

# 1 Imaginário e Cia.

## 1.1 Imagens, símbolos e signos: o *Imaginário*

A partir da leitura de *O que é Imaginário*, de François Laplantine e Liana Trindade, e de outras obras aqui apontadas, alinharemos alguns elementos importantes para a abordagem do conceito de *Imaginário*.

Nossa mente é uma verdadeira usina de *imagens*. Nossas experiências visuais anteriores produzem informações que constroem imagens, infinitamente; como construção do universo mental, as imagens se transformam e se superpõem, em constante movimento.

*Imagens* são as representações configurativas das idéias, traduzidas em conceitos sobre a coisa exterior dada. Construimos imagens devido à natureza essencialmente *perceptiva* das informações envolvidas em nosso processo de *pensamento*.

Refutando as teorias que estabelecem que a imagem é formada a partir de um ‘apoio real’ na percepção, e que o imaginário transfigura e desloca este “estímulo perceptual” criando novas relações que inexitem no real, o filósofo grego Cornelius Castoriadis postula que o imaginário é a capacidade de “*produzir uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção*” (CASTORIADIS, 1986).

Castoriadis criou o conceito de *Imaginário Radical*. Ana Maria Otoni Mesquita, em artigo disponível no *Jornal Existencial on line*, assim explica o pensamento do filósofo:

O imaginário é fundante do pensamento, instituinte do sentido e também cria esse espaço para a indeterminação do sujeito e da sociedade, vista aqui como

instituições de diversas formas sócio-históricas, instituintes do sujeito e do seu coletivo. É nessa medida, do imaginário fundante, que ele lhe atribui a definição de radical, ou seja, imaginário radical (MESQUITA, 2005).

Para linhas teóricas diversas, a imagem que temos de um objeto, por exemplo, não é o próprio objeto em si, mas a nossa *percepção* desse mesmo objeto. A *realidade* seria, então, algo construído pelo *percebido e interpretado* e é, então, através destas *imagens* que percebemos a própria Natureza, as pessoas e a vida social. Elas se estabilizam pouco a pouco criando *representações* que correm o risco de endurecer e obscurecer outras possibilidades de ver o *real*.

A *representação* é, pois, a tradução e a interpretação mental da percepção de realidade. À interpretação que os homens, segundo *tempo e lugares*, fazem da realidade atribuímos o conceito de *real*, que se constitui das *idéias, dos símbolos e dos signos* atribuídos à *realidade percebida*.

Em uma primeira definição, as *idéias* seriam *representações mentais* de objetos concretos ou de conceitos abstratos, constituindo o elemento consciente do universo simbólico. Uma pluralidade de formalizações teóricas sobre o que seriam as *idéias* flui por várias escolas, mas, repetindo nossa justificativa, sua enumeração e análise não cabem no escopo deste trabalho, nem correspondem à meta do presente estudo. Sigamos, no momento, com conceitos que lhe serão correlatos.

Quanto ao *símbolo*, vejamos, sinteticamente, as teorias da escola antropológica-filosófica substancialista, as teorias de Paul Ricœur e as teorias da psicologia analítica de Carl G. Jung.

As teorias substancialistas dão continuidade à tradição neoplatônica, para a qual as imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico: as imagens e sua dinâmica (o imaginário) são identificadas aos símbolos.

Na mesma tradição de pensamento, Jung dirá que as imagens seriam formas de sentidos afetivos universais ou arquetípicos que remetem à estrutura do inconsciente. É o inconsciente coletivo – e não o homem individualmente – o doador de significados a situações históricas e culturais definidas e ao universo em que vive.

Para Paul Ricœur, nos símbolos residem os sentidos que os homens irão *des-cobrir*: o inconsciente é depositário de significados nascidos da experiência, cabendo aos homens a criação das formas em que se expressam e se manifestam

as imagens – sua *revelação*. Toda imagem é, ao mesmo tempo, produto e produtora do imaginário, emergindo do inconsciente e revestindo-se de *universalidade*, embora tenham formas culturais específicas.

Nestes teóricos, a indiferenciação conceitual entre *imagem* e *símbolo* relega ao segundo plano a diversidade de sentido existente no imaginário de diferentes culturas.

Outros teóricos diferenciam os conceitos de *símbolo* e *imagem*.

