UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O "SÍTIO DO PICAPAU AMARELO DA ANTIGÜIDADE" SINGULARIDADES DAS "GRÉCIAS" LOBATIANAS

Juliana de Souza Topan

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Educação, conhecimento, linguagem e arte.
Grupo de Pesquisa: GEISH
Orientador: Profº. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O "Sítio do Picapau Amarelo da Antigüidade"
Singularidades das "Grécias" Lobatianas.

Autora: Juliana de Souza Topan
Orientador: Joaquim Brasil Fontes

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Juliana de Souza Topan e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ...../...../.....

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

_____
Prof º Dr. Joaquim Brasil Fontes

_____
Prof º . Dr. Pedro Paulo Funari

_____
Prof. Dr. José Roberto Rus Perez

2007

© by Juliana de Souza Topan, 2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Educação/UNICAMP

Topan, Juliana de Souza
T62s O "Sitio do Picapau Amarelo da Antigüidade" : singularidades das Grecias Lobatianas / Juliana de Souza Topan . -- Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador : Joaquim Brasil Fontes Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948. 2. Mitologia grega. 3. Heróis. 4. Narrativas. 5. Literatura infanto - juvenil. 6. Hércules (Mitologia romana). I. Fontes Junior, Joaquim Brasil. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

07-093/BFE

Título em inglês: The "Yellow Woodpecker Ranch from Ancient Times": the singularity of Lobato's Greeces
Keywords: Lobato, Monteiro, 1882-1948 ; Greek mythology ; Heroes ; Narratives ; Literature for young people ; Hercules (Roman mythology)
Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte
Titulação: Mestre em Educação
Banca examinadora: Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior (Orientador)
Prof. Dr. Pedro Paulo Funari
Prof. Dr. José Roberto Rus Perez
Data da defesa: 26/02/2007
Programa de pós-graduação : Educação
e-mail : topan_lia@yahoo.com.br

RESUMO

As primeiras adaptações de mitos gregos em obras destinadas a crianças e jovens, escritas e publicadas no Brasil, datam do início do século XX, em que Monteiro Lobato, autor considerado como um dos fundadores de nossa literatura infanto-juvenil, teve uma importante contribuição. Com a publicação de "O Minoutauro" (1939) e "Os doze trabalhos de Hércules" (1944), Lobato apresenta uma imagem da Grécia Antiga (em especial, do século V a. C., conhecido como "século de Péricles") e da Grécia Arcaica (que ele chama de "Heróica", por ser onde localiza os grandes feitos de heróis guerreiros, como Hércules). Nessas obras, chama-nos a atenção a maneira como o autor se apropria da chamada "mitologia grega" - subvertendo, muitas vezes, a versão canônica, re-inventando narrativas, adaptando-as ao público mirim e apresentando uma imagem idealizada da cultura grega antiga e arcaica. Nesse sentido, Lobato revela suas influências de autores franceses, como Ernest Renan e Anatole France, e do filósofo e historiador Will Durant, ao reforçar, em suas obras, a idéia do "milagre grego". Além disso, constrói singularmente a figura do herói Hércules, como um homem bruto em modos e inteligência, mas dotado de grande sentimentalidade. Isso nos faz refletir sobre os diversos modelos de narrativa heróica, em especial, dos heróis grego arcaico (típico da narrativa épica) e europeu moderno (típico da narrativa romanesca).

Palavras-chave: mitologia grega, literatura infantil, narrativa heróica, Monteiro Lobato, Hércules.

ABSTRACT

The first adaptations of Greek myths in books for children and young readers, written and published in Brazil, are dated back to the beginning of 20th century. Monteiro Lobato, writer known as one of the founders of our literature for young people, had an important contribution to these first adaptations. By publishing *O Minotauro* (*The Minotaur*), in 1939, and *Os doze trabalhos de Hércules* (*The twelve trials of Hercules*) in 1944, Lobato portraits an image of Ancient Greece (especially of the 5th century B. C., called "Age of Pericles") as well as Archaic Greece (which was called "Heroic" by Lobato, for being the period in which the great acts of heroes, like Hercules, took place). In these books, the way in which the writer makes use of the so-called Greek mythology attracts our attention – sometimes subverting the canonical version, reinventing narratives, adapting them to the young public and presenting an idealized image of the ancient and archaic Greek culture. In this way, Lobato reveals his influences of French writers, like Ernest Renan and Anatole France, and the philosopher and historian Will Durant, by reinforcing in his books, the idea of the "Greek miracle". Moreover, he singularly constructs the image of the hero Hercules, as a rude man, not only in his manners, but also in his intelligence, but endowed with great sentimentality. This causes us to reflect upon the various models of heroic narratives, especially of the archaic Greek heroes (typical in epic narratives) and modern European (typical in roman narratives) ones.

Key-words*:* Greek Mythology, literature for young people, heroic narrative, Monteiro Lobato, Hercules.

Para meus pais:

Helena Joaquina Assis Souza,

por sua beleza e sensibilidade ímpares;

e Sebastião de Souza, que nunca

subestimou minha inteligência por

eu ser mulher e pelo apoio

imprescindível aos meus estudos.

Agradecimentos

A realização desse trabalho seria muito difícil sem a colaboração de diversas pessoas, às quais, sem espaço para mais palavras, digo ao menos "muito obrigada":

À minha família, em especial à minha irmã, Sara Cristina de Souza, pelo apoio e conversas acadêmicas, e ao meu marido, Odirley José Topan (que cuidou de mim na "reclusão intelectual" em que aspectos da vida prática foram um pouco negligenciados).

Aos amigos, em especial Vanessa Alves Pinto, Janaína Sabino e Maria das Dores Soares Maziero, pelas palavras de incentivo, dicas e leituras.

Ao meu orientador, Joaquim Brasil Fontes, por partilhar seu grande conhecimento e erudição, e acreditar nas minhas idéias e capacidade.

Aos professores Márcia Abreu, Jeanne Marie Gagnebin, Norma Sandra de Almeida Ferreira, Lílian Lopes Martins da Silva, Pedro Paulo Funari, Marisa Lajolo e José Roberto Rus Perez, que contribuíram direta ou indiretamente na minha formação intelectual e nessa pesquisa.

A Gabriela Dias e Emílio Hamaya (Editora Ática), pelo constante diálogo sobre literatura infanto-juvenil.

Aos funcionários da biblioteca do IEL, do CEDAE (UNICAMP) e do CCLA (Centro de Ciências, Letras e Artes), pela simpatia e solicitude.

Índice

Introdução..... 01

Capítulo I - Um início: Monteiro Lobato..... 05

Monteiro Lobato: às portas da modernidade..... 05

O nacionalista "viaja" à Grécia..... 15

Capítulo II – A Grécia olímpia de Monteiro Lobato 31

Diferentes Grécias num mesmo elogio 31

Escrever para crianças: literatura e adaptação 44

"Não há maior lástima do que ter olhos modernos..." 58

Capítulo III – Narrativa mítica e heróica no universo lobatiano..... 69

Mito: palavra – verdade e mentira 69

O Heracles grego e o Hércules lobatiano 78

Heróis e narrativas 83

Hércules lobatiano: o herói épico-romanesco 113

Conclusão? Apenas uma pausa... 131

Anexos 135

Bibliografia..... 157

Introdução

> *"Há duas espécies de obras, a que é* feita *e a que* sai *de dentro da gente – que sai no momento próprio, com a naturalidade do feto a espirrar do útero materno depois dos nove meses de sono".*[1]

Sentir-se atraído por um assunto, tomado por ele, grávido dele! Talvez essa seja a sensação de todo pesquisador. Inseridos numa área do conhecimento, capturados por temas que se colocaram numa história de leituras e estudos, concebemos idéias, hipóteses, que nos fazem, mesmo com certezas frágeis e dúvidas inúmeras, "parir" um artigo, uma monografia, uma dissertação.

Durante minha história de leitura, como adolescente, e, posteriormente, como estudante de Letras, sempre me interessaram as narrativas mitológicas. Primeiramente, nas leituras descompromissadas de adaptações, o prazer e o fascínio pelas histórias tão antigas e distantes, e ao mesmo tempo tão instigantes ao pensamento e à imaginação. Nas leituras universitárias, a busca pelas fontes antigas dos mitos e uma leitura mais curiosa, mais analítica. Daí o início de uma longa gestação!

A prática como professora de língua e literatura portuguesas foi também um importante elemento "fecundante". A busca por boas adaptações de mitos para alunos ainda muito pequenos para lerem Homero, Safo de Lesbos, Eurípides... A observação atenta das reações à leitura das diferentes histórias... Foi numa ocasião como essa que me senti realmente "grávida". Ao ouvir o relato de uma garota de 11 anos, que acabara de ler "O destino de Perseu" (adaptação de Luis Galdino à saga do herói, publicada pela editora FTD), surpreendi-me com as nuances próprias com as quais ela retransmitia a história. E a memória – poderosa deusa! – me trouxe a imagem de uma outra adolescente, de 13 anos, recontando essa história à irmã. A ouvinte: eu, com então 11 anos! A "rapsoda" (com o perdão da analogia) era minha irmã mais velha.

---

[1] Monteiro Lobato, em carta a Flávio de Campos, datada de junho de 1938. in NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato Vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/ Record, 1986, pág. 50.

Com as escusas do leitor para um relato tão pessoal (pouco científico para um texto dessa natureza, pensarão alguns), revelo esses detalhes da minha gravidez. Se a mitologia era um tema tão interessante para a licenciada em letras e agora professora, através da reminiscência fui levada a pensar: o que me interessava, no passado, nessas histórias? O que significavam essas diferenças entre o relato da aluna e o de minha irmã, realizado há mais de uma década? Haveria um significado para elas?

O interesse despertado por essas perguntas foi reforçado por uma constatação: o aumento das publicações direcionadas à infância e à adolescência que adaptam mitos, em sua maioria, de origem grega, a partir dos anos 90. Esse aumento me fez questionar a abordagem dessas adaptações, suas estratégias narrativas, e, principalmente, a imagem da Grécia e de seus mitos que eram apresentadas aos jovens leitores.

A partir de tantas indagações, e ao perceber um interesse vivo sobre o assunto por parte de diversos professores que lidam diariamente com as adaptações, me propus à longa odisséia de estudos sobre o assunto. A quantidade de adaptações disponíveis no mercado e a amplitude de análises possibilitada pela riqueza do tema não permitiram uma abordagem de todos os aspectos interessantes que surgiam a cada leitura. E, diante da necessidade de delimitar um *corpus* e selecionar questões a serem exploradas a seu respeito, nos deparamos com a necessidade de falar de um autor reconhecido por seu pioneirismo na cultura nacional: Monteiro Lobato.

As iniciativas de Lobato são lembradas em diversos campos da economia, da política e da cultura brasileira do início do século XX: inovou as práticas editoriais, militou em favor de uma política nacionalista de exploração dos recursos minerais, apoiou e editou uma série de autores desconhecidos, a partir da década de 20, ampliando os limites então restritos da nossa produção literária. Mas, conforme apontam unanimemente seus biógrafos, não há dúvida de que foram as inovações realizadas no campo da literatura infanto-juvenil as responsáveis por sua glória literária contemporânea e posterior, e pela popularidade de seu nome no circuito escolar.

Podemos considerar Lobato, também, como um pioneiro nas adaptações de mitos e história antigos gregos para crianças, no Brasil. Antes dele, tem-se notícia de poucas publicações no gênero. A primeira obra publicada no Brasil que apresentava mitos gregos foi a tradução portuguesa de *As aventuras de Telêmaco*, de Fenelon (1699), livro traduzido pelo

Capitão Manuel de Sousa e por Francisco Manuel do Nascimento, muito lido no Brasil oitocentista. Ainda na primeira metade do século XIX, surge mais uma edição portuguesa, o *Manual Encyclopédico de Emilio Achilles Monteverde*, que abordava mitos gregos numa publicação escolar. Numa das partes, intitulada *Da mytologia*, o autor apresenta às crianças informações e imagens dos principais deuses gregos. Enfim, podemos citar uma adaptação brasileira: *O velocino de ouro*, por Arnaldo Barreto, livro destinado à infância e que trazia o célebre mito de Jasão e os Argonautas. Esse livro, cuja publicação data de 1915, e que integrava a Coleção Biblioteca Infantil Melhoramentos, pode ser considerada a primeira adaptação da mitologia grega, destinada às crianças, no Brasil. Entretanto, seu alcance junto aos leitores mirins foi mais restrito, se pensarmos que ele não é mais editado, e que os livros que Lobato lançaria na virada da década de 30 para a de 40, do século XX, ainda são editados e lidos pelas crianças[2].

É de autoria de Lobato a primeira publicação, destinada às crianças, do ciclo dos trabalhos de Hércules, datada de 1944. Antes disso, o autor já havia levado seus intrépidos personagens à Grécia Antiga, com a narrativa *O Minotauro*, publicada em 1939, e que apresenta uma visão da Atenas de Péricles, além de um apanhado de mitos que pululam na narrativa.

Tais livros encerram a obra infantil de Lobato e a saga do Sítio do Picapau Amarelo. Extremamente populares entre as crianças, elas terão a missão de apresentar, pela primeira vez, a muitas gerações de leitores mirins, a Grécia e seus mitos. E, certamente, influenciarão muitos dos autores que, nas décadas seguintes, e sem o famoso pó de pirlimpimpim, tentarão levar as crianças pelo país mítico da Grécia.

Esses os motivos, além da riqueza dos textos desse autor (considerado, por muitos, o fundador de nossa literatura infanto-juvenil), da escolha por Lobato. Por considerá-lo um início. Um pioneiro que abre o caminho a tantos outros, que vislumbro estudar futuramente.

Foi assim que se concebeu esse trabalho. Durante essa gestação, a leitura de narrativas infantis, textos teóricos, cartas, biografias, elucidaram algumas questões e colocaram outras

[2] As informações referentes às publicações que abordam a mitologia grega, no Brasil, anteriores às publicações de Lobato, foram retiradas de MAZIERO, Maria das Dores Soares. *Mitos gregos na literatura infantil: que Olimpo é esse?* Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp, 2006.

cujas respostas ficarão pendentes. Parto prematuro? Convite para uma continuação posterior desta pesquisa?

Sinto esse momento de “dar à luz” algumas reflexões.

Capítulo I
Um início: Monteiro Lobato.

> *Meu livro das crianças na Grécia demora. Ainda está com o Belmonte para os desenhos. (...) Hei de mandar-te um exemplar. Sou pai, e os pais são corujas em matéria de filhos. Gosto desse filho. Que idéia farão dele, atrás da porta, os outros? Eco!* [3]

Lobato: às portas da modernidade

Um ponto de partida: não apenas dessa dissertação, como também, podemos dizer, da literatura infanto-juvenil brasileira moderna – assim podemos considerar Monteiro Lobato. Acrescentamos o adjetivo *moderna* não apenas para evitar o lugar comum, e sim para analisá-lo de maneira mais aprofundada. É corrente a expressão de que Monteiro Lobato é o "fundador de nossa literatura infanto-juvenil", informação que pode dar a falsa impressão de que Lobato foi o primeiro escritor que destinou suas obras para um público alvo específico: as crianças. Antes de Lobato, alguns escritores (como Olavo Bilac, Julia Lopes de Almeida e Thales de Andrade) já publicavam livros para a infância, em especial, visando às funções escolares do texto escrito: o aprendizado da leitura e escrita. O próprio Monteiro Lobato, ao escrever a primeira versão de *A menina do Narizinho Arrebitado*, tinha em vista o público escolar. Porém, a iniciativa lobatiana, que dá a ele o título de fundador de nossa literatura infanto-juvenil, é a de preocupar-se mais com o texto, em si, destinado às crianças, e não só com as idéias veiculadas através dos livros[4]. Se os autores que produziam obras destinadas à infância preocupavam-se com a beleza e a correção da linguagem, como é o caso do já citado Bilac, Lobato preocupa-se, antes disso, em fazer-se compreender pela criança, utilizando uma linguagem que tornasse a leitura fluida e prazerosa. É essa, sobretudo, a modernidade de Lobato, e atitude que o diferencia dos autores de sua época, e anteriores a ela, que se embrenharam no campo do escrever para o público mirim.

---

[3] NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato Vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/ Record, 1986, pág. 58. Trata-se, novamente, de um trecho de carta de Lobato a Flávio Campos, datada de 20/07/1939.

[4] CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1962, 2º tomo, pág. 171: *"Para os adultos o que mais interessa nos contos infantis é a finalidade. Mas para as crianças a coisa é diferente: interessa-lhes menos "a finalidade do que o caminho que à finalidade conduz". O segredo de Lobato estaria, assim, nos atrativos que, como nenhum outro, soube colocar no meio desse caminho".*

O adjetivo *moderno* era de extrema importância na época em que despontam duas figuras importantes para a cultura paulista e brasileira: o escritor e o editor Monteiro Lobato. Ele nasce na última década do Império, e vê, ainda criança, a chegada da República e da Abolição da Escravatura. Durante sua vida, presencia a transição do Brasil oitocentista imperial, oligárquico, agrário e escravocrata para um país que começa, no século XX, a urbanizar-se e industrializar-se, e que busca, timidamente, tornar-se democrático, alfabetizado, auto-suficiente tecnicamente, em suma, *moderno.*

Talvez a figura de Monteiro Lobato seja a própria imagem dessa transição. É perceptível, pelos artigos, contos, correspondências, o amadurecimento de Lobato e suas conseqüentes mudanças de postura e opinião, o que faz com que seja considerado, por muitos, um autor contraditório. Além das mudanças ideológicas, podemos citar a própria trajetória profissional do autor como um dado dessa transição. Lobato cresce numa sociedade em que a literatura é o *hobby* de uma elite *chic,* ou mesmo uma arte sagrada e intocável, na concepção dos poetas parnasianos e simbolistas. Escrever e publicar um livro era atividade de horas vagas de filhos de latifundiários e altos funcionários públicos, e o público leitor se limitava a essa mesma elite, num país com 80% de sua população livre ainda analfabeta (entre a população escrava, o índice de analfabetismo era de 99,9%).[5] Nesse sentido, Lobato apresenta uma atitude completamente inovadora: faz da literatura uma profissão e um negócio. Em meados da década de 10 do século XX, custeia uma edição de 5.300 exemplares, sendo que a tiragem padrão dos editores da época era de 1000 exemplares[6]. A vendagem é excelente. No fim da década, já conhecido por sua colaboração no jornal *O Estado de São Paulo,* publica *Urupês*, que podemos considerar o primeiro fenômeno editorial do Brasil: uma tiragem de 1000 exemplares esgotada em 4 semanas![7]. Um grande feito para a época, em que o milheiro

---

[5] FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* Apud BIGNOTO, Cilza Carla. *Personagens infantis da obra para crianças e da obra para adultos de Monteiro Lobato: convergências e divergências.* Dissertação de Mestrado. Campinas, IEL/UNICAMP, 1999, pág. 14.

[6] CAVALHEIRO, op. cit., tomo 1, pág. 153.

[7] LOBATO, *A Barca de Gleyre – quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo: Editora Brasiliense, 11ª edição, 1964, pág. 178: *"Meu livro esgotou-se no dia 26, exatamente um mês após a saída. Estou a rever as provas da segunda edição"*. O livro já estava na terceira edição (com 7000 exemplares vendidos) quando um fato vem a alavancar ainda mais sua venda: Rui Barbosa, então renomado advogado e orador, cita o personagem Jeca Tatu em um dos seus discursos. A partir de então, Lobato sobe a quantidade de volumes da tiragem: 4000 exemplares (fato comentado por Lobato em carta a Rangel e citado por Edgard Cavalheiro em sua já referida obra, tomo 1, pág. 167). Em 16 de janeiro de 1923, declara: *"Ontem fiz a conta e achei isto: minha tiragem está em 109.500 exemplares. Veja se era possível esperar isso (...) quando soltei timidamente o primeiro milheirinho dos* Urupês*"*. In AZEVEDO, Carmem Lucia et alli, op. cit., pág. 198.

de uma edição empoeirava freqüentemente nas prateleiras das livrarias. A partir dessas perspectivas animadoras, Lobato, que comprara a Revista do Brasil, transforma-a em sua primeira editora: a Revista do Brasil Editores, rebatizada posteriormente de Monteiro Lobato & Cia Editores. À frente desse grupo, Lobato inaugura uma nova atitude editorial: identificando-se como um empresário dos livros, coloca anúncios de seus lançamentos nos jornais (o que choca literatos que consideravam a literatura *produto do espírito* e não simples mercadoria) e, para ampliar o diminuto circuito de vendas (cerca de 40 livrarias entre Rio de Janeiro e São Paulo), escreve a curiosa carta-circular:

> Vossa senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada "livro"? V. Sª não precisa inteirar-se do que essa coisa é. Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau. E como V. Sª receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais "livros", terá uma comissão de 30%; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa.[8]

Essa carta-circular foi enviada a todos os estabelecimentos comerciais Brasil afora, de qualquer tipo (farmácias, açougues, armazéns), de que Lobato tomou conhecimento. Para isso, ele enviara, antes, correspondências às agências de Correios, pedindo informações de estabelecimentos comerciais respeitáveis, nas respectivas cidades. Isso demonstra uma atitude que inaugura a visão industrial do livro, que se expressa especialmente em expressões como "coisa chamada livro", "artigo comercial como qualquer outro" e "V. Sª não precisa inteirar-se do que essa coisa é" (ou seja, basta vendê-la) e na própria linguagem persuasiva (típica da propaganda), incitando ao lucro. Por isso, Lobato é considerado um divisor de águas entre a atividade editorial do século XIX, restrita e acanhada, para o *mercado* editorial que se formará no século XX, do qual ele pode considerar-se um pioneiro[9].

Se na atitude editorial Lobato apresenta o Brasil industrial que começa a surgir vagarosamente, não é menor sua modernidade como escritor. Percebemos, por sua longa correspondência literária (em especial com o amigo Godofredo Rangel), a busca por algo

---

[8] CAVALHEIRO, op. cit., tomo 1, pág. 194.

[9] Lobato declara a Rangel, em carta datada de 8/12/1921: *"O nosso sistema não é esperar que o leitor venha; vamos onde ele está, como o caçador. Perseguimos a caça. Fazemos o livro cair no nariz de todos os possíveis leitores desta terra. Não nos limitamos às capitais, como os velhos editores. Afundamos por quanta biboca existe. Ainda não recebemos a edição inteira, mas a* Vida *já está à venda em 400 localidades do Brasil"*. In *A Barca de Gleyre – quarenta anos de correspondência*

novo, por uma expressão literária própria, por "lobatizar" sua escrita (como verbaliza em carta a Rangel). Não menos presente, nessas cartas, está a crítica ácida a escritores afrancesados e de uma escrita difícil e academicista, na defesa de uma linguagem simples e objetiva (conforme admira nos contos de Machado de Assis e nos romances de Camilo Castelo Branco). Isso denota a recusa de Lobato a velhas fórmulas estabelecidas e a uma literatura oficial e elegante, recusa esta que será reforçada pelo escritor em suas inúmeras críticas à Academia Brasileira de Letras e seus "imortais".

Antes de tornar-se um autor infanto-juvenil, Lobato encontra seu estilo, em leituras inumeráveis, publicações de artigos e contos em jornais e revistas, e de livros como *Urupês* (1918) e *Idéias de Jeca Tatu* (1919), compostos por textos já publicados na imprensa. Sua primeira obra destinada às crianças, *A menina do narizinho arrebitado*, é publicada em 1920, com o subtítulo de "livro de leitura das escolas primárias", vinculando a obra à sua utilidade escolar.

A modernidade de Lobato na literatura infanto-juvenil consiste na união da perspicácia do negociante com a preocupação do educador. É notável a atuação do editor (tanto quanto a do autor), que procura agradar seu público, ser cúmplice dele ao criar uma linguagem que seja comum e simples, sem ser simplista[10]. E, ao mesmo tempo, não podemos negar as preocupações do cidadão com a educação dos próprios filhos e, posterior e amplamente, de todo um país. De reflexões como essa, em carta a Godofredo Rangel...

> Ando com várias idéias. Uma: vestir a nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veiu-me [sic] diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem entretanto, prestarem nenhuma atenção a moralidade, como é natural. (...) Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. (....) Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. (...) É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura que nada acho para a iniciação de meus filhos. [11]

---

literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Editora Brasiliense, 11ª edição, 1964, tomo 2, pág. 239. As demais citações deste livro foram retiradas da referida edição.

[10] Nesse sentido, Nilce Sant'Ana Martins afirma: "Não temos a menor dúvida de que o grande êxito de Monteiro Lobato no campo da literatura infantil se deve sobretudo à sua linguagem clara, graciosa, pitoresca e dinâmica, de uma simplicidade sedutora, resultante de prolongado tirocínio na arte de escrever e não, como desavisadamente se poderia pensar, de reduzido conhecimento dos recursos e conhecimentos literários". In *A língua portuguesa nas obras infantis de Monteiro Lobato*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1972. Apud NUNES, Cassiano. Monteiro Lobato: o editor do Brasil. Rio de Janeiro: 2000, Contraponto / Petrobrás.

[11] In *A barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 104.

...em que Lobato revela tanto a descoberta de um filão editorial inexplorado quanto a preocupação com a iniciação dos filhos na leitura, o autor passa à consciência da importância nacional em se escrever para o público infantil:

> Uma coisa sempre me horrorizou: foi ver o descaso brasileiro pela criança, isto é, por si mesmo, visto como a criança não passa de nossa projeção para o futuro. E assim como é de cedo que se torce o pepino, também é trabalhando a criança que se consegue boa safra de adultos. [12]

A importância da obra infantil de Lobato, e seu sucesso entre literatos, professores e, principalmente, entre os leitores mirins, devem-se, pois, ao fato de que suas histórias e o modo de narrá-las correspondia a uma expectativa de mudanças: para os adultos, no plano político e educacional do Brasil; para as crianças, na produção de uma literatura destinada a elas, para que falassem a sua linguagem e ao seu imaginário.

Lobato retrata, em suas histórias, crianças imaginativas, aventureiras, curiosas e ávidas pelo conhecimento, imagem da criança que ele foi, segundo os relatos em que descreve a si próprio na infância. Além disso, ao ambientar suas narrativas na zona rural, retrata os detalhes de uma infância na roça que ele conhecia muito bem, com seus bonecos de chuchu e espiga de milho e pescarias no ribeirão. Esse conhecimento traz às obras do autor a familiaridade com que ele descreve o universo do Sítio do Picapau Amarelo. E essa familiaridade é que o aproximou dos leitores que ainda tinham uma infância muito parecida; que, se não viviam na zona rural, habitavam cidadezinhas, em casas que ainda possuíam grandes quintais, com hortas e galinhas, num país cuja urbanização ainda estava em início, e que ainda não possuía uma indústria do brinquedo e entretenimento para a criança[13]. Para Lobato, essa precariedade tinha um lado positivo: não ter brinquedos industrializados permitia à criança a liberdade de materializar sua imaginação em brinquedos que ela mesma construísse com os recursos mais variados, dando-se até mesmo o direito de "mudar a fantasia" sem mudar o material – Lobato,

---

[12] NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/ Record, 1986. Carta escrita por Lobato a Vicente Guimarães, datada de 12/01/1936.

[13] BIGNOTO, Cilza Carla, op. cit., pág. 85: *"O Brasil é apresentado* [num diálogo entre D. Benta e as crianças sobre o tratamento da infância na Inglaterra, no livro *Peter Pan*] *como um país em que a indústria de brinquedos está começando; há mesmo uma pequena enumeração dos produtos da época (bonecas, patinhos de celulóide, gaitas de assoprar). Nele, as crianças ainda brincam com boizinhos de chuchu, ao contrário do que ocorre em Londres e Nuremberg; a condição de país agrícola do Brasil é posta em contraste com a condição urbana e industrializada da Inglaterra e da Alemanha."*

em anotações que vieram a compor depois o volume *Mundo da Lua e Miscelânia*, observa sobre as brincadeiras infantis:

> As crianças desadoram os brinquedos que dizem tudo, preferindo os toscos nos quais a imaginação colabora. Entre um polichinelo e um sabugo, acabam conservando o sabugo. É que este ora é um homem, ora uma mulher, ora é carro, ora é boi – e o polichinelo é sempre um raio de polichinelo.[14]

Nesse sentido, arriscamos dizer que Lobato mistura reminiscências de sua infância rural e temas científicos, políticos e sociais na composição de suas narrativas, formando uma literatura que, fazendo com que a criança identifique-se com o mundo representado nas histórias, leva à reflexão e aprendizado sobre uma série de questões relevantes para o momento histórico em que vive. Isso nos leva a questionar as dimensões educativa, artística e econômica que a obra infantil de Lobato adquire.

O surgimento do escritor infanto-juvenil, no início da década de 20 do século XX, encontra o nome Monteiro Lobato já conhecido como jornalista polêmico e proprietário da Revista do Brasil, coincidindo com a expansão do editor. A Revista do Brasil, transformada em Monteiro Lobato & Cia editores, está em pleno desenvolvimento. Em cartas a Rangel, Lobato lamenta não ter tempo para ler nem escrever, inumeráveis são os afazeres do negociante. E pensa que, talvez, o Lobato-escritor tenha morrido para dar lugar ao Lobato-editor.

Esse contexto em que se revela o autor de histórias infantis é relevante para compreendermos a dimensão econômico-financeira que esse gênero terá no conjunto de sua obra literária e de sua atuação como editor. Considerando-se quase "aposentado para a literatura", Lobato escreve seu primeiro livro infantil "um tanto despretensiosamente" (segundo Edgard Cavalheiro). Porém, logo percebe um novo nicho a ser explorado: o mercado escolar. Seguindo sua marcante linha empresarial e confiante na saída comercial do livro, o ousado editor faz uma tiragem de 50.500 exemplares:

> O meu Narizinho, do qual tirei 50.500 – a maior edição do mundo! – **tem que ser metido bucho a dentro do público**, tal qual fazem as mães com o óleo de rícino. Elas apertam o nariz da criança e enfiam a droga e a pobre criança ou engole ou morre asfixiada. **Gastei 4 contos num anuncio de pagina inteira num jornal**

[14] In LOBATO, Monteiro. *Mundo da Lua e Miscelânea.* São Paulo: Brasilense, 1956. Apud BIGNOTO, Cilza Carla, op. cit., pág. 99.

> **daqui. Faz de conta que é o Gelol**. "Dói? Gelol." E preparo outros: o Saci e Fábulas, este com silhuetas em negro do Voltolino. Nunca imaginei que 50.500 fossem tanta coisa! Encheu-me os vasios [sic] de nossas salas da rua da Boa Vista. Tive de alugar uma visinha [sic], que também se encheu até o fôrro. E ainda acomodei milhares no porão lá de casa. Quando Purezinha viu aquilo, pôs as mãos na cabeça. "Você está louco?" **O problema agora é vender**, fazer que o público absorva a torrente de narizes.[15]

É muito claro, nesse trecho de carta a Rangel, o tratamento do livro como mercadoria (marcada na jocosa comparação com o Gelol e o óleo de rícino) e a preocupação de Lobato em recuperar o investimento feito numa tiragem tão grande (o que o leva a fazer um anúncio de página inteira num jornal, anunciando o livro). Um fato vem a favorecer a venda: Washington Luís, secretário da Educação do estado de São Paulo, resolve instituí-lo como livro de leitura das escolas primárias públicas, o que garante a Lobato a venda imediata de 30.000 exemplares.

A importância, enquanto negócio, desse gênero de literatura é ressaltada tanto numa observação de Edgard Cavalheiro: "Curioso é que tal façanha entusiasma mais ao editor que ao autor. (...) o editor delira. Cinqüenta mil exemplares!"[16]; quanto ao designar a confecção de obras infantis pelo termo "serviço", em cartas como essa:

> Rangel:
>
> Quem sabe pode e quer você **empreitar um serviço** de que precisamos? Pretendemos lançar uma série de livros para crianças, como Gulliver, Robinson, etc., os clássicos, e vamos nos guiar por umas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Muller. **Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua**. Creio até que se pode agarrar o Jansen como "burro" e **reescrever aquilo em língua desliteraturizada** – porque a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de "literatura". Comecei a fazer isso, mas não tenho tempo; fiquei no primeiro capítulo, que te mando como amostra. Quer pegar a empreitada? **A verba para cada um não passa de 300$, mas os livros são curtinhos e o teu tempo aí absolutamente não "money"**. **Coisa que se faz ao correr da pena**. É só ir eliminando todas as complicações estilísticas do "burro". Se não tens por aí essas edições do Laemmert, mandarei. [17]

Essa pequena carta, datada de 17/06/1921, revela aspectos importantes do surgimento da obra infantil de Lobato. É bastante clara a noção de que a literatura para crianças é um filão de consumo a ser explorado, e, para isso, é preciso conquistar esses pequenos consumidores,

---

[15] In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 230, grifos nossos.
[16] CAVALHEIRO, Edgard, op. cit., tomo 1, pág. 263.
[17] In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 233, grifos nossos.

adaptando velhas histórias (Lobato menciona as edições de Laemmert, as mesmas que ele lia, quando menino) numa linguagem mais leve e graciosa, que interesse aos pequenos leitores. A referência aos valores monetários recompensadores e à facilidade com que descreve a "empreitada" (livros curtos, que se adaptam, segundo suas orientações, ao "correr da pena"), reforça a confecção das obras como um "bom negócio". Tudo isso coroado com a menção do famoso *"Time is money"* – lógica própria do *businessman*.

Mas não nos enganemos. Lobato está longe de ser um mercenário, que lança ao mercado qualquer coisa impressa, apenas interessado no lucro. Nessa mesma carta, faz-se presente em suas poucas palavras uma preocupação que manifestava já há algum tempo ao amigo Rangel: o fato dos livros chamados "infantis", no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, não trazerem uma linguagem, uma estrutura e uma temática que realmente interessassem às crianças. Lobato torna a "desliteraturização" um projeto em toda sua obra infanto-juvenil, no sentido de destruir, em suas histórias, as complexidades de linguagem e estilo, típicas da literatura adulta, mas insignificantes e até enfadonhas para uma criança.

Desta forma, podemos enxergar em Lobato o "espírito demolidor" da tradição, tão importante no início da década de 20 do século XX, e tão louvado na história literária brasileira como o grito de liberdade da Semana de Arte Moderna. Embora não seja citado nos manuais didáticos de história literária do Brasil como um modernista (sobretudo pela famosa crítica à exposição de Anita Malfati, supervalorizada em nossos livros destinados ao ensino médio), Lobato demonstra preocupação em modernizar a literatura infanto-juvenil, tanto na preocupação de aproximar a linguagem literária da linguagem do cotidiano, quanto pelo fato de, na retomada da tradição (no caso, os "contos de fadas"), fugir da simples reprodução, optando pela re-criação dessas narrativas.

Nesse sentido, podemos citar a quantidade de passagens em que Narizinho, Pedrinho e Emília criticam histórias e obras literárias tradicionais, inserindo em livros destinados às crianças uma discussão metalingüística (característica bastante incomum na literatura infantil da época). Um exemplo é que, na narrativa inicial da saga do Sítio, Narizinho encontra D. Baratinha e discute com ela, acusando-a do "emboloramento" das histórias para crianças. Isso não significa que Lobato despreze os tradicionais contos infantis compilados por Figueiredo Pimentel, mas sim que o autor chama a atenção para o fato de seus enredos e linguagem

estarem desgastados e precisando de renovação. Nesse sentido, Lobato aproveita esse material narrativo, misturando sua filiação remota e européia a elementos modernos. Essa mistura torna tais personagens, tão previsíveis em suas cristalizadas narrativas, interessantes e até cômicos.[18]

Ainda apontando a relação de Lobato com a tradição, podemos ainda citar outras características marcantes que se perpetuariam em toda a sua obra destinada às crianças. A primeira delas é a inserção de personagens das fábulas e contos de fadas no mesmo plano dos personagens, digamos assim, realistas. Narizinho, que é "gente" (isto é, uma personagem humana), convive com personagens dos "mundos maravilhosos", tanto os inventados por Lobato (como o príncipe Escamado e o dr. Caramujo) quanto os retirados da tradição européia (Pequeno Polegar, Branca de Neve), bem como os da literatura infantil e do cinema contemporâneos de Lobato (Peter Pan, Gato Félix). O efeito dessa intersecção entre o plano do maravilhoso e o plano do realismo é proporcionar uma aproximação muito grande entre a criança-leitora e um universo narrativo, convencionalmente direcionado a ela (como contos de fadas e fábulas), sem restrições temporais (personagens antigos e contemporâneos convivem num mesmo mundo real-maravilhoso). Ao invés de uma narrativa fria, distanciada e complexa, esses personagens, renovados por diferentes e novas aventuras, são postos num cenário realista e aparentemente palpável para a criança, o que produz sua identificação com o texto e seus acontecimentos. Esse é o diferencial de Lobato: não fazer livros que as crianças leiam, e sim fazer livros onde as crianças *morem*[19], tamanha sua identificação, sua familiaridade com o universo narrativo. Nesse sentido, admiramos a sensibilidade de J. U. Campos ao representar, nessa ilustração[20] (que, inclusive, foi usada como folha de rosto dos

---

[18] In LOBATO, MONTEIRO. Reinações de Narizinho. São Paulo: Brasiliense, 48ª edição, 1993. Na passagem citada, d. Baratinha declara: "- Não sei – respondeu dona Carochinha – mas tenho notado que muitos personagens de minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr o mundo a fim de se meterem em novas aventuras. (...) O Gato de Botas brigou com o marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo.

Narizinho gostou tanto daquela revolta que chegou a bater palmas de alegria, na esperança de ainda encontrar pelo seu caminho algum daqueles queridos personagens.

- Tudo isso – continuou dona Carochinha – por causa do Pinóquio, do Gato Félix e sobretudo de uma tal menina do narizinho arrebitado, que todos desejam muito conhecer. Ando até desconfiada que foi essa diabinha quem desencaminhou Polegar, aconselhando-o a fugir."

[19] Em carta a Rangel, de 7/05/1926, Lobato escreve: *"Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do* Robinson Crusoe *do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar, como morei no* Robinson *e n'*Os Filhos do Capitão Grant*"*. In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 292/293.

[20] Fonte: Azevedo, Carmem Lúcia et alli, op.cit., pág. 313.

volumes da Obra Completa infantil de Lobato, publicados pela Editora Brasiliense), a convivência de tantos mundos maravilhosos:

Nota-se, nessa ilustração, a representação dos espaços de várias narrativas maravilhosas, de épocas diversas, num "globo terrestre", numa imagem clara de inserção de todas elas num mesmo "mundo da fantasia". Inclusive, o Sítio de Dona Benta está no "Paiz do Era uma Vez", vizinho e interligado por uma ponte ao "Paiz das 1001Noites".

Desta forma, apesar de Edgard Cavalheiro afirmar que, num primeiro momento, o editor se entusiasmava com o lucro e o autor pouco se dava conta da profunda transformação literária que iniciava[21], traços como esses (presentes já em suas primeiras obras destinadas ao público infantil) nos fazem duvidar de que Lobato não tinha consciência das rupturas e das inovações que propunha na literatura para crianças. É tão explícito o interesse econômico quanto a proposta de uma nova visão, tanto da criança quanto da literatura destinada a ela. E, na continuidade de sua fértil produção infantil, Lobato pretende propor, também, novos paradigmas de aprendizado, de inteligência, do espaço escolar, enfim, da própria imagem do Brasil. A partir do sucesso e alcance de sua obra infanto-juvenil, o autor faz dela um espaço privilegiado de difusão e discussão de idéias, tornando o Sítio do Picapau Amarelo uma

[21] CAVALHEIRO, Edgard, op. cit., tomo 1, pág. 263/264.

alegoria do Brasil, ao transferir para esse espaço, algumas vezes, os problemas e impasses da nação (como se vê, especialmente, em *O poço do Visconde*):

> Assim sendo, 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 brasileira. [22]

O nacionalista "viaja" à Grécia

Ao pensarmos a relação que Lobato constrói entre o universo infantil e as questões ideológicas que circulam em sua época, é importante, primeiramente, voltarmo-nos para a produção do jornalista, embrião da produção do literato (uma vez que Lobato reúne contos e crônicas publicados na imprensa para compor seus livros).

As publicações de artigos, contos, traduções, desenhos e caricaturas de Lobato começam a aparecer na imprensa por volta de 1909, período em que reside em Areias, e intensificam-se a partir de 1911, ano em que se muda para a fazenda Buquira, herdada do avô, o Visconde de Tremembé. Nesse período, destacam-se dois artigos que popularizaram a figura de Lobato: "Velha praga" e "Urupês", textos publicados, em 1914, em *O Estado de São Paulo*. Neles, o autor descreve o caboclo, que ele apelida de "Jeca Tatu", como inerte e incompetente, culpado pelo fracasso da economia rural brasileira, sobretudo pela abominável prática das queimadas. Esses textos causam muita polêmica (tanto no ato de sua publicação n'*O Estado* como no volume *Urupês*) por destruir uma imagem idealizada do caboclo (que era herdeiro das idealizações do índio na literatura do século XIX). Muitos foram os patriotas que consideraram Lobato um infame difamador de uma "raça sertaneja ilustre".

