



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 34 – maio de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i34p179-199>

**Lobato visionário: intertextualidade e metaficção no conto “As fadas”,
ou o espaço limiar como palco para personagens transtextuais**

**Lobato, a visionary: intertextuality and metafiction in the tale “The
fairies”, or the threshold as a background for transtextual characters**

André Luiz Ming Garcia^{1}
Ana Paula Negrão Ferreira^{2**}*

RESUMO

Com o presente artigo, objetiva-se lançar luz sobre o caráter visionário da obra de Monteiro Lobato (18/04/1882-04/08/1948), ao iniciar um período de maior criatividade e valor estético na produção literária destinada a crianças, até então preponderantemente enfadonha e moralizante, mas também ao antecipar tendências que apenas mais tarde se tornaram dominantes nas estéticas hoje entendidas como contemporâneas. Com o olhar atento à presença dos elementos de intertextualidade (Stoker, 1998) e metaficção (Hutcheon, 1980; Waugh, 1985; Wolf, 1997; Navas, 2015) na obra lobatiana desde a década de 1920, focalizaremos, neste texto, suas manifestações no conto “As fadas”, de *Histórias diversas* (1947), em relevo no âmbito das personagens e do espaço limiar, dois panos de fundo para o desnudamento, perante os olhos do leitor, da natureza íntima de artefato artístico e da ordem da ficcionalidade do conto em questão.

PALAVRAS-CHAVE: As Fadas; *Histórias Diversas*; Monteiro Lobato; intertextualidade; metaficção

ABSTRACT

This article aims to shed light on the visionary character of Lobato's work by not only starting a period of greater creativity and aesthetic value in literary production aimed at children, hitherto predominantly boring and moralizing, but also by anticipating trends that only later became dominant in aesthetics today understood as contemporary. Focusing on the presence of intertextuality (cf. Stoker, 1998) and metafiction (cf. Hutcheon, 1980; Waugh, 1985; Wolf, 1997; Navas, 2015) elements in Lobato's work since the 1920s, we will focus, in this text, on their manifestations in the short story “As fadas” (“The fairies”) (in *Histórias diversas*, 1947) as well as highlighted in the spheres of characters and space, two backdrops for revealing, before the reader's eyes, the intimate nature of an artistic artifact of the story in question.

¹ Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – São Paulo – SP – Brasil – andre.ming@usp.br

² Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa – São Paulo – SP – Brasil – ana.negrao.ferreira@usp.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 34 – maio de 2025

KEYWORDS: The Fairies; *Histórias Diversas*; Monteiro Lobato; intertextuality; metafiction

1 Marcos de viagem

Introdução

[...] grande parte dos escritores da minha geração é leitora de Monteiro Lobato e transporta para a obra aspectos dos quais ele já tratava. Assim, eu e outros autores encaramos e transmitimos temas contemporâneos, que muitas vezes são controversos, sem problemas. Outro dado: a exemplo de Lobato, os livros desses autores são engraçados. Se você notar bem, nossas personagens são mais próximas da Emília do que das ‘crianças exemplares’: elas reclamam, brigam, reivindicam (Rocha, 2010, n.p.).

O objetivo do presente escrito consiste em proceder a uma leitura crítica do conto “As fadas”, de Monteiro Lobato, presente em sua coletânea de contos breves *Histórias diversas* (1947), com vistas a identificar, na referida narrativa, elementos pertencentes aos âmbitos da intertextualidade e da metaficção. A localização de tais elementos é profusa ao longo da literatura infantil lobatiana, iniciando-se já em *Narizinho Arrebitado* (1921) e perpassando toda a sua obra infantil, e, de modo destacadamente notório, *Reinações de Narizinho* (1931), *O Saci* (1921), *Memórias da Emília* (1936), *Peter Pan* (1935), *O Picapau Amarelo* (1936)³, *Histórias de Tia Nastácia* (1937), *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944).

A escolha do conto “As fadas” como *corpus* e, assim, objeto desta pesquisa, deveu-se a alguns fatores. Primeiramente, trata-se de conto breve presente no livro *Histórias diversas*, um dos menos analisados e comentados da obra lobatiana, ao qual nenhum capítulo foi dedicado, à guisa de exemplo, na obra de referência crítica *Monteiro Lobato livro a livro: obra infantil* (Lajolo; Ceccantini, 2009). Além disso, trata-se de obra publicada, inicialmente, ao final da vida de Lobato, incorporando e reunindo numerosos elementos presentes ao longo de suas histórias centradas no espaço limiar Sítio do Picapau Amarelo, um ambiente intrinsecamente propício aos encontros com o que, nos livros de Lobato, se denomina o “Mundo da Fábula”. Isso porque vemos como, ao descerem dos Tapetes Mágicos e chegarem ao Sítio, as personagens da fábula empreendem a passagem por um limiar, e essa experiência, como um rito de passagem, transforma os que passam por ela (Benjamin, 2006), assim como veremos mais adiante. Observa-se, desse modo, que, à semelhança do que passou a ocorrer na literatura infantil e juvenil brasileira

³ Vale ressaltar que, nesse livro, os personagens do mundo da fábula fazem muito mais do que organizar um jantar no espaço do Sítio: eles se mudam para viver nele.

principalmente após as décadas de 1960 e 1970 (Perrotti, 1986), a tessitura de diferentes técnicas narrativas empregadas pelo autor em “As fadas” antecipa de vários modos, já em meados da década de 1940, o que naquela época ainda se tratava de um porvir na arte literária nacional de recepção infantil e juvenil⁴.

1 Antecedentes teóricos

É uníssona, entre resultados de estudos críticos a respeito de fenômenos comunicativos artísticos e literários surgidos desde o advento do Modernismo, a observação de que, nos períodos em torno desse importante ponto de inflexão nos fazeres artísticos e em sua crítica, processos miméticos passaram a ser pronunciadamente menos valorizados quando da apreciação de objetos estéticos se comparados a processos inovadores caracterizados por formas insubordinadas de ruptura de padrões preestabelecidos. Como resultado, a arte desde então gerada a partir do ditame da insubordinação passou a dar origem a um sem-número de artefatos cuja forma e conteúdo desafiam convenções de gênero e suscitam aprofundadas reflexões a respeito da natureza dos próprios construtos artísticos e da arte e seus (sem-)sentidos em si.

