantasia para o Sítio. Assim, segundo Lajolo e Zilberman (1991, p. 58), os produtos estrangeiros se naturalizam, ao chegarem ao sítio ou ao conviverem com os meninos.

Seria aceitável essa adaptação, se a intervenção do autor, a modificação que ele opera nos textos é tão intensa? A resposta talvez esteja, para além da qualidade de seu texto, na relação com o mercado literário, como já foi insinuado. Aproveitando a crescente demanda, Lobato agregou a seu nome um grande prestígio literário, como destaca Mário Monteiro:

O nome Monteiro Lobato era, e ainda é, uma valiosa marca literária. Como tradutor e adaptador, soube se valer desse trunfo. Em linguagem econômica contemporânea, Lobato agregava valor às narrativas que parafraseava. [...] era o detentor do valor de grife em suas adaptações. O *Dom Quixote das crianças*, na percepção dos

leitores, era muito mais uma obra de Lobato do que de Cervantes. A narradora não era dona Benta? [...] Lobato não tinha nenhum pudor em assumir as histórias dos outros e marcá-las com seu próprio estilo. Ele se apropriava mesmo, como poucos adaptadores tiveram a coragem de fazer. E sempre foi aplaudido por isso. Na capa, na folha de rosto e na lombada dos livros, era o nome de Monteiro Lobato a chamar o leitor e a promover a venda. Ao contrário do que ocorre atualmente. Hoje, no esquema das editoras de didáticos, quem detém o valor de grife para promover a adoção escolar é o autor da obra original. (MONTEIRO, 2002, p. 170-1)

O prestígio do adaptador passa a ser um instrumento de legitimação de uma certa leitura da obra original, modificadora e transgressora, respaldada na intenção de atender a um público específico, como ressalta Amorim (2005, p. 41). Além disso, este pesquisador afirma que “ao adaptador seria concedida maior ‘liberdade’ para se modificar, de acordo com seu ponto de vista e sensibilidade estética, o texto original” (AMORIM, 2005, p. 49).

As reflexões desta pesquisa caminham dos estudos sobre a tradução até o projeto de adaptação proposto por Lobato, passando pela delimitação do espaço ocupado pela adaptação no ato tradutório e na literatura infantil, revelando-a um recurso amplamente utilizado, mas que, contraditoriamente, ocupa lugar de menor destaque nas pesquisas acadêmicas. As proposições teóricas apontadas indicam um caminho possível para a análise de *Dom Quixote das crianças*. Para tanto, o próximo capítulo se ocupará de verificar como o projeto desta adaptação foi executado, primeiramente estabelecendo as condições criadas pelo autor para sua realização, de modo que ficasse fortemente vinculada, amalgamada à produção de obras originais.

Trata-se da configuração de um universo narrativo facilitador da inserção de outras histórias e da construção de uma instância narrativa propícia à apresentação de outros textos. É a criação do Sítio do Picapau Amarelo como o local por onde transitam livremente as mais diversas personagens. Trata-se também da eleição de Dona Benta como a leitora que se torna narradora-adaptadora, mediando as leituras de seus netos e, por extensão, dos leitores de carne e osso. Em seguida será feita uma

análise do texto de Lobato, a partir dos quatro ângulos de adaptação apontados por Göte Klinberg (apud ZILBERMAN, 1993, p. 50), que permitem verificar como se deram, estruturalmente, as transformações de assunto, forma, estilo e meio.

CAPÍTULO 2

LOBATO APRESENTA *DOM QUIXOTE*

Cada indivíduo, cada época recria as obras de arte segundo sistemas de gosto que lhe são próprios e familiares. É graças a essa milagrosa recriação – quer dizer, criação contínua e sempre renovada – que Homero e Cervantes podem ser e são nossos contemporâneos, compondo uma ordem simultânea com todos os outros autores do passado e do presente, embora signifiquem para nós qualquer coisa de bem diverso daquilo que significaram para os homens de seu século.

Sérgio Buarque de Holanda

2.1. O Sítio como palco de adaptações

Uma das inovações da produção lobatiana foi, sem dúvida, o ambiente em que inseriu suas personagens e as aventuras vividas por elas. Inovador porque, como argumenta Sandroni (1987, p. 58), se por um lado reflete o contexto histórico e social de seu tempo e do ambiente rural tão destacado na literatura da época, por outro lado representa também um mundo mágico, em que reina a fantasia e o faz-de-conta. Deste modo estabelece a relação real/mágico numa ótica perfeitamente adequada à psicologia infantil, além de possibilitar a abertura para inserção de elementos da cultura internacional, clássica ou contemporânea à obra.

Lajolo e Zilberman (1991, p. 56) salientam o caráter metafórico do Sítio quando afirmam que sua representação ultrapassa a simples reprodução da sociedade rural brasileira para se tornar o retrato do país, pelo menos do Brasil como Lobato gostaria que fosse. As autoras consideram que o Sítio não é apenas o cenário da ação das personagens lobatianas. É também uma concepção a respeito do mundo e da sociedade, além de ser uma tomada de posição a propósito da criação de obras infantis.

Por isso, “está corporificado no sítio um projeto estético envolvendo a literatura infantil e uma aspiração política envolvendo o Brasil” (LAJOLO; ZILBERMAN 1991, p. 57).

As aspirações políticas de Lobato perpassam sua obra para o público infantil, na medida em que, preocupando-se com a formação de seu leitor, procura dotá-lo de “uma certa visão do real e da circunstância local” (ZILBERMAN, 1987, p. 56). Sendo assim, traz para as crianças problemas antes considerados somente “de adultos”, como os ideais de democracia, do desenvolvimento brasileiro, da liberdade e do pensamento científico, com o predomínio da razão em detrimento da intuição e das crendices populares.

Segundo Sandroni (1987, p. 58), o Sítio é um microcosmo onde cada um é livre para expressar a sua opinião e onde as decisões são tomadas pelo voto. Já Zilberman (1987, p. 56) ressalta que em *O poço do Visconde*, há uma investida contra o capital estrangeiro (prejudicial à autonomia econômica da nação), a favor da defesa dos interesses nativos, além da proposição de certo modelo sócio-econômico, uma vez que valoriza a livre iniciativa e o empreendimento privado, independente da tutela do Estado.

Em diversos livros, recorrendo ao humor, à ironia ou ao questionamento, como em *História do Mundo para Crianças*, *Geografia de Dona Benta*, para citar apenas os mais polêmicos, Lobato põe em dúvida algumas “verdades”, estimulando em seus leitores a “consciência crítica e o conhecimento de inúmeros problemas concretos do país e da humanidade em geral” (SANDRONI, 1987, p. 53). Deste modo, o autor quer desmistificar a moral tradicional e pregar a luta pela liberdade individual. O resultado é que, pensando por si mesma, a criança compreende que talvez possa ser agente de transformação.

Mas a época em que aparecia esta “literatura libertária” não era propícia para nenhuma reivindicação reformadora ou revolucionária, como revela Coelho (1991, p. 232):

Estava-se em plena ascensão da “era getuliana”... e [...] já se pode avaliar o que foi a reação conservadora contra os seus escritos. Simultaneamente empenhado em fazer literatura libertária que atingisse as crianças e em fomentar projetos econômicos

ousadíssimos que atingiam os “interesses criados” (projetos que, na verdade, chegavam cedo demais, pois ainda não havia espaço para serem realizados...), e inclusive se indispondo frontalmente com o governo ditatorial de Vargas, Lobato foi facilmente “enquadrado” como comunista, pela opinião pública veiculada pela imprensa. Toda a liberdade de pensamento e de ação que suas histórias defendiam e suas personagens viviam serviu às mil maravilhas para que ele fosse considerado “subversivo”.

Estes foram os argumentos utilizados para a condenação de seus livros, que chegaram a ser retirados de circulação e até queimados, como lembra a pesquisa de Eliane Debus (2004, p. 66).

Como projeto estético, o Sítio significa um passo a mais no sentido da nacionalização da literatura infantil, à medida que valoriza a ambientação local predominante na época e lhe acrescenta a possibilidade de convivência entre realidade e fantasia, sem nenhum conflito.

A ambientação e tematização da propriedade rural e da natureza foram recursos sempre explorados pela literatura infantil brasileira e consolidados através de duas vertentes como se pode comprovar pelas seguintes observações de Lajolo e Zilberman:

A da literatura infantil, desde seu surgimento, porque

[...] desde seu aparecimento, na Europa moderna, mostrou preferência particular pelo mundo agrícola como local para o transcurso de ações. Isso se deve ao aproveitamento, desde o início, de narrativas de origem folclórica ou contos de fadas de proveniência camponesa como matéria-prima para a (re)criação literária. Também converteram-se em literatura infantil as fábulas e outros relatos, isto é, as formas simples, como as denomina André Jolles, gêneros que apelam ao ambiente rural e a personagens vinculadas ao campo [...] (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 61)

E a da literatura brasileira para o público adulto, pois

A presença de um universo rural na narrativa brasileira não era, em princípio, novidade, [...]. O romance romântico fortalecera uma visão grandiosa da natureza brasileira e foi nesse cenário espetacular que heróis ou indivíduos mais comuns viveram grandes momentos de suas existências, o que se pode constatar nas obras sertanistas de José de Alencar ou do Visconde de Taunay. Todavia, acompanhando o tom geral da prosa do final do século, o ambiente rural deixou de ser um *locus amoenus*, para se converter num meio agreste, selvagem e propício a conflitos humanos e sociais dificilmente remediáveis. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 56)

Ainda segundo as autoras, no Brasil, este espaço foi representado por diferentes pontos de vista. A princípio, os livros para crianças foram, na esteira da produção para os adultos, profunda e sinceramente nacionalistas, momento em que o Brasil se converteu em principal protagonista, cuja história era povoada de heróis e aventuras. Paisagens e natureza simbolizavam a nacionalidade desta literatura patriótica e ufanista.

Em seguida, há um “enfraquecimento” da representação do mundo do campo, que passa a ser tratado de maneira mais realista, condizente com a intencionalidade pedagógica dos textos infantis. Mas o mundo rural não sai de cena. Passa a ser visto a partir de outra perspectiva, num processo análogo ao da literatura para adultos, na qual o nativismo, depois de ser questionado pelos escritores regionalistas, transforma-se em projeto nacionalista, evidenciando o que é genuinamente brasileiro.

De acordo com Coelho (1991, p. 248), a literatura infantil mostra-se sintonizada com a orientação ideológica dominante, revelando intenção nacionalista, com a presença do folclore, a ênfase no saber conquistado através do estudo e valorização do mundo natural. Há um afastamento gradual do campo e a tendência é encará-lo por uma perspectiva nostálgica ou como simples pano de fundo para roteiros de aventuras (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 101).

Entre uma fase mais ufanista e outra mais realista, desenvolve-se a produção de Lobato. Em sua obra se observa claramente o “enfraquecimento” progressivo do mundo rural apontado anteriormente. Espaço idílico a princípio, sobretudo nas primeiras versões de *Narizinho Arrebitado*, parece ser a retomada do cenário grandioso da natureza e continua idílico, quando se considera que é o local em que reina a fantasia, em perfeita fusão com o real. Entretanto, nos momentos em que descreve a terra, Lobato faz questão de observar sua decadência, seus males e sua inviabilidade financeira. Aos poucos, o Sítio perde sua característica de ambiente rural e passa a ser a metáfora do país sonhado por seu autor: um Brasil moderno, economicamente autônomo, civilizado.

Conforme afirmam Lajolo e Zilberman (1991, p. 57), a aceitação do fracasso e a negação dos mitos da riqueza e da fertilidade cedem espaço a outros mitos como o da existência de riquezas subterrâneas e o “do caráter agregador do sítio, aberto a todos indistintamente, mas, em especial, às experiências mais modernas”. As autoras destacam a porosidade e a permeabilidade deste ambiente que abriga simultaneamente o mundo tradicional e o mundo contemporâneo; a cultura primitiva, o folclore e as mais modernas tecnologias ou os últimos produtos de culturas estrangeiras. No mesmo lugar em que vivem sacis, é possível encontrar o Gato Félix ou construir poços de extração de petróleo.

Estando perfeitamente inserido em seu tempo, o Sítio também se converte em local propício à implantação de um novo tipo de escola que surgia através do movimento da Escola Nova, com a proposta de substituição do ensino religioso tradicional pelo ensino laico, fundado nas conquistas da ciência moderna. Gramática, Aritmética, Geografia, Física, Astronomia, Geologia, Ciências Naturais, todo o moderno pensamento científico abrigou-se nas obras de Lobato, cabendo a cada uma das disciplinas o espaço de uma obra.

Sintonizado com os novos teóricos da educação, adepto da modernização do país e, por extensão, de seu sistema educacional, o autor utilizou suas obras para estabelecer uma escola paralela, na qual se valorizava o “pensamento científico e a atitude reflexiva, que levariam ao questionamento da tradição e à proposição de uma

tecnologia inovadora para a sociedade que se modernizava” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 78).

A idealizada liberdade e a magia constituem duas características que contribuem significativamente para a permeabilidade do Sítio ao moderno e ao internacional, sem que se anule a cultura nacional. Situado no espaço e no tempo por dados referenciais imprecisos, o Sítio é, antes de tudo, o espaço mágico integrado à natureza:

A sala e a varanda da casa são os domínios de D. Benta ou da racionalidade. A cozinha é o reino de Tia Nastácia onde já transita a superstição e a crendice, o povo em processo de integração em outras realidades culturais. Na entrada da floresta está o Tio Barnabé, representante legítimo da cultura primitiva, do folclore, dos domínios do inconsciente. No Capoeirão dos Taquaruçus moram os sacis, as mulas-sem-cabeça, os caiporas, os mitos e as lendas de nossa tradição.

É importante salientar, no entanto, que em Lobato a fantasia é sempre uma forma de iluminar a realidade, nunca ela é alienante. (SANDRONI, 1987, p. 59)

Para que se instaure maior liberdade, o lugar do adulto é relativizado, o que dificulta qualquer tipo de coerção. As duas personagens mais velhas são D. Benta e Tia Nastácia. A avó é a única que representa o universo do indivíduo adulto, com atributos como maturidade, experiência e responsabilidade. Longe de desempenhar uma função paterna e repressora, cabe a ela um “papel fiscalizador e de sustentação financeira, sem a conotação problemática que a relação entre pais e filhos necessariamente contém” (ZILBERMAN, 1987, p. 55). Tia Nastácia tem o mesmo nível intelectual e comportamental dos pequenos e a consequência imediata são as reinações das crianças, que têm liberdade irrestrita para viver as mais diversas aventuras, até aquelas mais fantásticas.

Estas características permitem que Lobato explore em seus textos elementos próprios do movimento modernista, como a rejeição dos cânones gramaticais restritos e a interpolação de elementos que caracterizam a cultura internacional.

Todos esses aspectos assinalam e, simultaneamente, justificam a porosidade do sítio que, por decorrência, absorve o que o mundo atual criou de mais interessante e digno de ser incorporado. Este é o sentido da modernidade nessa obra, que concilia o nacionalismo com um desejo de equiparação do sítio (leia-se: Nação) com as grandes potências ocidentais. Por isso, ele é tanto mais moderno quanto mais rural, porque é este último fator que assegura a nacionalidade do espaço. Fosse ele mais urbano, e os atributos internacionais viriam à tona. Assim, Lobato trata de ignorar que as duas virtudes – modernização internacional e nacionalismo – não conseguem andar juntas, pois, de fato, elas se expõem reciprocamente. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 58)

Sendo assim, o mundo fictício do Sítio, com sua galeria de personagens presentes em todas as narrativas, se configura como um microcosmo a partir do qual foi possível a construção de uma situação narrativa permanente, que podia abrigar o mundo todo, através da apropriação das mais diversas histórias e personagens que, segundo Lajolo e Zilberman (1991, p. 58), “são produtos estrangeiros que se naturalizam, ao chegarem ao Sítio ou ao conviverem com os meninos”. Uma das portas de acesso para esses produtos são os serões de Dona Benta, nos quais eram contadas diversas histórias e que funcionam como uma base ficcional para a adaptação de qualquer obra literária, seja ela destinada originalmente a crianças ou a adultos, como indica Gabriela Böhm (2004, p. 63).

A combinação do ambiente acolhedor do Sítio e da mediação de leitura de Dona Benta é a situação ideal para a apresentação tanto dos produtos culturais contemporâneos como história em quadrinhos e cinema, quanto dos clássicos, como a mitologia grega ou a história de Dom Quixote. Uma vez estabelecida a importância do

espaço fantástico para a entrada de elementos culturais estrangeiros, o próximo passo será observar a atuação de Dona Benta, leitora, adaptadora, mediadora de leitura.

2.2. Dona Benta, a adaptadora

O início da literatura infantil, na Europa dos séc. XVIII e XIX, é marcado pelo aproveitamento da tradição popular, vinculada à economia agrícola, transmitida oralmente de geração a geração. No Brasil, não se observa o recurso ao próprio material folclórico, mas o transplante do material já consolidado do acervo europeu. “A passagem se deu de livro para livro, sem a mediação da oralidade” e sem apelo às fontes populares nacionais (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 68). Somado a isso o caráter pedagogizante, com a preocupação de observar o padrão culto da linguagem, o resultado foi uma literatura infantil brasileira composta por textos de difícil acesso aos leitores em formação, verdadeiras “moitas de amoras no mato – espinhentas e impenetráveis” (LOBATO, 1944, p. 326). Histórias, como amoras: deliciosas, mas inacessíveis.

Com o advento do Modernismo, que privilegiava as fontes folclóricas e a recuperação da oralidade, abriu-se a possibilidade de incorporação destes recursos à literatura infantil. Por outro lado, isso não impediu que se continuasse o processo de aproveitamento de obras estrangeiras por meio das adaptações.

A obra infantil de Monteiro Lobato processa a união destas duas tendências. Em consonância com a estética modernista, alguns de seus livros, como *O Saci* e *Histórias de Tia Nastácia*, versam sobre o folclore nacional, não apenas registrando a tradição oral, mas utilizando-a como matéria pra a criação original (SANDRONI, 1987, p. 58). No plano da linguagem, rompe com os laços de dependência à norma escrita e ao padrão culto e incorpora a oralidade, sem infantilizar a fala das personagens nem o discurso do narrador. Com isso, recupera o prazer de se comunicar e de se ouvir histórias, a troca de idéias, a naturalidade da narração em serões domésticos.

Estes serões são a oportunidade ideal de apresentação de obras de grande popularidade, destinadas originalmente ao público adulto como é o caso de *Dom Quixote*, ou de obras infantis estrangeiras como *Peter Pan*, operando modificações por

meio de cortes, supressões, explicações, simplificações e acréscimos, sempre tendo em vista a efetiva comunicação com seu público.

Lajolo e Zilberman (1991, p. 70) consideram estas obras como exemplos da modernização do velho sistema de adaptação, porque o modo de transmissão das histórias simula a situação original e espontânea de recepção de histórias, anterior à difusão da leitura e da escrita. Tal processo não se revela ingênuo nem avesso à literatura, uma vez que este artifício aparece em livros.

Se a recuperação do estatuto oral da literatura infantil não pode ser feita efetivamente, Lobato recorre aos serões, que mimetizam a situação informal de transmissão oral de histórias, anterior à escrita. A leitura é feita por Dona Benta, em voz alta, ao grupo todo, com interrupções para comentários e críticas. O texto resultante apresenta um estilo demasiado coloquial para sua época, sem preocupação excessiva com a erudição ou com as normas gramaticais.

O ritual de reunião na sala, à noite, quando Tia Nastácia acende o lampião e abre a sessão com seu conhecido “–É hora, gente!” (LOBATO, 1982, p. 76), aparece pela primeira vez em *Reinações de Narizinho*, quando a menina pede ao Gato Félix que conte a história de sua vida. Ele consente, desde que seja à noite. Félix é, portanto, o primeiro contador de histórias dos serões, seguido por Emília e Visconde, nas noites subsequentes.

O “novo método de adaptação” é estabelecido no capítulo seguinte, quando a avó apresenta, à sua moda, a história de *Pinóquio*. Dona Benta, de tanto contar histórias, já estava “que nem bagaço de caju; a gente espreme e não sai mais nem um pingão” (LOBATO, 1982, p. 102). A saída foi pedir vários livros novos pelo correio, entre eles o *Pinóquio* de Collodi, que Pedrinho logo quis tomar para leitura individual, no que foi impedido:

— Alto lá! – interveio Dona Benta. Quem vai ler o Pinóquio, para que todos ouçam, sou eu, e só lerei três capítulos por dia, de modo que o livro dure e nosso prazer se prolongue. A sabedoria da vida é essa. (LOBATO, 1982, p. 102)

Em seguida, apresenta-se a “moda” da avó de contar as histórias para os netos: ler “diferente” dos livros, “traduzindo aquele português de defuntos em língua do Brasil de hoje”, atualizando a linguagem, privilegiando a oralidade, de modo a ficar “o dobro mais interessante” (LOBATO, 1982, p. 102). Percebe-se, nestas passagens, o destaque para o interesse e para o prazer que a leitura pode proporcionar.

Assim se estabelece o que Gabriela Böhm (2004, p. 67) chamou de “ficcionalização do ato da leitura”, ou a história da leitura e recepção de várias obras pelos moradores do Sítio, durante os serões de Dona Benta. Tem-se uma história dentro de outra história, ou a ficção dentro da ficção, como ressalta Zilberman, antes de ponderar que:

O escritor vale-se de um recurso metadieético presente nos relatos tradicionais, como *As mil e uma noites* ou a *Odisséia*, o qual, num procedimento de encaixes sucessivos, motiva uma contínua celebração narrativa. Na obra de Lobato, esta circunstância amplia-se, pois, ao contrário dos contos do passado, cuja transmissão dava-se por via oral, o escritor prevê o espaço da leitura, ressaltando suas peculiaridades. Sem opô-lo à vivência, uma vez que as crianças interferem no mundo do sítio, suas qualidades são também enfatizadas por permitirem o ingresso neste universo de fantasia. (ZILBERMAN, 1990, p. 110)

A especificidade do público torna necessária e até inevitável a adaptação, à medida que seus ouvintes exigem o melhor para que se mantenham atentos. A autora observa, em seguida:

Isto repercute na poética que se impõe ao narrador. A condensação narrativa, o tratamento dado à verossimilhança, as incursões da fantasia, a formulação de uma visão de mundo atual e renovadora – todos estes são aspectos que o narrador se obriga a respeitar, sob pena de ver desautorizada sua palavra e revoltada sua audiência. [...] Os ouvintes de Dona Benta e Tia Nastácia são, pois, participantes e insatisfeitos, não se acomodando a soluções sacramentadas. Os

meninos interferem no relato, mudam os finais, criticam os desempenhos e têm opiniões, ainda que, às vezes, equivocadas e preconceituosas. Assim sendo, o recebedor é sempre um indivíduo ativo, cuja reação é decisiva para o transcurso do ato de narrar. (ZILBERMAN, 1990, p. 110)

Gabriela Böhm afirma que a concepção de narrador adotada por Lobato e já expressa desde suas primeiras obras ajusta-se ao processo de adaptação, uma vez que Dona Benta, como narradora, “veste a narrativa original com roupagem menos longa e mais voltada para a criança brasileira” (BÖHM, 2004, p.67). A avó conta, discute, avalia, interfere escolhendo alguns fatos e descartando outros, reorganiza-os, interrompe a narração para esclarecimentos e assim prende a atenção de seus ouvintes. O recurso utilizado para tanto foi a “ficcionalização da situação de leitura” (BÖHM, 2004, p.67), que consiste em narrar a história como se fosse o relato de uma leitura feita anteriormente e que coloca Dona Benta a par de todas as ações que compõem a obra. Por ser relato, está envolvida por toda a subjetividade do ato de leitura e interpretação.

Böhm sugere ainda que essa metodologia talvez seja a chave para o entendimento das escolhas que Monteiro Lobato fez ao executar adaptações de textos literários. Adequar a linguagem, suprimir, acrescentar, substituir passagens, acolher antropofagicamente personagens de outras tradições no ambiente do Sítio, são artifícios que Lobato se permitiu, respaldado pela intenção primeira de proporcionar acesso à obra adaptada.

