

## A PARÓDIA EM MONTEIRO LOBATO: ADAPTAÇÕES CLÁSSICAS

Adriana Paula dos Santos SILVA (PG – UEM)

ISBN: 978-85-99680-05-6

### REFERÊNCIA:

SILVA, Adriana Paula dos Santos. A paródia em Monteiro Lobato: adaptações clássicas. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 11-23.

### 1 INTRODUÇÃO

Segundo filósofos da escola francesa, como Foucault e Derrida, é imprescindível se observar que o texto é algo em movimento, que existe relação entre as diversas escritas, e a melhor maneira de se aproximar de uma verdade é estar o mais apto possível para ler todos os artifícios que os textos proporcionam. Isso porque

as fronteiras de um livro nunca ficam bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas, do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede (FOUCAULT, apud HUTCHEON, 1991, p. 165).

Desse modo, percebe-se que os textos estão ligados, pois participam de um processo de construção contínuo, uma vez que a produção é fruto da circulação dos bens culturais da humanidade. Assim, os textos são retomados, recriados e recontados através dos tempos, fazendo que a literatura seja um processo dinâmico e ultrapasse fronteiras, barreiras de idade, cultura e língua por meio de um processo que adapte, traduza, reconte e em essência torne acessível.

Para que essa ação se concretize, muitos instrumentos surgiram no decorrer do tempo, sendo de interesse desse estudo a paródia. Para entender a ocorrência e o alcance desse instrumento de criação observar-se-á como ela acontece na obra literária e como pode influenciar na interação do leitor com o texto. Para tal, a preocupação se volta à análise de elementos presentes na produção infantil de Monteiro Lobato e como esses elementos interferem na recepção dessa obra pelo público infantil.

Desse modo, o presente debate se propõe a discutir uma vertente dessa temática ao trazer a tona à questão da paródia presente na obra infantil do escritor, e assim,

observar como o uso desse recurso pode interferir na situação de leitura propriamente dita, através da descodificação do texto literário.

## 2 PARÓDIA

A paródia foi e é utilizada e criticada ao longo dos séculos, fatos que atribuem ao recurso, constantes juízos de valor. No entanto, é a sua existência no decorrer do tempo e principalmente sua utilidade na promoção do ressurgimento de textos do passado, que fomenta o caráter cíclico da arte literária, que embora se renove constantemente, busca na tradição temas e motivos para sua composição.

Ao acompanhar a literatura sobre o desenvolvimento da paródia, em diferentes épocas e lugares, é perceptível que o seu sentido muda. Em seu início, o significado primitivo da paródia estava ligado diretamente a poemas narrativos de extensão moderada, que utilizam metro e linguagem épicas, mas fundamentados em um tema trivial.

No século XIX, o interesse era por uma “paródia específica e ocasional aos poemas e novelas do Romantismo tardio (que) forneceu uma fonte de opinião contemporânea sobre um importante movimento literário” (HUTCHEON, 1985 p. 12). Nesse momento, a união de elogio e censura faz da paródia uma ação de reavaliação e acomodação. A paródia abrangia a tipos variados de textos, depositando crédito na bagagem cultural de seus leitores.

No século seguinte, essa credibilidade na figura do leitor cede lugar a uma desconfiança no conhecimento dos leitores o que os obrigava a trabalhar no sentido de readquirir a herança literária ocidental, portanto, a paródia é, neste século, “um dos maiores modos de construção formal e temática de textos. E, para, além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p. 13).

Nesse período, houve uma mudança, tanto no alcance quanto na intenção da paródia, fato que

não se trata apenas de uma inversão estrutural; trata-se também de uma mudança naquilo a que se costumava chamar o “alvo da paródia”. O que é notável na paródia moderna é seu âmbito intencional do irônico e jocosos ao desdenhoso ridicularizador (HUTCHEON, 1985, p. 17, grifo da autora).