A insubordinação da arte diante de quase quaisquer tipos de convenção e sua nova ânsia por um leitor-visualizador-fruidor crítico, reflexivo e interativo, deram origem a uma multiplicidade de processos criativos que passaram a visar à conscientização do receptor a respeito da natureza, dos méritos e dos (des)propósitos do artefato que se presta a fruir. Assim, nos espetáculos teatrais e de dança, na literatura, no cinema e em outras linguagens artísticas, passam a ser cada vez mais empregados elementos constitutivos da própria obra que objetivam chamar a atenção do leitor-visualizador-fruidor para seu caráter de invenção total ou parcialmente descolada da realidade do mundo empírico e social que habitamos. Como consequência, toma forma um processo de desnudamento ou descortinamento da realidade da obra de arte como produto que pode e deve ser avaliado criticamente, evidenciando-se, assim, seu caráter ficcional e dissipando-se quaisquer ilusões de que, ali, pudesse tratar-se de um registro fidedigno de realidade e compromisso literal com ela.

⁴ Encontramo-nos cientes do grande número de ocorrências de intertextualidade e metaficção mais ou menos explícitas no conto “As fadas” e do papel fundamental que o narrador desempenha nesse sentido. Apesar disso, devido às limitações espaciais e ao escopo determinado para a construção deste artigo, abstermo-nos de ultrapassar os limites do recorte analítico que aqui estabelecemos, abrindo mão de uma análise exaustiva.

No âmbito da literatura, em suas mais diversas manifestações, esse anseio pela coparticipação e pelo exercício de crítica e apreciação por parte do receptor toma forma, sobretudo, mediante a evocação da intertextualidade e de sua correlata metaficção no seio de uma obra específica. A intertextualidade, termo cunhado no final da década de 1960 por Julia Kristeva e, desde então, maturado por diversos especialistas, manifesta-se, entre outras formas, mediante a referenciação, dentro de uma dada textualidade, e de maneira mais ou menos direta ou indireta, a elementos constitutivos de outro texto ou gênero, de modo a, várias vezes, incitar um gesto reflexivo e apreciativo por parte do leitor, tanto da obra referenciada quanto da obra no seio da qual ocorre a referenciação, uma vez que a própria intervenção intertextual torna indiscutível a natureza de artefato artístico e ficcional da textualidade ora lida. Desse modo, processos intertextuais provocadores de uma atitude avaliativa por parte do leitor dão origem ao fenômeno da metaficção, que implica não apenas a continência da ficção dentro da ficção, mas, também, como em qualquer processo “meta”, o despertar da criticidade, da reflexão e da metarreflexão.

Devido à sua natureza ativadora de semioses interpretativas e instigadora de construção de conhecimento, por parte do receptor, a respeito da arte literária e suas vicissitudes, a metaficção se afirma como fenômeno que evidencia, de maneira destacada, a natureza da literatura como forma superior de conhecimento. Além de funcionar como instrumento para o desenvolvimento de saberes a respeito tanto do mundo empírico quanto de apresentação e proposição de novas formas de ser, existir e relacionar-se consigo, com o outro e com o mundo, ela também se presta a estimular, de modo específico, a construção de conhecimento sobre a própria arte literária em si, promovendo, de algum modo, um enriquecimento epistemológico junto aos leitores e auxiliando em um projeto maior de democratização do acesso à arte, que se dá, também, mediante sua maior compreensão. Além disso, a metaficção promove, pela sua natureza, exercícios sofisticados de literatura comparada.

O primeiro tipo de intertextualidade, segundo a tipologia de Stoker (1998), consiste na *palintextualidade*, ou referências a elementos específicos de outro texto. Com *similttextualidade*, o autor refere-se, de modo mais geral, a referências a uma classe de textos (mediante o gênero, estilo). Mas é na *metatextualidade* e na *tematextualidade* que atingimos mais tipicamente um nível de reflexividade proposto pela própria construção intertextual da obra. A primeira refere-se à tematização de outro texto específico, avaliando-o, e a segunda, por sua vez, à tematização de um gênero ou estilo, também o avaliando. A importância da referência intertextual no desenvolvimento da obra

palintextual e similtextual pode ser maior ou menor (ou até essencial), a depender do caso. No escopo da metatextualidade, entretanto, a obra literária referida encontra-se tematizada, consistindo em tema da nova textualidade metatextual decorrente, que tratará de reproduzir e modificar vários de seus elementos. O fato de termos (em todos os tipos citados de intertextualidade) uma obra referida em outra leva-nos, principalmente no caso da meta e da tematextualidade, a um contexto de metaficção, uma vez que nos deparamos com a ficção na/dentro da ficção, estimulando (auto)reflexão.

Wolf (1997), que associa metaficção e pós-modernismo, considera a primeira como sendo uma forma especial de metatextualidade impregnada de autorreferencialidade e autorreflexão. Böhn (2010) ressalta o fato de que, na metaficção, existe uma referenciação a uma textualidade ficcional em sua qualidade de artefato, em um fenômeno de autorreferencialidade literária. Isso, para Waugh (1985), implica um rompimento da barreira entre ficção e realidade com a metaficção examinando a própria construção da ficcionalidade, da qual o leitor se torna consciente e crítico.

Diana Navas (2015, p. 86) trata de fenômenos como a metaficção na literatura infantil e juvenil como constituintes de um conjunto de obras mais contemporâneas:

Modificações estruturais são também incorporadas à literatura infantojuvenil: fragmentação, quebra da linearidade, intertextualidade e o desnudamento do processo ficcional são elementos não mais limitados à narrativa dita ‘adulta’, pois ocupam também as páginas das obras destinadas às crianças e aos jovens.

