

4

MONTEIRO LOBATO:

ATUALIZANDO OS CLÁSSICOS AO GOSTO DO MOMENTO

Estas histórias emendam-se de tal maneira uma na outra que não têm fim. Para explicar o caso dos Argonautas tenho de ir recuando, recuando... (...) Mas por amor de Palas, Emília, pare com as perguntas, se não tenho que ir recuando até aos começos do mundo.¹

Apelo desesperado do Visconde de Sabugosa a Emília
em *Os doze trabalhos de Hércules*

A tradição brasileira de adaptar os clássicos literários para adoção escolar começou com o escritor-editor-adaptador Monteiro Lobato. Procurei fazer uma cuidadosa retrospectiva de sua trajetória profissional em minha dissertação de mestrado. Nesta tese, entretanto, pretendo resgatar as características do seu estilo de parafrasear (isto é, recontar histórias para crianças e jovens) e mostrar sua técnica polifônica em comparação com os estilos e técnicas de seus sucessores (aliás, sucessoras). Será útil e interessante lembrar um pouco da evolução do ofício de adaptador como profissional do mercado editorial. Para tanto, um breve resumo do que era indústria editorial antes e depois de Lobato pode ajudar a ilustrar certos aspectos de como funciona ainda hoje o chamado mercado-escola.

A denominação "mercado-escola" serve para designar o segmento do mercado editorial brasileiro que vive de vendas por adoção. Explicando: quando o professor adota um livro para uso em sala de aula, o aluno tem de ler para fazer um trabalho e ganhar nota, e o pai do aluno tem de comprar o livro imposto (ou algum órgão governamental tem de providenciar a doação). Por termos demorado tanto tempo para investir pesado em educação pública, e na formação de leitores, a indústria editorial brasileira baseada na chamada venda por impulso é muito fraca e pouco rentável (venda por impulso é quando alguém entra na livraria por sua livre vontade e escolhe um livro sem que haja qualquer tipo de coação).

O principal produto da indústria editorial baseada em vendas por adoção é o livro didático. Mas, por exigência do MEC a princípio e depois para minimizar os custos de manter uma enorme estrutura de logística e divulgação funcionando o ano todo (embora o momento de venda do livro didático ocorra apenas uma vez

por ano), esta indústria passou a investir também em edição e comercialização de literatura infantil, juvenil e clássicos nacionais (obrigatórios no Ensino Médio).

Os professores brasileiros, normalmente, fazem seus alunos lerem quatro livros no ano, um por bimestre, valendo pontos. Os clássicos adaptados, por serem traduções resumidas, textos enxutos, cabem bem nesse prazo de leitura escolar igual ou inferior a um bimestre. Os alunos não se intimidam com o volume de texto ou com a linguagem da obra. Os professores se beneficiam da conveniência de os alunos terem tempo hábil para ler e se submeter à avaliação.

As adaptações de clássicos, nacionais ou estrangeiros, constituem um ramo nobre entre estes livros paradidáticos (principalmente nas últimas séries do Ensino Fundamental), apesar dos preconceitos que alguns professores e críticos ainda manifestam contra o gênero.

O preconceito em si pode ser melhor compreendido se olharmos a questão com a devida perspectiva histórica. Portanto, aos fatos. A Lobato.

4.1 A NACIONALIZAÇÃO DO LIVRO ESCOLAR

No final do século XIX, os amantes da literatura já podiam comprar um bom livro no Rio de Janeiro. Não necessariamente em português. Algumas firmas francesas em expansão estabeleciam suas filiais entre as lojas elegantes da rua do Ouvidor; havia livros em francês para todos os gostos e idades. Em português? A oferta era razoável, com obras importadas de Portugal ou impressas na França. Os livros de Machado de Assis, por exemplo, eram impressos em Paris.

Muito ligado à cultura francesa em todos os aspectos da vida social, o Brasil em geral — e a Capital Federal em particular — vivia, na virada do século XIX para o XX, um momento de idolatria da cidade de Paris, considerada a capital da modernidade e da civilização ocidental.

No coração da cidade do Rio de Janeiro, destacavam-se duas livrarias, uma em frente à outra: a Garnier e a Laemmert. Eram, na verdade, duas casas publicadoras (editoras) que, tendo iniciado suas atividades em meados do século XIX, representavam o que havia de mais nobre no setor editorial brasileiro. Foi com elas que a publicação de livros se separou da edição de jornais. Os livreiros-editores estrangeiros, como os irmãos Garnier (Batist Louis e Hippolyte) e

também os irmãos Laemmert (Eduard e Heinrich), foram as figuras dominantes do nosso humilde mercado editorial até o início da era Monteiro Lobato.

Embora a edição profissional de livros e a de jornais já tivessem se tornado atividades bastante distintas, continuavam próximas, pois escritores e jornalistas freqüentavam os mesmos *habitats* (e quase sempre o escritor e o jornalista se confundiam na mesma pessoa): seguindo a moda francesa, encontravam-se nos cafés ou se reuniam nas boas livrarias, como a Garnier. Tentavam levar uma vida chique, mas raramente conseguiam. Ninguém imaginava a possibilidade de viver de literatura.

A Livraria Garnier, porém, vivia principalmente da literatura. Bem ao gosto da moda na época, importava muita literatura francesa para uma elite de consumidores cultos e endinheirados. O trágico era que, enquanto os filhos desses consumidores endinheirados eram educados com extrema rigidez para se tornarem bacharéis, o Brasil contava no início do século XX com a espantosa cifra de 84% de analfabetos — quase a mesma porcentagem de população alfabetizada na França no final do século XIX.²

A Garnier também investia em literatura nacional, publicando autores importantes como: Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Graça Aranha, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Joaquim Nabuco, Sílvio Romero, Olavo Bilac, José Veríssimo, Arthur de Azevedo, Bernardo Guimarães, Paulo Barreto (João do Rio) e outros. Os livros, como mencionado antes, eram impressos na Europa, principalmente na França ou em Portugal. Os irmãos Garnier mantinham um funcionário revisor de provas morando em Paris só para este cuidar dos livros escritos por brasileiros e impressos por lá.

Os autores de literatura não viviam de direitos autorais. Ganhavam a vida em empregos públicos ou, o que era mais comum, como colaboradores de jornais e revistas. Uma série de avanços tecnológicos — como o telégrafo, a fotografia, a impressão a cores, o telefone — e novas facilidades de transporte tinham incrementado o mercado de comunicação, tornando a imprensa periódica um setor lucrativo, inclusive para os assalariados.

No setor específico de publicação de livros, porém, a indústria nacional ainda engatinhava; a fabricação de papel era incipiente, equipamentos gráficos adequados praticamente inexistiam e a distribuição dependia de um número muito

reduzido de livrarias. Tínhamos livreiros-editores, mas não tínhamos indústria editorial.

Não foi por mero acaso que certa declaração de Nelson Palma Travassos se popularizou tanto no mundo dos profissionais do livro: “Dom João VI criou a Imprensa Nacional. Monteiro Lobato criou o livro no Brasil. O mais foi Idade Média.”³

De fato, a atividade editorial brasileira começou oficialmente no distante ano de 1808, com a transferência da corte portuguesa para o Brasil. Até então, toda e qualquer iniciativa ligada à impressão de textos era considerada subversiva e absolutamente proibida pela administração colonial. A circulação de idéias e opiniões, afinal, poderia gerar riscos para o domínio português. Na bagagem da família real, além da Biblioteca Real, Dom João trouxe também um prelo de madeira de fabricação inglesa. Com ele, o príncipe regente ordenou a instalação da Imprensa Régia, encarregada de tornar públicos os documentos oficiais do reino.

Foi das oficinas rudimentares da Imprensa Régia (a Imprensa Nacional é a sua sucessora) que acabaram saindo também, ainda em 1808, o primeiro jornal impresso no Brasil, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, e depois, em 1810, a primeira obra de literatura brasileira: *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga. Revogada, pois, a proibição de imprimir, multiplicaram-se nas províncias os pequenos jornais e teve início a (tosca) edição nacional de livros. Os primeiros investidores do setor tinham como estratégia comercial produzir de tudo um pouco.

Foi um editor de jornais e de livros na Bahia, o português Manuel Antônio da Silva Serva, quem publicou em 1818 a primeira revista de que se tem notícia: *As Variedades ou Ensaios de Literatura*. O francês Pierre François Plancher, além de alguns livros e do famoso *Almanach Plancher*, lançou em 1827 o *Jornal do Commercio*, cabendo a seu sucessor, Junio de Villeneuve, a iniciativa da primeira revista ilustrada, *Museu Universal*, em 1837. Mas foi um empreendedor brasileiro, o Sr. Francisco de Paula Brito, o criador da revista de maior longevidade daquele período: a *Marmota Fluminense*. Paula Brito também publicou autores como Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, além das comédias de Martins Pena. Um jovem e promissor escritor chamado Machado de Assis foi seu revisor de provas. Único editor brasileiro até o advento do século XX, Paula Brito constituiu

uma honrosa exceção naquele período totalmente dominado por editores franceses ou portugueses.⁴

Ah, sim. O domínio europeu se estendia ao material didático. Eram tão poucas escolas por aqui e tão poucos alunos (em termos relativos) que não fazia sentido (economicamente falando) produzir livros nacionais ou sequer mandar traduzir obras estrangeiras. Importar os livros didáticos portugueses era pura e simplesmente muitíssimo mais rápido, fácil e barato.

Nas palavras precisas de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, as principais pesquisadoras da história do nosso sistema literário, sempre ciosas da importância da materialidade no mundo das letras:

Aos olhos da ex-metrópole, a ex-colônia era vista como uma espécie de reserva de mercado para o livro português, o que levou os escritores locais mais ativos a desfraldar a bandeira, nem sempre acima de qualquer suspeita, da brasilidade do livro escolar, maneira eufêmica de promoverem seu próprio produto. Os compêndios portugueses ignoram a Independência de 22, bem como o ferrenho nacionalismo do século XIX, e continuam, impávidos, circulando pela escola brasileira. (...)

O abasileiramento dos livros didáticos só se torna realidade no fim do século XIX, concomitantemente à nacionalização do livro para crianças. (...) Além de reivindicação ideológica de um país cioso de sua independência, o antilusitanismo figura também como item importante da agenda dos escritores nacionais na luta pelo mercado brasileiro, no qual, aparentemente, imperava material escolar português.⁵

A questão é que o material didático rendia. Muito mais do que literatura.

O imigrante português Francisco Alves, estabelecido no Rio de Janeiro em 1882, foi um dos primeiros livreiros-editores a enxergar o potencial do negócio de livros para adoção em escolas. Na verdade, foi o primeiro, aqui no Brasil, a fazer dos livros escolares sua principal área de negócios e principal fonte de renda.

Antes de Francisco Alves, todos os livreiros tentavam ter em catálogo algum título que pudesse ser adotado em sala de aula, até mesmo a elegante Livraria Garnier publicava suas cartilhas, mas nenhum livreiro-editor estabelecido por aqui ousava desafiar a hegemonia dos livros didáticos portugueses. Francisco Alves decidiu que iria dominar o mercado escolar.