A interpretação da ironia, particularidade das paródias modernas, envolve elementos que ultrapassam o texto em si (o texto como entidade semântica e sintática) para chegar a descodificação da intenção irônica do agente codificador, ou seja, é necessário que o leitor entenda a ironia para que ela concretize a intenção disseminada por seu uso.

O contraste entre o que é afirmado e o que é significado não reside na única função da ironia. O seu outro papel de importância maior – a nível pragmático – freqüentemente, vem sendo tratado como se fosse demasiado óbvio para justificar uma discussão: a ironia julga, pois sua função pragmática consiste em sinalizar uma avaliação, muito comumente de natureza pejorativa. Na obra infantil de Lobato, pode-se observar a ironia presente na caracterização do herói grego Hércules:

Já mais aliviado da canseira, Hércules se aproximou.

- Quem são vocês? – foi a pergunta.

Pedrinho explicou que tinham vindo de um século futuro para acompanhá-lo em onze de seus trabalhos, onze só, porque a um deles – a luta com a Hidra de Lerna – já haviam assistido. Hércules não entendeu. Além de burrão de nascença, como todos os grandes atletas, não podia entender aquela história de “vir dum século futuro”. (...) E fez a cara palerma dos que não sabem o que ouvem (LOBATO, 1972, p. 15).

No trecho citado, retirado da obra *Os dozes trabalhos de Hércules*, ao se retomar o mito clássico é perceptível a avaliação pejorativa feita da personagem uma vez que insinua que força e inteligência não sejam qualidades possíveis de um único indivíduo.

Assim sendo, a ironia é também um dos passos inferenciais - um ato interpretativo controlado - evocado pelo texto, porque o duplicar textual da paródia objetiva assinalar a diferença entre os textos.

Desse modo, o recurso é um dos destaques utilizados pelo parodista na propagação de suas intenções e mensagens, pois para entendê-la o leitor tem que desvendar a intenção codificada no texto. Portanto, a paródia é igualmente um gênero sofisticado nas exigências feitas aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo.

A necessidade básica de competência lingüística é indispensável para a decodificação, principalmente onde a ironia está envolvida, pois cabe ao leitor entender o que está implícito, bem como aquilo que é realmente afirmado.

Dessa maneira, sendo a ironia um mecanismo retórico utilizado pela paródia o leitor necessita ter competência, bem como conhecimentos das normas retóricas e literárias que permitam o reconhecimento do desvio dessas normas constituintes do cânone - a herança constitucionalizada da língua e da literatura.

Para Hutcheon (1985) a não decodificação, por parte do leitor, prejudica a acessibilidade à intenção dos textos, ou seja,

se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já por si uma convenção estética canônica) e como uma paródia a uma certa obra ou conjunto de normas (no todo ou em parte), então falta-lhe competência. Talvez seja por esta razão que a paródia é um gênero que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas (HUTCHEON, 1985, p. 119).

Por isso, constata-se que para a compreensão da paródia e da ironia faz-se necessário um conjunto de valores institucionalizados de alcance estético, ou seja, genéricos, ou sociais, portanto de alcance ideológico. Esses requisitos são necessários para a compreensão dos recursos e deles também dependem sua existência, uma vez que o domínio dos protocolos de codificação e decodificação garantem a formação do texto e a acessibilidade a ele.

A ironia pode ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização, já que participa no discurso paródico como uma estratégia e ainda é uma forma sofisticada de expressão.

Diante do exposto, pode-se, então, ressaltar a ironia como um recurso estilístico de grande importância, o qual os escritores podem lançar mão para elucidar situações e conseqüentemente suas narrativas.

Contudo, o crítico literário Gerard Genette tentou limitar a paródia a textos tão curtos como poemas, provérbios, trocadilhos e títulos, mas a paródia moderna não faz caso desta limitação, como não o faz da definição restrita de Genette da paródia como transformação mínima de um texto. Embora seja óbvio que partes de uma obra podem ser paródicas sem que todo seu texto seja rotulado dessa maneira.