O texto de Navas (2015, p. 85) chama a atenção, porém, para o importante papel desempenhado pelo leitor no desenvolvimento de pensamento crítico sobre a ficcionalidade instigado pela obra metaficcional:

A incorporação desses elementos na estrutura narrativa contribui, decisivamente, para o redimensionamento do papel de participação do leitor na (re)construção do texto literário, o qual é convidado a participar, a reescrever, a revisitar outros textos. [...] trata-se de uma produção que conduz o leitor a adquirir uma postura mais ativa face ao texto, haja vista ter que cooperar explicitamente com ele.

Assim, percebe-se a ênfase pertinentemente atribuída ao papel do leitor como apreciador crítico da obra, quando, além de atuar como seu coautor (segundo a Estética da Recepção e semióticas contemporâneas), também pode projetar-se como autor-reescritor-escritor, atuando, ainda como seu crítico. Essa postura, no caso de obras verbo-

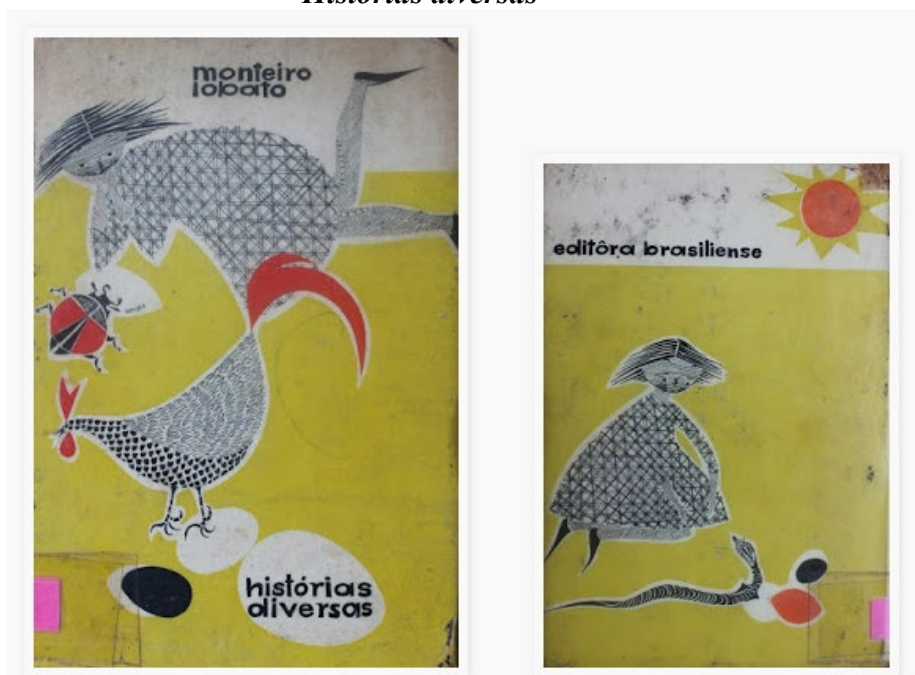
visuais, exige do leitor-visualizador uma postura distante da mera contemplação e que requer uma implicação direta com o (fazer) artístico-literário.

Nesse ínterim, há de se levar em conta a distinção estabelecida por Hutcheon (1980) entre formas *overt* e *covert* de metaficção, ou mais abertas e mais encobertas de narcisismo ou autorreferencialidade em narrativas metaficcionais. Desse modo, e dando sequência à nossa forma de investigar a metaficção em pesquisa pregressa – a saber, mediante uma busca de ensejos despertados pela tessitura de signos que compõem a obra perscrutada e que permitem o desenvolvimento de pensamento analítico potencial (e, assim, não necessariamente previsível e pré-determinável) –, procuraremos identificar instâncias *overt* e *covert* de elementos metatextuais (ou provocações de desdobramentos reflexivos potenciais mediante recursos metaficcionais), de modo a desdobrar-lhes os sentidos.

2 Uma leitura e discussão de aspectos metaficcionais do conto: o Sítio como espaço limiar

Histórias diversas, um compilado de aventuras publicadas entre 1947 e 1948 no Brasil e na Argentina, veio a lume pela editora Brasiliense em 1959, integrando a coleção “Obras Completas de Monteiro Lobato” (Merz *et al.*, 1996). “As fadas”, conto da obra ora selecionado, pode ser caracterizado como um coroamento da literatura infantil do autor, ao encapsular, de forma condensada e explícita, diversos traços estéticos e técnicas compositivas presentes ao longo de toda a sua obra infantil. Os mecanismos narrativos desenvolvidos por Lobato ao longo de sua produção, os quais foram morosamente aprimorados, tais como o estilo – escolha vocabular e temática – e a metaficção, condensam-se na pouco conhecida historieta, que tem como mote uma festa noturna realizada pelas personagens do “mundo da fábula” no pomar do sítio de Dona Benta, um dos espaços mais emblemáticos das narrativas de ficção infantil brasileiras.

Figuras 1 e 2 – Capa e quarta-capa da primeira e segunda edições de *Histórias diversas*



Fonte: Lobato, 1959; 1964. Disponível em:

https://capasdelivrosbrasil.blogspot.com/2014/03/historias-diversas-monteiro-lobato_7.html. Acesso em: 26 mar. 2025.

Desde o início do conto, o narrador destaca o espaço Sítio do Picapau Amarelo e, nesse caso, mais precisamente o seu pomar, como ambiente no qual desenvolver-se-ão as peripécias. Nesse caso específico, expressa, mediante um ponto de exclamação, certa admiração pelo fato de tal espaço/ambiente ter sido palco de mais aventuras ainda do que aquelas contadas nos livros e testemunhadas pelos moradores da propriedade rural:

Quantas coisas aconteceram no Picapau Amarelo que não estão contadas nos livros! Muitas até passaram despercebidas dos meninos, como, por exemplo, a festa noturna que Branca-de-Neve ofereceu ao Gato-de-Botas. Foi uma festa magnífica, em que os sete anõezinhos penduraram nas árvores do pomar inúmeras lanternas chinesas de todas as formas e cores, mas com vagalumes dentro em vez de tocos de vela (Lobato, 1957, p. 250)⁵.