Para Charles S. Peirce, no *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, o *símbolo* é um signo determinado por seu objeto dinâmico somente no contexto em que é apresentado, sendo por isso *convencional*. Por seu caráter convencional, o *símbolo*, com suas ambigüidades, seu teor sincrético e polissêmico, se coloca no âmago do funcionamento social, representando um movimento unitário de todos os indivíduos de uma dada cultura sobre uma mesma figura sintética.

As leituras antropológica (Lévi-Strauss), psicanalítica (Jacques Lacan) e semiótica convergem ao definirem o *símbolo* por seu caráter *substitutivo*, *convencional* e *relacional*, em contraposição ao conceito de *imagem*, já que esta estaria diretamente identificada com o objeto que representa (objeto referente), sendo então a representação desse objeto (e não sua reprodução). O *símbolo*, através de seus estímulos afetivos, ultrapassa seu objeto referente, atua segundo normas próprias (relacionais ou substitutivas) e possui meios para mobilizar os homens. A vida social é impossível fora de uma rede simbólica.

*Símbolo* e *imagem* são conceitos diferentes, mas ambos constituem *representações*. *Representação* não significa a pura substituição do objeto, nem sua reprodução, mas antes sua *re(a)presentação*, isto é, a apresentação, de outra forma, do objeto percebido, com significados diferentes, conforme a relação social onde atua tal representação.

Enquanto o símbolo é, como vimos, polissêmico, polivalente, mobilizador de comportamentos sociais e repleto de significação afetiva, o *signo*, considerado genericamente, estaria diretamente referido aos objetos, formas, imagens concretas ou abstratas que apontam para uma concepção conhecida e consensual. Entretanto, especificamente em relação ao signo artístico, é lícito compreender que não há um caráter convencional, mas “icônico e figurativo, o que dilata os limites e o próprio conceito de signo tomado à lingüística. Semioticamente

falando, o texto é um signo acabado e todos os signos isolados do texto se tornam elementos do signo”, como assinala Eliana Yunes em *Presença de Lobato* (YUNES, 1982, p.40).

O *imaginário*, herança universal, faz parte do campo das *representações*, mas não é uma instância reprodutora ou uma transposição de imagens. Podemos entender o *imaginário* como mobilizador e evocador de *imagens* que utiliza o *simbólico* para exprimir-se e existir. O simbólico, por sua vez, pressupõe a capacidade imaginária. Em outras palavras, o *imaginário* tem a capacidade de revelar uma *imagem* e/ou uma relação que não são diretamente dadas pela *percepção*.

Assim, como processo criador, o imaginário transforma e reconstrói o real, isto é, transfigura a representação, a tradução mental da realidade exterior. Embora o reconstrua, o imaginário não implica na negação do real – nem na ausência da razão.

O compromisso do imaginário é com o *real*, não com a “realidade”. Por “realidade”, entendemos as coisas e a natureza em si mesmas e por real, a interpretação e a representação que os homens fazem das coisas e da natureza.

Na verdade, transitamos em diversos níveis de “realidade”, não em uma realidade linear, inteira e indivisível como definiria a concepção aristotélica. Em *O Imaginário no Poder*, Jacqueline Held esclarece que o autêntico imaginário não nos afasta da realidade, ao contrário, nos permite restituí-la (HELD, 1980).

Se o imaginário não modifica a realidade enquanto fato físico em si mesmo, pode libertar-se dela e de suas “imagens primeiras”, já conhecidas e, ultrapassando as representações sistematizadas pela sociedade, criar, fingir, improvisar novas imagens e novas relações entre os objetos, inusitadas e improváveis, num processo cognitivo cheio de *afetividade*.

É desta forma que o imaginário acaba por criar o “possível real”, repleto de potencialidades de um porvir insuspeito.

A potência da imaginação transgressora sobre um futuro virtual permitiu a Júlio Verne, por exemplo, antecipar em sua ficção progressos tecnológicos posteriormente concretizados de fato. Nesse sentido, vale lembrar que o *fantástico* de uma época pode tornar-se a realidade palpável e cotidiana em tempos futuros...

Aliás, é importante lembrar que as descobertas científicas não ‘imitam a realidade’ nem ‘reproduzem o real’, mas utilizam uma metodologia própria para fazer existir algo que não existia antes ou criar relações entre duas realidades antes percebidas como distintas, partindo incontestavelmente da *imaginação*, portanto.