Um exemplo disso, é a obra *Reinações de Narizinho* (1920) que faz referência a diversos textos e figuras como os clássicos infantis, os fabulistas Esopo e Jean de La Fontaine e algumas de suas fábulas entre outros exemplos. Contudo, os usos feitos pelo autor não representam uma paródia completa das fontes citadas, mas ajudam a construir o mosaico que será o texto lobatiano, como exemplifica o trecho a seguir:

Uma carruagem parou no terreiro. O marques de Rabicó adiantou-se para perguntar quem era. Em seguida abriu a porta e anunciou:  
- Senhorita Cinderela, a princesa das botinas de vidro!  
- Como é estúpido! – exclamou Narizinho. Cinderela é casada e não usa “botinas de vidro”. Uma boa botina de garrafa precisa você no focinho... (LOBATO, 1973b, p. 95).

O trecho apresentado mostra que o autor usa elementos, no caso citado a figura de Cinderela, para construir uma história, mas o objetivo não é parodiar a obra infantil em si, e sim buscar elementos que auxiliem a construção do novo texto.

Mesmo servindo de auxílio na constituição de novos textos, a crítica literária apresenta muitas vezes uma idéia negativa acerca desse recurso, difundindo constantemente a idéia de que a paródia seja parasitária, derivativa e prejudique a originalidade e a constituição do novo texto.

No entanto, a pesquisadora da temática, Hutcheon (1985) rebate tal afirmação, por acreditar ser provável que a rejeição romântica das formas paródicas, como parasitária, refletisse uma ética capitalista emergente por fazer da literatura uma mercadoria que se imaginava propriedade de um indivíduo.

Nesse contexto, as leis de direito de autoria promoveram processos de difamação contra parodistas, temendo prejuízos econômicos promovidos pelo texto paródico em detrimento do original. Lobato reconstrói os textos que parodia e não se limita às fronteiras do texto de origem como na reescrita de *Fábulas, Os doze trabalhos de Hércules, O Minotauro*, para citar apenas alguns exemplos.

No entanto, não se pode deixar de afirmar que a paródia é um importante elo de aproximação com a herança do passado. Isso porque

os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e oferecem-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da insuficiência das formas definíveis dos seus precursores que o seu próprio desejo de pôr a “refugiar” essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades (MARTIN, apud HUTCHEON, 1985 p. 14-15).

A definição moderna de paródia a denomina como uma forma de repetição que inclui diferença, imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo, o que rebate as críticas, mostrando a paródia não como simples apropriação de um texto, e sim a construção de um novo. *O minotauro* de Lobato é um exemplo da reconstrução, permitido pela paródia, de um novo texto, que embora fruto da herança cultural grega reconstrói novo enredo a partir de elementos do texto fonte.

Desse modo, é perceptível que embora a paródia não seja um fenômeno novo, é necessário, devido ao uso alcançado em todas as artes no século XX, portanto, o que faz imprescindível reconsiderar sua natureza e função.

Então, torna-se de extrema importância, ressaltar que “a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1985, p. 13), ou seja, age como integradora de diferentes expressões de arte e cultura.

A crítica se divide na qualificação do recurso, pois para alguns críticos, a paródia faz o original perder em poder ou parecer menos dominante; para outros, a paródia é a forma superior, porque faz tudo o que o original faz – e mais ainda.

A pressuposição quer de uma lei, quer da sua transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária. A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatória na sua necessidade de distinguir-se do anterior.

Esse recurso dependendo da criatividade do escritor possibilita apontar a literariedade no texto, pois pode originar uma outra narrativa contra a qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida.

No caso de Lobato, pode-se retomar como exemplo o texto *Reinações de Narizinho*, no qual o encontro entre as personagens do sítio e as pertencentes aos contos de fadas acontece por convite das crianças. Os seres mágicos cansados de viver confinados nas “histórias emboloradas” cogitam viver no sítio, desistindo da idéia com a chegada de Barba Azul, Lobo Mau e Dona Carocha, cabendo a essa última a recondução dos mesmos aos livros.