Nota-se que o narrador referencia diversos subespaços contidos no espaço mais amplo *pomar do sítio*: “O Tapete vinha voando e, chegado bem em cima do pomar descia suavemente e pousava no chão, na clareira que havia entre o pé de pitangueira da Emília e o enfezado pé de fruta-do-conde do Visconde” (Lobato, 1957, p. 250). Logo adiante,

⁵ Todas as referências a “As fadas” são oriundas da edição de 1957.

refere-se ao pé de mangueira grande, embaixo do qual “fôra armada a mesa do banquete” (p. 250). Esse tipo de referência mais esmiuçada do espaço e seus subespaços específicos permite que o leitor imagine algo de forma mais análoga ao concreto, tratando-se, por sua vez, de menções e descrições pseudodetalhadas mediante as quais o narrador onisciente partilha, com o leitor, sua familiaridade com o ambiente, convidando-o a se familiarizar ou sentir-se familiarizado com ele, uma vez que tantas aventuras lidas previamente ali tiveram lugar.

Fato é que os múltiplos significados do Sítio do Picapau Amarelo ultrapassam qualquer pretensão de pseudoconcretude e adentram os meandros da analogia com o real, da metáfora e da simbologia, com múltiplas funções na arquitetura da narrativa. É assim que, sobre esse espaço, afirmam Lajolo e Zilberman (1995, p. 63):

[...] o sítio não é apenas o cenário onde a ação pode transcorrer. Ele representa igualmente uma concepção a respeito do mundo e da sociedade, bem como uma tomada de posição a propósito da criação de obras para a infância. Nessa medida, está corporificado no sítio um projeto estético envolvendo a literatura infantil e uma aspiração política envolvendo o Brasil – e não apenas a reprodução da sociedade rural brasileira.

Torna-se importante, se considerarmos as reflexões historiográficas das autoras, relevar o fato de que “[...] o interesse dos intelectuais na modernização da sociedade é reconhecível já nos primeiros anos da República” (1995, p. 50), e de que esse interesse também acompanha os autores e artistas contemporâneos a 1922 e após. De algum modo, a literatura infantil, à época, caminha em paralelo com o projeto de Estado e de modernização do Brasil, ainda que, inicialmente, atrelada a valores tradicionais, como o nacionalismo e a decorrente valorização do folclore nacional, além de um pendor educativo e moralizante. Conforme as autoras, a conjugação desses objetivos díspares gerou, por um lado, obras de menor valor estético, mas, por outro, mediante a incorporação da fantasia, outras que ostentavam consideráveis traços de criatividade:

Estes três aspectos, o nacionalismo, a exploração da tradição popular consolidada em lendas e histórias e a inclinação educativa juntos ou separados sufocaram em muito a imaginação. Contudo, não impediram que, quando liberada, ela tentasse construir um mundo de fantasia, possível plataforma de lançamento para uma crítica à sociedade ou ao ambiente real experimentado pelo leitor. Por isso, a criatividade desses momentos deu alento e continuidade ao gênero. Que ele foi mesmo promissor, atestam-no a fecundidade e o sucesso individual de Lobato,

até hoje paradigma industrial e estético da literatura infantil brasileira (Lajolo; Zilberman, 1995, p. 54).

Assim, o papel da fantasia é fundamental na caracterização do estilo, na construção das personagens, no alinhavo das peripécias de modo a dar forma ao enredo, bem como no caráter especialmente criativo da produção lobatiana para crianças. Sem deixar de lado o nacionalismo, a menção ao país, e tendo construído o espaço Sítio do Picapau Amarelo, com tão flagrantes analogias ao Brasil da época, especialmente o mais rural, Lobato criou uma obra que se enquadra no hibridismo entre o realismo e a fantasia tão profusos ao longo da história na literatura infantil brasileira, desde as produções pré-lobatianas, semelhantes a fábulas e contos moralizantes, até o surgimento de sua obra, a qual, nas palavras de Coelho (1985, p. 185), constituiu “um marco”: “A Monteiro Lobato coube a fortuna de ser, na área da Literatura Infantil e Juvenil, o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje”, em um “longo processo de maturação”. Segundo a autora, na obra lobatiana, “[...] o Maravilhoso passa a integrar, normalmente, o Real; e em lugar deste ‘real’ se tornar inverossímil ou se des-realizar, acontece o contrário: o inventado passa a ter foros de realidade” (p. 187). Nessa linha de raciocínio, tanto as personagens oriundas do *real* (as “pessoas”) ou do *imaginário* (as “inventadas”, como Emília, Visconde de Sabugosa etc.), “[...] existem na mesma verdade, dentro do universo-faz-de-conta que Lobato criou” (p. 187).

Insistimos nesse caráter fartamente reconhecido como visionário de Lobato e sua obra literária para crianças e apontamos para suas evidências na forma de ocorrências múltiplas de intertextualidade e metaficção, que, nesse conto em especial, se mostram bastante explicitadas.

Observando-se o papel fundamental do elemento espaço (Sítio do Picapau Amarelo) para a construção da narrativa “As fadas”, percebe-se que esse sítio imaginário, em parte uma metáfora do Brasil da época, funciona como espaço limiar (Benjamin, 2006) entre a verossímil propriedade rural de Dona Benta e o “mundo da fábula”, reafirmando os traços característicos de um realismo mágico da obra (Coelho, 1985). Sobre a diferenciação filosófica entre fronteira e limiar, Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “Limiar: entre a vida e a morte” (2014, p. 35), explica em maiores detalhes esses conceitos:

No vocabulário filosófico clássico, o conceito de fronteira, de limite (Grenze), constitui uma metáfora essencial para tentar designar uma

dupla operação de espírito e de linguagem: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida e, portanto, evitar que esse algo, por assim dizer, se derrame sobre suas bordas em direção a um infinito onipotente [...]. A fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio.