Alice Áurea Penteado Martha, no artigo “Dona Benta, contadeira de histórias” (MARTHA, 2004, p. 24-26) também se ocupa da questão do narrador nas obras de Monteiro Lobato. Na atuação da narradora há alternância de dois pontos de vista, de professora e de avó, predominando, no primeiro caso um caráter mais pedagógico e, no segundo, o aspecto lúdico:

Como professora, sua postura é, inegavelmente, pedagógica, transmitindo conhecimentos de Geografia, História, Física, Astronomia e cultura geral; como avó, privilegia o contar fantasioso e lúdico, sem preocupação didática, transportando, muitas vezes, o

mundo do faz-de-conta para o Sítio do Picapau Amarelo. Sem embaraço, transita com naturalidade entre o real e a fantasia, desempenhando a contento a duplicidade de suas funções. (MARTHA, 2004, p. 24)

Martha chama a atenção para o ritual seguido por Dona Benta para a narração das histórias. A atividade é o centro dos interesses, uma vez que os ouvintes estão motivados pela expectativa da próxima aventura ou pelo desfecho da última. Há um compromisso marcado, com local e hora pré-determinados, o que valoriza o evento. A avó prepara-se com antecedência, lendo a obra que vai contar e pesquisando assuntos pertinentes.

Durante as narrações, revela-se como verdadeira mediadora de leitura, preocupada com a interação entre o receptor e os fatos, em promover a superação das desigualdades entre o emissor e o receptor infantil e em relativizar o saber da avó. Narradora experiente, sabe transmitir as emoções de modo a despertar a atenção e envolver seu público no clima da narrativa. A preocupação com a recepção também faz com que explique e comente o que narra sempre que necessário. Ela conscientemente “reorganiza as seqüências narrativas e promove interrupções e cortes de modo a prender a atenção de seus ouvintes” (MARTHA, 2004, p. 26).

Faz-se necessário, neste momento, um breve parêntese para esclarecimento em relação ao narrador das histórias de Lobato. De acordo com o que vem sendo exposto, Dona Benta parece ser a narradora, uma vez que é a principal responsável pela adaptação. Entretanto, no contexto geral da obra lobatiana, há a predominância de um narrador, em terceira pessoa, distante dos fatos, que raras vezes faz julgamentos, revela os pensamentos das personagens ou antecipa acontecimentos, limitando-se a relatá-los.

Como observou Böhm (1999, p. 103), nas adaptações, apesar de ser onisciente e de organizar os fatos, poucas vezes esta instância narrativa se faz sentir presente, visto que a atenção do leitor é desviada para outra narração, feita por Dona Benta, esta sim, muito visível, porque freqüentemente comentada. Assim, observa-se a existência de um narrador principal que às vezes delega sua posição a outros: Dona

Benta nos casos de adaptação e Tia Nastácia, a cozinheira do Sítio, que narra oralmente os contos folclóricos brasileiros em *Histórias de Tia Nastácia*.

Estabelecem-se, portanto, dois planos narrativos: o primeiro das histórias cujos protagonistas são os meninos, e o segundo sob a responsabilidade de Dona Benta, no qual os netos são ouvintes. No caso da adaptação de *Dom Quixote*, os dois planos narrativos dividem o espaço do texto, uma vez que se trata do relato da recepção do clássico em dois serões. Ao narrador cabe apresentar as peripécias dos moradores do Sítio nos intervalos dos serões, bem como relatar as reações dos ouvintes à leitura da obra. Entretanto, ele cede a voz a Dona Benta, a quem cabe a adaptação e apresentação dos episódios da obra clássica.

A função de narradora da avó se reveste de importância na medida em que é dela a responsabilidade de evidenciar os projetos de leitura e de adaptação propostos por Lobato, ambos intimamente relacionados e dependentes entre si. Com relação à tematização do ato de leitura e à representação de personagens leitoras na obra infantil de Lobato, Debus (2004, p.139) salienta a construção da imagem de leitor ideal, concentrada na figura de Dona Benta.

A competência cultural da sábia avó é construída com base em diversas leituras, viabilizadas pelo livre acesso às informações: recebe qualquer livro ou jornal que queira pelo correio e assiste ao noticiário através do rádio de ondas curtas. Por estes recursos se mantém informada e atualizada.

A multiplicidade de autores e gêneros que compõem sua biblioteca particular, de mais de duzentos exemplares, viabiliza o conhecimento em diversas áreas como a científica, a filosófica ou a literária. Conhece várias línguas, o que lhe permite apropriar-se dos textos na língua original, seja italiano, inglês ou francês. Tudo isso, aliado a uma memória prodigiosa, faz dela uma leitora experiente e competente.

Uma vez leitora experiente, é natural que tenha “domínio consciente de certos elementos básicos constitutivos do ato de contar histórias” (FANTINATI, 2004, p. 11), tais como os traços estilísticos fundamentais da narração e da estrutura sintática do gênero narrativo ao qual pertence o ato de contar histórias. Além de ter conhecimento da história que vai narrar, Dona Benta também domina a arte de contar

histórias, porque compreende os elementos estruturais básicos das narrativas e pode colocá-los em prática.

Como leitora atenta e crítica, sabe o que atrai e mantém o interesse de seus ouvintes e tem condições de escolher, tendo em vista a comunicação que pretende, quais fatos vai apresentar. Por isso seleciona, entre os inúmeros episódios de *Dom Quixote*, aqueles que poderiam motivar seus ouvintes a um futuro encontro com o texto original. Em se tratando de crianças, o caminho direto para a conquista de leitores é o heroísmo, a aventura e o riso.

Se *Dom Quixote* tem uma linguagem difícil e trechos densos de discussão dos mais diversos e profundos temas, por meio dos quais se analisa a alma humana, seu lado cômico e aventureiro não deixa de lado essa análise. Seus quatrocentos anos de história e suas inúmeras traduções e adaptações são a prova de que esta obra atingiu aquele “grau de verdade” apontado por Nelly Coelho, e que ultrapassou sua natureza literária, transformando-se em matéria mítica, mantendo seu sentido, mesmo quando transposta a outras formas lingüísticas.

Ainda que não ofereça toda a autenticidade da criação literária, a adaptação pode significar a ampliação do círculo de leitores. Especificamente no caso de *Dom Quixote das Crianças* que, mais do que apresentar as aventuras do Cavaleiro da Triste Figura, tematiza o ato da leitura, a adaptação revela-se meio eficaz de acesso e “fruição do universo de Cervantes” (CECCANTINI, 1997, p. 07).

Coube à Dona Benta a tarefa de conquistar novos leitores, o que ela fez a seu modo, tirando os espinhos das amoras ou, como observou Lajolo, “à sua maneira ela também os arma cavaleiros, isto é, arma-os leitores” (2005, p. 99). Para tanto, a avó modifica o texto de modo a aproximá-lo o mais possível do horizonte de expectativa de seus ouvintes. Sem mediações como as dela, o contato entre o texto cervantino e os leitores ainda imaturos parece muito difícil.

Antes de observar as escolhas da narradora para a apresentação da história, assunto do próximo tópico, será necessário explicitar como surgiu a idéia de adaptar *Dom Quixote* e como o próprio texto ficcional de Lobato apresenta a defesa do recurso da adaptação. O projeto da adaptação de *Dom Quixote* pode ser estabelecido a partir da

correspondência de Lobato, publicada em a *Barca de Gleyre*. Já os argumentos a favor da adaptação podem ser encontrados no próprio texto de *Dom Quixote das Crianças*.

2.3. Do sonho à ação

2.3.1. O desejo de adaptar *Dom Quixote*

A vontade de adaptar *Dom Quixote* é tão antiga em Lobato quanto sua produção para a infância. Ela nasce ao mesmo tempo em que executa a primeira adaptação, a das *Fábulas* de La Fontaine, executada em 1919, e edita o “*Narizinho escolar*” (1921), ponto de partida para a publicação de *Reinações de Narizinho*, em 1931.

A primeira referência a respeito de *Dom Quixote* encontra-se em uma carta de junho de 1921, na qual pede a Rangel que vá traduzindo obras de Shakespeare e já indica o método que tem em mente: linguagem simples, ordem direta, liberdade total, atenção ao fundo e não à forma. Ao final da missiva escreve: “Quanto ao *D. Quixote*, vou ver se acho a edição do Jansen.” (LOBATO, 1944, p. 418). As cartas anteriores não trazem nenhum comentário sobre planos de tradução ou adaptação do clássico. O que a frase sugere é que Lobato mandaria a edição da adaptação de Jansen, de 1901, para que o amigo pudesse executar um novo trabalho de adaptação nos moldes propostos, por ele mesmo, para a modernização do método.

Como já foi mencionado anteriormente, nesta época, a editora Monteiro Lobato & Cia. crescia vertiginosamente e Lobato, que já media literatura “às toneladas”, ocupava todo o tempo com as tarefas de editor, não podendo se dedicar exclusivamente a escrever, traduzir ou adaptar.

Em 11 de janeiro de 1925, numa outra carta, Lobato (1944, p. 453) pede para que Rangel traduza mais. Envia-lhe alguns “contos extraídos das peças de Shakespeare”, com a intenção de editar “um livrinho para meninos”. Junto aos contos vai um “resumo italiano” do *D. Quixote*, provavelmente já uma adaptação, a respeito da qual o autor pede a opinião do amigo: “para veres se vale a pena traduzir”. Se tivesse sido executado, tal trabalho seria uma tradução de uma adaptação já pronta.

O que transparece nesta carta é uma maior preocupação com a linguagem, visto que sugere, novamente, “linguagem bem singela”, “estilo água do pote”, liberdade para melhorar o original (neste caso, os originais seriam as adaptações e não os textos de Shakespeare ou de Cervantes). Refazer tudo e “abrasileirar” a linguagem são as metas para estas produções, sempre com vistas à especificidade do público.

A viabilidade e urgência em prover o público de adaptações de clássicos podem ser comprovadas pela insistência dos pedidos a Rangel. Em outra carta, de 8 de março do mesmo ano, Lobato reitera o convite:

Andas com tempo disponível? Estou precisando de um *D. Quixote* para crianças, mais correntio e mais em lingua da terra que as edições do Garnier e dos portugueses. Preciso do *D. Quixote*, do *Gulliver*, do *Robinson*, do diabo! Posso mandar serviço? É uma distração e ganhas uns cobres. Quanta coisa tenho vontade de fazer e não posso! Meu tempo é curto demais. (LOBATO, 1944, p. 454)

Entre as cartas selecionadas para *A Barca de Gleire*, há um período de pausa, entre 1934 e 1938, justamente aquele que circunda a primeira edição de *Dom Quixote das Crianças*, em 1936. Sabe-se que é o tempo em que Lobato trabalhou intensamente, ocupado com a campanha pelo petróleo e ferro brasileiros, elaborando seu “rocambole infantil”, numa média de duas obras originais a cada ano, sem deixar de lado outras traduções. A falta de tempo é a explicação mais plausível para a interrupção da correspondência.

Mais uma informação pode ser acrescentada, desta vez de outra fonte, os arquivos da Companhia Editora Nacional, responsável pelo lançamento das obras de Lobato entre 1925 e 1944. Uma consulta eletrônica ao Acervo Histórico IBEP - Companhia Editora Nacional, em 5 de outubro de 2006 (v. anexo), revela os números das primeiras edições de *Dom Quixote das Crianças*. A primeira é de 1936, com tiragem de 10.625 exemplares e a segunda edição, de 1940, contou com uma tiragem de 5.025 exemplares.

Sem dúvida, o *Dom Quixote* reescrito por Lobato ultrapassa o trabalho de tradução e até de adaptação, já que o texto mescla a narração das aventuras do herói

com fatos ocorridos no Sítio, alternando duas instâncias narrativas. A utilização deste recurso reforça a hipótese de apropriação do texto cervantino por Lobato, pois relata, numa primeira instância, um episódio vivido no Sítio, envolvendo Dona Benta e seus netos. A segunda instância aparece em seguida, com o início dos serões, quando a avó toma a palavra para introduzir as experiências do herói em suas andanças pela Espanha.

Nas palavras de Lajolo (2005d, p. 13), a tradução de Cervantes passa de projeto editorial a projeto literário. Da primeira idéia de simples atualização ou abasileiramento da linguagem do texto de Jansen, passando pela tradução de um resumo italiano do clássico, o projeto inicial é aperfeiçoado a ponto de se tornar um texto híbrido, parte invenção, parte adaptação, graças ao artifício da ficcionalização da situação de leitura.

Tendo explorado as circunstâncias que envolvem a produção da obra focalizada nesta pesquisa, o trabalho deverá se concentrar, deste momento em diante, no texto de Lobato. Nos próximos tópicos, serão observados aspectos como a necessidade de adaptação e os recursos dos quais se vale o autor para a apresentação da história do cavaleiro andante, a partir do aporte teórico indicado por Göte Klinberg (apud ZILBERMAN, 1987, p. 50), em relação aos quatro ângulos de adaptação: assunto, forma, estilo e meio.

2.3.2. O início da aventura: tradução intralingual

Nada mais característico do espírito infantil do que as reações de Emília. Uma de suas travessuras foi o que motivou a leitura de *Dom Quixote*. Aproveitando a ausência de Dona Benta, Pedrinho e Narizinho, a boneca excursionou pela biblioteca em busca de livros interessantes. Para ela, interessantes eram os que continham ilustrações e os que estavam fora do alcance. Os maiores e mais inacessíveis, os dois volumes de *Dom Quixote*, chamaram sua atenção e Emília fez de tudo para descê-los da estante. Entretanto, alguns livros podem ser “pesados” demais às crianças. O Visconde, por exemplo, foi “atacado” pelos dois enormíssimos e pesadíssimos volumes do clássico que, despencando da estante, deixaram-no achatado. Emília, como fosse uma boneca sem coração, ficou indiferente ao achatamento do sabugo e começou

imediatamente a “leitura” do livrão, dada a ansiedade em que estava por apreciar suas figuras.

Se o primeiro capítulo de *Dom Quixote das Crianças* pode ser interpretado sob o prisma da leitura, quando se considera que o interesse da boneca por livros é espontâneo e vivido como aventura que desencadeia a leitura, também pode ser visto como representativo da dificuldade de acesso, por parte das crianças, a determinadas obras, o que não constitui obstáculo, nem diminui o interesse. A dificuldade gera uma necessidade: a da adaptação.

O segundo passo no sentido de acesso à obra foi dado por Pedrinho, que precisou construir um suporte de madeira para facilitar o manuseio do livro “grande demais, um verdadeiro trambolho, aí do peso de uma arroba” (LOBATO, 1952, p. 10). Todo o capítulo II, em que já se inicia a leitura do clássico, está entrecortado de diálogos nos quais se evidencia a necessidade de adaptação intralingual. Antes de começar o serão, Dona Benta apresenta rapidamente a obra, deixando transparecer a preocupação pedagógica: “- Este livro – disse ela – é um dos mais famosos do mundo inteiro. Foi escrito pelo grande Miguel de Cervantes Saavedra...”. Como Emília havia riscado com lápis o segundo “a”, de Saavedra, a avó aproveita o ensejo para orientar sobre os cuidados e o respeito devidos a uma edição rara:

— Mas você devia respeitar esta edição, que é rara e preciosa. Tenha lá as idéias que quiser, mas acate a propriedade alheia. Esta edição foi feita em Portugal há muitos anos. Nela aparece a obra de Cervantes traduzida pelo famoso Visconde de Castilho e pelo Visconde de Azevedo. (LOBATO, 1952, p.10)

De outra fala de Dona Benta depreende-se a noção de clássico subjacente ao texto. É interessante observar que esta definição está primeiramente ligada à questão da linguagem:

— O Visconde de Castilho foi dos maiores escritores da língua portuguesa. É considerado um dos melhores clássicos, isto é, um dos que escreveram em estilo mais perfeito. Quem quiser saber o

português a fundo, deve lê-lo; e também Herculano, Camilo e outros.
(LOBATO, 1952, p. 11)

Além da exemplaridade do estilo (“rico de todas as perfeições e sutilezas de forma”), o clássico também se define por sua permanência ao longo do tempo. Para Dona Benta, o gênio de Cervantes compôs um maravilhoso estudo da natureza humana, que se tornou a imortal e mais famosa obra literária do mundo todo.

Quando a avó começa a contar a história, ela o faz através da leitura do texto que é chamado “dos viscondes”, configurando portanto a “tradução intralingual”, categoria proposta por Jakobson (1971, p. 70). É possível encontrar, no texto de Lobato, a transcrição literal do primeiro período do texto, destacado por caracteres em itálico, entre aspas duplas. A reação negativa é imediata: “- Ché! – exclamou Emília. – Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo! Vou brincar de esconder com o Quindim. *Lança em cabido, adarga antiga, galgo corredor...* Não entendo essas viscondadas não...” (LOBATO, 1952, p. 11).

Diante da dificuldade de compreensão, da enorme distância entre o texto e seus receptores, e da ameaça de perder sua audiência, não há outra saída para a avó, a não ser propor-se como mediadora desta leitura, adaptando o texto à sua maneira, “traduzindo”, dentro de uma mesma língua, o código envelhecido dos viscondes por outro mais moderno e acessível, não sem antes realçar o valor do texto integral:

— Meus filhos — disse Dona Benta — esta obra está escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas da forma, razão pela qual se tornou classica. Mas como vocês não têm a necessaria cultura para compreender as belezas da forma literaria, em vez de ler vou contar a historia com palavras minhas. (LOBATO, 1952, p. 12)

Emília, porta-voz dos pequenos leitores, comemorou a decisão com uma consideração que pode perfeitamente servir como argumento a favor da adaptação. Diz ela: “Nós, que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido” (LOBATO, 1952, p. 12).

Resolvido o problema da adequação da linguagem, aparecem outras dificuldades, desta vez em relação ao horizonte de expectativas dos ouvintes, que não têm conhecimento suficiente do universo de referências acionado pelas situações narradas. Os meninos não compreendem a função da lança e do escudo, nem o ritual da cavalaria andante e por isso se faz necessário todo um trabalho de contextualização, executado por meio de diálogos elucidativos.

A cada novo elemento desconhecido, um dos ouvintes interrompe a narração. A avó, pacientemente, responde a cada uma das perguntas ou comentários e assim vai familiarizando seus ouvintes com o universo da cavalaria, vai ampliando seus horizontes de expectativas. Exemplo disso é a passagem em que explica o costume dos nobres da Idade Média de usar armaduras de ferro e dedicar-se à caça.

O comentário sobre o surgimento das novelas de cavalaria explicita um artifício bastante eficiente de contextualização, a comparação com o mundo contemporâneo. Tal artifício pode ser comprovado a partir do diálogo a seguir, no qual a avó explica à sua neta o motivo pelo qual aqueles heróis eram chamados de cavaleiros andantes:

— Porque viviam a cavalo, sempre a correr mundo atrás de aventuras. E tais e tantas foram suas aventuras, que os poetas começaram a conta-las em seus poemas, como esse de Ariosto; e os prosadores também; de modo que a literatura daquele tempo era só de cavalaria andante, como hoje é só de bandidos e mocinhos. (LOBATO, 1952, p. 14)

Estas aproximações é que fazem da avó uma mediadora de leitura, uma vez que aproxima texto e leitor. Construindo uma *ponte* entre ambos, permite o contato com um mundo desconhecido, de maneira que seus ouvintes possam compreender, porque aproveita o conhecimento que já existe para ir um pouco mais além. Pedrinho não desconhece as novelas de cavalaria, pois revela que já leu *Carlos Magno e os Doze Pares de França* e por isso cabe a ele a explicação sobre a expressão.

A avó aproveita para mencionar, assim como o fez Cervantes, outras novelas clássicas do gênero e recomendar sua leitura, do mesmo modo como menciona,

ao falar de cavalos famosos na literatura, o herói espanhol Cid e também Alexandre, o Grande, deixando implícita mais uma sugestão de leitura. Já a obra de Cervantes é explicitamente indicada:

— É uma lastima — disse Dona Benta - eu estar contando só a parte aventureira da história do cavaleiro da Mancha. Um dia, quando vocês crescerem e tiverem a inteligência mais aberta pela cultura, havemos de ler a obra inteira nesta tradução dos dois viscondes, que é ótima. (LOBATO, 1952, p. 212)

As questões dos ouvintes de Dona Benta são as questões de qualquer criança diante de um texto destinado primeiramente a adultos e já muito distanciado no tempo, com linguagem e assuntos que já não fazem parte de seu cotidiano. Apesar destas dificuldades, a leitura é justificada por se tratar de um clássico universal e é viável à medida que contém elementos capazes de “divertir a imaginação” e provocar a identificação com os pequenos, tais como a fusão do real com o imaginário, a aventura, a comicidade e o heroísmo.

Estes são justamente os elementos nos quais a avó se apóia para contar a história do cavaleiro de modo resumido. Uma vez que estes argumentos são abertamente declarados e discutidos no espaço do texto mesmo, convertem-se em uma defesa a favor da adaptação dos clássicos, da adequação a um determinado público.

Sendo assim, é possível considerar o texto lobatiano, sobretudo a partir deste primeiro nível narrativo, que abre espaço para estas discussões, como uma *metaadaptação*: uma adaptação por meio da qual se pode refletir sobre a necessidade, a validade e a viabilidade das alterações que se operam em textos canônicos, com a justificativa de ampliação do público. A partir do próximo tópico, serão observadas as escolhas feitas para a execução da adaptação.

2.3.3. Adaptação da forma: simplificar e divertir

2.3.3.1. Redução

Zilberman afirma que a adaptação da forma visa ao interesse do leitor e às condições especiais de sua percepção do real e por isso as alterações devem buscar atender às expectativas recepcionais deste público. Enredo linear (ou ordem direta, para Lobato), intensificação da aventura (ação) e personagens que promovem a identificação revelam-se imprescindíveis para despertar o interesse e conquistar novos leitores.

A extensão e a complexidade do clássico, aliados ao fato de que seu público original é o leitor maduro, exigem uma série de modificações quando se trata de apresentá-lo às crianças. Uma das alterações mais visíveis é quanto à sua extensão. *Dom Quixote das crianças* é, declaradamente, uma condensação por meio da qual o leitor ainda em formação vai entrar em contato com uma das histórias basilares da cultura ocidental. Interessante notar que esta opção é transparente no texto adaptado. Lobato faz questão de evidenciar a alteração que operou no texto, de maneira que seus leitores estejam conscientes das perdas inevitáveis e, mais ainda, da importância de uma leitura integral futuramente, como se pode verificar pelo trecho a seguir:

Dona Benta interrompeu a narrativa para atender a uma pergunta de Pedrinho. O menino queria saber se ela estava contando a história inteira ou só pedaços.

— Estou contando apenas algumas das principais aventuras de D. Quixote, e resumidamente. Ah, se fosse contar o D. Quixote inteiro, a coisa iria longe! Essa obra de Cervantes é bem comprida; passa de mil paginas numa edição in-16. Mas só os adultos, gente de cerebro bem amadurecido, podem ler a obra inteira e alcançar-lhe todas as belezas. Para vocês, miuçalha, tenho que resumir, contando só o que divirta a imaginação infantil. (LOBATO, 1952, p. 169)

Mil páginas seriam cansativas demais para leitores inquietos, ávidos por apropriar-se do texto todo o mais rápido possível. Uma vez que não se pode adaptar o leitor ao texto, processo longo e que depende de amadurecimento, adapta-se o texto ao leitor, parafraseando, resumindo.

O clássico cervantino é constituído de duas partes: *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de 1605, e a *Segunda Parte do Engenhoso Cavaleiro Dom Quixote de la Mancha*, de 1615. A primeira parte é composta por 52 capítulos, enquanto que a segunda conta com 74, num total de 126 capítulos¹⁰. A adaptação de Lobato apresenta 29 capítulos, uma redução drástica, ainda mais quando se considera que, intercalada à história do fidalgo, existe uma trama que envolve as personagens do Sítio.

Necessariamente Lobato recorreu a cortes expressivos, que poderiam corroborar o argumento de que o original perde sua verdade ou sua autenticidade de criação literária, apontado por Coelho, quando destaca as opiniões de críticos contrários à adaptação. Para atenuar esta “violência”, Lobato reforça, por meio da fala de Dona Benta, em vários momentos, a riqueza literária de *Dom Quixote*. Prevalece, de modo especial para esta obra, o argumento favorável às adaptações, pois *Dom Quixote* transformou-se efetivamente em matéria mítica e conserva sua força e valor, mesmo quando sofre consideráveis modificações.