Nessa narração é perceptível uma história totalmente nova que surgiu dos textos clássicos. Assim, a paródia exige que o descodificador construa um segundo sentido através de inferências sobre afirmações superficiais e complemento o primeiro plano (a história lobatiana) com conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo (os clássicos infantis).

### **3 A PRESENÇA DA PARÓDIA NA OBRA LOBATIANA**

A obra lobatiana denominada infantil, enfoque do presente estudo, é constituída por textos originais, traduções e adaptações, no qual o autor mostrou o maravilhoso como possível de ser vivido por qualquer um, nos três casos, o autor se voltou para a necessidade de se levar

às crianças o conhecimento da Tradição, o conhecimento do acervo herdado e que lhes caberá transformar; e também questionar, com elas, as verdades feitas, os valores e não valores que o Tempo cristalizou e que cabe ao Presente redescobrir ou renovar (COELHO, 1982, p 358).

Suas obras ultrapassaram fronteiras, ganharam reconhecimento em outros países e ainda trouxeram para sua composição elementos culturais, literários e artísticos de diversas realidades, tempos e espaços, mostrando aos leitores um mundo de fantasia que incentiva a imaginação, curiosidade, independência e cultura.

O movimento realizado, ao reunir elementos da tradição, é uma atitude moderna, marcada pelo próprio movimento de recolhimento, que busca os elementos desejados e os adapta harmoniosamente, fazendo que as partes eleitas por Lobato: textos narrativos da cultura universal, popular e canônica, que constituem partes do texto literário, em conjunto com o ato de reescrita do novo texto, alcance um movimento maior (a totalidade).

Segundo Nunes (1998) somente uma personalidade rica, ímpar, com total domínio sobre a língua e sobre a arte literária seria capaz de fazer referência a problemas nacionais em um ambiente de magia e entretenimento, em que se resgata a cultura grega, conhecimentos científicos e expressões culturais e folclóricas.

Tal qual um ourives, o autor do Sítio do Picapau Amarelo, trabalha os mitos através das referências a situações de outros textos, seja sob a forma de resgatar personagens, situações, mitos e outros aspectos, fator esse que permite aos elementos de outros espaços e culturas contracenem nessa nova narrativa.

A prática clássica de citar grandes obras do passado visava tomar de empréstimo parte de seu prestígio e autoridade mas, para que isso acontecesse, partia igualmente do princípio de que o leitor reconheceria modelos literários interiorizados e colaboraria no complementar do circuito da comunicação – de uma memória erudita para outra (HUTCHEON, 1985, p. 118).

Então, para que essa situação fosse composta, o escritor fez uso de ferramentas como a paródia, recurso que corrobora com a constituição do perfil moderno de Monteiro Lobato.

Kristeva afirma que todo texto “se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p 64). Portanto, todos os textos possuem uma ligação, uma vez que influenciam a constituição da literatura e essa por sua vez também direciona a produção literária, seja através da propagação da tradição ou da ruptura e formação do novo.

Textos como o clássico *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel Cervantes, que conseguem se libertar do texto de fundo o suficiente para criarem um texto independente – sugerem que a paródia, como síntese poderia ser um protótipo do estágio de transição nesse processo de desenvolvimento das formas literárias.

Assim, *Dom Quixote* é o exemplo que aponta, segundo Foucault (1970), a separação entre o epistema moderno e o renascentista porque o romance parodia as novelas de cavalaria do Renascimento, dando-lhe uma visão moderna.

Esse tipo de paródia realizado por Cervantes é alcançado pelo escritor em foco nesse estudo, como é perceptível na reescrita de *Dom Quixote das crianças* (1936) por Monteiro Lobato, que ao retomar o clássico da literatura universal reconta, através da narração de Dona Benta, as famosas aventuras do cavaleiro andante - Dom Quixote - e de seu fiel escudeiro - Sancho Pança.

Na versão lobatiana, Emília entusiasmada resolve imitar o herói, e depois de realizar atitudes inconvenientes acaba sendo aprisionada por tia Nastácia em uma gaiola, a semelhança do herói de Cervantes, vitimado pela loucura.