Em 1910, ano em que comprou a tradicional editora Laemmert, Francisco Alves inovou e publicou o paradidático *Através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manoel Bomfim; era um livro barato, sem luxo e, sobretudo, de leitura fácil e envolvente. Sua circulação tinha endereço certo: a escola.

Inspirado em modelos estrangeiros, os *romances de formação* europeus, *Através do Brasil* contava as aventuras de dois irmãos, Carlos, de quinze anos, e Alfredo, de dez. Órfãos de mãe, os dois pequenos percorriam o nosso país de norte a sul em uma dramática jornada: primeiro em busca do pai doente e, após saberem da morte do pai — na verdade um equívoco causado por um desses lances próprios de folhetins —, dos únicos parentes remanescentes que viviam no distante Rio Grande do Sul.

A documentação da editora registra que a impressão do livro, como de costume, foi feita em Paris, com tiragem inicial de quatro mil exemplares.

A idéia de *Através do Brasil* era boa. A receita para formar bons cidadãos é que não era nova. Ou, pelo menos não era inteiramente nova. A matriz vinha da velha Europa e da segunda metade do século XIX.

A literatura infantil européia, nascida para reforçar a escola na função de transformar crianças e jovens em cidadãos e cidadãs, fornecia para os pedagogos brasileiros de 1910 alguns exemplos recentes e bem-sucedidos de como certos tipos de narrativa podiam ser aliados valiosos em momentos em que a identidade nacional carecia de reforço. Em 1877, por exemplo, uma França recém-derrotada pelo poderoso Império Alemão — proclamado em janeiro de 1871 e que se unificara justamente com a vitória na guerra franco-prussiana de 1870 — celebrava a restauração de sua soberania nacional no livro para crianças *Le tour de la France par deux enfants*, escrito por Augustine Tuillerie. Entretanto o paradigma de Bilac e Bomfim ao escrever *Através do Brasil* foi mesmo o *Coração*, ou *Cuore* em italiano.⁶

Em 1886, numa Itália recentemente unificada, o escritor Edmondo de Amicis publicava *Cuore*, um livro para leitura nas escolas que cumpria função homóloga ao do francês *Le tour de la France par deux enfants*: reforçar um certo senso de identidade nacional. Sob a forma de diário de um menino, trazia para o registro do cotidiano escolar as diferentes itálias representadas pelos vários alunos do colégio. Essa escola, que reunia meninos antes dispersos por diversas províncias, tornava-se um emblema convincente da Pátria italiana unificada, que também se unificava linguisticamente na voz do autor do diário. *Cuore* ganhou sua tradução brasileira em 1891, pela mãos competentes de João Ribeiro, e teve grande circulação.⁷

Uma carta de José Bento Monteiro Lobato a seu amigo Godofredo Rangel, datada de 1916, confirma o sucesso de *Cuore* aqui no Brasil. Segundo Lobato, o impacto do livro italiano também reforçava a falta de textos brasileiros para leitura infantil: “É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde, só poderei dar-lhes o *Coração*, de [Edmondo de] Amicis — um livro tendente a formar italianinhos.”⁸

A queixa de Lobato era, na ocasião, apenas a voz de um pai preocupado com a leitura dos filhos, mas, segundo sua biógrafa Marisa Lajolo, o escritor já andava germinando idéias de “vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine”.⁹

Voltemos a 1910.

A aventura juvenil *Através do Brasil* pretendia formar brasileirinhos? Provavelmente sim, pois queria lhes ensinar *o que é o Brasil*. Mas certamente queria formar leitores; conquistar os alunos para o hábito da leitura e talvez proporcionar o gosto pela literatura.

Em todos os sentidos possíveis, *Através do Brasil* foi um expressivo salto de qualidade e quantidade na luta do livro brasileiro contra a presença do livro estrangeiro na escola nacional. Embora, como explicado anteriormente e como era costume na ocasião, suas primeiras tiragens fossem impressas em Paris. Sendo assim, pode-se dizer que o texto da obra *Através do Brasil* era brasileiro, mas os livros, enquanto objetos materiais, eram franceses.

Apesar das constantes e furiosas reclamações dos tipógrafos do Rio de Janeiro, os irmãos Garnier e também Francisco Alves não imprimiam seus *bons livros* no Brasil porque aqui não havia máquinas adequadas para imprimir livros. Muitos editores imprimiam livros no Brasil em gráficas improvisadas. Como assim improvisadas? Máquinas de imprimir jornais eram adaptadas para imprimir livros (o que comprometia seriamente a qualidade do resultado final) e o uso intenso de mão-de-obra compensava a carência de vários equipamentos específicos (o que não era economicamente rentável). Por isso todas as editoras que nasceram de livrarias, como a Garnier e a Francisco Alves, por uma questão de preço e qualidade, mandavam imprimir seus livros no exterior. As editoras que imprimiam no Brasil eram as nascidas a partir de tipografias — não usar as próprias máquinas lhes parecia um contra-senso.¹⁰

O sucesso de *Através do Brasil* foi uma vitória histórica na longa guerra contra o livro português na escola brasileira, mas o objeto-livro continuava a vir do estrangeiro. A segunda tiragem da obra, em 1914, assim como a primeira em 1910, foi toda produzida em Paris. Como e quando isto mudaria? Somente quando um certo escritor-editor arrojado e ambicioso entrasse no jogo: José Renato Monteiro Lobato.

José Renato? Pois quando Monteiro Lobato nasceu, em 1882, foi batizado como José Renato e apelidado de Juca. Sujeito tihoso desde criança, por volta de seus onze anos, decidiu mudar de nome para José Bento. O motivo, repetido por todos os biógrafos, era o desejo do menino de herdar e usar a bengala do pai, com as iniciais **JB** encastoadas em ouro; naquele tempo, década de 1890, uma bengala assim era complemento indispensável da elegância masculina. Transformando-se em José Bento, mesmo nome do pai, a bengala seria sua — e as iniciais estariam certas.¹¹

Por volta de 1918, José Bento cismou que seria ele o empreendedor que iria montar o primeiro parque gráfico específico para livros no Brasil.

Desde o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914 (chamada então de A Grande Guerra), todas as importações vindas da Europa estavam comprometidas. Foi uma fase de fortalecimento das indústrias locais por meio de um processo que os economistas chamam de substituição de importações. As duas principais indústrias associadas à produção de livros (papel e gráfica) tiveram, então, sua oportunidade histórica.

No setor de papel, o destaque foi a Cia. Melhoramentos.

Os irmãos Weiszflog que compraram a Melhoramentos em 1920 eram imigrantes alemães que começaram com uma papelaria, depois investiram no negócio de importação de papel para impressão e, a seguir, montaram uma tipografia. Publicavam catálogos comerciais, folhinhas, estampas religiosas e afins. Em 1909, eram líderes nas vendas de mapas e cadernos de caligrafia. Em 1912, pela qualidade de seus produtos gráficos e pela pontualidade na entrega dos serviços contratados, a tipografia Weiszflog Irmãos & Cia conquistou seu primeiro cliente importante: a Editora Francisco Alves. Mas seria em 1915 que a empresa ensaiaria um novo rumo publicando o famoso clássico infantil *O patinho feio*, de Hans Christian Andersen, traduzido e adaptado para as crianças do Brasil

pelo professor Arnaldo de Oliveira Barreto. Assim começava a muito bem-sucedida coleção “Biblioteca Infantil”.

O sucesso da experiência com clássicos infantis adaptados convenceu os irmãos Weiszflog do potencial do negócio livro. E a arrojada decisão de comprar uma fábrica de papel foi baseada numa aposta: a expansão do mercado para o livro impresso no Brasil aumentaria a demanda por papel; comprando a Melhoramentos poderiam ganhar duas vezes, com o livro e com o papel.¹²

No setor gráfico, a revolução começou em 1918, quando Monteiro Lobato comprou a empresa Revista do Brasil; começava sua grande aventura editorial, que continuaria em suas outras três empresas do ramo: a Monteiro Lobato & Cia, depois a Companhia Editora Nacional e, finalmente, a Brasiliense. Em apenas sete anos (1918-1925), Lobato mudou o perfil da indústria editorial brasileira.

Pragmático e ambicioso, com gosto por negócios, Lobato se propôs ganhar dinheiro escrevendo e publicando livros, apostando em tiragens altas, investindo em autores novos, profissionalizando ao máximo as muitas etapas envolvidas na produção de um livro; da idéia original ao exemplar impresso.

O editor Monteiro Lobato se preocupava, e muito, com a materialidade dos livros que publicava. Daí investir na qualidade gráfica dos volumes, importando máquinas modernas e explorando todas as vantagens técnicas de usar equipamento novo e adequado. Cuidava pessoalmente, e com carinho, da apresentação dos livros, exigia capas coloridas e ilustrações grandes e bem-feitas. Além disso, os tipos (letras) que importou para suas máquinas tipográficas permitiam melhores soluções visuais, com diagramação mais ousada.¹³ Lobato ainda fazia o possível (e o impossível) para que o lançamento de seus editados fosse acompanhado de resenhas e de críticas na imprensa.¹⁴ Em 1920, tornar-se-ia o primeiro editor nacional a bancar um anúncio de página inteira em jornal de grande circulação para divulgar um lançamento.¹⁵

Mas o grande triunfo do escritor-editor aconteceria em 1920, quando a pequena editora Revista do Brasil já se tornara a poderosa editora e gráfica Monteiro Lobato & Cia: José Bento se lançava na literatura infantil com o álbum ilustrado *A menina do narizinho arrebitado*, apresentado como “livro de figuras”. A obra foi lançada com uma tiragem enorme, até mesmo para os padrões do sempre otimista Lobato: 50 mil e 500 exemplares. Já sabendo da importância da publicidade, publicou anúncios de página inteira em jornais e, inventando a

divulgação escolar no Brasil, enviou gratuitamente 500 exemplares do livro a escolas — prática que se tornaria comum a outras editoras.¹⁶

Acontece que o então presidente do Estado de São Paulo, o Sr. Washington Luís, ao visitar algumas escolas estaduais em companhia de seu secretário de Interior, o Sr. Alarico da Silveira, ficou impressionado com o sucesso de *Narizinho*. E pediu a Alarico que fizesse uma encomenda do livro a Lobato. Quando este quis saber a quantidade, Washington Luís disse, talvez com certo exagero: 30 mil. Lobato concordou prontamente, mal escondendo sua satisfação: “Temos narizes a dar com o pau.” Em apenas nove meses a alta tiragem estava esgotada. A literatura infantil foi um sucesso tão grande que Lobato resolveu, então, dedicar-se às crianças. Mas seus livros para adultos continuavam fazendo sucesso, como *Negrinha*, que de 1920 a 1923 vendeu 15 mil exemplares.¹⁷