O estudo de Maria Augusta da Costa Vieira (1998, p. 86) fornece importantes subsídios para a compreensão da redução do texto original. Um dos critérios de sua abordagem é a distinção de quatro níveis narrativos no clássico. O primeiro nível é nuclear e coordena os demais, uma vez que é a história das andanças de Dom Quixote e de Sancho, o que o faz central, respeitador da linearidade temporal. O segundo nível diz respeito às inúmeras histórias que vão sendo interpostas às aventuras da dupla, porém sem relação direta com o eixo central. Um terceiro nível introduz as representações teatrais e o quarto nível é o que Vieira denomina auto-referencialidade, responsável por refletir sobre a própria narrativa e criticar outras criações literárias como romances, poesia, teatro, utilizando a metalinguagem.

Observa-se que, na adaptação, predomina o primeiro nível narrativo, aquele que acompanha os passos do cavaleiro e seu escudeiro, evidenciando suas ações e aventuras, que em geral são responsáveis pelos momentos mais cômicos da história. São suprimidos os relatos que vão surgindo e que constituem o segundo nível narrativo,

¹⁰ As citações do texto de Cervantes foram retiradas da edição de 1978, da Abril Cultural, de tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo. Sua localização será indicada por algarismos romanos: a primeira indicação refere-se às partes da obra, I ou II, e a segunda indicação reporta ao capítulo.

contados ou lidos por outras personagens, sem relação direta com as aventuras da dupla e que introduzem uma variedade de outras personagens e fatos, bem como as canções, poemas ou sonetos e discursos. No texto de Lobato é possível verificar que mesmo as passagens referentes às aventuras de Dom Quixote e Sancho sofrem alguns cortes, como ocorre quando o texto adaptado não menciona o encontro do cavaleiro com Cardênio na Serra Morena (CERVANTES, 1978, I, XXIII), episódio que motiva a penitência de Dom Quixote. Na adaptação esta penitência é atribuída ao reconhecimento, por parte do cavaleiro, de que se equivocou ao libertar os condenados que seriam conduzidos às galés.

Do mesmo modo não são mencionadas as histórias de Crisóstomo e Marcela, de Cardênio e Lucinda, Dom Fernando e Dorotéia, do Ouvidor e sua filha Clara. Tampouco aparecem na adaptação as novelas “O Curioso Impertinente” e “O Capitão Cativo”, a primeira lida e a segunda contada na estalagem de Juan Palomeque, ao final da primeira parte do clássico.

Com relação à segunda parte, observa-se um procedimento distinto. Apesar de reproduzir, sucintamente, as aventuras em que amo e escudeiro aparecem juntos, a adaptação se restringe aos fatos mais favoráveis à imagem de Dom Quixote. São ignorados alguns episódios que, apesar de pertencerem ao eixo central (primeiro nível narrativo), vão mostrando a gradativa conscientização do cavaleiro em relação à sua própria condição. Tais passagens geram momentos mais melancólicos que cômicos, uma vez que “a fé absoluta nos princípios e na prática da cavalaria como regentes do concerto do mundo passa a contar com algumas suspeitas acerca de sua real viabilidade, recaindo na consciência íntima de que tudo não passou de uma ilusão” (VIEIRA, 1998, p. 82). Lobato, tendo em vista seu público, preferiu manter o aspecto cômico da dupla e por isso suprimiu seus aborrecimentos e algumas derrotas, mantendo apenas o insucesso no duelo com o Cavaleiro da Branca Lua, por ser fator decisivo para o encerramento de sua carreira como cavaleiro.

O episódio dos duques ficou reduzido à farsa de Dona Dolorida e ao governo de oito dias de Sancho na ilha Barataria. Tudo o que Dom Quixote viveu enquanto foi hóspede dos duques e ficou separado de seu escudeiro é simplesmente eliminado na adaptação: sua solidão, suas veleidades amorosas, o desencantamento de

Dulcinéia, a falsa paixão de Altisidora pelo cavaleiro e seu duelo com Tosillos. O episódio relatado em vinte e seis capítulos (107 páginas) do clássico é reduzido a apenas quatro capítulos (36 páginas) na transposição.

Como justificativa Vieira salienta que, na segunda parte da obra, a vida do cavaleiro se traduz mais em palavras que em obras e isso explica o fato de que ocupa menor espaço na adaptação. Para contar a primeira parte, Lobato utiliza vinte capítulos da adaptação, ao passo que a segunda parte ocupa somente nove.

Uma narração assim, resumida e apresentada de maneira simples, na ordem direta dos acontecimentos, evidencia as aventuras e desventuras do herói, sem cansar a audiência com longas descrições, explicações ou assuntos que não dizem respeito às personagens principais. A exclusão dos textos poéticos confirma esta postura. A adaptação recupera apenas três estrofes dos inúmeros poemas que constam da narrativa cervantina.

A primeira delas é uma versão do poema que Dom Quixote dedica a duas mulheres que cuidam dele na estalagem em que se arma cavaleiro, logo no início da narrativa¹¹. A segunda estrofe é transcrita fielmente e declamada pelo cavaleiro para evocar a figura da amada Dulcinéia¹². Depois disso Lobato suprime todas as outras composições poéticas do original retomando, ao final da narrativa, apenas alguns versos compostos por Sansão Carrasco para o túmulo do herói, desta vez, como da primeira, adaptando-os, ou antes, simplificando-os¹³.

2.3.3.2. Níveis narrativos

Quando se observa a estrutura da narrativa na adaptação de Lobato, fica evidente que as explicações e comentários necessários à contextualização dos ouvintes de Dona Benta ocupam um espaço paralelo à narrativa da avó. Como já foi mencionado, Lobato instaura, nesta situação de ficcionalização de leitura, dois planos narrativos. Um focaliza os diálogos e ações dos habitantes do Sítio e o outro, no qual Dona Benta assume a palavra, trata exclusivamente da história adaptada.

¹¹ (CERVANTES, 1978, I, II, p. 35; LOBATO, 1952, p. 22)

¹² (CERVANTES, 1978, I, V, p. 43; LOBATO, 1952, p. 35)

¹³ (CERVANTES, 1978, II, LXXIV, p. 603; LOBATO, 1952, p. 222)

Portanto, o primeiro plano é, por excelência, o espaço propício às apresentações (de Dom Quixote, de Rocinante) às contextualizações (sobre a cavalaria, sobre a profissão de barbeiro) e aos comentários a respeito da loucura, da importância dos clássicos e da dificuldade com a linguagem. Sobretudo é o espaço em que se revela o projeto lobatiano de leitura, de tradução e de adaptação, apontado por Lajolo (2005c, p. 97).

Curiosamente, este primeiro nível do texto de Lobato exerce a mesma função do quarto nível narrativo do texto de Cervantes identificado por Vieira e nomeado de espaço da auto-referencialidade, ou o espaço de reflexão sobre a literatura em geral e sobre a própria narrativa. Percebe-se aí uma das faces da apropriação lobatiana do texto cervantino. Melhor dizendo, Dona Benta em momento algum alude à metalinguagem da qual Cervantes se utiliza para refletir sobre textos (o seu e os de outros autores), prendendo-se somente às aventuras. Entretanto, quando entram em cena as reações, diálogos e opiniões de seus ouvintes, o texto passa a ser exclusivamente invenção de Lobato que, a exemplo do autor espanhol, utiliza este espaço para evidenciar sua postura diante de temas como tradução, adaptação e leitura.

Tão perceptível quanto a supressão de muitas passagens é a condensação do texto. Mesmo privilegiando o primeiro nível narrativo, o do eixo central apontado por Vieira, o texto adaptado resume as aventuras, mencionando apenas as ações principais, imprescindíveis à compreensão da história.

O relato de Dona Benta segue de perto os passos de Dom Quixote e Sancho Pança. Todos os episódios da primeira parte, nos quais Dom Quixote atua (sofrendo em seguida as consequências de seus atos) estão presentes na adaptação, algumas vezes de maneira muito resumida, de modo que várias páginas são condensadas no espaço de poucas linhas, como na referência ao longo discurso proferido pelo herói a respeito das armas e das letras: “Cearam com vontade. A sobremesa foi um discurso do cavaleiro da Mancha sobre os prodígios da cavalaria andante. Terminado o discurso, todos se recolheram.” (LOBATO, 1952, p. 138).

2.3.3.3. Linearidade temporal

Além de favorecer a condensação do texto, a eleição do eixo central permite que se atenda a outros dois objetivos da adaptação da forma, que são o enredo linear e a intensificação da aventura e da ação. Este nível narrativo obedece a uma linearidade temporal e a um percurso espacial definido. Trata das aventuras vividas entre as saídas e o retorno do cavaleiro à sua aldeia, na sequência em que foram ocorrendo. Por outro lado, esta opção favorece também o destaque das passagens em que há efetivamente a ação da dupla, em detrimento daquelas em que há digressões, ou entrelaçamentos com outras histórias.

Interessante notar que o próprio Cervantes previu ou teve consciência de que os leitores poderiam privilegiar este nível narrativo e até desconsiderar os outros níveis, saltando trechos do texto, como se pode notar por esta passagem, em que o narrador intervém, considerando que:

[...] dizia [o autor] que escrever sempre num só assunto e falar pela boca de poucas pessoas era um trabalho insuportável, que não redundava em proveito do seu autor; e que por fugir deste inconveniente usara na primeira parte do artifício de algumas novelas, como foram o *Curioso Impertinente* e o *Capitão Cativo*, que estão separadas da história, ainda que as outras que ali se contam são casos sucedidos ao próprio Dom Quixote, e que não podiam deixar de se escrever. Também pensou que muitos, levados pela atenção que pedem as façanhas de Dom Quixote, não a dariam às novelas, e as leriam, ou com pressa, ou com enfado, sem reparar na gala e no engenho que revelam [...] (CERVANTES, 1978, II, XLIV, p. 482).

Se o público previsto originalmente já recorria a estas “estratégias de leitura”, fato que denota um maior interesse pelo que havia no texto de ação, aventura e comicidade, em oposição a uma menor atenção às digressões ou episódios que se distanciam das principais personagens, o mesmo ocorre, e com mais intensidade, quando se destina este texto a outro público, ainda não apto a compreender as

intrincadas idas e vindas da narrativa de Cervantes. As exigências deste novo público são a justificativa para as reduções executadas.

2.3.3.4. O real e o fantástico

Outro aspecto de difícil compreensão para os leitores em geral é a fusão do real com a fantasia, presente principalmente nas falas de Dom Quixote, como, por exemplo, numa das vezes em que discorre sobre a cavalaria e em seu raciocínio confunde os feitos dos reais cavaleiros andantes com as aventuras que se encontram nas criações literárias. Isso se pode comprovar pela reação do cônego que ouvia o discurso de Dom Quixote e respondeu-lhe dizendo que os cavaleiros realmente existiram e foram reais, mas o mesmo não se podia dizer “das grandes façanhas que se diz que fizeram”. Este ouvinte “ficou admirado de ver a misturada que Dom Quixote fazia de mentiras e de verdades” (CERVANTES, 1978, I, XLIX, p. 289).

Outros episódios há em que os dois planos se invertem e, por meio da representação teatral, aquilo que a princípio é puramente imaginário acaba por se tornar a própria realidade. Isso acontece com maior frequência na segunda parte do clássico. Como exemplo dessa inversão cita-se o governo de Sancho na ínsula Baratária, uma das experiências que ocorrem durante o episódio dos Duques, no qual são encenadas propositalmente várias farsas, a fim de confundir Dom Quixote e minar suas motivações cavaleirescas.

Em vista da dificuldade de deixar evidente aos pequenos leitores o que é real e o que é invenção em relação ao clássico que, por sua vez, traz assuntos distantes do universo de expectativas das crianças de seu tempo, Lobato opta por simplificar a narrativa, suprimindo a fusão constante entre o real e a fantasia nas ações do cavaleiro. A complicada trama do episódio dos Duques, por exemplo, quando narrada por Dona Benta “transcorre sem grandes transtornos e muitas das aventuras malparadas são eliminadas” (VIEIRA, 1994, p. 638).

A fantasia, em Lobato, fica a cargo das personagens do Sítio, a exemplo de Pedrinho, que confessa ter destruído o milharal do Sítio quando encarnou o herói Roldão depois de ler *Carlos Magno e os doze pares de França* (LOBATO, 1952, p.

101), ou de Emília, que imita a loucura de Dom Quixote e acaba presa em uma gaiola (p. 181).

Para os leitores infantis brasileiros, a história do cavaleiro da Mancha é apresentada de forma a evidenciar que as ações tresloucadas de Dom Quixote resultam de seus desvarios, como se pode verificar a partir da apresentação de Rocinante:

Largando os livros foi ver o cavalo que tinha na cocheira. Era um pobre cavalo desses que por aqui chamamos matungo e velho até não poder mais. Mas a imaginação desvairada de D. Quixote via tudo ao contrario da realidade. Olhou para o feixe de ossos sem ver osso nenhum – viu um maravilhoso cavalo igual aos mais famosos do mundo, como aquele Bucefalo de Alexandre, o Grande, ou o Babieca do Cid. (LOBATO, 1952, p. 16)

Este trecho evidencia também uma outra característica importante do texto de Lobato, a fidelidade em relação ao enredo original, apesar da inevitável modificação que executa. A narração de Dona Benta procura seguir de perto o texto cervantino, mantendo algumas comparações originais como a alusão a outros dois famosos cavalos: “Foi-se logo a ver o seu rocim; [...] pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre nem o Babieca do Cid tinham que ver com ele” (CERVANTES, 1978, I, I, p. 31).

2.3.3.5. Humor

Este é, naturalmente, um dos elementos mais eficazes quando se deseja manter a atenção das crianças, principalmente se aliado à ação e à aventura. A Lobato não passa despercebido este fato e ele inova também pela irreverência, pela crítica através do humor (COELHO, 1991, p. 235). Suas histórias são muitas vezes lembradas por este aspecto. Esta é uma característica que o aproxima de Cervantes. Ao comentar sobre o humor do *Dom Quixote* original, numa conferência pronunciada no Real Gabinete Português de Leitura, em 12 de junho de 1905, Olavo Bilac pondera:

Quando esse livro se tornou conhecido, na sua primeira parte (que é a sua verdadeira alma, porque é filha legítima da miséria de

Cervantes), um riso formidável, mais espalhado e farto do que aquele que, quase um século antes, saudara o aparecimento do *Gargântua*, de Rabelais, sacudiu, num frenesi de alegria, toda a Europa do século XVII, cansada das guerras, das depredações, das fogueiras e do luto. Foi o desafogo da alma humana! E há três séculos que esse riso está dando, como um ciclone, a volta do planeta. [...] A verdade é que, em cem escritores, há noventa e nove que sabem comover e fazer chorar, e apenas um que é capaz de divertir e fazer rir. E ninguém jamais divertiu tanto a humanidade como Cervantes! Milagre do gênio: extrair da própria miséria a alegria universal! (BILAC, 2004, p. 107-8)

Nada mais próprio para conquistar as crianças brasileiras que a mais divertida história de todos os tempos. O mesmo Bilac chama a atenção para este fato quando, em outro trecho desta conferência, elabora uma espécie de defesa de certo direcionamento durante a primeira leitura do clássico e já indica os aspectos mais atrativos para os jovens leitores:

Já se disse que há duas idades para ler *Dom Quixote*: há a primeira, em que o poema apenas faz rir, e a segunda, em que ele obriga a pensar. Que as crianças e os adolescentes continuem a rir, vendo as desastradas quedas em que o herói baqueia do alto do cavalo esquelético, e vendo o tormento em que se remexe a gordura de Sancho no tumulto das batalhas, e ouvindo as saborosas práticas em que o exaltamento do amo visionário e fidalgo contende com a chocarrice do escudeiro pacato e vilão! Riamos nós também – mas pensemos, no intervalo de duas risadas. (BILAC, 2004, p. 123)

Em concordância com este ponto de vista surge a adaptação de Lobato que privilegia, acima de tudo, o humor, convertido em critério para a seleção do que deve ser contado às crianças, declarado por Dona Benta: “Para vocês, miuçalha, tenho que resumir, contando só o que divirta a imaginação infantil.” (LOBATO, 1952, p. 169). Não há cena contada pela avó que não desperte o riso. Destacam-se as quedas, as

confusões, as situações ridículas em que se põe o herói, de modo que seus ouvintes se divertem muito.

De exemplar comicidade é o episódio no qual o herói, estando na estalagem em que seria armado cavaleiro, precisou de ajuda para se alimentar:

D. Quixote sentou-se e tentou comer. Mas comer como, com aquela ferragem na cara? Erguia a tampa da viseira; ao fazer o menor movimento com o queixo, a tampa caía e lhe fechava a boca.

O remédio foi ser ajudado pelo estalajadeiro e pelas “donzelas”, as quais seguraram a tampa no alto, enquanto o homem ia, com o garfo, enfiando no herói, pela fresta da ferramenta, pedaços de bacalhau e batatas. Afim de despejar lá dentro vinho, teve de empregar um funil. E o fidalgo da Mancha tudo suportava só para que não lhe bulissem na fita verde, que com certeza imaginava um presente da sua Dulcineia. (LOBATO, 1952, p. 23)

Esta cena, que por si só já ridiculariza a personagem e significa o rebaixamento do herói, é acrescentada de uma significativa interferência de Emília, que comenta: “- Já vi tia Nastácia encher assim o papo de um pinto doente, observou Emília. Mas esse pinto não era andante – não tinha viseira” (LOBATO, 1952, p. 23). Lajolo chama a atenção para o fato de que este comentário da boneca acentua e arremata o rebaixamento, “ao estabelecer um detalhe como a única diferença entre o pinto doente e o herói cervantino”. Para a Lajolo, a adaptação é “uma paródia da paródia”:

Este Quixote parodiado por Lobato é, por assim dizer, tropicalizado: se no original de Cervantes Quixote já representa uma paródia dos heróis da cavalaria, em sua versão brasileira ele é duplamente parodiado: Emília rebaixa ainda mais a imagem que dele se constrói [...] (LAJOLO, 2006, p. 11)

2.3.3.6. Identificação

Resta ainda explorar mais uma das características das adaptações apontadas anteriormente, a presença de personagens que motivam a identificação dos leitores. Neste sentido destacam-se as considerações de Izaura Cardoso (2005) em seu trabalho comparativo entre o clássico e a adaptação. Para a pesquisadora, as crianças identificam-se com o cavaleiro por seu heroísmo, naturalmente atraente, pois o leitor sofre com o herói e triunfa com ele:

As crianças fantasiam, sonham, acreditam em seus ideais e vêem no cavaleiro andante um personagem, com o qual podem se identificar, pois para ele não importa quão absurdo, irreal e distante estejam seus objetivos. Os pequenos do sítio, que representam a infância brasileira, ao se identificarem com o heroísmo de Dom Quixote, sofrem, torcem e se divertem com as trapalhadas do protagonista. (CARDOSO 2005, p. 7)

Cardoso destaca em seguida, como momento de visível identificação, o episódio que ocorre na primeira saída do herói, logo que se arma cavaleiro, envolvendo Andrés e seu patrão. Em sua aventura inaugural, Dom Quixote encontra um menino amarrado a uma árvore, levando uma surra porque havia reclamado os pagamentos em atraso. O cavaleiro interfere imediatamente, ordenando que o patrão solte o rapaz e pague o salário devido. No texto clássico, o rapaz é assim descrito:

Aos primeiros passos que deu no bosque, viu uma égua presa a uma azinheira, e atado a outra um rapazito nu da cintura para cima, e de seus quinze anos; era o que se lastimava, e não sem causa, porque o estava com uma correia açoitando um lavrador de estatura alentada, acompanhando cada açoite com uma repreensão e conselho [...] (CERVANTES, 1978, I, IV, p. 40).

Na transposição para o público infantil brasileiro, esta descrição é resumida, mas acrescentada de uma comparação significativa para a identificação dos

leitores com a personagem: “Que vê lá? Um menino, *assim um pouco maior que Pedrinho*, amarrado a um tronco de árvore e a receber uma tremenda sova de correia” (LOBATO, 1952, p. 52) (grifos nossos). Esta comparação resulta da tentativa de diminuição da assimetria inerente à literatura infantil e é bem sucedida na medida em que facilita a identificação das crianças com o herói, que parte em defesa da criança injustiçada. Ao mesmo tempo, há uma identificação com o rapaz que, tendo diminuída sua idade, transforma-se em menino e assemelha-se a Pedrinho.

Portanto, é evidente, em relação à forma, que as alterações em relação ao enredo de origem obedecem ao critério de adequação ao nível de compreensão do leitor e procuram diminuir a distância entre uma obra escrita no início do séc. XVII, para adultos, e os leitores que, a princípios do século XX, se introduzem no mundo da literatura. A aproximação é feita por meio da simplificação da estrutura narrativa e do realce de elementos que despertam o interesse das crianças, sejam as aventuras, sejam as personagens com as quais os leitores podem se identificar e se divertir.

2.3.4. Adaptação do assunto: suprimir e restringir

A literatura infantil é um gênero que se define a partir de seu receptor e, como tal, tem sua origem histórica ligada diretamente à adaptação e à preocupação pedagógica, como já foi mencionado. A adaptação do assunto, afirma Zilberman, consiste em uma “restrição no tratamento de certos temas, idéias ou problemas” (1987, p. 50). Tal restrição é necessária quando da apresentação de uma obra para o público infantil, uma vez que leva em consideração a capacidade restrita que tem este público de compreender tais temas. Suas vivências são limitadas pelo pouco tempo de experiência que possuem. Ao mesmo tempo, esta adequação favorece a presença de um conteúdo doutrinário, porque processa a seleção do que deve ou não ser dito às crianças.

Em *Dom Quixote das Crianças* podem ser observadas duas restrições mais significativas, a primeira relativa à figura feminina e a segunda em relação a uma série de aventuras mal sucedidas, ocorridas no episódio dos Duques. Maria Augusta da C. Vieira considera que estes cortes “são perfeitamente compreensíveis numa edição que

se confessa abreviada e que pretende apenas introduzir para as crianças as aventuras do cavaleiro manchego” (VIEIRA, 1994, p. 638).

A autora afirma ser intrigante a quase eliminação da história amorosa entre Dom Quixote e Dulcinéia. A figura da amada fica restrita ao fato de que todo cavaleiro andante, assim como tem as armas, o cavalo e um ideal, deve ter também um amor, em nome do qual encontra forças para se lançar aos perigos de suas jornadas.

Um momento significativo para esta exclusão é o episódio que acontece na Serra Morena, em que Dom Quixote escreve uma carta a Dulcinéia e manda que Sancho a entregue em mãos. O escudeiro aproveita para cobrar os três burrinhos prometidos pelo amo, que consente, pedindo em um bilhete que a sobrinha entregue os animais a Sancho. Ele parte em direção a Toboso, mas não chega a seu destino e tampouco entrega as cartas por dois motivos: porque encontra, na estalagem de Juan Palomeque, o cura e o barbeiro, amigos de seu amo que o convencem de ajudá-los a resgatar o herói, e porque simplesmente não leva consigo as cartas que ficaram com Dom Quixote.

Enquanto espera pela volta do escudeiro, Dom Quixote fica na serra, dando cambalhotas e escrevendo poemas na areia, meio nu, sem comer nem dormir, em penitência. Esta idéia foi inspirada na história de Cardênio, que enlouquece por causa de um amor impossível e se recolhe à serra para penitenciar-se (CERVANTES, 1978, I, XXIV e XXV).

Na adaptação, toda a história de Cardênio é suprimida, assim como a carta a Dulcinéia, e a penitência a que Dom Quixote se impõe é atribuída ao seu erro em soltar um grupo de prisioneiros que iam algemados, condenados às galés. O cavaleiro, que a princípio os considerava injustiçados, muda de repente de idéia, admite seu erro e impõe a si mesmo um castigo, pois “quando um cavaleiro cai numa falta dessas tem de penitenciar-se” (LOBATO, 1952, p. 122). Assim, o amor impossível, que motiva a penitência, sai de cena e esta passagem, como as outras que mencionam Dulcinéia, é simplesmente ignorada.

Entretanto, permanece o bilhete sobre os burrinhos. Ficam também as hilariantes cambalhotas, logo imitadas por Emília. Segundo Vieira, esta alteração acarreta outras. Uma vez que não há uma carta a Dulcinéia, Sancho não tem motivos

para mentir a Dom Quixote sobre a ida ao Toboso “e conseqüentemente desaparece o episódio central da Dulcinéia encantada e do encontro com a amada desfigurada nas profundezas da caverna de Montesinos” (VIEIRA, 1994, p. 638).