Portanto, desde o título percebem-se as intenções do escritor de Taubaté em aproximar os leitores infantis, através da paródia, do cânone literário, pois substitui a locução adjetiva *de la Mancha*, que serve como informação no texto de Cervantes, apontando as origens da personagem, por *das crianças*, deixando clara sua intenção de reescrita que é aproximar o texto dos leitores.

Nos textos do século XX, é perceptível que nem sempre o texto de origem é o alvo da paródia, pois criticá-lo não é o foco do exemplo citado. Muitos textos parodiados por Lobato são, durante o processo de resgate, homenageados pelo autor que os ressuscita para o público. Outra mudança no enfoque da paródia é o fato de que nem sempre ela conduz à ironia da obra parodiada. *Dom Quixote* de Cervantes ironiza os romances de cavalaria, no entanto, a narrativa lobatiana retoma a visão já propagada pelo autor espanhol, não sendo a obra de Cervantes alvo da ironia de Lobato.

A paródia moderna nos faz ver a existência de mais motivos para citar do que as definições do gênero estão dispostas a considerar. Tanto que muitos não acreditam na paródia que não ridiculariza o texto de origem, idéia que vai de encontro a toda a tradição de paródia.

Theodor Verweyen (1979) aponta dois tipos de paródia:

a primeira seria aquela que se define graças a sua natureza cômica e a outra estaria ligada à acentuação da função crítica. Nos dois casos se ressalta o conceito de ridículo definido como subgênero do cômico, a paródia torna o seu modelo caricato: esta é uma tradição. Mas mesmo como departamento de crítica pura a paródia exerce uma função conservadora, e fá-lo através do ridículo, mais uma vez. A paródia também age como crítica artística séria, embora sua acutilância continue a ser conseguida através do ridículo. Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração activa da forma. Ao contrário da maior parte da crítica, a paródia é mais sintética que analítica na sua transcontextualização econômica do material que lhe serve de fundo (apud HUTCHEON, 1985, p.70).

Essa definição de Verweyen se enquadra em dois exemplos retirados da produção de Lobato. A contação, realizada pelo autor, não se pauta apenas na mera reprodução dos mitos, pois o escritor ultrapassa o roteiro esperado, expandindo-o e incluindo aventuras e acontecimentos alheios a ela, introduzindo até mesmo, elementos de humor e adequando os fatos narrados às características e personalidade de cada personagem do Sítio.

Dessa maneira, Lobato deixa transparecer a natureza cômica presente no texto, a exemplo da caracterização de Hércules como alguém de pouco entendimento, como mostra o exemplo a seguir retirado da obra *Os doze trabalhos de Hércules* (1944):

Hércules ficou na mesma. Olhava para um, olhava para outro e não entendia nada de nada. Emília continuou:  
– Queremos ajudá-lo, Senhor Hércules, e já o ajudamos na sua luta contra o leão. Quem deu a idéia do afogamento fui eu, que sou a “dadeira de idéias” lá no sítio. Caçoam de mim, chamam-me asneirenta, dizem que tenho uma torneirinha de asneira – mas nos

momentos de aperto é comigo que todos se arranjam (LOBATO, 1972a, p. 17).

O texto citado, de autoria de Monteiro Lobato, consiste em recontar, à semelhança do texto clássico, cada um dos trabalhos de Hércules, no entanto, o sucesso obtido pelo herói é alcançado graças à interferência de Pedrinho, Visconde e Emília, sem as quais Hércules não realizaria as tarefas.

Mesmo sendo um texto escrito no século XX, encarrega-se de resgatar a cultura e a tradição clássica de modo a preservá-la e propagá-la. Constatase, então, que esse resgate da tradição, propiciado por Monteiro Lobato é fundamental para a circulação dos bens culturais da humanidade. Assim, como afirma Lajolo a cultura grega sobrevive nos objetos e textos que nos legou e também “na herança cultural que permeia nosso hoje e, de forma talvez mais viva, nas sucessivas re-interpretações que seu modo de vida inspirou, e parece continuar inspirando” (LAJOLO, 2001, p. 50).