A percepção do extraordinário potencial comercial dos livros paradidáticos para crianças deu novo rumo à trajetória do escritor-editor. Em correspondência a Lima Barreto, datada de 1923, Monteiro Lobato tentava explicar a prioridade do produto escolar sobre qualquer outro tipo de livro baseado na certeza de retorno do investimento realizado. Escrevia ao amigo dizendo estar “refreando as edições literárias para intensificação das escolares”. E declarava com todas as letras: “O bom negócio é o didático. Todas os editores começam com a literatura geral e por fim se fecham na didática. Veja o Alves. A proximidade de abertura das aulas põe a mercadoria didática à frente de tudo mais. Só cuidamos agora de cartilhas, gramáticas, aritméticas — todos os instrumentos de torturar crianças.”¹⁸

Era por causa da rentabilidade imediata do livro paradidático, se ele caísse no gosto dos professores e fosse adotado nas escolas, que a jovem editora Monteiro Lobato & Cia podia se arriscar a investir tanto em propaganda, como fez para divulgar *Narizinho arrebitado*, edição no formato livro daquela história originalmente lançada como um álbum ilustrado. Lobato, em 1921, bancou de novo uma página inteira no jornal *O Estado de São Paulo* para apresentar aos pais e professores seu “segundo livro de leitura para uso em escolas preliminares”, destacando no anúncio que se tratava de “um novo livro escolar aprovado pelo governo de São Paulo”, e ainda oferecer desconto de 25% para revendedores.¹⁹

A invenção da menina *Narizinho* era, claro, o início da série “Sítio do Picapau Amarelo”, na qual Lobato usaria e abusaria de adaptações de textos estrangeiros (Peter Pan e os piratas, os trabalhos de Hércules, Hans Staden), bem como de desenhos animados (o Gato Félix), cinema (Shirley Temple e Tom Mix) e histórias em quadrinhos (o marinheiro Popeye). De certa maneira, Monteiro

Lobato processou todas as possíveis influências a agir sobre o universo infantil dos anos 20 e 30 para construir um universo narrativo próprio, híbrido e riquíssimo em paródias. Não havia personagem estrangeiro, ou deus grego, que, diante das artes de Emília, não acabasse “caindo de quatro”. Em *Os doze trabalhos de Hércules*, a obra que será comentada em breve, o grande herói dos heróis não seria ninguém sem a fiel colaboração de Emília, Pedrinho e Visconde. Por trás da poderosa lenda estava o jeitinho brasileiro.

Com Monteiro Lobato, o livro de leitura para adoção escolar — pois era assim que ele, escritor-editor, legítimo homem de negócios, percebia o seu trabalho literário desenvolvido para o público infantil — finalmente se nacionalizou. Livros escritos por um brasileiro, para crianças brasileiras, editados e impressos no Brasil, distribuídos de forma massificada (para os padrões da época) e fartamente consumidos pelo público escolar. Para Lobato, planejamento industrial, criação artística e comércio com objetivo de lucro não eram atividades estanques, não estavam separadas por barreiras intransponíveis.

Finalmente, em outubro de 1925, era publicado *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*, de Hans Staden, tradução e adaptação de Monteiro Lobato.²⁰ Este livro serviu de base para outro *Hans Staden*, bem mais famoso.

Antes de comentar a primeira adaptação com a marca do estilo lobatiano de escrever paráfrases para brasileirinhos, convém dar um bom salto no tempo para poder encerrar esta breve retrospectiva.

4.2 LOBATO VERSUS GETÚLIO

A vertiginosa expansão da base escolar na década de 1930, de certa maneira, foi resultado da industrialização e urbanização crescentes na sociedade brasileira. Um processo que o regime de Getúlio Vargas soube reconhecer e, depois, incrementar. Os filhos das camadas médias da população urbana aumentaram sua presença nos bancos escolares ou passaram a permanecer neles por mais tempo do que antes. As taxas de analfabetismo e exclusão continuariam altíssimas, mas o avanço em relação às décadas anteriores era significativo. As vendas de livros escolares não deixavam dúvida a respeito; de livros escolares brasileiros, vale registrar.

As políticas implantadas pelo recém-criado Ministério da Educação e Saúde combinadas com a taxa de câmbio desfavorável às importações, inclusive as de livros, criaram condições de extrema competitividade para o livro escolar nacional. Pela primeira vez na história, o livro produzido no Brasil podia custar bem mais barato do que o trazido do exterior. Os didáticos e paradidáticos portugueses desapareceram das escolas brasileiras, por fatores de mercado e decisão do Estado. Acabava o tempo dos pioneiros; a nacionalização de conteúdo e linguagem dos livros para adoção escolar era uma questão vital para o regime. Mas a contrapartida exigida pelo incentivo ao livro didático nacional era uma postura extremamente nacionalista afinada com as orientações do governo Vargas, uma ditadura com tendências fascistas.²¹

Se me permitem uma pequena arbitrariedade, não desprovida de certa lógica, gostaria de sugerir como data simbólica para a conclusão deste processo histórico de nacionalização do livro escolar no Brasil a exposição comemorativa do centenário de nascimento de Machado de Assis, organizada pelo Instituto Nacional do Livro em julho de 1939.

A própria criação do INL, no ano de 1937, constitui um marco de grande importância; era por meio do instituto que o governo pretendia incentivar mas também censurar a produção de livros.

A exposição do centenário, ao mesmo tempo que confirmava Machado de Assis como paradigma para os escritores brasileiros e estabelecia sua obra como canônica, destronava Camões do topo da nobre literatura a ser ensinada nas nossas escolas, ou seja: nacionalizava oficialmente o valor estético das belas letras em língua portuguesa.²²

E Monteiro Lobato? Para onde foi nosso herói? O autor que nunca tirava o olho do mercado-escola, deveria ter sido o maior beneficiado pelo ambiente favorável criado para o livro escolar nacional. Certo? Em política, porém, a lógica nem sempre funciona. Desde 1931, Lobato e Getúlio vinham se desentendendo publicamente por causa do petróleo e das políticas estatais para os minérios do nosso subsolo. Em 1940, o presidente fez uma última tentativa de cooptar Lobato para o regime, oferecendo-lhe a direção de um Ministério da Propaganda a ser criado. Lobato recusou e, menos de um ano depois, estava preso por enviar carta a Vargas culpando o próprio ditador pela má condução da política brasileira de minérios. São fatos que, se não nos interessam diretamente, pelo menos nos

lembram que Lobato não recebeu benefícios nem recompensas do Estado por seu extraordinário empenho pessoal na nacionalização do livro escolar.²³

4.3 O ESTILO LOBATIANO: PARÁFRASES PARA BRASILEIRINHOS

Lobato gostava tanto de “traduções e adaptações” que, ao organizar suas obras completas para a editora Brasiliense na década de 1940, dividiu seu vasto legado literário em três séries: a primeira formada por sua literatura geral, a segunda pela literatura infantil e a terceira pelas chamadas traduções e adaptações.

Meu cativo entre os selvagens do Brasil, de 1925, o livro de estréia da Companhia Editora Nacional, transformou-se, na sua segunda edição* (1927), em *Aventuras de Hans Staden* e foi com este título, muito mais apropriado, que o texto foi fixado na obra de Lobato. O primeiro livro virou relíquia de pesquisador.

E por que escrevo que o novo título é mais apropriado do que o original? Ora, porque aquele livro de 1925 não era a narrativa de Hans Staden, mas a narrativa de Lobato baseada em Hans Staden. Era infinitamente mais adaptação do que tradução. Ou, como definiu a própria editora na época, era um "texto ordenado literariamente por Monteiro Lobato".²⁴

Aquela primeira adaptação era bastante convencional, uma simplificação, com o adaptador tentando se esconder, tornar seu trabalho discreto. Como se faz hoje em dia. Já na versão publicada em 1927, que o próprio Lobato batizou como *segunda edição de Hans Staden*, houve uma profunda reformulação da estrutura narrativa, a adaptação se tornava explícita, era assumida como proposta e até justificada no prefácio. Aliás, o novo narrador da história do naufrago agora era a nossa querida dona Benta.

Sim, a boa vovó do Sítio do Picapau Amarelo, é ela quem conta, com suas próprias palavras, a história de Staden aos netos. Enquanto isso, há um outro narrador em ação, Lobato é claro, que vai contando ao seu leitor como se dá a recepção daquela leitura por Pedrinho, Narizinho, Emília, Visconde e tia Nastácia.

* O livro *Meu cativo entre os selvagens do Brasil* teve uma segunda impressão em 1926. Na folha de rosto, além da explicação "Texto ordenado literariamente por Monteiro Lobato", pode-se ler uma falsa informação: "2ª edição". Não era segunda edição, porque não houve absolutamente nenhuma transformação editorial em relação à primeira impressão. A obra continuava a ser o primeiro volume da série Brasil Antigo. A Companhia Editora Nacional apenas mandara os fotolitos de volta à gráfica, para imprimir uma nova tiragem. Esta velha confusão entre "edição" e "impressão", infelizmente, é bastante comum no Brasil e pode gerar graves equívocos.

Esta era a marca registrada da paráfrase lobatiana, técnica repetida diversas vezes ao longo da famosa e prestigiada série “Sítio do Picapau Amarelo”. Veremos outros exemplos deste estilo em breve.

É importante destacar que a narrativa sobre o naufrago Hans Staden é, a rigor, um episódio da turma do Sítio, inclui-se na segunda série das obras completas (literatura infantil), como também ocorre com as narrativas sobre Peter Pan e D. Quixote. Por “traduções e adaptações” propriamente ditas, ou seja, independentes do universo do Sítio, Lobato fixou nove volumes na terceira série de suas obras completas publicadas pela editora Brasiliense: *Contos de fadas*, *Contos de Andersen*, *Novos contos de Andersen*, *Alice no País das Maravilhas*, *Alice no País do Espelho*, *Contos de Grimm*, *Novos contos de Grimm*, *Robinson Crusoe* e *Robin Hood*.

Ao mudar o título de seu livro para a segunda edição, Lobato acrescentou um subtítulo explicativo. A folha de rosto ficou assim: “Aventuras de Hans Staden — o homem que naufragou nas costas do Brasil em 1553 e esteve oito meses prisioneiro dos índios tupinambás; narradas por dona Benta aos seus netos Narizinho e Pedrinho.”

Acrescentou também um prefácio, incorporado definitivamente por ocasião da preparação da coleção de suas obras completas. Nesse prefácio, Lobato explica não apenas suas motivações para adaptar a história de Hans Staden, como apresenta sua visão pessoal sobre a importância da permanência de certas obras, “sempre remoçadas no estilo, de acordo com os tempos”. Como é sempre preferível que o próprio autor explique seu trabalho, passo a palavra a José Bento Monteiro Lobato:

Prefácio da segunda edição

As aventuras de Robinson Crusoe constituem talvez o mais popular livro do mundo. Da mesma categoria são estas de Hans Staden. Se as de Robinson tiveram a divulgação conhecida, proveio de passarem às mãos das crianças em adaptações conforme a idade, e sempre remoçadas no estilo, de acordo com os tempos. Com as de Staden tal não sucedeu — e em consequência foram esquecidas. Quem lê hoje, ou pode ler, o livro de Defoe na forma primitiva em que apareceu? Os eruditos. Também só os eruditos arrostando hoje a leitura do original das aventuras de Staden. Traduzidas ambas, porém, em harmonia moderna, toante com o gosto do momento, emparelham-se em pitoresco, interesse humano e lição moral. Equivalem-se.