Os artigos acima citados, inicialmente, configuram o desabafo do fazendeiro Lobato, cansado da luta em fazer da Buquira uma propriedade rentável. Logo sua vida muda bastante de rumo. Em 1917, vende a fazenda e muda-se para São Paulo, onde sua carreira de escritor e de editor começa. Lobato trabalha como colaborador de diversos jornais, animado pelas perspectivas econômicas, já que, depois da publicação de "Velha praga" e "Urupês", torna-se

conhecido e respeitado. Começa a sustentar-se com o que escreve, embora expresse aversão em tornar-se um jornalista contratado, por ter de "escrever forçado". Mas mantinha um trabalho constante como colaborador de diversos periódicos. Desde o 3º número da *Revista do Brasil*, de 1916, diversos textos de sua autoria, em especial, de crítica de arte, marcaram presença nessa publicação mensal nascida d' *O Estado de São Paulo* e tornada "filha independente" [23].

O envolvimento de Lobato com esse periódico é de suma importância, não apenas pelo fato de tornar-se proprietário da revista em 1918 e de transformá-la numa editora, mas também pelas orientações ideológicas desse veículo de imprensa, que se farão sentir nas primeiras obras infantis de Lobato. E não podemos deixar de mencionar que, nas páginas dessa revista, são publicadas as primeiras histórias de "A menina do narizinho arrebitado", em meados de 1920.

A *Revista do Brasil* surge como uma iniciativa de resgate dos valores da cultura brasileira, num momento em que a vida intelectual estava mergulhada em "europeísmo", em que a moda e a arte eram ditadas, especialmente, pela França. Na edição inaugural, de janeiro de 1916, declaram os editores: "O que há por trás do título desta Revista e dos nomes que a patrocinam é uma coisa simples e imensa: o desejo, a deliberação, a vontade firme de construir um núcleo de propaganda nacionalista".[24]

Lobato comunga com o nacionalismo da revista. Na edição de novembro de 1916, escreveria, denunciando nossa mentalidade colonizada:

> Como essa cidade mente à terra! E como se empenham seus filhos em extirpar do seio dela as derradeiras radículas da individualidade. (...) Tendes sede? No bar há chopps, grogs, cocktails, vermouths. Tendes fome? Dão-vos sandwichs de pão alemão e queijo suíço. Lá apita um trem: é a Inglesa. Tomais um bonde: é a Light. Cobra-vos a passagem em italiano. Deceis num cinema: É Íris, Odeon, Bijou. Começa a projeção: é uma tolice francesa de Pathé ou uma calamidade da Itália.[25]

---

[22] LAJOLO, Marisa e ZILBERMANN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias.* São Paulo: Editora Ática, 2004, 6ª edição, pág. 56, grifos nossos.

[23] Sobre suas publicações na imprensa, e, sobre a *Revista do Brasil*, Lobato declara, em carta a Rangel: "O Estado é cauteloso. Poda-me os pedaços mais atrevidos e portanto melhores. Baixa o tom das minhas violências. Em compensação, vingo-me n'O Queixoso, revista quinzenal de "pau no lombo". Lá não me cortam coisa nenhuma. (...)Uma curiosa empresa, o Estado. Emite galhos, o rizomas, como certas gramíneas. Depois corta-os e deixa que os galhos vivam sozinhos. A Revista do Brasil é um galho do Estado que acabará autônomo". in A barca de Gleyre, tomo 2, pág. 68.

[24] AZEVEDO, Carmem Lucia et alli, op. cit., pág. 108.

[25] Idem, pág. 64.

Em 1917, na edição de 6 de janeiro de *O Estado de São Paulo*, num artigo intitulado "A criação do estilo", sugere a adoção de figuras do folclore nacional nos cursos de Artes Plásticas, já que estes são modeladores do gosto estético. Para Lobato, "faunos, sátiros e bacantes – representantes do imaginário europeu entre os brasileiros – poderiam ser facilmente substituídos pelas nossas ninfas correspondentes, como a Iara".[26] Porém, o nacionalismo de Lobato em nada se aproxima de um louvor ufanista. Ao contrário, o trecho a seguir, de uma carta a Rangel, expressa sua visão daqueles que ele chama "patriotas":

> Minha ogeriza [sic] contra o "patriotismo" e o "nacionalismo" que o Nogueira, o Bilac, o Sura e outros andam a lançar, vem duma coisa orgânica em mim: o "Amicus Plato sed magis amica veritas". Ponho sempre a verdade no topo – e não há verdade possível em nada visto através dos óculos desnaturados de qualquer apaixonamento – seja patriotismo, nacionalismo, hermismo, civilismo, etc. Tudo isso não passa de políticas partidárias, de que os filósofos naturalmente se afastam.[27]

Não há dúvidas de que, longe da "paixão cega" pela nação, Lobato assume uma postura crítica em, ao buscar uma valorização de nossas raízes culturais, procurar, simultaneamente, explicitar nossos problemas, escancarar as falhas da sociedade e da administração pública, em busca do desenvolvimento verdadeiro.

E é a preocupação de escancarar os problemas do país que o leva a envolver-se, a partir de 1918, com a campanha higienista, encabeçada por Belisário Pena e Artur Neiva, com a qual tomara contato, pela primeira vez, com a leitura de *Saneamento do Brasil*, texto escrito por Pena e impresso à mesma época de *Urupês*. Essa leitura proporciona a Lobato uma revisão de idéias: a partir do conhecimento das precárias condições sanitárias em que vivia nossa população, muda seus julgamentos em relação ao Jeca – não mais inerte e incompetente, mas sim, consumido por vermes, vencido pela doença que lhe tirava qualquer disposição para o trabalho.[28] Porém, sua importância não reside apenas nisso, mas também no fato de que, ao tornar-se um militante da causa sanitarista, Lobato usa sua palavra e sua atuação na imprensa

---

[26] Idem, ibid.

[27] in *A barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 80.

[28] *"Está provado que tens no sangue e nas tripas um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molenga, inerte. Tens culpa disso? Claro que não."* In Matias Arrudão, "Piolho de piolho", *Revista Brasiliense*, mar./abr. 1956. Outra citação de Lobato que demonstra sua mudança na análise da figura do caboclo se encontra em Matias Arrudão, "O arrependimento de Lobato", *O Estado de São Paulo*, 11/07/1948: *"Quando sarei, quando comecei a sentir o horror da miséria humana (de que o Jeca não passa de humilde ilustração) era tarde – minha obra literária já se havia cristalizado"*. Apud AZEVEDO, Carmem Lucia et alli, op. cit. Pág. 112.

para tratar do problema, escrevendo uma série de artigos *n'O Estado de São Paulo,* reunidos posteriormente num volume intitulado *O problema vital* (publicado, pela Sociedade Eugênica de São Paulo, junto com a Liga Pró-Saneamento do Brasil, em 1918), além de *Jeca Tatuzinho*, publicado em 1924. O interessante dessa obra é que ela contém duas características dos rumos da obra lobatiana a partir de 1920: a destinação para o público infanto-juvenil, e a preocupação de transmitir, a esse público, valores educacionais que se relacionam intimamente a um projeto de conscientização nacional. Nesse sentido, Lobato usa o Jeca, personagem-símbolo, antes da indolência, agora da doença e do descaso público com a saúde, para ensinar às crianças noções de higiene e saneamento, acreditando que, para a solução dos problemas sanitários do país, era essencial conscientizar as novas gerações. Em 1925, sob encomenda do Laboratório Fontoura, o autor adapta *Jeca Tatuzinho* para a promoção de seus produtos, em especial do recém lançado Biotônico Fontoura. Essa publicação ultrapassou a marca de 100 milhões de exemplares.[29]

Mas o nacionalismo de Lobato vai além das questões temáticas. Podemos dizer que o primeiro elemento desse nacionalismo é a preocupação de Lobato com o cenário e a linguagem de seus livros infantis. Ao analisar os livros destinados à infância, no início do século XX, Lobato nota que a maioria deles traz fábulas e contos maravilhosos europeus, em traduções portuguesas, ou, se brasileiras, dotadas de uma linguagem repleta de "afrancesamentos", como explicita nesses trechos:

> Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. (...) É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o Coração de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos...
>
> Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegais! Temos de refazer tudo isso – abrasileirar a linguagem. [30]

Trata-se de dois trechos de cartas enviadas a Rangel (tão elucidativas das idéias de Lobato!). A primeira, datada de 8/9/1916, traz, como já mencionado neste trabalho, a

[29] AZEVEDO, Carmem Lucia et alli, op. cit., pág. 199 e 200.
[30] In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, págs. 104/105 e 275, respectivamente.

preocupação do autor com a iniciação de leitura dos filhos, ao perceber a precariedade de nossa literatura infantil. Porém, o trecho vai além disso: demonstra uma preocupação com a falta de histórias que se ambientem no Brasil, que apresentem fábulas da tradição local, coisas fundamentais para a formação de uma identidade cultural nacional nas crianças. Isso é reforçado pela ironia do final da carta: apresentar aos filhos um livro para "formar italianinhos" e não "brasileirinhos", já que o sucesso do momento, para crianças, era *Cuore*, de Amicis, um autor italiano. Além dessa preocupação com a formação de um "caráter brasileiro" nas crianças, Lobato expressa claramente, tanto no 1º trecho, quanto no segundo, de carta datada de 11/01/1925, sua preocupação com a linguagem: era preciso "abrasileirá-la", aproximá-la da nossa fala coloquial (tanto que, na mesma carta, Lobato aconselha a Rangel um "estilo água do pote"), extirpar dela os "galicismos", os "afrancesamentos" da literatura adulta prestigiada na época.

Portanto, o espaço e as personagens centrais das histórias infantis de Lobato demonstram o nacionalismo desse autor. O Sítio do Picapau Amarelo e seu cotidiano representam uma pequena propriedade rural e o modo de vida nela, no Brasil do início do século XX. A improdutividade da terra (não há menções de culturas agrícolas rentáveis no sítio), os resquícios da escravidão (na figura de Tia Nastácia), o coronelismo (na figura do coronel Teodorico) estão presentes, assim como os brinquedos toscos das crianças do interior do Brasil: os bonecos de pano, de sabugo, de chuchu. Não há prados verdejantes onde pastam ovelhas, não há crianças loiras brincando comportadamente com bonecas de porcelana. Narizinho e Pedrinho são crianças morenas, que falam uma linguagem popular, sobem em árvores e fazem muitas "reinações": autênticas crianças brasileiras, muito semelhantes aos leitores mirins.

O nacionalismo de Lobato, inserido já nos elementos intrínsecos da narrativa, se manifesta, ao longo de sua obra, também com temas específicos, em livros como: *O Saci*, em que trabalha a famosa figura do folclore nacional; *Histórias de Tia Nastácia*, que apresenta às crianças contos populares do Brasil; o já referido *Jeca Tatuzinho*, um libelo da educação higienista-sanitária no país; e o famoso *O poço do Visconde*, em que Lobato transfere para a obra infantil suas convicções sobre a existência do petróleo em solo brasileiro, que o levarão à militância pela descoberta e exploração dos recursos minerais do país.

Aliás, é importante ressaltar que grande parte da obra infantil de Lobato é composta durante sua luta pelo petróleo. Até 1927, ano em que se muda para os Estados Unidos da América, Lobato tinha publicado *A menina do narizinho arrebitado* (1920), *O Saci*, *O Marquês de Rabicó*, *Fábulas de Narizinho* (1921), *Fábulas* (1922), *A caçada da onça*, *O Garimpeiro do Rio das Garças* e *Jeca Tatuzinho* (1924). Em 1925, sofre as adversidades da falência de sua cia. Gráfico-editora, após um meteórico crescimento, devido à crise econômica brasileira e à crise de energia paulista (causada por uma grande seca). Em setembro do mesmo ano, Lobato e Octalles Marcondes Ferreira fundam a Companhia Editora Nacional. Entre 1927 e 1930, Lobato publica, em sua nova editora, *O noivado de Narizinho, O Gato Félix, Aventuras do príncipe* e *Cara de Coruja* (1928) e, em 1929, *O irmão de Pinocchio.*

A menção ao fato de Lobato ter composto a maior parte de sua obra durante a campanha do petróleo se deve à importância que a produção infanto-juvenil adquire em vários aspectos: o financeiro, o emocional e o nacional-educativo. Ao contrário do que esperava Lobato, a fundação das companhias de petróleo e a militância, por todo o país, para angariar acionistas, lhe traz gastos e o lucro com a descoberta do petróleo começa a demorar demais e, por fim, com a sabotagem das pesquisas e das companhias, nunca chega. O saldo da luta pelo petróleo, para Lobato, é extremamente negativo: dá-lhe prejuízos e desgostos.

Entretanto, ao voltar ao Brasil e em meio à luta inglória pelo petróleo, o escritor Lobato (ao lado do militante e do homem de negócios) ressurge:

> Sabe que estou em vésperas de ressuscitar literariamente? A famosa comichão vem vindo – e terei de coçar-me em livro ou jornal. **Só me volto para as letras quando o bolso se esvazia**, e agora, em vez de pegar milhões de dólares, perdi alguns milhares na Bolsa. Resultado: literatura *arond the corner*. E se não me sai logo uma tacada em que tenho grande esperança, boto livro, Rangel, boto jornalismo, boto literatura infantil! Mas se sai a bolada, então adeus Minerva! [31]

A partir da década de 30 (e a carta acima é datada de 26/06/1930), Lobato intensifica seu trabalho intelectual, para minimizar os prejuízos causados pela campanha do petróleo, conforme registra Edgard Cavalheiro:

> O petróleo não lhe dá os meios necessários à subsistência. Só despesas. Para manter-se, e aos seus, tem apenas um recurso: o trabalho intelectual. Em meio à incrível atividade – está em toda parte, na sede da Cia., no poço, em excursões de

[31] In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 320, grifos nossos.

> propaganda – escreve em 1932 "Viagem ao Céu", publica "América", e traduz os "Contos de Andersen". Em 1933, as atividades são ainda maiores: edita "Na Antevéspera" e as "Novas Reinações de Narizinho", e redige a "História do Mundo para crianças", grosso tomo de 300 páginas. Mas não é só: também "As caçadas de Pedrinho" é desse ano. (...) Em 1934, (...) escreve "Emília no País da Gramática [são mencionadas, também 17 obras traduzidas por Lobato entre 1933 e 1934].[32]

O próprio Lobato faz menção à sua obra numa curiosa linguagem comercial, em carta a Rangel, no ano de 1946, constatando que são suas publicações infanto-juvenis que lhe garantem a sobrevivência:

> Cada livro considero uma vaca holandesa que me dá o leite de subsistência. O meu estábulo no Brasil conta com 23 cabeças no Otales, mais 12 na Brasiliense e mais as 30 Obras Completas. Total: 65 vacas de 40 litros
> (...)Teu erro, Rangel, foi certa displicência. Não soubeste transformar teus livros em vacas leiteiras. Nada mais sábio. Elas nos recompensam muito na velhice. Tanto as crianças novas como os velhos precisam mamar .[33]

Mas não nos atentemos apenas ao aspecto financeiro da produção literária de Lobato, nesse momento. Escrever para crianças, traduzir livros, é também uma forma de não pensar nas muitas dificuldades e decepções pelas quais passa na atribulada década de 30: o suicídio de seu cunhado e amigo, Heitor de Moraes, a doença que levará seus dois filhos à morte precoce, a luta por desmascarar o *lobby* dos *trusts* internacionais para a não exploração do petróleo no Brasil, o que o levará, em 1940, à prisão. Nesse sentido, refere-se à literatura, em cartas aos amigos, como sendo sua "pinga", seu consolo:

> Continuo traduzindo. A tradução é minha pinga. Traduzo como o bêbedo bebe: para esquecer, para atordoar. Enquanto traduzo, não penso na sabotagem do petróleo.
>
> Quando, ao escrever a historia de Narizinho, lá naquele escritório da rua Boa Vista, me caiu do bico da pena uma boneca de pano muito feia e muda, bem longe estava eu de supor que iria ser o germe da encantadora Rainha Mab do meu outono.
>
> Rangel, hás de estar estranhando o tom eufórico desta carta e pensarás que é o ferro ou o petróleo que vem vindo *around the corner*. Nada disso. É a perspectiva do encontro de tia Nastácia com Isaac Newton que me põe de bom humor. Imagine a coitada lá pelos intermúndios, escorregando dum rabo de cometa, caindo de estrela em estrela e afinal aparado por um par de braços. De quem? De Sir Isaac Newton!(...) Adeus, Rangel! A literatura ainda é o meu consolo... [34]

---

[32] CAVALHEIRO, Edgard, tomo 2, pág. 19/20.
[33] In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, págs. 374.
[34] In *A Barca de Gleyre,* 2º tomo, pág. 334, 350 e 330, respectivamente.

Lobato traduz e escreve muito em meio a seus desgostos. Sua longa lista de publicações infantis nos dá a idéia da intensa produtividade, sem dúvida admirável, do autor, a partir de 1930, isso sem mencionar as muitas traduções e adaptações que empreendeu, sem falar dos poucos livros adultos que publicou (como *Ferro*, *Contos leves*, *Contos pesados*). Além das motivações econômicas e emotivas dessa produção, citadas pelos tantos biógrafos do autor, podemos apontar mais uma: a motivação educativa. Decepcionado com os adultos, enojado pelas intrigas políticas em que é envolvido, Lobato crê que educar as crianças é a última coisa que ainda lhe resta fazer.

Em cartas a Rangel, Lobato expressa a crença na missão de educar os "adultos do mundo futuro", e por isso encarava com seriedade o ofício de escrever para crianças, pois acreditava que as idéias aprendidas na infância perpetuavam-se pela vida, já que "a receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões é algo tremendo" [35].

As relações entre a obra de Lobato e a educação são citadas por todos os seus estudiosos. Já mencionamos aqui a importância econômica da produção didática, em termos editoriais. Marisa Lajolo usa uma excelente expressão, quando diz que a escola foi, para o autor, um "trampolim temporário"[36]. Isto é evidente no fato de Lobato ter posto em *A menina do narizinho arrebitado*, em 1921, o subtítulo de "Livro de Leitura", atrelando-o à função didática, e na venda dos 30.000 exemplares para a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Talvez, isso tenha auxiliado na popularização de Lobato como autor infantil.

A relação de Lobato com a escola se estreita na preocupação pedagógica do autor de transmitir, em suas obras, noções escolares, como gramática e aritmética, e informar as crianças das inovações científicas de sua época; além disso, transmite uma visão da história e tenta apresentar às crianças o cânone literário e artístico universal:

---

[35] In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 346. "Rangel: vim do Otales. Anunciou-me que com as tiragens deste ano passo o milhão só de livros infantis. Esse numero demonstra que meu caminho é esse – e é o caminho da salvação. Estou condenado a ser o Andersen desta terra – talvez da América Latina, pois contratei 26 livros infantis com um editor de Buenos Aires. E isso não deixa de me assustar, pois tenho bem viva a recordação das minhas primeiras leituras. Não me lembro do que li ontem, mas tenho bem vivo o *Robinson* inteirinho – o meu *Robinson* dos onze anos. A receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões é algo tremendo – e foi ao que o infame fascismo da nossa era recorreu para a sórdida escravização da humanidade e supressão de todas as liberdades. A destituição em curso vai ser a maior da história, porque os soldados de Hitler leram em criança os venenos cientificamente dosados do hitlerismo – leram – como eu li o *Robinson*. (...)
Ah, Rangel, que mundos diferentes, o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança "um adulto em ponto pequeno", é que tantos escritores fracassaram na literatura infantil e um Andersen fica eterno. Estou nesse setor há já vinte anos, e o intenso grau da minha "reeditabilidade" mostra que o meu verdadeiro setor é esse. A reeditabilidade dos meus livros para adultos é muito menor. Não posso dar a receita. Entram em cena imponderáveis inapreensíveis." (datada de 28/03/1943, A B. G., pág. 346)

[36] LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: 2000, Moderna, 1ª edição, pág. 60.

> Depois do estrondoso sucesso de seu primeiro lançamento para crianças, Monteiro Lobato confirma a importância da escola e do estado na difusão da leitura. Juntando ambos, consegue fazer da escola seu trampolim temporário, ainda que seus livros denunciem a burocracia do estado e a chatice da escola brasileira de seu tempo. (...)
> Na mesma busca de sintonia com seu tempo, não deixa de incorporar às histórias que inventa um lastro sólido de informações, muitas vezes coincidentes com o currículo escolar. Assim, em vários de seus livros, encontramos uma escola alternativa, onde Dona Benta desempenha o papel de professora.
> Particularmente nas obras produzidas nos anos 30, o sítio se transforma numa grande escola, onde os leitores aprendem desde gramática e aritmética até geografia e o bê-a-bá de uma política nacionalista de petróleo.[37]

Lobato preocupa-se, inclusive, em sugerir uma nova maneira de aprender, mais ágil, baseada menos na teoria e mais na curiosidade e na prática. Esse modelo de aprendizado é oposto ao da escola oficial das décadas de 20/30. Desse modo, Lobato não apenas "denuncia a chatice", como afirma Lajolo, da escola brasileira, mas sua ineficácia, que se explicita em relatos como esse, em carta a Oliveira Viana, datada de 15/08/1934:

> Numa escola que visitei a criançada me rodeou com grandes festas e me pediram: "Faça a Emília do país da aritmética". Esse pedido espontâneo, esse grito d'alma da criança não está me indicando um caminho? O livro como o temos tortura as pobres crianças – e no entanto poderia diverti-las, como a gramática da Emília está fazendo. Todos os livros podiam tornar-se uma pândega, uma farra infantil. A química, a física, a biologia, a geografia prestam-se imensamente porque lidam com coisas concretas. O mais difícil era a gramática e é a aritmética. Fiz a primeira e vou tentar a segunda. O resto fica canja.
> O Anísio [Teixeira] acha que é toda uma nova metodologia que se abre. Amém.[38]

O relato deixa explícita a preocupação do autor em tornar o aprendizado, que, no modelo escolar, era uma "tortura", num processo divertido e instigante, uma "farra infantil", através da inserção dos mais diversos conteúdos escolares às narrativas passadas no Sítio. Essa preocupação vai ao encontro de algumas teorias pedagógicas que começam a delinear-se na década de 20. Estas defendiam, resumidamente, que era necessário transmitir o conhecimento não de forma acadêmica, abstrata e memoralística (isto é, a forma de reflexão e aprendizado do adulto, na época), e sim numa linguagem própria para o entendimento da criança, priorizando conteúdos úteis ao seu estágio de desenvolvimento. Isto significa tratar a criança como um ser com características únicas (e não como um adulto em miniatura), que necessita

[37] Idem, pág. 60 e 61.
[38] NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato Vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/ Record, 1986, pág. 96.

de um método de ensino e aprendizagem voltada para elas. No Brasil, essas teorias influenciam na criação do movimento da *Escola Nova*, do qual Anísio Teixeira, pedagogo e amigo de Lobato, citado na carta acima, é um dos fundadores e difusor.

Lobato, portanto, constrói, em sua obra infanto-juvenil, uma proposta educativa bastante completa, que une a apresentação de um espírito crítico e investigativo, nas crianças; de um modelo de ensino dinâmico e interessante, em Dona Benta, a ser seguido pelos adultos; e de um conjunto amplo de conteúdos científicos, artísticos e históricos, que são mais que conhecidos pelas crianças, são vivenciados.

É provável que a intenção de inserir, no imaginário infantil, noções de história antiga e elementos do cânone literário e artístico universal tenha sido uma das motivações que levou Monteiro Lobato a escrever *O minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*, narrativas que se passam na Grécia Antiga e Arcaica. Nelas, os personagens do Sítio convivem com famosos personagens da história e mitologia gregas; e são elas que praticamente fecham a saga do Sítio do Picapau Amarelo: *O minotauro* é publicado em 1939, e apenas duas obras, *A reforma da Natureza* (1941) e *A chave do tamanho* (1943), se interpõem entre aquele e o último livro infantil de Lobato, *Os doze trabalhos de Hércules*, publicado em 1944, que efetivamente põe fim ao ciclo de aventuras dos habitantes do sítio.

É bastante curioso que o nacionalista Lobato feche a saga do Sítio do Picapau Amarelo (que, como vimos, pode ser considerado uma alegoria do Brasil do início do século XX) com histórias que se passem na Grécia. Sobretudo se pensarmos no esforço de nacionalização da literatura infanto-juvenil, empreendido por Lobato; e em citações como a da página 16 deste trabalho, em que o autor despreza sátiros e bacantes, defendendo o aproveitamento das figuras do nosso folclore na arte nacional. O que teria levado o autor a abandonar o saci e voltar-se para centauros, ninfas e heróis gregos?

O abandono do cenário e temas brasileiros no fim da obra infantil de Lobato nos faz pensar no momento de produção dessas obras. Como vimos anteriormente, Lobato chega ao final da década de 30 bastante decepcionado pelo fracasso da campanha do petróleo, principalmente pelas causas desse fracasso. Decepção, sobretudo, com sua pátria e seus governantes, que não atuam em prol do desenvolvimento da nação e do bem-estar do seu povo, já que, na defesa de interesses estrangeiros, boicotam suas iniciativas de exploração do petróleo, tiram sua liberdade de expressão (com a censura instituída pelo Estado Novo) e mais

drasticamente, de ir e vir, quando o levam à prisão, em 1941. Em 1938, o autor expressa, em carta a Rangel, sua descrença em relação ao Brasil, pela atmosfera de "incompreensão" e "malevolência" que ele sentia imperar no país:

> Que aconteceu ao nosso Ricardo? Passou do estado sólido para o gasoso, e simplesmente por isso se tornou invisível aos nossos olhos. Nada mais. **Eu ando tão enjoado desta UJB e desta terra, cujos dirigentes tanto me atrapalham** no ferro e no petróleo, que só aspiro uma coisa: passar para o estado gasoso e ir dar parabéns ao "gás Ricardo" pela sabedoria com que resolveu aos vinte e poucos anos o problema com que arcamos ainda. Rangel: que horror a vida dentro da atmosfera da incompreensão, da inveja e da malevolência nacional! O supremo gosto entre nós é ver alguém cair, fracassar, levar a breca. Começo a duvidar da viabilidade de nossa sub-raça. [39]

Nos anos subseqüentes, a prisão e as já referidas perdas familiares levam o autor a um estado de desalento profundo, que, num primeiro momento, o deixa depressivo, incapaz de desejo ou ação, conforme confessa na carta abaixo:

> Nem livros novos para crianças tive coragem de fazer este ano, apesar de ter na cabeça idéias magníficas. Vem vindo a indiferença por tudo. Se eu for para a Argentina, talvez me bruxoleie antes de apagar-me completamente. **Aqui nesta terra, nem ânimo de bruxolear eu tenho. Não vale a pena**. Depois que me vi condenado a 6 meses de prisão, e posto numa cadeia de assassinos e ladrões só porque teimei demais em dar petróleo à minha terra, morri um bom pedaço da alma. [40]

Considerando os dados biográficos do autor e os trechos de sua correspondência, transcritos acima, a pergunta que nos surge é: teria Lobato abandonado, em suas histórias infantis, o cenário nacional, assim como abandonara a esperança na nação? Teria Lobato ambientado suas histórias numa Grécia idealizada (quase poderíamos pôr a Grécia no "mapa-mundi" da fábula lobatiana) como forma de evasão dos problemas insolúveis do Brasil, contra os quais ele não tem mais energia para bradar, com violência, como fizera com tantas das suas palavras escritas anteriormente?

São algumas indagações que surgem na leitura das obras lobatianas que abordam a mitologia e história gregas. Nunca poderemos respondê-las com exatidão, já que questionam as motivações mais íntimas do autor na escrita de tais narrativas. Porém, outras questões nos ocorrem – tentaremos explicitá-las e refletir sobre elas.

---

[39] *A barca de Gleyre,* tomo 2, pág. 332, grifos nossos. Carta datada de 01/06/1938.
[40] In *A Barca de Gleyre,* tomo 2, pág. 336, grifos nossos. Carta escrita na prisão, em 17/09/1941.

A leitura de *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules* nos revela características interessantes, que nos fazem pensar no processo de construção desses livros, que parte de um material narrativo mítico e histórico, e modifica-os através da inserção de personagens e eventos próprios da obra de um autor como Monteiro Lobato. Dessa forma, a primeira coisa que podemos dizer dessas obras é que elas não reproduzem, de maneira, digamos, *canônica*, os mitos gregos. Estes ganham uma nova roupagem, novos episódios, interpretações irreverentes – o que faz com que possamos falar numa "Grécia lobatiana", pintada singularmente pelo autor. Essa singularidade é o que nos interessa, principalmente em alguns aspectos, que resumiremos a seguir.

Em primeiro lugar, podemos citar o fato de que os personagens do Sitio *vão* à Grécia, isto é, travam conhecimento da cultura grega *in loco*, ao invés de conhecê-la exclusivamente pelas narrativas. Essa característica pode ser interpretada como integrante da proposta lobatiana de romper fronteiras entre o plano real e o plano maravilhoso, bem como entre planos cronológicos: Pedrinho, Emília e Visconde convivem com Péricles, Aspásia, Hércules, Medéia e Teseu – ou seja, acontece a mesma mistura de personagens realistas e maravilhosos; modernos e antigos, que citamos ao analisar a apropriação que Lobato faz dos contos de fada. Podemos, portanto, novamente afirmar que isso promove uma aproximação da criança do universo narrativo, uma vez que a proximidade das personagens do Sítio com os personagens gregos contribui para que a familiaridade da criança para com aquelas se estenda a estas.

Há então dois pólos de conhecimento da cultura grega – a vivência maravilhosa, pela viagem proporcionada pelo pó de pirlimpimpim; e o conhecimento adquirido pelas narrações que, tanto em *O minotauro* quanto em *Os doze trabalhos...*, começam por Dona Benta e se multiplicam pela voz de tantos personagens (Fídias, Sófocles, Visconde, Minervino etc).

A "viagem" dos personagens à Grécia traz um importante questionamento a respeito de **qual** Grécia seria o espaço dessas aventuras:

> Mas para que Grécia? Há duas – a Grécia de hoje, um país muito sem graça, e a Grécia antiga, também chamada de Hélade, que é a Grécia povoada de deuses e semideuses, de ninfas e heróis, de faunos e sátiros, de centauros e mais monstros tremendos, como a Esfinge, a Quimera, a Hidra, o Minotauro. Oh, sim, lá é que era a grande Grécia imortal. A de hoje só tem uvas e figos secos – e soldados de saiote.[41]

[41] *O minotauro,* pág. 101.

Torna-se explícita a intenção do autor de esclarecer às crianças a diferença entre o espaço em que pretende ambientar a aventura de seus personagens e a Grécia contemporânea. No trecho acima, Lobato caracteriza a Grécia Antiga como um espaço-tempo fabuloso, cheio de seres sobrenaturais interessantíssimos. Já a Grécia contemporânea é descrita com muito menos brilho, até com certo menosprezo pela ironia a respeito de seus soldados. Cria-se, portanto, uma oposição entre a "grande Grécia imortal" e a "Grécia de hoje".

Esse trecho abre a situação narrativa para que Dona Benta comece uma série de explicações, bastante didáticas, sobre a Grécia e sua influência na cultura ocidental. Referindo-se ao diminuto tamanho do país contemporâneo ("cento e dezesseis mil quilômetros quadrados e menos de cinco milhões de habitantes"), do que Pedrinho se surpreende, Dona Benta ressalta:

> (...) a famosa Grécia Antiga também não foi mais do que isso. A importância de um país não depende de seu tamanho territorial, nem do número de habitantes. Depende da qualidade do povo. Pequenina foi a Grécia em tamanho – e tornou-se o **maior povo da Antiguidade**.[42]

Um dos aspectos que chamam a atenção, no trecho acima, é a descrição da Grécia Antiga como um **país**, isto é, com a designação que usamos para nos referir a um estado nacional moderno. Também é notável o elogio da Grécia Antiga presente na fala de D. Benta.

No Capítulo II, ainda discorrendo sobre a Grécia, a boa velhinha e os netos conversam sobre o melhor período da Antiguidade para "saltarem" naquela viagem ao passado. Nesse momento, Lobato insere mais uma diferenciação histórica:

> Para mim foi o tempo de Péricles [o período mais interessante da Grécia Antiga] – disse Dona Benta –, mas para a gana de heroísmos que vejo em meus netos, deve ser o tempo ainda muito anterior, em que aquilo por lá era uma coleção de pequeninos reinos, de tribos em luta, de famílias poderosas; o tempo da Guerra de Tróia que Homero descreve na Ilíada; e o tempo dos heróis tebanos, da viagem dos argonautas, dos monstros fabulosos, como a Hidra de Lerna e outros. [43]

Nesse momento da narrativa é explicitada uma diferenciação entre o período das polis gregas – a Grécia Antiga – e o período heróico, em que, presume-se, existia o mundo de tribos fixado por Homero em suas narrativas – a Grécia Arcaica – que por sua vez é indiferenciada

[42] *O minotauro*, pág. 101.
[43] *O minotauro*, pág. 108.

dum momento mítico primordial, em que existiriam os tais "monstros fabulosos". Num dos trechos transcritos anteriormente, evidencia-se apenas uma distinção entre a "Grécia de hoje" e a "Grécia Antiga", que parecia conter todas as "Grécias remotas" possíveis e imaginadas. Numa leitura atenta da obra, percebemos que Lobato mistura esses períodos históricos, não diferenciando nitidamente dois momentos cronológicos – a Grécia Antiga e a Grécia Arcaica (embora pareça fazê-lo nesse último excerto).

Em segundo lugar, há nas obras em questão uma oscilação entre narrativa histórica e narrativa heróica[44]. Em *O Minotauro,* o tom de narrativa histórica é mais presente, pelas preleções de Dona Benta, Péricles, Fídias, Sófocles, Sócrates, Aspásia e outras personalidades do mundo antigo ateniense. Mas a narrativa heróica também está presente e já se anuncia no início da obra:

> "- Nada de lágrimas, pessoal! – dizia ele. – O que temos a fazer é organizar uma expedição para o salvamento de Tia Nastácia. Se está viva ou nas unhas de algum monstro, havemos de libertá-la, custe o que custar .
> Tamanho rasgo de **atrevimento** entusiasmou Emília.
> - Bravos, Pedrinho! Você é um **herói de verdade**".[45]

> "- Pois está bem – declarou. – Podem partir. Mas, olhe, Senhor Pedrinho, muita cautela, hein? Não se esqueça de que já perdemos Tia Nastácia.
> - Provisoriamente, vovó! – completou o menino. – Juro que hei de trazê-la, viva ou morta.
> - Morta não quero. Enterrem-na por lá mesmo. E vocês também não voltem mortos. Quero-os bem vivinhos e perfeitos. A viagem é das mais perigosas. Em todo caso, como até na lua já estiveram, tenho confiança em que ainda desta vez tudo correrá bem.
> - Fique sossegada vovó. **Apesar daquilo ser um viveiro de hidras e heróis tebanos, eu aposto em mim mesmo. Hei de ir, ver e vencer** – e trazer Tia Nastácia, ainda que seja de rastos. A senhora não me conhece, vovó...
> Dona Benta riu-se de tanta **bravura**".[46]

No primeiro trecho, temos, na fala de Emília, a consideração de Pedrinho como um "herói de verdade", por conta de sua coragem e resolução diante das lágrimas do restante do grupo. Além disso, no segundo trecho, o narrador caracteriza a atitude do garoto com palavras

---

[44] Ao usarmos o termo "narrativa histórica", não temos a intenção de dizer que Lobato atribui valor de historiografia ao seu texto, e sim de que há, em *O Minotauro*, uma preocupação em colocar a narração de feitos históricos da Grécia e a exposição do modo de vida da Atenas de Péricles nas conversas dos personagens (em especial, nas falas de Dona Benta, que, ao chegar ao palácio de Péricles, é considerada vidente pelos atenienses do séc. V a. C., por mencionar fatos históricos posteriores a esse período). Quanto ao termo narrativa heróica, consideramos a narração das peripécias de um herói, de seu conjunto de provas e a superação delas. Sobre diversos aspectos da narrativa heróica, apresentaremos alguns aspectos teóricos posteriormente.

[45] *O Minotauro*, pág. 100, grifos nossos.

[46] *O Minotauro*, pág. 164, grifos nossos.

como “atrevimento”, “bravura”, que são coroadas com a fala autoconfiante do próprio (“aposto em mim mesmo”), em que se percebe uma menção à famosa frase do imperador Júlio César (“hei de ir, ver e vencer”). Isso já anuncia que além dos chamados “heróis gregos”, nas narrativas da Grécia lobatiana, não apenas Teseu e Hércules vencerão monstros, mas também, como chamamos os habitantes do Sítio, os pica-pauzinhos.

O trecho também coloca em questão atributos dos heróis nas narrativas antigas. Nesse sentido, as narrativas de Lobato, em especial *Os doze trabalhos de Hércules*, são bastante inovadoras, pois ao retratar heróis guerreiros da Grécia Arcaica, como Hércules, apresentam alguns desses atributos mas modificam e até subvertem outros. Nas primeiras páginas de *Os doze trabalhos...* já temos uma caracterização bastante curiosa do herói:

> “Na Grécia Antiga, o **grande herói nacional** foi Heracles, ou Hércules, como se chamou depois. **Era o maior de todos** – e ser o maior de todos na Grécia daquele tempo equivale a ser o maior do mundo.”
> “A principal característica de Hércules estava em ser **extremamente forte, extremamente bruto, mas dotado de um grande coração**. No calor das façanhas muitas vezes matava culpados e inocentes – e **depois chorava arrependido**.” [47]

Hércules é apresentado como herói nacional (o que novamente traz a interpretação da Grécia Arcaica como nação) e como o “maior de todos”. Um dos atributos do herói na narrativa grega arcaica está, pois, bastante explícito: o da *excepcionalidade*, assim como o da *desmesura* (ele não é apenas forte e bruto, mas o é *extremamente*). O que, porém, mais nos chama a atenção é a sentimentalidade de Hércules, colocada no fato do herói não apenas chorar, mas arrepender-se das mortes que causara. E nos surgem duas perguntas importantes: considerando o enredo da obra de Lobato e o fato de que os pica-paus ajudam Hércules na realização de todos os trabalhos, podemos considerar Hércules, ainda assim, *excepcional*, acima dos pobres mortais? E a sentimentalidade, bastante típica das narrativas pós-século XVIII, podemos considerá-la atributo de um herói como Hércules? E ainda mais: a culpa, o remorso por matar alguém, seria um sentimento possível no *ethos* heróico grego arcaico?

Esses dois trechos sinalizam características que vão desenvolver-se ao longo da obra, e levantar nossa curiosidade quanto às fontes pelas quais Monteiro Lobato teria conhecido os mitos gregos e ao processo de criação dos mitos que apresenta em suas narrativas. Também

[47] LOBATO, Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*. São Paulo: 1985, Brasiliense, 12ª edição, pág. 7.

surgem questionamentos sobre temas que se relacionam intimamente com as narrativas: mito, mitologia, narrativa heróica, narrativa infantil. Esses conceitos surgem ao pensarmos: como refletir sobre o mito a partir da narrativa de Lobato? Teria o autor, ao escrever suas "narrativas mitológicas", algum conceito sobre a narrativa mítica? E mais: teria algum pressuposto teórico sobre a narrativa heróica, ao construir a figura de Hércules?

Todas essas perguntas nos surgem na constatação da singularidade com que Lobato constrói as Grécias que apresenta nas duas obras em questão, e refletir sobre elas é apresentar ao leitor desse trabalho o que consideramos como a "singularidade" já mencionada. Perseguiremos essas questões nos capítulos seguintes, na tentativa de esclarecer que idéia fazemos desses livros, não "atrás das portas", mas por trás das páginas.

Capítulo II
A Grécia Olímpia de Monteiro Lobato

A Grécia, meus filhos, foi o Sítio do Picapau Amarelo da Antiguidade, foi a terra da Imaginação às soltas. Por isso floresceu como um pé de Ipê.[48]

Diferentes "Grécias" num mesmo elogio.

No capítulo anterior, apresentamos alguns aspectos importantes da obra de Monteiro Lobato, a fim de situarmos o lugar que *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules* ocupam em sua produção infanto-juvenil. Tais aspectos nos levaram a diversas questões interessantes a respeito desses livros, e uma delas é o fato do nacionalista Lobato ambientar sua última obra infanto-juvenil na Grécia. Independente das sugestões que podem surgir a partir de dados biográficos do autor, tal aspecto nos leva a analisar a Grécia retratada por Lobato.

Nesse sentido, é importante refletir sobre as imagens da Grécia presentes nesses livros, na tentativa de encontrar alguns indícios de quais discursos a respeito desse espaço geográfico e literário estão presentes na obra do autor. Isso se faz relevante ao constatarmos que a cultura grega antiga perpassou séculos até chegar à modernidade e, nesse caminho de difusão, tal cultura foi re-interpretada por cada uma das sociedades que a descreveu ou se apropriou de seus valores. Dessa forma, desde a dominação da Grécia pelos romanos, passando pelo império macedônico (que difundiram aspectos da cultura helênica), chegando ao Renascimento europeu (séc.XV), ao Neoclassicismo (séc. XVIII), e à retomada de temas e ideais helênicos no Parnasianismo francês (após a ruptura romântica com os valores clássicos) temos uma grande diversidade nas imagens da Grécia. Dentre essa variedade de "Grécias", algumas nos interessam mais particularmente – aquelas que supomos terem influenciado a formação da imagem que Lobato construiu do mundo grego.