No exemplo citado anteriormente, a paródia está construída no resgate feito ao se retomar a personagem mitológica Hércules, inserindo-a no texto infantil. Vale ressaltar, que no caso citado a retomada do clássico ultrapassa a mera adaptação do texto, pois ocorre a construção de um texto novo, no qual se retomam fatos e personagens em um novo enredo.

No entanto, cabe ressaltar que o resgate cultural é marcado pelo humor, como mostra o trecho destacado de *Os doze trabalhos de Hércules*. Cabe evidenciar que mesmo marcado pelo humor, a paródia é uma maneira de aproximação com a herança do passado, pois “os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e oferecem-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado” (HUTCHEON, 1985, p. 15).

Já a paródia enquanto crítica ao texto parodiado pode ser observada com abundância no livro *Fábulas* (1922), no qual o intuito foi recontar textos de fabulistas consagrados como Esopo, fabulista grego, que viveu no século VI a.C e Jean de La Fontaine, escritor francês do século XVII. Essas reescritas consistem na aclimatação das fábulas tradicionais, ou seja, ação de transposição de elementos nacionais aos textos consagrados, com o intuito de construir uma literatura nacional de qualidade e também acessível para as crianças.

No entanto, ao recontar as fábulas o autor as adapta a realidade do momento, situação que acaba por criticar o contexto e idéias propagadas pela narrativa, como também criticar a realidade vivenciada. A crítica ao contexto da fábula pode acontecer de duas formas distintas: crítica ao conteúdo propriamente dito ou reforço da crítica propagada pelo texto.

O primeiro caso pode ser verificada na reescrita da fábula *A rã e o boi*, história que narra a conversa entre uma rã e uma saracura, que tomavam sol à beira de um bebedouro. Com a aproximação de um boi, a rã afirma para a interlocutora que pode ficar do tamanho do animal que observam. Ela enche-se de ar até estourar, o que fornece motivo para a moral, pronunciada pelo boi que observava a cena: “- Quem nasce para dez réis não chega a vintém (LOBATO, 1973, p. 13).

A crítica é feita após a narração da fábula por Dona Benta, através da contestação da boneca Emília: “- Não concordo! – berrou Emília. Eu nasci boneca de pano, muda e feia, e hoje sou até ex-marquesa. Subi muito. Cheguei a muito mais que vintém. Cheguei a tostão...” (LOBATO, 1973d, p. 13).



Na fábula *O velho, o menino e a mulinha* encontra-se a crítica feita aos costumes da época, reforçando a crítica feita na narrativa, pois nesse texto pai e filho se colocam a caminho da cidade com a intenção de vender o animal de sua propriedade. No caminho acatam os comentários dos transeuntes e descobrem ser impossível agradar ao mundo, decidindo a partir de então seguir os próprios desejos. A crítica nesse caso é alcançada através da concordância com a moral do texto, reforçada, como se pode observar no diálogo que segue a narração:

- Isto é bem certo – disse Dona Benta. Quem quer contentar o mundo, não contenta ninguém. Sobre todas as coisas há sempre opiniões contrárias. Um acha que é assim, outro acha que é assado.
- E como então a gente deve fazer? – perguntou a menina.
- Devemos fazer o que nos parece mais certo, mais justo, mais conveniente. E para os guiar temos a nossa razão e a nossa consciência. (...) A primeira parte dum verso de Shakespeare: “E isto acima de tudo: sê fiel a ti mesmo.” Bonito, não? (LOBATO, 1973d, p. 16).

Mas para que o texto seja entendido como paródia existe a necessidade de se compartilhar os códigos da paródia para que a obra seja compreendida enquanto tal. Nesse exemplo, as referências são múltiplas, pois faz-se o resgate da fábula clássica e usa-se um verso de Shakespeare na confirmação da fábula.