Anos atrás tivemos a idéia de extrair do quase incompreensível e indigesto original de Staden esta versão para as crianças — e a acolhida que teve a primeira

edição, bastante larga, leva-nos a dar a segunda. Trazia à guisa de prefácio estas palavras que ainda não são descabidas:

É inestimável o valor das memórias de Hans Staden, o aventureiro alemão que esteve prisioneiro dos tupinambás oito meses durante o ano de 1554. Representam o melhor documento daquela época quanto aos costumes e mentalidade dos índios. Em vista disso Dona Benta não poderia deixar de contar a história de Hans Staden aos seus queridos netos — como não poderão as outras avós e mães deixar de repeti-la aos seus netos e filhos. Para facilitar-lhes a tarefa, damos a público este apanhado, em linguagem bem simples, no qual seguimos fielmente a obra original.

O grande valor do livro de Hans Staden para nós do Brasil é que é o primeiro aparecido no mundo, sobre a nossa terra. A primeira edição foi dada em Marburgo, na Alemanha, em 1557 — isto é, 57 anos apenas, depois do descobrimento de Pedro Álvares Cabral.²⁵

Peço ao leitor que tente guardar na memória estas palavras de Monteiro Lobato; ou que faça uma marca dobrando o canto superior desta página. Precisaréi voltar à defesa que o nosso primeiro grande escritor-adaptador faz da importância do "gosto do momento" na literatura para jovens.

Para o escritor profissional Monteiro Lobato, “traduzir e adaptar” era uma atividade legítima, comum e muito útil; mais ainda: necessária. Além, é claro, de ser uma concreta alternativa de trabalho.

Naquele período, principalmente durante a década de 1930, as paráfrases que recontavam os chamados clássicos universais experimentavam de fato grande prestígio. Afinal, finalmente estávamos formando nossas novas gerações de leitores com base em livros brasileiros e não mais portugueses. Havia um certo sentimento de vitória, de orgulho. Porém, talvez tenha sido nesta época de forte demanda pela plena substituição do livro português no mercado nacional que tenham surgido os primeiros preconceitos contra livros que trouxessem na sua folha de rosto a identificação “adaptação”.

4.4 PAUSA: ORIGENS DE UM CERTO PRECONCEITO

Naquele período histórico, enquanto Lobato e alguns outros pioneiros produziam, com sucesso e elogios, suas “traduções e adaptações” para, como se dizia, preservar a “herança cultural da espécie”, já havia alguns casos que causavam reação nos leitores mais atentos e exigentes. Veja bem: leitores atentos, exigentes e adultos; um público que não era escolar, que queria ler a tradução de

um bom livro inglês, por exemplo, mas ficava insatisfeito com a qualidade do texto em português.

Tradução ruim? Segundo Paulo Rónai, desde a década de 1930, podia-se encontrar nas livrarias brasileiras um tipo de “tradução” feita a partir de edições portuguesas. Ou seja: não eram traduções oficiais; a editora apenas pagava alguém para fazer um copidesque no texto publicado em Portugal, adaptando-o para o português do Brasil. Esta prática costumava ser batizada, na folha de rosto, de “tradução revista” ou “adaptação”. Os profissionais do ramo entendiam que se tratava de uma *picaretagem*.

Cabe aqui assinalar um fenômeno curioso que não poderá escapar a quem um dia se dispuser a escrever a história da tradução literária no Brasil. É que freqüentemente profissionais pouco escrupulosos têm escolhido para língua intermediária não o francês, nem sequer o inglês — mas o português. Convidados por um editor a verter um romance clássico tanto procuram até que descubrem numa biblioteca ou num sebo alguma tradução feita em Portugal. Aí a tarefa é substancialmente facilitada: basta modificar a colocação dos pronomes, evitar os lusitanismos fonéticos que se refletem na ortografia, substituir algumas estruturas lusas por outras familiares entre nós (...) e meia dúzia de vocábulos lisboetas por equivalentes daqui.

Só Deus sabe quantas traduções foram feitas dessa maneira.²⁶

Paulo Rónai não gostava de adaptações. Tinha seus motivos.

Antes de continuarmos, é vital deixarmos claro que o termo “adaptação” para Rónai, tinha sentidos mais amplos do que o empregado nesta tese. Como tradutor profissional, e grande mestre em seu ofício, percebia as “adaptações” como desculpas para procedimentos que não admitia. Por exemplo: suprimir os trechos mais difíceis do original, por preguiça ou incapacidade de solucionar certos desafios lingüísticos. Outros exemplos: prestando serviços de supervisão à antiga editora Globo, descobriu que certa tradução que deveria ter sido feita a partir do original de *As viagens de Gulliver*, na verdade, teve como texto-base uma das “muitas adaptações para crianças” publicadas na Europa. Em outra ocasião, deparou-se com um *Quo Vadis?* cujo texto-base era uma condensação francesa do original polonês.²⁷

Em todas as situações descritas por Rónai, entretanto, não há nenhuma que tenha a ver com a paráfrase para uso escolar. Que um tradutor brasileiro tenha tido a petulância de mutilar e alterar a obra original de um poeta húngaro, destinada ao público leitor adulto, alegando que estava fazendo uma “adaptação”, é assunto que

não nos compete. E mesmo não gostando de adaptações, Paulo Rónai reconhecia a existência de um espaço próprio para a paráfrase escolar:

Mais de uma vez essas arbitrariedades são acobertadas pela etiqueta cômoda de “adaptação”. Não se pode afirmar a priori que toda e qualquer adaptação seja condenável. Há gêneros em que é mais admissível do que noutros. (...)

O setor especial da adaptação é a literatura para adolescentes [grifo meu]. Desde muito se têm feito condensações para jovens de livros tão importantes e sérios como *As viagens de Gulliver*, *Robinson Crusóé* e o *Don Quijote*. Mas atualmente [1981] parece haver excesso de obras desse tipo no mercado nacional. Ora vemos encurtarem-se obras originalmente escritas para jovens, onde a adaptação era desnecessária, ora desossarem-se e domesticarem-se obras as mais adultas e trágicas (como as de Kafka), onde ela é absurda. Em ambos os casos, os editores parecem visar à facilidade de leitores de vocabulário mínimo e cultura escassa.²⁸

Homem sincero e claro em suas posições, Rónai, escrevendo em 1981, tocou em um ponto fundamental, capaz de explicar certa má vontade que alguns setores têm com as adaptações de clássicos para uso escolar: a intenção de dar facilidade de leitura a estudantes “de vocabulário mínimo e cultura escassa”.

Por ora, interessa-nos que Paulo Rónai reconhecia a adaptação para jovens como um tipo especial de tradução, e a tradução dos clássicos como um trabalho a ser constantemente atualizado. Ensinava a seus pupilos que não existe tradução literal, pois traduzir é uma atividade seletiva e reflexiva.²⁹ Também não existe tradução perfeita ou definitiva, daí a necessidade de adequada retradução das obras clássicas em cada época. Afinal...“Elas se tornaram clássicas exatamente por exercerem forte impacto na sensibilidade dos contemporâneos. Mas, para que nós experimentemos impacto semelhante, [é preciso que] seja a obra vazada numa linguagem que identifiquemos como nossa. **Eis por que nos países cultos cada geração se empenha tanto em repossar-se dos tesouros legados pela literatura das idades anteriores** [grifo meu].”³⁰

E, por defender a existência de várias (boas) traduções de uma mesma obra clássica, Rónai acabou se deparando com a inevitável pergunta: como saber qual tradução (ou adaptação) é a mais fiel ao original.

Se alguém me perguntar agora qual dessas onze traduções [da *Eneida*, de Virgílio] é a mais fiel, confesso sem rodeios a minha total perplexidade. Pois a fidelidade é outra das falácias da tradução e, por ser a mais freqüentemente comentada, quero dedicar-lhe algumas considerações finais. Qualquer leigo, se interrogado, deve responder-nos que o primeiro dever da tradução é ser fiel ao

original. Mas em que consiste essa fidelidade? (...) O que se nos pede é reproduzirmos fielmente o sentido.³¹

É a minha deixa para lembrar aquele velho trocadilho italiano: *traduttori-traditori*. Há tradutor fiel ao original? Sei que Paulo Rónai gostava de um chiste, de atribuição incerta, de que “as traduções são como as mulheres: quando fiéis, não são bonitas; e quando bonitas, não são fiéis”.³²

Sou capaz de apostar que Borges também devia apreciar este chiste.

Voltemos à década de 1930. Deixemos que Paulo Rónai nos conduza:

A indústria editorial é, entre nós, relativamente recente. As primeiras grandes editoras começaram a surgir na década de 30. A produção nacional não era muito abundante e diversas casas incluíram em sua programação as obras-primas da literatura mundial, em parte por verificarem que a linguagem das traduções publicadas em Portugal diferia muito da usada no Brasil, em parte porque obras de domínio público não pagavam direito autoral. **Começou então um processo que nos países de cultura já se tinha concluído: a incorporação e naturalização das grandes obras de ficção** [grifo meu], especialmente do século XIX. Era a breve idade de ouro da tradução brasileira. (Ao falarmos em ouro, referimo-nos à qualidade das traduções, não à sua remuneração, é claro.) Foi quando editoras como a Cia. Editora Nacional, Globo, José Olympio, Melhoramentos, Vecchi, Pongetti, Difusão Européia do Livro, lançaram coleções de obras universais. Os tradutores, embora não muito bem pagos, podiam caprichar em suas traduções e muitos fizeram-no por amor à arte. Foi quando saíram traduções de Balzac, Dostoievski, Dickens, Maupassant, Flaubert, Proust, Tolstoi, Stendhal e outros.³³

Foi neste caldeirão de traduções e redescobertas dos "clássicos universais" (por parte dos brasileiros adultos) que as adaptações escolares para crianças e jovens puderam prosperar sem maiores resistências. Apesar do preconceito, os defensores da alta cultura não se sentiam ameaçados. A comunicação de massa da época era o rádio e nenhum pedagogo o considerava um inimigo da literatura ou do hábito de leitura, como ocorre com a televisão. As histórias em quadrinhos? Estavam começando a seduzir a juventude mundial, mas não seriam vítimas de nenhuma campanha orquestrada antes da década de 1950. O caminho estava livre.

4.5 FIM DA PAUSA: DE VOLTA AO ESTILO LOBATIANO

As paráfrases lobatianas, como mencionado antes, existiram em duas frentes: as “traduções e adaptações” escritas principalmente para a coleção “Terramarear” e as histórias do Sítio do Picapau Amarelo baseadas em narrativas

pré-existent. As duas linhas de trabalho foram marcadas por sucessos e elogios. As condições históricas estavam a favor de Monteiro Lobato e ele (como escritor) soube aproveitá-las muito bem. Além disso, possuía o extraordinário talento narrativo que o imortalizou, bem como a consciência plena do valor do prestígio literário no intrincado mercado das letras.