Durante essa pesquisa, uma das formas de rastrear essas influências foi seguir a trajetória de leituras de Monteiro Lobato. Para isso, uma fonte importante foi a profusa

[48] LOBATO, Monteiro. *A Reforma da Natureza / O Minotauro.* São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

correspondência do autor, além de arquivos que possuem parte do acervo da sua biblioteca. Nesse sentido, cito especialmente os livros que pertenceram a Lobato, encontrados no CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio, localizado no Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas) e a correspondência que manteve, ao longo de quarenta anos, com Godofredo Rangel, reunida no volume *A Barca de Gleyre*.

No CEDAE, foram encontrados alguns poucos volumes que apresentavam a história e a mitologia gregas, a maioria deles em línguas estrangeiras, como: *Histoire d'Hérodote* (1864), *Théatre d'Aristophane* (1896), *Nueva Mitologia Ilustrada* (1927) e *História da Civilização – Nossa herança Clássica: a vida na Grécia* (1943). Esse último foi o que mais me chamou a atenção, pois se trata de um livro de história antiga de um autor estadunidense, Will Durant (1885-1981), traduzido por Gulnara Morais Lobato, esposa de Edgar (filho mais velho de Monteiro Lobato) e revisada pelo próprio autor.

Willian James Durant é um nome pouco conhecido pelas novas gerações, no Brasil, mas foi um autor muito popular no início do século XX. Educado em colégio jesuíta, chegou a ingressar no seminário, que abandonou; exerceu a profissão de jornalista, bibliotecário e professor de línguas, no início de sua carreira. Mas foi como historiador e filósofo que lhe veio a popularidade. Seu primeiro livro, *História da Filosofia*, de 1926, tornou-se um *bestseller*[49], e concedeu ao autor a independência financeira para, em inúmeras viagens ao redor do mundo, escrever o monumental *História da Civilização*, em 11 volumes, em parceria com sua esposa, Ariel Durant.

A popularidade de Durant enquanto filósofo e historiador (embora sua titulação de doutor e atuação na Universidade de Columbia fosse apenas em filosofia, exercendo a historiografia de uma forma extra-acadêmica) se deve, em grande parte, ao seu estilo como escritor, que apresenta a história com tom de narrativa literária. Nesse sentido, é emblemático que, no título original de seu primeiro livro, ele use o termo "story" (utilizado, na língua inglesa, para designar narrativas ficcionais) e não "history" (que designa fatos considerados verídicos, históricos). No prefácio da segunda edição americana do livro, o autor declara:

---

[49] Na introdução da primeira edição da tradução brasileira do livro, há uma nota da Cia Editora Nacional que constata a popularidade da obra e sua grande saída comercial: "'The history of philosophy' foi traduzida em alemão, francês, iugoslavo, chinês, japonês, húngaro. A tiragem americana atingiu com esta 2ª edição o total de 948.825 exemplares". in DURANT, Will. *História da Filosofia. Vida e idéia dos grandes filósofos*. Tradução de Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

> Quanto à palavra 'story', que já vem sendo abusada, foi escolhida para indicar que a exposição iria dizer respeito aos filósofos mais marcantes e parte para dar a entender que a evolução do pensamento humano era **um romance tão atrativo como qualquer história**.[50]

As palavras de Durant, comparando a chamada "história oficial" a um romance, isto é, a uma narrativa como outra qualquer, deixam clara a intenção do autor de construir, em seus livros, não um recorte materialista da história (retratando apenas guerras ou aspectos político-econômicos), mas o que ele chamou de *história integral*, retratando um "panorama de época" (idéias, artes, costumes, religião) numa linguagem simples e gostosa de ler.

Durant foi criticado por historiadores e filósofos acadêmicos, que o acusaram de superficialidade e simplismo na exposição da matéria. Quanto a isso, o autor se defendeu, esclarecendo suas crenças e objetivos como escritor:

> Não nos envergonhemos de **ensinar o povo**. Os ciosos que querem evitar que o grande público se aproveite dos seus conhecimentos e para isso escondem a idéia na maranha da terminologia bárbara, impelem **o público ansioso de saber para todas as fontes claras**. Não se abespinhem esses homens **contra obras como a nossa**, que vêm em **socorro do público** e para lhe **facilitar a tarefa** humanizam a filosofia. Talvez esses dois tipos de professores se entreajudem – o erudito empertigado que modera o nosso calor à força de apontar erros e omissões e o professor que tudo "humaniza" derramando vitalidade nos frutos secos da erudição.[51]

Durant não deixa dúvidas sobre seu projeto de "humanizar os frutos secos da erudição", isto é, popularizar o conhecimento histórico e filosófico, antes apenas restritos a acadêmicos, por conta do jargão complexo em que eram transmitidos seus conteúdos. O fato de caracterizar sua própria obra como "fontes claras", "socorro do público" e "facilitador da tarefa" reforçam esse objetivo, que o autor parece, felizmente, ter alcançado quando transcreve uma correspondência da New York Public Library:

> (...) desde a publicação de "Story of philosophy" temos tido grande aumento no pedido de obras de filosofia clássica, e o estoque de tais obras das bibliotecas sucursais houve que ser aumentado. Antigamente, a biblioteca adquiria muito pouco dos livros sobre filosofia aparecidos, porque a procura do público era pequena; hoje cada livro novo é adquirido imediatamente na certeza de ter procura intensa.[52]

---

[50] DURANT, "Prefácio da 2ª Edição Americana", in *História da Filosofia. Vida e idéia dos grandes filósofos*. Tradução de Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, grifos nossos.
[51] Idem, grifos nossos.
[52] Idem, ibidem.

Procurando registros sobre a relação de Lobato com Durant, viemos a descobrir que Lobato traduziu várias de suas obras, como a 3ª parte de *História da Civilização* ("Do Império Romano às origens do Cristianismo") e *História da Filosofia*. Além disso, na leitura de correspondências de Lobato, há algumas menções ao autor, sempre elogiosas:

> Passei meses tão absorvido com Wall Street que quase analfabetizei-me. Quem me salvou foi o Will Durant. Fui há dias ao drugstore vizinho comprar uma seringa para Miss Joyce e dei com uma nova edição da História da Filosofia por um dólar – lembrei-me do que disseste do livro e comprei-o. E fiz mais: **li-o, e com regalo, e com assombro** por não achar ressaibo de sectarismo no expositor. **Poucas vezes se terá escrito sobre filósofos e filosofias com encanto de romancista bom**, como fez Durant.[53]

A carta, remetida a Anísio Teixeira, relata, ao que parece, a descoberta do filósofo-historiador, que encanta Lobato. Além disso, nos traz, indiretamente, uma informação: a popularidade de Durant no início do século XX, uma vez que seus livros são vendidos em estabelecimentos comerciais comuns (uma farmácia) e a preços populares para o público estadunidense (um dólar). Ademais, o trecho ressalta uma característica de Durant, já descrita anteriormente, muito apreciada por Lobato: o de fazer história e filosofia com tom de romancista. Tal particularidade da obra de Durant é novamente mencionada em outra carta, a Flávio de Campos, datada de 15/02/1938:

> A obra dos homens vista à luz da vida dos homens. O sucesso imenso de Durant vem de que pintou conjuntamente a vida dos filósofos e suas filosofias. Interpenetram-se tanto, a vida e as idéias da gente, que não há como desligar as duas coisas. [54]

Ainda dirigindo-se a Flávio de Campos, afirma sua identificação com as idéias do historiador:

> Sua carta veio encontrar-me em pleno mar de uma nova tradução do Will Durant, *Great Men of Literature – Adventures in Genius*. De todos os prazeres mentais, nenhum me seduz mais, hoje, que estas **excursões minuciosas por um autor que pensa comigo**. É um passeio, uma viagem, **uma tournée de mãos dadas a um Virgílio moderníssimo** que alegremente, sem dó de gastar o sal da ironia, nos leva através de suas predileções literárias, como os guias dos city-seers. [55]

---

[53] NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato vivo*, pág. 92, carta a Anísio Teixeira, datada de 12/04/1930.
[54] NUNES, *Monteiro Lobato vivo*, pág. 49.
[55] Idem, pág. 55, grifos nossos. Carta datada de 20/07/1939.

É evidente, pelos trechos destacados, que Lobato nutre mais que uma admiração pelo estilo de Durant: ele parece concordar com suas idéias. Em *A Barca de Gleyre,* adjetivos superlativos e elogiosos permeiam também as cartas de Lobato a Rangel:

> (...) Leia a Filosofia da vida, do Will Durant, **a maravilha das maravilhas**.
>
> Dividamos ao meio a Story of Philosophy do Will Durant e assinemos com iniciais os capítulos que traduzirmos. (...) Minha idéia é fazer trabalho perfeito. O Otales não tem muita pressa. **Durant merece todo carinho**, e nós temos responsabilidades.
>
> Estou com atraso, com 2 cartas tuas sem a resposta pronta do costume. Isso foi porque empreendi a tradução do ultimo volume da História da Civilização do Will Durant, César e Cristo, e **apaixonei-me tanto que suspendi todas as atividades**, inclusive a epistolar. [56]

A admiração de Lobato por Will Durant nos faz supor que o escritor brasileiro tenha "absorvido" muitas das suas idéias sobre a antiguidade grega do historiador estadunidense, e fixado em seus livros uma imagem da Grécia em muito influenciada por este. Baseamos nossa hipótese nos seguintes dados: as referidas correspondências de Lobato com Anísio Teixeira, Flávio de Campos e Godofredo Rangel nos revelam que Lobato lia Durant, assiduamente, na década de 30 do século XX – e a 2ª carta acima transcrita, em que ele menciona o historiador, data de 1938, ano anterior à publicação de *O Minotauro*; além disso, podemos referir um outro trecho de uma carta de Lobato, cujas declarações são bastante instigantes:

> Essa tradução é a última que faço, e fi-la porque já tinha traduzido os primeiros volumes. Uf!... Chega. Mas vou ter saudades. **Como é bom, como é absorvente, traduzir um bom livro**! Vou agora escrever as coisas para a safra deste ano. **D. Benta vai com o pessoalzinho para Roma. Vou fazê-los ver a história de Roma**".[57]

O trecho acima nos apresenta a empolgação de Lobato ao traduzir a terceira parte da *História da Civilização*, de Durant, que trata da história de Roma e das origens do cristianismo. O autor anuncia que, após este absorvente trabalho de tradução, cuidará de sua "safra" anual de literatura infanto-juvenil, e curiosamente, enviará o "pessoalzinho do Sítio" para Roma. Isso nos sugere que a leitura de Durant instigue Lobato a contar às crianças a história de Roma, e, talvez, pela admiração declarada pelo historiador, transmitir essa história sob a ótica de Durant. Isso nos faz supor que o mesmo tenha acontecido em relação à segunda

[56] LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre,* tomo 2, págs. 331, 326 e 365, respectivamente.

parte da *História da Civilização*: ao ler o texto de Durant sobre a história da civilização grega, Lobato decidiu enviar o "pessoalzinho" à Hélade Clássica e Heróica.

Apesar dos registros epistolares que citamos, sabemos que se tratam de suposições. Entretanto, se empreendermos uma análise comparativa entre passagens de *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules* e de *Nossa herança clássica: a vida na Grécia* (subtítulo da 2ª parte da *História da Civilização*), de Will Durant, veremos que tais suposições parecem se confirmar. Para isso, faremos uma reflexão sobre diversos aspectos da imagem da Grécia que é apresentada nas obras de Lobato[58], em especial, n'*O Minotauro*. O motivo de nos centrarmos mais nessa obra se dá pelo fato de que, de publicação anterior a*Os doze trabalhos*..., situa primeiramente o leitor no espaço-tempo "Grécia Antiga"; além disso, *O Minotauro* apresenta um número maior de diálogos centrados em aspectos da cultura grega antiga na "viagem" a Atenas de Péricles trazida pela narrativa, atribuindo a esta um tom mais próximo da narrativa histórica que *Os doze trabalhos*... (tomado, em grande parte, das ações em torno das 12 façanhas hercúleas).

Em primeiro lugar, retomemos as diferenciações espaço-temporais que Lobato estabelece, e que comentamos no capítulo inicial deste trabalho: a "Grécia Antiga", a "Grécia Heróica" e a "Grécia de hoje". Na primeira obra de Lobato ambientada na Grécia, *O Minotauro*, Dona Benta conversa com seus netos, Emília e Visconde, e, numa longa "preleção sobre a Grécia", no início da obra, ressalta a diferença do "espaço Grécia" em decorrência do tempo, isto é, do momento histórico em que se situa esse espaço. Numa leitura atenta da obra, entretanto, percebem-se dois aspectos fundamentais da Grécia lobatiana: uma ausência de caracteres nitidamente diferenciadores da Grécia Antiga e a Grécia Heróica (denominada por muitos historiadores de Grécia Arcaica, designação que utilizaremos diversas vezes) e a idealização do **passado** grego (incluindo nesse passado os dois períodos, fragilmente distintos, que mencionamos).

Apesar de distinguir a "Grécia de hoje", isto é, o estado nacional contemporâneo, da "Grécia Antiga ou Heróica", há um aspecto que parece relacioná-las: o fato de mencionar a

---

[57] Idem, págs. 365/366.

[58] A análise dos aspectos que Lobato apresenta em "sua Grécia" não pretende afirmar a "correção" ou "incorreção" da construção do autor em relação aos conhecimentos ditados pelo estudo da história antiga. Pretendemos apenas explicitar as diferenças e aproximações com os diversos discursos a respeito da Grécia.

"Grécia do passado" como um *país*. Embora, em momentos posteriores, haja um esclarecimento, por parte do narrador ou de algum personagem de que, na Antiguidade, não havia a Grécia, mas sim a *Hélade*, um conjunto de cidades-estado independentes, isso revela, de certo modo, uma interpretação da Grécia Antiga bastante permeada por conceitos e visões de mundo modernos. Além disso, trechos como esse mostram uma visão de estado moderno que se insinua e prevalece à visão de uma Hélade politicamente fragmentada:

> - Que maravilha! – exclamou Pedrinho. – Agora compreendo por que ainda hoje tanto se fala na Grécia. Mas uma coisa estou sem saber, vovó: a verdadeira causa desse povo ter chegado a essa altura. Deve existir um segredinho.
> - Liberdade, meu filho. Bom governo. A coisa teve início quando um legislador de gênio, chamado Sólon, fez as leis da democracia. Antes disso, **a Grécia estava em plena desordem**, com o povo escravizado a senhores. Sólon endireitou tudo; e como era poeta, deixou o justíssimo elogio de sua própria obra nuns versos que todas as crianças gregas sabiam de cor.
> - Como eram?
> - "Aos que sofriam o jugo da servidão e tremiam diante dum senhor, eu dei a independência. E tomo o testemunho dos deuses ao afirmar que **a terra da Grécia**, da qual arranquei os grilhões, hoje é livre". Isso quer dizer que **as leis de Sólon deram aos gregos a verdadeira liberdade, a maior que um povo ainda gozou**. Conseqüência: tudo se desenvolveu de modo felicíssimo. [59]

A fala de Dona Benta, neste trecho, demonstra essa visão de um estado politicamente unificado, um país, ao invés de um conjunto de cidades independentes, pois fala em *Grécia* ao invés de dizer *Atenas*: Sólon transforma-se num estadista nacional, ao invés de um estadista ateniense. Podemos supor que isso seja uma conseqüência do fato de, no estudo da história antiga, o que se chama de "mundo grego", ou de "Grécia" ser, na verdade, o mundo ateniense, uma vez que foi a sociedade de Atenas a que mais legou objetos e textos à posteridade, e sobre a qual se pode fazer uma mínima reconstituição do modo de vida.

A partir desse mesmo trecho, podemos situar um outro aspecto fundamental da Grécia lobatiana: a idealização do passado grego, em termos estéticos, políticos e sociais, que se manifesta no livro como um todo e que se faz mais textualmente explícita em algumas passagens. Dona Benta, ao falar das reformas de Sólon, faz do estadista ateniense um libertário, que teria tirado do povo grego "os grilhões da servidão".

Ao longo do livro, porém, Lobato menciona os limites da liberdade e da cidadania do estado ateniense, relativizando o aparentemente cego entusiasmo pela antiguidade grega, mas,

ainda assim, mantendo o tom laudatório e a imagem idealizada da Grécia. No capítulo V de *O Minotauro*, intitulado "Discussões em Atenas", Dona Benta discute política com Péricles e Fídias. Diante do elogio da democracia proferido por Péricles, a culta senhora escancara as desigualdades desse sistema que considera apenas os homens livres como cidadãos – aqueles que governam a cidade – excluindo os escravos do chamado "povo":

> - Noto um erro em suas palavras quando se refere a "povo", Senhor Péricles. Não é o povo quem governa Atenas, sim a pequena classe dos cidadãos. Povo é a população inteira e aqui há quatrocentos mil escravos que não têm o direito de voto. **Isso é injusto** e será fatal à Grécia.
> Péricles muito se admirou daquele modo de ver.
> - Mas eles são escravos, minha senhora. Escravo é escravo.
> - Engano seu, Senhor Péricles. Pelo **fato de ser escravo, um homem não deixa de ser homem**; e uma sociedade que divide os homens em livres e escravos, está condenada a desaparecer.
> Essa idéia fez o grego sorrir.
> - Acha então que pode haver uma sociedade sem escravos e senhores? Quem fará os trabalhos pesados?
> - **Uma sociedade justa não pode ter escravos**, Senhor Péricles, e nela todos os trabalhos serão feitos por homens livres. Assim é no mundo moderno de donde vim. [60]

Percebe-se que Dona Benta menciona a exclusão do escravo, sem mencionar a igual exclusão das mulheres e dos estrangeiros da cidadania ateniense (talvez porque, se a personagem o mencionasse, o excelente tratamento que ela recebe dos atenienses ilustres seria incoerente, já que ela é estrangeira e mulher). Apesar de um trecho como esse demonstrar uma visão crítica em relação à sociedade ateniense, mencionando o grande número de escravos que sustentavam o ócio filosófico e artístico da aristocracia, essa crítica não se desenvolve, permanecendo pontual e restrita. Isso se percebe pelo desequilíbrio entre críticas e elogios – observando-se um número significativamente maior destes – e pelo fato de que certas práticas que seriam vistas como condenáveis são justificadas ou amenizadas.

A própria questão da escravidão[61] é um exemplo disso. A mesma Dona Benta que criticara a escravidão como uma injustiça em qualquer sociedade tem uma reação muito diversa na passagem abaixo:

---

[59] *O Minotauro*, pág. 111, grifos nossos.
[60] *O Minotauro*, pág. 133, grifos nossos.
[61] Esclarecemos que, ao mencionar a questão da escravidão, não pretendemos discutir, propriamente, as posturas de Lobato, ou as veiculadas por sua personagem, em relação a esse tema. Nosso objetivo é, tão somente, explicitar a idealização do "mundo grego", que se torna evidente pelo fato do autor amenizar, ou até mesmo converter em elogio um aspecto que é comumente citado como um dos "pontos negativos" da democracia ateniense.

> Assim que puseram o pé no cais, um homem de corpo alentado aproximou-se respeitosamente.
> - Minha senhora, o estratego manda pôr à vossa disposição a sua liteira – disse ele apontando pra uma liteira estacionada ali perto, ladeada de cinco latagões. **Eram escravos de Péricles**.
> **Dona Benta respirou. "Ora graças!"** e encaminhou-se para o veículo.
> Narizinho, porém, revoltou-se. Não podia admitir que seres humanos fossem usados como bestas de transporte.
> - Não tenho coragem de entrar nisso, vovó! Desaforo. Gente como nós a nos carregar. Nunca! E ainda chamam a isto democracia...
> - **Menina, cada terra como seu uso, cada roca com seu fuso. Entre. Vá protestando, mas entre...**
> Dona Benta foi se reclinando na liteira ao modo da época. **Lindo veículo, muito sóbrio**, sem os exageros do luxo inútil. Em **todas** as coisas os gregos revelavam o **seu fino sendo da justa medida**." (pág. 165)

Nota-se a diferença da postura de Dona Benta nessa passagem e na passagem que transcrevemos anteriormente. Ao invés de opor-se veementemente à escravidão, a indignação anterior cabe a Narizinho. Mais interessante ainda é a sucessão dessa polêmica sobre a escravidão pelo elogio estético dos gregos – isto é, da existência de liteiras simbolizando os privilégios de uma aristocracia passa-se ao elogio da beleza do objeto, revelando "em tudo" a "justa medida dos gregos". É nesse sentido que afirmamos que, mesmo quando aparecem críticas ao modo de vida ateniense, eles são amenizados pelos incontáveis elogios.

Mas nenhum outro trecho atenua tanto a crítica à escravidão ateniense quanto este:

> A camareira entrou com vários petrechos, mas deu boa prosa antes de começar o serviço. À pergunta da menina se ela era escrava, sorriu.
> - Sou e não sou. Aqui nesta casa não sou, porque meus amos não admitem escravos. Tratam-nos como amigos, como se fôssemos cidadãos.
> Dona Benta observou que já havia notado isso. Os gregos, com o profundo sentimento de humanidade que os distinguia de todos os outros povos, apenas por força do hábito mantinham a escravidão nas leis e nos costumes, mas absolutamente não tratavam os escravos como tais. E a tendência era dar-lhes os mesmos direitos que os cidadãos. [62]

Nessa passagem, as críticas à escravidão ateniense desaparecem por completo, dando lugar a uma imagem suprabenevolente do povo de Atenas – que apresenta uma *humanidade incomum*, e mantém a escravidão apenas na lei, pois, na prática, todos se tratavam como iguais. Nesse sentido, mais uma vez temos uma relação intertextual implícita com Will Durant. Em seu já referido compêndio sobre a civilização grega, Durant apresenta críticas à escravidão, descrevendo até práticas cruéis a que os escravos eram submetidos...

---

[62] *O Minotauro,* pág. 245.

> Os escravos das minas somavam uns vinte mil, incluindo os superintendentes e engenheiros. Trabalhavam em turnos de dez horas, e os trabalhos prosseguiam sem interrupção, de dia e de noite. Se o escravo tentasse descansar, sentia logo o chicote do feitor; se tentasse fugir, era acorrentado ao trabalho por meio de grilhões; se fugisse e fosse capturado, marcavam-lhe a testa com ferro em brasa. As galerias não mediam mais que três pés de altura e dois de largura; os escravos manejavam a picareta, a talhadeira e o martelo ajoelhados, deitados de bruços ou de costas. [63]

... mas, posteriormente, ameniza essa descrição cruel num contraditório quadro fraterno entre cidadãos e escravos:

> Se o escravo se portava mal, açoitavam-no; se servia de testemunha em júri, torturavam-no; se se via agredido por um homem livre, não tinha o direito de defender-se. Mas se fosse submetido a grandes crueldades podia refugiar-se no templo, e então seu amo era obrigado a vendê-lo. Em hipótese alguma o amo o matava. Enquanto trabalhasse, gozava de mais segurança que muita gente que em outras civilizações não é tida como escrava; quando adoecia, ou envelhecia, ou ficava sem serviço, o amo não o lançava à caridade pública; continuava a cuidar dele. (...) Atenas celebrizou-se pela brandura para com os escravos; comumente afirmava-se haver mais vantagem em ser escravo em Atenas do que homem livre nos estados oligárquicos.[64]

Além da idealização político-social do "mundo grego antigo", percebemos, de maneira ainda mais nítida, nos dois primeiros capítulos de *O Minotauro*, o elogio da filosofia e da arte gregas antigas, nas "lições" que Dona Benta profere sobre a história e importância da Grécia, reforçando a idéia de uma civilização sumamente superior a qualquer outra:

> - (...) E no pensamento, então? A maior parte de nossas idéias vem dos gregos. **Quem estuda os filósofos gregos encontra-se com todas as idéias modernas, ainda as que parecem mais adiantadas**.
> - Então, vovó, a Grécia foi mesmo uma danadinha...
> - Se foi! Por isso falam os sábios do "milagre grego". Acham que aquilo foi um **verdadeiro milagre da inteligência humana**. **Um foco de luz que nasceu na Antiguidade e até hoje nos ilumina**. A arte grega, por exemplo: não há nas nossas cidades fachada de prédio que não tenha formas, ou enfeites, inventados pelos gregos. Os mais lindos monumentos das capitais modernas são gregos, ou têm muito de Grécia. [65]

O uso da expressão "milagre grego" sintetiza a supervalorização da cultura grega por parte da historiografia européia, bem como a caracterização da Grécia como "foco de luz", retomando a idéia iluminista da Antiguidade filosófica e racional como "iluminando" a trajetória de pensamento e desenvolvimento da humanidade. Na seqüência, Dona Benta

---

[63] DURANT, Will. *História da Civilização, 2ª parte – Nossa herança clássica: a vida na Grécia*. Tradução de Gulnara de Morais Lobato (revista por Monteiro Lobato). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957, pág. 349.
[64] Idem, pág. 360.

comenta a difusão e permanência da cultura grega, pela excelência do seu povo, usando como exemplo o que ela chama de "greguismos" no vocabulário e nos discursos (como palavras do nosso idioma que se formam a partir de radicais da língua e referências à mitologia gregas) e as influências helênicas na Arquitetura, afirmando, enfim, que "A Grécia está no nosso idioma, no nosso pensamento, na nossa arte, na nossa alma; **somos muito mais filhos da Grécia do que de qualquer outro país**". [66]

Esta frase configura-se como expressão máxima da identidade que Dona Benta quer estabelecer entre a cultura grega antiga e a cultura ocidental contemporânea, colocando aquela como fonte direta de tudo que há de melhor e mais sofisticado nesta. Tais imagens de magnificência, atribuídas à Grécia Antiga, e à sua influência na cultura ocidental, também são apresentadas por Will Durant, em trechos como esses:

> Excetuando a maquinaria, com dificuldade encontramos algo secular em nossa cultura que não tenha vindo da Grécia. Todos os problemas que hoje nos preocupam agitaram, como a nos dar o exemplo, a brilhante e turbulenta vida na Antiga Hélade. Não há nada na civilização grega que não ilumine a nossa.
> (...)
> Veremos a democracia combater em defesa da própria vida nos campos da batalha de Maratona e, estimulada pela vitória, organizar-se sob Péricles e florir na mais rica de todas as culturas da história. Vibraremos de prazer ante o espetáculo do espírito humano a libertar-se da superstição, a criar novas ciências, a racionalizar a medicina, a secularizar a história. [67]

A semelhança da descrição de Durant com a de Dona Benta é bastante perceptível: ambos descrevem a Grécia como "a fina flor das civilizações", ressaltando-a como caso único na história por seu brilhantismo que ainda hoje se reflete sobre o mundo – de tal forma que há uma generalização um pouco exagerada: a Grécia, *exemplo* de civilização, teria nos legado *todas* as coisas e vivido, milênios antes, *todos* os problemas que enfrentamos na idade moderna.

Outro aspecto na descrição de Durant e que também se percebe na obra lobatiana é a noção de uma evolução do povo grego, do mito em direção à razão. No capítulo XI d' *O Minotauro*, Pedrinho sonha com uma Musa que lhe conta a história da Grécia, desde os tempos mais remotos até a democracia de Péricles. A passagem abaixo pertence a esse relato:

---

[65] *O Minotauro*, pág. 102.
[66] *O Minotauro*, pág. 103, grifos nossos.
[67] DURANT, op. cit., grifos nossos.

> - Sim – desceram da montanha os helenos e derramaram-se por sobre os pelasgos – como onda que cobre onda. (...) Os homens do Cáucaso, ensinados por Prometeu, vinham livres do "terror teogônico" da Ásia e da África, como livre desse terror sempre fora a alma do titã. Uma palavra explica os helenos: liberdade. Liberdade de pensar, de criar – de viver, em suma. "Homens somos, e à nossa semelhança faremos os deuses do Olimpo".
> - Beleza! – exclamou Pedrinho.
> - E assim foi. Os velhos deuses pelásgicos eram brutos como as pedras com que esse povo construía os seus monumentos. Os homens novos tomaram tais deuses e humanizaram-nos – do mesmo modo como iam transformar em lindas estátuas a pedra bruta.
> (...)
> - Não tem fim o número de acontecimentos de monta que as lendas fixaram. Lembrarei os Trabalhos de Heracles. Lembrarei a instituição dos Jogos Olímpicos, essa novidade à qual o mundo deve o culto da beleza plástica. E a expedição dos argonautas, início dum devassamento dos oceanos que culminou na descoberta de Colombo. (...) E lembrarei também a Guerra dos Sete Chefes contra Tebas. E o reinado de Atreu em Argos. E a Guerra de Tróia, que enche a Ilíada do grande Homero. E o estabelecimento das colônias gregas na Ásia Menor. E a supressão dos reis da Ática para preparo da democracia. Neste ponto a Lenda pára e a História começa...
> - Conheço Atenas – disse Pedrinho. – Lá estive com vovó em casa do Senhor Péricles.
> - Esse homem de gênio marca o zênite da civilização grega – observou a musa. – Com sua morte, por ocasião da peste de Atenas, começará a agonia da Grécia. [68]

O relato da Musa apresenta os helenos como descendentes de Prometeu, que os livrou do "teor teogônico", levando-os a "humanizar" seus deuses e, posteriormente, "sair da lenda e entrar na história", atingindo o ápice da civilização no período democrático de Péricles. Neste (conforme o trecho afirma, implicitamente), a filosofia, a razão, suplantou a religião, o mito – seria o fim das lendas, associadas ao fantástico e ao irreal, e o início da história, associada à verdade.

Até agora, tratamos mais especificamente da imagem elogiosa da Grécia Antiga, presente em *O Minotauro*. A imagem da Grécia Arcaica ou Heróica, presente tanto neste livro quanto em *Os doze trabalhos...* também apresenta uma descrição idealizada. No primeiro, a Grécia Arcaica apresenta-se em cenas da literatura bucólica:

> Naquele dia, o tempo em que desejavam acordar era justamente o século XV a. C., justamente o em que se realizavam as famosas façanhas de Hércules.
> O primeiro a despertar foi Pedrinho. Olhou. Tudo em redor lhe pareceu atrapalhado, girando – mas tudo se foi assentando, parando de girar, até que ele pôde ver onde se achava: um campo com montanhas azuis ao longe. Pedrinho examinou o capim: era diferente do de lá do sítio. O mato, os arbustos também eram diferentes. E aquelas manchas brancas no pasto? Firmou a vista. "Ah, carneiros, sim...

[68] *O Minotauro*, pág. 179.

> (...)
> Levantaram-se os três e foram, e a duzentos metros dali descobriram o pastor sentado numa pedra tocando flauta. (...) Era bem jovem (...), aí duns vinte anos no máximo. Cabelos em caracóis, belo de rosto e de corpo, vestido rusticamente como todos os pastores dos poemas.
>
> Que lindo lugar! A montanha azul lá longe, um formoso bosque à esquerda e ali ao pé um riozinho murmurejante. (...)
> O bosque dali avistado era desses que certos pintores põem nas telas. Um poema de verdura. Mas... que era aquilo? Uma forma...
> (...) Era uma ninfa. (...) Que beleza! As ninfas não são criaturas humanas de carne e osso; são "formas". Leves como o ar, verdadeiras gazes vivas.
> (...) Aquelas ali eram as ninfas dos bosques e davam a impressão de belíssimas adolescentes, envoltas em gazes de lindos tons. Não tinham peso. Seu andar: uma dança! Perfeitas criaturas de sonho.
> (...)
> Súbito, apareceram, vindos de certo ponto, vários seres masculinos.
> - Os sátiros! Bem certo como vovó disse...
> - Que feiúras! – murmurou Emília. – Têm pernas e pés de bode e chifrinhos na cabeça. E trazem flautas duplas e tambores. (...)
> Os sátiros vieram muito risonhos e começaram a tocar músicas das que ninguém resiste. As ninfas imediatamente se assanharam – e foi uma dança maravilhosa. Leves como eram, dançavam conforme a música, "inventadamente", mal tocando o chão com os pés. As gazes em torno de seus corpos ondeavam, como que também dançavam – "dançavam a dança do ondeio" – como observou Emília.
> - Isto é que é dança! – disse Pedrinho. – Aqueles moços e moças lá no mundo moderno, que suam nos salões, atracados uns com os outros, nas tais valsas e fox trots, deviam vir aprender com as ninfas o que é a verdadeira dança. [69]

Os trechos acima fazem parte dos capítulos em que Pedrinho, Emília e Visconde vão à procura de Tia Nastácia e, para isso, "mergulham" na Grécia Heróica. Esta é apresentada numa cena idílica: pastores belos que tocam flautas e cuidam de brancos rebanhos em campos verdejantes; bosques repletos de seres míticos e diáfanos. Enquanto a Grécia Antiga é posta como racional, política e sofisticada, a Grécia Arcaica é definida como rústica e mítica – mas o místico e o rústico são igualmente belos. Na descrição que o narrador faz do bosque povoado de ninfas e sátiros, é interessante a caracterização que faz desses seres mitológicos: são "seres de sonho", que dançam alegremente. As ninfas têm a representação plástica do classicismo renascentista (envoltas em véus finíssimos e esvoaçantes, que ondeiam no andar leve e dançante) e os sátiros, por sua vez, apresentam uma imagem cuja descrição sexual é ignorada: o imenso falo que compõe sua figura desaparece, assim como seu furor sexual que

[69] *O Minotauro*, págs. 169/170 e 232/ 233/ 234, respectivamente.

os faz perseguir as ninfas. Há, nesse momento, uma caracterização desses seres muito próxima aos "seres da floresta" dos contos de fadas, pela atmosfera maravilhosa e onírica.

A atenuação dos aspectos sexuais e a aproximação da Grécia Arcaica de um espaço maravilhoso semelhante ao dos contos de fadas são elementos interessantes a serem analisados a partir do público alvo que Lobato tinha em vista: as crianças. Nesse ponto, algumas considerações sobre a literatura infantil são bastante pertinentes.

Escrever para crianças: literatura e adaptação

> *Também vou fazer mais livros infantis. As crianças sei que não mudam. São em todos os tempos e em todas as pátrias as mesmas. As mesmas aí, aqui e talvez na China. Que é uma criança? Imaginação e fisiologia; nada mais.* [70]

Em nossa reflexão sobre *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*, é importante levar em conta o público alvo a que Lobato destinou estes textos e, conseqüentemente, as imagens da Grécia que constrói neles. Tais livros são classificados como *literatura infantil*, não apenas por serem lidos e apreciados pelos leitores mirins, como também pela dedicação consciente do autor a esse público. Neste caso, há ainda, como já comentado neste trabalho, uma intenção ainda mais específica: a de apresentar, a esse público, histórias da chamada "mitologia grega", ou seja, transmitir a ele narrativas que, em sua gênese, não eram destinadas a uma faixa etária específica, e, muito menos, direcionadas à infância. Portanto, julgamos importante discorrermos um pouco a respeito do gênero *literatura infantil*, que, muitas vezes, é vinculado à *adaptação*.

Para começar, retomemos algumas idéias presentes na introdução desse trabalho: o interesse pelos mitos e por suas re-significações nos levou a buscar narrativas contemporâneas que apresentassem, assim digamos, um material mitológico. Nessa busca, uma constatação: no Brasil, as publicações que trazem como tema os mitos gregos se concentram em dois gêneros – o "manual" de mitologia (que traz uma lista de deuses e personagens mitológicos e um resumo em prosa de suas características e feitos) e a narrativa destinada ao público infantil. Diante desta realidade editorial, também presenciamos, no Brasil, um aumento da publicação

[70] *A barca de Gleyre*, 2º tomo, pág. 322.

de obras infantis e juvenis que envolvem a chamada mitologia grega, a partir da década de 90 do século XX. [71]

Esse fato nos leva a questionar as relações possíveis entre mito e literatura infantil e juvenil, o que nos obriga a refletir sobre este gênero – sua definição, seu surgimento e delimitações no momento em que surgiu e na atual sociedade brasileira.

A literatura infantil passa a ser um tema relevante no Brasil a partir da década de 20, como vimos no capítulo anterior, por conta das discussões sobre a educação infantil, o que envolve um grande debate sobre a leitura. Entretanto, podemos dizer que, embora a denominação *literatura infantil* seja recente, o fazer literatura direcionada especificamente a crianças é um processo que se inicia antes.

Alguns especialistas em literatura infantil localizam a origem desse gênero num momento bem anterior ao século XX. Nelly Novaes Coelho cita, em seu *Panorama da literatura infantil/juvenil* (1991), um cânone de narrativas que, por via oral, eram transmitidas às crianças. Nesse sentido, elenca uma série de títulos: da literatura oriental, como *Calila e Dimna* e *As mil e uma noites*, que, na Idade Média, teriam chegado à Europa e se incorporado à narrativa popular; de fábulas orientais e de origem grega, que também fariam parte desse cânone, como *O Livro das Maravilhas* e *O livro dos animais*, ainda na Idade Média (século XII), e, posteriormente, nos textos de La Fontaine (século XVIII); de contos populares europeus, fixados por Perrault (séc. XVII), seguido por Andersen (séc. XVIII) e pelos Irmãos Grimm (século XIX), que também fixaram em sua obra os contos populares da Europa.

Coelho afirma, portanto, que há, desde a Idade Média, uma literatura infantil, pelo fato de já haver, nesta época, narrativas transmitidas à infância, e parece também considerar literatura para crianças as produções escolares, o que se torna evidente em trechos como esse:

> E como a Literatura para crianças está e sempre esteve ligada aos sistemas de educação imperantes no grupo social... é essencial que se tenha em mente a natureza da educação vigorante nessas épocas distantes, para compreendermos melhor a intenção última dos textos literários infantis que surgem a partir daí.[72]

---

[71] Maria das Dores Soares Maziero apresenta, em seu já referido trabalho (parte I, caps. 2 e 3, págs. 15 a 38), dados interessantes sobre a diversificação de modelos de publicação e de autores com relação às obras que abordam a mitologia grega, destinadas ao público infantil. A autora menciona o interesse pelo assunto pelo fato de *O livro de ouro da mitologia*, da Ediouro, ter ficado mais de 100 semanas na lista de livros mais vendidos da Revista *Veja*, em 1999 e 2000; e pelo fato de, entre 1990 e 2004 serem publicados 25 novos títulos de histórias mitológicas para crianças (número elevado se considerarmos que, num período de 75 anos, entre 1915 e 1990, só haviam sido publicados 13 títulos).

[72] COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Editora Ática, 1991, 4ª edição, pág. 63.

Ao descrever a produção literária para crianças na era clássica, Coelho cita um relato de Montaigne, dizendo que ele fala de suas "leituras infantis": o filósofo menciona leituras escolares e títulos da literatura ocidental como *As Metamorfoses*, de Ovídio, a *Eneida*, de Virgílio e autores como Plauto e Terêncio. O que nos chama a atenção na citação desses títulos é que eles fazem parte da literatura universal, e, se formos procurar referências sobre eles, veremos que seus autores não direcionaram tais textos para o público infantil, nem o "rótulo literatura infantil" é atribuído a eles, contemporaneamente.

Lucia Pimentel Góes, em *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil* (1984), localiza num momento ainda mais remoto o nascimento da literatura infantil, "cuja origem se confunde com a idade oral do mito". Assim como Novaes Coelho, Góes relaciona seu surgimento com um contexto de histórias contadas oralmente. Localizando o início da literatura infantil, Góes vai mais longe que N. Coelho: a autora afirma que ela *sempre existiu*, uma vez que o mito remonta às origens mais remotas do ser humano; e que seu destinatário – a criança – faz parte da humanidade em todas as eras.

Lajolo e Zilberman, em *Literatura infantil brasileira: História & Histórias* (2004), propõem a discussão do surgimento do gênero *literatura infantil* dentro do conceito mais amplo que é a *literatura*, não apenas enquanto arte, mas enquanto produto cultural. Afirmam que a especificação "literatura infantil", no campo da literatura, surge a partir de um contexto muito específico: a afirmação, num período pós-revolução industrial, de instituições burguesas como a família e a escola, que se justificam na figura da *criança*. Isto significa que somente com o advento da sociedade burguesa a infância passa a ser uma *instituição cultural* – não apenas uma idade biológica, mas uma faixa etária psicológica e culturalmente diferenciada do adulto[73] – o que justifica uma cultura produzida especialmente para ela. Segundo as autoras, a chamada "literatura infantil" se definiria, portanto, mais pela "natureza de seu destinatário" (é "*literatura para...*") do que por questões internas a uma forma artística, uma vez que se configura na realidade industrial em que o livro é mais um "artefato" para a criança:

[73] "Na sociedade antiga, não havia a 'infância': nenhum espaço separado do 'mundo adulto'. As crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam junto deles da vida pública (política), nas festas, guerras, audiências, execuções, etc., tendo assim seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns, como na narração de histórias, nos cantos, nos jogos. Somente quando a infância aparece como instituição econômica e social, surge também a 'infância' no âmbito pedagógico cultural (...)". RICHTER, Dieter. Apud ZILBERMANN, Regina. "Transitoriedade do leitor e do gênero", in *Literatura infantil na escola.* São Paulo: Global editora, 10ª edição, 1998, pág. 44.