A fronteira, portanto, define os limites de algo, designa “[...] a linha cujo traço e cuja espessura pode variar e que não pode ser transposta impunemente. Sua transposição sem acordo prévio ou sem controle regrado significa uma transgressão, interpretada no mais das vezes como uma agressão potencial” (Gagnebin, 2014, p. 35).

Na definição a seguir, vemos que o conceito de *limiar* consiste em algo distinto:

Seja ele simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, e depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte. [...] o limiar é uma zona [...], às vezes não estritamente definida – como deve ser definida a fronteira. Ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos (Gagnebin, 2014, p. 36).

O conceito de limiar, portanto, é o que melhor explica a experiência pela qual passam as personagens que, transportadas no Tapete Mágico, chegam à clareira do pomar do Sítio. É perceptível, tanto pelas ações quanto pelo linguajar e pelo temperamento demonstrado pelas personagens dos contos de fadas e narrativas maravilhosas durante o jantar realizado no ambiente pomar do Sítio, que foram aclimatadas às características e às circunstâncias daqueles que nele vivem, o que salienta o papel do espaço, na narrativa de ficção, como elemento constituinte que, na forma de ambientação, influencia temperamentos, ações e peripécias.

Essa aclimação de personagens e elementos alheios à brasilidade e ao ritmo do Sítio e das personagens exclusivamente, por sua vez, perpassa a obra infantil lobatiana e manifesta-se, como exemplo, nas atitudes e no temperamento de Alice, na tradução-adaptação da obra de Lewis Carroll empreendida por Lobato nos trópicos (a primeira em nosso país), nas quais torna-se flagrante a semelhança entre o modo de agir de Alice com o da própria Emília. Como veremos, mais adiante, no subtópico deste trabalho dedicado às personagens do conto, a própria Branca de Neve revela, aqui, uma forma de se

expressar mais análoga à de Narizinho quando enfezada com Emília, nos momentos em que a boneca “abre a torneirinha de asneiras” ou empreende alguma traquinagem. Esse exemplo salienta o poder do espaço/ambiente Sítio do Picapau Amarelo de influenciar as personagens que nele vivem e que esporadicamente o visitam, tornando-lhes mais brejeiros, menos protocolares (quando se trata de personagens da realeza) e mais tropicais.

O modo como o narrador descreve o ambiente da festa, mediante uma longuíssima enumeração dos quitutes expostos sobre a mesa, assemelha-se ao movimento de uma câmera que vai captando, na sequência, o equivalente a uma sucessão de brevíssimas cenas e enquadramentos nos quais o leitor depara-se com um sem-número de quitutes da culinária brasileira bastante semelhantes àqueles produzidos por Tia Nastácia em momentos de solenidade narrados ao longo da obra infantil de Lobato, como o casamento de Emília e a visita de personagens dos contos de fadas ao Sítio por ocasião do Circo de Escavallinho⁶:

O jantar ia ser servido pelos anões – e já lá estavam eles trazendo coisas e mais coisas, das mais gostosas. Bolinhos quase iguais aos de Tia Nastácia. Pastéis de nata feitos pelas doceiras do céu. Pirâmides de fios de ovos. Cocadas de fita, manjar branco, pé-de-moleque, pudim de laranja, queijadinhos, papo-de-anjo, bom-bocados, canudinhos de cocada com ovo, casadinhos, furrundu, ameixa recheada, pipoca coberta, baba-de-moça, doce de abóbora com côco, doce de figo, doce de cidra, doce de pêssego, doce de leite e mais cem qualidades de doces (Lobato, 1957, p. 251).

A brasilidade dessa mesa de doces, assim como a de salgados enumerados na sequência, chama a atenção pelo fato de o jantar ser produzido e servido por entes do mundo da fábula, mas que, aqui, cozinham e servem quitutes semelhantes aos de Tia Nastácia, sobretudo em ocasiões solenes. Isso reforça a aclimação dos elementos intertextuais presentes na obra à realidade rural e tropical, simultaneamente verossimilhante e maravilhosa, do Sítio do Picapau, em fenômeno denominado, no seio dos Estudos da Tradução, e que pode ser aplicado desta feita por extensão, como *domesticação* (Venuti, 1995), um processo de valorização de elementos da cultura-alvo em detrimento daqueles próprios da cultura de origem, gerando familiaridade junto ao leitor da obra adaptada ou da obra que contenha, mediante recursos de intertextualidade, elementos advindos de textos estrangeiros.

⁶ Lobato (1931).

Além disso, é perceptível a contemporização desses elementos no seio do texto e no momento de publicação do conto que ora analisamos, de modo a, evitando impressões de anacronismos e produzindo coerência no texto, todas as personagens ali implicadas expressarem-se em linguagem coloquial e parcialmente interiorana de meados do século XX, despida dos traços característicos da linguagem que empregam em suas falas nos contos originais.

Decerto, percebe-se que “As fadas” está repleto de elementos indicativos da realidade cultural do Brasil da época, os chamados *culturemas*⁷. Trata-se de elementos intrinsecamente associados a uma cultura, seu lugar e tempo e que, por isso, são percebidos como estranhos e estrangeiros por leitores membros de outro horizonte cultural, representando significativos desafios de tradução a outras línguas, de modo a gerar, nessa possível via contrária de leitura, um texto de efeito exotizante.

3 As personagens e sua (des)construção

Em “As fadas”, as personagens não são os protagonistas tradicionais – Emília, Narizinho e Pedrinho, os quais, segundo o narrador, dormiram e sonharam durante toda a festa –, mas, sim, personagens dos contos de fadas, da cultura pop, do folclore e de seres encantados, como as próprias fadas, tão ausentes em grande parte dos contos de fadas literários dos irmãos Grimm (em alemão, *Märchen*) que tanto inspiraram Lobato, mas que dão nome ao texto e marcam presença nessas festividades no pomar. Isso porque os contos de fadas dos irmãos Grimm não tratam de fadas, mas de seres e personagens de tipos diversos, apesar do nome que se atribui ao gênero *Märchen* em português.