Em carta a sua nora Gulnara, que em 1943 sonhava tornar-se tradutora profissional e lhe pedia conselhos, Lobato escreveu em apoio àquela pretensão: “E beneficia-se com um lucro imaterial, mas valiosíssimo, que é do nome que vai fazendo. Quanto mais livros aparecerem com teu nome como tradutora, mais pontos você sobe na bolsa das Cotações dos Valores Não-Materiais e, dum ponto em diante, isso começa a capitalizar-se, isto é, a render.”³⁴

Como escritor e criador do Sítio do Picapau Amarelo, Monteiro Lobato acumulou muitos pontos naquela bolsa imaginária dos Valores Não-Materiais e sua cotação esteve sempre em alta — apesar das brigas com Getúlio Vargas, da oposição ao Estado Novo, da campanha do petróleo, do relacionamento com o Partido Comunista, da prisão etc. O nome Monteiro Lobato era, e ainda é, uma valiosa marca literária. Como tradutor e adaptador, soube se valer desse trunfo.

O *D. Quixote das crianças*, na percepção dos leitores, era muito mais uma obra de Lobato do que de Cervantes. A narradora não era a dona Benta?

Dona Benta, com seus livros, e tia Nastácia, com seus contos populares, são as Sherazades da nossa literatura. Foi por meio delas que nosso pioneiro se apropriou das histórias que quis para recontá-las ao seu modo, com direito às intervenções constantes de Emília, às explicações históricas do Visconde e aos pedidos de Pedrinho para que a avó pulasse as “passagens chatas” e fosse direto à ação. Pedrinho, aliás, era o tipo de garoto que devia adorar as adaptações livres que Lobato escrevia para a coleção “Terramarear”.

O que nos importa agora, na verdade, é que 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.

Um esclarecimento: a professora Leyla Perrone-Moisés usa o conceito de valor de grife de maneira a criticar certas técnicas de propaganda e *marketing* aplicadas pela indústria cultural ao tratar arte e literatura como mercadorias. Faço uso do mesmo conceito, que considero apropriado e perspicaz, mas sem considerá-lo como negativo. Um livro exposto na vitrine de uma livraria ou no catálogo distribuído por um divulgador escolar precisa de algum destaque, de algo que o torne um produto, digamos, “recomendado” para compra. Nesse caso, o valor de grife é esse algo que recomenda a obra — no sentido de influenciar o leitor/consumidor a comprar o livro.³⁵

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, pesquisando sobre relacionamentos entre autores e editores, também escreveram sobre a idéia de grifes literárias; mais precisamente sobre o escritor que sonha “ganhar muito dinheiro e converter-se em *griffe* altamente rentável”. As professoras Lajolo e Zilberman, porém, diferente de Leyla Perrone-Moisés, sempre trabalham com situações concretas de produção e recepção de textos, por isso entendem que, para um escritor profissional, ganhar dinheiro com seu trabalho é uma finalidade legítima.³⁶

Vamos retomar Lobato e seu jeito de atualizar os clássicos?

As narrativas inseridas na série "Sítio do Picapau Amarelo" representam os melhores exemplos da paráfrase lobatiana. São belos momentos de recuperação e valorização da tradição oral brasileira; sendo que a tradição oral é a própria origem da prática da paráfrase. É muito interessante atentar como, nessas ocasiões em que dona Benta ou tia Nastácia bancam Sherazade, são constantes e instigantes os diálogos de Monteiro Lobato com os textos originais e seus autores, graças à intermediação das personagens narradoras (dona Benta ou tia Nastácia) e das ouvintes (Emília, Pedrinho, Narizinho, Visconde).

Lobato praticava um jogo literário, explorando as contradições e conflitos entre aquele texto a ser parafraseado e os múltiplos comentários feitos, geralmente críticos ao conteúdo ou ao estilo daquela obra, que funcionavam como verdadeiras meta-narrativas. Claro que o espírito mais crítico era sempre o da boneca Emília, a "dadeira de idéias", rebelde por natureza e possível voz de um novo tempo. É quase consenso entre os especialistas que era ela o alter-ego de Lobato.

Para exemplificar, selecionei alguns trechos de *Aventuras de Hans Staden*, *Peter Pan* e *D. Quixote das crianças* — este último é o exemplo que apresento a seguir; os outros dois podem ser lidos na seção Anexos.

D. QUIXOTE DAS CRIANÇAS — contado por dona Benta:

Capítulo I: Emília descobre o D. Quixote

Emília estava na sala de dona Benta, mexendo nos livros. Seu gosto era descobrir novidades — livros de figura. Mas como fosse muito pequenina, só alcançava os da prateleira de baixo. Para alcançar os da segunda, tinha de trepar numa cadeira. E os da terceira e quarta, esses ela via com os olhos e lambia com a testa. Por isso mesmo eram os que mais a interessavam. Sobretudo uns enormes.

Uma vez a pestinha fez o Visconde levar para lá uma escada — certa vez em que dona Benta e os netos haviam saído de visita ao compadre Teodorico.

Foi um trabalho enorme levar para lá a escadinha. O coitado do Visconde souou (...) Afinal a escada foi posta junto à estante, e Emília trepou.

— Segure bem firme, Visconde — disse ela ao chegar ao meio. — Se a escada escorregar e eu cair, vossa excelência me paga.

— Não tenha nenhum receio, senhora marquesa. Estou aqui agarrado nos pés da bicha como uma verdadeira raiz de árvore. Suba sossegada. Emília subiu. Alcançou os livrões e pôde ler o título. Era o *D. QUIXOTE DE LA MANCHA*, em dois volumes enormíssimos e pesadíssimos. Por mais que ela fizesse não conseguiu nem movê-los do lugar. (...)

Brolorotachabum! — despencou lá de cima, arrastando em sua queda a escada, a Emília e o cabo de vassoura, tudo bem em cima do pobre Visconde.

A barulheira fez tia Nastácia vir correndo da cozinha.

— Nossa Senhora! Que terremoto será aquilo? (...)

— Foi a alavanca — explicou Emília. — A alavanca arrancou o livrão lá de cima e o derrubou em cima do Visconde...

— Em cima do Visconde, Emília? Então o pobre do Visconde está debaixo deste colosso? (...)

— Chega! — berrou Emília. — Não enjoe. Vá cuidar das suas panelas — e foi empurrando a negra até a porta da cozinha. Em seguida voltou correndo para o livro. Abriu-o e leu os dizeres da primeira página.

O ENGENHOSO FIDALGO

D. QUIXOTE DE LA MANCHA

por Miguel de Cervantes Saavedra

— Saavedra! — exclamou Emília. — Para que estes dois aa aqui, se um só faz o mesmo efeito? — e, procurando um lápis, riscou o segundo a.

Feita a correção, começou a folhear o livro. Que beleza! Estava cheio de enormes gravuras dum tal Gustave Doré, sujeito que sabia desenhar muito bem. A primeira gravura representava um homem magro e alto, sentado numa cadeira que mais parecia 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, coringas 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

Nisto ouviu barulho na varanda. Dona Benta e os meninos vinham entrando.

— Que é isso, Emília? — indagou a velha, ao dar com o *D. Quixote* esparramado no chão. — Quem desceu esse livro? (...)

Capítulo II: Dona Benta começa a ler o livro

O que não tem remédio, remediado está. O Visconde ficou encostado a um canto, e dona Benta, na noite desse mesmo dia, começou a ler para os meninos a história do engenhoso fidalgo da Mancha. Como fosse livro grande demais, um verdadeiro trambolho, aí do peso de uma arroba, Pedrinho teve de fazer uma armação de tábuas que servisse de suporte. Diante daquela imensidade sentou-se dona Benta, com a criançada em redor.

— Este livro — disse ela — é um dos mais famosos do mundo inteiro. Foi escrito pelo grande Miguel de Cervantes Saavedra... Quem riscou o segundo a de Saavedra?

— Fui eu — disse Emília.

— Por quê?

— Porque sou inimiga pessoal da tal ortografia velha coroca que complica a vida da gente com coisas inúteis. Se um a diz tudo, para que dois?

— 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.

— Ahn! — exclamou Emília. — Então foi por isso que o nosso Visconde mexeu nele, para conhecer a linguagem dos seus colegas viscondes. Que raça abundante! Três só aqui nesta salinha...

Dona Benta continuou:

— 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.

— O português perfeito é melhor que o imperfeito, vovó? — indagou Narizinho.

— Está claro, minha filha. Uma coisa, se é perfeita, está claro, ora, que é melhor que uma imperfeita. Essa pergunta até parece da Emília...

— Então comece — pediu Pedrinho.

E dona Benta começou a ler:

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

— 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...

— 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 Emília. — 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”, uma 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 clássica. Mas como vocês ainda não têm a necessária cultura para compreender as belezas da forma literária, em vez de ler vou contar a história com palavras minhas.

— Isso! — exclamou Emília. — Com palavras suas e de tia Nastácia e minhas também, e de Narizinho, e de Pedrinho, e de Rabicó. Os viscondes que falem arrevesado lá entre eles. Nós, que não somos viscondes nem viscondessas,

queremos estilo de 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 cinqüenta anos, dos que têm lança atrás da porta, adarga antiga (isto é, escudo de ouro) e cachorro magro no quintal, cachorro de caça.³⁷

É interessante como Lobato (ou dona Benta), em várias ocasiões, parava de contar sua história para abrir uma espécie de debate entre os personagens-ouvintes, cada um dando sua opinião sobre a linguagem empregada, às vezes sobre o enredo também. Frequentemente, dona Benta, a narradora, precisava explicar uma passagem usando um estilo com os netos, outro com tia Nastácia e um terceiro com a danada da Emília, sempre a exigir que as histórias fizessem sentido pela sua lógica de boneca rebelde. De certa maneira, o estilo lobatiano de parafrasear jogava com “traduções simultâneas” para diferentes públicos. Era polifônico.

Mikhail Bakhtin talvez o classificasse como um estilo de caráter dialógico por causa desta sua polifonia constante e fundamental, na qual os diálogos entre os personagens geram o novo (o inédito), como um complemento natural e lógico do velho (o anterior, aquilo que é pré-existente).³⁸ Os julgamentos de valor que Emília fará em *Os doze trabalhos de Hércules* podem ser exemplos deste outro significado que um diálogo pode dar aos fatos.*

Monteiro Lobato, como dona Benta, declarava amor às belezas da forma literária rica em perfeições e sutilezas, mas nem por isso se intimidava na hora de se apropriar das histórias alheias para transformá-las em narrativas novas, construídas à sua moda e bem “ao gosto do momento” (como nos explicou na segunda edição de *Hans Staden*).