> Numa sociedade que cresce por meio da industrialização e se moderniza em decorrência dos novos recursos tecnológicos disponíveis, a literatura infantil assume, desde o começo, a condição de mercadoria.
> (...)
> A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando um aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagodia ou a pediatria) de que ela é destinatária. [74]

Lúcia Pimentel Góes discorda das teorias acima, rejeitando as proposições da história social da infância e da literatura infantil:

> Alguns autores afirmam que "a literatura infantil seria um gênero incompreensível sem a presença da criança, que seria o seu único destinatário". Explicam eles que, na sociedade antiga, não havia infância, entendida como "nenhum espaço separado do mundo adulto". Portanto, a literatura infantil só surgiria com a ascensão da ideologia burguesa, a partir do século XVIII.
> Discordamos por várias razões, entre elas porque julgamos que pode acontecer que a obra infantil agrade ao adulto e muitas vezes, como comprova a história, obras que não foram escritas para as crianças por elas foram adotadas.[75]

Góes explicita textualmente as idéias de que discorda, citando palavras de Regina Zilberman. O curioso é que, na justificativa da discordância, a autora usa um argumento que não apenas é insuficiente para justificar suas posturas, como se configura no oposto: torna-se um argumento a favor das teses que ela pretende refutar. Se analisarmos a idéia de que a obra infantil pode agradar também ao adulto, ou vice versa (a obra adulta também pode agradar à criança), temos uma demonstração da fragilidade da classificação de *literatura infantil* enquanto gênero artístico diferenciado. Além disso, por afirmar que obras que não foram escritas para crianças foram adotadas por elas, a autora afirma exatamente que, durante muitos séculos, não se produziu literatura *para crianças* (portanto, *infantil*), de forma que elas liam o que adultos liam, assim como partilhavam, na indistinção das faixas etárias na vida social, de outros aspectos da vida adulta.

Góes prossegue em sua discordância, com os seguintes argumentos:

> Para nós, a literatura tem origem na idade oral do mito; quanto ao livro infantil, teria surgido apenas quando se originou uma preocupação com a criança enquanto conceito burguês.
> Não podemos, pois, concordar com os que, considerando a literatura tão-somente uma fase histórica, passageira como a condição de seus leitores, acham que depende

---

[74] LAJOLO, Marisa e ZILBERMANN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias.* São Paulo: Editora Ática, 6ª edição, 2004.
[75] GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984, pág. 47.

> sua eliminação de uma modificação da estrutura social que seria responsável por sua existência.
> Assim seria se a humanidade fosse apenas uma fase histórica, pois achamos que a criança a acompanha desde que começou a existir humanidade, independente do espaço que o adulto reservou ou reservará para ela. Literatura infantil é a literatura que procura despertar na criança emoção e prazer pelo interesse do narrado: oral ou por escrito". [76]

Góes, ao se posicionar contra a idéia de um conceito de literatura atrelado à historicidade, apresenta, em seus argumentos, dois pressupostos polêmicos: o primeiro, o de que a literatura seria uma produção cultural a-histórica, independente das condições de produção e recepção; o segundo, de que a literatura infantil seria o texto com a intenção de comover ou entreter a criança, independente de seu código verbal, se oral ou escrito. Afirmamos serem polêmicos porque, em primeiro lugar, não é possível conceber *literatura* sem *sociedade* – já que esta é um artefato cultural, ligado a um processo em que são envolvidos pólos de produção (escritores), meios de difusão (publicações impressas: jornais, revistas e livros) e pólos de recepção (leitores). Mesmo sem considerar rigorosamente o conceito moderno de *literatura* (que está atrelado à escrita pela etimologia: o latim *littera*), e expandindo-o para as narrativas orais, há uma difusão e recepção dessas histórias em contextos sociais específicos, de tal forma que podemos falar das *variantes* de contos populares, que se modificam, conforme esses contextos, a partir de mudanças espaço-temporais. Em segundo lugar, qualificar *literatura infantil* pelas características apresentadas é uma definição muito frágil. Uma vez que a própria autora afirmou anteriormente que as crianças se apropriavam de textos escritos para adultos que lhe agradavam, isso significa que um texto, *independente da faixa etária a que é inicialmente destinado*, pode comover ou agradar *qualquer público leitor, independente da idade*.

Góes distingue *literatura infantil* de *livro infantil*, argumentando que somente este último poderia ser historicamente datado[77]: já o "surgimento da infância" e da literatura infantil, não. Portanto, outro ponto discutível que percebemos nas definições de Góes é considerar que a infância também é uma categoria a-histórica, pois, segundo a autora, sempre houve crianças desde que houve humanidade. Essa afirmação demonstra a indistinção entre

---

[76] GÓES, Lúcia Pimentel , op. cit., pág. 55/56.

[77] A autora apresenta essa diferenciação, mas, na pág. 57 da obra citada, parece contradizer-se: *"Poderíamos lembrar a reflexão de M. Iline, soviético que diz que o primeiro livro para os adultos tinha mãos e pés, e falava, era um livro vivo. O homem. Para o primeiro livro infantil, podemos colocar o mesmo"*.

dois conceitos: a infância como *estágio biológico* e a infância como *instituição cultural* diferenciada. Obviamente, o estágio biológico da infância sempre existiu, mas a categoria psicológica de infância, não – e é esta última que impulsiona a criação de instituições e produtos culturais voltados especificamente à criança, entre eles, a chamada literatura infantil.

Relacionando o início da literatura infantil com a "idade oral do mito", Góes propõe algumas definições de mito:

> Na antiguidade, como é sabido, os homens não escreviam. Conservavam suas lembranças na tradição oral; onde a memória falhava, entrava a imaginação para supri-la e a imaginação era o que povoava de seres o seu mundo. Foi este momento a etapa infantil da humanidade.
> O mundo era, para o homem primitivo, um acúmulo de forças terríveis que em sua ignorância ele não conseguia entender, e para buscar suas causas não contava senão com a ajuda de seu próprio eu. Da gênese das lendas, disse Van Gennep: "nunca está ausente um fato real".
> (...)
> Entre as suas necessidades, a mais urgente foi a de explicar a si mesmo o mundo e os fenômenos que o espantavam. (...) Para transmitir tal experiência às gerações seguintes, de forma sintética e fácil, nasce a narração criadora, traduzida nos mitos e todas as lendas, onde o universo e suas forças poderosas aparecem corporificadas, animadas, tornadas deuses e atuando com vontades semelhantes às necessidades do homem primitivo.[78]

Percebe-se que a autora concebe mito a partir de um olhar positivista[79] (tanto que fala em "infância da humanidade"), sob o qual o mito configura-se numa narrativa que traduz explicações de mundo numa época em que o ser humano, na sua "ignorância" (leia-se: ainda não dotado dos saberes que a ciência lhe traria), não poderia entender a verdade dos fenômenos. O mais interessante é que Góes reforça o "imagismo" dessas narrativas: termo que usa para designar a forte presença da imaginação na constituição delas. O mito seria, portanto, fruto da imaginação (força criadora consciente) e não da revelação (narrativa que tem o foro de verdade e é proferida, nas sociedades, por pessoas que, acredita-se, têm dons especiais).

---

[78] GÓES, op. cit., pág. 64.

[79] Usamos a expressão "olhar positivista" por vislumbrar no discurso da autora influência do cientificismo das teorias comtianas sobre a evolução intelectual da humanidade. Comte, ao elaborar suas teorias em seu *Curso de Filosofia Positiva* (1830-42), aponta estágios de desenvolvimento da inteligência humana, em constante aperfeiçoamento na história: do estágio mítico-teológico, o homem evoluiria para um estágio racional-filosófico, chegando ao ápice com o estágio científico ou positivo, com a ciência experimental. O mito, portanto, é visto, pelo positivismo, como o estágio mais rudimentar e atrasado da inteligência do homem. Conforme explicaremos, de forma mais detalhada, a seguir, consideramos o mito como uma narrativa que se configura na sociedade como verdade: revelação que dá sentido e ordena a vida numa comunidade; diferenciando-a de mitologia – um conjunto de narrativas consideradas como frutos da imaginação, tendo o mesmo valor de lenda, fábula.

Segundo a autora, a forte presença da imaginação seria o elo de ligação entre a narrativa mítica e a narrativa infantil:

> A mentalidade da criança repete, de certo modo, a do primitivo (Levy Bruhl), se não totalmente, ao menos sob alguns aspectos. O homem primitivo é um imaginativo puro. Assim, o mito nasce do trabalho da imaginação pura entregue a si mesma e não adulterada pela intromissão e tirania dos elementos racionais. (...)
> O mito não é patrimônio só dos povos antigos e civilizados. Ele continua existindo em todas as épocas na imaginação popular, traduzido em lendas. A lenda está para o mito assim com a ilusão está para a alucinação. [80]

Outro aspecto interessante é que Góes, na definição de mito, cita os termos "lenda", "fábula" e "conto maravilhoso", ora diferenciando estes gêneros, ora confundindo-os. O trecho acima apresenta as distinções tênues, e um tanto vagas, propostas pela autora em relação ao mito e à lenda (em especial a última frase, que nos parece um tanto enigmática)[81]. Mas todas essas formas, segundo Góes, estão ligadas à gênese da literatura infantil, por serem produtos da cultura oral. Nesse sentido, também relaciona o surgimento da literatura destinada às crianças com a cultura popular e folclórica: "A literatura, antes de ser escrita, foi oral, e, mais que qualquer outra forma de expressão, a literatura infantil tem sua fonte no folclore" [82]. E ao falar da filiação da literatura infantil com a cultura popular, como fazem muitos autores, Góes cita os contos populares europeus, que se convencionou chamar "conto de fadas", como um importante gênero da literatura infantil.

Reconhecemos que a cultura popular influencia a literatura, mas nos questionamos porque a literatura infantil teria sua fonte na cultura folclórica ***mais*** *do que qualquer outra forma de expressão*. Parece-nos que Góes afirma isso por considerar o mito e o conto popular (ou "de fadas") o início da literatura infantil. Nesse ponto, voltemos à oposição entre as teorias de Góes e Zilberman, que declara que, no estudo da literatura infantil, engloba-se sob este rótulo uma série de produções que não seriam literatura infantil, como o popular "conto de fadas":

---

[80] GÓES, op. cit., pág. 103.

[81] Outra distinção conceitual que nos parece um tanto confusa encontra-se na pág. 105 da obra citada: "O mito é singular, não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa ou em qualquer outro quadro. Os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não poderiam acontecer com um mortal comum como você ou eu. Nos contos de fadas, as situações, embora inusitadas e improváveis, são apresentadas como comuns: algo que poderia acontecer a você ou a mim. Quanto ao final: os mitos são sempre trágicos, enquanto nos contos de fadas é sempre feliz." [Nesse ponto, a autora sugere que os contos tristes de Andersen não transmitem o "consolo final" característico dos contos de fadas, e por isso se afastam do "verdadeiro conto de fadas"].

> Contos de fadas e literatura infantil são freqüentemente confundidos e tornados sinônimos. E a maioria dos estudiosos, ao lidar com o primeiro, considera aprioristicamente a criança como seu público natural, uma vez que, como escreve Dieter Richter e Johannes Merkel, a "definição de conto de fadas (Märchen) não é dada nem pela forma literária, nem pela relação sócio-histórico onde aparecem estas narrativas, mas depende afinal de ser ele apropriado ou não para as finalidades da educação infantil burguesa". [83]

Conforme já mencionado por nós nesse trabalho, Zilberman se apóia na história social da infância, defendendo a impossibilidade da existência de uma literatura infantil sem a instituição cultural da infância. Nesse sentido, a autora defende que os contos de fadas não eram histórias narradas especificamente para crianças:

> Primitivamente, os contos folclóricos colecionados pelos Irmãos Grimm e outros não eram 'fabulosos', nem restritos a uma certa idade. "O conto, em princípio, era contado por e para adultos (na Alemanha, tanto por homens quanto mulheres). Os narradores faziam parte, via de regra, das classes mais pobres: eram empregados, pequenos arrendatários, marinheiros, diaristas, lavradores, artífices, pastores, pescadores e também mendigos". São as classes mais baixas que escutam e animam os contos".[84]

Zilberman, portanto, desvincula a existência da narrativa oral e popular da literatura infantil, uma vez que aquela não era destinada exclusivamente à infância. Seguindo este mesmo raciocínio, podemos também afirmar que a literatura infantil não se pode confundir com a "idade oral do mito", uma vez que a narrativa mítica também não era destinada às crianças, exclusivamente.

Porém, Zilberman reconhece as diferenças entre o valor social e o contexto de fruição das narrativas dos contos de fadas em sua gênese medieval e a partir do momento em que são adaptados (no caso, a autora cita, mais especificamente, a adaptação dos Irmãos Grimm, no século XIX). É nesse ponto que vamos deixar a questão histórica do surgimento da literatura infantil para pensarmos nas características estruturais desse gênero.

Independente da questão histórica, é ainda mais polêmico precisar o que caracteriza a literatura infantil como gênero literário particularizado em relação ao amplo conceito de

---

[82] GÓES, op. cit., pág. 103.
[83] ZILBERMANN, Regina. "Transitoriedade do leitor e do gênero", in *Literatura infantil na escola.* São Paulo: Global editora, 10ª edição, 1998.
[84] RICHTER, Dierter & MERKEL, Johannes. *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlim, Basis Verlag, 1974. Apud ZILBERMANN, op. cit.

literatura. Nesse sentido, iniciemos essa discussão com as palavras de dois importantes escritores brasileiros – Drummond e Lobato:

> O gênero literatura infantil tem a meu ver existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o espírito da criança e se dirige ao adulto? Qual o bom livro para crianças que não seja lido com interesse pelo homem feito? Qual o livro de viagens ou de aventuras, destinado a adultos, que não possa ser dado a crianças, **desde que vazado em linguagem simples e isento de matéria de escândalo**? Observados alguns **cuidados de linguagem e decência**, a distinção preconceituosa se desfaz. Será a criança um ser à parte? Ou será a literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado – porque coisa primária, fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância? [85]

> "Rangel:
>
> Chegou-me afinal o livro infantil – mas não é livro infantil. **Não é literatura para crianças. É literatura geral**.
> Para ser infantil tem o livro de ser escrito como o CAPINHA VERMELHA, de Perrault. **Estilo ultra direto, sem nem um granulo de literatura**. Assim: Era uma vez um rei que tinha duas filhas, uma muito feia e má, chamada Teodora, a outra muito bonitinha e boa, chamada Inês. Um dia o rei, etc.
> A coisa tem de ser **narrativa a galope**, sem nenhum enfeite literário. O enfeite literário agrada aos oficiais do mesmo oficio, aos que compreendem a Beleza Literária. **Mas o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças**.
> As tuas histórias do tempo de onça são escritas para os sabedores da língua, para os espíritos literariamente cultivados; não para as crianças.
> É o que me pareceu. Resta agora a opinião do teste supremo: elas. Se elas disserem o contrario do que digo aqui, paciência; darei as mãos à palmatória e terei de revogar minhas teorias. Consulte-as.
> **Não imaginas a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis**. A cada revisão nova nas novas edições, mato, como quem mata pulgas, todas as "literaturas" que ainda estragam. Assim fiz no Hércules, e na segunda edição deixa-lo-ei ainda menos literário do que está. Depois da primeira edição é que faço a caçada das pulgas – e quantas encontro, meu Deus! [86] .

Os dois textos trazem idéias relevantes para serem refletidas. No primeiro, um texto teórico, Drummond afirma que a diferenciação entre literatura infantil e literatura adulta é falsa, fabricada por um pré conceito de infância como um estágio primário, reduzido da idade adulta; e propagada pela crença de que a imagem de criança apresentada na chamada literatura infantil é a própria infância. Portanto, Drummond afirma que bons livros interessam a crianças

[85] ANDRADE, Carlos Drummond. "Literatura Infantil", *Confissões de Minas*. in *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1964, apud GOÉS, op. cit., pág. 2.

e adultos, indistintamente – do que concluímos que, para o poeta, o importante seria pensar na qualidade literária do texto e não propriamente a quem ele é destinado.

No segundo texto, uma carta pessoal, Lobato afirma o contrário: há uma "literatura geral" e uma "literatura infantil". Os argumentos do escritor tomam a seguinte direção: na literatura geral, prioriza-se a "Beleza Literária", percebida apenas pelos "sabedores da língua"; enquanto que a literatura infantil seria, contraditoriamente, um texto "desliteraturizado". As expressões "estilo ultra-direto" e "narrativa a galope", bem como a maneira que Lobato descreve "A capinha vermelha" explicitam algumas peculiaridades do que Lobato definia como literatura infantil: a ênfase no enredo e a linguagem simples, supondo que, para as crianças, as sutilezas estéticas ainda são incompreensíveis e, o que as interessaria, mesmo, seriam os fatos da narrativa (o famoso "o que acontece na história").

Embora os dois textos pareçam contraditórios, vemos um ponto em comum entre eles. Drummond afirma, em seu texto, que os livros destinados a adultos podem ser dados às crianças, desde que transpostos para uma linguagem simples e tendo-se alguns "cuidados de decência". Em outras palavras, Drummond afirma que os textos adultos podem ser direcionados à infância *desde que devidamente selecionados ou adaptados*. Curiosos os meandros da linguagem: nesse momento, Drummond trai sua afirmação de que não existe uma *literatura infantil*, pois se esta fosse indistinta da literatura adulta, não haveria necessidade de uma seleção rigorosa, nem de uma adaptação do texto ao destiná-lo ao público mirim.

O ponto comum, referido acima, seria a preocupação com a linguagem. Lobato, que destinou à infância tantos textos literários, afirma ser necessário extirpar a literatura do texto destinado às crianças. Infelizmente, muitos autores modernos parecem ter levado isso a sério, tamanha é a pobreza artística de muitos textos *para crianças* que circulam em nosso mercado editorial. É o que Drummond chama de "caráter mutilado" da literatura infantil: considerar-se que o "tamanho reduzido" do leitor é sinônimo de intelecto ou inteligência reduzidos. Mas a afirmação de Lobato precisa ser interpretada no seu devido contexto: o autor, ao se referir à "desliteraturização" de sua obra infantil, considera o conceito da *Grande Literatura*, com iniciais maiúsculas, isto é, o conceito de arte literária dos movimentos poéticos do fim do século XIX (a prioridade da beleza estética, em textos rebuscados, com palavras raras e

---

[86] *A Barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 372.

elegantes). É nesse sentido que Lobato se põe à "caça das pulgas literárias": para extirpar qualquer resquício de *belle epòque* do seu texto infantil. E nem por isso deixa, a nossos olhos, de fazer literatura.

Além da questão de diferenciar a linguagem literária infantil e adulta – a fim de que o pequeno leitor se identifique com a linguagem e, conseqüentemente, com a história – há um outro ponto interessantíssimo levantado por Drummond: a preocupação moral com a literatura destinada às crianças. O poeta sugere que, ao se direcionar um livro adulto para crianças, este deve ser "isento de matéria de escândalo", o que nos faz supor que, no caso de sua adaptação a uma linguagem mais simples, deve-se também fazer uma "adaptação de conteúdo", no sentido de suprimir aquilo que seria um "atentado à decência".

A partir dessas observações, podemos afirmar que a designação *literatura infantil*, embora seja um gênero que se denominou e legitimou a partir de uma realidade industrial (a produção do livro para crianças como um artefato destinado a um público socialmente diferenciado), existe não apenas como categoria editorial, mas com características textuais próprias. Pode-se argumentar que essas características tenham sido determinadas visando atingir tal público consumidor, mas, ainda assim, elas não deixam de se configurar em nível estrutural e temático dos textos.

Desta forma, é interessante, para continuarmos essa reflexão, conhecermos um documento de uma das principais editoras do mercado infanto-juvenil e didático brasileiro: a Editora Ática. Tal documento se refere à avaliação de originais de literatura juvenil [87]:

BREVE DECÁLOGO DA LITERATURA JUVENIL (EDITORA ÁTICA)

1) A literatura juvenil se apóia em **certas fórmulas, não é terreno que dê muita margem à "experimentação"**. Na verdade, se trata **apenas de contar uma boa história de modo atraente e gostoso**.
2) Via de regra, o **enredo tem prevalência** sobre o narrador.
3) O texto tem que ter **agilidade e fluência**: **capítulos curtos, equilíbrio entre narração e diálogos e uma estrutura linear. A linguagem, sempre que possível, deve buscar um padrão informal, porém, correto**. Gírias e expressões de uso muito restrito podem aparecer – se a caracterização dos personagens o exigir – desde que o narrador reponha a sua distância em relação a elas.
4) A passagem dos diálogos à narração, sempre que possível, deve ser orgânica, sem que haja uma separação rígida entre os dois regimes discursivos. É desejável que o narrador também pontue os diálogos.

[87] Documento cedido pelo Departamento Editorial não didáticos/ Literatura Juvenil, no mês de agosto de 2005. Reprodução autorizada pelo editor Emilio Hamaya, representando a referida editora. Grifos nossos.

5) Narração em terceira pessoa, de preferência.
6) O recurso ao "discurso indireto livre" pode ocorrer, porém, com moderação. **É desejável que o narrador se descole da linguagem e do modo de pensar de personagens – até para que aumente a margem de liberdade em relação a personagens e ações passíveis de censura (considerar o conservadorismo das instituições escolares)**.
7) A história tem que se centrar em **temas "contemporâneos"**, que falem à sensibilidade dos jovens. A ambientação deve ser urbana, de preferência. **Cenas de conteúdo sexual muito forte devem ser evitadas. Escatologia e niilismo também**.
8) O enredo deve se apoiar em um conflito objetivo, que desemboque em aventura, suspense, problemas comportamentais...
9) Sinopses devem ter de 3 a 5 páginas, devem conter a descrição dos personagens e o desenvolvimento genérico da trama. Na sinopse também a pessoa deve indicar quais os paradigmas narrativos em que pretende se apoiar ("Quero fazer um texto à maneira de tais autores e obras ...").
10) A narrativa propriamente dita deve ter uma extensão variando entre 1800 e 2400 linhas.

Esse documento tem a intenção de orientar a avaliação dos originais que chegam todos os dias à editora, com o intuito de publicação. É evidente que ele não apresenta definições de gênero e se destina à avaliação de livros juvenis (ou seja, destinados a adolescentes, e não a crianças). Entretanto, uma análise de algumas recomendações desse "decálogo" (que, segundo os editores, é apenas uma orientação para o avaliador e não uma "lei absoluta") nos coloca algumas questões interessantes sobre o que editores e leitores pensam a respeito das especificações literatura para crianças e jovens.

Encontramos nesse documento um eco das características elencadas por Lobato e Drummond na discussão do que é a literatura infantil. Podemos perceber que a primeira recomendação se aproxima daquilo que Lobato chamava "estilo sem um grânulo de literatura": a afirmação de que não há espaço para experimentações estéticas nos textos destinados aos jovens leitores. Deve-se priorizar um "contar uma história de modo atraente". Em decorrência disso, há as recomendações das características textuais próprias do "estilo ultra direto", como a estrutura linear, a prevalência do enredo sobre as categorias do narrador e das personagens, a separação nítida entre discurso direto e indireto e uma linguagem coloquial – em resumo, um texto narrativo simples, que cative rapidamente o leitor. Essas preocupações parecem estar bem próximas da "desliteraturização" que Lobato propõe, embora ele não esclareça tanto os detalhes desse processo.

Além disso, podemos citar uma outra característica reforçada no documento: a preocupação com conteúdos sexuais, escatológicos e niilistas. Isso nos remete à afirmação de Drummond da isenção de "matéria de escândalo" na literatura infantil. No documento em questão, coloca-se uma justificativa dessa preocupação: o conservadorismo das instituições escolares – isto é, de uma instituição que, em grande parte das vezes, propõe e regula a leitura de crianças e jovens.

O documento deixa clara a questão da adequação do texto a um público adolescente, seres com mais experiência de vida e de leitura, e portanto, mais próximos do universo adulto que uma criança. Podemos, portanto, supor que as preocupações expressas com a linguagem e com o conteúdo moral dos textos não sejam menores em relação à literatura destinada especificamente às crianças.

Partindo, pois, da reflexão dos textos de Drummond e Lobato, e analisando as questões propostas por eles com os pressupostos do "Decálogo da Literatura Juvenil", podemos afirmar que a literatura infantil se constitui como um gênero diferenciado, a partir do momento em que exige a *adaptação* de categorias textuais e de uma tradição literária a um público leitor com características específicas: a criança.

Nesse sentido, é interessante voltarmos às proposições de Regina Zilberman. Ao esclarecer que os contos de fadas não são, a princípio, narrativas destinadas às crianças, a autora afirma que eles passaram a ser *literatura infantil* quando grandes escritores, como os irmãos Grimm, retiraram tais narrativas da tradição, escreveram-nas e, nesse processo, fizeram um "recorte" do conto popular, priorizando certos aspectos de suas histórias, e suprimindo outros que achavam inadequados ao público infantil – enfim, adaptando os contos populares às finalidades educativas do século XIX:

> Adaptados pelos Irmãos Grimm, os *Märchen* sofrem ainda uma mudança de função: transmitem valores burgueses de tipo ético e religioso e conformam o jovem a um certo papel social. Por outro lado, é mantido o elemento maravilhoso enquanto fator constitutivo da fábula narrativa, uma vez que sem ele inexiste o conto de fadas; todavia, esta permanência vincula-se à necessidade de que seja assegurado o valor compensatório do conto de fadas. Deste modo, é o maravilhoso que endossa, de modo substitutivo, a pequena participação da criança no meio adulto. Por meio da magia, ela foge às pressões familiares e realiza-se no plano do sonho; porém, ao contrário do relato original, em que o fantástico revelava a vitória do camponês e a inevitabilidade de seus laços servis, nas narrativas dos Irmãos Grimm, ele propicia escapismo e conformação.

O trecho transcrito coloca dois aspectos importantes: a mudança de função social dos contos populares – que passam a servir a um *propósito moralizante*, que vai se constituir numa das marcas da literatura infantil – e a *manutenção do maravilhoso*, nas adaptações. Nesse sentido, é interessante perceber que o elemento maravilhoso, antes presente em narrativas destinadas a um público geral, passa a integrar, quase que exclusivamente, narrativas destinadas às crianças[88]. Desenvolvendo-se substancialmente a partir do século XIX, a literatura infantil coloca-se como gênero em plena era industrial-cientificista, em que a chamada literatura adulta adere ao realismo artístico; dessa forma, torna-se o espaço, não único, mas principal, de sobrevivência do elemento maravilhoso na literatura[89]. Entretanto, para os fins educativos, é necessário "enquadrar" o maravilhoso, permeando-o pelos limites da moral e da estrutura social vigente (e do lugar da criança nela). Assim, o elemento maravilhoso torna-se pouco ameaçador: leva a criança a uma simples evasão conformista da realidade, pelos incidentes mágicos das narrativas.

Através da discussão dos aspectos acima mencionados, Zilberman relaciona a origem histórica dos livros destinados às crianças com a *adaptação*, afirmando ser esta uma característica "vigente em qualquer produção infantil". Nesse sentido, a autora menciona a adaptação em diversos elementos do texto:

- do assunto: considerando a capacidade de compreensão de mundo da criança, o escritor se restringe a certos temas;
- da forma: visando ao interesse e à expectativa recepcional da criança, opta-se por um determinado modelo narrativo (narrativa linear, evitando trechos muito longos de descrição; protagonistas que motivem identificação do leitor – em resumo, o estilo "ultra direto" que já mencionamos acima);
- do estilo: o escritor dá preferência a um vocabulário e uma estrutura sintática que não ultrapassem o domínio cognitivo do leitor. Nesse caso, verifica-se o uso de uma linguagem próxima à oralidade e de expressividade mais afetiva que conceitual;

---

[88] Um fato que reforça nossa afirmação é a classificação editorial dos contos de fadas como literatura *infantil* e não simplesmente literatura. Nas grandes livrarias, podemos perceber que as publicações do gênero, em edições de formatos grandes e bastante ilustradas, estão nos espaços adaptados às crianças (com móveis coloridos, de tamanho reduzido etc).

[89] O elemento maravilhoso ainda permanece na literatura adulta, em gêneros como o *realismo fantástico*, designação que surgiu no século XIX. Considera-se pertencente a esse gênero obras que, embora apresentem uma reprodução do real, insiram elementos (personagens, fatos) sobrenaturais, mágicos, surreais. Como exemplo dessa vertente, podemos citar autores como Gabriel Garcia Marques, em seu famoso *Cem Anos de Solidão*.

- do meio de difusão: o livro infantil apresenta boa quantidade de ilustrações, tipos gráficos graúdos e formato e tamanho maiores que os chamados "livros para adultos" – pois o aspecto externo da obra atrai a criança.

Podemos considerar, a partir das reflexões da autora, a importância da adaptação em dois níveis: estrutural – uma vez que se adapta a estrutura textual para o leitor mirim – e histórica – já que a constituição de um acervo de textos infantis se fez a partir da adaptação de um material já existente: os clássicos e os contos de fadas. Nesse sentido, é importante ressaltarmos que, provavelmente, Lobato (e muitos outros autores que escrevem para crianças) não adapta *mitos gregos*, nas duas obras que analisamos, e sim *clássicos da literatura universal*, uma vez que as narrativas míticas que apresenta já integram um cânone literário desde a Antiguidade.

Todo o caminho de discussões que percorremos até agora sobre a literatura infantil e sobre a adaptação nos possibilita mais um olhar para o texto lobatiano e sua formulação da Grécia Heróica e Antiga e seus mitos. Podemos perceber que a construção do "espaço Grécia" pelo autor se dá pelo viés da adaptação: há uma adequação das diversas imagens vigentes da Grécia para o universo dos "assuntos próprios" à infância. Desse modo, a imagem sexualizada e agressiva dos sátiros é suprimida; e as ninfas transformam-se em seres diáfanos como fadas. Supomos, assim, que a Grécia passa a ser mais um "mundo encantado" – sua idealização, em oposição à depreciação do mundo moderno, pode ser considerada a construção do espaço maravilhoso em oposição ao mundo real, como ocorre nos contos de fadas e nas demais histórias para crianças que seguem essa tradição. Sobre essa oposição, veremos mais a seguir.

"Não há maior lástima do que ter olhos modernos..."

Voltando às nossas reflexões sobre as imagens da Grécia apresentadas por Lobato, outro ponto que chama a atenção na idealização da Idade Heróica é a já mencionada oposição desta com a modernidade. Em diversos pontos de *O Minotauro*, a arte da "Grécia do passado" é enaltecida em relação à arte do mundo moderno, sempre depreciada[90], conforme afirma

[90] Essa depreciação também é evidente na passagem em que Dona Benta mostra a Péricles e Fídias uma "'página de arte moderna', onde havia a reprodução de umas esculturas e pinturas cubistas e futuristas. Péricles olhou para aquilo com espanto, e mostrou-o a Fídias.

Pedrinho ao se referir à superioridade da dança das ninfas, a "dança de verdade", em comparação ao *fox trot*, que dominava os salões *chics* de São Paulo no início do século XX. Essa oposição também se encontra em *Os doze trabalhos de Hércules*, em trechos como esse:

> – (...) O grande brinquedo dos nossos tempos modernos consiste em destruir, destruir, destruir. Cidades inteiras desaparecem em horas. Populações inteiras são estraçalhadas. Por isso é que nós gostamos tanto da Grécia, tão bonita, cheia de heróis que só atacam monstros, cheia de deuses amáveis, de pastores e pastorinhas, de ninfas nos bosques, de náiades nas águas, de faunos e sátiros nos campos.
> Pedrinho confirmou as palavras da Emília.
> - Sim, meu caro Hércules. Para nós modernos esta **Grécia é tão bonita que por meu gosto eu me mudava pra cá**. (...) Por mim, eu não saía nunca mais daqui. **Acho a Grécia o encanto dos encantos. Um suco**! [91]

O trecho acima revela o elogio da Grécia Arcaica como um espaço-tempo em que, ao invés das destrutivas guerras que caracterizam os tempos modernos, encontra-se a beleza e a paz. Tudo é caracterizado positivamente: os deuses são *amáveis* (nunca cruéis, como em vários relatos antigos da mitologia), os heróis, justos e benfeitores (pois *só atacam monstros*), os pastores e pastoras são belos. Isso sem falar num mundo povoado de seres maravilhosos: a Grécia é o lugar *dos sonhos* em oposição à modernidade desencantada:

> - Talvez porque vocês não sejam deste nosso tempo, sugeriu o asno. Talvez os olhos de vocês tenham perdido a faculdade de ver certas coisas. (...)
> Meioameio e Lúcio viram por ali outras hamadríades, vários faunos e três silvanos – sem que Pedrinho e o Visconde enxergassem coisa nenhuma. Não há maior lástima do que ter olhos modernos...
>
> - Poesia é isso, Meioameio. Nosso século tem muita máquina, tem até máquina de voar; mas em matéria de poesia não chega aos pés disto aqui. [92]

O desencanto, aliado à crueldade das guerras, fazem do "mundo moderno" o pior lugar possível, na descrição de Emília:

- Mas é simplesmente grotesco, minha senhora! – disse depois. – Estas esculturas lembram-me obras rudimentares dos bárbaros da Ásia e das regiões núbias abaixo do Egito
- Pois não são. São as maravilhas que embasbacam os povos mais cultos do meu tempo – a dois mil trezentos e setenta e sete anos daqui...
Os dois gregos ficaram literalmente tontos, sem saber o que pensar. As revelações da estranha velhota vinham opor-se a todas as suas idéias sobre a marcha indefinida do progresso humano. Totalitarismo, cubismo, futurismo... Pobre humanidade!" (*O Minotauro*, pág. 135/136).

[91] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 123, grifos nossos.

[92] Idem, pág. 203 e 209, respectivamente.

> - Não sei, Lúcio – e também não sabem os próprios homens que fazem isso. Há lá as tais "guerras mundiais". De vinte em vinte anos rebenta uma e todos os países entram na dança, uns a destruírem e incendiarem as cidades dos outros, e a matarem todos os homens jovens e perfeitos.
> (...)
> O asno achou muito estranho aquilo. O razoável seria mandar para o matadouro os velhos e estropiados e deixar com vida os moços e perfeitos. Manifestou essa idéia, e depois quis saber quem é que lançava os países uns contra os outros.
> - Ninguém – respondeu Emília. – Todos os chefes começam dizendo que só querem a paz, a paz, a paz – só falam em paz. Não querem a guerra. E o povo, está claro, também não quer a guerra, porque na guerra quem morre e paga o pato é o povo. (...) Quando se cansam de matar, e os navios estão todos no fundo dos oceanos, e as cidades são montanhas de cacaria, (..) e já não há casas onde os homens morar, e nem há pão para o povo comer, e a miséria fica o horror dos horrores, então a guerra pára... vem a paz. E sabe o que significa a paz no mundo moderno, Lúcio? Apenas um descansinho para o desfecho de nova guerra...
> O Asno de Ouro estava com todos os **pêlos arrepiados e a dar graças ao Olimpo de viver naquele tempo**. O tal mundo moderno ficou em sua cabeça como a **imagem do pior dos infernos**". [93]

Na fala de Emília, que descreve a estupidez humana na constante destruição do mundo em guerras intermináveis (ao relatar com muita graça a ausência absoluta de lógica na formação dos conflitos), há um nítido relato do desencanto do próprio Lobato com a humanidade de seu tempo, o que nos remete a uma tentativa de evasão do "mundo moderno" para um lugar perfeito – expresso também na fala de Pedrinho ("*esta Grécia é tão bonita que por meu gosto eu me mudava pra cá. (...) Por mim, eu não saía nunca mais daqui"*). O curioso no trecho transcrito da conversa de Emília com o asno (e nos outros em que se trata de guerras percebe-se a mesma característica) é que Lúcio se admira com as guerras como se a Hélade Heróica fosse plenamente pacífica, e não vivesse em conflito, com as tribos e reinos guerreando constantemente. Lobato omite (não sabemos se consciente ou inconscientemente) o caráter belicista da sociedade grega, tanto na Idade Arcaica quanto na Idade Antiga, na construção de uma "Grécia encantada".

A visões da mitologia e da vida pastoril gregas, como marcadas pelo bucolismo, nos provocam, novamente, a buscar as possíveis fontes nas quais bebeu Lobato. Supomos que tais características do "mundo grego" foram recortadas de leituras, feitas pelo jovem Lobato, de textos literários de origem grega ou que traziam a Grécia como tema ou "cenário". Antes de conhecer a obra de Durant, o autor registra a leitura de clássicos gregos traduzidos por autores

[93] *Os doze trabalhos de Hércules*, págs. 208/209, grifos nossos.

franceses do fim do século XIX, como Leconte de Lisle, e de obras ficcionais como a de Anatole France, que trazem, em obras diversas, uma imagem idealizada da Grécia – por ambientarem a narrativa nesse espaço geográfico ou por apresentarem um "ar helênico", isto é, alguns traços que remetam a imagens cristalizadas da Grécia Antiga. Novamente, a atividade epistolar de Lobato nos fornece elementos a respeito de suas fontes. Em *A Barca de Gleyre*, encontramos trechos como esse: "Quanto aos épicos antigos, Dante, Milton, Homero, só com bons intérpretes, com Virgílios ciceronicos. O próprio Lusíadas nunca li inteiro. Cansa-me. Já investi contra o bloco cinco vezes".

O trecho esclarece a preferência da leitura dos chamados clássicos através de *intérpretes*, isto é, de escritores modernos que adaptem tais obras. Desse modo, supomos que, antes da leitura de Homero e outros autores gregos antigos, o autor tenha conhecido o conteúdo de suas obras através da obra de poetas e romancistas modernos que se apropriavam das narrativas antigas. Mas Lobato também recorre às fontes primeiras, conforme relata numa carta escrita em Areias, da qual transcrevemos o excerto:

> Este mês de fevereiro foi meu mês de Homero. Li a Ilíada e a Odisséia. **Estou recheado de formas gregas, bêbedo de beleza apolínea**. **Maravilhoso cinema, Homero**! Gostei mais da Odisséia. A Ilíada peca pelo inevitável monótono do tema – a guerra, ou, antes, o combate. De começo a fim, gregos e troianos a morrerem como insetos, enquanto lá no Olimpo os divinos pândegos puxam os cordéis e intrigam. Diomedes, Ájax, Aquiles, Heitor, Sarpedon racham crânios, estripam ventres, fendem ombros, decepam cabeças, rompem escudos, tomados duma horrível bebedeira de sangue. Aquiles é uma beleza. Páris, outra, mas de outro gênero. Já na Odisséia o assunto é caleidoscópico e sempre empolgante. **Lê-se tudo aquilo como um romance de Maupassant**. Penélope é ótima. Ulisses, um divino pirata.[94]

Lobato registra, nessa carta (datada de 25/02/1908), particularidades de sua leitura dos textos gregos. Uma delas é a predileção pela *Odisséia*, pela variedade da matéria, em oposição à "monotonia" da *Ilíada*, em que prevalecem quase exclusivamente descrições dos combates. Mais notável ainda é a comparação de Homero com o romance e o cinema – o que revela a **visão do texto antigo por olhos modernos**, isto é, a tentativa de Lobato de assimilar o antigo a partir dos modernos conceitos da arte. O que não é espantoso, uma vez que Lobato lança sobre a Grécia o olhar do homem moderno mediano, e não de um helenista (e mesmo entre os

[94] In *A Barca de Gleyre*, tomo 1, pág. 209.

muitos historiadores da Antigüidade, encontramos algumas vezes descrições permeadas de conceitos modernos, ou de idealizações). O olhar de Lobato sobre a Antigüidade é permeado pelas produções culturais modernas, tornando Homero, a partir disso, próximo ao seu universo artístico.

Outro ponto interessante é a "visão dourada" da Grécia, descrita como repleta de "beleza apolínea". Em outra carta, enviada dias depois, Lobato explicita ainda mais essa visão:

> É provável que já me tenhas incluído entre os amigos de cruzinha na frente, e me suponhas lá pelo Lethes a disputar com Caronte. Erro. Estou mas é em Areias a ler Homero. Só agora, neste interregno de 50 dias que me separam do casamento, reentrado nesta calmaria absoluta de Areias, é que tive oportunidade e mood de enfrentar o incomparável Homero – e **lavo a alma das feias impressões do mundo moderno com este desfile sem fim de criaturas "belas como os deuses imortais. Que diferença de mundos! Na Grécia, a beleza; aqui, a disformidade**. Aquiles lá; Quasímodo aqui. Esteticamente, que desastre foi o cristianismo com a sua insistente cultura do feio! (...) Sabe de alguma tradução de Homero em português? Leio na de Lecomte [sic].
>
> Os olhos cansam-se de feiúras semoventes. Que urbs, estas nossas. As casas são caixões com buracos quadrados. E nem sequer os velhos beirais: inventaram agora o horror da platibanda. Não há mulheres, há macacas e macaquinhas. Não há homens, há macacões. Raro um tipo decente, uma linha que nos leve os olhos, uma cor, uma nota, um tom, **uma atitude de beleza – nada que lembre a Grécia**. [95]

O mergulho em Homero resulta na percepção da "diferença de mundos" e na oposição estética entre a Grécia (a beleza) e "aqui", o mundo contemporâneo (a disformidade). Além disso, Lobato declara estar lendo uma tradução francesa de Homero, nada menos do que a de Leconte de Lisle (1818-1894), famoso poeta francês. Conhecedor da língua grega e influenciado pelo classicismo parnasiano, Lisle publica poesias com cenas e tópicas gregas antigas em livros como *Poèmes Antiques* (1852), bem como traduções de autores como Homero e Ésquilo. Como sabemos o quanto o Parnasianismo pintará em seus poemas o ideal da beleza grega, é inevitável a suposição de que essa tradução francesa – por escolhas lexicais, notas de rodapé, ou prefácios e posfácios – transmitissem esse ideal de "beleza apolínea".