A supressão da figura feminina é bastante visível no relato da aventura que marca o fim da primeira parte do clássico¹⁴. O barbeiro e o cura armam uma farsa para convencer o cavaleiro a acompanhá-los. A Princesa Micomicona, no original representada por Dorotéia (relacionada à história de Cardênio) pede a Dom Quixote que a salve urgentemente de um gigante que ameaça seu reino, no que é prontamente atendida. Assim, faz com que Dom Quixote a siga sem se desviar deste objetivo. Na verdade, o destino final não é nenhum reino, mas a casa do cavaleiro.

Ao adaptar este trecho, Lobato substitui a princesa por um príncipe chamado Micomiconio, representado por Cardênio. Todas as ações que a princípio tinham como personagem a princesa são mantidas, mas é o príncipe o agente. Beija a mão do herói, recebe dele um abraço, narra a história de seu reino, enquanto todos caminham de volta à estalagem.

Na segunda parte, uma das figuras femininas obscurecidas é a da Duquesa. Se no original ela participa tanto quanto o Duque na organização das encenações teatrais, cuja intenção é dar foros de realidade aos desvarios do cavaleiro e legitimar sua loucura, na adaptação o Duque tem uma participação muito maior que a Duquesa. Em realidade, o episódio dos duques é o que sofre maior alteração na transposição de Lobato. Se no texto original a ação dos nobres tem poder corrosivo e atua no sentido de desarticular a tríade Dom Quixote/Sancho/Dulcinéia, colocando-os em desavença e minando as certezas do herói (VIEIRA, 1998, p. 113), na adaptação prevalece apenas a intenção primeira do casal, de divertir-se às custas de um louco.

A participação dos duques é reduzida ao máximo e a narrativa de Dona Benta se concentra no primeiro contato entre as personagens, na farsa de Dona Dolorida com o passeio no cavalo de madeira, nos conselhos do amo a seu escudeiro por ocasião do governo da ilha e nos incidentes deste governo de Sancho,

¹⁴ (CERVANTES, 1978, I, XXIX, p. 171; LOBATO, 1952, cap. XVIII, p. 131) Os capítulos referidos tratam do início da farsa, que só termina ao final da primeira parte. Esta aventura é entremeada por várias histórias, como o “Curioso Impertinente” e o “Capitão Cativo”, que tomam o espaço de vários capítulos, o que a faz prolongar-se.

acontecimentos estes que são sempre narrados como divertidas aventuras, sem maiores consequências.

As tentações amorosas a que o cavaleiro é submetido neste episódio não são sequer mencionadas, mesmo porque a adaptação se concentra, como já foi mencionado, nas aventuras de Sancho em sua ilha. Desaparecem, portanto, as figuras de Altisidora e de Dulcinéia encantada. Sendo assim, todos os trechos que no clássico têm alguma conotação sexual não são transpostos para o texto dirigido às crianças. Nota-se, mais uma vez, a preocupação com o público receptor. À época em que Lobato escrevia suas histórias, sexo era assunto expressamente proibido para menores.

Ao relatar uma confusão na estalagem, em que o herói apanha de um arrieiro, a avó suprime a informação de que a confusão começou porque Maritornes vinha, no escuro, juntar-se ao arrieiro para passar a noite com ele. Dom Quixote, pensando tratar-se de Dulcinéia, segurou-a, provocando a ira do companheiro de pousada. Na versão de Dona Benta, a pancadaria começa porque Dom Quixote imagina, num de seus desvarios, que o arrieiro é seu inimigo Freston. A figura de Maritornes simplesmente desaparece neste incidente¹⁵.

Em uma outra aventura, ocorrida um pouco antes, Rocinante é o motivo da confusão porque se aproxima de umas éguas, cujos donos logo o expulsam a pauladas. Na adaptação não aparecem éguas, mas apenas cavalos famintos, sem disposição para brincadeiras ou para dividir o pasto¹⁶.

As supressões acontecem por dois motivos. O primeiro se origina na preocupação em reduzir o texto para que não fique cansativo e por isso desinteressante. A adaptação é um resumo que servirá para despertar o interesse do leitor para a leitura do texto integral, mais tarde. Para resumir, faz-se uma eleição dos trechos que devem ser mantidos e aqueles que desaparecem. Aqui entra em cena o segundo motivo, a preocupação pedagógica inerente à literatura infantil da época de Lobato, no sentido da manutenção de ações e comportamentos que podem ser exemplares, aliado à restrição de fatos que ainda não podem ser compreendidos por este público específico, cuja vivência é limitada.

¹⁵ CERVANTES, 1978, I, XVI, p. 88-92; LOBATO, 1952, p. 80-1.

¹⁶ CERVANTES, 1978, I, XV, p. 84; LOBATO, 1952, p. 74.

Num típico conflito de um momento de transição, sendo ele próprio agente desta mudança, Lobato oscila entre a vanguarda e a tradição. Conduzindo a literatura infantil para novos rumos, guia-se por sua visão prospectiva e promove importantes inovações. Entretanto, não deixa de ter a visão retrospectiva sobre o gênero, que o alerta sobre o que pode ou não ser aceito, ou sobre até onde é permitido inovar, sem provocar rejeição. Esta preocupação transparece em alguns textos do autor, como neste trecho destacado de *Dom Quixote das Crianças*:

— Lá vem você com as palavras plebeias! Muitas professoras, Emília, criticam este seu modo de falar. “Besteira”! Isso não é palavra que uma bonequinha educada pronuncie. Use uma expressão mais culta. Diga, por exemplo, “tolice”. (LOBATO, 1952, p. 195)

As escolhas de Lobato ao adaptar *Dom Quixote* levam em consideração a ideologia dominante à sua época. As histórias de amor, de sexo, de morte, de conflitos interiores, as discussões violentas, enfim, os momentos mais densos da narrativa cervantina foram simplesmente desprezados pelo adaptador, que preferiu destacar da história os ideais nobres como o heroísmo, a justiça e a solidariedade, além de ressaltar a comicidade, por serem mais adequados ao público mirim, segundo a mentalidade vigente. Sempre que possível, estas últimas características são comentadas pelas personagens, como se pode constatar pela leitura dos fragmentos a seguir:

O que eu gosto em D. Quixote, observou Pedrinho, é que ele não respeita cara. Medo não é com ele. (LOBATO, 1952, p. 100)

[D. Quixote] Possuía alta cultura. Tinha todas as qualidades nobres e generosas que uma criatura humana pode ter – apenas transtornadas em seu equilíbrio. (LOBATO, 1952, p. 205)

É também o tipo do homem generoso, leal, honesto, que quer o bem da humanidade, que vinga os fracos e inocentes [...] (LOBATO, 1952, p. 14)

A preocupação com o aprendizado dos leitores não está somente nos comentários acerca das qualidades morais das personagens, mas também é perceptível nos momentos em que se tornam necessárias as contextualizações. É quando, na intenção de esclarecer as dúvidas de seus ouvintes, Dona Benta lhes explica o que foram as novelas de cavalaria (p. 13-14), o motivo de *Dom Quixote* ter se tornado um clássico (p. 14), a antiga profissão dos barbeiros e a função da bacia que usavam (p. 109; 111), o que eram odres de vinho (p.138) e a medida do formato dos livros (p. 169).

Ao lado da preocupação pedagógica, há uma outra, destacada por Maria Augusta Vieira (1995, p.639), que chama a atenção para o fato de que as ações tresloucadas de Emília e as reações das demais personagens que a trancam em uma gaiola são, além de uma paródia do texto cervantino, uma possibilidade doutrinária: “uma forma de atenuar a interpretação da loucura que a considerava como algo que deva ser excluído da sociedade”, possibilidade esta materializada pelos comentários das personagens acerca da maneira mais digna de se tratar a loucura.

De fato, o desfecho desse episódio deixa transparecer a postura do adaptador, pois encara a loucura não como algo divertido e inconseqüente, mas como algo sublime. Junto ao tom trágico, revela-se aí o aspecto idealista e sonhador do herói que incorpora a leitura na vida e por isso enlouquece.

No começo do capítulo XXV (LOBATO, 1952, p. 187), o pessoal do Sítio observa a boneca presa na gaiola do sabiá, “realmente louca, louca furiosa, varridíssima”, já ultrapassando aquela sua característica “loucurinha divertida”. Dona Benta comove-se com seu estado e propõe outro tratamento, ponderando que violência não é remédio. Imediatamente Emília, agora tratada com “humanidade”, acalma-se. O serão pode prosseguir, sem maiores problemas.

O tratamento mais adequado destes distúrbios é assunto de discussão entre os moradores do Sítio, no início do vigésimo capítulo. Narizinho critica a personagem Maritornes por divertir-se à custa dos desvarios do cavaleiro, ao que a avó acrescenta uma comparação:

— Também penso assim, minha filha, disse dona Benta; e no entanto é essa a inclinação da humanidade. Repare naquela demente que anda solta na vila. Assim que sai para a rua dando aqueles gritos,

junta-se a molecada atrás – e um dia até Pedrinho se meteu entre eles, eu bem sei...

O menino defendeu-se.

— Mas não foi para judiar, nem me rir dela, vovó. Acompanhei-a apenas para observar. A senhora mesma diz que é preciso a gente não perder nunca a menor ocasião de observar a vida. Eu estava observando a loucura.

— Bom, se foi assim, está direito, porque aquela pobre louca só merece compaixão. (LOBATO, 1952, p. 144)

Fica evidente a exemplaridade da cena, que sugere a compreensão e a compaixão para com os loucos, sugestão reforçada por ocasião da loucura de Emília.

A passagem que melhor ilustra a interpretação romântica¹⁷ em relação à loucura é a apresentação do cavaleiro às crianças:

D. Quixote não é sómente o tipo do louco. É do tipo sonhador, do homem que vê as coisas erradas, ou que não existem. É também o tipo do homem generoso, leal, honesto, que quer o bem da humanidade, que vinga os fracos e inocentes – e acaba sempre levando na cabeça, porque a humanidade, que é ruim inteirada, não compreende certas generosidades. (LOBATO, 1952, p. 14)

Depreende-se que Lobato considerava inadequado apresentar às crianças os assuntos relativos ao relacionamento amoroso, à morte, à prostituição, à violência, comportamentos agressivos, xingamentos, covardia, assassinato. Tais elementos foram evitados, pois constituem problemas complexos e distantes da compreensão de mundo dos receptores daquele tempo. Em contrapartida, o heroísmo, o humor, o tratamento humanizado da loucura, a busca de ideais como humanidade e justiça podem e devem ser tratados com a criança, o que reforça o caráter de exemplaridade da literatura infantil. Esta postura pode causar estranheza aos leitores de hoje, uma vez que as

¹⁷ Maria Augusta da Costa Vieira, em seu livro *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote* (1998, p. 65) evidencia uma divisão dos estudos críticos sobre o clássico, até meados do séc. XX, em dois períodos: a crítica romântica, que evidencia o aspecto trágico, e a crítica realista, que dá ênfase ao cômico.

produções culturais nossas contemporâneas não se esquivam de discutir quaisquer temas com naturalidade. Entretanto, quando se considera o contexto pedagógico, social e cultural em que Lobato e seus textos estão inseridos, a supressão de assuntos polêmicos é perfeitamente compreensível.

2.3.5. Adaptação do estilo: “água do pote”, “clara de ovo”

A linguagem “desliteraturalizada” constituiu uma das principais metas de Lobato. Em sua obra infantil, segundo Sandroni (1987, p. 56), um dos aspectos que evidenciam o nível de criação artística é justamente a linguagem, cujo registro, predominantemente coloquial, revela a procura pela aproximação com a fala brasileira.

O recurso da ficcionalização do ato da leitura revela-se, mais uma vez, fundamental para a utilização do registro coloquial. Como Dona Benta opta por contar oralmente e a seu modo a história que já tinha lido e da qual tem pleno conhecimento, abre-se espaço para o diálogo elucidativo que, além de se revelar útil para a contextualização do universo cervantino, valoriza a oralidade. Interessante notar que esta prática não está desvinculada da palavra escrita, uma vez que o livro e a leitura são elementos sempre presentes.

Zilberman (1990, p. 110) ressalta, com propriedade, que “não há uma distinção de grau e qualidade entre ler e ouvir”. As crianças ouvem a história, mas têm plena consciência de seu registro escrito e da importância da leitura. Porém, se as crianças do sítio são ouvintes, as crianças reais são leitores e seu acesso às histórias se faz por meio dos livros. Estão previstos, afirma Zilberman, tanto o espaço da leitura quanto o da transmissão oral, sendo suas peculiaridades ressaltadas e discutidas abertamente no próprio texto. A tensão entre escrita e oralidade é reveladora da preocupação de resolução da assimetria que marca o gênero. Este problema é bastante visível no âmbito da linguagem.

Dom Quixote das crianças apresenta diversos momentos de reflexão sobre a questão da adequação da linguagem ao nível cognitivo dos pequenos leitores, a começar pela interferência de Emília, que risca com lápis o segundo “a” de Saavedra,

desnecessário, segundo sua opinião. A importância da adaptação do estilo é realçada logo no começo da obra, quando Dona Benta começa a leitura do clássico.

Toda a discussão entre a avó e seus netos pode ser interpretada como a defesa do recurso da adaptação. É um trecho longo, bastante conhecido e citado por estudiosos da obra de Lobato, mas sua repetição aqui se justifica, uma vez que representa um dos momentos mais significativos para a definição desta obra como metaadaptação. Lobato trata de aproveitar o espaço do próprio texto para refletir sobre a necessidade de adequação ao público, sobre a definição de clássico e elaborar a defesa da “nova moda de contar histórias”:

E dona Benta começou a ler:

— “*Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não ha muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga e galgo corredor.*”

— Ché! Exclamou Emilia. Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo! Vou brincar de esconder com o Quindim. *Lança em cabido, adarga antiga, galgo corredor...* Não entendo essas viscondadas, não...

— Pois eu entendo, disse Pedrinho. Lança em cabido quer dizer lança pendurada em cabido; galgo corredor é cachorro magro que corre e adarga antiga é... é...

— Engasgou! disse Emilia. Eu confesso que não entendo nada. Lança em cabido! Pois se lança é um pedaço de pau com um chuço na ponta, pode ser “lança atrás da porta”, “lança no canto” – mas “no cabido”, um ova! Cabido é de pendurar coisas, e pedaço de pau a gente encosta, não pendura. Sabem que mais, meus queridos amigos? Vou brincar de esconder com o Quindim...

— Meus filhos, disse dona Benta, esta obra está escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou classica. Mas como vocês ainda não têm a necessaria cultura para compreender as belezas da forma literaria, em vez de ler vou contar a historia com palavras minhas.

— Isso! berrou Emilia. Com palavras suas e de tia Nastácia e minhas tambem – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó. Os

viscondes que falem arrevezado lá entre eles. Nós, que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido. Comece.

E dona Benta começou, da moda dela:

— Em certa aldeia da Mancha (que é um pedaço da Espanha), vivia um fidalgo aí duns cinquenta anos, dos que têm lança atrás da porta, adarga antiga, isto é, escudo de ouro, e cachorro magro no quintal – cachorro de caça. (LOBATO, 1952, p. 11-12)

Diante das frases elaboradas e do vocabulário complexo, a primeira reação foi o desinteresse. Para manter seu público, a avó passa a contar a história com palavras mais simples. Outro momento de reflexão sobre a língua aparece no capítulo XXVIII:

[...] os escritores portugueses, que chamamos classicos, usavam uma forma menos singela, mais cheia de termos proprios, mais rica, mais interpolada...

— Lá vem, lá vem a senhora com palavras difíceis! “Interpolada!”...

Dona Benta riu-se.

— Sabem o que é? Nada mais, nada menos que a combinação de varias orações na mesma frase. Vou dar um caso.

Dona Benta abriu o livrão e procurou uma frase que servisse de exemplo. (LOBATO, 1952, p. 213)

O recurso à adaptação do estilo fica evidente quando se compara o texto original:

[...] tamanha foi a revolta, que os guardas, já para terem mãos nos galeotes, que se estavam soltando, já para se avirem com D. Quixote que os acometia a eles, não puderam fazer coisa que proveitosa lhes fosse. (LOBATO, 1952, p. 213)

com o de Lobato:

Tamanha foi a revolta dos galeotes, que os guardas nada puderam fazer diante daquele duplo embaraço: os prisioneiros a se soltarem das algemas e D. Quixote a ataca-los com a espada. (LOBATO, 1952, p. 213)

O exemplo dado foi classificado de “embrulho”, “picadinho de orações”, “salada”, “charada”. É difícil de engolir e provoca dor de cabeça. Emília declara abertamente sua preferência: “eu gosto dos periodos simples, que a gente engole sem o menor esforço”. Dona Benta “traduz” a passagem, “em lingua moderna e simplificada”, sendo aprovada por seus ouvintes. Fato que merece destaque é a proximidade do “livrão”, sempre consultado, numa sutil sugestão do valor da leitura da obra original.

Esta cena concentra dois aspectos recorrentes no texto. O primeiro é a discussão da importância e necessidade da adaptação e o segundo é a preocupação pedagógica. Dona Benta não deixa de utilizar termos desconhecidos, com o claro propósito de melhorar o repertório das crianças. Do mesmo modo que explica o que é interpolação, esclarece o significado de muitas outras palavras ao longo do texto: “— O que é alcaçar, vovó? — É o mesmo que castelo, fortaleza.” (LOBATO, 1952, p. 23)

Ao utilizar a expressão *in-16* para dizer das mais de mil páginas do livro de Cervantes, imediatamente a avó é inquirida a explicá-la e dá uma verdadeira aula prática. Pede a Pedrinho que busque uma folha de jornal e a estenda sobre a mesa. Em seguida explica que se a dobrarem ao meio terão quatro páginas, ou uma edição *in-folio*. Dobrando novamente, a edição será *in-oitavo* ou *in-8*, pois contará com oito páginas. Mais uma dobradura e terão o formato *in-16*, e assim por diante: *in-32*, *in-64*, *in-128*. (p. 170).

Mas estas “aulas” não desestimulam as crianças, por que são motivadas por suas próprias dúvidas e questionamentos. São contextualizadas, visto que partem das necessidades manifestadas por elas. Os ouvintes de Dona Benta são naturalmente curiosos e abertos a esses ensinamentos, porém são implacáveis: exigem o melhor para continuarem atentos. A linguagem rebuscada os afasta. Isto é o que fundamenta a necessidade de adaptação do estilo. O interesse das crianças está diretamente ligado à

identificação com seu domínio cognitivo. Para Zilberman, “o vocabulário e a formulação sintática não costumam exceder o domínio cognitivo do leitor. Por isso, a preferência dos escritores é por um tipo de redação que coincida com as particularidades do estilo infantil” (1987, p. 51).

Em relação ao vocabulário, Izaura Cardoso (2005, p.11) faz um levantamento das expressões que chamam a atenção do leitor de *Dom Quixote das crianças*. O uso da derivação sufixal, com a criação de novos verbos como “embezerrou”, no sentido de “voltar ao normal, acalmar-se”. Os neologismos de substantivos (chatura, comedoria), de adjetivos (unhudo). O constante uso de superlativos e de diminutivos estabelecidos pela sufixação, como em: enormíssimos, magríssimo, pesadíssimo, velhíssima, valentíssimo, cruelíssimo e achatadinho, buraquinhos, sabuguinhos, pontinhas, asneirinha, escondidinho.

No estudo de Cardoso, outra observação diz respeito à linguagem figurada. Segundo a pesquisadora, o uso das onomatopéias deve ser considerado, já que a imitação de sons auxilia o leitor no reconhecimento das situações, como no momento da queda do clássico da estante, “Brolorotachabum!”, ou quando Andrés apanha do patrão, “lepte, lepte!”. Do mesmo modo “nhoque!” e “fuqt fuqt” para as ações de agarrar e espetar, no momento em que Quindim castiga o malvado patrão de Andrés.

Também se destacam as metáforas e comparações. Os berros de Dom Quixote, enfurecido com a indiferença de seu interlocutor, são nomeados de “trovoada”: “O labrego não fez caso da trovoada”. Visconde, ao se referir à escada que segurava, utiliza ambos os recursos quando afirma: “– Estou aqui agarrado aos pés da bicha como uma verdadeira raiz de árvore”. O sábio, depois de ser achatado pelo livrão, foi comparado a um “bolo de massa que a gente senta em cima”. Sancho é comparado por narizinho a um “chouriço”.

Para a observação da formulação sintática, Cardoso utiliza como guia a enumeração de Zilberman a respeito das estruturas sintáticas utilizadas pelas crianças. São as seguintes:

- a) Preferência por frases e elos frasais mais curtos, visto que estruturas longas não são compatíveis com a compreensão do receptor. Esta opção restringe os raciocínios lógicos mais complexos, ao mesmo tempo em que imprime mais velocidade e

dinamismo à narrativa, como se pode notar pela comparação entre o trecho destacado no clássico:

Com boa sombra foi dos cabreiros recolhido o nosso cavaleiro. Sancho acomodou, o melhor que pôde, a Rocinante e ao jumento, e deixou-se ir atrás do cheiro que despendiam de si certos tassalhos de cabra que estavam numa caldeira a ferver no lume (CERVANTES, 1978, I, XI, p. 65)

E a correspondente adaptação:

Os guardadores de cabras receberam cortesmente o grande herói e o seu pançudo escudeiro – e também Rocinante e o burro. (LOBATO, 1952, p. 66)

b) Pouca utilização de frases subordinadas, maior espaço para a coordenação, mais próxima do falar das crianças. Os períodos subordinados, a presença de advérbios, pormenores e rodeios exigem do leitor um nível de compreensão mais amplo, para apreender o sentido sem perder o interesse pela leitura. Como exemplo, é possível destacar o famoso episódio do combate aos moinhos de vento:

E dizendo isto, encomendando-se de todo o coração à sua Senhora Dulcinéia, pedindo-lhe que em tamanho transe o socorresse, bem coberto da sua rodela, com a lança em riste, arremeteu a todo o galope do Rocinante, e se aviou contra o primeiro moinho que estava adiante, e dando-lhe uma lançada na vela, o vento a volveu com tanta fúria, que fez a lança em pedaços, levando desastadamente cavalo e cavaleiro, que foi rodando miseravelmente pelo campo fora. Acudiu Sancho Pança a socorrê-lo, a todo correr do seu asno; e quando chegou ao amo, reconheceu que não se podia menear, tal fora o trambolhão que dera com o cavalo. (CERVANTES, 1978, I, VIII, p. 55)

A adaptação lobatiana preocupa-se em manter o sentido original, mas de maneira mais direta, eliminando pormenores e rodeios:

Estava já perto. Enristou a lança e atacou o moinho mais proximo, espetando o ferro numa das asas e o que sucedeu foi algo espantoso. A asa em movimento colheu cavalo e cavaleiro e os arremessou para longe, em pandarecos. (LOBATO, 1952, p. 48)

c) Utilização mínima da voz passiva, com verbos em sua maioria indicando ações das personagens, em ordem direta. Lobato mantém a preferência pela voz ativa, tornando assim a história mais dinâmica, tendo em vista que a criança valoriza a clareza e a simplicidade e necessita identificar-se com o que lê.

Neste sentido, a transformação mais visível ocorre com alguns dos títulos de capítulos, que no original freqüentemente apresentam a voz passiva sintética e no texto de Lobato são transformadas de modo a realçar a aventura que será relatada. Assim, títulos como “Onde se declara a que ponto chegou e podia chegar o inaudito ânimo de Dom Quixote, com a aventura dos leões, tão felizmente acabada” (II, XVII, p. 374), são simplificados pelo adaptador para “A grande coragem de D. Quixote diante dos leões”.