A trama, simples e linear, concentra-se em um desentendimento passageiro entre o Gato de Botas e Mickey Mouse e encontra seu clímax próximo do desfecho, com o fanico de Branca de Neve; porém, o que desperta especial atenção no conto é justamente a mescla de personagens, recursos narrativos e, portanto, sua “(pós-)modernidade”. Segundo Richardson (2010), a utilização de personagens *transtextuais*, ou seja, que permeiam outras narrativas que não as suas originais, quer seja pelo mesmo autor quer seja por outro, mostra-se como uma tendência literária do século XX, em que diversos textos foram reescritos por modernistas ou pós-colonialistas, por exemplo.

⁷ Segundo Nord (1997), *culturemas* são itens lexicais que se referem a elementos próprios de uma dada cultura (A) e vistos por membros de outras culturas como próprios dessa cultura A.

O caráter insólito e surpreendente da fusão de tantas personagens advindas de histórias díspares, em si, gera um efeito de estranhamento e funciona como provocação metaficcional, uma vez que o fato de o potencial leitor deter provável conhecimento prévio acerca de várias dessas personagens e elementos, os quais já entendiam como sendo da ordem da ficção, origina um desnudamento do próprio texto que ora fruem, que lhes mostra suas costuras e evidencia a si mesmo como artefato ficcional. Testemunhamos, aqui, índices do caráter inovador e antecipador de tendências estéticas futuras da literatura, como a intertextualidade e a metaficção, assim como de traços do Modernismo, como a valorização de imagens de um “Brasil profundo”, da linguagem coloquial, do humor, além de importantes quebras de expectativas e rupturas com o que poderia ser mais familiar aos olhos e ouvidos do leitor em textos de talhe maravilhoso.

Assim, é possível classificar “As fadas” como um conto que antecipa, em alguns anos, a tendência, mais associada pela maior parte dos teóricos com a segunda metade do século XX, de profuso surgimento de “contos de fadas pós-modernos” (Bacchilega, 1997). Em seu trabalho seminal sobre o tema, Bacchilega trata tanto das revisões pós-modernas dos contos de fadas tradicionais como da produção de novos textos baseados nas convenções de gênero dos contos de fadas e sua reprodução. Aqui, dá-se um encontro entre os tipos de novos contos de fadas surgidos desde meados do século passado e a classificação de Stoker (1998) para os tipos de intertextualidade.

Desse modo, e de forma a retomar e aplicar essas noções e conceitos ao conto lobatiano de 1947, entendemos que “As fadas” consiste em uma ocorrência notória de metatextualidade, em que toda uma classe de textos (neste caso, o gênero conto de fadas) é simulada e tematizada, em um movimento metaficcional, assim como de tematextualidade, em que elementos próprios de textos pregressos específicos são referenciados no novo texto, tais como Branca de Neve, Rosa Branca e Rosa Vermelha, Aladino, Gato de Botas, e elementos como tapete mágico, sapatinho de cristal etc. A inclusão de tantas referências oriundas de outros textos, alguns deles bastante conhecidos, sobretudo a partir das animações dos Estúdios Disney, como *Branca de Neve e os Sete Anões*, ou mesmo a partir da tradição literária, como “Chapeuzinho Vermelho” e *Alice no País das Maravilhas*, em diálogo uns com os outros num mesmo espaço-tempo (o pomar naquela noite de festividades), funciona como importante alarme evidenciador do caráter ficcional de todos eles.

Como já citado, o conto inicia-se com a frase “Quantas coisas aconteceram no Picapau Amarelo que não estão contadas nos livros!” (p. 250), e se destaca por conter

duas instâncias metaficcionais principais. A primeira é o enquadramento do leitor como familiarizado com o universo ficcional em questão, o que também se justifica porque, há muito, a obra infantil de Lobato havia se consolidado. A segunda é a menção ao próprio *livro* como artefato. Forma-se, assim, a ideia de “livros do Picapau Amarelo” dentro de um de mesma característica; o sítio de Dona Benta não é apenas um local pertencente ao imaginário, mas é materializado em livro, portanto, literário, e referenciado em sua própria tessitura. A abertura instiga o leitor, que terá um vislumbre e imaginará a vastidão de um território inexplorado, ainda que tenha acesso às dezenas de aventuras publicadas. Como um ambiente vivo, o Sítio é dinâmico e sempre capaz de surpreender a imaginação infantil.

A mistura de personagens das mais diversas esferas não é, ainda, fecunda apenas no contexto da trama, que mostra seu pendor para o humor. As personagens consagradas desejam e escolhem o Sítio do Picapau Amarelo como o local de suas aventuras, como um ponto de convergência que, em suma, supera o próprio Mundo da Fábula tematizado ao longo da obra. O artifício é frutífero, pois Lobato eleva seu texto ao mesmo patamar conferido aos contos clássicos mundiais e também ao sucesso das produções de Walt Disney, formando, assim, uma teia de relações com o mundo do leitor-mirim. Tal recurso, evidentemente, não é restrito a “As fadas”, pois está presente em outras obras do autor.

Em *Reinações de Narizinho* (1931), já se integram às aventuras do Sítio as personagens Capinha Vermelha, Dona Carochinha, Cinderela, Pequeno Polegar, Pinóquio, Gato Félix, Tom Mix etc. Essa é uma das razões para o conto aqui analisado tornar-se referência compacta de uma estratégia já explorada por Lobato. De acordo com Coelho (1985, p. 189), “a maior *originalidade* de Lobato” está justamente na transfiguração de personagens e situações, sejam de sua invenção ou da tradição histórica, literária etc.; assim, o autor redescobre “realidades estáticas, cristalizadas na memória cultural”, com farta exploração da técnica de reambientação e (des/re)caracterização de personagens conhecidos, tornando-os transtextuais e também seus.