A afirmação de Lobato a respeito do cristianismo e da sua "cultura do feio" nos remete a um outro autor do fim do século oitocentista: Ernest Renan (1823-1892). Este filólogo,

---

[95] A Barca de Gleyre, tomo 1, pág. 207 e tomo 2, pág. 157/58, respectivamente.

historiador e pensador francês celebrizou-se, na segunda metade do século XIX, pela racionalização da história da religião cristã, de onde se depreende uma figura de Cristo bastante humanizada – traços que se evidenciaram em livros como *A história do Cristianismo* e *Vida de Jesus* (ambos de 1863). Renan, a partir de sua formação eclesiástica (fez seus estudos secundários num colégio católico e parte dos estudos superiores num seminário), faz um retrato depreciativo da formação da religião cristã, e da visão supersticiosa e mística que o catolicismo imporia sobre o mundo ocidental, acompanhado de uma visão idealizada do mundo antigo, dominado pela razão e pela liberdade de pensamento. Talvez o texto de Renan que mais explicite essa visão da Grécia seja *Prière sur l'Acropòle*, publicado no volume *Souvenirs d'enfance e de jeunesse*. Como o livro traz uma série de lembranças pessoais do autor, Renan relata um episódio em que narra sua primeira visita à Grécia, e as fortes impressões sobre Atenas:

> Chose singulière! Ce fut à Athènes, en 1865, que j'eprouvai pour la première fois un vif sentiment de retour em arrière, un effet comme celui d'une brise fraîche, pènètrante, venant de très loin.
> L'impression que me fit Athènes est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie. Il y a un lieu où la perfection existe; il y a en a pas deux: c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé em marbre pentélique qui se montrait à moi. Jusque-là, j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde; une seule révélation me paraissait se rapprocher de l'absolu. Depuis longtemps, je ne croyais plus au miracle, dans le sens propre du mot; cependant la destinée unique du peuple juif, aboutissant à Jesus et a christianisme, m'apparaissat comme quelque chose de tout à fait à part. Or voici qu'a cote du miracle juif venait se placer pour moi le miracle grec, une chose qui n'a existe qu'une fois, quin e s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire um type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale. Je savais bien, avant mon Voyage, que la Grèce avait créé la science, l'art, la philosophie, la civilisation, mais l'echelle me manquait. Quand je vis l'Acropole, j'eus la révélation du divin (…). L'Orient me choqua par sa pompe, son ostentation, ses impostures. Les Romains ne furent que de grossier soldats (...). Je trouvai notre moyen âge sans élégance ni tournure, entaché de fierté pédlacée et de pédantisme. (...) Tout ce que j'avais connu jusque-là me sembla l'effort maladroit d'un art jésuitique, un rococó composé de pompe niaise, de charlatanisme et de caricature. [96]

Os ecos do relato de Renan são bastante perceptíveis na visão da Grécia que Lobato apresenta, tanto nas descrições d'*O Minotauro* quanto nas cartas citadas acima. A imagens da "Grécia marmórea" (de beleza absoluta e eterna) e do "milagre grego" (em que surgem a ciência e a filosofia, filhas da razão), o enaltecimento da Grécia Antiga e paralela depreciação

da Idade Média, bárbara e cristã, permeiam as obras de boa parte dos poetas e artistas do fim do século XIX na França. Como sabemos que a cultura e a arte francesa eram bem recebidas entre as elites brasileiras, sendo consideradas *chic*, de bom gosto, tais idéias chegam aos autores brasileiros através das obras dos artistas da *Belle Epòque*, inclusive ao jovem Lobato. Alguns trechos de sua correspondência revelam também uma leitura entusiasmada de Renan:

> (...) pulo para Michelet na sua visão da Índia primitiva; ele começa bem mas entusiasma-se a ponto de dar pinotes; e eu, assustado, fecho o livro – fecho a boca de Michelet. Vou então para Renan – o sereno evocador da verdade. Renan é água clara e filtrada. Descansa-me. [97]

A caracterização de Renan como "evocador da verdade" dispensa comentários sobre a credibilidade que o pensador francês tinha com o jovem Lobato, em especial a comparação entre Renan e Michelet (que, ao contrário de ser "água clara e filtrada", de ter a sobriedade de Renan, apresenta uma visão entusiasmada, romântica, da Índia primitiva). Mas não foram apenas através da história e da filosofia que a França influenciou Lobato: o autor apresenta uma vasta leitura da literatura francesa[98], tanto que declara, em suas cartas a Rangel, ter lido muito mais em língua francesa que portuguesa[99].

Dentre todos os autores franceses citados nos testemunhos epistolares de Lobato, encontramos um que aparece com certa freqüência: Anatole France. Muito lido no Brasil do início do século XX, o romancista francês teve um lugar especial no universo de leituras de Lobato, que, além de elogiá-lo, faz "propaganda" insistente de sua obra, querendo convencer Rangel a lê-la:

---

[96] RENAN, Ernest. *Souvenirs d'enfance e de jeunesse.* Paris: Nelson & Calmann-Lévy Éditeurs, s/d, pág. 60/61.

[97] *A Barca de Gleyre*, tomo 1, pág. 41.

[98] Sobre o conhecimento de Lobato da literatura francesa, podemos citar o seguinte trecho de carta a Godofredo Rangel: "De um ano para cá tenho acompanhado o movimento literário da França e hoje e me parece que não decai do anterior – tão nosso conhecido, com Zola, Daudet, Goncourt, Flaubert; e hoje te mando um volume do Trinstan Bernard, pequena obra prima de psicologia espirituosa (...).
dos autores que venho lendo e acho que posso recomendar, tenho como o mais paradoxalmente fino o requintadíssimo Marcel Prévost, nas *Lettres de Femmes* (3 vls.), *Lettre à Françoise, Jardin Secret,* etc. Abel Hermant ironiza com muita superioridade em *Les Transatlantique* (americanos em Paris) em *Confession d'un Homme d'Aujourd'hui* em *La Carrière* (costumes da diplomacia) – são os que tenho aqui. A Anatole? Esse você sabe. Abafa tudo". In *A Barca de Gleyre*, tomo 1, pág. 196, carta datada de 22/9/1907.

[99] Novamente, um testemunho epistolar do fato: "Depois, quando cheguei à puberdade estética sobrevieram as curiosidades mentais, pus-me a ler – mas só em francês e isso até depois dos 25 anos. Até essa idade eu conto nos dedos os livros em nossa língua que li: um pouco de Eça, uns cinco volumes de Camilo, meio Machado de Assis. E Euclides e jornais. Como vês, ensarnei-me a fundo na sarna gálica". In *A Barca de Gleyre*, tomo 2, pág. 49/50, carta datada de 30/09/1915.

> Leio afinal o último romance do Anatole – *Les Dieux ont Soif*. **Excelentíssimo**... (25/07/1906)
>
> Felizmente, a tua admiração futura por Anatole está se incubando na persistência da impressão indefinida que ele te causou. (...) o *Le Lys Rouge* é o livro de Anatole que menos o dá a conhecer. Uma exceção na sua obra de ironia social.
> Por que não afundas em Anatole, Rangel? Sabe que isso já está me revoltando – essa demora em entrares no **bom porto**? Para começo da **catequese prescrevo** *Crainquebille, Putois, Histoire Comique* (...) *L'Orme do Mail, La Rotisserie de la Reine Pedauque e o Abbé Coignard* – **a filosofia mais alta que o homem produziu até hoje – um encanto de diálogos**. (julho de 1907)
>
> O pobre Anatole nasce com fortes aptidões filosóficas e estéticas; educa-se laboriosamente durante 50 anos de vida européia; afinal, apura, lapida, as qualidades ingênitas de pensador e artista da expressão; consegue atingir a meta suprema – vários Everests ainda não atingidos, entre eles o de "**associar às verdades extensas da Ciência as verdades profundas da Poesia**"; escreve o *Le Lys Rouge*, onde **bate Dante e Petrarca** na descrição do maior amor que jamais existiu; cria um gênero em que ele ainda está só, uma arte nova – e de engastar raios de ironia na gema da forma; eleva o paradoxo a estratosfera, chega a desvendar o futuro – e ensina à França o Humor. E quando **esse homem alcança o zênite** e produz *Sur la Pierre Blanche*, onde, na **mais cristalina das linguagens**, diz todas as altas idéias que embaraçam as pernas dos Silvios Romeros – diz **idéias que são como o sol de certas manhãs de maio** – tu, Rangel, tu, pulgão verde da roseira literária, tu, Silvério dos Reis, tu, queijo de Minas, dizes, com onze letras: "não pude lê-lo!... (15/09/1908) [100]

Como vemos, Lobato não economiza elogios (e sua empolgação é nítida pelos exageros cometidos) aos textos e idéias do romancista francês, que chama simplesmente de "Anatole". Lobato lê sua obra por longo intervalo de tempo: em suas correspondências, há freqüentes menções aos seus muitos títulos – cartas[101] datadas de 1906, 1907, 1908, 1909, 1915, 1917, 1921, 1926. Lobato manteve a admiração pelo autor por décadas, e isso nos faz supor que ele tenha assimilado algumas características da obra de France.

Anatole France (1844-1924) comungava com muitas das idéias de Ernest Renan. Influenciado por suas obras, escreveu uma série de livros ambientados na Antiguidade, como *Taís* (1890), ou mesmo romances urbanos que evocavam questões religiosas, como *A revolta dos anjos* (1914) – numa abordagem que colocava em xeque a doutrina e a moral cristãs, ao mesmo tempo que enaltecia a cultura greco-romana antiga.

A revolta dos anjos[102] conta a história de um anjo caído, Arcádio. Este era o guardião de Maurice d'Esparvieu, um nobre proveniente de uma família secular, famosa por sua

[100] *A Barca de Gleyre*, tomo 1, págs. 137; 186/87; 218, respectivamente, grifos nossos.
[101] As cartas referidas são todas endereçadas a Godofredo Rangel, reunidas em *A Barca de Gleyre.*
[102] Esse livro também consta no acervo parcial da biblioteca de Monteiro Lobato, pertencente ao CEDAE.

biblioteca, que tomava todo um andar de seu palacete. Arcárdio começa a ler os volumes dessa biblioteca, e, dessa forma, toma consciência de que Ialdabaot, chamado pelos humanos de Deus e Iavé, não era o criador de todas as coisas, e, sim, um demiurgo, que atribuía a si toda a criação do mundo. Decepcionado, ele resolve abandonar suas funções de anjo da guarda e, ao encontrar outros anjos caídos, como Ístar e Zita, planeja, com os companheiros, uma nova revolta contra Ialdabaot. Nectário, um anjo caído sábio e velho, conta a Zita e Arcádio a história da criação e da primeira revolta dos anjos – em que Ialdabaot expulsara Lúcifer do paraíso. Neste relato (presentes nos capítulos XVIII a XX), encontramos uma "presença grega": há um interessante paralelo entre Ialdabaot e Zeus, pois este possui raios, com que derrota Lúcifer. Além disso, os anjos caídos são representados como benfeitores da humanidade, que, desde o início dos tempos, inspiram aos homens como lidar com a natureza e produzir sua cultura:

> Séculos decorreram com infinita lentidão sobre os começos do seu gênio. Enviamos-lhe em sonhos pensamentos felizes, apontando-lhes ao mesmo tempo o meio de dominar os cavalos, de castrar os touros, de ensinar os cães a guardar os rebanhos. Por fim, criaram a família, a tribo. (...) Um de nós, Dédalo, deu-lhe o machado, o nível, o barco. Assim tornamos a existência dos mortais menos áspera e menos difícil. Construíram sobre os lagos aldeias e caniços, onde puderam gozar de uma quietação desconhecida aos outros habitantes da terra, e quando souberam mitigar a fome sem grande esforço insinuamos-lhe no peito o amor da beleza.
> Ergueram então pirâmides, obeliscos, torres, estátuas colossais que sorriam, rígidas e ferozes e símbolos genésicos. (...) Os mais sábios entre eles (...) meditavam sobre nossos ensinamentos. No seu reconhecimento, os povos da Grécia e da Ásia consagravam-nos pedras, árvores, bosques espessos, ofereciam-nos vítimas, cantavam hinos em nossa honra; enfim, éramos deuses para eles e davam-nos nomes de Horo, Ísis, Astarté, Zeus, Palas, Cibele, Deméter e Triptóleno. Satanás, esse era adorado sob os nomes de Dioniso, de Eva, de Íaco e de Leneu. Mostrava ele nas suas aparições tanta força e beleza como as podem imaginar os humanos. Os seus olhos tinham a doçura das violetas dos bosques; nos seus lábios brilhavam os rubis das romãs abertas; um pêlo, mais fino que o veludo dos pêssegos, cobria-lhes as faces e o queixo; a sua loura cabeleira, entrançada em diadema e presa no alto da cabeça, cingia-se de hera (...)
> Na época das vindimas, visitava a Grécia; e os camponeses corriam ao seu encontro, tingidos pelos sucos verdes ou vermelhos das plantas, com o rosto coberto por máscaras de madeira, de cortiça ou de folhas, e uma caneca de barro na mão; e dançavam danças lascivas. (....)
> Sem dúvida, não foi dormitando que junto de uma fonte, mas por meio de duro trabalho, que Dioniso ensinou a cultivar as plantas e a obrigá-las a produzirem frutos saborosos. E enquanto ele meditava na forma de fazer dos grosseiros habitantes dos bosques uma raça amiga da lira e submetida às leis justas, mais de uma vez, pela sua fronte queimada pelo entusiasmo, passavam a melancolia e o sombrio desespero. Mas o seu profundo saber e a sua amizade pelos homens

> decidiram-no a vencer todos os obstáculos. Oh, dias divinos! Oh, bela aurora da vida. [103]

Anatole France descreve uma "idade primitiva" em que os anjos caídos entram em contato com os homens, que lhes dão nomes e instituem-lhes cultos – tornando-os o que nós conhecemos como "deuses gregos". Diônisos, portanto, não passa do nome que dão a Satanás – e este parece ser o responsável pelo desenvolvimento da cultura e do senso estético dos gregos, como reforça ainda mais o trecho abaixo:

> Este povo agradável entre todos aos olhos dos demônios, estes gregos felizes não encontraram sem grande esforço a boa política e as artes. O seu primeiro templo foi uma choça feita de ramos de loureiro; a sua primeira imagem dos deuses, uma árvore (...). Mas depois levaram a sabedoria e a beleza a um ponto que nenhum outro povo em seguida conseguiu imitar ainda.
> E por que, Arcádio, este prodígio único na terra? Por que o solo da Jônia e da Ática sustentou esta flor incomparável? Porque nessa região não houve nem sacerdócio, nem dogma, nem revelação; porque os gregos nunca conheceram o deus invejoso e mau. Tudo foi obra de seu próprio gênio; foi da sua própria beleza que os helenos fizeram o seu deus, e quando erguiam seus olhos aos céus, nele encontrava a sua imagem. Conceberam todas as coisas pelo seu justo valor e deram aos seus templos proporções perfeitas; tudo ali era graça, era bom senso, era harmonia (...). [104]

Podemos perceber o elogio da beleza grega e a imagem da Grécia Antiga como um lugar livre e alegre, em oposição à atmosfera triste e sombria da doutrina e culto cristãos. Note-se também a semelhança entre essa imagem idealizada com as cenas retratadas n'*O Minotauro*. Obviamente, não há uma transposição direta desse livro específico para a obra de Lobato. O que nos parece é que Lobato apropria-se de uma imagem da Grécia que se alastra por várias obras de Anatole France. Tanto que chega a citá-lo textualmente em *Os doze trabalhos de Hércules*, como veremos a seguir.

---

[103] FRANCE, Anatole. *3 Romances: Tais, História Cômica, A Revolta dos Anjos*. Tradução de Olimpio Monteiro. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti editores, 1960, pág. 323/324.
[104] FRANCE, *A revolta dos Anjos*, op. cit., pág. 325/326.

Capítulo III

Narrativa mítica e heróica no universo lobatiano

Gosto dos gregos porque em tudo botam uma historinha. Para o Visconde e os sábios modernos o eco é a tal reflexão dos sons. Para os gregos é a voz da ninfa Eco transformada em pedra. Cem vezes mais lindo...[105]

Mito: palavra – verdade e mentira

Tendo visto uma trajetória de leituras, que possivelmente influenciaram Lobato na construção de imagens da Grécia, que ele utiliza para fixar o ambiente de suas narrativas e transmitir os conhecimentos de história presentes nelas, passemos a analisar as nuances de narrativa heróica de sua obra. Isso nos leva, obviamente, a avaliar a principal figura de herói apresentada – Hércules.

Para analisarmos a figura que Lobato apresenta deste herói, faz-se importante resgatar suas "origens". O uso da palavra entre aspas deve-se ao fato de que ninguém sabe ao certo quando surgiu a figura de Hércules e o ciclo de narrativas que estão em torno do seu nome. Isso não acontece apenas com os episódios referentes a esse herói, mas com qualquer narrativa cujas origens remontam ao desenvolvimento dos mitos. Dessa forma, julgamos necessário discorrer brevemente a respeito da narrativa mítica.

Falar de mitos se faz um desafio, tanto pela sua complexidade estrutural e interpretativa, quanto pelo espaço que ele ocupa em nossa sociedade e nossas discussões acadêmicas atualmente. Definir mito é uma tarefa penosa, sem dúvidas, considerando os diversos significados que a palavra pode obter, mas se fazem necessárias algumas considerações para que possamos prosseguir com nossas reflexões. Na linguagem usual, falada pelas mais diversas pessoas e escrita pela mídia, a palavra mito quer dizer "mentira", "informação falsa", "ficção/fábula" ou muitas vezes se refere a uma celebridade cuja vida fascinante ou atribulada é narrada como "lenda". É comum, pois, ouvirmos ou lermos frases como "Marilyn Monroe é um mito da história do cinema" ou "Essa prática alimentar não

[105] LOBATO, Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 83.

favorece o câncer, isso é um mito já esclarecido pela ciência". Embora não sejam esses os sentidos principais que privilegiaremos nesse trabalho, interessa-nos refletir sobre a construção desses significados em torno da palavra mito, em nossa sociedade ocidental.

Tal sentido contemporâneo desse termo nos remete a uma oposição: o mito como discurso falso ou ficcional e a ciência como discurso verdadeiro. Comumente mencionada em livros didáticos e difundida na vida escolar e na cultura ocidental, essa oposição se fundamenta na associação do mito com o discurso religioso, relacionado a sociedades antigas e/ou primitivas. Estas encontravam, em narrativas sobrenaturais, as explicações para fatos que surpreendiam, ou para questionamentos existenciais ou acerca da origem do mundo. Discurso, portanto, superado pela sociedade ocidental moderna, que dispõe da ciência e da técnica para fornecer explicações (mais convincentes e "provadas experimentalmente") do mundo e seus fenômenos.

Tais idéias, fruto de uma mentalidade positivista, apresentam ainda um argumento "histórico evolucionista", localizando na antiga Grécia a passagem do pensamento religioso ao pensamento racional, fundador da superioridade sócio-cultural grega e ocidental. Ressaltam, assim, a "ruptura" entre um mundo mítico/irracional e o mundo lógico/racional: a famosa oposição *mito versus logos*.

Impossível falar de mito sem falar da Grécia, não apenas pelo que mencionamos acima, mas também pela importância do que denominamos "mitologia grega", uma infinidade de narrativas sobre deuses e seres fantásticos difundidas em nossa cultura e prestigiadas em nossas artes. As próprias palavras *mythos* e *lógos* são conceitos gregos, e, sem dúvida, faz-se interessante uma análise destes para repensarmos as oposições acima expostas.

Tanto *mythos* quanto *lógos* são conceitos relacionados à linguagem, e podem ser, ambos, traduzidos como "palavra". Entretanto, essa tradução (já que qualquer tradução reduz o sentido original de uma palavra em sua língua materna) não deve anular as diferenças entre os dois conceitos. Podemos dizer que o mito é a palavra que narra, o logos, a palavra que questiona e demonstra. O mito, narrativa proferida e representada em rituais religiosos, seria uma narrativa ordenadora, que apresentaria e manteria (a cada novo ritual, re-atualizador do mundo) a origem e estatuto de cada ser ou coisa. O mito, pois, é uma narrativa que não problematiza o mundo, e sim lhe dá um sentido através de um sistema de pensamento religioso. Já o logos faz parte de um discurso em que tal sistema de pensamento modifica-se: a

origem e estatuto dos seres e coisas passam a ser problematizados, e não mais significados pela ação dos deuses. A natureza e o mundo concreto deixam de ser divinizados e passam a representar categorias abstratas, os fatos passam a ser independentes do deus ou do rei que as ordenava através dos ritos.

Embora as oposições descritas até aqui pareçam claras, os estudos sobre o nascimento da filosofia grega não destacam uma ruptura entre o pensamento mítico e o pensamento racional, e sim uma continuidade. Essa afirmação, aparentemente estranha, pode ser melhor compreendida se pensarmos que, ao analisar o chamado "nascimento da razão" na antiga Atenas, concebemos razão e ciência da maneira que as definimos hoje, em que já passamos pela revolução industrial-tecnológica e nos baseamos numa ciência experimental. A razão e a ciência que nascem na Grécia Antiga são muito diferentes desse padrão moderno, e se configuram mais como uma "racionalização do mito", como bem ressaltou o historiador Jean Pierre Vernant. Ou seja, trata-se de uma reflexão sobre a mesma ordenação do mundo proposta pelo mito, mas este seria composto de "forças abstratas", em lugar de deuses ou seres sobrenaturais:

> [A física jônia] Transpõe, numa forma laicizada e em um plano de pensamento, mais abstrato, o sistema de representação que a religião elaborou. As cosmologias dos filósofos retomam e prolongam os mitos cosmogônicos. Dão uma resposta ao mesmo tipo de pergunta: como pode emergir do caos um mundo ordenado? Utilizam um material conceitual análogo: por detrás dos "elementos" dos jônios, perfila-se a figura de antigas divindades da mitologia. Ao tornarem-se "natureza", os elementos despojaram-se do aspecto de deuses individualizados; mas permanecem as potências ativas, animadas e imperecíveis, sentidas ainda como divinas.[106]

É, sem dúvida, importante ressaltar que esta natureza, que substitui a categoria mítico-religiosa dos deuses individualizados, ainda não se configura como "objeto inanimado", conceito este essencial para o pensamento técnico científico a partir do século XVIII, e que possibilitou uma interferência tão sistemática do homem na natureza a partir da revolução industrial. Como ressalta Vernant, a física dos jônios refletia sobre uma natureza ativa e animada, e não lidava experimentalmente com ela como um objeto, em busca de verdades científicas comprovadas.

Essas informações são importantes para que as dicotomias que separam o discurso racional e o discurso mítico, e mais, reduzem este a um lugar inferior e anterior a um discurso

"mais verdadeiro" que o racional-científico, sejam repensadas. E esse "repensar o mito" se coloca como uma exigência quando percebemos que essas antigas narrativas são hoje adaptadas em livros, desenhos animados e filmes que são lidos e assistidos por milhares de crianças e jovens, com a aprovação e incentivo de uma instituição cara à modernidade ocidental: a escola.

Como já dito anteriormente, o aumento significativo de adaptações de mitos (especialmente da tradição antiga greco-latina) para crianças e jovens e de seu uso no ambiente escolar nos coloca uma série de indagações, a começar pela concepção de mito que se percebe tanto neste interesse por tal tema no currículo escolar, quanto na forma como ele é inserido didaticamente na sala de aula. Devemos, pois, prosseguir em nossas diversas definições de mito, a fim de alcançarmos aquela que se situa nas produções infanto-juvenis. Até agora, ressaltamos a concepção popular de mito enquanto "ficção/mentira" e hipóteses sobre como essa definição teria se formado a partir da oposição entre discurso mítico-religioso e discurso racional-científico. Essa dicotomia é afirmada e difundida pela escola, mas não é propriamente nesse ponto que se centra o interesse pela apropriação de mitos antigos em obras literárias infanto-juvenis.

Certamente, a concepção de mito que aí se situa é a de **narrativa**. Já citamos acima que o mito se configura numa narrativa, e, podemos dizer, mais exatamente, numa narrativa primordial, ou seja, uma narrativa que estabelece os primórdios, o início de algo. Em sua análise de mitos nas sociedades arcaicas, Mircea Eliade apresenta-os como narrativas definidoras do mundo e do modo de vida dessas comunidades:

> Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem (...) de todos os acontecimentos primordiais em conseqüência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o mundo existe, se o homem existe, é porque os entes sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no princípio. (...)
> (...) para o homem arcaico, o mito é uma questão da mais alta importância, ao passo que os contos e fábulas não o são. O mito lhe ensina as "histórias primordiais" que o constituíram existencialmente, e tudo que se relaciona com sua existência e com seu modo de existir no Cosmo o afeta diretamente.[107]

---

[106] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra,1990, 2ª edição, pág 443.
[107] ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 6ª edição, 2002, pág. 16.

No trecho acima, Eliade afirma o valor de verdade do mito para as sociedades arcaicas, enquanto narrativas que inauguram realidades que se perpetuam e formam a ordem social, que é mantida pela constante re-atualização dessas narrativas. É isto que o autor chama de "mito vivo" – a narrativa periodicamente re-vivida em um contexto ritual, que garante a continuidade da ordem do mundo. Portanto, essas narrativas se distinguem, de maneira muito clara, do conto/fábula – narrativa que não possui o caráter de verdade que inaugura a existência humana, nem se relaciona com sua continuidade e relação com o Cosmos.

Tal noção de narrativa sagrada e inaugural e, portanto, verdadeira, não é ressaltada nas diversas fontes modernas que reproduzem narrativas míticas. Considerando a definição proposta por Eliade, podemos dizer que o "mito vivo" (em sua acepção de "verdade ritualizada") não é levado em conta nas adaptações literárias infantis ou juvenis, nem nas produções didáticas, e sim que elas difundem uma indistinção entre mito e conto/fábula.

A partir dessa constatação, podemos afirmar que as produções literárias infantis que reproduzem as antigas narrativas gregas ou romanas baseiam-se numa mitologia e não propriamente no "mito vivo". É bastante nítido que o que chamamos de "mitologia grega" está bastante distante da definição e do lugar social do mito apresentados por Eliade.

Podemos definir mitologia como um conjunto de narrativas míticas reunidas e, sobretudo, fixadas, num momento em que o discurso do *logos* já se faz presente e definido de maneira opositiva ao do mito. É facilmente verificável que, em seu sentido de dicionário, a palavra mito-logia é definida como "estudo do mito", o que já remete a um contexto em que o mito não é mais ritualizado. Portanto, a principal diferença entre o "mito vivo" e a mitologia seria a variação deste em oposição à fixidez daquela, como afirma Junito Brandão:

> Ora, a forma escrita desfigura o mito de algumas de suas características básicas, como, por exemplo, de suas variantes (...). Com isso, o mito se enrijece e se fixa numa forma definitiva. De outro lado, a forma escrita o distancia do momento da narrativa, das circunstâncias e da maneira como aquela se converteria numa ação sagrada. Um mito escrito está para um mito 'em função', como uma fotografia está para uma pessoa viva. [108]

Portanto, a constituição de uma mitologia dessacraliza os mitos, transformando-os em uma série de narrativas que podem ser identificadas como ficcionais, semelhantes às fábulas e contos maravilhosos. Diferentes dos mitos, verdades sustentadas pela crença, e que, a cada

[108] BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, pág. 25.

novo ritual, podiam modificar-se conforme quem os visualizava, encarnava e proferia, a mitologia se fixa através da escrita e torna-se tema e/ou produto da literatura, perdendo suas funções sócio-culturais de outrora. Esse processo é constatado na própria Antiguidade: no uso dos mitos tradicionais gregos na poesia lírica e nas tragédias, e no surgimento de mitógrafos (no sentido de compilador de mitos, registrando-os por escrito). Já no século V a. C., o trágico Ésquilo defendia uma "filtragem" do mito, para que se extraísse apenas uma "variante sadia", ocultando os vícios e os defeitos dos deuses, o que já demonstra uma visão do mito não mais como narrativa sagrada, e portanto, adaptável aos propósitos políticos da tragédia ateniense.

Já sabemos que as variantes dos mitos aconteciam porque as narrativas eram transmitidas oralmente, por muitas gerações, através de aedos e rapsodos. Entretanto, podemos afirmar que esse processo de transformação do mito não se interrompe quando ele passa a constituir a arte grega, mesmo num texto previamente escrito, como a tragédia. Paul Schubert afirma que houve transformações contínuas nas narrativas míticas, e que as variantes aconteciam conforme o contexto de execução:

> Les recits que l'on transmettait en les adaptant à l'epoque, au public ou encore aux circonstances d'execution, ont constitué pendant longtemps um tissu vivant et em constante évolution. Il n'y avait pas de version canonique por un épisode en particulier, même si – grace à l'art des récitants, appelés rhapsodes – les grand lignes em restaient les mêmes et permettaint ainsi au public de le reconnaitre. [109]

A partir das "grandes linhas" que permanecem nas variantes dos mitos no canto épico arcaico, segundo Schubert, os poetas líricos e trágicos vão tecer suas obras, recortando seus episódios e re-interpretando seu sentido:

> Après les chantres de la période archaïque, les récits tradicionels ont été interpretés à nouveau dans le contexte de la poésie lyrique. (...) Plus tarde encore, ce fut au tour de la tragédie athénienne de reprendre les mêmes motifs pour les adapter aux festivals dramatiques qui ponctuaient la vie de la cité. Les recits ont donc continué d'evoluer, au gré des circonstances et des attentes du public; ces transformations incessantes expliquent sans doute en partie pourquoi personne, apparemment, n'a cherché à fixer ces récits dans une synthèse définitive avant la période hellénistique.[110]

A fixação de uma "versão definitiva" para os mitos gregos acontece, segundo o autor, por volta do ano 280 a. C., época que remonta ao reinado de Ptolomeu I, em Alexandria, num

[109] APOLLODORE. *La Bibliothèque*. Traduzido do grego sob a direção de Paul Schubert. Lausanne: Editions de l'Aire, 2003, pág. 6

período em que ocorre o aparecimento de eruditos, em torno de sua famosa Biblioteca. No século seguinte, outro centro de conhecimento destaca-se, em Pergame, sob a dinastia dos Atalides. Nesse momento, ocorre uma consolidação: os sábios reúnem todos os conhecimentos disponíveis, das épocas anteriores, de grandes autores – comentam Homero e as tragédias, organizam as odes de Píndaro e outros poetas. Nesse contexto, os eruditos começam a organizar as narrativas míticas de maneira mais sistemática que os poetas, constituindo uma *mitologia*.

Schubert afirma que não há dúvidas de que a primeira síntese da mitologia grega surgiu nessa época, mas diz ser controversa a atribuição de sua autoria a Apolodoro de Atenas. Uma das hipóteses dessa atribuição é o fato de um estudioso medieval, Photios, no século IX da era cristã, encontrar um manuscrito intitulado "Biblioteca", uma síntese antiga de mitologia, e a considerar como obra de um famoso "organizador do saber", de Atenas, chamado Apolodoro. Schubert não nega a participação de Apolodoro na constituição da *Biblioteca*, mas ressalta que este foi contemporâneo de outros sábios que, provavelmente, contribuíram para a constituição da síntese mitológica.

De qualquer forma, a chamada *Biblioteca* de Apolodoro é uma das fontes sistemáticas mais antigas da mitologia grega, sobretudo porque apresenta, em prosa breve e objetiva, um relato dos mitos (a partir das versões poéticas conhecidas e registrando grande quantidade de fatos e variantes) em ordem cronológica.

A partir da constituição de uma mitologia, surgirá também a concepção do mito enquanto narrativa simbólica, que oculta, nos diversos meandros de seus elementos narrativos, significados sapienciais ou morais a serem interpretados a partir do "deciframento" dos símbolos. Já no mundo antigo, podemos identificar essa tendência, através de um autor como Teágenes de Régio que, no século VI a.C., tentou uma interpretação das "significações ocultas" dos mitos narrados por Homero, mas foi apenas no século I d.C., com o conceito de *alegoria* (que significa, etimologicamente, "dizer outra coisa") que se elaborou a interpretação de que os deuses homéricos representariam fenômenos da natureza. Essa corrente interpretativa do mito ficou conhecida como "alegorismo", e, enquanto "desmitificadora", é acompanhada de outra, conhecida como evemerismo, pelo nome de seu autor, o filósofo

---

[110] Idem, pág. 7.

alexandrino Evêmero, que, no século III a.C., publicou um livro intitulado *História Sagrada*. Nesta obra (da qual nos restaram apenas alguns fragmentos), o autor afirma a "origem dos deuses", que não passavam de heróis ou reis que foram divinizados em narrativas, pelas reminiscências confusas de seus feitos durante sua passagem pela Terra. Essa interpretação pretende explicar o mito como divinização de figuras ilustres.[111]

A dessacralização do mito e sua visão como uma simples narrativa possibilita o surgimento dessas correntes interpretativas, e tais acepções do mito (enquanto narrativa alegórica, ou representativa de fatos históricos) se fazem presentes no tratamento da mitologia nas adaptações literárias infanto-juvenis e no uso didático que se faz delas.

A "desmitização" descrita acima, localizada por Junito Brandão já na Antiga Grécia, em conjunto com o desenvolvimento da filosofia, seria, pois, um processo que transportaria o mito da categoria de verdade fundamental para a de ficção. Segundo esse raciocínio, o discurso mítico estaria condenado ao desaparecimento. Entretanto, isso não se verifica ao longo da história. Embora consideremos o conjunto de narrativas da mitologia grega enquanto fábula, e a apreciemos apenas enquanto produção artística e ficcional, outras verdades míticas se propuseram e foram assimiladas. Uma parcela de filósofos e intelectuais continuou a recusar o discurso mítico e a tecer o epitáfio dos deuses, mas é fato que a grande maioria da população das mais diversas sociedades continuaram crentes.

Além da sobrevivência do discurso mítico enquanto religião, temos também a afirmação dessa sobrevivência, por vários intelectuais modernos, no plano da arte e do sonho, ou seja, enquanto processos psicológicos, como afirma Joseph Campbell:

> Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. [112]

Campbell afirma, pois, que o mito é intemporal, discurso pertencente a todas as sociedades de todos os tempos, inclusive a da ciência e da tecnologia, cujas descobertas e

---

[111] Idem.
[112] CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces.* São Paulo: Círculo do Livro, s/d, pág. 15.

crenças também estariam permeadas pela narrativa mítica. As sociedades, com o passar do tempo e frente às mais diversas mudanças sociais, ao invés de abandonar o mito, re-interpretam-no e re-significam-no, constantemente recriando a relação entre os seres humanos e as narrativas primordiais da cultura. Por esse motivo, não acreditamos que a simples fixação do mito em uma forma escrita faz dele uma "estática fotografia". A reescrita deste, em diferentes épocas e sociedades, traria variantes e re-significações. Por essa razão, o mito de Hércules, narrado por Lobato, não é uma reprodução fotográfica da versão de Eurípides, que também diverge em vários pontos das versões de Homero ou de Apolodoro, autores gregos de diferentes épocas.

Ao ler *Os doze trabalhos de Hércules* não há dúvidas de que Lobato não reproduziu uma versão já existente do mito de Hércules, mas que criou sua própria versão. Desconsiderando quaisquer juízos de valor cultural ou hierarquias acadêmicas constituídas em relação à maior ou menor importância de um texto literário em relação a outros, podemos dizer que Lobato, assim como os poetas antigos, parte de uma narrativa já estabelecida, mas a toma para si, no sentido de recriá-la livremente, como se fosse apenas sua.

A afirmação acima nos causa dúvida e espanto. Afinal, não é comum compararmos Lobato e Hesíodo, ou Eurípides. É uma comparação arriscada, reconhecemos. E podemos dizer que sim e que não: por um lado, podemos comparar Lobato aos poetas antigos, no sentido de recriar os mitos, dando a seus elementos narrativos um caráter único e autoral; por outro lado, não podemos dizer que Lobato os recria tão livremente quanto os poetas antigos, que produziam num contexto anterior à constituição de uma mitologia.

É essencial levar em conta essa diferença. Embora Lobato demonstre muita liberdade ao construir sua versão do mito de Hércules, é evidente, em *Os doze trabalhos...* que Lobato parte de uma mitologia constituída e difundida. Da leitura de várias obras que nos restaram da Grécia Arcaica e Antiga, percebemos ser impossível precisar quais seriam as fontes de Lobato. O que nos parece é que Lobato não empreende uma leitura sistemática dos "clássicos gregos" (o que podemos constatar também verificando seus testemunhos de leitura em *A Barca de Gleyre*), e que, portanto, não seria com esta tradição que ele dialoga ao construir a sua figura de Hércules. Não sendo um estudioso de história antiga, preferindo a leitura de obras clássicas através de adaptações, podemos supor que o autor se baseia na difusão de uma mitologia em torno de Hércules – difusão esta que cristaliza elementos dessa narrativa heróica, que passam a

constituir uma "voz anônima", uma *doxa* em torno desse herói. Isto é, supomos que Lobato não tenha estudado a mitologia de Apolodoro ou qualquer mitógrafo reconhecido, mas que tenha assimilado a história de Hércules através de uma série de elementos que circulam pelos discursos da cultura ocidental, e que despontam em autores diversos, como Will Durant, Leconte de Lisle, Anatole France etc...

O Heracles grego e o Hércules lobatiano

Cientes, portanto, por essa breve reflexão, que não podemos localizar precisamente a origem do mito lobatiano de Hércules, resta-nos tentar uma comparação entre este e a figura do herói que aparece em diversas versões gregas antigas – as poucas que, por serem registradas pela escrita, chegaram aos nossos tempos. Pela leitura de algumas versões[113], procuramos pensar na constituição e difusão da figura do herói através delas, formando uma espécie de "V*ulgata"*. Escolhemos este termo por analogia, já que ele foi utilizado no estabelecimento do mito de Cristo, pela repetição de certos elementos nos diversos livros bíblicos. Da mesma forma, na leitura das diversas narrativas gregas arcaicas e antigas, tentamos estabelecer elementos comuns sobre a vida e comportamento do herói, com o intuito de procurar um eixo de fatos e atributos de Hércules que se cristalizaram pela tradição, formando um cânone narrativo de seus feitos.

Como início dessa comparação, podemos afirmar que Lobato menciona a maioria dos episódios referentes à origem, nascimento e principais peripécias do herói. Mas, ao atentarmos às descrições do herói e suas façanhas obtidas na leitura dos textos gregos, e compará-las às presentes em *Os doze trabalhos...*, podemos perceber que Lobato modifica significativamente os fatos que envolvem a realização dos trabalhos de Hércules, não apenas inserindo a participação dos pica-paus, com idéias e ações que, nas versões já citadas do mito, partem do herói, como modificando completamente os fatos primitivos (como no caso do episódio do pomo das Hespérides, que, na versão de Lobato, se transformam em simples laranjas, chamadas "pomos de ouro" metaforicamente, por causa de sua cor).

[113] Um quadro expositivo dessas versões encontra-se nos anexos deste trabalho.

Em vários momentos do livro, Lobato apresenta episódios da vida do herói através de uma polifonia narrativa: personagens se tornam narradores, contando episódios da vida de Hércules que se localizam num passado anterior ou num futuro posterior aos 12 trabalhos (eixo central da narrativa lobatiana, em que se centra o narrador em 3ª pessoa, onisciente). Temos um exemplo disso já no início da obra (antes de Emília, Visconde e Pedrinho partirem para a Grécia Heróica), em que Dona Benta conta resumidamente, a pedido de Narizinho, a história de Hércules:

> - Ah, minha filha, que maravilhoso herói foi esse massa bruta! Era filho de Zeus, o grande deus lá dos gregos, e de Alcmena, a mulher mais bela da época, grande como uma estátua, forte, imponente. Mas Zeus era casado com a deusa Hera, a qual, enciumadíssima com aquele filho de seu esposo na terra, jurou persegui-lo sem cessar. E assim foi. A vida do pobre Hércules tornou-se um puro tormento, tais e tais armadilhas lhe armava a deusa. Mas era defendido por Zeus. Hera armava as armadilhas e Zeus as desarmava – e assim foi até o fim.
> - Que fim? – quis saber a menina.
> - O triste fim que Hércules teve, coitado, um herói tão bom...
> - Conte o fim de Hércules, vovó.
> D. Benta contou que depois duma infinidade de aventuras, entre as quais os famosos Doze Trabalhos, **Hercules casou-se com Dejanira, a quem amava muito**. Mas um dia, numa das suas expedições, foi dar nas terras do centauro Nesso. Hercules já se havia batido contra os centauros do antro de Folo e matara-os a todos, menos a esse Nesso, que fugira. Parece que Hercules não reconheceu nessa ocasião o seu velho inimigo, pois tendo de atravessar um rio a nado, pediu a Nesso que passasse Dejanira. Daí lhe veio a desgraça. Nesso, no meio do rio com a esposa de Hercules ao ombro, **teve a idéia de dar-lhe um beijo à força**. Lá da margem Hércules viu tudo e, tomando uma flecha, zás, espetou-a no coração do centauro. Era ferida mortal. Nesso ia morrer, mas antes disso teve tempo de dar a Dejanira um filtro potentíssimo. Quem pusesse no corpo uma peça qualquer do vestuário respingada com esse filtro envenenar-se-ia e morreria a pior das mortes. Dejanira guardou o filtro e alcançou a nado a margem onde Hércules a esperava.
> - E o centauro?
> - Esse morreu na água e lá se foi boiando... Tempos depois Hércules se meteu em nova aventura, na qual salvou uma linda moça de nome Iole, levando-a consigo à Ilha de Eubéia, onde havia um altar a Zeus. Lá, querendo oferecer um sacrifício a Zeus, mandou um mensageiro à sua casa em Traquis, buscar uma túnica. Chamava-se Liças, esse mensageiro. Era um abelhudo. Em vez de limitar-se a cumprir a missão, contou a Dejanira toda a aventura e falou da maravilhosa beleza de Iole, que Hércules salvara e levara para Eubéia. Uma feroz onda de ciúme encheu o coração de Dejanira, fazendo-a lembrar-se do venenoso filtro de Nesso. E sabe o que fez? Entregou ao mensageiro a túnica que Hércules mandara buscar, mas toda borrifada com o tal filtro...
> - Malvada! – exclamou a menina.
> - Ao receber a túnica, o pobre Hércules vestiu-a descuidosamente e foi ao altar fazer o sacrifício a Zeus. Lá chegando, começou a sentir no corpo uma dor horrenda como se tivesse vestido uma túnica feita de chamas implacáveis. E morreu torrado.
> - Malvada! – repetiu Narizinho, mas Dona Benta explicou que a intenção de Dejanira não fora aquela.