E se apropriar só da literatura alheia era pouco para alguém como Lobato. Lá nas terras do Sítio do Picapau Amarelo, personagens do imaginário infanto-juvenil de todas as procedências possíveis se encontravam e interagiam. Eles podiam vir de livros, lendas gregas, gibis, desenhos animados ou filmes-seriados de Hollywood. Em *Memórias da Emília*, por exemplo, Pedrinho e Peter Pan formam uma dupla-dinâmica e se envolvem em aventuras mil, além de assistir, do alto da pitangueira, a um quebra-pau espetacular entre o divertido marinheiro

* Ver Mikhail Bakhtin e suas propostas sobre heterogenidade de discursos (heteroglossia).

Popeye (personagem de quadrinhos que conquistou o mundo dos desenhos animados) e o malvado Capitão Gancho. E esta não foi a única encenação em que o brigão Popeye se meteu, pois, bêbado, arranjava confusão com qualquer um. No fundo, era um jeito do nosso querido escritor se divertir brincando de roteirista de desenhos animados. Veja só:

A luta rompeu. Os dois marinheiros atracaram-se com a maior fúria. Eram golpes e mais golpes, um em cima do outro. Um soco de Popeye na queixada de Gancho o fez bambejar, como bêbado; forte, porém, que era pirata, logo se firmou nas pernas e avançou, desferindo uma ganchada contra o ombro de Popeye. O que a este valeu foi a agilidade. No momento em que o gancho vinha descendo, Popeye quebrou o corpo. Mesmo assim foi riscado de leve. (...)

Outra ganchada do corsário riscou o ombro do marinheiro. Popeye, então, enfureceu-se, afastando-se dez passos, sacou do bolso a lata de espinafre, cujo conteúdo engoliu a meio.

— Agora você vai ver! — cochichou Pedrinho.

E Peter Pan viu. Viu Popeye avançar contra o corsário numa fúria louca, com os músculos dos braços crescidos como bolas. Ao primeiro soco dado nas fuças do Capitão, este cambaleou e foi estatelar-se no chão a metros de distância.

— Está vendo o que é murro? — murmurou Pedrinho entusiasmado.

Mas o Capitão Gancho levantou-se e investiu mais uma vez. Coitado! Levou tal roda de murros, que ficou como paçoca que sai do pilão. Popeye amassou-o. Mas amassou mesmo, como quem amassa pão. Amassou-o de tal modo que o deixou transformado em pasta de gente.

Peter Pan arregalava os olhos, no maior dos assombros.

— Irra! Tenho visto cabras valentes, mas como este Senhor Popeye, nunca! Cada soco parece pancada de martelo-pilão...

— Ah, Popeye é assim — disse Pedrinho. (...)

O Almirante aproximou-se do [Capitão Gancho] caído e examinou-o. Viu que de fato era assim. Em seguida voltou-se para Popeye.

— E vosmecê, Senhor Popeye! Que história é esta? Como se meteu na tripulação do *Wonderland* sem ter sido engajado?

Popeye, que estava bêbado como uma cabra, riu-se:

— Ah, ah, ah! — e atirou baforadas do cachimbo antes de responder. Cada baforada era um apitinho: *pu! pu!* E na sua voz rouquíssima disse: — *I am a sailor man.* (...)

Indignado com o desrespeito, o Almirante Brown gritou para os marujos:

— Todos aqui! Agarrem-me este bêbado e metam-no a ferros!

Popeye continuava impassível. Fez mais um “pu! pu!” e caiu em guarda.

A luta entre Popeye e os marinheiros do *Wonderland* foi dessas coisas que só gênios do tamanho de Shakespeare e Dante se atrevem a descrever — e mesmo assim descrevem mal. Nunca houve tanta pancada no mundo. Se fôssemos juntar toda a imensa pancadaria que há no *D. Quixote de la Mancha* e com ela formássemos um monte, esse monte ficaria pequeno diante da pancadaria que houve no pomar de dona Benta. O espinafre ingerido pelo *sailor man* era do bom, de modo que se tornaria impossível vencê-lo. Um a um, os marujos iam sendo postos fora de combate. Quando caiu o último, Popeye deu uma risada grossa e fez — *pu! pu! pu! pu!*...³⁹

Divertia-se Monteiro Lobato e mais ainda o leitor, de qualquer idade. Tudo era possível naquele sítio, bastava fazer de conta.

As participações especiais de Popeye e Shirley Temple em *Memórias da Emília* eram uma questão de “gosto do momento” (1936). Como dizia a própria Marquesa de Rabicó: “Eu só queria saber de cinema. Queria Hollywood, que é a cidade do cinema.” E tome de sonhos de virar estrela nos estúdios da Paramount (como a estrela-mirim Shirley).⁴⁰ Vale também registrar que o marinheiro Popeye surgira nas tiras de quadrinhos em 1929 e fora adaptado para o cinema, na forma de desenhos animados de curta-metragem, pelos estúdios de Max Fleisher, poucos anos depois, já na década de 1930. Isto é: Popeye ainda era tremenda novidade no Brasil de 1936 e a garotada adorava suas aventuras cinematográficas.

Lobato era um autor “antenado”, “plugado” no mundo moderno e atento às novidades da comunicação de massa, principalmente às geradas pelos sucessos do cinema norte-americano. O estilo lobatiano de criar ou recriar tinha sempre como constante aquela sintonia com o “gosto do momento”.

Ah, claro. Não se pode esquecer de outra característica marcante, muito mais lembrada pelos especialistas e que foi fundamental para a canonização de Monteiro Lobato: o nacionalismo exacerbado, ainda que ingênuo. Pois Lobato não trouxe o americano Popeye para o Sítio do Picapau Amarelo apenas para surrar piratas e marujos ingleses. Claro que não. Trouxe-o para ser ludibriado por Emília, que trocou o seu espinafre por couve; artimanha que tornou possível ao nosso pequeno grande herói Pedrinho vencer o invencível fortão.

Ah! Que tourada bonita! Os dois meninos espinafrados caíram de murros em cima do marinheiro encovado, como cães famintos que se lançam ao mesmo osso. Foi murro de todas as bandas, de todo jeito e de todos os calibres. Popeye virou peteca. Um soco de Pedrinho o jogava sobre Peter Pan. Vinha o soco de Peter Pan que o arremessava sobre Pedrinho. E naquele vaivém ficou Popeye por dois minutos, enquanto a criançada em redor batia palmas e gritava:

— Outro! Outro! Um murro nos queixos agora!

Quem teve a honra de pregar o grande murro nos queixos, o murro que derruba nocaute, foi Pedrinho. Assentou um murro debaixo para cima — *baf!* Popeye deu duas voltas no ar e aplastou-se no chão, sem sentidos. Pedrinho agarrou-o por uma perna e puxou-o para junto da massa do Capitão Gancho.⁴¹

Vale lembrar mais uma vez que se as atuais regras de *copyright* e direito de imagem estivessem em vigor nos tempos de Monteiro Lobato, muitas cenas memoráveis nunca teriam sido escritas. Fazer como ele fazia, usar e abusar tanto

de personagens alheios e até pessoas reais, como a menina-atriz Shirley Temple, hoje é absolutamente impossível.

O que, aliás, reforça o imenso prazer de ler aquelas velhas páginas.

Nas muitas adaptações livres que escreveu, por encomenda, para a coleção Terramarear, nosso escritor-editor também manteve seu foco no tal “gosto do momento” ao lapidar o texto em português. Mesmo sem a ilustre dona Benta para servir de intermediária na narrativa, Monteiro Lobato aceitava sempre aquele desafio lançado por Emília (em *D. Quixote*), que exigia “estilo de clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido”. Que seja! Afinal, não se discute com a Marquesa.

Nem Hércules se atrevia a tanto!

4.6 DOZE TRABALHOS, UMA FEITICEIRA: A BARGANHA ENTRE MEDÉIA E EMÍLIA

Mitos jamais são definitivos. Possuem tanta força e tal carga de significados que sobrevivem ao tempo, permanecem entre nós passando de uma geração para outra, viajando junto com mercadores, trovadores, marinheiros, imigrantes e outros contadores de histórias... Eles vão por aí, correndo mundo, e se adaptando a novas terras e culturas, a outros narradores e diferentes linguagens. Os mitos são infinitos, pois são constantemente reinterpretados. São exemplos perfeitos de discursos literários que se atualizam. Permanecer por séculos ou milênios, porém, tem um preço: a mudança inevitável na sua forma e em elementos de seu conteúdo. Não há permanência sem mutação; aquela pequenina mudança que viabiliza a adaptação ao novo meio cultural, seja em outro lugar ou em outra época.

Os mitos, gregos ou não, são fatores fundamentais de nossas estruturas mentais, de nossa percepção de mundo. Podem ser esquartejados e misturados no caldeirão cultural de uma sociedade; mesmo assim vão renascer e voltar rejuvenescidos. É inevitável que, com o passar dos séculos, sofram variações, algumas até bem interessantes.

Lobato, que tanto se destacou recontando, com as suas próprias palavras, enredos como *D. Quixote*, *Hans Staden* e *Peter Pan*, usando nessas ocasiões Dona Benta como narradora e Pedrinho, Narizinho, Emília e o Visconde como ouvintes atentos e comentaristas extremamente críticos, também brilhou ao levar seus

personagens para dentro de histórias "abertas", e de domínio público, como os contos de fadas e os mitos gregos.

Destaco três títulos de sua obra que, aliás, formam uma seqüência narrativa: *O Picapau Amarelo*, *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*.

Em *O Picapau Amarelo*, tia Nastácia é seqüestrada por um dos monstros da mitologia, o terrível Minotauro. E assim, uma aventura puxa outra e começa um novo livro:

Os leitores do *Picapau Amarelo* fatalmente desapontaram com o desfecho da história. A grande festa de casamento do Príncipe Codadade com Branca de Neve acabou violentamente interrompida pelo ataque dos monstros da Fábula. Dona Benta, Pedrinho, Narizinho, Emília e Visconde conseguiram salvar-se pela fuga, a bordo de *O Beija-Flor das Ondas*; mas a pobre tia Nastácia, que se distraíra nas cozinhas do palácio com o assamento dos mil faisões, perdeu-se no tumulto. Fôra atropelada, devorada ou aprisionada pelos monstros? Ninguém sabia.⁴²

A busca por tia Nastácia é a desculpa para a turma do Sítio viajar até a Grécia Antiga em *O Minotauro* e viver várias aventuras, misturando personagens históricos, como Pércles, e mitológicos, como Hércules. Emília, Pedrinho e Visconde testemunham a luta do semideus contra a horrenda Hidra de Lerna e ficam tão impressionados que, mais tarde, em *Os doze trabalhos*, resolvem voltar para acompanhar o herói em suas outras onze façanhas.