Outro exemplo é a extrema redução dos capítulos que contam a história de Dona Dolorida, bem como de seu título. Em Cervantes, o título do capítulo que inicia a história é “Onde se conta a estranha e nunca imaginada aventura de Dona Dolorida, aliás da Condessa Trifaldi, com uma carta que Sancho Pança escreveu a sua mulher Teresa Pança”. O episódio é explorado por seis capítulos. Juntando-os em apenas um, Lobato anuncia, no capítulo XXV da adaptação: “Historia de Dolorida. O cavalo encantado”.

d) Utilização restrita de atributos mais complexos. Se o texto de Cervantes é rico em adjetivos e conta com descrições pormenorizadas, na adaptação ocorre a supressão de atributos, o que simplifica as descrições, sempre com o objetivo de aproximação do

texto ao leitor. As passagens destacadas a seguir atestam este recurso. A descrição de um castelo, no texto original

[...] e como ao nosso aventureiro tudo quanto pensava, via ou imaginava, lhe parecia real, e conforme ao que tinha lido, logo que viu a locanda se lhe representou ser um castelo com suas quatro torres, e coruchéus feitos de luzente prata, sem lhe faltar sua ponte levadiça, e cava profunda, e mais acessórios que em semelhantes castelos se debuxam. (CERVANTES, 1978, I, II, p. 33)

É simplificada ao máximo por Lobato:

[...] mas para sua imaginação sempre em fogo aquilo se afigurou um imponentíssimo castelo com torres, ameias, ponte levadiça e o mais dos castelos famosos. (LOBATO, 1952, p. 19)

e) Utilização do discurso direto, enfatizando o diálogo. Os períodos que, em Cervantes, são apresentados de forma indireta, em Lobato são transpostos para o discurso direto, como meio de conseguir mais objetividade no tratamento das personagens e situações, uma vez que aproxima o texto da experiência cotidiana. Elimina-se a mediação do narrador e a recepção se dá de maneira mais imediata. Como exemplo, destaca-se a seguinte transposição:

Do clássico:

Perguntou-lhe se trazia dinheiros. Respondeu-lhe Dom Quixote que não tinha prata porque nunca tinha lido nas histórias dos cavaleiros andantes que nenhum os tivesse trazido. (CERVANTES, I, III, p. 37)

Para a adaptação:

— Mas antes disso: V. S. traz dinheiro?

“Dinheiro! Exclamou D. Quixote. Jamais li em meus livros que os cavaleiros andantes andassem munidos do vil metal.” (LOBATO, 1952, p. 24)

Sobre o discurso direto, Cardoso comenta ainda sua predominância na narrativa:

Na história, todos participam, algumas vezes conversando sobre os episódios que Dona Benta conta; outras, manifestando sua opinião sobre as ações dos personagens ou ainda tirando suas dúvidas, etc. Esse recurso revela a diversidade de vozes no texto, o dinamismo importante na relação livro X leitor infantil, já que a criança é dinâmica e tem muitas dúvidas em relação ao mundo que começa a desvendar. Narizinho, ansiosa em saber o desenrolar da história, questiona: (CARDOSO, 2005, p. 10)

Em seguida, cita o texto lobatiano para ilustrar esta preferência:

— E o menino foi? indagou Narizinho, danada com a brutalidade do homem.
— Ir como? O coitadinho estava que nem podia consigo e D. Quixote já havia dobrado a curva da estrada, muito contente consigo mesmo do ato de justiça que praticara. (LOBATO, 1952, p. 30)

Estas conversas informais entre narrador e ouvintes, além de favorecer a instauração da oralidade no texto escrito, permite que se evidencie um recurso fundamental na transmissão de histórias a crianças, a afetividade que envolve o ato de narrar. Antes da aquisição da escrita, a ficção geralmente entra na vida da criança através da figura amável de um dos pais, avós ou outra pessoa que, ao contar uma história, carinhosamente dedica-se à criança e muitas vezes dialoga sobre o que conta. Este, sem dúvida é outro achado de Lobato. Quando, em seus serões, Dona Benta põe as crianças ao seu redor e conta as mais diversas histórias, o autor recupera a oralidade e a afetividade que encantam e cativam as crianças.

2.3.6. Adaptação do meio: livros acessíveis

O aspecto externo do livro é condição de atração das obras. Características como o formato adequado, tamanho e peso condizente com o porte das crianças, presença de ilustrações e tipos gráficos graúdos facilitam o contato com o livro e podem ser decisivos para o acolhimento positivo do texto, afirma Zilberman (1987, p. 52). O objeto livro desempenha papel relevante na obra infantil lobatiana. Dona Benta tem em casa uma biblioteca com mais de duzentos volumes, de vários autores e gêneros, sempre atualizada, pois recebe todos os tipos de livros pelo correio.

Exercendo o ofício de narradora, aproxima-se da tradição dos narradores populares; no entanto, seu repertório está fundamentado no material impresso, com direito à apresentação do autor, nacionalidade e características referentes ao objeto livro a ser manuseado, como a ilustração e a formatação. (DEBUS, 2004, p. 139)

Todo o texto de Lobato é permeado por alusões à materialidade do livro. Na adaptação de Lobato, um acidente ilustra bem esta idéia. É quando a obra de Cervantes despenca da prateleira e atinge o Visconde, achatando-o. Na sequência, a leitura desta obra depende de uma adaptação para ser manuseado, o que faz com que Pedrinho construa um suporte, uma armação em madeira para apoiar todo aquele peso.

Assim, Dona Benta tem sempre o livro por perto para consultas ou leituras de exemplos e também para acompanhar o enredo original, sem o perigo de esquecer-se de alguma passagem. Além disso, a narradora sempre se reporta ao texto de Cervantes como exemplar e recomenda sua leitura. Exemplo do destaque para o livro visto como objeto é o início do capítulo XXIII de *Dom Quixote das Crianças* (LOBATO, 1952, p. 169-171), ocasião em que Dona Benta explica aos netos as medidas do formato dos livros, a partir da expressão *in-16*.

Outro aspecto a ser destacado a respeito da materialidade dos livros é a leitura sensorial, tão presente em Lobato. Os livros “pegaram ciência” no Visconde. Ele os cheira, os devora, passeia de braços dados e conversa com eles. Emília, em A

reforma da natureza (1941), cria os “livros comestíveis” (VIEIRA, A. S., 1998, p. 46-7).

Em *Dom Quixote das Crianças*, é a travessura de Emília com os dois enormes volumes da tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo que motiva o início da leitura da obra nos serões que acontecem no Sítio. Quando encontrou os volumes do *Quixote*, a boneca estava à procura de livros que contivessem ilustrações. A ação desta personagem evidencia a importância da ilustração como fonte de imaginação da criança, motivando a criação, a fantasia e a leitura. Mais uma vez a boneca representa as crianças leitoras:

[...] começou a folhear o livro. Que beleza! Estava cheio de enormes ilustrações de um tal Gustave Doré, sujeito que sabia desenhar muito bem. A primeira gravura representava um homem magro e alto, sentado numa cadeira que mais parecia um trono, com um livro na mão e a espada erguida na outra. Em redor, pelo chão e pelo ar, havia de tudo: dragões, cavaleiros, damas, curingas e até ratinhos. Emília examinou minuciosamente a gravura, pensando lá consigo que se aqueles ratinhos estavam ali era porque Doré se esquecera de desenhar um gato. (LOBATO, 1952, p. 8).

A intervenção de Emília e a presença de livros são elementos de tal importância que ambos aparecem na única ilustração com personagens lobatianas, ao menos na edição de 1952, utilizada para a elaboração deste trabalho. Todas as outras ilustrações dizem respeito à história de Dom Quixote. São trinta e uma ao todo, de autoria de André Le Blanc, contando com a de Emília e Visconde na biblioteca. Repetem-se a primeira, que abre e fecha o texto, com a figura do herói em seu cavalo, pronto para a batalha e também a que retrata Dom Quixote sendo armado cavaleiro.

As outras ilustram os momentos mais significativos da história: aquela que foi observada por Emília e, portanto, uma reprodução de Le Blanc para a ilustração de Doré; a cerimônia em que o herói é armado cavaleiro; a cena do castigo de Andrés; o retorno da primeira saída; o acerto com Sancho; a luta com os moinhos; amo e escudeiro na estrada; a reunião com os cabreiros; o manteamento de Sancho; a aventura

dos carneiros; o herói empunhando escudo e lança; o elmo de Mambrino; conversa entre amo e escudeiro; Sancho rumo a Toboso; seu encontro com o cura e o barbeiro; Dom Quixote preso pelos pulsos no alto de uma janela; o retorno da segunda saída dentro de uma gaiola; conversa entre Sancho e Teresa Pança; encontro com o Cavaleiro dos Espelhos; enfrentamento do leão; conselhos de Dom Quixote a Sancho; este como governador; Sancho e seu burrinho; Sancho novamente; o confronto com o Cavaleiro da Branca Lua e, finalmente, Dom Quixote em seu leito de morte. Todas estas ilustrações são acompanhadas de uma frase retirada do texto, o que ajuda a compor a imagem que o relato constrói.

A adaptação de Lobato, pelo que foi apontado, valoriza o objeto livro. Com menos páginas que o original (e por isso muito mais leve, fácil de manusear), letras grandes e ilustrações que ajudam a compor o enredo, o volume cumpre sua função de proporcionar acesso ao clássico. Mas a preocupação com o acesso ao texto de Cervantes não se encerra em *Dom Quixote das Crianças*. Ela também se faz notar em outras obras infantis de Lobato.

Como observa Lajolo (2005b, p. 10), Dom Quixote é presença constante nos episódios do Sítio: toma café com bolinhos na varanda e frequentemente é mencionado nos serões. Sendo assim, as aparições do herói não podem ser ignoradas, sob pena de passar despercebida a profundidade da leitura que Lobato fez da obra clássica. Não somente na adaptação, mas na gradativa apropriação da personagem cervantina é que se revela que Lobato, como leitor competente, compreende a complexa estrutura e a variada riqueza de *Dom Quixote* e pratica em seus próprios textos alguns dos recursos e temas cervantinos. Por isso é necessário o apontamento dos episódios em que Dom Quixote aparece na obra lobatiana, assunto dos próximos tópicos, ainda que fora dos domínios de *Dom Quixote das Crianças*.

2.4. Dom Quixote visita o Sítio

2. 4.1. Memórias da Emília e outros textos

Dom Quixote também marca presença nos livros *Memórias da Emília*, *A Chave do Tamanho*, *Os doze Trabalhos de Hércules*, *História das Invenções* e *História*

do Mundo para Crianças, mas essas intervenções não são tão intensas como em *O Picapau Amarelo*. São passagens rápidas, consistindo em citações ou alusões e por isso serão consideradas em conjunto, opondo-se a *O Picapau Amarelo*.

Há quem perceba aí e em outras rápidas alusões ao herói da Mancha em diversas obras lobatianas, uma jogada de *marketing* do Lobato editor, consciente da eficácia da propaganda, utilizando-se desta estratégia para “aguçar a curiosidade dos leitores e, aos poucos, introduzir a figura de Quixote no mundo do Sítio e no horizonte de expectativas dos seus leitores” (ACIOLI, 2005, p. 185).

Dom Quixote é mencionado na obra de Lobato pela primeira vez em 1933, portanto antes da publicação de sua adaptação, *Dom Quixote das Crianças*, em 1936, o que faz com que Acioli (2005, p. 184) levante a hipótese de “um pequeno equívoco de tempo”, tendo em vista que Pedrinho cita o clássico, mesmo antes de sua leitura. Em *História do Mundo para Crianças*, Dona Benta repreende Emília “por causa dos bigodes retorcidos que ela desenhou nas figuras dum ‘Dom Quixote’ de Narizinho” (LOBATO, 1982, p. 1664), mas aproveita o ensejo para falar dos rituais da Cavalaria Andante, logo reconhecidos por Pedrinho, que comenta: “– Tudo isso está no Dom Quixote, vovó” (p. 1665).

Em 1935, no livro *História das Invenções*, o cavaleiro é novamente lembrado por ocasião do comentário da avó sobre a invenção do moinho. Imediatamente Pedrinho pergunta: “Aquele que Dom Quixote tomou por um gigante?” (p. 1873).

Levando-se em consideração que o projeto de adaptação de *Dom Quixote* é tão antigo para Lobato quanto sua produção para a infância e também que ele foi um editor ousado para a época, consciente da eficácia da propaganda, é possível afirmar que estes comentários, aparentemente simples equívocos, são em realidade uma maneira muito eficaz de introduzir a imagem do herói, despertar a curiosidade e garantir a aceitação em relação a uma publicação já planejada. Tal hipótese pode ser reforçada quando se observa a utilização do mesmo recurso em outras obras do autor. Muito freqüentemente, Lobato cita seus e outros textos, lançando mão de inter e intratextualidade, de modo a convidar seus leitores a conhecer um número cada vez maior de textos.

Em *A chave do Tamanho*, de 1942, o herói é apenas citado quando Emília, com seu tamanho reduzido de quarenta para quatro centímetros, fica em apuros diante das ameaças que são as formigas, aranhas e pássaros. A solução que encontra é armar-se de uma lança, um espinho de cacto, para defender-se: “– Estou um D. Quixote, com esta tremenda lança – disse, pondo a arma debaixo do braço, tal qual fazia D. Quixote.” (LOBATO, 1982, p. 1118)

Uma forma um pouco distinta de intertextualidade acontece em *Os Doze Trabalhos de Hércules*, de 1944. Já ao final do segundo volume, no episódio em que os moradores do Sítio, em visita à Grécia antiga, encontram um Belerofonte um tanto diferente daquele que conheceram nas aventuras de *O Picapau Amarelo*. Desconfiada das explicações sobre o poder do herói de mudar de aparência conforme as circunstâncias, Emília decide testá-lo:

– Então diga: qual o outro herói que estava lá naquele tempo? O vestido de lata?

– D. Quixote de la Mancha, foi como vocês mo apresentaram. Tinha um escudeiro gorducho, muito comilão, Sancho Pança, creio... (LOBATO, 1982, p.1562)

Este diálogo configura-se uma mistura insólita de inter e intratextualidade. “Intra” porque remete a um outro texto de Lobato, *O Picapau Amarelo*, em que ocorreram os fatos que são rememorados agora em *Os Doze Trabalhos de Hércules*. E “inter” porque recupera os heróis e conseqüentemente o texto de Cervantes.

Outra manifestação curiosa de intertexto é o que ocorre em *Memórias da Emília* (1936), no capítulo XIII, “Minha viagem a Hollywood”, quando a boneca vai a Hollywood, encontra-se com Shirley Temple e juntas começam os ensaios para a produção de uma “fita tirada de Dom Quixote”, com Visconde fazendo o papel do herói, Emília o de moinho de vento, o Anjinho – que veio de outra história, *Viagem ao Céu* – representando Sancho Pança e a estrela hollywoodiana como Rocinante. Improvisados o cenário e os figurinos, começa o ensaio da famosa cena da luta contra os moinhos de vento (LOBATO, 1982, p. 284).

Nesta cena ocorre a mistura total entre o mundo imaginado e o real. Suas fronteiras são totalmente diluídas, corroborando o clima de “nonsense” instaurado desde o começo da história. Emília escreve suas memórias, não das aventuras que ela viveu, mas daquelas que imaginou ou gostaria de ter vivido, com uma atitude crítica que denuncia o quanto um mesmo fato pode ser retratado de maneiras completamente diversas, dependendo de quem escreve. A história toda é “emiliana”, tudo pode acontecer, sem que pareça estranho ou inverossímil e sem jamais deixar de lado o humor irreverente. É por isso que um diálogo como o que se segue pode ser lido com naturalidade:

– Não há nada, Dona Benta. É que estou escrevendo as minhas Memórias e acabo de chegar a um ponto muito interessante. O táxi vai numa volada louca para a aldeia da Mancha. O cavaleiro andante geme com três costelas quebradas. Sancho perdeu a barriga de travesseiro. Rocinante-Shirley deixou a mamãe na sala de jantar com uma cara igualzinha à sua. (LOBATO, 1982, p.286)

Lajolo observa que a inclusão de uma personalidade real, verdadeira, conhecida estrela hollywoodiana, “pode ter o mesmo efeito de duplicação de ilusão que tem o diálogo entre as personagens de ficção sobre a verdade de suas vidas” (2006, p. 04), retomando o recurso várias vezes utilizado por Cervantes, que põe suas personagens em discussões acerca da verossimilhança, imitação e ficção, dos limites entre fantasia e realidade. Discussões presentes, por exemplo, nos capítulos XLVII a LII do clássico (VIEIRA, 1998, p. 165).

Esta cena concentra o clima de *nonsense* do capítulo anterior e ilustra, assim como todo o episódio, a transculturação apontada por Lajolo (2006, p. 06), anteriormente denominada pela autora de apropriação antropofágica e significando, ambas as expressões, a

[...] retomada da tradição literária, recriando-a, passando-a a limpo, fecundando sua significação quer pela irreverência em relação a seu

contexto tradicional, quer pela sua imersão em outro contexto, agora moderno e nacional. (ZILBERMAN, 1983, p. 48).

Lobato, sempre que encontra oportunidade, retoma os clássicos, as lendas, os mitos e coloca seus leitores em contato com a literatura mundial. A partir das mais insólitas aventuras, o leitor de suas obras vai apreendendo a humanidade dos grandes heróis da literatura e da história.

2.4.2. *O Pica Pau Amarelo*

Lançada em 1939, esta obra é o exemplo máximo daquela “apropriação antropofágica” ou “transculturação”, que consiste em trazer para o ambiente nacional os elementos de outras culturas, de forma que sejam naturalizados. Intertextualidade levada ao extremo, é a reunião de personagens lobatianas e não lobatianas num mesmo espaço e tempo, vivendo experiências que não são as suas, de suas origens. São novas aventuras imaginadas pelo escritor brasileiro. As personagens são emprestadas, sendo mantidas suas características, mas Lobato é o autor de suas novas aventuras.

A partir de uma cartinha-pedido do Pequeno Polegar, todos os habitantes do Mundo da Fábula vão morar no Sítio. E também os habitantes dos mitos, dos clássicos e do mundo real (os leitores). Com a maior naturalidade, eles todos se misturam, atuando juntos nas mais diversas aventuras.

Dom Quixote não poderia faltar a essa reunião. Ao chegar, não traz sua casa como os outros. Hospeda-se na varanda de Dona Benta, toma café com bolinhos da tia Nastácia, descansa sossegadamente na rede. Não sem antes tentar lutar heroicamente com Quindim, que imagina ser uma das formas assumidas pelo mágico Freston, ou de enfrentar o terrível Barba Azul e derrotá-lo (LOBATO, 1982, p. 796).

Novamente destaca-se a questão da linguagem. Enquanto todos utilizam um tom mais coloquial, os diálogos entre Dom Quixote e Dona Benta são marcados pelo uso de um estilo mais formal. Ressalta-se a “mania de falar complicado”, associando-a à sabedoria e inteligência, sem que isso desagrade, como se nota no texto. Junto à fala de Dom Quixote estão as considerações de Narizinho a respeito da linguagem utilizada:

— Ilustre dama – disse ele – muito me penhora a gentileza de tão alta acolhida. O vosso palácio me será de repouso e o vosso convívio me demonstrará que o mel da bondade ainda flui dos nobres corações.

[...] as palavras de dantes dançavam o minueto e usavam anquinhas e saias-balão. Eu não entendo lá muito bem, mas gosto.

D. Benta, sabidíssima que era, respondeu no mesmo tom e com muitas anquinhas nas palavras pediu-lhe que apeasse e entrasse. (LOBATO, 1982, p. 795)

Claro está que este não é o texto de Cervantes, mas Lobato procura manter o estilo, adaptando-o, sem distanciar-se muito do “clima” do texto original, de acordo com as diretrizes gerais dessas adaptações, que são a reprodução, perpetuação e adequação dos textos provenientes de outras culturas.

Na intenção de seduzir o leitor para a apreciação da tradição, Lobato articula seus textos sem a menor cerimônia, preocupando-se unicamente com a diversão dos leitores, privilegiando a imaginação e a brincadeira, atitude própria das crianças.

Este é o clima que envolve as histórias de *O Picapau Amarelo*. O verdadeiro Dom Quixote vai ao Sítio e lá encontra novas aventuras, enfrenta novos desafios, como se estivesse em uma de suas andanças pela Espanha.

O primeiro embate é com Barba Azul, relatado a Pedrinho por Sancho (LOBATO, 1982, p.796). Em seguida, ao chegar ao Sítio, Dom Quixote encontra o rinoceronte Quindim e, tomando-o por um inimigo, insiste em enfrentá-lo, causando tensão no ambiente. A solução chega por obra da Emília: a seu pedido Quindim se afasta, ato que o cavaleiro interpreta como fuga.

Um outro confronto acontece, desta vez com a Quimera, monstro da mitologia grega. A luta por pouco não acontece e o cavaleiro resiste em reconhecer que Belerofonte era dono do monstro porque já o havia vencido séculos antes (LOBATO, 1982, p. 807).

O aspecto cômico das aventuras do fidalgo está sempre presente no texto de Lobato, que reinventa algumas passagens como, por exemplo, a dificuldade de Dom

Quixote para se alimentar. Como as crianças não conseguem tirar-lhe a viseira, Emília (de novo ela) resolve o problema com um abridor de latas (LOBATO, 1982, p.797), levando a paródia ao seu limite máximo. Quando se considera que esta cena, em *Dom Quixote das Crianças*, já constituía a “paródia da paródia”, pode-se dizer que o recurso ao abridor de latas constitui uma paródia em terceiro grau.

Também hilariante é o embate com a Quimera, logrado porque Dom Quixote monta por engano o Burro Falante (ao invés de Rocinante) que resolve empacar a dez passos do monstro. Ou ainda a cena da chegada do cavaleiro ao Sítio: encontrando a porteira fechada, o herói precisa pular a cerca, mas enrosca-se todo nos arames (LOBATO, 1982, p. 795).

A figura de Sancho é bastante explorada em *O Picapau Amarelo*. Sua gula combina perfeitamente com a cozinha de tia Nastácia e os dois travam verdadeira amizade, muito vantajosa para o escudeiro. A cozinheira, por sua vez, sente-se à vontade para transformar o precioso escudo do cavaleiro em um excelente utensílio para sua cozinha (LOBATO, 1982, p. 827).

Digno de nota é também o trecho em que Dom Quixote é apresentado aos “dois enormes volumes em edição de luxo ilustrada por Gustavo Doré” (LOBATO, 1982, p.798), que contam sua história, numa evidente alusão à segunda parte do clássico, em que os protagonistas têm consciência de que são personagens, “que suas aventuras estão sendo contadas por Cervantes e fazendo sucesso com muita gente” (MACHADO, 2002, p. 54). Vê-se aí, claramente, a construção do olhar crítico, tanto a partir das observações de Lobato a respeito do processo de escrita da história como dos comentários críticos que Dom Quixote, nos textos de Cervantes, faz de suas peripécias, conforme afirma Ana Maria Machado, “num vertiginoso mergulho pela consciência dos próprios atos” (MACHADO, 2002, p. 54).

A loucura, o heroísmo e o caráter de Dom Quixote e a amizade e fidelidade entre ele e Sancho, são também destacados nos diálogos entre as personagens do Sítio, sempre em tom de admiração. Como se pode notar, a intenção do texto lobatiano não é ridicularizar os textos ou personagens da tradição. Esta apropriação tem a função de aproximar os leitores da cultura universal, apresentando-a de maneira

lúdica, usando livremente a imaginação, atitude característica do funcionamento da mente infantil.

Entendendo a questão dessa forma, chega-se aos conceitos propostos por Affonso de Romano Sant'Anna, quando trata da noção de *desvio*: “os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um original” (SANT'ANNA 1991, p. 38).

Sendo assim, considera-se que a paráfrase que ocupa o segundo nível narrativo de *Dom Quixote das Crianças* seja, em relação à obra de Cervantes, um *desvio mínimo*, mantendo-se bem próxima ao texto original. Entretanto, tomada em sua totalidade, esta obra é, sobretudo, de autoria de Lobato, graças ao artifício da ficcionalização da situação de leitura.

Em *O Picapau Amarelo* e *Memórias da Emília* a história de Cervantes sofre o *desvio tolerável*, associado à estilização. As palavras de Sant'Anna esclarecem o assunto com precisão:

[...] esse desvio tolerável seria o máximo de inovação que um texto poderia admitir sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Seria a quantidade de transformações que o texto pode tolerar mantendo-se fiel ao paradigma inicial. [...] o escritor que produz este tipo de efeito trabalha numa área de pouca diferença em relação ao original. E esse tipo de desvio mais do que tolerável é também um *desvio desejável*, sem o que ele pode cair na paráfrase pura e simples e perder o sentido de autoria. (SANT'ANNA, 1991, p. 39)

A partir destes apontamentos, percebe-se que as aparições da dupla criada por Cervantes não se limita à adaptação. De 1936 em diante, *Dom Quixote* aparece no Sítio ou é lembrado pelas personagens lobatianas, em especial Emília, para quem o herói é “o suco dos sucos” (LOBATO, 1982, p. 795).