> - Nunca imaginou que a túnica fosse vestida pelo herói; julgou que era destinada à linda Iole; de modo que ao saber do acontecido, desesperou-se e correu a enforcar-se numa árvore.[114]

Como podemos perceber, há, nessa passagem, a menção da origem semi-divina do herói e os mitos que envolvem seu nascimento: a relação de Zeus com Alcmena, esclarecendo, inclusive, que se trata de uma relação extra-conjugal de Zeus; e a perseguição de Hera ao herói, por causa do ciúme ao marido e o ódio aos filhos que este tinha com outras mulheres. Mas o que mais nos chama a atenção é a menção à morte de Hércules, que, em muitas adaptações modernas, é omitida[115], ao contrário da origem semi-divina, mencionada por quase todas (nem sempre com referências à relação adúltera de Zeus). A descrição do episódio que leva o herói à morte, entretanto, traz um abrandamento na narração de alguns pormenores. Por exemplo, quando se menciona a luta entre Hércules e Nesso: este tenta violentar Dejanira, o que na narrativa destinada às crianças (como vimos, "purificada" das questões sexuais) transforma-se em "dar um beijo à força". Ainda referindo-se à morte de Nesso, este, na versão de Sófocles[116], sugere a Dejanira que tire seu sangue ao redor da ferida feita pela flecha de Héracles, declarando a ela que seria um potente talismã amoroso[117], que, se usado, faria com que o herói não amasse nenhuma outra mulher, somente a ela. Na narrativa lobatiana, torna-se simplesmente um "filtro potentíssimo", apresentado como veneno – portanto, Dejanira tem intenção de matar Iole; a versão grega mencionada, a intenção é "reconquistar" Hércules, que é envenenado com o sangue de Nesso, e, uma vez que este sangue envenenara-se com as flechadas do herói, Hércules começa a morrer por suas próprias armas (as flechas embebidas no veneno da Hidra de Lerna). Uma imagem interessante é que Lobato coloca Hércules consumindo-se como que em chamas num sacrifício a Zeus – sugerindo o sacrifício final do

---

[114] LOBATO*, Os doze trabalhos de Hércules*, págs. 9 a 11.

[115] Há muitas adaptações disponíveis no mercado, mas podemos citar as publicações da editora FTD (*Hércules e os doze trabalhos*, de Adriana Bernardino,1997), da Editora Leitura (*Os doze trabalhos de Hércules*, de Cristina Marques, 2002) e da Ediouro (*Os doze trabalhos de Hércules*, de Ganymedes José, 2002) como exemplos de adaptações do mito de Hércules que não mencionam sua morte.

[116] Ver anexo.

[117] Junito Brandão menciona uma outra variante (op. cit, vol. III, pág. 123/124): "Apresentando-se Heracles com a família, primeiramente o lascivo Centauro o conduziu para outra margem, e, em seguida, voltou para buscar Dejanira. No meio do trajeto, como se recordasse de uma grave injúria de Heracles, tentou, para vingar-se, violar Dejanira que, desesperada, gritou por socorro. O herói aguardou tranqüilamente que o barqueiro alcançasse terra firme e varou-lhe o coração com uma das suas flechas envenenadas com o sangue da Hidra de Lerna. Nesso tombou e, já expirando, entregou a Dejanira sua túnica manchada com o sangue envenenado da flecha e com o esperma que ejaculara durante a tentativa de violação. Explicando-lhe que a túnica seria para ela um precioso talismã, um filtro poderoso, com a força e a virtude de restituir-lhe o esposo, caso este, um dia, tentasse abandoná-la".

herói, embora não insira na narrativa o episódio final de sua morte, também retratado por Sófocles: o herói ordena ao filho a construção de uma pira, no monte Eta (consagrado a Zeus), onde acaba de consumir-se em chamas. Após o sacrifício, Heracles é recebido no Olimpo, onde casa-se com a deusa Hebe, a Juventude (conforme mencionado por Eurípides em *Os Heráclidas*), episódio ao qual Lobato também não faz referência em sua narrativa.[118]

Um fato que também nos chama a atenção no trecho transcrito é a expressão de piedade de Dona Benta e do narrador em relação ao herói: a caracterização de Hércules como um "coitado". Isso se percebe também no trecho abaixo, que trata da vingança de Hera:

> **O bom Hércules** nada sabia da terrível trama contra ele cozinhada entre os deuses do Olimpo. Fora por instigação de Hera que o Oráculo de Delfos o mandou dirigir-se para Micenas, quando, depois da sua loucura assassina, o herói pensou em castigar-se com o desterro. A razão era a seguinte. Euristeu viera ao mundo antes de Hércules, e Hera havia pedido a Zeus que concedesse ao futuro rei uma graça, qual a de "dominar a todos os seus vizinhos". Como Hércules fosse nascer logo depois nas proximidades de Micenas, tinha de ficar submetido a Euristeu, e isso por um decreto do Deus Supremo – decreto que nem esse próprio Deus Supremo podia revogar. A tramóia de Hera deu certo. Embora fosse o tremendíssimo herói que sabemos, tinha **o pobre Hércules** de ficar sempre submetido a Euristeu. E o rei títere sempre vivia lhe ordenando que executasse tais e tais trabalhos, escolhidos entre os mais perigosos, para que de um momento para outro ele acabasse vencido e destruído. (...) Se por acaso Hércules voltasse com vida, Euristeu o encarregaria de outro ainda mais perigoso – e assim até dar cabo dele. Tudo por instigação da ciumenta Hera...
> Os picapauzinhos sabiam disso, porque eram do século 20, **mas Hércules tudo ignorava** e, portanto, **nada suspeitava daquela conspiração**. (pág. 31/32, grifos nossos)

Nessa passagem, Hércules é apresentado como inocente da ação e da perseguição de Hera no fato de servir Euristeu, o que contrasta com uma fala anterior do próprio herói:

> Logo em seguida tratei de oferecer aos deuses um sacrifício de agradecimento – e foi então que Hera me enlouqueceu. E, louco furioso, matei não só meus filhos, como também a pobre e querida Mégara, minha esposa.
> - Que horror! Deusa malvada a tal Hera – exclamou Pedrinho.
> - Malvada, sim. Nunca me perdoou o fato de eu ser filho de Zeus com Alcmena – e me persegue sem cessar. **Tudo que na vida me cai em cima vem de Hera...** (pág. 18)

Neste último trecho, Hércules mostra-se plenamente consciente de sua origem semi-divina e da perseguição da ciumenta Hera, tanto que declara ser a deusa a causadora de todos

[118] Lobato também não menciona o fato de Héracles ter sido servido à princesa Ônfale, que o comprara como escravo por 3 talentos. Novamente, Hércules se faz escravo como prescrição do Oráculo de Delfos, para o qual se dirige a fim de pugar mais um homicídio. Depois de servir a Ônfale em quatro trabalhos, esta casa-se com o herói.

os males de sua vida, conforme expressa a última frase do trecho. Portanto, parece tratar-se de um lapso a afirmação do narrador, no trecho da pág. 31, de que Hércules tudo ignorava sobre a "conspiração" tramada contra ele.

De qualquer modo, é importante ressaltar que Lobato reproduz os principais fatos das versões gregas antigas: sugere a armação de Hera (mencionada por Homero, na *Ilíada*) para que Euristeu fosse rei de Micenas e para que Hércules tivesse de servi-lo. Ademais, apresenta Euristeu como um "títere" da deusa, reforçando o papel de Hera nos doze trabalhos, e não uma iniciativa do próprio Euristeu (apesar de apresentá-lo como covarde e desejoso da morte de Hércules, por invejar o herói).

Outro trecho em que um personagem reproduz episódios da vida do herói, anteriores aos doze trabalhos, encontra-se em "As aves do lago Estinfale" (seção 6): Visconde conta a Emília, Pedrinho e Meioameio o nascimento, infância e juventude do herói. Nessa narrativa, o interessante é que não são suprimidos certos episódios violentos (como a morte de Linos e o ataque aos mensageiros do rei Ergino), e sim aqueles que fazem referência ao furor sexual do herói, como o episódio das Tespíades. Vale também notar a justificativa do assassinato de Linos, que demonstra a liberdade de Lobato na reinvenção dos episódios, dando-lhes toques de humor:

> - O caso foi assim. Querendo Linos certa vez avaliar os progressos do discípulo, pediu-lhe que escolhesse o melhor livro duma estante cheia de verdadeiras obras-primas das letras gregas. E vai Alcides e escolhe o Manual do Perfeito Cozinheiro, dum tal Simão. Linos, danado, passou-lhe uma descompostura. E o jovem Alcides, perdendo a cabeça, pegou de uma cítara, que estava ao alcance de sua mão, e aplicou em Linos um dos golpes que esse mestre lhe havia ensinado. Matou-o. [119]

O humor é um dos recursos que mais confere singularidade às versões mitológicas de Lobato. Ao invés de reproduzir o caráter solene dos cantos homéricos ou hesiódicos, ou mesmo o caráter dramático das tragédias, Lobato os destrói, dando aos episódios do mito um teor de diversão, de riso. Assim também acontece n'*O Minotauro*: quando os pica-paus chegam ao centro do labirinto, temerosos de não encontrar Tia Nastácia, ou de assistir ao terrível espetáculo de vê-la ser devorada pelo monstro, encontram um Minoutauro gordo, a comer os deliciosos bolinhos da cozinheira. Ou seja, há a construção de um anti-clímax, uma

[119] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 120.

quebra das expectativas do leitor, que, se conhecedor da versão canônica, irá divertir-se com a versão inovadora que Lobato propõe.

Tendo analisado a enunciação do mito pelas personagens no interior da narrativa, passemos a uma reflexão detalhada sobre a figura de Hércules apresentada pelo narrador, detendo-nos na caracterização física e psicológica que o autor atribui a este personagem.

Ao lermos textos gregos arcaicos e antigos, que citamos anteriormente como formadores de uma "Vulgata", percebemos uma abordagem da figura de Heracles bastante diferente da que é feita por Lobato. Poderíamos supor que há diferenças de gênero literário envolvendo essas diversas caracterizações? Essa mudança de gênero modificaria os atributos do herói? Essas indagações nos fazem questionar a natureza da narrativa heróica e suas modificações através do tempo. Faz-se necessário, para a continuidade de nossa análise, pensarmos nos diversos modelos de herói nas várias sociedades, e sua sobrevivência pelas narrativas.

Heróis e Narrativas

*"**Receita de herói***

Tome-se um homem feito de nada
Como nós, em tamanho natural
Embeba-se-lhe a carne
Lentamente,
De uma certeza aguda, irracional,
Intensa como o ódio ou como a fome.
Depois, perto do fim
Agite-se um pendão e toque-se um clarim.
Serve-se morto." [120]

As narrativas que envolvem heróis são tão antigas e várias quanto os mitos. Nós as encontramos em todas as épocas e em todas as sociedades. Porém, esse sentido mítico da narrativa heróica nem sempre é aludido quando se fala, modernamente, de herói. O uso popular dessa palavra refere-se a pessoas e a contextos muito diversos: desde o personagem de HQs que salva o planeta, passando pelo jogador de futebol que fez aquele gol decisivo no campeonato, até ditadores (cujas ações muitas vezes são criminosas) que são louvados como

[120] FERREIRA, Reinaldo, apud PAULINO, G. et alli. *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

"pais" de suas nações. Além disso, há falas coloquiais como "não sei como você suportou tudo isso, você é um herói".

O uso dessa palavra na linguagem cotidiana atual, em tão diferentes contextos e referindo-se a tão diferentes pessoas, nos remete ao menos a uma semelhança: em todos esses casos, tem-se a caracterização do herói como alguém que se destaca da maioria das pessoas. A *excepcionalidade* (seja por salvar o planeta, ou por fazer aquele gol difícil, ou por ser o "salvador", o guia de um povo, ou por suportar algo que grande parte das pessoas não suportaria) faz de alguém não mais uma simples pessoa, mas um herói.

Entretanto, a excepcionalidade não é o suficiente para definirmos herói. Ela não nos esclarece, por exemplo, sobre a acepção de herói contida no poema de Reinaldo Ferreira, citado acima, nem tampouco sobre os chamados "heróis da mitologia". Precisamos, pois, como os aedos possuídos pelas musas, acercarmo-nos de um passado. No caso deste trabalho, um passado grego, no qual vemos a imagem do herói pelas palavras dos poetas cujas obras sobreviveram.

O legado da poesia grega nos traz alguns dos relatos mais antigos sobre os heróis e fixa, através da narrativa épica, um modelo de herói que se identifica com o guerreiro. Tal característica do herói grego remete a dois traços determinantes da comunidade a que mais comumente nos referimos quando falamos da Grécia, a de Atenas, num momento inicial da pólis: *a importância da guerra* e da *glória pública*.

A guerra se configura como parte importante na vida sócio-econômica ateniense. Através dela, é possível a conquista de riquezas e terras – e as menções a saques de cidades e à partilha do espólio de guerra, presentes na *Ilíada* e na *Odisséia*, aludem à importância econômica desta prática nas comunidades gregas. Mas, mais do que isso, a guerra influencia as relações sociais como um todo:

> A todos os níveis e em todos os campos se afirma o predomínio do modelo guerreiro: na vida familiar, o soldado é, como se pode ver na decoração dos vasos áticos, a figura central em torno da qual se articulam as relações internas do *oikos*; na vida religiosa, cada uma das divindades do Olimpo é dotada de uma função militar específica; na vida moral, o valor de um homem de bem (*aghathòs*), a sua *aretè*, consiste em primeiro lugar na coragem racional que manifesta tanto no seu íntimo, ao lutar pelas paixões mesquinhas, como no campo de batalha onde o aguarda a "bela morte", a única que tem um significado social.[121]

[121] GARLAN, Yvon. "O homem e a guerra", in *O homem grego*. Jean-Pierre Vernant (org.). Lisboa: 1994, Editorial Presença, 1ª edição.

Além do modelo do soldado-guerreiro estar presente nos mais diversos níveis da vida grega, a vitória nos combates se constitui como uma meta de reconhecimento público nessa sociedade. Isto significa que a guerra se intercala com o desejo da glória pública (o segundo traço marcante que destacamos acima), de tornar-se visível, de sobressair-se da multidão dos meros mortais. A guerra torna-se, pois, segundo Charles Segal, o "maior e mais envolvente espetáculo" da polis, com uma série de rituais específicos: o desfile do exército e suas armas cintilantes, na partida para a batalha, reforçava a força física e o poder econômico dos guerreiros; ao voltarem vitoriosos, esses mesmos guerreiros desfilavam com os espólios da guerra aos olhares da multidão entusiasta e respeitosa; e erguiam-se monumentos aos mortos na guerra, salvando-os do eterno esquecimento da morte.

Todas essas considerações sobre a sociedade ateniense (cujas informações, mais precisas e numerosas, definem em grande parte o que chamamos hoje de "Grécia Antiga") nos fazem supor a importância das narrativas heróicas para os gregos, no sentido de exaltação de alguns valores, como a supremacia nos combates (qualidade que envolve a força, a astúcia e a honra) e o reconhecimento público. A própria poesia épica se fundamenta neste, como um canto das façanhas dos heróis do passado, presentificando-as através da visão transcendente provocada pela possessão das Musas, deusas filhas de *Mnemosyne* (Memória). Portanto, ser herói, na perspectiva grega arcaica, expandida pelas narrativas homéricas, significa ser excepcional, sobre-humano, ultrapassar o medo da própria morte, mas sobretudo o ser frente aos outros, para ser louvado:

> O guerreiro homérico está diante de nós "esplêndido à vista", *thàuma idèsthai*, segundo a expressão épica recorrente. Imagina-se visualmente sua força: fúlgido nas suas armas cintilantes, sobressai pela terrível crista e pelas plumas do elmo, e é muitas vezes descrito em movimento rápido, gerando comparações com exemplos extraídos do mundo da natureza e que impressionam a vista, como grandes animais, pássaros velozes, o fogo, o raio do céu.[122]
>
> Todos os heróis épicos têm um público, quanto mais não fosse pelo fato de que alguns se definem justamente pela necessidade que um dia terão de se fazer reconhecer.[123]

O esplendor do herói épico - sua descrição resplandecente e ágil - reflete sua sobre-humanidade, que se fundamenta não apenas por suas façanhas, mas também pela sua origem

[122] SEGAL, Charles. "O ouvinte e o espectador", in *O homem grego*, op. cit.

divina. É comum, nas versões escritas das narrativas homéricas, repetir-se o epíteto "a um deus semelho" para caracterizar o herói. Outro termo, assim digamos, homérico, que aparece com freqüência nas narrativas heróicas é "cumprir o destino funesto", expressão esta que se refere a uma outra característica do herói: a trajetória de trabalhos e sofrimentos que vai resultar na morte. Entretanto, a morte jamais é vista como perda ou fracasso, mas como conquista da imortalidade: ou pela recusa do lado mortal, prevalecendo a origem divina, que faz do herói, depois de morto, um deus, digno de culto (como ocorre a Héracles, um dos mais famosos heróis gregos); ou pela inserção do seu nome no canto dos poetas, que mantém o herói "vivo", na lembrança de seu povo:

> Estes heróis, que constituem (...) a "aposta do jogo dos deuses", estão votados após cada empresa, como os heróis civilizadores dos mitos das origens, a um destino funesto, ao erro ou à falta. Em última análise, só se salvam no momento da sua morte, através de uma recuperação de divindade (...).[124]

Além da poesia homérica, temos outra fonte grega que menciona a existência dos heróis: os poemas de Hesíodo. Posterior a Homero (a quem se atribui a escrita da *Ilíada* e da *Odisséia* no século VIII a. C.), Hesíodo compõe sua obra no século VII a. C., num período de transição entre o mundo rural-oligárquico da Idade Arcaica e o mundo político da Idade Antiga. Podemos dizer que Hesíodo é o primeiro poeta que sistematiza as divindades gregas em genealogias, em seu poema *Teogonia*, que trata da origem dos deuses. Já em seu poema *Os trabalhos e os dias*, podemos dizer, resumidamente, que Hesíodo trata da origem dos homens e prescreve uma vida justa pelo trabalho. É nessa obra, tratando da origem dos homens, que ele se refere aos heróis como a quarta raça que teria aparecido sobre a terra, após as raças de ouro, prata e bronze:

> Mas depois também a esta raça [de bronze] a terra cobriu,
> de novo ainda outra, quarta, sobre fecunda terra
> Zeus Cronida fez mais justa e mais corajosa,
> raça divina de homens heróis são chamados
> semideuses, geração anterior à nossa na terra sem fim.
> A estes guerra má e o grito temível da tribo
> a uns, a terra Cadméia, sob Tebas de Sete Portas,
> fizeram perecer pelos rebanhos de Édipo combatendo,
> e a outros, embarcados para além do grande mar abissal
> a Tróia levaram por causa de Helena de belos cabelos,
> ali certamente remate de morte os envolveu todos

---

[123] AUGÉ, Marc. "Heróis", in *Enciclopédia Einaudi, Vol. 30: Religião-Rito*.
[124] Idem.

> e longe dos humanos dando-lhes sustento e morada
> Zeus Cronida Pai nos confins da terra os confinou.
> E são eles que habitam de coração tranqüilo
> a Ilha dos Bem-Aventurados, junto ao oceano profundo,
> heróis afortunados, a quem doce fruto
> traz três vezes ao ano a terra nutriz.[125]

O poema de Hesíodo traz pontos interessantes a se refletir sobre a caracterização dos heróis. No trecho acima, vemos que a raça dos heróis sucede à raça de bronze, sendo "mais justa e corajosa" que esta. Os homens da raça de bronze, segundo o autor, "era do freixo, terrível e forte, e lhe importavam de Ares/ obras gementes e violências". Os homens dessa raça não se ocupavam de outra coisa que não a guerra, e sucumbidos pela *hybris*, pela desmesura de sua própria violência, "desceram ao úmido palácio do gélido Hades;/ anônimos; a morte por assombrosos que fossem,/ pegou-os, negra".[126]

As considerações sobre a raça de bronze são importantes pela noção de continuidade dada no poema – a raça dos heróis é igualmente guerreira:

> A raça de bronze e a dos heróis são destinadas exclusivamente à guerra: vivem, morrem combatendo. Os homens dessas raças são guerreiros; mas os da raça de bronze só conhecem a guerra; não cuidam da justiça. Os heróis, até na guerra, reconhecem o valor superior da Díke [Justiça].[127]

Entretanto, como afirma o trecho acima, é "mais justa" – não se deixa levar pela *hybris* guerreira, pela violência desmesurada – e "mais corajosa" – de onde vem sua glória eterna, motivo pelo qual os heróis não fenecem nas profundezas do anonimato do palácio de Hades, e sim tem seu destino na Ilha dos Bem-Aventurados, em que habitam "de coração tranqüilo": isentos de qualquer trabalho, nutridos pela terra. Curioso ressaltar que o poema menciona que apenas os "heróis afortunados" terão esse destino de imortalidade, o que significa que nem todos terão esse privilégio.

Além disso, o texto hesiódico nos traz uma importante consideração sobre o herói enquanto ser híbrido, divino e humano ao mesmo tempo, pois são a "raça **divina** de **homens** heróis"[128]. Essa definição se faz mais compreensível se considerarmos a sucessão das raças: a posterior aos heróis, a raça de ferro, configuraria um tempo em que os deuses abandonam os homens; um tempo em que o trabalho incessante, a fadiga, a doença e a morte prevalecem.

---

[125] HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: 1996, Iluminuras, 3ª edição.
[126] Idem.
[127] VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: 2002, Paz e Terra, 2ª edição.

Portanto, os heróis representam um tempo em que não só os deuses ainda são atingíveis, como também se misturam aos humanos. Pelas referências do poema, Hesíodo se localiza na idade de ferro[129] e sugere a existência dos heróis num tempo mítico (pois lutam pelos rebanhos de Édipo) ou na Idade Arcaica (pois lutam em Tróia).

Considerando a raça dos heróis em relação às demais raças humanas classificadas por Hesíodo, podemos dizer, conforme a interpretação de Jean-Pierre Vernant, que ela apresenta uma suspensão na trajetória de decadência humana que o chamado "mito das raças" propõe. Pois se os homens, a partir da raça de bronze, teriam perdido a imortalidade (concedida às raças de ouro e prata) e o convívio com os deuses, a época heróica restitui a união entre homens e deuses, com a criação de uma raça de semideuses. A "maior justiça" dos heróis simboliza o retorno da *Díke*, da justiça divina que teria desaparecido com a *hybris* dos homens de bronze, o furor guerreiro sucumbido à ordem real e divina. O herói seria, portanto, um **guerreiro servidor da ordem**. Porém, confinado na Ilha dos Bem-Aventurados, ou seja, absolutamente distante e à parte do mundo dos deuses e dos homens, os heróis teriam perdido sua função de servidor da ordem? Podemos dizer que o advento da raça de ferro (caracterizada pelo caos) sugere isto?

Hesíodo mesmo, declarando-se pertencente à raça de ferro, declara-se como o aedo[130], aquele que presentifica o passado. Essa característica da poesia épica manteria os heróis vivos, na memória dos homens da raça de ferro, e portanto, de alguma forma, "perto deles". Muitos aristocratas das tribos gregas arcaicas declaravam-se, inclusive, descendentes de um herói mítico. Portanto, a raça dos heróis teria duas características conflitantes: próxima aos mortais pela narrativa viva e exemplar, ou distante deles, intransponivelmente separados dos mortais e dos imortais?

Nesse sentido, é curioso que Hesíodo mencione que a raça de ouro e prata, imortais, se transforme em *dáimones*, dignos de culto por serem intermediários entre os humanos e os deuses, pela sua capacidade de intervenção no mundo. O poeta não atribui aos heróis qualquer tipo de culto, embora este seja mencionado por diversos historiadores modernos na sociedade grega antiga, em especial, a ateniense.

---

[128] Grifos nossos.
[129] "Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça" – verso 173 de *O trabalho e os dias*, retirado da já referida edição.
[130] HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses.* Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: 2001, Iluminuras, 4ª edição, versos 22-25.

Em Homero, também não encontramos tal menção. Inclusive, no texto homérico, a palavra herói não tem qualquer acepção divina, referindo-se ao príncipe ou ao simples guerreiro. Em Hesíodo, o fato dos heróis serem mencionados como "semi-deuses" já muda seu estatuto: considerados não mais meros mortais, mas ainda não dignos das honras cultuais designadas aos dáimones. Apenas por volta do século IV, após a filosofia pitagórica, aparece na cultura grega uma distinção clara dos seres sobrenaturais: deuses, dáimones e heróis, considerados, nessa ordem decrescente, superior aos mortais.

Antes disso, entretanto, encontram-se registros de culto aos heróis. Como ele se constituiu e a partir de quando são perguntas ainda não respondidas de forma esclarecedora pelos historiadores. Supõe-se que esse culto tenha surgido ou a partir do culto funerário doméstico ou na re-significação de antigas divindades caídas em desuso.[131] Muitas lacunas existem a respeito do culto aos heróis na Antiga Grécia, assim como sobre outros aspectos da religião grega (sabemos mais sobre a "mitologia grega" que sobre as práticas rituais que envolviam a cultura das comunidades gregas). Sobre os heróis, sabemos que seu culto integrava o "quadro da religião cívica", ou seja, práticas rituais incluídas no calendário da cidade e que eram praticadas durante o dia, publicamente. Tais rituais periódicos, na crença da comunidade, mantinham a ordem das coisas e aplacavam a ira dos deuses, trazendo benefícios à cidade. No caso dos heróis, estes estavam intimamente ligados à vitória nas batalhas. Além disso, é importante também ressaltar que os heróis caracterizavam uma categoria de entes sobrenaturais diferenciada de deuses e de mortos: ao contrário dos primeiros, configura-se como um homem que viveu no passado e foi promovido a um *status* quase divino por sua consagração pelos sofrimentos e morte; ao contrário dos segundos, não tem seu nome esquecido como a maioria dos defuntos. Dentro dessa particularização, supõe-se a principal razão do culto heróico:

> A empresa heróica condensa todas as virtudes e todos os perigos da ação humana; ela figura de certo modo o ato em seu estado exemplar: o ato que cria, que inaugura, que inicia (herói civilizador, inventor, herói fundador de cidades ou de linhagens, herói iniciador); o ato que, em condições críticas, no momento decisivo, assegura a vitória no combate, restabelece a ordem ameaçada (luta contra o monstro); o ato, enfim, que, abolindo os seus próprios limites, ignorado todos os interditos comuns, transcende a condição humana e, como um rio que sobe até a sua fonte, vem ajuntar-se à força divina (herói sacrílego, descida aos Infernos, vitória sobre a morte).[132]

[131] Citado por Vernant, op. cit., em nota de rodapé, pág. 101 da referida edição.
[132] VERNANT, op. cit.

Podemos, pois, considerar o culto heróico como **representativo da jornada humana**, de sua relação com o mundo e com o divino, colocando-se como **expressão de todos os problemas relacionados à ação humana na ordem do mundo**. Nesse sentido, o culto heróico pode tanto individualizar a figura do herói – como no caso da narrativa dos feitos heróicos, retomada, em Atenas, inclusive nas tragédias – quanto apagá-la, como acontece quando o culto ignora a "personalidade" do herói para fixar-se na ação a que preside nos primórdios (herói médico, guardador das fronteiras, protetor dos cavalos, categoria esta chamada de "deuses funcionais", por serem mencionados por suas funções pragmáticas).[133]

Embora estejamos quase sempre nos referindo à sociedade ateniense, sabemos que narrativas como a *Ilíada* e a *Odisséia* e os poemas hesiódicos são anteriores ao nascimento da polis. Isso significa que, embora essas narrativas tenham uma grande importância para a cultura de Atenas, ela também reflete uma organização social e os valores de uma sociedade aristocrática e oligárquica, anterior aos valores da democracia ateniense. É importante ressaltar que as narrativas épicas são fruto da Grécia Arcaica, e que a figura do herói épico reflete o poder da aristocracia (basta lembrarmos que Agamêmnon, Menelau e Ulisses, por exemplo, eram reis). Essa classe dominante na política e na economia também concentra os atributos e responsabilidades das atividades militares. Isso garante a ela o domínio das terras e riquezas (pois é ela quem as conquista e defende sua propriedade nos campos de batalha) e sua proeminência social – como descendentes de um herói mítico[134], capazes de realizar grandes façanhas em combate, de conquistar o mundo pela força. Desconsiderando tal ascendência semi-divina dos aristocratas da Grécia Arcaica, o que se tem ressaltado, nos estudos históricos das últimas décadas, é que, na Idade Arcaica, apenas os aristocratas eram guerreiros, sobretudo, por uma questão material: as armas de guerra, feitas, geralmente, em bronze, eram caras, e, portanto, apenas tal classe, economicamente superior, poderia possuí-las:

---

[133] H. USENER, 1896, apud VERNANT, op. cit.

[134] Muitos autores mencionam a criação de uma genealogia que se origina num herói mítico, por parte de famílias nobres das polis gregas, como Paul Schubert: "(...) le roi de Sparte, au V siècle av. J.-C., se considéraient toujours comme des descendants d'Héraclès en ligne directe, er pouvaint fournir une généalogie à l'appui de leur revendication. Au dire de certains auteurs, l'orateur athénien Andocine aurait eu poru ancêtre le dieu Hèrmes en personne. Toutefois, en dépit de ces liens allégués, qui servaient manifestement a légitimer la posicion d'une personne ou d'un groupe social, l'age heroïque restait hors de portée des Grecs de la periode classique". In "Introduction" de APOLLODORE, *La Bibliotèque.* Tradução do grego sob direção de Paul Schubert. Lausanne: Editions de l'Aire, 2003.

> (...) o que predomina na história grega, desde as tábuas micênicas do século XII e dos Poemas Homéricos do século VIII, é algo totalmente diferente: há uma concentração das capacidades e das responsabilidades militares no topo da hierarquia social, nas mãos de uma elite que no campo de batalha desempenha um papel determinante, proporcional àquele que desempenha igualmente na política e na economia. É a essa elite que compete exibir, na primeira fila,a sua riqueza, o seu poder e a sua coragem, enquanto o povo, em segundo plano, se acantona em formações compactas para apoiar e aplaudir as façanhas dos campeões.[135]

Esse modelo de guerreiro-aristocrata não se altera muito no início da formação das cidades, por volta do século VIII a.C., em que as funções militares se tornaram privilégio dos que eram cidadãos (considerando as limitações da cidadania ateniense). Isso significa que o exercício das funções militares continua a ser condicionada a um estatuto social, e, lembrando que as atribuições políticas estavam intimamente ligadas aos rendimentos, às condições de armar-se adequadamente.

Entretanto, uma mudança considerável do modelo guerreiro-aristocrata se percebe, quando, no desenvolvimento das cidades, surge um novo tipo de combatente: o hoplita. As diferenças se manifestam tanto na indumentária do guerreiro quanto na forma de combate. Em relação à primeira, tem-se uma simplificação dos armamentos e das roupas e acessórios que protegiam o corpo do combatente, tornando-as mais acessíveis a um maior número de pessoas, o que aumenta consideravelmente o contingente militar, para além dos limites da aristocracia. Em relação ao segundo, o combate hoplita se dava com a formação de *falanges*, ou seja, grupos coesos que avançavam sobre o inimigo. Com a simplificação do armamento dos guerreiros, o ataque em grupo tornava-se importante na proteção da vida de cada soldado, o qual deveria zelar, sobretudo, pelos companheiros, não abandonando jamais o seu posto. Portanto, nesse contexto, o **combate singular do guerreiro épico** – com sua **força e glória individuais** – é substituído pelo **combate coletivo**, em que a coragem consiste em manter a qualquer custo a coesão da falange.

Embora tenhamos, no combate hoplita, um grupo militar organizado, ainda não podemos falar de uma instituição militar com atribuições específicas na sociedade. Não apenas os guerreiros, como também os chefes das falanges não tinham nenhuma formação específica, exercendo outras funções fora dos períodos das contendas, caracterizando um amadorismo militar. As batalhas hoplitas pouco alteravam a vida civil, acontecendo em campanhas que

[135] GARLAN, Yvon. Op. cit.

duravam alguns dias (ou no máximo semanas), destinadas a produzir rapidamente uma sentença inapelável. Ou seja, a guerra e o combate passam a se referir a questões pragmáticas relacionadas à polis, assim como seus integrantes eram simples mortais interessados nas vantagens sócio-econômicas advindas das batalhas, embora essas significassem um risco de morte. Todas essas mudanças no estatuto da guerra e dos seus combatentes contribuem para uma mudança na figura do guerreiro, para uma des-divinização desta:

> Não seria talvez, fora de propósito acentuar a importância que teve nas origens da polis o desaparecimento do herói, do guerreiro, como categoria social particular e como um homem dotado de uma *areté* e de uma *timé* específicas. "A transformação do guerreiro da epopéia em hoplita combatente em formação cerrada assinala não apenas uma revolução na técnica militar, mas traduz também, no plano social, religioso e psicológico, uma mutação decisiva."[136]

O combate hoplita já sinaliza uma transformação da figura do guerreiro, que se intensifica na contratação, para a luta nas batalhas, de *mercenários*, que eram guerreiros profissionais, assalariados, que serviam a uma cidade estrangeira. O surgimento de guerreiros mercenários, que trabalhavam por um salário, afasta qualquer relação cívica com a guerra, e a profissionalização do guerreiro, qualquer nobreza ou sobre-humanidade da função guerreira. Em finais do século V, tem-se a constituição de pequenos exércitos permanentes, de cidadãos escolhidos, mas que tinham na guerra uma profissão: eram como que "mercenários internos", como os chamou Yvon Garlan.

A constituição de um exército, ou seja, uma instituição militar específica, porque constante e com funções e atributos definidos, mostra que a identificação entre guerreiro e herói passa a sofrer mudanças a partir do desenvolvimento da Grécia política e do advento da democracia. Na sociedade ateniense do século V, surge uma nova forma de *poiesis*, que reflete as questões cruciais da cidade e apresenta uma nova figura de herói: a tragédia.

Produto da polis democrática, a tragédia diferencia-se da poesia épica já na sua constituição, que se dá pela palavra escrita. Dessa forma, o conteúdo narrativo dos mitos transforma-se, pela nova organização que o recorta e transpõe para uma fruição visual dos eventos (e não mais apenas auditiva, como se dava, na poesia épica, pelo canto do aedo).

---

[136] LLOYD-JONES, HUGH et alii. *O mundo grego*. Tradução de Waldencir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, apud BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega, vol. I.* Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

Dessa maneira, a tragédia centra-se, nesse "recorte visual" do mito, em questões fundamentais para a experiência humana. Ou seja, a tragédia, como o mito, apresenta um caráter primordial, mas de um momento específico – o da instauração da lei, do direito, que deveria, na polis, nortear a relação dos homens entre si, com os deuses e com a própria instituição da cidade.

Nesse sentido, o herói trágico apresenta uma diferença do herói épico: ao invés de "cumprir o destino funesto", o herói trágico parece refletir sobre esse suposto destino e sua vontade pessoal. Vernant e Vidal-Naquet, ao analisar a passagem do mito para a tragédia, ressaltam que ela parece delinear, pela primeira vez no Ocidente, a noção de vontade individual. O conflito entre esta e o destino pré-fixado pelos deuses explicita a principal questão imposta pela tragédia ao homem ateniense:

> O profundo debate instaurado pela tragédia versa sobre a responsabilidade do homem face aos seus próprios actos; recobre em parte o debate 'entre o passado do mito e o presente da cidade' (...) Na vertente do mito e das antigas formas de pensamento religioso é evocada a parte fatal, predestinada, do herói, o *daimon* que a ele se liga; na vertente das novas concepções jurídicas e das práticas políticas afirma-se o aspecto voluntário, intencional da sua acção, de que ele é considerado uma causa responsável (*aitios*).[137]

O herói trágico, portanto, coloca-se como o humano que age, apesar da intervenção dos deuses. A categoria do humano como agente coloca a questão da liberdade humana, e insere no herói o aspecto psicológico da luta interior. Refletindo, através de episódios do mito, as ações humanas, que se convergem para o plano dos problemas existentes na cidade, os heróis trágicos, mesmo quando retirados dos antigos mitos, fazem-se contemporâneos aos olhos dos que os vêem (e nesse ponto, vale ressaltar que os trajes das personagens eram da época da encenação, o que aumentava essa identificação temporal). Nesse sentido, tal identificação intensifica a *catarsis*, o processo de compaixão pelo personagem, tão semelho aos cidadãos que assistem e vivem as indagações de organizar um mundo, de instaurar uma ordem à parte da ordem divina:

> Vernant nota que a própria evolução da tragédia grega testemunha 'a relativa inconsistência... da categoria grega do agente'. No último dos grandes trágicos, Eurípedes, o fundo divino esfuma-se, e são-nos apresentados caracteres humanos, psicológicos: por isso mesmo, observa Vernant como Jacqueline Romilly, a tragédia traduz muito menos uma acção do que exprime o patético, a confusão da ordem humana quando esta se aparta da ordem divina. Podemos ainda interrogar-nos se a tragédia de Eurípedes, justamente porque elimina a sombra da fatalidade, não

[137] AUGÉ, Marc. Op. cit.

> revela, na sua nudez verdadeiramente trágica, o carácter heróico (não necessário) de toda a acção humana.[138]

O caráter heróico da ação humana em si talvez seja o ponto mais importante na diferenciação do herói trágico, em relação ao herói mítico e ao herói épico. A sobre-humanidade do herói se converte em super-humanidade – ele é extremamente humano, confuso, sozinho, apartado dos deuses. Seus atos e seu destino estão em suas mãos. Portanto, uma vez punido pelos seus erros, ou coroado pelas suas virtudes, o herói trágico ressalta a trajetória humana no estabelecimento da ordem.

De qualquer forma, podemos supor, tanto na Grécia Arcaica, quanto na Grécia Antiga da polis ateniense, uma importância fundamental da narrativa heróica, que consideramos *educativa*. Nesse sentido, podemos dizer que a narrativa heróica serve ao propósito de instaurar, para essas sociedades, um modelo de homem, seja como oligarca, seja como cidadão, configurando-se como *narrativa exemplar*.

É sem dúvida neste ponto que podemos relacionar mito e narrativa heróica. O que chamamos de herói mítico é um personagem que proveio do conjunto de narrativas primordiais, relacionadas ao contexto ritual-religioso. O que caracteriza tais narrativas é que esse herói não se localiza num tempo específico, datado, mas num contexto em que não há uma ordem estabelecida. Um sinal disso é que o próprio herói mítico apresenta uma personalidade instável – ora pratica (de acordo com nossos julgamentos ocidentais modernos) atos louváveis, ora comete atos hediondos, criminosos – expressa de maneira violenta e desmesurada. A *hybris*, o excesso, é o reflexo, na própria figura do herói, da desordem ainda permanente.

A trajetória do herói – suas façanhas, trabalhos e sofrimentos – configura-se como a própria trajetória de inserção e estabelecimento da ordem. O herói mítico, ao vencer monstros primitivos, forças da natureza, e ao afirmar seu valor e direito ao trono por provas dificílimas e quase impossíveis de ser realizadas, instaura a força dos valores humanos, sua distinção em relação tanto ao divino quanto ao natural. Num sentido mais profundo, podemos dizer que a narrativa heróica mítica tematiza a instauração da civilidade – os heróis, por exemplo, fundam as polis gregas.

---

[138] AUGÉ, op. cit.