Diferente de *D. Quixote*, *Hans Staden* e *Peter Pan*, aqui não há um texto-base para a narrativa e os comentários a respeito dela. Existe um fio-condutor óbvio: os doze trabalhos, considerados impossíveis, que o herói Hércules tem de cumprir para o rei Euristeu em troca de sua liberdade e redenção. A narrativa de Lobato, porém, é uma amálgama de histórias diversas, que se cruzam (como Hércules e Medéia) ou, na maioria das vezes, são relatadas pelo Visconde de Sabugosa, que aqui cumpre o papel que em outros livros foi reservado para Dona Benta ou tia Nastácia. Faz sentido, pois, a rigor, o Visconde é o erudito da turma, aquele que conhece os mitos e as lendas do mundo antigo. Sempre que solicitado, o Visconde se transforma em narrador, o Charles Lamb da Grécia Heróica.

Aventura vai, aventura vem, Emília, Pedrinho e o Visconde de Sabugosa vão fazendo acontecer as grandes histórias da mitologia grega. Ah, o poderoso Hércules libertou Prometeu acorrentado? Idéia da Emília, ora.

E assim Lobato vai dando uma senhora aula sobre Grécia lá do seu jeito. Nos intervalos entre as façanhas do herói e seus três companheiros oriundos do Sítio do Picapau Amarelo, muita conversa sobre quem é quem ou quem fez o que naquele mundo feito de mitos.

Medéia entra no livro numa destas conversas, quando o nosso Visconde conta a história da vida da poderosa feiticeira para seus amigos. Mais tarde, ela aparece "em carne e osso", tornando-se personagem fundamental da trama.

Por que destaco Medéia entre tantas possibilidades mitológicas abordadas em *Os doze trabalhos de Hércules*? Porque é um gancho para o tema infanticídio e, portanto, para a atualização do Rei Artur feita por Ana Maria Machado, caso que será abordado no capítulo 6. E também porque Emília faz umas comparações bem interessantes entre Medéia e Penélope, que tentarei aproveitar no capítulo 7, quando estiver comentando *Ruth Rocha conta a Odisséia*.

No devido tempo, pretendo analisar os problemas que sexo e violência nos textos clássicos podem representar para autores de adaptações escolares hoje em dia. Por ora, basta registrar como Lobato lidava com algumas destas questões em sua época. Vejamos, então, como era Medéia em sua versão lobatiana.

Não era a Medéia de Eurípedes.

Não, mesmo. Lobato era encantado pela princesa-feiticeira, "uma danada" que conquistava até a admiração da Emília. Eurípedes escreveu uma peça sobre uma temível estrangeira. Podemos, portanto, imaginar a seguinte situação: um leitor de onze anos entra em contato pela primeira vez com o mito de Medéia lendo Lobato. Alguns anos depois, começa a participar do grupo de teatro da escola e conhece a outra Medéia, a de Eurípedes. Trata-se do mesmo mito, porém de duas leituras completamente diferentes. Pode ser um choque. Aí pode surgir a velha dúvida: qual a verdadeira?

Não é uma questão de verdade. Mitologia não é para ser verdadeira.

Inegável que a versão canônica para o mito é a de Eurípedes, entretanto devemos sempre ter em mente que esta versão não é a única, nem a primeira.

Antes de continuar, convém lembrar a "biografia" de Medéia.

À fábula, pois. Era uma vez uma princesa, ela vivia em um país distante chamado Cólquida, a terra do lendário Velo de Ouro, era filha do rei Eetes. Como outras princesas da mitologia, vide Ariadne de Creta, estava lá para se apaixonar pelo bravo herói que um dia chegaria para conquistar seu coração. Por paixão,

romperia a ordem estabelecida, trairia sua pátria e sua própria família. A princesa daria ao herói a vitória, que não poderia ser alcançada sem ajuda tão preciosa. Sem a astúcia de Medéia, e suas poções, Jasão provavelmente teria virado comida de dragão. Ou, como disse a boneca Emília, "estou vendo que nessa aventura dos Argonautas o verdadeiro herói não foi Jasão nem nenhum de seus companheiros, foi o Cupido". Pois é, Medéia fez dormir o dragão invencível que guardava o Velo, Jasão só teve portanto de ser um ladrão hábil, embarcando rápido no *Argo* e garantindo a fuga com seus dois prêmios: o precioso velo e a princesa.

Ariadne, seduzida e abandonada por Teseu, logo depois de terem fugido juntos da ilha de Creta, pelo menos foi descartada solteira, ainda jovem e bonita, sendo consolada, dizem, pelo deus Dionísio. Medéia não teve tanta sorte.

A princesa continuou apaixonada, mesmo depois de casada com Jasão, o príncipe sem reino, mas se antes podíamos pensar nela como uma mocinha ingênua que perdia a cabeça e jogava tudo para o alto ao cair de amores pelo belo forasteiro, agora teremos uma ardilosa feiticeira em ação. Fazer um dragão imortal dormir, afinal, não é lá nenhuma mágica impressionante. Matar e ressuscitar alguém, rejuvenescendo a pessoa, isto sim é um senhor feitiço.

Jasão era um pobre príncipe sem reino porque seu tio Pélias usurpara o trono de seu pai, o velho Eson, legítimo rei de Iolcos. Mandar aquele sobrinho em busca do Velo de Ouro fora a maneira encontrada pelo usurpador para se livrar de um inimigo; ninguém voltava da Cólquida. Jasão voltou, mas quem continuou rei de Iolcos foi Pélias. Por pouco tempo...

Medéia chegou a Iolcos realizando mágicas fabulosas, entre elas remoçar o pai de Jasão, Eson. De faca na mão, matou e picou o sogro em pedacinhos, depois ferveu tudo em um caldeirão com ervas, e deste caldeirão mágico saiu um novo Eson, inteiro, vivo, forte, belo e moço. Mas este milagre não era apenas um agrado familiar, era etapa de uma estratégia para fazer de Jasão o rei. As filhas de Pélias ficaram encantadas com aquele milagre e foi fácil Medéia convencê-las de que o monarca também poderia ser remoçado pela magia do caldeirão. Resultado: as filhas mataram e picaram o pai para que a feiticeira o ressuscitasse no auge de sua juventude. Quando chegou a hora de reviver Pélias, Medéia não fez sua parte. O usurpador estava mesmo morto, era definitivo, irreversível. Jasão, porém, não conseguiu assumir o trono depois de tão macabro assassinato. Teve de fugir com a esposa para Corinto e recomeçar a vida por lá.

Primeiro, princesa da Cólquida. Depois, feiticeira de Iolcos. A personagem Medéia foi mudando, mas aos poucos. Jasão continuou o mesmo: um sedutor de mocinhas que podiam ajudá-lo a ser rei.

Muitos anos tinham se passado desde o início do romance de Jasão e Medéia. Muitas viagens, dificuldades e privações depois, o casal de errantes tinha agora dois filhos, crianças muito amadas. Tanto pelo pai como pela mãe. É neste ponto da história que Eurípedes ambienta sua peça, a tragédia que consagrou Medéia como um dos mais poderosos mitos ocidentais. Logo ela que era estrangeira, vinda de terras da Ásia.

Medéia, de Eurípedes, encenada provavelmente em 431 a.C., é a versão mais forte do mito: não mais apenas bela princesa ou poderosa feiticeira, mas uma mulher traída, cega de ciúme e de ódio, determinada a qualquer coisa para se vingar, principalmente do homem que a trocou por outra.

A morte dos pequenos filhos de Jasão e Medéia é a chave para entender o impacto da tragédia escrita por Eurípedes. Pois uma mulher tão cruel a ponto de ser capaz de matar os próprios filhos para punir o marido é um monstro abominável, alguém que viola regras básicas da natureza e pisa sobre os princípios da ética ocidental.

Em resumo: depois de longo exílio em Corinto, Jasão resolve tomar uma nova esposa e escolhe a jovem Glauce, a filha do rei, desprezando assim os anos de amor, fidelidade e dedicação de Medéia. Ela não aceita tamanha traição, ameaça tanto Jasão como sua nova princesinha. Não se curva nem diante da presença do rei, o que acaba por piorar sua situação. Sendo ela uma feiticeira famosa, e que não esconde de ninguém o quanto está ultrajada, o rei, temendo pela segurança da filha, decide banir Medéia e seus filhos de Corinto. Jasão nada faz além de acusar a ex-mulher pelas desgraças que a estão atingindo. Por fim, após conseguir uma promessa de asilo por parte de Egeu, soberano de Atenas, pai do herói Teseu, Medéia decide destruir Jasão como ele a tinha destruído. Usando de ardis, manipula o ex-marido e os filhos para causar a morte de Glauce e do rei. Mas a vingança não termina aqui. É preciso que Jasão sofra para sempre, que sua perda seja irreparável, que sua dor o leve à loucura e o faça desejar ser uma sombra no Hades. Medéia, então, mata seus próprios filhos para castigar aquele homem, o traidor, que tanto amou e agora odeia com todas as suas forças. Esta é a

Medéia que permaneceu para a maioria de nós: a mulher que transformou seu amor em ódio contra o marido infiel. Se ela não pode ser feliz, ninguém será.

Antes de Eurípedes estabelecer o cânone, a morte das crianças fazia parte do mito de Medéia como um trágico acidente. Depois de Eurípedes, passou a ser duplo homicídio premeditado.

Um detalhe; e tudo passa a ser diferente.

É como se aquele lamentável descuido de Teseu, ao retornar vitorioso da ilha de Creta usando as velas pretas em seu barco, fosse uma ação planejada para induzir Egeu ao suicídio e assim tomar o trono de Atenas. Seria, aliás, o crime perfeito. E em vez de herói destemido, Teseu seria conhecido como vilão frio e calculista, um bandido da pior espécie, o arquétipo do mau-filho.

Só para lembrar, Teseu, ao partir para Creta com o objetivo de matar o Minotauro, combinou com o pai, o rei Egeu, que se tudo desse certo, navegaria de volta para Atenas usando velas brancas no barco. Velas pretas significariam luto, pois Teseu estaria morto. O bom Egeu, ao avistar as velas pretas no horizonte, ficou desesperado pela perda do filho e se jogou do alto das pedras, dentro do mar. E assim o príncipe virou rei. Reescrever a história de Teseu e transformá-lo em um vilão seria muito, muito fácil.

De certa maneira, foi o que fez Eurípedes com a princesa da Cólquida ao tentar enfatizar sua condição de estrangeira, de mulher não-grega, de alguém diferente e perigosa porque veio de muito longe, trazendo consigo outros valores, inclusive as sementes da desgraça. Ele estava no seu direito como autor.

De volta à fábula.

Após aquele festim diabólico em Corinto, Medéia encontrou abrigo e asilo na cidade de Atenas, nos braços de Egeu, de quem se tornou esposa, e a quem deu um filho, Medas, futuro patriarca do povo persa. Conta a lenda que Egeu e Medéia viviam bem e felizes até a chegada de Teseu, filho bastardo do rei e herói em ascensão. Temerosa de que Teseu herdasse a coroa, e não Medas, Medéia tentou matar o herói, falhou e foi expulsa de Atenas, banida pelo novo marido. Foi parar na Tessália e adorada como deusa por causa dos seus poderes fantásticos.