Observando-se as datas das publicações das obras e o sentido mais geral delas, é possível notar que a apropriação de *Dom Quixote* se faz gradativamente. Primeiro Lobato “dá” a seu público a adaptação, ou a paráfrase, como que para

apresentar a essência ou o “fundo” da obra original, usando o artifício da ficcionalização da leitura. Ao mesmo tempo, esboça uma defesa do recurso da adaptação. No mesmo ano, em *Memórias da Emília*, toma a liberdade de criar uma outra aventura para o herói, ainda que indiretamente, porque quem a vive são Emília e Visconde encenando a luta contra o moinho. O auge dessa liberdade é o livro *O Picapau Amarelo*, absolutamente original como queria Lobato (1944, p. 494-5). Já não há a mediação de um narrador-personagem, e os heróis de várias histórias convivem livremente.

Há um gradativo distanciamento em relação ao clássico. A princípio, Dona Benta conta ao pessoal do sítio a saga do Cavaleiro da Triste Figura a partir da leitura do clássico. Os livros estão próximos dos leitores, que podem manuseá-los, observar suas ilustrações. Em seguida, as aparições de Dom Quixote vão se tornando cada vez mais invenção de Lobato, mas a essência da obra, a análise do espírito humano de forma divertida e emocionante continua inalterada. Esta apropriação é um aspecto significativo da produção lobatiana e por isso não pode ser desconsiderada.

Faz-se necessário observar mais atentamente a utilização dos termos “apropriação antropofágica” e “transculturação” aqui utilizados. Nos textos das pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman, o fenômeno lobatiano de retomada e recriação da tradição literária foi apontado como manifestação do espírito antropofágico modernista (ZILBERMAN, 1983, p. 48). Assim ocorreu, segundo as autoras, a naturalização dos produtos estrangeiros (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 58). Mais recentemente, Lajolo associou o mesmo processo ao termo “transculturação”, tal como proposto pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940 e depois utilizado, em 1982, pelo crítico uruguaio Angel Rama, em relação às narrativas latinoamericanas¹⁸. Lajolo observa que Lobato põe em prática o recurso da transculturação mesmo antes do termo ser fixado pela crítica, afirmando em seguida:

[...] pode-se dizer que Lobato se apresenta a seus leitores como um duplo de Cervantes: ele é, efetivamente, o Cervantes de Emília, mas

¹⁸ Lajolo (2006, p. 06) remete aos textos de Fernando Ortiz, Del fenómeno de la transculturación y de su importancia en Cuba. in: *Contrapunteo Cubano del Azúcar y del Tabaco*. 1940 e de Angel Rama, *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

ele também é Cervantes de Cervantes: Miguel de Cervantes Saavedra – um Quixote das leituras populares do século XVII – encontra em Lobato um Cervantes que o traduz para o século XX, para jovens e para a América Latina. (LAJOLO, 2006, p.12)

Diferentemente da idéia de apropriação como oposição total ao sentido original e até como contestação do conceito de propriedade sobre o texto primeiro, como acenam as proposições de Sant’Anna (1991, p. 43), apropriação ou transculturação são vistas aqui como o encontro de culturas diferentes no qual não ocorre a simples dominação de uma por outra, mas sim a fusão de elementos provenientes de todas as culturas envolvidas, originando uma terceira produção.

Terminado o exame dos recursos adaptativos utilizados para a escrita de *Dom Quixote das Crianças* e a observação de outros momentos da obra de Lobato em que Dom Quixote é lembrado, é possível perceber que, apesar de adequadas para a análise estrutural do texto, as categorias indicadas por Klimberg (apud ZILBERMAN, 1987, p. 50) não permitem explorar com profundidade um aspecto fundamental, tanto do clássico quanto da adaptação, que diz respeito à tematização da leitura e à inserção de leitores no universo narrado. Tão significativa quanto as escolhas feitas para a apresentação das aventuras de Dom Quixote às crianças brasileiras, foi a adaptação de um recurso enriquecedor do clássico, a auto-referencialidade. Ao fazer com que o texto reflita sobre si mesmo, Cervantes e Lobato instauram uma magia: a união do mundo lido com o mundo vivido, assunto do próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

MAGIAS DE CERVANTES E DE LOBATO: A LEITURA E OS LEITORES

Há a Magia Negra, a Magia Branca – e a Magia Literária.
Monteiro Lobato

3.1. Magia da narração

Quando Lobato comentou sobre a Magia Literária não estava se referindo a *Dom Quixote*, mas sua definição do termo bem poderia se encaixar ao clássico. Para o autor, essa magia é o encantamento, a sedução, o feitiço que certos livros exercem sobre os homens. Ela é responsável pelo impulso de releitura, assim como explica a permanência da obra, através das reedições (LOBATO, 1944, p. 284).

Para Mário Vargas Llosa, a explicação para a permanência de *Dom Quixote* não está na magia, mas em sua riqueza e complexidade, capaz de proporcionar infinitas leituras. Num dos ensaios da edição comemorativa do IV Centenário do clássico, este crítico afirma que a revolução formal que a obra significou foi estudada e analisada a partir de todos os pontos de vista possíveis e mesmo assim nunca se esgota porque evolui com o passar do tempo e se recria a si mesma em função das estéticas e dos valores que cada cultura privilegia. (CERVANTES, 2004, p. XXIII). Em verdade, *Dom Quixote* não só foi analisado e estudado a partir dos mais diversos pontos de vista, como também foi dos mais traduzidos, condensados e adaptados de todos os tempos.

A análise da adaptação lobatiana confirma uma leitura que apreende sensível e profundamente a riqueza e a magia da obra. Mais do que simplesmente apresentar *Dom Quixote* às crianças brasileiras, Lobato assimila, por exemplo, uma das inúmeras facetas do clássico, a riqueza que representa a complexa estrutura dos níveis narrativos e os transpõe para sua própria obra. Assimila também uma das muitas

magias do texto cervantino, a preocupação com a leitura, os leitores e a recepção do texto, aspecto presente no clássico universal e fundamental para a literatura infantil.

Esta última etapa da pesquisa privilegia estes dois aspectos, observando mais de perto as coincidências entre os textos de Cervantes e de Lobato. Para tanto, será necessário, primeiramente, voltar um pouco mais a atenção ao texto clássico, com a intenção de destacar o texto crítico de Maria A. da C. Vieira, que se revelou fundamental para a análise do *Dom Quixote* de Monteiro Lobato.

O que se depreende já na primeira leitura de *Dom Quixote* é sua clara relação intertextual com as novelas de cavalaria, baseada no humor. Desde o início da longa convivência com o texto de Cervantes é necessário, portanto, ter em mente que se trata de uma paródia, uma produção textual que estabelece uma relação intertextual com outra, anterior, mas que mantém um distanciamento em relação ao texto original, deformando-o, subvertendo sua estrutura ou sentido. Frequentemente a paródia esteve relacionada à perversão do sentido, alteração do texto, zombaria e caricatura. Marca uma intenção contrária ao texto primeiro (SANT' ANNA, 1991, p.39).

As palavras de Martín Riquer na apresentação da edição comemorativa do IV centenário da obra dão a imagem exata desta oposição: “[...] el Quijote no es un libro de caballerías sino precisamente su contrario, o sea su parodia.”¹⁹. Subvertendo e negando seu modelo, a obra se distancia dele. Riquer ressalta o propósito de Cervantes de acabar com a leitura dos livros de cavalaria, por ele considerada nociva, já que ridicularizavam o heróico e o ideal com seus exageros, caracterizados essencialmente pela presença de elementos maravilhosos. A saída foi desacreditar tais livros através da ironia e do riso. Ao que parece, conseguiu atingir seu propósito, uma vez que depois de *Dom Quixote* minguaram as edições espanholas de livros do gênero.

Estas afirmações endossam o pensamento de San Tiago Dantas (1964, p. 23), quando indica o modo como Cervantes

[...] mostrou efetivamente [...] que a Cavalaria como forma social, como aparato externo e também como tema literário, estava

¹⁹ [...] o *Quixote* não é uma novela de cavalaria, mas precisamente o seu contrário, ou seja, sua paródia (CERVANTES, 2004, p. LXV) (tradução nossa)

irremediavelmente ultrapassada e liquidada, mas que dela era possível desencarnar o sentido, transformando-a em mitologia.

Paradoxalmente, *Dom Quixote* “salva” e perpetua a Cavalaria justamente porque, ao inventar “outra ilusão mais fantástica e ingênua que a primeira [...] se encarrega de arcar com o peso da ilusão” (VIEIRA, 1998, p. 73), preservando a verdade das novelas de cavalaria. *Dom Quixote* é, segundo Borges, “menos un antídoto de esas ficciones que una secreta despedida nostálgica” (1974, p. 667). O anúncio do fim e ao mesmo tempo a perpetuação da cavalaria andante.

No Brasil, um dos estudos mais significativos de *Dom Quixote* é o trabalho de Maria Augusta da Costa Vieira, *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*, fruto de “bons anos de dedicação ao Quixote e à obra de Cervantes” (1998, p.11). Seu livro dá a conhecer o clássico, partindo da contextualização da obra e do autor através do tempo. Aos poucos se aprofunda e apresenta desde os temas mais gerais até o mais específico, vital para a compreensão do Quixote, o caráter dual e paradoxal da própria elaboração do texto. Os capítulos três e quatro revelam-se fundamentais, uma vez que possibilitam compreender a história da crítica e a arquitetura narrativa dessa obra.

Sempre partindo do aspecto dual, Vieira revela que, se a princípio os críticos consideraram-na como destruidora de um velho gênero, outros estudos literários ao longo do tempo privilegiaram novas abordagens do texto, voltando-se cada vez mais para sua literariedade, sua textura artística, em detrimento das superficiais impressões de leitura. Na história crítica de *Dom Quixote* são identificados a princípio dois períodos, nos quais o cavaleiro passa de herói trágico a herói cômico. O primeiro é a crítica romântica (até o final do século XVIII), que percebe na obra idéias e objetivos mais transcendentais, revelando-a como a “síntese superior da prosa e da poesia, do popular e do aristocrático e, sobretudo, do ideal e da realidade” (VIEIRA, 1998, p.69). Depois vem a crítica realista (do séc. XIX até meados do séc. XX), que sublinha a comicidade e destaca do texto a construção paródica. É então que se difunde a noção de que a partir desse clássico surge um novo gênero literário, o romance.

O modo como se encara a loucura da personagem é representativo dessas visões divergentes. Os críticos românticos, ou *blandos*, encontram na obra questões de caráter mais filosófico, transcendente e simbólico, e a loucura de Quixote é considerada

em sua dimensão trágica. Assim, o cavaleiro seria mais digno de pena do que de riso e suas ações provocam reflexões sérias. Em contrapartida, os *duros*, como foram chamados os críticos realistas, consideram o herói um louco arrematado, mas de uma loucura divertida, capaz de imprimir à obra uma comicidade que, preconceitos à parte, pode ser equiparada ao sério e pode também, na mesma medida, expressar a complexidade do mundo.

Atualmente, em um diferente contexto histórico-cultural, os estudos críticos cervantinos partem de variados enfoques teóricos, entre eles a Estética da Recepção. Diante dessa abordagem, evidencia-se, entre outros aspectos, a alteração, ao longo do tempo, dos critérios que definem o que é cômico, muito distantes daqueles contemporâneos a Cervantes. Os leitores, à época da publicação do clássico, estavam bem familiarizados com as novelas de cavalaria e percebiam mais facilmente a relação paródica entre *Dom Quixote* e essas novelas. Os leitores de agora concebem-nas de modo muito distinto, o que dificulta o reconhecimento das características paródicas e exige uma preocupação com a contextualização.

Quando se trata de paródia, é preciso considerar uma questão freqüente, relativa à recepção. O texto exige um leitor capaz de reconhecer e recuperar o texto primeiro, para que se estabeleça a relação intertextual (LAJOLO, 2005a, p. 03) e o leitor mais competente é aquele que com mais facilidade relaciona conscientemente um texto a outro. Deste modo, surge um obstáculo para que o cômico se realize plenamente, mesmo com as contextualizações indispensáveis para os leitores distantes no tempo, sem familiaridade com as novelas de cavalaria.

Em *Dom Quixote das Crianças*, tem-se uma história dentro de outra história: o relato, em vários serões no Sítio, das aventuras do cavaleiro andante, a partir de uma seleção e condensação das passagens mais divertidas, mantendo a comicidade. Este recurso recebe um reforço extra pelas ações de Emília, que enlouquece como seu herói e imita suas ações, num procedimento que resulta em uma “paródia da paródia”, como afirma Lajolo (2005d, p. 18).

Com relação à “paródia da paródia”, composta por Lobato, a dificuldade não é tão grande, uma vez que se trata da apresentação do texto parodiado. Melhor dizendo, a relação intertextual se faz a partir de textos que estão bem próximos dos receptores e

por isso não apresentam dificuldade quanto à recuperação de informações. Dificuldade maior é compreender e reconhecer os aspectos burlescos da obra cervantina. Logo ao princípio da adaptação, junto à apresentação da personagem, Lobato lança mão do recurso da contextualização e põe Dona Benta e Pedrinho a explicar características dos cavaleiros andantes e das novelas de cavalaria:

Dona Benta continuou:

— Morava em companhia de uma sobrinha de vinte anos e duma dama de quarenta. Chamava-se Dom Quixote. Era magro, alto, muito madrugador e amigo da caça. E mais amigo ainda de ler. Só lia, porém, uma qualidade de livros – os de cavalaria.

— Eu sei o que é cavalaria, disse Pedrinho. Depois das Cruzadas, a gente da Europa ficou de cabeça tonta e com mania de guerrear. Os fidalgos andavam vestidos de armaduras de ferro, capacete na cabeça e escudo no braço, com grandes lanças e espadas. Montavam em cavalos que eles diziam ser corceis e saíam pelo mundo espetando gente, abrindo mouros pelo meio com espadas medonhas. As proezas que faziam era de arrepiar os cabelos. Já li a história de Carlos Magno e os Doze Pares de França... (LOBATO, 1952, p. 13-14)

A preocupação com a recepção da obra é assunto para as reflexões das personagens e narradores tanto de Cervantes quanto de Lobato. Mais uma vez, a abordagem da professora Maria Augusta da C. Vieira, pesquisadora especialista em Cervantes, diante do texto clássico, oferece um roteiro seguro para uma análise mais cuidadosa da leitura feita por Lobato, que transparece em suas obras.

Como já foi destacado anteriormente, Vieira distingue quatro níveis narrativos em seu estudo do clássico espanhol. O primeiro nível é o eixo central, coordena os demais e organiza a narrativa das aventuras numa relação de contigüidade, respeitando a linearidade temporal: são os passos de Dom Quixote e Sancho. O segundo nível constitui-se de uma pluralidade de histórias ou depoimentos de outras personagens, sem relação direta com as aventuras quixotescas. O terceiro nível, ligado ao primeiro, surge a partir das representações teatrais de várias personagens e envolve a

dupla em verdadeiros espetáculos. O quarto nível, que estrutura a auto-referencialidade e põe em cena a leitura e o leitor é mais apropriadamente definido por Vieira:

[...] está nas mãos do narrador, autor e tradutor e também de alguns personagens, sendo que a função da linguagem predominante é a metalingüística. No caso, a metalinguagem está sendo usada num sentido amplo e abarca desde a crítica literária a determinadas obras, como a avaliação da biblioteca de Dom Quixote feita pelo Cura e pelo Barbeiro, até as considerações de Cide Hamete a respeito da verdade e da mentira de alguns episódios do próprio *Quixote*. Trata-se do olhar que se dirige criticamente para outras criações literárias, reflexiona sobre a narrativa, a poesia, o teatro e também questiona os caminhos do próprio texto. (VIEIRA, 1998, p. 87)

De modo um pouco reduzido, pode-se afirmar que os quatro níveis estão presentes em toda a narrativa, fato que confirma sua unidade. Entretanto, a primeira parte privilegia os dois primeiros níveis narrativos, enquanto que na segunda parte predominam o terceiro e quarto níveis. Em outras palavras, a variedade de outras histórias, personagens e temas que apresentam uma galeria de gêneros literários e aspectos da vida social da época, cede espaço à focalização mais detida das ações, diálogos e reflexões do herói.

É importante ressaltar que essa alteração estrutural tem o objetivo específico de agradar ao leitor, desta vez os leitores reais. A intenção é declarada pelo próprio “autor”, Cide Hamete²⁰, num momento de desabafo, quando reclama que os leitores não dão atenção às novelas, passando por elas com rapidez ou enfado. Ao satisfazer seu gosto, se vê obrigado a deixar de lado as digressões, o que lhe impede de exercer sua criatividade (CERVANTES, 2004, p. 877). Assim, o próprio autor revela a preocupação com a recepção de sua obra e é quem melhor observa as diferenças entre as duas partes, indicando a alteração no emprego dos níveis narrativos (VIEIRA, 1998, p. 79).

²⁰ O narrador atribui a autoria do Quixote a Cide Hamete Benengeli (CERVANTES, 2006, p. 85-6)

A produção lobatiana para o público infantil apresenta pontos coincidentes com o *Quixote*, além do que se refere ao enredo, no que diz respeito aos níveis narrativos apontados por Maria Augusta Vieira, o último dos quais contextualiza a prática da leitura.

O primeiro nível, o eixo central, coordenador dos demais e organizador da narrativa das aventuras numa relação de contigüidade e temporalidade, corresponde, em Lobato, à narrativa das aventuras das personagens do Sítio, das experiências vividas por elas. O autor constrói uma obra coesa, cuja unificação é possibilitada por uma situação narrativa permanente e uma galeria de personagens habitantes de um microcosmo, o Sítio, compondo um núcleo básico que participa criticamente das histórias (SANDRONI, 1987, p. 54) e que também permite o livre trânsito de outras personagens, de outras histórias. Esta situação narrativa é uma característica bem próxima à indicada por Vieira a respeito do texto de Cervantes:

O eixo central, isto é, o nível que segue os passos do cavaleiro, abre espaço para a entrada do segundo nível, que traz outros espaços e tempos através das histórias de personagens, seja por meio da leitura, seja por meio de depoimentos e relatos. (VIEIRA, 1998, p. 87)

A mudança de níveis narrativos é facilmente percebida no episódio da leitura da novela do “Curioso Impertinente”, no capítulo XXXIII do clássico. Estando todos reunidos na estalagem de Juan Palomeque, o cura resolve examinar os livros que o vendeiro tem, numa espécie de expurgo reduzido, já que só apareceram três livros. Junto a eles havia um manuscrito de oito cadernos, que despertou o interesse do examinador. Convidado a ler em voz alta, para que todos pudessem conhecê-la, ele consente:

— Pois então — disse o cura — quero lê-la, sequer por curiosidade; talvez nos saia alguma coisa aprazível.

Acudiu Mestre Nicolau a pedir o mesmo, e Sancho também. À vista daquilo tudo, o cura, entendendo que a todos recrearia, e a si também, disse:

— Sendo assim, peço atenção: a novela começa desta maneira:
(CERVANTES, 1978, I, XXXII, p. 190)

A observação deste recurso pode ser transposta para a análise do texto lobatiano, uma vez que as aventuras e principalmente as leituras da turma do Sítio abrem espaço para a entrada de histórias e personagens de outros espaços e tempos.

Uma das características apontadas pelos estudos lobatianos é o livre trânsito de personagens de outras histórias (textos clássicos, folclóricos, mitológicos, história em quadrinhos, cinema), nacionais ou estrangeiros. Como afirmam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1991, p. 58),

Trata-se de uma invasão do mundo contemporâneo, do qual Lobato se apropria antropofagicamente, pois são antes produtos estrangeiros que se naturalizam, ao chegarem ao sítio ou ao conviverem com os meninos.

Ocorre, portanto, na obra infantil lobatiana, uma fusão bem peculiar, uma mescla constante e harmoniosa daqueles dois primeiros níveis narrativos, com predomínio ora de um, ora de outro. Algumas vezes as aventuras dos meninos de Dona Benta são deixadas de lado e entra em cena o relato de outras histórias, contadas pela avó ou por tia Nastácia. É o caso das adaptações ou da apresentação de histórias folclóricas.

Em *Dom Quixote das Crianças*, a identificação destes dois níveis narrativos é facilitada, uma vez que, paralelamente à narração das aventuras do fidalgo, desenvolve-se o relato da história da leitura e da recepção do texto cervantino, pela turma do Sítio. Intercalados aos capítulos que contam a história do herói, há aqueles que tratam exclusivamente das cenas ocorridas no Sítio. São eles o primeiro, o VIII e o X.

O capítulo I, “Emília descobre Dom Quixote”, narra o encontro da boneca e do sabugo com os dois volumes do clássico, compondo a já destacada metáfora da dificuldade de acesso aos clássicos. No capítulo VIII, “Conversas de D. Quixote e Sancho”, surge a primeira ocorrência da auto-referencialidade, com as personagens

refletindo sobre sua própria condição. Emília afirma seu desejo de ter sua história contada em livro, como Dulcinéia teve a sua. A idéia provoca os ciúmes de Narizinho, que recorda o fato de que Lobato já publicou as asneiras da boneca, privilegiando-a. Em seguida todos conversam sobre a situação do Visconde, que continua achatado, sem vida. O capítulo X trata do “Renascimento do Visconde”, que ganha um corpo de sabugo novo, apesar de manter a cabeça e os membros antigos. Para que voltasse a falar e a mover-se, foi necessário que Emília pingasse nele o “caldinho de ciência” recolhido por ela no acidente do achatamento. Tal líquido restitui de imediato a vitalidade ao boneco podendo, por isso, ser associado ao Bálsamo de Ferrabrás, que tão bem fez a Dom Quixote.

A maioria dos capítulos começa com a utilização do primeiro nível narrativo, com os diálogos entre Dona Benta e seus netos, ritual freqüente no início dos serões em que se contam as histórias, geralmente comentários e apreciações sobre as aventuras do cavaleiro. Estas considerações são breves e a narradora aproveita qualquer oportunidade para retomar a narrativa e conseqüentemente há a transição para o segundo nível narrativo, como se pode verificar a partir do exemplo a seguir:

Quando Dona Benta chegou a este ponto, parou e indagou da Emilia.

– Onde anda o diabretinho?

Emilia desaparecera.

– Ha de estar lá na cozinha atropelando tia Nastácia, respondeu Narizinho. Continue a historia, vovó, enquanto a atrapalhadeira não aparece.

Dona Benta continuou.

– A floresta marginal, disse ela, apresentava sombras convidativas; os dois herois resolveram tirar uma soneca de descanso. Estavam no melhor dela quando, horas depois, um ruido subito acorda D. Quixote, o qual se senta e vê dois homens a cavalo que param perto. Um deles disse ao outro:

– “Tira os freios dos cavalos. Esta sombra está boa para um descanso [...] (LOBATO, 1952, p. 161)

Há pausas para o descanso também nos serões, porque tantas aventuras não se contam em uma só reunião. Outras pausas são para os quitutes de Tia Nastácia, para os comentários a respeito da história ouvida ou para esclarecimento de dúvidas, às quais a narradora responde prontamente. Apesar das interrupções, a distinção dos dois níveis é bem clara. O universo narrativo ou é o do Sítio, ou o de *Dom Quixote*, como se percebe pelo excerto anterior.

Uma vez considerada como um todo unificado, a obra infantil lobatiana permite observar a utilização dos quatro níveis apontados por Maria Augusta da C. Vieira no estudo da obra de Cervantes. Entretanto, a maioria dos títulos de Lobato privilegia o primeiro nível narrativo, em que as personagens vivenciam as mais diversas aventuras. São as obras em que não há participação de Dona Benta como narradora e seus netos agem livremente, mesmo quando contracenam com personagens trazidas de outras culturas e obras.

Ao todo, treze dos vinte e três títulos que compõem a obra infantil completa, tal como foi organizada pelo próprio autor²¹: *O saci* (1921), *Reinações de Narizinho* (1931), *Viagem ao céu* (1932), *Caçadas de Pedrinho* (1933), *Emília no país da gramática* (1934), *Aritmética da Emília* (1935), *Memórias da Emília* (1936), *O poço do Visconde* (1937), *O picapau amarelo* (1939), *O minotauro* (1939), *Reforma da natureza* (1941), *A chave do tamanho* (1942), e *Os doze trabalhos de Hércules*, em dois volumes (1944).