Uma vez que as personagens do conto não são os heróis “puramente” lobatianos, e sim aqueles de natureza pré-definida, é preciso comentar brevemente seus caracteres e como conferem singularidade à narrativa. Majoritariamente, lidamos com personagens de contos de fadas tradicionais, que representam tipos sociais pré-capitalistas, como Gato de Botas, simbologia para o pícaro; nesse sentido, são personagens arquetípicos (Khéde, 1990). Portanto, dada a sua universalidade, adequam-se com relativa facilidade a tramas diversas, conforme se testemunha em “As fadas”. O que se vê, no conto, é uma expressão

dessas características, quer seja por meio do narrador, quer seja por si mesmas, quer seja por outras personagens, o que Abdala Jr. (1995, p. 41) define como predicação direta; já a predicação indireta advém da interpretação do leitor, que “deve deduzir como a personagem está sendo caracterizada”.

Conforme dito anteriormente, percebe-se que as personagens foram adaptadas ao espaço limiar, mas, justamente por esse caráter de liminaridade do espaço, ainda preservam suas características essenciais, observadas pelos dois mecanismos de predicação citados. Saci e Peter Pan continuam espirituosos, o que se deduz pela predicação indireta, como se apura na pergunta que este faz ao primeiro: “É verdade que vocês cruzam as pernas, apesar de terem uma perna só?” (Lobato, 1957, p. 252). Já Aladino, por exemplo, vem “com sua lâmpada maravilhosa ao colo” (p. 252), “e Capinha com o lobo que lhe comeu a vovó espiando de longe” (p. 252). Nota-se, no caso desses dois últimos, um reforço de seus caracteres básicos, por meio da predicação direta que referencia as histórias originais, como se tais traços fossem basilares.

Vale ressaltar que, ao tratar da instância *personagem ficcional*, em “As fadas”, é preciso sublinhar que ela está tematizada no conto. A passagem é um tanto complexa, sendo uma exposição do exercício metaficcional lobatiano de tipo mais *overt*⁸. Quando o Gato de Botas, ao chegar com toda pompa, vestido elegantemente, curva-se, é dito que ele vê “a coisa que mais mexe com as tripas dum gato”, ou seja, um rato (p. 254). Entretanto, o narrador esclarece que não era um rato qualquer, mas um “rato célebre”, pois se trata de Mickey Mouse, “Um rato personagem, como todos ali eram personagens” (p. 254). Nisso, a segunda voz que dialoga com o narrador indaga:

- Qual a diferença entre gente e personagem?
- Gente é gente, você sabe, não preciso explicar. E personagem é uma coisa muito mais que gente, porque gente morre e personagens não morrem, são imortais, eternos. Dom Quixote, por exemplo. Existe desde o tempo de Cervantes, e existirá enquanto houver humanidade. Se fôsse gente, já teria morrido há muito tempo e ninguém mais se lembrava dê. Quem se lembra dos fidalgos-gente do tempo de Cervantes? Todos morreram, desapareceram da memória dos homens. Mas Dom Quixote e Sancho, que são dessa mesma era, continuam vivos, são citados a toda hora, não morreram e nem morrerão nunca. Por quê? Porque são *PERSONAGENS*. Pois bem: o rato que o Gato-de-Botas viu era também personagem – era o rato Mickey.
- Mickey Mouse?
- Sim. ‘Mouse’ em inglês quer dizer rato, de modo que tanto faz dizer o ‘rato Mickey’ como ‘Mickey Mouse’ (p. 254).

⁸ Hutcheon (1980).

Em primeiro plano, cria-se um ensejo para que se reflita sobre a natureza das personagens ficcionais. Para o narrador, elas são perenes, imortais, enquanto as pessoas são finitas e podem ser esquecidas – eis a diferença entre personagem e “gente”. A concepção é básica, também por ocorrer em um pequeno conto de literatura infantil, e parte da noção de mimesis aristotélica, ou seja, da personagem como uma imitação do ser humano real (Brait, 2006). Essa visão, por sua vez, coincide com a de Reicher (2010), para quem, ontologicamente, personagens “não existem”, embora “as haja” – ou seja, inexistem no mundo empírico, mas “existem” na semiosfera, na cultura.

A partir do diálogo, notamos o texto em sua feitura: o autor se utiliza de múltiplas personagens *com* a consciência daquilo que são dentro da criação artística (ou como podem ser entendidos), proporcionando, também ao leitor, a oportunidade de notar *como* se dá a própria constituição do conto, garantindo um movimento de imersão, a partir do enlevo da leitura, e do afastamento sob a ótica do texto como criação, fantasia. Percebe-se, ainda, em decorrência, como o autor antecipa, na sua práxis textual, noções de teoria literária a serem exploradas por teóricos em tempos futuros.

Um ponto-chave para a compressão da profundidade da mescla entre as figuras está na necessidade de o leitor acionar seu conhecimento prévio para a leitura do texto. Tem-se em vista que conhecer personagens tão consagrados não seria uma tarefa complexa para o leitor que tem acesso à mídia e à literatura, mesmo se levado em conta o contexto de produção do conto (anos 40 do século XX). Richardson (2010) conclui que aqueles podem aparecer em sequências que não as suas originais, o que depende da continuidade de sua identidade e da ponderação do novo autor em sua consistência e fidelidade mimética, assim, ampliando seus universos ficcionais. Vemos, portanto, nesses casos, a necessidade de criação convincente por parte do autor e de esforço do leitor (aqui, não no sentido de dificuldade) em fazer as relações necessárias entre a identificação das personagens no escopo de seus traços primordiais e como estão se manifestando na nova história.

“As fadas” torna-se, então, um exemplo de expressão da transtextualidade das personagens ficcionais, ainda que não se trate exatamente de uma continuação de suas histórias, mas, sim, apenas de uma transposição para outro âmbito ficcional já completo, com suas personagens e tramas próprias, cujo foco não incide sobre esses participantes. Ainda que no conto tais figuras sejam as protagonistas, o leitor tem conhecimento de que

a macroesfera do Sítio do Picapau Amarelo ainda prevalece sobre esses visitantes consagrados, pois a narrativa é apenas um “fragmento” das muitas histórias.