Vale ressaltar que a presença do recurso paródia na obra lobatiana influencia sua recepção e conseqüente descodificação, questão de interesse para os estudos modernos. Lobato retoma personagens e situações que fazem parte do conhecimento do universo infantil e quando não, como no caso dos elementos mitológicos e históricos, o autor oferece mecanismos para que a criança construa sentido em sua leitura, pois coloca na boca das personagens as indagações que as crianças teriam e através dos esclarecimentos prestados pelas próprias personagens o conhecimento é construído.

A paródia é um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o descodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo, como veremos no exemplo a seguir:

- Nem bem disse isso, e um toque, toque na porta chamou-lhe a atenção. Era Capinha.
- Capinha! – exclamaram todos na maior alegria, vendo surgir a encantadora criança com uma cesta de flores na mão.
- Nunca houve tantos abraços e beijos.
- Que coincidência! – exclamou Narizinho. – Estávamos justamente falando em você. Já arrumou sua casa?
- Está quase pronta – respondeu a galanteza. – É pequenininha. Este castelo de Branca, enorme, é que deve ter dado um trabalhão (Lobato, 1973a, p. 29).

Exemplos como o trecho retirado de *O Picapau Amarelo* (1939) exigem que o descodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo.

Assim, é importante que o leitor compreenda a inserção de elementos dos clássicos infantis, como os utilizados no livro, para entender seu uso. Desse modo,

Capinha, ou Chapeuzinho Vermelho como é mais conhecida, e Branca (de Neve) permitem dois avanços: tanto o resgate do clássico quanto aprimora o instrumento de escrita moderna ao reescrever o passado, dando-lhe novo sentido.

Como já foi dito anteriormente, a obra lobatiana é um desfile de personagens da tradição, seja ela mitológica, clássica, ou folclórica, resgatados pelo processo da paródia. Na obra *O Picapau Amarelo*, em especial, esse uso chega ao ápice graças ao enredo, pois nessa história as personagens do mundo das fábulas resolvem se mudar para o sítio de Dona Benta, que para acomoda-los, compra terrenos ao redor do seu.

Assim, personagens dos clássicos da carochinha como príncipes e princesas e heróis da mitologia grega mudam-se para o sítio. Dentre diversos acontecimentos ocorre uma invasão dos monstros do Mundo das Fábulas, durante o casamento de Branca de Neve com o príncipe Codacidade, incidente que culmina no desaparecimento de tia Nastácia, levada como prisioneira pelo temido Minotauro.

A obra em questão retoma fatos e personagens, no entanto, essa retomada é marcada pela diferença propiciada pela nova produção. Esse exemplo demonstra

uma via importante para que os artistas modernos cheguem a acordo com o passado – através da recodificação irônica, ou, segundo o meu bizarro neologismo descritivo, “transcontextualizem”. Os seus antecedentes históricos são as práticas clássicas e renascentistas da imitação, se bem que com maior ênfase na diferença e na distância do texto original ou conjunto de convenções. Dado que defini a paródia como repetição com diferença (HUTCHEON, 1985, p.128, grifo da autora).

A obra *O Picapau Amarelo* marca bem a repetição, mas com diferença, uma vez que ao retomar as personagens da tradição o autor cria uma nova fábula, marcando assim a dissimilitude na repetição dos clássicos.

É essencial se ter em mente que quando chamamos algo de paródia, postulamos alguma intenção codificadora, quando lança um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que os leitores, inferem então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto.

Todavia, o texto pode implicar o que lhe aprouver, e o leitor pode não apanhar, mesmo assim, a implicação. Por esta razão, talvez seja mais verdadeiro para a experiência de leitura da paródia falar do codificador inferido e do processo de codificação. Mas essa manobra de desvio não isenta ainda de ter de tratar do produtor textual da paródia, ainda que inferido como leitores.

Desse modo, a paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido pode aparecer. O interessante nesse processo é que essa autoconsciência, quase didática, acerca do ato total de enunciação (a produção e recepção de um texto) levou apenas, em grande parte da crítica corrente, à valorização do leitor.