O segundo nível, em Cervantes constituído pela pluralidade de histórias sem relação direta ou participação do cavaleiro e seu escudeiro, ganha destaque, em Lobato, nas adaptações e nos serões, ocasião em que os moradores do Sítio são ouvintes-leitores, também sem participação direta nas ações narradas por Dona Benta, apesar de serem atentos e críticos, interferindo sempre com seus comentários e questionamentos. As obras em que predomina o segundo nível narrativo são as outras dez: *As aventuras de Hans Staden* (1927), *Peter Pan* (1930), *História do mundo para crianças* (1933), *Geografia de Dona Benta* (1935), *História das invenções* (1935), *Dom Quixote das*

²¹ Estamos considerando, para determinar estes números, a edição da Brasiliense, de 1982, comemorativa do centenário do nascimento do autor. Para as datas, observamos a relação de Marisa Lajolo em *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*.(2000).

crianças (1936), *Serões de Dona Benta* (1937), *Histórias de Tia Nastácia* (1937) *Fábulas* (s.d.) e *Histórias diversas* (s.d.).

Apesar da divisão que sugere, este enfoque não pretende ser uma classificação das obras, na esteira do que tem sido feito pelos críticos ao longo do tempo. A obra de Lobato geralmente tem sido subdividida em três grupos: os livros puramente ficcionais, os de caráter (para)didático e as obras adaptadas ou situadas fora do Sítio (DEBUS, 2004, p. 89). A intenção aqui, como já se disse, é observar o emprego dos níveis narrativos, de modo a apontar pontos coincidentes entre os textos de Cervantes e de Lobato. A rigor, nas obras infantis lobatianas não há exclusividade de um ou outro nível, apenas o predomínio do primeiro ou do segundo.

O primeiro exemplo do livre trânsito entre níveis narrativos é *Reinações de Narizinho* (1931), publicada em vários capítulos e só depois reunida em um único volume. Esta obra mescla, por exemplo, episódios de pura fantasia, nos quais predomina o primeiro nível narrativo, com a leitura da narrativa de Collodi, inaugurando o segundo nível narrativo, que servirá para a “apresentação, pela primeira vez na obra de Lobato, dos métodos utilizados por Dona Benta para narrar as histórias de outros autores” (DEBUS, 2004, p.143).

Na adaptação de *Dom Quixote* é justamente este primeiro nível narrativo que se responsabiliza por refletir sobre o processo de adaptação, constituindo o que foi denominado aqui de metaadaptação. É também neste nível que se desenvolve outra discussão, acerca da leitura, que Lajolo chama de metaleitura.

Em *Memórias da Emília* (1936), no capítulo XIII, “Minha viagem a Hollywood”, como já foi visto, realiza-se a única ocorrência do terceiro nível narrativo, o das representações teatrais, coincidentemente com o ensaio do famoso episódio cervantino da luta de Dom Quixote contra os moinhos de vento. Trata-se do primeiro movimento na direção da apropriação da personagem cervantina. Ainda que ocorra por meio de uma representação teatral, Dom Quixote é trazido para o mundo contemporâneo e contracenado com uma atriz hollywoodiana, além de passear de táxi.

Uma outra peça teatral foi inserida ao final do volume de *Histórias Diversas*. Diferentemente do que acontece em *Dom Quixote*, de Cervantes, esta peça não mantém relação direta com o resto da obra de Lobato, pois foi escrita à parte de seu

projeto literário, mantendo apenas o núcleo básico de personagens. A peça foi encaixada depois, junto a uma série de outras histórias também avulsas. Intitulada “Museu da Emília”, aparece contextualizada, nas obras completas, pela seguinte nota de rodapé:

Esta comédia foi escrita por Monteiro Lobato, especialmente para ser representada na Biblioteca Infantil Municipal de São Paulo, a 8 de janeiro de 1938. (LOBATO, 1982, p. 504)

Resta ainda observar, na obra de Lobato, a utilização do quarto nível narrativo de *Dom Quixote*. Em se tratando de transculturação, de recriar e passar a limpo a tradição literária, o que se destaca na observação da assiduidade de Dom Quixote nas obras de Lobato para o público mirim é a tematização dos livros, da leitura e seus efeitos nos leitores. Esta tematização se torna possível através do emprego do quarto nível narrativo, que em Cervantes traz para o contexto da obra a problematização da prática da leitura, utilizando-se da função metalingüística. Lobato, revelando-se leitor sensível do clássico cervantino, apropria-se desse recurso e adapta-o de modo a colocar em prática seu projeto de adaptação e de leitura. O próximo tópico, portanto, será o momento de observar mais atentamente esta apropriação.

3.2. Magia da leitura

Um aspecto amplamente analisado pelos estudiosos de *Dom Quixote* é o que Borges define como uma das “magias parciales del Quijote”, a “assombrosa” união do real com o poético, do objetivo com o subjetivo, do mundo do leitor com o mundo do livro (BORGES, 1974, p. 667). Esta fusão, pressentida na maior parte da obra, é bastante explícita em algumas passagens, a exemplo do capítulo em que se discute se a bacia do barbeiro é o elmo de Mambrino (CERVANTES, 2004, cap. XXI, p. 188-9) e do episódio do exame da biblioteca de Dom Quixote (idem, cap. VI, p. 68), quando o Barbeiro, invenção de Cervantes, julga o livro *A Galatéia*, cujo autor é o próprio Cervantes. A união do mundo do leitor com o mundo do livro culmina na segunda parte, em que as personagens são leitoras da primeira parte e entra em cena o *Quixote*

apócrifo de Avellaneda. O universo narrativo concentra-se em torno da recepção da primeira parte, fato que abre espaço para a reflexão sobre o texto e a recepção do falso *Quixote*.

O que Borges nomeia poeticamente de magia, Vieira chama de “auto-referencialidade textual” (1998, p. 86), definida como o recurso utilizado por Cervantes de tomar o próprio texto como seu referente, de embrenhar-se em si mesmo, de modo a confundir a natureza daquilo que é real com o que é ficcional.

[...] e conseqüentemente nós, leitores de outros leitores, que temos em nossas mãos o *Quixote*, sentimo-nos atraídos pela ficção, ao mesmo tempo que a ficção nos move em direção à vida. (VIEIRA, 1998, p. 90)

Se a leitura e os leitores têm posição de destaque na primeira parte da obra, na segunda tornam-se, ao lado das aventuras, a própria matéria a ser narrada. Se o *Quixote* de 1605 mantém relação intertextual com os livros de cavalaria, na continuação, de 1615, a intertextualidade se constrói a partir do texto e dos leitores da primeira parte.

Esta a magia:

[...] a inclusão do leitor marca uma distinção fundamental entre as duas partes, trazendo para o contexto da obra a problematização da prática da leitura. Ou seja, na primeira parte Dom Quixote olha o mundo a partir da óptica de suas leituras, confiante de que a realidade se recobre por uma rede de similitudes entre o lido e o vivido, enquanto na segunda parte, numa transposição paradoxal, são os próprios leitores/personagens que se surpreendem com as coincidências entre o que leram na primeira parte e o que vivem na segunda, a partir do contato direto com o cavaleiro e seu escudeiro. A inclusão da primeira parte na segunda corresponde portanto a um afunilamento do universo das referências literárias, fazendo com que o texto se defronte consigo mesmo, questionando as relações entre a verdade poética e a verdade histórica. (VIEIRA, 1998, p. 81-2)

Ao mesmo tempo em que enumera as diferenças entre as duas partes da obra, Vieira evidencia sua unidade, atribuindo-a a um afunilamento progressivo das referências literárias, das personagens, do espaço. Da multiplicidade de histórias, personagens e ambientes, o texto passa ao enfoque dos “passos detidos” de cavaleiro e escudeiro, como se o narrador fosse gradativamente concentrando sobre eles o foco de luz. Conseqüentemente, há a utilização cada vez mais intensa do quarto nível narrativo, responsável pela auto-referencialidade, que não passou despercebido para o leitor Lobato, como se verá a seguir.

Paralelo ao projeto de adaptação e sobrepondo-se aos aspectos paródicos e doutrinários, destaca-se uma significativa semelhança entre o clássico e o texto adaptado. Trata-se da relevância da leitura nestas obras. O que em Cervantes é auto-referencialidade, auto-reflexão da narrativa e dos caminhos do texto, em Lobato é um projeto de leitura implícito. Revela a preocupação constante com o leitor de sua obra e com a formação destes leitores. As reflexões acerca da leitura são realizadas através do entrelaçamento do enredo cervantino com a história de sua recepção por parte dos ouvintes-leitores de Dona Benta. A fundamental importância da leitura em Cervantes e Lobato leva Lajolo a considerar a adaptação lobatiana como *metaleitura* e *transculturação*:

Como a leitura é também personagem central no original cervantino
 – o fidalgo é um leitor aficcionado que quer viver o que lê nos livros
 – a *metaleitura* encenada por Lobato pode ganhar um significado especial: pode ser vista como um processo de *transculturação* criativa e engenhosa de um dos elementos centrais da novela cervantina. Mas ao lado disso, a *metaleitura* também pode representar uma pedagogia da leitura. (LAJOLO, 2006, p. 06)

A preocupação com a recepção, como já foi mencionado, se evidencia nos estudos existentes sobre *Dom Quixote das crianças* (1936). Eles destacam, em sua maioria, o projeto literário de Lobato, no qual a leitura tem grande importância. No dizer de Lajolo (2005c, p.97), nesta obra “encontra-se um projeto de leitura, de

tradução e de adaptação”. A partir daí surgem outros estudos que exploram a questão como, por exemplo, o de Socorro Acioli (2005). Ao observar a atuação de Emília, Acioli analisa, sobretudo, o projeto de leitura subjacente ao texto de Lobato e sua conclusão é que a boneca exemplifica um caso de *leitura-ação*, em que o leitor vivencia todas as experiências de leitura, desde a materialidade do livro, passando pela experiência estética, modificando-se à medida que o texto altera seu horizonte de expectativas para, por fim, culminar na reescritura do texto.

Se o foco de atenção recair sobre o projeto de adaptação, observa-se a relevância de dois aspectos. O primeiro é a situação narrativa permanente que Lobato constrói, a partir da exploração de um núcleo básico de personagens, através do qual o autor poderia adaptar qualquer história e ao mesmo tempo questioná-las (BÖHM, 2004, p. 63). Outro aspecto é a ficcionalização da situação de leitura apontada também por Böhm. Através de Dona Benta, leitora-adaptadora-narradora, ou seja, mediadora de leitura, materializa-se o projeto de adaptação de Lobato. A ficcionalização da situação de leitura facilita a inserção de outras histórias no universo do Sítio.

Quando o olhar se detém sobre o projeto de leitura, torna-se possível o apontamento de outras “coincidências” entre o clássico e sua adaptação. Em primeiro lugar, há que se destacar a presença marcante do objeto livro nas duas obras. Na apresentação de Dom Quixote, temos uma personagem cercada de livros de cavalaria, totalmente influenciada por eles.

Assim também são os moradores do Sítio e a ilustração do primeiro capítulo de *Dom Quixote das Crianças* (LOBATO, 1952, p. 5) confirma esta aproximação com o clássico: Emília está cercada de livros, do mesmo modo como Dom Quixote é representado na ilustração da página 15, uma reprodução da gravura de Gustave Doré que a boneca observou no livro que caiu da estante.

Mesmo sem um levantamento exaustivo das aparições dos livros ao longo de toda a narrativa, observa-se que este objeto está presente nos momentos mais marcantes. São exemplos o expurgo da biblioteca do fidalgo (CERVANTES, 1978, I, VI, p. 43), a leitura da novela “O Curioso impertinente” (CERVANTES, 1978, I, XXXIII, p. 190), ou o episódio em que o cavaleiro observa o trabalho de correção e impressão do Quixote de Avellaneda em uma gráfica de Barcelona (CERVANTES,

1978, I, LXII, p. 565). Do mesmo modo as personagens do Sítio vivem cercadas de livros e suas aventuras estão intimamente relacionadas à leitura.

O ritual dos serões é muito parecido com a situação de leitura da novela “O Curioso Impertinente”, nos capítulos XXXIII e XXXIV da primeira parte de *Dom Quixote*. Estando todos reunidos na estalagem de Juan Palomeque, o cura encontra uns escritos que julga interessantes. Com a intenção de divertir os presentes, começa a ler a obra em voz alta.

Dom Quixote enlouquece porque lê. É o que comprova a tão conhecida passagem do início do texto clássico:

Em suma, tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo. (CERVANTES, 1978, I, I, p. 30)

A leitura das novelas de cavalaria é o que o move para todas as aventuras. A leitura provoca sua ação:

Afinal, rematado já de todo o juízo, deu no mais estranho pensamento em que nunca jamais caiu louco algum no mundo, e foi: parecer-lhe convinável e necessário, assim para o aumento de sua honra própria, como para proveito da república, fazer-se de cavaleiro andante, e ir-se por todo o mundo, com suas armas e cavalo, à cata de aventuras, e exercitar-se em tudo em que tinha lido se exercitavam os da andante cavalaria, desfazendo todo o gênero de agravos, e pondo-se em ocasiões e perigos, donde, levando-os a cabo, cobrasse perpétuo nome e fama. (CERVANTES, 1978, I, I, p. 30)

Curiosamente, quando Acioli estabelece uma classificação das obras de Lobato a partir do papel da leitura e da recepção²², o segundo grupo proposto é justamente o da “leitura que provoca ação”, do qual fazem parte os títulos cuja história começa exatamente a partir de uma leitura prévia, motivadora da aventura. Isto acontece em *Peter Pan* (1930), *Geografia de Dona Benta* (1935), *A Reforma da Natureza* (1941) e *A Chave do Tamanho* (1942), para citar os casos em que a questão é mais evidente. Nestas obras,

A aventura pode acontecer fora ou dentro do Sítio, pode ser uma viagem real ou imaginária, mas configura-se pelo desafio, desbravamento, ousadia, pela vontade de fazer algo, de modificar o mundo e, em alguns casos, pelo perigo. (ACIOLI, 2005, p. 265)

Além de ter o ideal de restituição da ordem da cavalaria, elemento do mundo lido, Dom Quixote sonha tornar-se, por meio do vivido, personagem de um livro:

Quem duvida que lá para o futuro, quando sair à luz a verdadeira história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever há de pôr, quando chegar à narração desta minha primeira aventura tão de madrugada, as seguintes frases: [...] (CERVANTES, 1978, I, II, p. 32)

Este também é o desejo de Emília e se converte num dos pontos de sua identificação com o cavaleiro:

— Podia de repente aparecer um Cervantes que contasse a história num livrão como este, e me deixasse celebre no mundo inteiro, como ficou a Dulcineia. (LOBATO, 1952, p. 60)

²² As categorias propostas por Socorro Acioli são: 1. Leitura para o exercício crítico; 2. Leitura que provoca ação; 3. Prática de escrita e 4. Fantasia e aventura. (2005, p.165).

Cervantes explora amplamente a função metalingüística para elaborar reflexões críticas a respeito de sua e de outras criações literárias e artísticas, sobretudo as novelas de cavalaria. Especialmente na segunda parte, a reflexão, em geral tarefa das personagens, gira em torno da própria obra, seja acerca da primeira parte, seja sobre o falso *Quixote*. (VIEIRA, 1998, p.88). Um trecho bastante significativo para esta reflexão é o encontro com Sansão Carrasco, o primeiro leitor que aparece na segunda parte da obra clássica:

Pensativo deveras ficou Dom Quixote, enquanto não vinha o Bacharel Carrasco, de quem esperava ouvir as notícias de si próprio, como dissera Sancho, e não se podia persuadir que semelhante história existisse, pois ainda não estava enxuto na folha de sua espada o sangue dos inimigos que matara, e já queriam que andassem impressas as suas altas cavalarias. [...]

— Com que então, é verdade haver uma história dos meus feitos, e ser mouro e sábio quem a compôs?

— É tão verdade, senhor – disse Sansão –, que tenho para mim que no dia de hoje estão impressos mais de doze mil exemplares da tal história; [...] (CERVANTES, 1978, II, III, p.323-4)

Lobato, do mesmo modo, utiliza esporadicamente o espaço do texto para um olhar crítico em relação a outros textos. De acordo com os apontamentos de Acioli, esse recurso é tão importante que justifica uma das categorias propostas, a da “leitura para um exercício crítico” (2005, p. 166-170). Em *Histórias de Tia Nastácia* “o público leitor escuta e critica as histórias sem nenhuma piedade, chegando a fazer críticas fortes à cultura popular”, em *História das invenções* “há uma conversa entre Pedrinho, Narizinho e Dona Benta sobre a dificuldade de compreender os livros de ciência”. Em *Dom Quixote das crianças*, a já citada contextualização, que as novelas de cavalaria exige, representa um dos momentos em que o olhar dos leitores se volta para outros textos. Dona Benta, além de tecer considerações sobre a obra de Cervantes, recomendando sua leitura logo no início da adaptação, também sugere a leitura de

Orlando Furioso, de Ariosto, reveladora da “coisa tremenda” que eram os cavaleiros andantes:

— Isso mesmo, confirmou dona Benta. Eram os cavaleiros andantes. Depois de lermos o D. QUIXOTE havemos de procurar o ORLANDO FURIOSO, do celebre poeta Ariosto – e vocês vão ver que coisa tremenda eram os tais cavaleiros andantes. (LOBATO, 1952, p. 13)

Interessante notar, neste momento, a personagem Dom Quixote como leitora crítica de sua própria história, tanto no texto de Cervantes, quanto no de Lobato. Neste sentido, é no mínimo curiosa a semelhança dos textos. Em primeiro lugar, veja-se a leitura que o cavaleiro faz do *Quixote* apócrifo que lhe caiu nas mãos em uma estalagem a caminho de Barcelona, quando Dom Jerônimo e Dom João, outros hóspedes, propõem a leitura da segunda parte de *Dom Quixote de la Mancha*, de autoria de Avellaneda:

— Nem a nossa presença pode desmentir o vosso nome, nem o vosso nome pode desacreditar a vossa presença. Sem dúvida, senhor, sois o verdadeiro Dom Quixote de la Mancha, norte e luz da cavalaria andante, a despeito e apesar de quem quis usurpar o vosso nome e aniquilar as vossas façanhas, como fez o autor deste livro, que aqui vos entrego.

E pôs-lhe um livro nas mãos, livro que o seu companheiro trazia; pegou-lhe Dom Quixote e, sem responder palavra, principiou a folheá-lo; e dali a pedaço devolveu-lho, dizendo:

— No pouco que vi, achei três coisas neste autor dignas de repreensão. A primeira são algumas palavras que li no prólogo; a segunda ser a linguagem aragonesa, porque muitas vezes escreve sem artigos; e a terceira, que mais o confirma por ignorante, é o errar e desviar-se da verdade no mais principal da história, porque diz aqui que a mulher do meu Sancho Pança se chama Maria Gutiérrez, e não se chama tal: chama-se Tereza Pança; e, quem erra nesta parte tão

importante, bem se poderá rezear que erre em todas as outras da história. (CERVANTES, 2004, cap. LIX, p. 549)

Dom Quixote, trazido para o Brasil, *de e por* Lobato, também comenta o que lê no livro que narra sua história, em *O Sítio do Picapau Amarelo*:

Lá na varanda Dom Quixote conversava com Dona Benta sobre as aventuras, e muito admirado ficou de saber que sua história andava a correr mundo; escrita por um tal de Cervantes. Nem quis acreditar; foi preciso que Narizinho lhe trouxesse os dois enormes volumes da edição de luxo ilustrada por Gustavo Doré. O fidalgo folheou o livro muito atento às gravuras, que achou ótimas, porém falsas.

— Isso não passa duma mistificação!- protestou ele. — Esta cena aqui, por exemplo. Está errada. Eu não espetei este frade, como o desenhista pintou - espetei aquele lá.

— Isto é inevitável - disse Dona Benta. — Os historiadores costumam arranjar os fatos do modo mais cômodo para eles; por isto a História não passa de histórias.

— Mas é um abuso! — insistiu o fidalgo. — Eu, que sempre me bati pelas melhores causas, não merecia que me atraíssem deste modo.

Por fim fechou o livro; não quis ver mais. (LOBATO, 1982, p. 798)

A semelhança destas passagens é nítida. Os livros “caem” nas mãos do cavaleiro. A leitura é breve, logo desinteressa o leitor. Dom Quixote aponta os erros cometidos pelo autor (ou ilustrador). Além disso, ambas procuram de alguma forma discutir a questão da “verdade” dos livros de histórias.

Deste modo, fica claro que as personagens parecem ter consciência de sua condição de personagem e até discutem a narração de sua história. Acioli (2005, p. 202) apropriadamente destaca a passagem do capítulo III, da segunda parte da obra, em que

“o próprio Quixote, Sancho Pança e o bacharel Sansón Carrasco conversam sobre a recepção da primeira parte do livro”.

— Com que então, é verdade haver uma história dos meus feitos, e ser mouro e sábio quem a compôs?

— É tão verdade, senhor – disse Sansão –, que tenho para mim que no dia de hoje estão impressos mais de doze mil exemplares da tal história; senão, digam-no Portugal, Barcelona e Valência, onde se estamparam, e ainda corre fama que se está imprimindo em Antuérpia, e a mim me transluz que não há de haver nação em que não se leia, nem língua em que não se traduza.

— Uma das coisas – acudiu Dom Quixote – que maior contentamento deve dar a um homem virtuoso e eminente é o ver-se andar em vida pelas bocas do mundo, impresso e com estampa com bom nome, é claro, porque, sendo ao contrário, não há morte que se lhe iguale. (CERVANTES, 1978, II, III, p.324)

Os picapauenses também são supostamente leitores críticos das obras de Lobato e parecem ter consciência da recepção de seu texto, como se nota nos seguintes trechos:

— Exigente! Você já anda bem famosinha no Brasil inteiro, Emília, de tanto Lobato contar as suas asneiras. Ele é um enjoado muito grande. Parece que gosta mais de você do que de nós – conta tudo do jeito que as crianças acabam gostando mais de você do que de nós. É só Emília p’ra cá, Emília p’ra lá, porque a Emília disse, porque a Emília aconteceu. Fedorenta... (LOBATO, 1952, p. 61)

— Ganja demais, é isso, explicou o menino. Aqui quem manda é ela. Tudo quanto ela faz aquele sujeito conta nos livros. Daí a ganja. (LOBATO, 1952, p. 152)

— Lá vem você com palavras plebeias. Muitas professoras, Emília, criticam esse seu modo desbocado de falar. “Besteira”! Isso não é palavra que uma bonequinha educada pronuncie. Use

expressão mais culta. Diga, por exemplo, “tolice”. (LOBATO, 1952, p. 195)

Percebe-se, por estas falas de Narizinho, Pedrinho e Dona Benta, que eles parecem saber quem é Lobato, que possivelmente lêem seus textos e, portanto poderiam ter consciência de que são personagens e de que esses livros chegam a nós, leitores reais. Este nível narrativo, em que as personagens se posicionam e se comportam como se fossem pessoas reais, desestabiliza qualquer certeza que o leitor possa ter sobre o estatuto de ficção do texto literário.

Ao refletir sobre este aspecto, Lajolo (2006, p. 03) pondera que, quando as personagens discutem seu estatuto de ficção, “o espaço ficcional pode ganhar foros de realidade que conduzem o seu leitor a pisar devagarinho nos estreitos limites de fantasia e realidade, autor e narrador, ficção e história, personagem e pessoa”, justamente o que Borges indica como magia parcial do *Quixote*: que “Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector con el mundo del libro” e também que “tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser fictícios”²³.

Mas o estudo da obra de Cervantes e das inserções de seu cavaleiro nos textos de Lobato, a partir do recorte da leitura e dos leitores, oferece ainda algumas surpresas. No clássico, há uma profusão de alusões a personagens de outras obras literárias, assim como ocorre nos textos de Lobato, revelando, ambos os autores, múltiplas relações intertextuais.

Um recurso em especial se destaca na segunda parte de *Dom Quixote*: a inclusão, na narrativa, de uma personagem do falso *Quixote* de Avellaneda, Dom Álvaro de Tarfe. A publicação da obra apócrifa mexeu com os brios de Cervantes e não poderia passar despercebida. Maria Augusta da Costa Vieira é quem esclarece:

²³ [...] Cervantes se compraz em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro [...] tais inversões sugerem que se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Magias parciales del Quijote in: BORGES, 1974, p. 667-669. Tradução nossa.