Portanto, a narrativa heróica pode ser considerada como um *mito civilizatório*. O mito heróico proferido seria mantenedor da ordem e figuraria como exemplo para que os homens mantivessem-na: tanto para o aristocrata da Grécia Arcaica (considerando-se descendente direto desses heróis míticos, e portanto também herdeiro da função de instaurar e manter a ordem do mundo, o que fundamenta sua proeminência social) e os cidadãos no primeiro momento da polis grega (aristocratas que ainda mantém sua proeminência pelo exercício das funções guerreiras); quanto para os cidadãos da polis democrática, em que a figura de herói, gradativamente, desprega-se da figura do guerreiro, e passa à figura do homem político, na acepção aristotélica do termo: o homem que vive na polis e que funda uma ordem a partir da razão e do direito.

Enquanto instaurador da ordem, podemos então entender o sentido da palavra herói no grego arcaico. A palavra grega *herós* pode ser traduzida, etimologicamente, como "o guardião, o defensor, o que nasceu **para** servir", palavra que equivale ao termo latino *seruare*: "conservar, defender, guardar, velar sobre, ser útil".[139] Tal sentido da palavra coloca o herói como um servo de sua comunidade. Portanto, toda a sua trajetória só tem sentido na coletividade, tanto em relação ao benefício desta pela ordem instaurada e defendida, quanto ao objetivo de glória já mencionado. Nesse sentido, podemos pensar na figura do herói num contexto mais amplo.

Até o presente momento, nos concentramos na definição de herói grego na Idade Arcaica e Antiga. Mas sabemos que heróis existem em todas as culturas e sociedades e que, hoje, as narrativas heróicas configuram-se numa parte importante dos estudos antropológicos e psicanalíticos. Nesse sentido, vale ressaltar os esforços dessas duas áreas de estudo no sentido de estabelecer uma estrutura comum da narrativa heróica. Joseph Campbell chega a utilizar, em seu conhecido trabalho *"O herói de mil faces"*, o termo "monomito" para referir-se a essa estrutura comum.

Neste trabalho, sem dúvida um dos mais famosos a respeito dos mitos heróicos, Campbell propõe uma interpretação psicanalítica das narrativas heróicas de diversas culturas. Apesar das diferenças contextuais de tais narrativas, o autor já nos alerta no prefácio: "Há, sem

[139] BRANDÃO, Junito de Souza. Op. cit, vol. III.

dúvida, diferenças entre as inúmeras religiões da humanidade, mas este livro trata das semelhanças".[140]

Tentando, pois, aproximar os mitos heróicos de diversas culturas, Campbell também analisa a narrativa heróica na modernidade, que se manifestaria, segundo a psicanálise, nos sonhos e relatos de pacientes. Partindo da teoria dos arquétipos junguianos, o autor parece ter a intenção de propor ao leitor uma longa reflexão sobre a própria vivência interior do homem moderno.

Nesse sentido, a acepção de herói como o "servidor de sua comunidade", apresentada acima a partir da etimologia do termo grego, é ressaltada por Campbell como comum a várias culturas:

> O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis porque falam com eloqüência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. (...) Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como declara Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu.[141]

O trecho acima não deixa dúvidas da generalização que Campbell propõe da figura do herói – este não seria apenas o personagem excepcional dos antigos mitos e narrativas tradicionais, mas qualquer ser humano que conseguisse transpor os limites pessoais e de seu tempo, alcançando assim uma experiência humana válida, ou seja, digna de ser contada, de servir como exemplo, porque significa a capacidade humana de renovação do mundo. Podemos dizer que essa visão de herói reforça o caráter educativo da narrativa heróica, pois o herói é posto, nessa perspectiva, como um mestre, aquele que, ultrapassando as realidades cotidianas, conquistou um saber que transforma e revitaliza sua comunidade. É nesse sentido que dizemos que Campbell parece ter a intenção de propor uma reflexão profunda sobre a existência humana.

Além disso, Campbell traça, nos capítulos de seu livro, os diversos estágios do que ele chama de "lenda pessoal" do herói, chegando a resumi-la com um diagrama circular, com a seguinte legenda:

---

[140] CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces.* São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

> Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.[142]

Dentro dessa circularidade – em que o herói sai do cotidiano, aventura-se e volta a ele transfigurado – Campbell analisa uma série de estágios da aventura heróica, identificados em mitos de muitas culturas, como:

- a origem semi-divina: o herói é fruto de uma relação, carnal ou não, entre um(a) deus(a) e um(a) mortal; muitas vezes tal origem é ignorada pelo herói, e sua descoberta mudará os rumos de sua vida e suas escolhas pessoais;
- o nascimento incomum: o herói é gerado em condições adversas, e seu nascimento muitas vezes é maldito; em muitas narrativas, tenta-se impedir o nascimento do herói (pois ele representa uma ameaça a uma ordem estabelecida, ao poder de um indivíduo) e por isso sua vinda ao mundo acontece em condições adversas;
- infância e juventude excepcionais: os fatos que envolvem a infância e a juventude (ou seja, os períodos de formação do indivíduo) já demonstram as características especiais do herói – força, inteligência, sensibilidade ou agilidade excepcionais – o que faz dele um ser agraciado, mas também responsável por alguma missão importante;
- a aventura ou o ciclo de trabalhos: o herói deve passar por provas dificílimas, aventuras que comprovem sua sobre-humanidade. Tais provas se colocam imperativamente, seja através da percepção da responsabilidade advinda por dons excepcionais, seja pela aparição de um ente sobrenatural, que intima o herói à sua missão. O *imperativo da aventura* obriga o herói a ultrapassar suas limitações para realizá-la, mesmo que para isso ele receba alguma *proteção e ajuda sobrenaturais*, outro aspecto comum em mitos heróicos. A aventura ou ciclo de trabalhos apresenta as façanhas do herói (com as quais ele já contribui para sua comunidade), que leva o herói ao sofrimento e até mesmo à morte, configura-se como um *ritual iniciático*, pelo qual o herói deve passar para conquistar os poderes necessários para uma elevação individual e, posteriormente, comunitária.

---

[141] Idem.
[142] CAMPBELL, op. cit.

- O retorno beneficiador: o último estágio da aventura do herói seria retornar à sua comunidade após ultrapassar seus limites humanos e atingir alguma verdade, sabedoria ou poder que o beneficia, compartilhando-os com seus semelhantes, ou fundando realidades que melhorem o mundo no qual vivem. Tal retorno aparece como a derrota da morte (simbolicamente; ou como ressurreição, ou como conquista da imortalidade dos deuses, no caso da morte física do herói).

Embora considere aspectos comuns em diversos mitos heróicos, o autor reconhece diferentes "tipos de heróis", entre eles o "herói primordial" e o "herói humano": o primeiro, fundador do mundo, da natureza, das cidades; o segundo, operando num mundo já constituído, seria um explorador das possibilidades deste, estabelecendo, sobretudo, o controle das paixões humanas.

Entretanto, Campbell sempre coloca o "ultrapassar do limiar" como destino do herói, ou seja, ultrapassar seus limites e conquistar a glória pessoal e o benefício social. Nesse ponto, resta-nos uma última reflexão: sobre o que identificamos como herói romanesco, um tipo de herói que, nem sempre, ultrapassaria esse limiar.

O herói romanesco, protagonista de uma forma literária moderna – o romance escrito, em prosa, desde o século XVIII até os dias atuais – apresenta uma diferença de todos os tipos de herói até agora mencionados (mítico-primordial, épico, trágico-humano): não intenciona fundar, nem controlar um mundo:

> O herói romanesco, quanto a ele, não pode pretender dominar ou controlar o mundo e a história; é muito evidentemente o produto deles (...). A violência da história e o peso das sociedades são tais que a pessoa do herói pode aparecer como a sua pura transparência, como se não tivesse outra identidade que não fosse a dos acontecimentos quotidianos, regulares ou aleatórios, que a subjectividade simplesmente registra mais do que com eles se confunde. [143]

O herói romanesco é, pois, segundo Marc Augé, o reflexo de um mundo constituído, e mostra-se como tal, tanto quando integrado na sua ordem, quanto esmagado pelo "peso e violência" desta. Portanto, afirmando a ordem do mundo moderno, ou lutando contra ela, o herói romanesco não ultrapassa os limites de sua humanidade, e sim os expõe – o que se

[143] AUGÉ, Marc. Op. cit.

constitui como mola motriz dos romances modernos: o conflito interior do personagem com o mundo exterior.

Nesse sentido, convém mencionar as teorias de Georg Lukács. Partindo do pressuposto de que as formas literárias possuem um condicionamento histórico-filosófico – e que, portanto, as mudanças de gêneros podem exceder o nível das alterações estético-formais e revelar uma mudança na percepção de mundo[144] – o filósofo húngaro define o herói romanesco a partir da oposição entre este e o herói épico, analisando, em categorias psicológicas das figuras heróicas, o "mundo grego" no qual emergiram narrativas como as de Homero e o mundo moderno, em que emergem obras como as de Goethe e Schiller.

Caracterizando a "era da epopéia" pelo princípio da totalidade, ou seja, um mundo em que a alma e as ações do herói, as estruturas sociais, enfim, o destino, têm um mesmo sentido imanente e estão integradas, formando um todo homogêneo, Lukács afirma que, para o herói épico, não há distinção entre exterioridade e interioridade. Para este, a busca de aventuras no mundo exterior é simplesmente a "adequação das ações com a exigências intrínsecas da alma"[145]. O universo da epopéia, no qual as divindades ainda são acessíveis e distribuem dádivas ou castigos diretamente, no qual a transcendência (a realização plena da alma) se dá pela concordância com a ação no corpo social, é um universo no qual o herói reconhece sua substância, e, portanto, sente-se parte do todo.

Opositivamente, o herói romanesco é descrito como um ser solitário, e o mundo moderno, como um universo em que a totalidade é rompida. Ao contrário de um mundo completo, e, por isso, fechado na sua perfeição, a modernidade estilhaça-se num emaranhado de possibilidades; num "mundo grande" em que a integração entre as tantas nuances da realidade e, portanto, a homogeneidade tornam-se impossíveis. Dessa forma, o herói moderno não se reconhece no mundo: vê-se único na sua interioridade. Se na "era da epopéia" há a coincidência entre a substância interior e exterior ao herói, na "era do romance", o herói não percebe no mundo exterior (nos seus pares, na sociedade e suas instituições – família e

---

[144] LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: 2003, Duas Cidades/ Editora 34, 1ª edição. Conforme percebemos na seguinte passagem: "Pode ocorrer que a mudança afete apenas o objeto e as condições de sua configuração, mantendo intacta a relação última da forma com a sua legitimação transcendental da existência; surgem então alterações formais que, embora divirjam em cada detalhe técnico, não ferem o princípio último da sua configuração. Mas é possível que a mudança se dê justamente no *principium stilisationis* do gênero, que tudo determina, e assim torne necessário que à mesma intenção artística – condicionada de modo histórico-filosófico – correspondam formas de arte diversas." (pág. 36/37).
[145] LUKÁCS, op. cit., pág. 26.

Estado), uma substancialidade essencial comum, mas sim, vê na sua interioridade o único lugar possível da existência do essencial.

Podemos perceber, pelo raciocínio de Lukács, que a oposição interioridade/exterioridade só se delineia com a fragmentação do mundo, com a perda da sensação de pertencer a um universo integrado:

> (...) o herói do romance nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. **A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível**; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; (...) **quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra**.[146]

Apartado do mundo e dos outros homens, o ser moderno sente a solidão: reconhece não só o abismo entre sua interioridade e o mundo, mas o abismo entre a interioridade do "eu" e do "outro" – torna-se um "*herói problemático*". Apartado do mundo e dos outros homens, o que resta ao herói romanesco é a busca da essencialidade, do sentido não mais imanente do mundo, dentro de si mesmo. Portanto, é objeto de sua própria busca, de sua própria aventura:

> Ela [a tragédia da vida] põe em cena seus heróis como homens vivos, em meio a uma massa circundante presa simplesmente à vida, de modo a fazer com que, do tumulto de uma ação onerada pelo peso da vida, resplandeça pouco a pouco o claro destino (...). **Com isso, o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano**, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos.[147]

Ser herói, portanto, não é mais uma "exigência intrínseca da alma", não é mais a perfeita adequação ao mundo, mas, ao contrário, é uma triste sina: perceber o "peso da vida", sentir-se esmagado por ele – daí o sentir-se *problemático* – e, por isso, ser impelido a uma ação de elevar-se, de colocar-se acima, tanto da "massa presa simplesmente à vida" (os demais seres humanos, que, ao seu redor, não percebem o peso da ordem constituída), tanto de si mesmo, de sua própria sensação de abismo e derrota frente ao mundo. E, se essa busca interior de sentido, se esse enfrentamento do mundo conduzem a uma idéia de superação, de vitória

[146] LUKÁCS, op. cit. págs. 66/67. Grifos nossos.
[147] Idem, pág. 41. Grifos nossos.

heróica, há uma frustração no destino do herói: ao encontrar-se a si mesmo, ele está sozinho na descoberta, e o mundo e os outros permanecem os mesmos:

> A alma do novo herói, envolta em vida mas plena de essência, jamais poderá compreender que sob o mesmo manto da vida não reside, forçosamente, a mesma essencialidade; (...) ela sabe da idéia de seu eu que, movendo-a, nela vive, e por isso tem de crer que a multidão humana da vida a seu redor é somente uma tumultuada festa carnavalesca na qual, à primeira palavra da essência, as máscaras têm de cair e irmãos, desconhecidos, abraçar-se mutuamente. Ela sabe disso, anseia por isso **e encontra a si mesma, sozinha, no destino**. **E no seu êxtase de ter-se encontrado, mistura-se, numa chave elegíaca e acusatória**, a tristeza do caminho que conduziu até ali: **a decepção com a vida**, que nem sequer foi a caricatura daquilo que sua sabedoria do destino proclamou com tão nítida clarividência, e cuja crença lhe deu a força para avançar solitária nas trevas. [148]

Portanto, a busca da essência torna-se plenamente individual. O sentido encontrado na "alma interior" não é coletivo, não há como difundi-lo; nem tampouco a vida torna-se menos decepcionante no encontro do herói consigo mesmo: ela continua sendo uma "caricatura" dos seus desejos. Portanto, o herói romanesco reflete também uma outra característica da modernidade - a ausência de verdades a serem descobertas e difundidas, para o bem do todo, como também afirma Marc Augé:

> Heroísmo puro, na medida em que deriva do reconhecimento do facto de que não há verdade necessária, de que não há nenhuma certeza intelectual ou moral; não só nenhuma garantia de salvação (de que haveríamos de ser salvos?), mas também nenhuma certeza de um sentido. [149]

Dessa forma, as ações do herói romanesco, diante de uma modernidade ausente de verdades absolutas ou de um sentido essencial para todas as coisas, estariam voltadas exclusivamente para as questões subjetivas, para a busca pessoal, ao contrário da inserção coletiva do herói épico:

> O herói da epopéia **nunca** é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria **um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma**, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. [150]

---

[148] LUKÁCS, op. cit., pág. 44.
[149] AUGÉ, op. cit.
[150] Idem, pág. 67, grifos nossos.

As teorias de Lukács, de Augé (bem como de muitos intelectuais contemporâneos) sobre a forma romanesca e seu herói se configuram também num eco das teorias de Hegel, desenvolvidas pelo filósofo num denso trabalho denominado *Estética*. Propondo uma filosofia da arte, relacionando o "ideal" e as formas artísticas, Hegel analisa, na segunda parte deste trabalho, a ação e os caracteres na obra de arte, análise esta que acaba por apresentar algumas teorias a respeito da constituição da epopéia e de seus heróis, bem como sobre a modernidade e a constituição do *indivíduo* (enquanto oposição ao todo social), categoria fundamental para delinearmos a figura do herói romanesco.

Nesse sentido, Hegel associa os caracteres desses dois tipos de herói com a constituição do Estado. Analisando a idade heróica grega (que Lukács denomina "era da epopéia") como um período de "pré-legalidade", em que as vontades autônomas do herói prevalecem e se refletem nas suas atitudes (pois não há a submissão a um Estado constituído), o filósofo define o Estado moderno como uma organização que limita a autonomia individual pelo princípio da legalidade, colocando o indivíduo em segundo plano em relação ao todo[151]. Isso resultaria numa grande diferença entre o herói épico e o herói moderno: aquele, ao integrar a ordem do mundo, estaria em plena concordância consigo mesmo; este estaria sempre subjugado à ordem do mundo, que, quase sempre, não coincidiria com a sua vontade individual:

> Foi isso o que aconteceu na época heróica que aparece como uma época em que a virtude, areté, no sentido que os gregos atribuíam a esta palavra, era a base e a razão dos atos. (...) Os heróis (...) são indivíduos que, na independência dos seus sentimentos (...), por virtude do imperativo da sua vontade particular, realizam o que é justo e moral. (...) A individualidade tem em si mesma a sua própria lei sem estar submetida a uma lei, juízo ou tribunal exteriores. Por isso **os heróis gregos são produto de uma época pré-legal ou tornam-se eles mesmos fundadores de Estado, de modo que o direito e a ordem, a lei e os costumes emanam deles** e apresentam-se como criação individual que fica ligada à sua lembrança. Neste sentido era Hércules glorificado pelos antigos que viam nele o ideal da virtude heróica dos tempos primitivos.

[151] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: o belo artístico ou o ideal.* Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: 1999, Nova Cultural, Coleção "Os Pensadores", conforme explícito no trecho: "no Estado verdadeiro, os indivíduos devem regrar todas as particularidades da sua sensibilidade, da sua maneira de pensar e sentir, de acordo com a legalidade. Esta adesão da racionalidade objetiva do Estado independente de qualquer arbritariedade subjetiva pode revestir duas formas: ou de uma submissão pura e simples ao direito, leis e instituições enquanto encarnações da força que podem impor coercitivamente, ou de um livre assentimento, resultado do conhecimento, da racionalidade do que existe; neste último caso, o sujeito acha-se, por assim dizer, no objetivo. Todavia, os indivíduos não deixam de constituir um elemento secundário que, fora do Estado, é desprovido de qualquer substancialidade própria." (pág. 195)

> Assim verificamos, de um modo geral, que embora o espírito possa, na situação atual do mundo, agir espontaneamente em certos casos e em certos momentos, **ele nunca deixa de fazer parte, para qualquer lado que se volte, de uma ordem social estabelecida, e, longe de ser uma representação total, individual e vivente desta sociedade, não passa de um membro dela com possibilidades muito limitadas**. Só age, pois, dentro dos quadros desta sociedade e, assim, é de um particularismo infinito a natureza dos fins a que visa e da atividade que desenvolve bem como os interesses que representa. [152]

Conforme explicitam os trechos acima, Hegel define a *individualidade* do herói épico não como o reconhecimento de uma interioridade apartada do mundo exterior, mas como uma *autonomia*, uma *independência* do herói em relação ao mundo, as quais possibilitam uma integração *ativa* nele, fundando-o, modificando-o. Ao contrário, a *individualidade* do herói moderno configura-se como a *perda da identidade com o "Todo moral"*[153]. Consciente da separação entre si e o mundo exterior, que existe e organiza-se à sua revelia (não é mais possível intervir na ordem, pois o Estado objetivo subjuga a individualidade subjetiva), o herói moderno pessoaliza toda ação exterior, que passa a ter conseqüências não mais coletivas e sim individuais. Nesse sentido, Hegel conclui que há, no herói moderno, o desenvolvimento de uma *superindividualidade* (bastante reconhecível em algumas obras românticas) e considera esse traço do herói moderno como uma "inconsistência do caráter que degenera em fraqueza interna e numa exagerada sensibilidade" [154]. Em seu conflito com o mundo exterior, o herói moderno teria em sua interioridade um refúgio, uma defesa contra a pobreza do mundo exterior (que Lukács denomina "convencionalidade do mundo objetivo"):

> Alma que se presume grande e divina, adota para com todos os aspectos da realidade uma atitude falsa e, demasiado débil para suportar e elaborar o verdadeiro conteúdo do mundo real, cobre-se com a separação que a isola de ter o direito de tudo repudiar como indigno de si. O que efetivamente acontece a esta alma é **ficar inacessível aos interesses verdadeiramente reais e aos fins legítimos da vida; está dobrada sobre si mesma e mergulhada nas suas elucubrações religiosas e morais**. (...) O homem cai num estado de melancolia, de tristeza, de rancor, de mau humor sem fim. [155]
>
> Sem dúvida, esse sistema abstrato [que configura a forma romanesca] é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, **mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo**. Assim, na acepção hegeliana, os elementos do romance são

[152] HEGEL, op. cit., págs. 197/198 e 204, respectivamente; grifos nossos.
[153] Para usarmos a terminologia hegeliana. Lukács denomina "Totalidade" essa integração entre o ser e o mundo exterior, e "solidão" o estado de perda da identidade entre interioridade e exterioridade do indivíduo.
[154] HEGEL, op. cit., pág. 242.
[155] Idem. Grifos nossos

> inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que **só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira**; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe (...).[156]

Ao contrário da coragem do herói épico, criador e criatura de sua realidade, o herói romântico seria impotente diante da própria realidade (idéia que Lukács retoma em sua análise[157]). Hegel ainda conclui que seria anacrônico construir, na modernidade (em que o "Estado da legalidade" está constituído e estável), um herói independente e autônomo, que interferisse no mundo e agisse visando ao bem da coletividade; anacronismo este que está explícito, conforme o filósofo, na figura de Dom Quixote[158], de Cervantes, considerado por muitos como o primeiro romance moderno.

Relacionando, pois, as teorias de Hegel, compostas no limiar do século XVIII para o século XIX, e as de Lukács, compostas nas primeiras décadas do século XX, podemos dizer que eles estabelecem uma relação intrínseca entre modelo narrativo e estrutura social. Essa relação foi denominada aqui "intrínseca" porque o modelo estrutural das formas literárias (epopéia e romance, e o caráter, respectivamente, do herói épico e romanesco) revelaria um modelo de mundo e de experiência, definidores da figura de herói nas diferentes estruturas sociais[159]. Assim, para Lukács, o romance é a forma que dá continuidade à epopéia, pois é uma forma épica (narrativa) que, assim como o fazia a epopéia na época antiga, coloca em questão as relações do homem com o mundo exterior. Entretanto, essa semelhança traz em si um caráter opositivo: enquanto Lukács parece definir a "era da epopéia" como uma espécie de "infância do mundo" (em que o homem parece, edenicamente, estar integrado aos deuses e à natureza), ele define o romance como a "forma da virilidade madura", ou seja, de um mundo já construído, no qual, portanto, as expectativas de construção não existem. Um mundo em

---

[156] LUKÁCS, op. cit. Pág. 70, grifos nossos.

[157] LUKÁCS, op. cit., pág. 64/65. Conforme podemos perceber na passagem: "O alheamento (...), a postura sentimental moderna ante a natureza, é somente a projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere.", os homens se tornam prisioneiros das estruturas que eles próprios construíram, no estado moderno, e, portanto, a se tornam incapazes de vencê-las.

[158] HEGEL, op. cit., pág. 206: "É que este gênero de independência só na cavalaria e na estrutura feudal da Idade Média tem terreno favorável. A partir do dia em que a ordem fundada sobre a legalidade completou a sua estrutura, de caráter inteiramente prosaico, a aventurosa independência dos representantes da cavalaria passa a ser uma coisa anacrônica; quando, apesar disso, ela quer se prolongar e a cavalaria se continua a considerar como a vingadora das injustiças e o auxílio dos oprimidos, então cai no ridículo que Cervantes representou em Dom Quixote."

[159] Ressaltamos isso para que não haja confusões entre as análises empreendidas por esses autores e a chamada "análise sociológica genético-estrutural", empreendida posteriormente por teóricos como Lucien Goldmann, da qual trataremos a seguir.

que as coisas se cristalizam como fragmentadas e imperfeitas e as ilusões estão para sempre perdidas:

> O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude do seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva, uma resignação.
> (...)
> A melancolia de ser adulto nasce da experiência conflitante de que a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior, a cujo despotismo nos devotamos agora docilmente, uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos. Os heróis da juventude são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos. Daí a profunda certeza de sua marcha (...).[160]

Concluímos, pois, que Lukács, a partir das teorias hegelianas, define o herói épico como aquele cujo destino já lhe é dado pela coincidência entre seus desejos e a ordem do mundo exterior; ao contrário, o herói romanesco moderno vai em busca de um destino, pois não o vê em evidência no mundo que o circunda, dado o abismo entre a realidade interior e exterior:

> A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. **A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de harmonioso** – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.[161]

Lukács afirma que o romance deve deixar entrever, na sua estrutura, os "abismos e fissuras" da situação história em que emerge essa forma narrativa, e tais teorias suscitaram, durante o século XX, debates importantes sobre as formas narrativas e a constituição do romance como forma literária "tradutora" da modernidade. Dentre muitas, podemos citar as teorias de Lucien Goldmann, que, em meados da década de 60, publica *Sociologia do romance*, um estudo estrutural dos romances de Malraux (autor francês do início do século XX). Na introdução, o autor faz referência às teorias de Lukács e retoma alguns conceitos de sua análise do herói moderno.

---

[160] LUKÁCS, op. cit., págs. 71, 87/88, respectivamente.
[161] Idem, pág. 60.

Partindo de uma análise sociológica do romance, a partir do método estruturalista genético, Goldmann analisa a gênese da estrutura romanesca a partir do estabelecimento da sociedade capitalista. Referenciando a terminologia de Lukács, resgata a idéia de *herói problemático*, desenvolvendo-a a partir do que chama de *degradação*:

> O romance é a história de uma investigação degradada (a que Lukács chama demoníaca), pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado, mas em um nível diversamente adiantado e de modo diferente. [162]

Para Goldmann, o herói romanesco estaria entre dois pólos: o da busca de valores autênticos e o da inserção num mundo degradado[163]. Por isso uma "busca degradada de valores autênticos" – contradição que estaria no cerne da psicologia do herói moderno, pois este, inserido numa sociedade degradada, partirá para uma busca (que terá como princípios os da degradação em que está inserido) de valores autênticos – busca esta que demonstra o reconhecimento, por parte do herói romanesco, da contradição entre seus desejos e o mundo exterior . O que o autor chama de degradação está intimamente ligado a uma crise de valores que envolvem a relação do ser humano com o mercado, a partir do advento da sociedade capitalista[164]. Numa análise marxista, Goldmann analisa dois modelos de sociedade: uma na qual existe uma "relação natural, sã" entre homens e bens materiais, em que estes seriam reconhecidos por seu "valor de uso" (ou seja, conforme sua utilidade concreta) e seriam valorizados qualitativamente; e outra, na qual os bens materiais seriam reconhecidos pelo seu "valor de troca", ou seja, por valores quantitativos, que suprimiriam aos objetos seus valores reais, autênticos, o que acarretaria, aos homens, uma perda de consciência do real valor dos objetos. Isso significa que, ao invés de enxergar o objeto em si e seu valor de "consumo/utilidade futuros" o homem enxergaria nele exclusivamente o seu valor monetário. Isso seria uma relação *degradada* entre seres e bens materiais que, numa instância mais profunda, acabaria por degradar a relação entre os seres e os bens artísticos e afetivos também:

> Na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda a relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a

---

[162] GODMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: 1976, Editora Paz e Terra, 2ª edição, pág.8.

[163] Idem, pág. 9: "Situado entre esses dois pólos [a ruptura radical e a inserção na comunidade], o romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda épica supõe e, por outra parte, de sua ruptura insuperável (...)".

[164] Idem, pág. 16: "Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser *a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado*."

> desaparecer, tanto das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos. Naturalmente, os valores de uso continuam existindo e regem até, em última análise, o conjunto da vida econômica: mas a sua ação adquire um caráter implícito, exatamente como o dos valores autênticos no mundo romanesco.[165]

Faz-se explícito, nas passagens citadas, a crença de Goldmann de que há uma "transposição *direta* da vida econômica na vida literária"[166]. Assim como os valores qualitativos, autênticos, continuam a reger o mundo, assim também, no romance, tais valores autênticos prevalecem, mas de maneira "disfarçada", como que oculta sob a estrutura social degradada, pois tudo tem a mediação do valor quantitativo. Nesse sentido, Goldmann afirma que o *herói problemático* é aquele que, percebendo a degradação do mundo, insiste em não sucumbir a ela, mas, contraditoriamente, precisa integrá-la para pertencer à sociedade:

> No plano consciente e manifesto, a vida econômica compõe-se de pessoas orientadas exclusivamente para os valores de troca, valores degradados, aos quais se somam na produção alguns indivíduos – os criadores de todos os domínios – que se conservam orientados, essencialmente, no sentido dos valores de uso e que, por isso mesmo, situam-se à margem da sociedade e convertem-se em indivíduos problemáticos; e, naturalmente, mesmo esses, a menos que aceitem a ilusão (...) romântica da ruptura total entre essência e aparência, entre a vida interior e a vida social, não lograriam furtar-se às degradações sofridas por sua atividade criadora na sociedade produtora para o mercado, a partir do instante em que essa atividade se manifeste exteriormente, se converta em livro, quadro, ensino, composição musical, etc. desfrutando de um certo prestígio e tendo, por isso mesmo, certo preço. Ao que falta acrescentar que, enquanto consumidor final, oposto, no próprio ato da troca, aos produtores, todo indivíduo, na sociedade produtora para o mercado, encontra-se em certos momentos do dia na situação de aspirar a valores de uso qualitativo que não pode atingir senão pela mediação dos valores de troca.[167]

Torna-se visível que Goldmann relaciona o herói problemático da forma romanesca com o indivíduo problemático da sociedade capitalista e sua crise de valores, chegando mesmo a mencionar tal crise nas relações entre arte e mercado (que são referidas por diversos autores como um dos elementos formadores na ascensão do romance enquanto forma literária): a obra de arte torna-se valor de troca, e não existe mais, exclusivamente, por seu valor qualitativo; em decorrência disso, o autor passa de indivíduo problemático a indivíduo degradado, por, ao tentar fugir da degradação capitalista na produção artística, ter de submetê-la à venda para poder sobreviver.

---

[165] GOLDMANN, op. cit., pág. 17.
[166] Idem, pág. 20.
[167] Idem, pág. 17.

Concluímos, pois, que tal contradição intrínseca da própria produção e difusão da obra de arte romanesca (o que seria do plano da economia), se refletiria na estrutura dessa arte e na psicologia do herói-protagonista (plano literário), segundo o raciocínio de Goldmann, e configurando, como ele afirmou, uma transposição *direta* de um plano a outro.

Em sua análise dessa transposição, o autor excede as teorias tradicionais da sociologia da literatura (que afirmam que a obra literária é reflexo de uma consciência coletiva), apoiando-se na teoria marxista do fetichismo e da coisificação, que afirmam a *perda da consciência coletiva* numa sociedade exclusivamente voltada para o mercado, pois ela tende a apenas ser um reflexo da realidade econômica a que está sujeita, ao invés de empreender uma reflexão a seu respeito e intervir sobre ela. Portanto, a forma romanesca não seria a expressão de descontentamento e desejo de ruptura de uma consciência coletiva, e, logo, não haveria, na ação do herói, uma projeção de mudança social ou ação que vise ao bem da coletividade. Dessa forma, Goldmann defende que, embora o romance de herói problemático seja uma expressão da vida burguesa, ele não se apóia nas projeções de pensamento e realização conscientes desta classe[168]:

> Não podendo obra nenhuma ser a expressão de uma experiência puramente individual, é provável que o gênero romanesco só pudesse nascer e desenvolver-se na medida em que um descontentamento afetivo não conceptualizado, uma aspiração afetiva visando diretamente aos valores qualitativos, tenham-se gerado no conjunto da sociedade, ou apenas, talvez, entre as camadas médias em cujo seio se recruta a maior parte dos romancistas.
> É uma forma [a romanesca] de resistência à sociedade burguesa em curso de desenvolvimento. Resistência individual que não pôde apoiar-se, no seio de um grupo, senão em processos psíquicos afetivos e não conceptualizados, precisamente porque as resistências conscientes que poderiam ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo (...) não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais. O romance de herói problemático define-se assim, contrariamente à opinião tradicional, como uma forma literária ligada, sem dúvida, à história e ao desenvolvimento da burguesia, mas que não é a expressão da consciência real ou possível dessa classe.[169]

A definição de um "descontentamento não conceptualizado", ou seja, não formulado consciente e conceitualmente por um grupo social, colocam o herói problemático como figura

---

[168] Segundo Goldmann, a obra de arte não é um reflexo de uma consciência coletiva concreta, mas de uma consciência coletiva *possível*, ou seja, o reconhecimento das tendências de um certo grupo orientadas para um certo estado de equilíbrio (GOLDMANN, op. cit., pág. 18/19).
[169] GOLDMANN, op. cit., pág. 22 e 25, respectivamente.

individualizada que, em conflito com a realidade degradada, não consegue superá-la[170]. Goldmann afirma que o romance seria uma "resistência difusa ao mundo coisificado", e, retomando Lukács, que a superação (quando se configura como destino do herói moderno) não deixa de ser "abstrata, conceptual e não vivida como realidade concreta"[171], pois o romance seria visto como criação imaginária individual (diversa, portanto, da narrativa épica, que se configura como memória coletiva, ou seja, como realidade do passado que se presentifica).

Em suma, as teorias de Goldmann retomam as de Lukács, no sentido de reforçar as idéias de um herói individual, apartado do todo e fadado à busca inócua de um sentido para a própria existência. Entretanto, Goldmann reveste essa análise de pressupostos sociológicos, justificando a idéia de *degradação* (termo com que define o que Lukács chamou de uma realidade múltipla e fragmentada, em que o indivíduo não reconheceria mais a sua substância) pela realidade sócio-econômica capitalista. Dessa forma, Goldmann parece não só convencido do realismo romanesco ao representar a realidade na qual emerge, mas também de que a transposição da realidade se dá diretamente por estruturas mais profundas, levando ao romance a representação dos conflitos individuais com a estrutura estatal. É provável que, neste sentido, as teorias desse autor tenham sido acusadas de reducionismo, causado pela análise marxista que vê apenas as estruturas materiais como determinantes de todas as outras estruturas sociais.

Relacionando ainda os ecos das teorias de Hegel e Lukács sobre a narrativa, podemos encontrá-los em um importante filósofo do século XX, Walter Benjamin, que, em seu conhecido artigo intitulado "O narrador", discute o estatuto da narrativa moderna. Uma semelhança entre esse autor e Goldmann seria a perspectiva da degradação, embora aquele a caracterize de maneira bem diversa deste. Benjamin acredita, como um pensador que escreve no período entre guerras e presencia os horrores do nazi-fascismo, na decadência da experiência humana, o que, segundo suas teorias, acarretaria em uma decadência da narrativa. Entende-se por narrativa, nesse artigo, a história contada, em que o narrador se presentifica como o sábio que transmite a experiência, vivida por si mesmo ou pelos outros, como um

---

[170] Problematizando a questão, Goldmann afirma (em nota de rodapé da pág. 22) que a "caixa de ressonância" afetiva e coletiva, isto é, a repercussão dessa expressão individualizada, ainda é um "problema de difícil solução", o que parece significar que a questão ainda não foi amadurecida em termos teóricos

[171] GOLDMANN, op. cit., pág. 23 (nota de rodapé nº 7 e 13, respectivamente).

caminho norteador da experiência futura, um *conselho*. Para Benjamin, o primeiro sinal dessa decadência é o advento do romance:

> O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. (...) A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente diferente da que caracteriza o romance. (...) O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. [172]

O romancista, portanto, diferencia-se do narrador: este compartilha sua experiência na narrativa, ou seja, há uma importância coletiva nela, tanto em sua enunciação, quanto em seu conteúdo, que se configura como um conhecimento de sabedoria, vital para sua comunidade. Já o romancista é um ser solitário: ele escreve individualmente, sem a autoridade atribuída pela comunidade, sobre um ser também individual, que, ao contrário do protagonista da épica, plenamente inserido em seu mundo, tem uma vivência *perplexa* no mundo moderno. Nesse aspecto, Benjamim também relaciona a forma romanesca com a modernidade capitalista e burguesa: ela seria fruto de uma época em que a aceleração do tempo social e as contínuas mudanças decorrentes dela anulariam a noção de *tradição*. Se na poesia épica, o ancião que enuncia a narrativa tem uma experiência a ser contada, esta pode comunicar um conselho porque há uma vivência compartilhada entre as gerações, o que podemos chamar de tradição. No romance, isso se faz impossível: a narrativa dos fatos e experiências perde rapidamente seu sentido de *conselho* numa realidade em constantes mudanças, a comunicação de experiências entre gerações se torna inócua (o que um idoso viveu não serve mais de modelo de experiência a um jovem que vive uma realidade muito diferente):

> Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se "dar conselhos" parece

[172] BENJAMIN, Walter. "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: 1987, Editora Brasiliense, 3ª edição.

> hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis.[173]

Portanto, Benjamin também identifica o ser moderno como um ser solitário, isolado de seus pares e de um mundo que se multiplica em mudanças. A solidão do romancista se converte também no isolamento do leitor – ambos são pólos individualizados da experiência narrativa moderna, pois não só a escritura, mas também a leitura, se tornam silenciosas e individualizadas. O leitor encontra, pois, na forma romanesca e no herói solitário, a ausência da tradição e da memória, que antes orientavam os homens e os faziam seguros, já que o mundo se configurava em algo "conhecido".

Outro aspecto que, para Benjamin, vincula o romance à modernidade é a perda do "caráter artesanal" que a narrativa possuía. Retomando as antigas associações entre *texto* e *tecido*, Benjamim descreve o narrador como o artesão: da mesma forma que este articula os fios, formando um objeto homogêneo, o narrador articularia fatos, "tiraria uma história de dentro da outra", tornando a narrativa um todo orgânico, integrado, metáfora de uma sociedade de homens integrados entre si e a um sentido evidente de sua existência. Já o romancista, ao contrário do artesão, reproduz a fragmentação do processo de produção industrial: registrando apenas os fatos da ínfima vida do herói na múltipla e desintegrada sociedade moderna, estaria expondo a *temporalidade* e a *busca de sentido* do indivíduo. Benjamin ressalta o aspecto temporal no romance citando Lukács: o romance não seria nada mais que "a luta contra o poder do tempo", numa época em que a quantificação do tempo e seu sentido de irreversibilidade[174] tornam o homem moderno angustiado e preso à sua existência terrena e corpórea. É preciso, dessa forma, buscar, de forma urgente, um sentido para essa existência:

> Com efeito, o sentido da vida é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida [do herói romancesco]. (...)
> Impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance. A frase diz que o "sentido" da sua vida somente se revela a partir de sua morte. Porém o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler "o sentido da vida". Ele

[173] Idem.

[174] A caracterização do tempo como quantificado e irreversível é típica da sociedade moderna, que tem a história como "mito fundador", isto é a idéia da tradição como *passado*. Já a narrativa mítica e até mesmo a épica *presentifica* o que aconteceu anteriormente, mantendo vivos os fatos importantes para coletividade e mantendo a ordem do mundo. A respeito da temporalidade do mito e da história, ver Mircea Eliade, *Mito e realidade* e Jaa Torrano, em seu prefácio da tradução da *Teogonia*, de Hesíodo, na edição referida neste trabalho.

> precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance.[175]

A busca do sentido da vida envolveria ambos os pólos da forma romanesca – o herói-protagonista, cuja busca se constitui no cerne da caracterização de herói moderno, e o leitor, que também buscaria o sentido para sua própria vida. E o sentido da obra romanesca estaria no fim: ou da vida do protagonista, ou da própria narrativa, que configura como um fechamento que institui uma unidade à forma romanesca. Este se opõe à abertura da narrativa épica – os episódios engendrados pelo narrador podem ser infinitamente continuados, assim como a realidade está aberta à intervenção do herói. Fechada, a forma romanesca reflete a impossibilidade da intervenção, a impotência do herói moderno: o estado está constituído, o tempo é irreversível e a experiência, incomunicável.

Foram muitas as nuances teóricas e as figuras de herói que buscamos apresentar. Não temos a pretensão de abarcar todas as teorias e questionamentos a respeito. O que, finalmente, podemos concluir, é que as inumeráveis narrativas heróicas, com suas estruturas, valores e diferentes figurações do herói, nos trazem a possibilidade de pensar nas diversas sociedades humanas, sobre as relações que os homens construíram entre si e suas sociedades ao longo do tempo. Inclusive, nos trazem uma indagação instigante: cada sociedade investiria seus heróis do ápice, do auge das qualidades que prestigiam? Tornariam os heróis modelos de ser humano, pelo exemplo ou pelo contra-exemplo?

Em meio a tantas dúvidas, uma coisa, ao menos, podemos afirmar: a figura do herói está essencialmente atrelada às narrativas. Elas são seu espaço de sobrevivência: são elas que esclarecem e eternizam os feitos sobre-humanos dos heróis. Portanto, analisar as figurações do herói através dos tempos é, sobretudo, analisar os diversos modelos narrativos que, ao longo dos séculos, transformam-se e modificam-conservando as narrativas heróicas – paradoxo vital para sua continuidade.

---

[175] BENJAMIN, op.cit.

Hércules lobatiano: o herói épico-romancesco

A condição, portanto, da permanência dos mitos heróicos é, justamente, sua adaptação, ou seja, a transposição de velhas histórias para novas formas de narrativa. Adaptar, nesse caso, significaria a inserção de personagens e fatos, historicamente distantes, em elementos contemporâneos ao leitor, que possibilitassem um reconhecimento. Nesse sentido, a adaptação transformaria o sentido de antigas narrativas, que se converteriam em novas e, logo, diferentes narrativas, possibilitando, entretanto, que elas continuem vivas, ou seja, reconhecidas como parte da cultura – eis o paradoxo vital que citamos anteriormente.