Neste sentido, a ciência dialoga com a arte: ambas não se destinam à imitação da realidade, mas à criação de novas referências e novos sistemas eternamente reajustados e reinterpretados.

Citamos Jacqueline Held em *O imaginário no poder*:

Há romances que desbloqueiam o imaginário, que fazem explodir as estruturas fixas, estereotipadas, que transformam o universo cotidiano, que criam um passado, um presente e um futuro(...). São os que misturam uma série de acontecimentos bizarros ou extraordinários à evocação de uma vida banal, que criam personagens com alguns aspectos muito cotidianos e com outros míticos (HELD, 1980, p.18).

Trazendo o imaginário para nossas paragens, muitas vezes torna-se difícil a distinção entre *real* e *imaginário* em termos de América Latina. Ao longo da história latino-americana, não foram poucos os eventos onde a “realidade” se apresentou tão inusitada quanto a mais elaborada das ficções. Afinal, nas palavras do mestre Gabriel García Márquez, “o descomedimento faz parte de nossa realidade”.

O próprio descobrimento da América já foi uma experiência de maravilhoso assombro. O *Diário* de Cristóvão Colombo é uma narrativa que descreve plantas e seres fantásticos, jamais vistos pelos europeus. Posteriormente, Cortez admitiu não saber explicar “a grandeza, as estranhas e maravilhosas coisas dessa terra”.

E que maravilhas não nos narrariam os nativos sobre a espetacular chegada daquelas naus cheias de homens tão estranhos?

Muito tempo depois, Guimarães Rosa nos diria “o que nunca se viu, aqui se vê”. Alejo Carpentier também concluiria que “quanto mais um acontecimento lhe parecerá inverossímil, mais você poderá ter certeza de que ele é exato”, indagando ainda, no prólogo de *O Reino deste Mundo*: “mas o que é a História da América inteira se não for uma crônica do real maravilhoso?”(CARPENTIER, 1985).

Colonização sangrenta, extermínio de culturas, exploração, subdesenvolvimento, ditaduras, desigualdade social e pobreza: nosso coração latino-americano segue batendo ao longo de nossa História tantas vezes absurda, outras espantosa e, aos olhos estrangeiros, *real maravilhoso*.

## 1.2 Maravilhoso? Fantástico?

A distinção entre *maravilhoso* e *fantástico* não é pacífica entre os teóricos.

Para alguns teóricos, aliás, tal distinção sequer se sustenta na contemporaneidade: dada a ambigüidade de ambos os conceitos, os dois são utilizados indiscriminadamente para classificar narrativas que conteriam elementos tanto de conceituações mais antigas de *maravilhoso* quanto de *fantástico*.

Tradicionalmente, as narrativas *maravilhosas* (literalmente, as que nos deixam maravilhados) correspondem aos antigos contos populares de raiz oral que contêm personagens tanto reais quanto imaginários, sempre cercados de condições especiais, em relação às humanas: reis, rainhas, príncipes, princesas, camponeses, crianças, fadas, bruxas, feiticeiras, dragões, duendes e vários outros.

Por outro lado, os cenários principais são reinos distantes, castelos, florestas encantadas e mundos com passagens em ocos de árvores, como autênticos buracos negros que sugam o *real*.

*Maravilhosas* também são as narrativas não tão antigas (ou até contemporâneas) que apresentam os mesmos personagens e cenários apontados acima, ou então um universo próprio, com lógica própria, profundamente contrastante com o que chamamos de “realidade” – como em *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo.

O *maravilhoso* se refere a um universo de sonho e desejo onde podem ocorrer *transformações* e *metamorfoses* (de coisas e de seres) que seriam impossíveis em nossa “realidade”.

O *espaço maravilhoso* é fora do espaço (“Num reino distante...”) e o *tempo maravilhoso* é mítico, fora do tempo (“Era uma vez, há muitos e muitos anos...”). Lewis Carroll ilustra bem o tempo maravilhoso em sua ficção construindo passagens onde verbos no passado se referem a eventos futuros.

As narrativas maravilhosas, embora repletas de episódios “sobrenaturais”, possuem lógica e coerência internas que conquistam a adesão do ouvinte (a tradição é oral...) e leitor, que não questionam o que está sendo narrado. No *maravilhoso*, tudo é possível, nada é estranho. Sem referir a fonte, François

Laplantine e Liana Trindade em *O que é Imaginário* citam Jean-Paul Sartre: “se estou invertido em um mundo invertido, tudo me parece direito”.