Considerações finais

Na introdução deste texto, expusemos a intenção de identificar, no conto “As fadas”, algumas técnicas mediante as quais Lobato, já na década de 1940 e mesmo duas décadas antes disso, exercitava, em sua literatura direcionada a crianças, recursos temáticos, estéticos e composicionais de textos literários que antecipavam, naquele então, tendências que seriam mais tarde associadas à literatura infantil contemporânea, aquela que se foi conformando por volta dos anos 1960 em nosso país. Entre elas, o recurso às diferentes formas de intertextualidade e metaficção, referenciando, em seus textos, elementos advindos de outras narrativas de ficção, como personagens célebres que Lobato, aqui, torna transtextuais, como já o era o grupo de personagens centrais dos diversos livros e histórias ambientados no Sítio. Esse espaço, de natureza limiar, serve como ambiente que acolhe personagens advindos das mais diversas narrativas externas ao universo do Sítio e, nessa acolhida, também os transforma, como se observa em seu temperamento e em suas preferências e ações uma vez que pousaram os pés no pomar da propriedade rural.

Um exemplo disso é a cena da perda de paciência com as confusões ocasionadas pela perseguição gato-rato, protagonizada por Branca de Neve: aqui, a princesa perde a compostura e rompe com qualquer tipo de protocolo esperado dos entes da nobreza em situação de jantar comemorativo. Na ocasião, comporta-se de forma mais natural, brejeira, não sofisticada e algo cômico, à semelhança de momentos em que, nesse Sítio comandado por mulheres e com imenso destaque às personagens femininas, Tia Nastácia, Narizinho ou a própria Emília agem quando se zangam com alguém. Essa subversão do papel tradicionalmente passivo, refinado e protocolar das princesas antecede, portanto, em décadas, certas desconstruções semelhantes operadas por Ruth Rocha, não por acaso autora assumidamente influenciada por Lobato, como quando, em *Procurando firme* (1996 [1979]), desconstrói o estereótipo passivo da princesa que, em vez de esperar pelo príncipe, sai aventurando-se pelo mundo em busca de si mesma.

A obra infantil de Lobato, como literatura, consiste em forma superior de conhecimento, e o faz de modo especialmente complexo e condensado. Mediante recursos metaficcionais, vemos como, no caso exemplar de “As fadas”, Lobato estimula a

construção de conhecimento factual e também crítico da literatura, mediante o entrelaçamento de estratégias explícitas e implícitas de auto e alo-referencialidade textual, inaugurando não apenas uma “nova” literatura infantil brasileira, mas também trazendo inovações e antecipações de tendências que apenas futuramente viriam a se tornar dominantes na literatura que hoje, pelos idos da década de 2020, ainda consideramos “contemporâneas”.

Desse modo, além de reafirmar o caráter inovador e influente da literatura infantil lobatiana, sublinhamos, ainda, a potência com que o elemento *construção de conhecimento* apresenta-se como *Leitmotiv* das narrativas infantis do autor, todas elas, de algum modo, originadas no desejo ou necessidade das personagens de explorar e aprender, tanto no mundo “real” como no da fábula.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr., B. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

BACCHILEGA, C. **Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Trad. Irene Aron. Willi Bolle e Olegária Matos (org.). Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

BÖHN, A. Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. *In*: BAREIS, J. A.; GRUB, F. T. **Metafiktion: Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur**. Berlin: Kadmos, p. 11-33, 2010.

BRAIT, B. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Quíron, 1985.

GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. 34, 2014.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative; the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

KHÉDE, S. S. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1990.

LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. (org.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: UNESP, 2009.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira: História & histórias**. São Paulo: Ática, 1995.

LOBATO, M. **O Saci**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1921.

LOBATO, M. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931.

LOBATO, M. **Peter Pan**. São Paulo: Brasiliense, 1935.

LOBATO, M. **Memórias da Emília**. São Paulo: Brasiliense, 1936.

LOBATO, M. **O Picapau Amarelo**. São Paulo: Brasiliense, 1936.

LOBATO, M. **Histórias de Tia Nastácia**. São Paulo: Brasiliense, 1937.

LOBATO, M. **O Minotauro**. São Paulo: Brasiliense, 1939.

LOBATO, M. **Os doze trabalhos de Hércules**. São Paulo: Brasiliense, 1944.

LOBATO, M. **Histórias diversas**. São Paulo: Brasiliense, 1947.

LOBATO, M. As fadas. *In: Fábulas e Histórias diversas*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 250-258, 1957 [1947]. (Série Obras Completas de Monteiro Lobato).

MERZ, H. J. V.; BRANDÃO, A. L. de O.; MANZANO, S.; OBERG, S. **Histórico e resenhas da obra infantil de Monteiro Lobato**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

NAVAS, D. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil contemporânea. **Linguagem – Estudos e Pesquisas**, Catalão, v. 19, n. 1, p. 83-95, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/39889>. Acesso em: 26 mar. 2025.

NORD, C. **Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained**. Abington: Routledge: 1997.

PERROTTI, E. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

REICHER, M. The Ontology of Fictional Characters. *In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf (org.). Characters in Fictional Words: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/Nova Iorque: De Gruyter, p. 111-133, 2010.

RICHARDSON, B. Transtextual Characters. *In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (org.). Characters in Fictional Words: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/Nova Iorque: De Gruyter, 2010. p. 527-541.

ROCHA, R. **Procurando firme**. São Paulo: Ática, 1996 [1979].

STOKER, P. **Theorie der intertextuellen Lektüre**: Modelle und Fallstudie. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**: a history of translation. London/New York: Routledge, 1995.

WAUGH, P. **Metafiction**; the theory and the practice of self-conscious fiction. Londres: Meuthen, 1985.

WOLF, W. **Metafiktion**: Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, "Life Story". Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Kiel, v. 30, p. 31-49, 1997.

Data de submissão: 09/12/2024

Data de aprovação: 25/03/2025