Opa. Mas Teseu era um dos Argonautas e consta que ele teria navegado com Jasão anos depois de matar o Minotauro, ou seja: muito tempo depois de se apresentar ao pai em Atenas. Como ele pode ter conhecido Medéia em um momento que, a rigor, seria o futuro. Sim, pois para Medéia aquelas aventuras dos

Argonautas estavam no seu passado. O encontro daqueles dois, Teseu e Medéia, naquele momento, representa uma anomalia espaço-temporal. É interessante como a mitologia, grega ou não, está cheia delas. Se tentarmos compor narrativas lineares, dar-lhes a forma de um elaborado folhetim, é inevitável cairmos em um labirinto sem saída, cuja entrada se desfaz após entrarmos. Nem o fio de Ariadne seria solução.

Em *Os doze trabalhos*, Monteiro Lobato situa sua Medéia justamente neste pacato período em que ela estava casada com o rei Egeu. É uma rainha, mas também é a feiticeira em tempo integral, temida e respeitada. **A versão infanticida criada por Eurípedes é ignorada por Lobato**, ele não deseja uma vilã, mas uma aliada para Hércules e seus companheiros do Sítio.

É curioso. Lobato não teve nenhum pudor de narrar outros mitos contendo assassinato de crianças, mas poupou Medéia. Contou, entre outras, a lenda de Filomena, a princesa grega que teve a língua cortada porque não quis se entregar ao marido da irmã. O malvado, depois disto, trancafiou a coitada em um castelo abandonado, voltou para casa e disse à esposa que a cunhada tinha morrido. Presa e sem língua, Filomena descobriu um jeito de mandar uma mensagem para a irmã: fazer um comprido bordado com uma série de cenas que fossem representando toda a sua infeliz história.

O narrador é o Visconde de Sabugosa:

— Progne estava tomada de tal ódio pelo marido que imaginou a mais terrível das vinganças: ajudada pela irmã Filomena, matou o menino Ítis, filho de Tereu, e cortou-lhe a cabeça...

— Que monstra! — berrou Emília. — Que culpa tinha o coitadinho?

— Nenhuma, está claro. Mas é sabido que o ódio é assim: não respeita coisa nenhuma. O ódio de Progne contra o marido estendeu-se ao menino, que era um produto desse marido, uma espécie de prolongamento dele. Muito bem. Tereu estava no banquete, já com a cabeça tonta de tanto vinho, de modo que quando viu entrar Filomena com uma coisa em punho julgou que fosse visão. Esfregou os olhos. Olhou de novo. Sim, era ela mesma... A cunhada adiantou-se e jogou para cima da mesa a coisa que trazia na mão. Tereu arregalou os olhos: era a cabeça de seu filhinho Ítis!⁴³

Se não fez referências ao assassinato hediondo dos filhos de Jasão, talvez para preservar a imagem de Medéia junto ao leitor, Monteiro Lobato optou por contar os detalhes a respeito de Hércules matando sua mulher e seus filhos em um horrendo acesso de fúria induzido pela deusa Hera.

— Sim, oito filhos e filhas, e um dia os matei a flechaços... (...) coisas lá da deusa Hera, que tanto me persegue. Essa deusa me fez cair num acesso de loucura, e eu então matei meus próprios filhos e filhas, coitadinhos... (...) louco furioso, matei não só meus filhos como também a pobre e querida Mégara, minha esposa... (...) E depois de matar minha pobre gente eu me aprestava para matar também o bom Anfitrião, quando a boa Palas me salvou de mais esse horrendo crime (...) Palas curou-me da loucura. 12, I, p. 31.

Se Hera enlouquecia, Palas (Athena) curava. Pobre Hércules, tão forte, tão valente e tão bom de briga, mas, coitado, um mero brinquete nas mãos daquelas mimadas e caprichosas deusas do Olimpo.

Talvez Hércules pudesse matar tanta gente inocente, inclusive os filhos e filhas, e mesmo assim continuar herói numa boa porque a culpa, afinal, era de Hera. O bom Hércules não matava mulheres e crianças por vontade própria, ciúme ou vingança. Matava porque uma deusa má, ciumenta, despeitada e vingativa não se conformava de ter sido traída pelo marido, sendo capaz de qualquer vilania para causar sofrimento e desgraças na vida do herói-bastardo.

Se prestarmos bastante atenção, poderemos constatar como Lobato repetia o padrão de julgamento "mulher traída é o pior dos males, por isto tenha medo, muito medo dela". A sua versão de Medéia é que escapou do estigma. Repito: a personagem não está lá no livro como princesa, mulher ou estrangeira; a Medéia de *Os doze trabalhos de Hércules* é a maior de todas as feiticeiras da Grécia Antiga. Onde os heróis falham, ela triunfa.

A feiticeira de Lobato se destaca como personagem nos dois tomos de *Hércules*. Inicialmente como aquela coadjuvante que, na opinião de Emília, deveria ser aclamada a verdadeira protagonista da conquista do Velo de Ouro. Alguns comentários aqui, outras histórias ali, vai crescendo a imagem da feiticeira no imaginário de Emília, Pedrinho e Visconde; e a admiração da boneca por Medéia. Durante a empreitada para limpar as cavalariças de Augias, o Visconde respira por demais o cheiro horrendo da sujeira dos cavalos e enlouquece. É quando Medéia entra de fato na trama, agora como personagem lobatiano.

Emília bateu na testa: sinal de idéia de primeira ordem.

— Já sei a solução! — berrou. — Esculápio não existe, mas existe Medéia. Levemos-lhe o Visconde. Ela pica-o em pedacinhos, ferve tudo num caldeirão e do vapor extrai um Visconde novo, moço, lindo e sem loucura nenhuma.⁴⁴

Medéia picou, ferveu e curou o Visconde de Sabugosa. Como pagamento, quis de Hércules "aquela criatura tão maravilhosa", a boneca Emília. Hércules, claro, não aceitou a proposta, portanto não pagou aquela cura, ficou devendo. Dívida que a feiticeira cobrou quando o herói voltou mais tarde, no volume II, trazendo a própria Emília para ser curada de uma mudez lançada por Hera. Emília muda? E desta vez não haveria pílula falante que desse jeito.

— Só vejo uma solução: Medéia. Hércules que a leve já ao palácio de Medéia. Com uma boa fervura, a Emília fica totalmente nova e mais faladeira do que nunca.⁴⁵

Resumindo: Emília curou-se com a ajuda de Zeus e negociou com Medéia, trocando um Pomo de Ouro do Jardim das Hespérides por uma varinha de condão. Com essa varinha mágica, a boneca começa a aprontar as maiores confusões na Grécia. E assim, a cada nova aventura ao lado de Hércules, a fama de Emília como "pequena feiticeira" vai crescendo, principalmente graças aos infalíveis truques do faz-de-conta. O interessante para nós aqui é observar como Emília passa a se espelhar em Medéia, a quem considera uma "danada" admirável:

— Tenho os meus segredos, como Medéia tem os dela...

O herói não insistiu. Ninguém no mundo estava mais convencido de que a boneca era na realidade uma curiosíssima feiticeira dos séculos futuros. (...)

— Então posso atacar o pastor, certo de que o dragão sairá daquela caverna?

Emília respondeu com majestosa segurança:

— **PODE!**

Era o tom de Medéia e Circe. Era o tom dos oráculos. Era o tom de Palas — e Hércules não duvidou nem por um milésimo de segundo.⁴⁶

O espírito da literatura juvenil não é o das tragédias teatrais. **A Medéia de Lobato só poderia ser aquela Medéia de Eurípedes na condição de vilã**, de uma boa "bisca", uma antagonista que fosse ainda pior do que a malvada Hera. E a cruel estrangeira infanticida de Eurípedes jamais poderia ser aquela aliada tão importante de Hércules e Emília, barganhando o preço de suas curas e trocando um Pomo de Ouro por uma varinha de condão.

Era preciso escolher, adequar, adaptar. Foi o que fez Monteiro Lobato. No contexto de *Os doze trabalhos de Hércules*, ficou perfeito. O homem sabia mesmo como atualizar mitos.

NOTAS DO CAPÍTULO 4

- ¹ MONTEIRO LOBATO, *Os doze trabalhos de Hércules*, I, p. 215.
- ² PAIXÃO, p. 12 e 13.
- ³ PAIXÃO, p. 46.
- ⁴ PAIXÃO, p. 12 e 13.
- ⁵ LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 183 e 184.
- ⁶ LAJOLO, *Usos e abusos da literatura na escola*, p. 56.
- ⁷ LAJOLO, "Através do Brasil: Introdução", p. 21.
- ⁸ LAJOLO, "Através do Brasil: Introdução", p. 23.
- ⁹ LAJOLO, "Através do Brasil: Introdução", p. 23.
- ¹⁰ PAIXÃO, p. 17.
- ¹¹ LAJOLO, *Monteiro Lobato, um brasileiro sob medida*, p. 12.
- ¹² PAIXÃO, p. 74.
- ¹³ PAIXÃO, p. 49.
- ¹⁴ LAJOLO, *Monteiro Lobato, um brasileiro sob medida*, p. 32.
- ¹⁵ PAIXÃO, p. 49.
- ¹⁶ PAIXÃO, p. 49.
- ¹⁷ PAIXÃO, p. 49.
- ¹⁸ LAJOLO e ZILBERMAN, p. 110.
- ¹⁹ LAJOLO e ZILBERMAN, p. 111.
- ²⁰ PAIXÃO, p. 67.
- ²¹ PAIXÃO, p. 80.
- ²² PAIXÃO, p. 95.
- ²³ LAJOLO, *Monteiro Lobato, um brasileiro sob medida*, p. 76 e 77.
- ²⁴ LOBATO, *Meu cativo entre os selvagens do Brasil*.
- ²⁵ LOBATO, *Aventuras de Hans Staden*, p. 119 e 120.
- ²⁶ RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 96.
- ²⁷ RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 92.
- ²⁸ RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 98.
- ²⁹ RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 18.
- ³⁰ RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 117.
- ³¹ RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 125.
- ³² RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 24.
- ³³ RÓNAI, *A tradução vivida*, p. 90.
- ³⁴ LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 107.
- ³⁵ PERRONE- MOISÉS, p. 206.
- ³⁶ LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 63.
- ³⁷ LOBATO, *D. Quixote das crianças*, p. 3 a 12.
- ³⁸ BAKHTIN.
- ³⁹ LOBATO, *Memórias da Emília*, p. 72 a 75.
- ⁴⁰ LOBATO, *Memórias da Emília*, p. 119.
- ⁴¹ LOBATO, *Memórias da Emília*, p. 92 e 93.
- ⁴² LOBATO, *O Minotauro*, p. 1
- ⁴³ LOBATO, *Os doze trabalhos de Hércules*, I, p. 176.
- ⁴⁴ LOBATO, *Os doze trabalhos de Hércules*, I, p. 245.
- ⁴⁵ LOBATO, *Os doze trabalhos de Hércules*, II, p. 96.
- ⁴⁶ LOBATO, *Os doze trabalhos de Hércules*, II, p. 170