Durante o século XIX, muitos consideravam ‘perigoso’ tudo o que tratava diretamente do imaginário. Os *contos de fadas*, por exemplo, eram tidos como “daninhos” por serem desviantes do pensamento cientificista e por lidarem com “sentimentos” e elementos estranhos e complexos. Afinal, como destaca Eliana Yunes em *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil*, “os contos de fadas funcionam, desde a origem, como instrumento de uma catarse precípua de seu ouvinte, apesar de tratarem de situações socialmente opressivas nas quais ele se identifica” (YUNES, 1981, p.6). No século XX, contudo, ocorre uma reapreciação do valor dos contos de fadas, à luz da difusão da Psicanálise.

Tradicionalmente, chamamos de *contos de fadas* principalmente os contos da tradição oral medieval européia, recheados de personagens com atributos maravilhosos que vivem em tempo e espaço pertencentes ao domínio do imaginário, muito além das concepções de tempo e espaço reais, como já analisamos acima. A maior parte deles, no entanto, migrou com os persas e árabes da Ásia para o Oriente Médio e para a Europa, posteriormente.

Na Idade Média, não havia diferenciação entre as narrativas destinadas às crianças e aos adultos, sendo ambos o público indiscriminado destas histórias que circulavam de contador a contador, de geração à geração.

Para Gianni Rodari em *Gramática da Fantasia*, as fábulas populares serviram de base para as mais diversas “*operações fantásticas*” e foram matéria-prima para as criações de Perrault, dos Irmãos Grimm e Andersen, entre muitos outros (RODARI, 1982, p.49).

Devemos principalmente a Charles Perrault e aos Irmãos Grimm a compilação e a organização do acervo desses contos tradicionais europeus na materialidade da palavra impressa. Andersen também contribuiu para eternizar as histórias que embalaram sua infância, além de criar, com toda sua genialidade, histórias totalmente novas e personalíssimas. Assim, na gênese histórica da literatura infantil européia estão a *imaginação* e a *fantasia*.

Tanto Andersen quanto os Irmãos Grimm partiram das fábulas de seus respectivos países, mas em perspectivas diferentes.

Os Irmãos Grimm reuniram fábulas e narrativas populares e as transcreveram para fortalecer a língua alemã e a identidade da nação na Alemanha então subjugada por Napoleão.

Andersen utilizou as bases das fábulas populares tradicionais para resgatar sua própria infância e criar, em sua literatura, uma “fábula nova” repleta de significações pessoais, de personagens românticos e objetos cotidianos envolvidos num mundo de sensibilidade mágica, em uma linguagem que alcança um nível profundo de comunicação com a criança.

Com a animação dos objetos mais simples, Andersen consegue “efeitos de estranhamento e amplificação absolutamente artesanais”, nas palavras de Rodari, que o considera ainda “o criador da fábula contemporânea: aquela em que temas e figuras do passado abandonam seu limbo para agir no purgatório, ou no inferno, do presente” (RODARI, 1982, p.50).

Em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Vladimir Propp empreende o estudo genético do conto maravilhoso, com o objetivo de elucidar suas raízes históricas enquanto gênero.

Através de seu método orgânico, Propp desenvolve sua teoria de que os elementos mais antigos das narrativas mágicas derivam de rituais de iniciação das sociedades primevas. Assim, na estrutura das fábulas e dos contos maravilhosos se repete a estrutura do rito (PROPP, 1984).

Para Propp, é possível estabelecer elementos constantes nos contos maravilhosos: seriam suas *funções*. A cada uma das *funções* idealizadas por Propp corresponderia um paralelo ritualístico que desapareceu.

Os contos maravilhosos e as fábulas passaram a existir como tal depois do desaparecimento do rito, que sobreviveu apenas como narrativa. Em *Gramática da Fantasia*, Gianni Rodari compartilha sua leitura das teorias de Propp e afirma que

As fábulas, em suma, teriam nascido da “descida” do mundo sacro ao mundo laico: o mesmo aconteceu com os objetos que no mundo infantil transformaram-se em meros brinquedos, quando nas eras precedentes eram objetos culturais e ritualísticos. Por exemplo, a boneca e o pião (RODARI, 1982, p.65).