Ao codificar parodicamente um texto, os produtores devem pressupor tanto um conjunto de códigos cultural e lingüístico comum, como a familiaridade do leitor com o texto parodiado.

Assim, o leitor compreende a significação literal (não alusiva ou não paródica) daquilo que ela designa por indicador da alusão, reconhece-o, então, como um eco de uma fonte passada (intratextual ou intertextual), apercebe-se de que é necessária a

construção, e recorda-se, assim de aspectos da compreensão do texto fonte que podem depois ser relacionados com o texto alusivo - ou paródico – de modo a completar o sentido do indicador.

Entretanto, no caso do leitor infantil, que nem sempre tem conhecimento do texto de origem, Lobato fornece as ferramentas para sua descodificação, através das indagações feitas pelas personagens, possibilitando a compreensão de suas narrativas através da construção conjunta de sentido.

Os modos pós-modernistas particulares, de hoje, são mais ecléticos, igualitários e acessíveis. Sem dúvida que a paródia exige do parodista (real e inferido) muita perícia, saber, entendimento crítico e, muitas vezes, finura. Ele tem de ser “enciclopédico, erudito, obsessivamente cultivado (...) sobrecarregado com as ruínas do tempo, com lixo e refugio culturais” (HUTCHEON, 1985, p.122) que serão tornados acessíveis e resgatados por suas produções.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Reescrever o passado na ficção e na história é revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico, sendo a paródia uma das formas de trazer o passado textualizado e incorporá-lo no presente. Assim, é perceptível, que não se trata de destruí-lo, pois na verdade, “parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p.165).

Portanto, a paródia exige que a competência semiótica e intencionalidade de um codificador inferido sejam pressupostos. Dessa forma, embora “a teoria da paródia seja intertextual na sua conclusão tanto do descodificador como do texto, o seu contexto enunciativo é ainda mais vasto: tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produção e receptor são centrais” (HUTCHEON, 1991, p.54)

Então, pode-se evidenciar que a paródia influi promovendo uma ascensão da consciência e isso impossibilita a aceitação de perspectivas limitadas, autoritárias vindas de qualquer ideologia.

Dessa maneira, o fato de se apropriar do passado, da História, e de promover questionamentos do contemporâneo, “referenciando-o” simultaneamente a códigos diferenciados, é uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter proposições ideológicas.

Conforme Hutcheon, na busca de uma base mais ampla para a forma, a tradição clássica oferece um conjunto de referências que continuam a ser significativas para o público. Reconhecer isto, não é defender um regresso ou uma revivência do passado, mas antes um importante reconhecimento: a existência e continuidade do passado no presente.

Espera-se que estes estudos sobre paródia ampliem o interesse do leitor pelo fascinante universo da literatura, pois a compreensão desses mecanismos que compõem um texto literário aprimora e amplia as possibilidades de reflexão dos leitores, uma vez que a leitura de obras literárias ajuda-os a explorar seu potencial criativo e a construir recursos para transformar aquilo que está no plano da sua imaginação.

Há de se ressaltar que este trabalho foi elaborado especialmente para que a leitura dos textos de Monteiro Lobato possa resultar não só numa aquisição de conhecimentos, mas principalmente na ampliação do prazer de ler e embarcar na aventura dos seus livros e descobrir um pouco mais sobre o real significado da liberdade de expressão.

## REFERÊNCIAS

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil: História, Teoria e Análise*. 2 ed. São Paulo: Global, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAURENT, Jenny. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores & Leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LOBATO, José Bento Monteiro Lobato. *Os Doze Trabalhos de Hércules*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

\_\_\_\_\_. *O Picapau Amarelo; Peter Pan*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1973a.

\_\_\_\_\_. *Reinações de Narizinho*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1973b.

\_\_\_\_\_. *Dom Quixote das crianças; O minotauro*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1973c.

\_\_\_\_\_. *Fábulas; Histórias de Tia Nastácia; Histórias Diversas*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1973d.

NUNES, Cassiano. *Novos Estudos sobre Monteiro Lobato*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.