É muito provável que pouco antes de redigir o capítulo LIX, Cervantes tenha tomado conhecimento da publicação da obra de Avellaneda que parodia de forma tosca, a seu modo de ver, a história do cavaleiro da Mancha. Diante de tanta desfeita, a melhor resposta foi introduzir o falso *Quixote* como objeto de crítica literária elaborada pelo próprio personagem. Desta forma, Dom Quixote encontra-se com leitores do *Quixote* apócrifo, passa pelo local de impressão da obra em Barcelona, suporta a encenação de Altisidora no capítulo LXX, que menciona o autor aragonês, e, finalmente, conversa com o cavaleiro mourisco – Dom Álvaro de Tarfe –, grande amigo e entusiasta das andanças do falso Dom Quixote. (VIEIRA, 1998, p. 156)

Dom Quixote conversa com Dom Álvaro. Em situação parecida, o herói conversa com personagens/leitores de sua história, Sansão Carrasco e Os Duques, assim como as personagens lobatianas conversam com Dom Quixote, Sancho e outras personagens vindas das fábulas, da mitologia, da história.

Entretanto, em Lobato, temos um outro tipo de personagens invadindo suas histórias: os leitores reais, crianças que se correspondiam com Lobato e que pediam para participar como personagens das aventuras no Sítio. A presença de “personagens do mundo de verdade” e do “mundo de mentira”, de crianças contemporâneas a Lobato e personagens ficcionais é explorada por Eliane Debus (2004, p. 155-169). A autora relaciona as crianças que Lobato inclui em suas histórias, ora apenas citando nomes, ora fazendo-os participar das aventuras. Elas aparecem, ficcionalizadas, em *O Circo de Escavatinhos* (1929), *Caçadas de Pedrinho* (1933), *O Picapau Amarelo* (1939) e *Reforma da Natureza* (1941).

O Circo de Escavatinhos traz o menino Alarico Silveira Junior, que vai ao Sítio para assistir ao espetáculo montado pelos netos de Dona Benta. Cléo, filha de Otales Marcondes, amigo e sócio de Lobato, marca presença em *Caçadas de Pedrinho*. Quando todas as personagens das fábulas vão morar no Sítio, em *O Sítio do Picapau Amarelo*, aparecem para uma visita vinte e quatro crianças, das quais somente duas não foram identificadas por Eliane Debus; todas as outras foram não só identificadas, como

também suas cartas a Lobato foram comentadas ou parcialmente transcritas pela pesquisadora. Dentre estas crianças, havia a carioca Maria de Lourdes, cujo apelido era Rãzinha. Ela surge novamente em *A reforma da Natureza*, para ajudar Emília com suas sugestões de mudanças na natureza.

Uma última correspondência a ser estabelecida entre o clássico e sua adaptação é a que se refere à modificação que sofre o leitor, definida por Acioli (2005, p. 214) como resultado da *leitura-ação*²⁴:

A *leitura-ação* é aquela em que o leitor, que designamos *leitor-agente*, sofre uma modificação e passa a agir de uma forma diferente depois do convívio com texto [sic]. Se o texto que foi lido passar a fazer parte do cotidiano do leitor, inspirar suas ações, apontar caminhos, modificar suas opiniões ou operar qualquer mudança de perspectiva para o leitor, podemos dizer que aconteceu uma *leitura-ação*.

A leitura de *Dom Quixote*, como mostra Acioli, envolve, emociona e modifica os leitores do Sítio, de uma maneira tão intensa que o cavaleiro aparece mais vezes nas obras posteriores de Lobato. A experiência é significativa de modo especial para Emília, que de boneca sem coração, como foi retratada no início de *Dom Quixote das Crianças* (1952, p. 7), passa a gatinha sensível depois da leitura da história de seu herói preferido. Fica provado ao final de *Memórias da Emília*, quando a boneca confessa seus sentimentos, que ela passa a ter um coração sensível, chegando ao extremo de declarar seu amor pelas pessoas do Sítio. Acioli revela com propriedade a evolução de Emília:

Na última consideração que Emília fez sobre Dom Quixote na obra de Lobato, ela o chama de herói e justifica que, no mundo moderno, tudo é diferente: não é só a vitória que faz o herói. A boneca Emília, que sempre prega a esperteza, a astúcia e por vezes até o egoísmo, termina a obra considerando herói um homem que

²⁴ Socorro Acioli chega à definição de *leitura-ação* a partir da análise dos textos de Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1999.

luta por justiça, mesmo apanhando muito e sendo ridicularizado por seus compatriotas. Depois de querer ser Dona Quixotinha, nos parece que Emília começa a repensar os seus valores. Se nas obras iniciais ela declarou muitas vezes que gostaria de casar com um pirata para morar em um navio, vemos nas obras finais uma Emília sonhando em ser princesa, possuir um castelo e hospedar Dom Quixote, um “suco dos sucos”. Aquela Emília que chamava Tia Nastácia de “pretura”, “negra beicuda”, de repente escreve um livro de memórias e declara seu amor à negra que a costurou com suas próprias mãos. (ACIOLI, 2005, p. 220)

A pesquisadora considera ainda que esta transformação, por um lado, pode ser vista como uma adequação da personagem, tendo em vista as fortes críticas de que foi alvo à época da publicação das histórias. Por outro lado, em sua análise, sobressai o ponto de vista da experiência estética, o que lhe permite dizer que foi a leitura de *Dom Quixote* que ocasionou uma mudança declarada nos sentimentos da boneca. (ACIOLI, 2005, p. 217).

O Cavaleiro da Triste Figura sofreu também uma transformação gradativa, intimamente relacionada com a leitura, como revela Maria Augusta Vieira durante sua análise da obra. O encontro com a obra apócrifa, uma versão literária de si mesmo, revelou-se extremamente nocivo, repercutindo nas fibras da própria identidade, uma vez que o herói não suportou “carregar o peso de um personagem homônimo e avesso a si mesmo” (VIEIRA, 1998, p. 89). Além disso, a impossibilidade de materializar a imagem idealizada de Dulcinéia, o encontro com Sansão e os Duques (seus leitores que revelam preocupações de ordem terapêutica diante de sua loucura, reforçando as intenções de seus amigos mais próximos) e, por fim, a derrota no embate com o Cavaleiro da Branca Lua, vão instaurando em sua alma algumas dúvidas quanto ao fato de ser ele realmente um cavaleiro andante, um conflito que põe em risco sua capacidade para restituir ao mundo a ordem exemplar da cavalaria. Vieira afirma ainda:

Na segunda parte é como se a obra estivesse numa constante busca de si mesma, questionando suas possibilidades e convertendo

em tema suas dúvidas e certezas. Este procedimento, por sua vez, parece ecoar nos movimentos de Dom Quixote, alterando seu perfil, isto é, alargando sua alma como diria Lukács. (VIEIRA, 1998, p. 90)

Depois de tantas decepções, o grande herói sucumbe à realidade e é obrigado a admitir que tudo não passou de loucura.

Enquanto transcorria a experiência, a loucura abstrata silenciou e a devoção de Dom Quixote aos livros manteve-se inabalável. Mas a incompatibilidade entre os ideais e o mundo foi tão acirrada que a experiência acabou excedendo os domínios da temporalidade e liquidou, com golpe certo, a verdade absoluta das novelas de cavalaria. (VIEIRA, 1998, p. 159)

Em seus últimos dias, Dom Quixote declara ser “Alonso Quijano, o Bom”. Estando já curado, torna-se inimigo das novelas de cavalaria, ciente da impossibilidade de existirem cavaleiros andantes. Mas o que se perpetuou para seus leitores, reais ou fictícios, foi a grande aventura da leitura, origem e alimento dos mais diversos ideais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Monteiro Lobato: A educação pelo sonho...

Antônio Lázaro de Almeida Prado

Houve uma vez uma dificuldade de comunicação. Alguém disse algo e não foi compreendido. Essa dificuldade gerou a necessidade da tradução, em gestos ou palavras. Houve outra vez em que alguém escreveu algo e não foi compreendido. O texto precisou ser transformado. Quando feita de uma língua para outra, a transformação chamou-se tradução. Quando a tradução se fez utilizando o mesmo código lingüístico ou outro sistema de signos, foi batizada de adaptação. E aí começaram os problemas.

Até que ponto a adaptação deve ser fiel? O que é fidelidade? Até onde o adaptador pode criar e deixar sua marca no texto que produz? Estas são questões cuja resposta ainda está distante, mas puderam orientar a leitura de *Dom Quixote das Crianças*. São também questões que suscitam calorosas polêmicas, que não podem ser resolvidas aqui.

Mas foi possível constatar que a adaptação foi um recurso fundamental, utilizado quando houve a necessidade de apresentar às crianças as fábulas de origem folclórica e textos da tradição. Como a princípio eram destinados aos adultos, estes textos, depois de compilados, precisaram passar por transformações que os adequassem a um novo público. Assim surgiram os contos de fadas infantis tal como os conhecemos e junto deles os clássicos adaptados. Uma vez que se prestavam à formação e educação deste novo público, a exemplaridade daqueles textos foi providencial. Estava iniciada a relação entre literatura e pedagogia, que permanece até os nossos dias, algumas vezes mais, outras vezes menos explícita.

No Brasil não foi diferente. Pelo contrário, o recurso às adaptações foi tão eficaz na Europa, que os autores brasileiros simplesmente trataram de transplantar os textos, sem ao menos adequá-los à nova realidade. Não se lembraram que também nós tínhamos uma tradição folclórica. Mas como tudo tem seu tempo, chegou o dia em que as manifestações culturais locais tiveram seu espaço na literatura infantil brasileira.

Nem por isso as adaptações foram relegadas a um plano inferior. Dividiram harmoniosamente o espaço.

Essa harmonia transparece na obra infantil de Lobato, que não só recuperou a tradição folclórica do país, como fez dela assunto para obras originais. Isto porque criou um universo narrativo propício ao aproveitamento destas ou de quaisquer outras histórias. Os serões que aconteciam no Sítio tornaram-se momentos de leitura agradável e divertida, mas nem por isso menos proveitosa em termos de educação e formação das crianças. Literatura e pedagogia seguiam caminhando juntas.

E assim o estudo chegou a seu ponto central, a adaptação de *Dom Quixote*. Pela especificidade do gênero, a simples tradução não seria viável. O público leitor exige tratamento diferenciado do texto por parte do autor, sob pena de simplesmente não ser lido. Para Lobato, a simples paráfrase não seria suficiente. Consciente da “receptividade do cérebro infantil” e da importância das primeiras leituras, o autor preocupou-se em levar às crianças o máximo possível de conhecimento e aventura.

As cartas de Lobato evidenciam sua postura diante das adaptações. *Dom Quixote das Crianças* é não só a execução de seu projeto de adaptação e de leitura, como também uma reflexão séria sobre o assunto.

Por um lado, o cotejo do clássico cervantino e da adaptação lobatiana permite identificar os principais recursos utilizados para a aproximação entre a obra clássica e um público mais específico. Em outras palavras, o trabalho comparativo ressalta o fato de que a adaptação é uma forma possível de leitura da obra clássica.

Por outro lado, não se pode desconsiderar que *Dom Quixote das Crianças* é o resultado de uma leitura sensível e competente, que compreende a complexa estrutura de *Dom Quixote*. Lobato pratica em seus próprios textos recursos e temas sem dúvida lidos na obra de Cervantes.

A saída encontrada por Lobato foi criar um texto que funde a paráfrase com a invenção, artifício viabilizado pela utilização de duas instâncias narrativas paralelas. A primeira delas com a história da recepção do clássico, que se revelou oportuna para a discussão de temas como a importância da leitura, a necessidade e validade das adaptações, o papel do adulto na formação de leitores críticos. Os diálogos entre Dona Benta e seus netos e os acontecimentos em que eles se envolvem nos

intervalos dos serões podem ser lidos como uma defesa do recurso da adaptação, o que permite dizer que a obra é uma metaadaptação. São momentos em que se questiona o envelhecimento do código lingüístico, o conceito de clássico, a necessidade de seleção dos assuntos. São também ocasiões oportunas para o amadurecimento das crianças e para aquisição de conhecimento.

A segunda instância é reservada a uma paráfrase que se destina a apresentar a história do Cavaleiro da Triste Figura, de modo a despertar o interesse e a sensibilidade dos pequenos leitores, sem perder de vista a importância da leitura integral do texto de Cervantes “quando tiverem o cérebro bem amadurecido”, capaz de compreender a beleza literária da obra. Ressaltando a comicidade, a aventura e o heroísmo, provoca a identificação dos leitores e põe em prática o que vai sendo discutido a respeito das adaptações. Aí se observam as supressões, os acréscimos, as adequações, as atualizações lingüísticas e evidencia-se a necessidade da ordem direta, enredo linear, ação e aventura, ingredientes imprescindíveis.

Mas Lobato leu no clássico bem mais do que o riso. Leu também o que há de mais complexo e mais profundo em *Dom Quixote*. Apreendeu, por exemplo, a arquitetura narrativa do clássico, apropriou-se dela e a aplicou em sua obra. Esta apropriação começa a se revelar pela análise de *Dom Quixote das Crianças* e acaba por se confirmar quando se observam os momentos em que o cavaleiro aparece no Sítio, vivendo aventuras que não foram criadas pelo engenho de Cervantes. Ou quando os textos de Lobato, a exemplo do clássico, se tornam ambiente propício à reflexão sobre a leitura. Ou ainda quando leitores que se correspondiam com Lobato e até personagens de outras histórias e culturas tornam-se personagens **de** Lobato, fundindo o mundo lido com o mundo vivido.

O texto lobatiano defende que, se não há como ler o texto integral, por sua extensão, densidade e complexidade, a adaptação pode ao menos fazer com que o leitor conheça uma importante faceta da obra, aquela que provoca o riso, que diverte, o que não é pouco. Em sua conferência sobre *Dom Quixote*, Olavo Bilac recordou que há duas idades para lê-lo. Na primeira ressalta-se o riso e na segunda o leitor se vê obrigado a pensar. Uma vez considerada válida esta proposição, *Dom Quixote das Crianças* ajusta-se perfeitamente a uma primeira leitura.

A adaptação de clássicos da literatura mundial representa a possibilidade de contato, ainda que superficial, com textos que fazem parte do patrimônio cultural da humanidade, ao qual todos deveriam ter acesso. Por esse motivo, garante a aquisição de referências úteis à compreensão de muitas das produções culturais contemporâneas, uma vez que os clássicos transcendem o texto de origem e tornam-se um dos elementos constitutivos da cultura, uma imagem independente do texto primeiro.

A adaptação também cumpre a função de conquistar e educar novos leitores, ampliando seu número. Revela-se como uma das leituras possíveis de uma obra, na medida em que, longe de ser uma simples “atualização”, o texto adaptado deixa transparecer a marca do adaptador, que se faz presente no texto como um pai, uma mãe, um avô ou uma avó que conta histórias a uma criança de um modo muito pessoal, procurando envolvê-la em um clima de sonho. É, portanto, uma leitura possível.

ANEXO

Visita ao Acervo IBEP-Companhia Editora Nacional dissertação Mestrado



Tânia para mim

mostrar 05/10/06 
detalhes

Cara pesquisadora,

Agradecemos o contato com nossa editora. Sobre sua pesquisa estamos enviando o formulário para preenchimento e após o reenvio agendaremos visita.

As informações básicas sobre o título solicitado estou lhe enviando neste e-mail.

O horário de atendimento para pesquisador é das 9:00 hs as 12:00 hs ou 14:00 as 17:00 hs. Salientando que só poderemos agendar dia e horário com envio do formulário preenchido.

Segue as informações básicas sobre a obra :

Dom Quixote das Crianças

Autor Monteiro Lobato

Coleção Infantis

Cia Editora Nacional

1ª edição - 1936 com tiragem de 10.625 exemplares

2ª edição - 1940 com tiragem de 5.025 exemplares

Sobre as ilustrações e outras informações mediante visita ao acervo. Disponibilizamos todos os materiais referentes para anotação, fotografias (sem flash) e outros.

Qualquer dúvida entrar em contato no telefone (11) 6099-7799 ramal 1258/1259/1260.

Atenciosamente,

Tânia Andrade Silva

Acervo Histórico IBEP-Companhia Editora Nacional



REGRAS DE FUNCIONAMENTO DO ACERVO.doc

54K [Exibir como HTML](#) [Baixar](#)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACIOLI, Socorro. *De Emília a Dona Quixotinha, uma Aula de Leitura com Monteiro Lobato*. 240 f. Dissertação de Mestrado em Letras. Orientador: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, dez/2004.

_____. Quando Emília leu Quixote. Artigo especial para o jornal *O Povo*, em 19/03/2005. Disponível em <http://adm.noolhar.com/servlet/opovo?event=ctdi_noticiaForPrint&NOT_cod=458178> Acesso em 29/05/2005.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quixote e Sancho, de Portinari. In: *As Impurezas do Branco*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1973. p. 62-78.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)Fidelidades da Tradução: servidões e autonomia do tradutor*. 2. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

AUERBACH, Erich. A Dulcinéia Encantada. In: *Mimesis*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 292-314.

AVELLANEDA, O Livro Apócrifo de Dom Quixote de la Mancha. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

AZEVEDO, C. L. et al. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC – São Paulo, 1997.

BILAC, Olavo. Dom Quixote. (Conferência pronunciada no Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, em 12 de junho de 1905). In: _____. *Júlio Verne, O Bonde, O Burro e Outros Escritos*. São Paulo: Editora Barcarolla: Oficina do Livro Rubens Barbosa de Moraes, 2004. p. 99-128.

BLOOM, Harold. Cervantes: o jogo do mundo. In: *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. 128-145.

_____. Miguel de Cervantes. In: *Gênio: os 100 autores mais criativos da história*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 58-67.

BÖHM, G. H. *Peter Pan Para Crianças Brasileiras: a adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie*. Dissertação de Mestrado em Lingüística e Letras. Orientador: Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar. Pontifícia Universidade Católica do

Rio Grande do Sul, PUCRS. 1999.

_____. *Peter Pan Para Crianças Brasileiras*: a adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie. In: CECCANTINI, J. L. C.T. (org) (org.) *Leitura e Literatura Infanto-juvenil*: Memória de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004. p. 58-71.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

BORGES, J. L. Magias parciales del Quijote. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 667-669.

CABRAL, Izaura e RAMOS Flávia B. *Dom Quixote das Crianças*: uma análise comparativa do clássico e da adaptação lobatiana. Disponível em <www.ucm.es/info/especulo/numero25/quixocri.html> Acesso em 29/03/2005.

CALVINO, Italo. *Por que Ler os Clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

CARPEAUX, O. M. Anti-barroco. In: *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Cruzeiro, 1960. Cap. VI, p. 1105-1120.

CECCANTINI, J. L. C. T. A Adaptação dos Clássicos. *Jornal Proleitura*, nº 13, Abril, 1997. p. 6-7.

_____. (org.) *Leitura e Literatura Infanto-juvenil*: Memória de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Dos Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil*: Teoria, análise, didática. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Panorama Histórico da Literatura Infanti/Juvenil*: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

CONY, Carlos Heitor. As adaptações dos clássicos e a voz do senhor. FOLHA DE SÃO PAULO. Sexta-feira, 22 de junho de 2001. Ilustrada. p. E12.

DANTAS, San Tiago. *Dom Quixote*: um apólogo da alma ocidental. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1964.

DEBUS, E. *Monteiro Lobato e o Leitor, esse Conhecido*. Itajaí: UNIVALI, Ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2004.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la Literatura Española*. Buenos Aires: Ciordia, 1969, p. 217-228.

ENTRE CLÁSSICOS 3. Miguel de Cervantes. São Paulo: Ediouro, s.d. Edição especial.

FANTINATI, Carlos E. Recursos fundamentais para um contador de histórias. In: PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (orgs). *À Roda da Leitura: Língua e Literatura no Jornal PROLEITURA*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p. 11-16.

FOLHA DE SÃO PAULO. A Longa Viagem de D. Quixote. Sábado, 18 de junho de 2005. Caderno especial. p. 5-12.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e Comunicação*. 5. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72.

KAYSER, W. Problemas de apresentação da Épica (técnica da Arte Narrativa). In: *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 7. ed. Trad. Rev. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985. p. 211-233.

KHÉDE, Sonia S. (org.) *Literatura Infantil: um gênero polêmico*. 2, ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 43-55.

LAJOLO, Marisa. Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado. In: KHÉDE, Sonia S. (org.) *Literatura Infantil: um gênero polêmico*. 2, ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 43-55.

_____. *Do Intertexto ao Hipertexto: as paisagens da travessia*. Disponível em: <<http://planeta.terra.com.br/educacao/csgiusti/Litbnkdadta/Textos/lajolo.htm>> acesso em 10/03/2005. (2005a)

_____. Dom Quixote: quando Lobato apresentou o imortal cavaleiro às crianças. Texto publicado no Caderno 2, de *O Estado de São Paulo*, em 16/01/2005, p. 10. Disponível em: <<http://lobato.globo.com/html/novidade32.html>> Acesso em 29/03/2005. (2005b)

_____. Emília, a boneca atrevida. In: MOTA, L. D.; ABDALA JUNIOR, B. (orgs). *Personae*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, p. 119-137.

_____. Lobato, um Dom Quixote no caminho da leitura. In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005, p. 94-103. (2005c)

_____. A modernidade em Monteiro Lobato In: Zilberman, R. (org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Novas Perspectivas, 8)

_____. *Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura*. Disponível em: www.unicamp.br/iel/site/graduação/quixote.rtf acesso em 23/03/06 às 15:25h.

_____. Monteiro Lobato y Don Quixote: nuestros caminos de lectura em América.. In: BARCO, Frieda Liliana Morales (org.) *En los colores de la voz*. Literatura Infantil e Juvenil em América Latina. Ciudad de Guatemala: Armar Editores, 2005, p. 11-21. (2005d)

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

_____; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: história & histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE, Ligia Chiappini M. *O Foco Narrativo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios)

LOBATO, J. B. M. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

_____. *A Chave do Tamanho*. 30. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Dom Quixote das Crianças*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. *Dom Quixote das Crianças*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1965.

_____. *Obra Infantil Completa*. Edição Centenário. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LOPES, E. M. T.; GOUVÊA, M. C. S. (orgs.) *Lendo e Escrevendo Lobato*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *Como e Por Que Ler os Clássicos Universais Desde Cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MATTOS, I. R. No Sítio de José Bento. Disponível em: <http://modernosdescobrimientos.inf.br/desc/lobato/nositiodesejosebento.htm> acesso em 27/12/06 às 9:49.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. Dona Benta, contadeira de histórias. In: PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (orgs.) *À Roda da Leitura: Língua e Literatura no Jornal PROLEITURA*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p. 24-26.

MONTEIRO, Mário Feijó Borges. *Adaptações de Clássicos Literários Brasileiros: Paráfrases para o jovem leitor*. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, Rio de Janeiro: 2002.

OSIMO, Bruno. *Curso de Tradução*. Trad. Mauro Rubens da Silva e Nadia Fossa. (Parte três – produção). Disponível em www.logos.it/pls/dictionary/linguistic acesso em 24/01/2006 às 14:26h.

PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (org.) *À Roda da Leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.

PERRONE-MOISÉS, L. Crítica e intertextualidade. In: *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p. 58-76. (Ensaaios, 14)

_____. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: *Flores da Escrivanhinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99

RADINO, G. *Contos de Fadas e Realidade Psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

RAMOS, Mário Amora. *Dom Quixote: Quatro Séculos de Modernidade*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos)

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SEYMOUR-SMIT, Martin. *Os 100 livros que mais influenciaram a humanidade*. Trad. Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Difel, 2002. (38 – *Dom Quixote*) p. 272-278.

VEGA, Miguel Angel (ed.) *Textos Clássicos de Teoría de la Traducción*. Madrid: Cátedra, 1994. p. 13-57.

VIEIRA, Adriana Silene. *Um Inglês no Sítio de Dona Benta: Estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil Lobatiana*. Dissertação de Mestrado – Unicamp, Campinas, 1998.

VIEIRA, M. A. C. *O Dito pelo Não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: EDUSP-Fapesp, 1998. (Ensaaios de Cultura, 14).

_____. Dom Quixote no Sítio do Picapau Amarelo. In: Anais do IV Congresso ABRALIC – *Literatura e Diferença*. São Paulo – USP, 1994.

ZILBERMAN, R. (org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Novas Perspectivas, 8)

_____. *A Literatura Infantil na Escola*. 7. ed. rev. ampl. São Paulo: Global, 1987.

_____. Literatura Infantil: Livro, Leitura, Leitor. In: *A Produção Cultural para a Criança*. 4.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 91-115.

_____.; LAJOLO, M. *Um Brasil para Crianças*: para conhecer a Literatura Infantil Brasileira: história, autores e textos. 4. ed. São Paulo: Global, 1993.