Rodari ainda ressalta que a teoria de Propp permite uma ligação profunda entre o menino pré-histórico que viveu os rituais e o menino histórico que vive sua iniciação no mundo humano através das fábulas e dos contos maravilhosos: “A identificação entre a criança que houve histórias e o Pequeno Polegar da fábula (...) não tem uma justificativa apenas psicológica, mas outra bem mais profunda, radicada na obscuridade do sangue” (RODARI, 1982, p.65).

Expandindo a teoria de Propp, Rodari propõe que a estrutura dos contos maravilhosos não reproduz os ritos de iniciação somente, mas também a própria estrutura da experiência infantil, que é “uma seqüência de missões e duelos, de provas difíceis e de desilusões (...). Ao longo do tempo, as crianças enchem seu universo de aliados potentes e inimigos diabólicos” (RODARI, 1982). É na estrutura dos contos maravilhosos e das fábulas que a criança contempla as estruturas de sua própria imaginação, como aprendemos com Bruno Bettelheim em *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (BETTELHEIM, 2004).

Os contos tradicionais possuem um teor compensatório profundamente ambivalente: por um lado, podem apontar para a resignação e para o fatalismo; por outro, ao contrário, apresentam a revolta, a malícia, a irreverência das fábulas, a proibição da injustiça, a união dos mais fracos, “uma ação comum que transforma (...) o universo e que tende a criar o homem de amanhã”, ensina Jacqueline Held (HELD, 1980, p.21).

Para Jacqueline Held, os contos de fadas são verdadeiros reservatórios de sabedoria que exprimem e nos permitem reunir “as necessidades primordiais da humanidade: a aprendizagem da vida, a busca incessante, a grande aventura humana” (HELD, 1980, p.21). Seus conteúdos são “alimento essencial”, representam um saber

não desencarnado, mas em contato direto com o mundo; são manifestação do poder do homem (...), testemunho dos sonhos, das aspirações, das oportunidades sobre os golpes da sorte (HELD, 1980, p.21).

Jacqueline Held entende, entretanto, que a noção de “maravilhoso” foi se degenerando com tempo e, hoje em dia, remeteria a “uma panóplia esclerosada de fadas, príncipes, varinhas mágicas e desejos (...) satisfeitos” (HELD, 1980, p.22), sendo freqüentemente empregado para classificar histórias de ninar, falsamente tidas como infantis, “*contos-evasão onde tudo acaba bem*” (HELD, 1980, p.22).

A autora prefere, então, o termo “fantástico” (com o qual classifica inclusive os contos de Perrault, Grimm e Andersen) que, para ela, preserva o conteúdo mais essencial dos contos tradicionais.

O *fantástico*, para muitos teóricos, supõe, de um lado, a vida cotidiana da “realidade” sendo invadida por um elemento desconcertante e, de outro lado, a hesitação acerca do que acabou de acontecer, uma suspensão do julgamento. Ou, como bem sintetiza Roger Caillois, o fantástico abarca “um escândalo, uma ruptura, uma irrupção insólita, muitas vezes insuportável, no mundo real” (CALLOIS, 1958).

Neste sentido, Jacqueline Held aponta que alguns educadores temem uma suposta “angústia” que traria às crianças o contato com a literatura fantástica – receio que, para autora, não tem fundamento (HELD, 1980).

A partir da intrusão do elemento insólito, a narrativa fantástica aborda a indefinição entre duas explicações: sonho, alucinação (individual ou coletiva) ou acontecimento “concreto” simplesmente inexplicável dentro dos padrões conhecidos.

A incerteza que tece a trama do fantástico só poderá ser resolvida, tanto para o protagonista da ficção como para o leitor pela saída do universo fantástico rumo a dois caminhos: ou ao *maravilhoso* (onde aderimos a um universo que se situa deliberadamente no sobrenatural), ou à *ciência* (onde os mistérios vão sendo movidos por explicações).

A este respeito, aprendemos com Todorov que o fantástico se constrói na tensão entre o real e o sobrenatural, entre os fenômenos naturais (físicos, passíveis de “explicação”) e as hipóteses metafísicas (TODOROV, 1992).

Esta tensão foi magistralmente trabalhada por Franz Kafka, cuja literatura redimensionou as fronteiras entre sonho e realidade, mergulhando seus leitores num estado de espanto e perplexidades permanentes.

Muitos teóricos consideram que a *literatura fantástica* é a narrativa da modernidade por excelência, uma narrativa essencialmente urbana que, contrapondo-se aos contos maravilhosos, deslocou o cenário da ação da floresta encantada para a cidade grande. O próprio homem, na verdade, é fantástico, pois tem em si a faculdade humana de transcender à “realidade”.

Compreendemos que a fantasia não é um conteúdo, mas uma forma de dizer/perceber o real, como propõe Eliana Yunes em *Andersen – Duzentos anos de Fantasia e Verdade* (YUNES, 2006).

Gianni Rodari, em *Gramática da Fantasia*, observa que as palavras “*imaginação*” e “*fantasia*” permaneceram restritas aos estudos de história da filosofia por bastante tempo (RODARI, 1982).

De acordo com Rodari, nas línguas de Aristóteles e Santo Agostinho não havia palavras distintas para “*imaginação*” e “*fantasia*” e nem para estabelecer suas diferentes funções, necessidade, aliás, que nem Descartes ou Bacon parecerem perceber, como esclarece Rodari:

Foi preciso chegar ao século dezessete – com Wolff – para iniciar-se uma primeira distinção entre a faculdade de produzir percepções das coisas sensíveis e a ‘*facultas fingendi*’, que consiste em produzir, mediante a divisão e a composição das imagens, a imagem de uma coisa nunca perceptível ao sentido (RODARI, 1982, p.137).

É Kant quem concebe as noções de “*imaginação reprodutiva*” e “*imaginação produtiva*”, mas Hegel é quem distingue definitivamente “*imaginação*” de “*fantasia*”.

Para Hegel, tanto “*imaginação*” como “*fantasia*” são determinações da inteligência, “mas a inteligência como *imaginação* é simplesmente reprodutiva; como *fantasia* é, ao contrário, criativa”, nos explica Rodari (RODARI, 1982).

Atualmente, entretanto, a Filosofia e a Psicologia parecem não mais diferenciar “*imaginação*” e “*fantasia*”, graças às contribuições teóricas de Edmund Husserl e Jean-Paul Sartre. Com Sartre, a partir das leituras de *A Imaginação* (1973) e *O Imaginário* (1996), aprendemos que a *imaginação* é um ato, não uma coisa.

Iniciamos este capítulo destacando a controversa distinção entre as categorias de *maravilhoso* e *fantástico* – distinção aliás inexistente para muitos teóricos – e o finalizamos observando que, se possuem distinções, uma característica fundamental ambas têm em comum: são formas de apreensão do ‘real’, “não passam de formas de conteúdo de um mesmo referente, o real, apreendido não como substância vaga, mas como recorte expresso de visão antropoculturalmente específica”, como sintetiza de forma precisa Eliana Yunes em *O Lugar da Fantasia na Literatura Infantil* (YUNES, 1981, p.9).

Sendo o *maravilhoso* e o *fantástico* formas de apreensão e recriação do real a partir das potencialidades do imaginário, entendemos que uma diferenciação entre ambos não os coloca em radical oposição e se referirá a componentes formais e estruturais deste ou daquele presentes em determinado texto.

Adotando, portanto, as tentativas de distinção entre elementos do *maravilhoso* e do *fantástico* aqui apresentadas apenas como uma das possíveis vertentes de leitura, observamos que o mestre Monteiro Lobato utilizou magistralmente em sua obra infantil as duas categorias, muitas vezes em narrativas onde o *maravilhoso* e o *fantástico* aparecem juntos, harmoniosamente conferindo a singularidade e originalidade que tornaram imortal a literatura infantil lobatiana e tornando ainda mais difícil uma distinção radical entre os dois conceitos.

Nas três primeiras obras apreciadas na presente dissertação, *Reinações de Narizinho*, *O Picapau Amarelo* e *O Minotauro*, a estética do *maravilhoso* tece a *intertextualidade* entre os personagens do Sítio e personagens de contos de fadas, fábulas, obras da literatura universal e mitologia grega. Em *A Chave do Tamanho*, obra que encerra nosso estudo, Lobato constrói, por outro lado uma aventura *fantástica* que dialoga diretamente com a realidade da Segunda Guerra Mundial e utiliza a fantasia como forma de criação de uma nova realidade mais benéfica para a espécie humana.