Nesse sentido, é interessante continuarmos nossa análise da narrativa heróica construída por Lobato, atentando para as mudanças e continuidades que apresenta em relação às versões gregas do mito de Heracles. Comecemos por uma análise das descrições de Hércules, tanto físicas quanto psicológicas, apresentadas pelo autor em *Os doze trabalhos de Hércules.*

Das características físicas do herói, Lobato mantém a descrição canônica – Hércules tem o corpo grande (embora não se faça menção ao seu tamanho gigantesco, referido nas narrativas antigas), músculos avantajados, é excessivamente forte. Nesse sentido, a "novidade" da descrição lobatiana é definir Hércules como um atleta, o que acontece em vários momentos do livro:

> Hércules não entendeu. **Além de burrão de nascença, como todos os grandes atletas**, não podia entender aquela história de "vir de um século futuro". Talvez nem século ele soubesse o que era. Um herói daquele só sabe de hidras, leões, minotauros e mais monstros com que tem de bater-se. E fez a cara palerma dos que não entendem o que ouvem. [176]

O mais interessante na caracterização de Hércules como um atleta é a visão moderna deste como ser de físico avantajado, mas desprovido de inteligência, conforme explicita o trecho acima. Hércules, ao longo da obra, é retratado como um herói dotado de força, mas privado de raciocínio – e não raro recebe adjetivações como "uma besta", "burro", "palerma", que reforçam uma falta de esperteza, ao lado de expressões como "massa bruta", que reforçam

[176] LOBATO, Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules.* São Paulo: Brasiliense, 1985, 12ª edição, pág. 17.

sua força física. Aliás, a desmesura, o excesso de proporções e hábitos, que também são uma característica canônica do herói mítico, vêm a reforçar uma imagem animalizada:

> - O bom é irmos esperar num campo aberto. Isto de cidades não serve para Hércules. Ele não cabe nelas, fica desajeitado, sem movimentos... Tem que hospedar-se numa hospedaria como todo mundo. Na hora do jantar como é? Vêm umas comidinhas para a mesa, que não lhe chegam para a cova dum dente. Não me saem da lembrança os carneiros assados que ele comeu no olival. Três, Emília, três!...
>
> (...)
> - Era no que eu estava pensando – respondeu Hércules. Não me ajeito em cidades. Nunca me ajeitei. Não posso pôr os pés na rua sem que comece a juntar-se gente. Tenho medo de que de súbito me venha algum acesso de cólera e eu os arrase..." [177]

O trecho deixa subentendido que Hércules só vive bem ao ar livre, e não se "ajeita" em cidades pelo fato de nem sempre controlar-se (condição indispensável ao convívio social). Em outras passagens, há menção de que o herói dormia ao ar livre, tal qual o centaurinho Meioameio, e que só se alimentava de carne, vindo a conhecer o sal apenas no convívio com os pica-paus[178]. São essas características que nos fazem afirmar que há uma imagem "animalizada" do herói, que parece ser desprovido inteiramente de cultura.

Mas, sem dúvida, é nas características psicológicas que encontramos variações mais interessantes da figura de Hércules. Já na primeira página do livro, Lobato descreve-o como um herói de "bom coração" e "bons sentimentos":

> A principal característica de Hércules estava em ser extremamente forte, extremamente bruto, mas dotado de um grande coração. No calor das façanhas muitas vezes matava culpados e inocentes – e depois chorava arrependido. Disse Anatole France: "Havia em Hércules uma **doçura singular**. Depois de em seus acessos de cólera golpear culpados e inocentes, fortes e fracos, Hércules caía em si e chorava. E talvez até tivesse **dó dos monstros que andou destruindo por amor dos homens** (...). Mais de uma vez, ao fim dum daqueles feitos, olhou horrorizado para a clava suja de sangue... Era robustíssimo de corpo e **mole de coração**".
> - Coitado! Tinha **coração de banana**... (pág. 7)

O trecho acima apresenta uma série de traços psicológicos com os quais Lobato desenvolve seu personagem: Hércules é doce, e sua meiguice se manifesta sobretudo na relação com os pica-paus, a quem se afeiçoa ao longo das aventuras; é altruísta, agindo em

---

[177] LOBATO, *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 33.
[178] LOBATO, *op. cit.*, pág. 42: "Hércules nunca prestava atenção a essas pequeninas coisas, e muitos bois e carneiros assados comera sem sal nenhum. Agora estava verificando como a carne melhora com o salgamento".

prol do bem do próximo; é atormentado por remorsos de seus crimes; é sentimental, chora com facilidade, tem um "coração de banana", como declara Dona Benta.

Essa descrição psicológico-emocional do herói não se aproxima das narrativas antigas, nem ao perfil do herói guerreiro da Grécia Heróica, no que podemos afirmar a *re-invenção* do herói por Lobato. No trecho acima, temos uma citação de Anatole France, que, como já vimos, configurou-se numa importante influência na obra do autor e na formação de uma imagem idealizada da Grécia Antiga. Mas, ao analisar a formação dessa imagem, não podemos deixar também de mencionar Will Durant. Embora não citado diretamente, há uma relação implícita de intertextualidade com o historiador, conforme podemos perceber no trecho abaixo:

> Lino, o mais antigo nome da história da música, tentou ensinar aquela criança a tocar e cantar, mas **Heracles** não gostava de música e matou o mestre com sua própria lira. Com a idade tornou-se Heracles **um gigante, desmazelado, beberrão, guloso, mas de bons sentimentos**. Por essa época um leão vinha destruindo os rebanhos de Anfitrião e Téspio. Este último, rei da Téspia, ofereceu sua casa e as suas cinqüenta filhas a Heracles, caso conseguisse destruir a fera. O jovem herói conseguiu matar o leão, de cuja pele fez uma túnica. Desposou então Megara, filha de Creon de Tebas e tentou fixar-se. Hera, porém, inoculou-lhe a loucura que o levou a assassinar os próprios filhos. **Hércules** consultou então o oráculo de Delfos, que o aconselhou a ir viver em Tirinto, onde serviria a Euristeu, o rei argivo, **durante 12 anos; findo esse período, tornar-se-ia um deus imortal.** Hércules obedeceu e realizou para Euristeu os seus célebres 12 trabalhos. Liberto pelo rei, Hércules regressou a Tebas. Realizou muitas outras façanhas. Uniu-se aos Argonautas, saqueou Tróia, ajudou os deuses a vencer a batalha travada com os gigantes, libertou Prometeu, ressuscitou Alceste **e freqüentemente, sem o querer, matava os seus próprios amigos**. Depois da morte passou a ser venerado como deus e herói; e, como fossem incontáveis os seus amores, inúmeras tribos diziam-se suas descendentes.[179]

Há, no relato de Durant, algumas peculiaridades interessantes, que aparecem também no texto lobatiano. A primeira que podemos citar é o fato de ambos os autores descreverem Hércules como forte, bruto (Lobato), gigantesco, desmazelado, beberrão, guloso (Durant), numa lista de características negativas, mas ressaltarem a **bondade** do herói: ele "tinha um grande coração", para Lobato e era um homem "de bons sentimentos", para Durant. No caso da descrição do historiador, ele afirma isso após ter relatado o 1º homicídio cometido pelo herói, e, adiante, reforça que ele "freqüentemente matava os seus próprios amigos", mas acrescenta que era "sem o querer". Numa leitura atenta, percebemos inclusive que a menção a

[179] DURANT, Will. *História da Civilização, 2ª parte – Nossa herança clássica: a vida na Grécia*. Tradução de Gulnara de Morais Lobato (revista por Monteiro Lobato). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957, pág. 53 e 54.

esse caráter violento vem numa enumeração de atos, e nada tem a ver com os precedentes. No caso de Lobato, o autor ressalta que Hércules matava no "calor das façanhas" – o que sugere que ele matava por necessidade, em situações de perigo e luta:

> Eu estava nessa ocasião em Tebas, donde saí para realizar uma aventura. Deixei Mégara e meus filhos entregues aos cuidados de Anfitrião. Minha aventura era liquidar uma série de monstros e gigantes malvados. E andava lidando nesse trabalho, quando um tal Licos se apoderou de Tebas e matou muita gente – e ia também matar Mégara e meus filhos. E já estava com a espada erguida sobre a cabeça da minha esposa, quando concluí o meu trabalho e voltei para Tebas. Ah! foi a conta! Dei tamanha moçada em Licos que o achatei como esta folhinha aqui. [180]

O trecho acima, um relato do próprio herói a Pedrinho, reforça que sua violência é usada para livrar a humanidade do mal (combater "monstros malvados") ou para defesa, o que exclui a idéia da violência do herói ser desmesurada e, muitas vezes, manifestar-se de maneira cruel ou gratuita.

Além disso, Lobato insere na personalidade do herói a **culpa**, que o faz "chorar arrependido", aproximando o herói de uma moral cristã:

> O estranho não é tê-lo pegado, é que esse centaurinho está hoje tão nosso amigo, e progride tanto em educação, que ando **com remorsos de haver outrora matado tantos centauros**. **Eles são gente como nós, Iolau**, apenas mais rústicos, mais selvagens. [181]

Sobre a atribuição de valores cristãos a Hércules, também encontramos um trecho de Will Durant em que o herói é apresentado como **benfeitor da humanidade**. As últimas palavras do trecho o apresentam muito semelhante a Cristo (o filho de Deus (note a semelhança sonora entre Deus e Zeus!), que se sacrifica pela humanidade):

> Este espantoso herói da cultura, segundo Deodoro, foi um engenheiro primitivo, um Empédocles pré-histórico; as lendas descrevem-no saneando fontes, fendendo montanhas, desviando o curso de rios, restaurando terras sáfaras, livrando as matas de feras destruidoras e **transformando a Grécia num país habitável**. Sob outro aspecto Hércules é tido como o **bem-amado filho de Zeus; sofre pela humanidade, ressuscita os mortos, desce ao Hades e acaba subindo ao céu**.[182]

---

[180] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 18.
[181] Idem, pág. 48, grifos nossos.
[182] DURANT, op. cit., pág. 54, em nota de rodapé. Grifos nossos.

A imagem de Hércules no trecho acima, sofrendo pela humanidade, por quem realiza tantas façanhas, é bastante semelhante à de Anatole France (citada por Lobato), que o descreve agindo "por amor dos homens". Há, ao longo do texto de Lobato, uma série de passagens em que se insinuam, no comportamento do herói, valores cristãos: ora Hércules os apresenta, ora é repreendido por não apresentá-los. Um dos episódios mais interessantes, nesse sentido, é o da morte de Folo:

> O triste fim de seu amigo centauro **encheu de dor o coração do herói**. Hércules **chorou como uma criança**, apesar das palavras de Pedrinho:
> - Não adianta, Hércules! O que adianta é fazermos os funerais de Folo e enterrarmos o cadáver dos outros.
> Emília censurou-o com a maior severidade:
> -Esse seu gênio exaltado não dá certo, Lelé. Por qualquer coisinha fica fora de si, enxerga tudo vermelho e lá vem a hecatombe. Matar cinco lindos centauros, que judiação! Bastava dar-lhes uma boa sova. De sova a gente sara, mas quem morre desaparece para sempre. O bom sistema é o dos americanos nas fitas de cow-boys. Quando chega a hora, o pega é tremendo, é dos que fazem a gente se torcer na cadeira. **O "bom,", depois de ser quase vencido, acaba vencendo e pondo o "mau" nocaute. Mas ninguém morre**! Era o que você devia fazer aqui: pôr nocaute esses centauros, mas só. **Que direito tem uma criatura de tirar a vida de outra** – não é mesmo, Visconde?
> - Sim – respondeu o escudeiro. – **Entre os mandamentos da Lei há um que diz: "Não matarás"**.
> (...)
> **O herói ficou envergonhadíssimo de sua ação** e concordou que era um bruto, indigno de ter um escudeiro como o Visconde de Sabugosa. (...)
> O enterro de Folo foi um ato comovente. Pedrinho fez um discurso ao pé da cova, tão bonito que **Hércules esvaziou toda a sua reserva de lágrimas**. [183]

Nesse trecho explicita-se o caráter sentimental de Hércules, cuja emotividade descontrolada opõe-se ao auto-controle dos pica-paus. É até interessante como os pica-paus, que são crianças, lidam com absoluta frieza ante a morte, e reagem de maneira racional e pragmática à situação – o que faz com que Pedrinho, em sua fala, assuma um papel de adulto em relação ao descontrole de Hércules (dizendo que não adiantavam as lágrimas e que eles tinham a fazer era enterrar os mortos). Além disso, é notável a repreensão de Emília e Visconde ao caráter violento do herói, que se baseia no mandamento cristão "Não matarás", citado verbalmente por Visconde. Em outras palavras, Hércules, um homem da Grécia Arcaica, é criticado por não seguir um mandamento cristão. Emília, ainda, propõe ao herói o modelo do herói romanesco. Isso se explicita em sua fala quando ela propõe a Hércules ser

[183] *Os doze trabalhos de Hércules,* pág. 73/74, grifos nossos.

como os *cowboys* dos filmes estadunidenses, enfatizando o maniqueísmo presente neles – o "bom contra o mal" – e sugerindo ao herói que apenas derrote os seus adversários, que os "deixe nocaute", mas que não os mate, isto é, que não transgrida a lei. E mais notável ainda é o fato de Hércules envergonhar-se da sua conduta e sentir-se indigno da companhia dos pica-paus.

Outro episódio emblemático, na narrativa lobatiana, da criação de uma interioridade para Hércules é a libertação de Prometeu:

> Mas Hércules sorria da maneira mais estranha, como que subitamente iluminado. É que ele sempre achara uma grande injustiça divina aquele suplício infligido ao titã, mas nunca tivera a coragem de o dizer, nem sequer a si mesmo. (...)
> Tão tremendas palavras soaram dentro de Hércules como a voz da sua própria consciência, acordada depois de longo período de mudez. Sim. Era aquele o seu pensamento secreto e nunca sussurrado nem para si mesmo. O sonho inconsciente de Hércules sempre fora libertar Prometeu. Esse sonho inconsciente acabava de fazer-se consciente graças à revolta e ao grito de guerra de Emília. E aconteceu então um fato assombroso: Hércules, o tremendo e invencível Hércules, o homem mais forte que o mundo jamais produziu, chorou... Chorou de pura emoção. E agarrando Emília e beijando-a na testa disse: - Você é a própria voz da minha consciência, criaturinha... [184]

Nesse trecho, a descrição da interioridade de Hércules é ainda mais nítida, quando o narrador menciona o "sonho inconsciente" do herói, e sua "iluminação": a tomada de consciência do sonho de libertar Prometeu e a coragem de realizá-lo, contrariando a vontade de Zeus. O interessante é que Emília é colocada como a "voz da consciência" do herói, a responsável por esse momento de iluminação, que é tão forte que leva o herói às lágrimas. O trecho é bastante ilustrativo do quanto Hércules afasta-se da figura do herói épico para aproximar-se do herói romântico – já que a "iluminação", esse momento de reconhecimento interior que o leva a rebelar-se contra a ordem exterior, é típica neste tipo de herói. Além disso, podemos também questionar que a categoria psicológica da *subjetividade interior* é bastante moderna e desconhecida para o grego antigo, conforme atesta Jean Pierre Vernant:

> A máxima de Delfos: "Conhece-te a ti mesmo" não convida, como tenderíamos a supor, a um debruçar-se sobre si próprio, invisível a qualquer outro, e que seria um mero acto de pensamento ou o domínio secreto da identidade pessoal. O cogito cartesiano, o "penso, logo existo" não é menos estranho ao conhecimento que o homem grego tem de si próprio do que à sua experiência do mundo, **dado que não**

[184] *Os doze trabalhos de Hércules,* pág. 228/229.

> **tem uma consciência subjectiva desse conhecimento ou dessa experiência**. Para o oráculo, a expressão "Conhece-te a ti mesmo" significa "aprende teus limites, sabe que és um mortal, não tentes colocar-te ao nível dos deuses". (...) De facto, **não se trata minimamente de incitar os seus interlocutores a volver o olhar para a interioridade de si próprios para se descobrirem no interior do seu próprio eu**. Se existe uma evidência irrefutável é precisamente que os olhos não se podem ver a si mesmos: têm sempre de apontar os seus raios para um objecto situado no exterior. Do mesmo modo, só podemos contemplar o "signo" visível de nossa identidade, o rosto que oferecemos ao olhar dos outros para eles nos reconhecerem, indo procurar nos olhos de outros o espelho que nos transmita do exterior a nossa própria imagem.[185]

Diferenciando a interpretação contemporânea da interpretação antiga da expressão inscrita no Oráculo de Delfos, Vernant reforça o fato de que não há, na cultura grega arcaica, a noção de um "eu interior", único, nem tampouco o incentivo a conhecê-lo, compreendê-lo. Ademais, a afirmação de Vernant parece confirmar as teorias de Lukács, quando afirmam a ausência de diferenciação e de ruptura entre o interior e o exterior, para o herói épico. Nesse sentido, Hércules se configura como um herói moderno, embora esteja, na narrativa lobatiana, na Grécia Arcaica.

Outro ponto que evidencia as diferenças entre a visão de mundo arcaica e moderna são as referências temporais. Will Durant, no último trecho aqui transcrito, traz referências temporais precisas, que Lobato reproduz. Nas narrativas arcaicas, não há qualquer referência ao tempo quantitativo, enquanto que Durant localiza a ação dos "heróis fundadores de cidades" no século XV a. C.[186], a mesma data em que Lobato situa os trabalhos de Hércules[187]. Além disso, o historiador precisa 12 anos de servidão de Hércules a Euristeu, como se o herói tivesse o prazo de um ano na realização de cada trabalho[188]. E, ao descrever a prescrição do oráculo, coloca a servidão não como maneira do herói purgar o crime hediondo de ter matado os próprios filhos (para o grego arcaico e antigo, derramar o próprio sangue era mais que um crime, era um sacrilégio), mas sim de obter a imortalidade, tornando-se um deus.

---

[185] VERNANT, Jean-Pierre (org). *O homem grego*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, 1ª edição, pág. 18/19, grifos nossos.
[186] DURANT, Will, op. cit., pág. 51.
[187] Curiosamente, nos livros de Lobato, aparecem referências temporais diferentes, situando os trabalhos do herói: o século XV a. C., n' *O minotauro* ("o tempo em que desejavam acordar era o século XV, justamente o em que se realizavam as famosas façanhas de Hércules", pág. 169) e o século VII a. C e XII/XIII., em *Os doze trabalhos*...("- Aqui, por exemplo – disse ele [Pedrinho, a Hércules] – vocês estão no século 7º antes de Cristo", pág. 22, e "Certeza não tenho, mas calculo que é o [século] 12 ou 13 antes de Cristo", resposta de Visconde quando Pedrinho pergunta em que século estão, na pág. 189). Isso só vem a comprovar a inexistência de uma data precisa na narração mítica, e a dificuldade de Lobato de situar precisamente o tempo quantitativo em que se passam os eventos míticos que insere em sua narrativa.
[188] Essa referência temporal, da duração de 12 anos na realização dos trabalhos, aparece na tragédia *As Traquínias*, de Sófocles, conforme mencionado no quadro comparativo das versões antigas do mito de Hércules (ver Anexos).

Mais um exemplo temporal interessante, na narrativa lobatiana, é quando Minervino conta o mito dos argonautas (nas págs. 93 e 94 da referida edição de *Os doze trabalhos...*), e a história de Medéia, situando-os no passado. Entretanto, num momento posterior da narrativa, eles vão até Medéia para que ela cure a loucura do Visconde (págs. 104/105), fazendo da personagem contemporânea deles. Esse é mais um aspecto que comprova a dificuldade de precisar, cronologicamente, as narrativas mitológicas.

Enfim, a partir da caracterização de Hércules, podemos refletir a respeito do modelo de narrativa heróica apresentado por Lobato em sua obra. Aparentemente, o autor tem consciência da diversidade dos modelos de narrativas heróicas, como demonstra o trecho abaixo:

> - Ah, Senhor Hércules, nem queira saber! D. Quixote é um famoso cavaleiro andante dos séculos futuros, um tremendíssimo herói da Espanha – mas com uma diferença: em vez de vencer nas aventuras como os heróis daqui ele sai sempre apanhando, com as costelas quebradas, mais moído de pau no lombo do que massa de pão bem amassada – e foi por aí além. Contou as principais façanhas de D. Quixote, todas terminadas com uma pancadaria no lombo do herói.
> - Mas se é assim – disse Hércules – por que lhe chamam herói? Herói aqui na Grécia não apanha, dá sempre...
> - É que ele é herói moderno. No nosso mundo moderno tudo é diferente. Até o Visconde é um herói científico. [189]

A fala de Emília, transcrita acima, explicita algumas características do herói moderno, e a observação de Hércules introduz uma oposição entre o herói moderno e o herói épico: enquanto Emília declara a luta de D. Quixote contra o mundo, da qual ele sempre sai perdendo, Hércules declara que "herói aqui na Grécia não apanha, dá sempre". Oposição esta que está no cerne das definições de herói épico e herói romanesco: enquanto aquele tem como características a sobre-humanidade (origem semi-divina), a distinção dos demais mortais (*timé)* e a superioridade em relação a eles (*areté*), que o predestina à vitória, a "fundar realidades"; o herói moderno/romanesco define-se pela solidão, pelo sentir-se apartado dos deuses e dos demais mortais, esmagado pelo mundo que o rodeia – e vivendo a luta entre sua interioridade e o mundo exterior, que esta não consegue vencer, resultando no fracasso.

Relembrar resumidamente estes conceitos da narrativa heróica – que desenvolvemos anteriormente – nos leva a uma reflexão sobre como Lobato constrói o "seu" Hércules, se podemos identificá-lo como um dos modelos heróicos dos diversos gêneros sobre os quais

discorremos há pouco. Pela fala do herói acima transcrita, temos a impressão que ele caracteriza-se como herói épico, por diferenciar-se de D. Quixote, e até mesmo questionar sua heroicidade, estranhando como um ser que perde as batalhas possa ser classificado como herói. Porém, prosseguindo nossa análise, perceberemos, pois, que o modelo heróico apresentado por Lobato é mais complexo, como demonstram os exemplos a seguir.

Em algumas passagens do livro, em que os pica-paus conversam sobre o comportamento de Hércules, temos a menção a uma espécie de a-moralidade ou a-legalidade por parte dos heróis, como percebemos nos trechos abaixo:

> Pelo que vejo, isso de heróis nesta Grécia Antiga é uma profissão como a de capanga lá no nosso mundo moderno... [190]
>
> Pedrinho assombrou-se com a facilidade com que na Grécia os heróis mandavam gente para o outro mundo. Roubar, matar – tudo coisas naturalíssimas. Hércules matou aquele filho de rei e lá prosseguiu como se não houvesse havido coisa alguma. E nada de polícia, inquérito, processo, júri, promotor, juiz, sentença, cadeia. Tudo muito rápido e expedito.
> O Visconde observou que nos tempos modernos havia a "justiça organizada", mas ali a Justiça eram os heróis. Eles andavam à caça dos maus, como lá no mundo moderno faz a polícia. E pegavam-nos e liquidavam-nos com a maior simplicidade. Que era Hércules, afinal de contas, senão a justiça em pessoa? Às vezes errava e matava inocentes – mas que justiça nesse mundo não erra? [191]

O primeiro, reforça a idéia da violência e de uma ação à margem de qualquer lei na comparação da figura do herói antigo com o capanga moderno; o segundo reforça as mesmas idéias quando menciona a naturalidade com que os heróis efetuam o que modernamente são considerados crimes violentos – e ainda mais quando Visconde esclarece o estado de pré-legalidade da Grécia Arcaica, em que a justiça não se efetuava por instituições e sim no direito de vingança, ou de liquidar aquele que se torna uma ameaça. O trecho, que se refere a Hércules pela ocasião do assassinato de Litierses, é muito interessante, pois apresenta características do herói épico que, como vimos na seção anterior, são apresentadas por várias teorias a respeito da narrativa heróica.[192]

Outras características que aproximam o Hércules lobatiano do herói grego arcaico é a descrição do seu comportamento excessivo, desmesurado e incontrolável; a menção à *hybris* e

---

[189] *Os doze trabalhos de Hércules,* pág. 17.
[190] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 93.
[191] Idem, pág. 188.
[192] No caso dessa fala do Visconde, achamos notável a semelhança com as teorias de Hegel a respeito da relação entre o herói e o estado, apresentadas nesse trabalho na pág. 100.

à loucura heróica, como percebemos nos trechos abaixo. Neles, as características são atribuídas tanto pelos personagens quanto pelo próprio narrador; ora referindo-se a Hércules, ora a outro herói, mas sempre salientando-se que se trata de um traço comum a todos os heróis:

> - Sim, o campo aberto... O ar livre... Os horizontes... As carneiradas...
> Esse ambiente para uma criatura **excepcional** como o herói, no qual **tudo era imenso** – as cóleras, as lutas, o apetite, as venetas... Hércules só se sentia bem quando solto na plena e larga natureza.
>
> - Hybris é o pecado da "insolência na prosperidade". Quando uma pessoa fica muito importante e começa a desprezar os outros, e a **orgulhar-se muito de seus dons, comete o pecado da hybris** – e lá vem Nêmesis castigá-la, abater-lhe o orgulho.
>
> (...) e o Visconde, no seu começo de loucura heróica, dera de brincar com tal espetaculosidade que chegou a dar na vista:
> - Pedrinho – cochichou Emília – não acha que o Visconde está se excedendo?
> - Sim, acho que está muito mudado e que continua a mudar...
> - Pois isto está me preocupando bastante – confessou Emília. – Ele também é um heroizinho e **todos os heróis passam por um período de loucura.** Não viu D. Quixote?
> - É verdade, sim, Emília. D. Quixote, Rolando, e até o nosso amigo Hércules, quase todos os heróis enlouquecem. [193]

Todos esses traços do herói épico contrastam, entretanto, com um dos atributos do herói moderno: o já mencionado perfil sentimental do Hércules lobatiano – a existência de uma consciência interior em desacordo com suas próprias atitudes e o mundo exterior. Outro fato que nos faz questionar a identificação de Hércules como um herói épico é o fato de que, durante a narrativa lobatiana, a *areté* – a superioridade do herói, do semi-deus, em relação aos demais mortais – é, na maioria das vezes, inexistente.

Isso se demonstra já de início, quando Hércules é apresentado como "burrão de nascença", o que se reforça ao longo dos 12 trabalhos, nos quais quase sempre se reforça que Hércules só sabia resolver aquilo que envolvia o uso da força, pois era incapaz de usar o raciocínio fino, a inteligência:

> Hércules arreganhou um sorriso. Se era um javali, então se tratava de massa-bruta, e de massa-bruta ele jamais teve medo. Para Hércules o **perigo** estava em trabalhos como o da corça, contra a qual a **sua força era inútil**, um trabalho que requeria

[193] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 40, 108 e 46, respectivamente.

> muita inteligência. Se vencera com tamanha facilidade a Corça de Pés de Bronze, isso fora **em virtude da colaboração de Pedrinho e dos outros**.
> "Sim", refletia consigo o herói. "**Eles representam a Inteligência e eu só disponho da Força. Em muitos casos a Força nada vale e a Inteligência é tudo** – como no da corça. Mas um javali, ah, ah, ah... São ainda mais broncos do que eu...".
> O Visconde filosofou que o laço de laçar animais, as bolas de embolá-los, as armadilhas de apanhá-los vivos, tudo são produtos da inteligência em sua luta contra a força bronca. **A força não tem esperteza, é burríssima, e por isso acaba sempre vencida pela esperteza da inteligência**.
> Emília assanhou-se toda. Esperteza e inteligência eram com ela.
> - Sei disso, Visconde. Depois que domei o Quindim e **agora tomei conta deste Hércules**, estou mais convencida que a verdadeira força é a cá do miolinho...[194]

Nos trechos acima, torna-se evidente como Lobato apresenta uma oposição entre força física e inteligência, colocando esta como superior àquela. Nesse sentido, voltamos à idéia da descrição do herói como "atleta", em que Lobato reforça uma dicotomia corpo/mente, que é bastante moderna, e não grega. Para os gregos antigos, tanto o cuidado das idéias quanto do corpo são importantes, haja vista que, na educação dos meninos aristocratas atenienses, tanto a aritmética quanto a ginástica eram conteúdos importantes na educação. Quando se tornavam adolescentes, ou seja, efebos, a educação do rapaz intensificava-se no preparo físico para guerra, mas, ao mesmo tempo, o rapaz estudava literatura e música (artes quase indissociáveis na cultura grega, uma vez que a *poiesis* grega era cantada). [195]

Além disso, outro fato da narrativa lobatiana que anula a *areté* do herói, também demonstrada no trecho acima transcrito e em muitos outros, é o fato de que Hércules depende da ajuda dos pica-paus para realizar suas façanhas. Lobato os retrata como superiores a Hércules por eles serem mais inteligentes que o herói (o que é decorrência direta da supervalorização da inteligência em relação à subvalorização da força), tanto que Emília declara que "tomou conta" de Hércules, por ser sua "dadeira de idéias":

> Estava acostumado a atacar centauros com suas flechas e mesmo com a clava, mas agora tinha de apanhar um vivo – e como, sem laço? Hércules **olhou para Emília com ar de quem diz: 'Vamos, dê uma idéia**'. [196]

A superioridade dos picapaus sobre Hércules é reconhecida pelo próprio herói, nesse trecho cuja narrativa apresenta a perspectiva do personagem e trechos de discurso indireto livre:

---

[194] *Os doze trabalhos de Hércules,* pág. 29.
[195] Sobre a educação ateniense na Idade Antiga, ver o interessante artigo "Tornar-se homem", in *O homem grego*, op. cit.
[196] *Os doze trabalhos de Hércules,* págs. 28/29, grifos nossos.

> Hércules não voltava a si do espanto. Que prodígios eram aquelas três criaturinhas do tal século 20! Tinham idéias melhores que todas as idéias da Grécia. Resolviam problemas dos mais complicados. **Chegavam até a realizar prodígios ainda maiores que as suas façanhas**. Domesticar um potrinho de centauro!... **Quem na Grécia Heróica jamais pensara nisso**? [197]

Se retomarmos a já citada fala de Emília na pág. 17 de *Os doze trabalhos...*, o interessante é que ela fala do herói moderno, e Hércules o opõe ao "herói grego" o guerreiro invencível. O curioso é que, como percebemos, Hércules não se encaixa exclusivamente nesse modelo, que ele mesmo descreve, do herói do seu tempo, ao longo da narrativa, uma vez que precisa sempre da ajuda dos pica-paus para vencer, o que sugere que ele seria derrotado se lutasse sozinho. A própria fala de Hércules, uma vez que ele acaba de ser ajudado por Emília, põe em xeque sua heroicidade. Ademais, na pág. 12 de *Os doze trabalhos...*, quando os pica-paus perguntam sobre Hércules a um pastor, ele declara sua superioridade (*"Não há quem o não conheça por aqui, tantas e tantas tem sido as suas proezas. Heracles é um herói invencível..."*), o que contrasta com a incapacidade do herói, revelada posteriormente, de resolver por si mesmo os problemas e vencer os desafios a ele colocados.

Portanto, paralelamente à "perda da heroicidade" de Hércules, temos a **"heroicização" dos personagens criados por Lobato**, dos famosos pica-paus. Podemos afirmar, dessa forma, que há uma **desmitificação da figura de Hércules, e uma simultânea mitificação da figura dos pica-paus** – em outras palavras, Hércules se torna por demais humano e falho, enquanto os pica-paus são capazes de proezas incríveis, jamais vistas na Grécia Heróica:

> - Não Hércules! Nada de clavas. Eu laço esse bicho – e veloz como um raio tomou o laço, deu a laçada e pôs-se a girá-la no ar. (...)
> Hércules devia estar vexado, porque afinal de contas **o herói da festa fora Pedrinho**, não ele. Mas seu coração era generoso demais para dar abrigo a sentimentos inferiores. Em vez de sentir ciúmes, pegou o pequeno nos braços e disse:
> - Eu queria ter um filho como você, Pedrinho! – e beijou-o.
> Emília não se conteve: chorou de emoção; e até o Visconde, que era milho fervido, enxugou sua lagrimazinha...
>
> Hércules abraçou Pedrinho. Pela segunda vez reconheceu que um garoto como ele era novidade na Grécia.
> - Muitos heróis temos tido por aqui, oficial; **mas herói-menino, o primeiro que apareceu na Hélade foi você**. [198]

---

[197] *Os doze trabalhos de Hércules,* pág. 31, grifos nossos.
[198] Idem, pág. 138 e 146, respectivamente.

O trecho acima, referente ao episódio do touro de Creta, explicita a transposição do estatuto de herói, que se atribui a Hércules, para Pedrinho, que se torna um "herói menino", uma novidade na Hélade. Além disso, Pedrinho, desde o princípio, é o "autor intelectual" do trabalho, pois é ele quem tem a idéia de laçar o touro, que idealiza e realiza a confecção do laço e instrui Hércules a usá-lo. E acaba por tornar-se o executor de fato, quando Hércules fracassa na tarefa de laçar o touro – dando "ordens" ao herói ("nada de clavas"). E, mais uma vez, Lobato explicita a generosidade do herói, cujo coração é "grande demais para sentimentos inferiores", o que o faz não se sentir diminuído com a atuação de Pedrinho – humildade estranha à competitiva cultura grega, arcaica e antiga.

Considerando ainda as façanhas incríveis dos pica-paus, podemos dizer que Emília tem um papel especial, nesse sentido, pois pode ser interpretada como um elemento sobrenatural de ajuda ao herói. Podemos compará-la, de certa forma, à ajuda que os heróis, geralmente, recebem dos deuses, nos mitos gregos arcaicos. Isso se explicita quando, na narrativa, Emília é considerada como feiticeira pelos povos que visita, na companhia de Hércules, e se torna ainda mais explícito num trecho como esse, em que a boneca é comparada às deusas e feiticeiras da Antiguidade:

> O herói não insistiu. Ninguém no mundo estava mais convencido de que o pelotinho humano era na realidade uma curiosíssima feiticeira dos séculos futuros. E, sendo assim, não teve a menor dúvida de que o antro do monstro fosse realmente o indicado.
> - Então posso atacar o pastor, certo de que o dragão vai sair daquela caverna?
> Emília respondeu com majestosa segurança:
> - Pode!
> **Era o tom de Medéia e de Circe. Era o tom dos oráculos. Era o tom de Palas** – e Hércules não duvidou nem por um milésimo de segundo. [199]

Todas essas considerações nos fazem perceber a **complexidade da figura heróica na obra de Lobato**, o que nos impede de indicar um único modelo de narrativa heróica no qual *Os doze trabalhos...* poderia encaixar-se. Há, na narrativa lobatiana, como percebemos, uma **oscilação entre figuras heróicas diversas**. Podemos afirmar, portanto, que Hércules ora é descrito como um herói épico (a origem semi-divina, a desmesura, o descontrole, a força que o singulariza), ora se torna um herói moderno (pelos aspectos da sentimentalidade e

[199] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 198, grifos nossos.

interioridade), ora perde seu caráter heróico, uma vez que a **distinção** típica do herói (que incluem a astúcia e a inteligência) não está presente em Hércules, e sim nos pica-paus.

De todo modo, mesmo com as oscilações observadas em sua narrativa, podemos dizer que Lobato conserva uma característica importante da narrativa heróica grega arcaica, como podemos perceber numa interpretação atenta das mudanças do protagonista Hércules ao longo da narrativa. À medida que convive com os pica-paus, Hércules se dá conta de sua brutalidade:

> Hércules sempre vivera em luta com os centauros, já tendo abatido muitos. Mas pela primeira vez via bem de perto e a cômodo um desses entes, e conhecia-o na intimidade – e nada encontrou em Meioameio que justificasse o seu antigo ódio aos centauros. Sim, se eram brutos, isso vinha apenas da falta de educação. Que diferença entre eles e os homens também sem educação? E Hércules, com toda a sua burrice, "teve uma idéia", talvez a primeira idéia de sua vida: que **é a educação que faz as criaturas**. [200]

Nesse trecho, como em muitos outros, reforça-se a violência e a brutalidade como frutos da "falta de educação". Hércules reconhece-os em si e nos centauros, com exceção de Meioameio, que, por ser ainda um filhote, está sendo ensinado pelos pica-paus. Lobato explicita, portanto, a idéia de que é preciso educar as crianças – seres em formação, sem idéias cristalizadas, conforme afirma explicitamente nessa passagem:

> Hércules comoveu-se ao saber daquilo. O pobre menino sacrificara uma prenda querida para sanar a brutalidade que ele, Hércules, havia cometido, qual a de tomar os carneiros sem consentimento do dono. E sentiu que aquele menino já era um produto da educação que a ele, Hércules, faltava. A idéia da educação que momentos antes havia concebido estava a aperfeiçoar-se em seu cérebro. E Hércules disse:
> - Estou achando bonito esse sistema de respeitar o que é dos outros. Bonito, sim. Só hoje botei o pensamento no caso – e aprovo. **E se ainda fosse criança como você, era o caminho que eu ia seguir. Na idade que tenho já não posso mudar. Muito difícil**...
> - Quer dizer que vai continuar pegando o que quer sem dar satisfação ao dono?
> - Sim.
> - Por quê?
> - Porque é tarde. **A varinha nova, o jardineiro verga e lhe dá esta ou aquela forma – mas que jardineiro dá forma ao tronco duma oliveira velha**? [201]

[200] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 40.
[201] Idem , pág. 41.

No trecho, a atitude de Pedrinho comove a Hércules, e sua honestidade é ressaltada em relação ao desrespeito de Hércules pela propriedade alheia – sendo que os valores apresentados por Pedrinho são vistos pelo herói como frutos da educação que não tivera (e não como fruto de uma outra educação, com outros valores!). Claro que os valores colocados como bons, os dos pica-paus, são valores cristãos, enquanto Hércules parece expressar uma amoralidade na sua maneira de viver – isto é, ele vive como um animal, satisfazendo imediatamente suas necessidades orgânicas, sem se importar com convenções (como a propriedade, por exemplo). Portanto, Lobato apresenta dois conceitos interessantes sobre educação: primeiro, que educar seria ensinar os valores contemporâneos do respeito à vida e à propriedade alheia; segundo, que só seria possível educar uma criança, pois o adulto não conseguiria mudar, por ser uma "oliveira velha", cujo "tronco" (leia-se personalidade ou moral) já estaria formado.

Entretanto, mesmo afirmando que continuará agindo da mesma forma, Hércules sofre uma transformação ao longo da narrativa, reconhecida por outros personagens...

> Iolau admirava-se da transformação que se ia operando no gênio do seu amigo. Nada mais da bruteza antiga. Estava sociável, alegre, brincalhão, sempre muito atento às ideiazinhas da Emília, aquele espirro de gente. E que familiaridade tinha ela com o tremendo herói! Era "você" para lá, "você" para cá, como se se dirigisse a Pedrinho ou ao Visconde. E o herói gostava daquilo... [202]

... e pelo próprio herói:

> O prodigioso cantor de penas ia improvisando, inventando a sua música de despedida da luz do sol. Pela primeira vez na vida, Hércules deu atenção ao rouxinol – e aquela música mexeu com ele lá por dentro. Era a 'educação' – e 'sua idéia sobre educação' lhe voltou à cabeça, fazendo-o pensar este pensamento: 'Estes picapauzinhos estão me educando...'.
>
> - Evoluir é mudar com aperfeiçoamento. Uma coisa que muda mas não se aperfeiçoa, não está evoluindo. A água dum rio está sempre mudando de lugar, mas não evolui, porque muda sem aperfeiçoar-se, entendeu?
> Hércules fez um esforço para entender e parece que entendeu, pois disse:
> - Nesse caso, eu também estou evoluindo. Minhas idéias estão mudando.
> - Para melhor ou para pior?
> - Para melhor... [203]

Nessas passagens, o narrador declara com todas as letras que Hércules está "evoluindo": através da convivência com os pica-pauzinhos, Hércules sensibiliza-se (torna-se

[202] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 50.

capaz de um momento de fruição estética) e começa a repensar seus atos, seus excessos, sua desmesura, sua agressividade e violência, o que o torna mais "sociável e brincalhão". Em outras palavras, podemos dizer que Hércules *civiliza-se*, o que nos leva a concluir que há, na narrativa lobatiana, assim como nas narrativas heróicas arcaicas, um caráter *educativo* ou *civilizador*.

A intenção consciente de veicular essa idéia – a de que só a educação pode mudar as pessoas – ser torna evidente no fato de que Lobato repete, inúmeras vezes, as "idéias do herói sobre a educação" (colocando até mesmo um certo enfado dos pica-paus ao ouvirem o que, para eles, não é novidade nenhuma) e, para não haver dúvidas, coloca-as num discurso final do herói, bastante explícito:

> - Meus amigos: não sei falar. Não recebi a educação...
> Emília olhou para Pedrinho.
> - ... **que é o que transforma as criaturas**. Minha educação foi só física, como muito bem diz o meu escudeiro. Criaram-me ao ar livre, ensinaram-me a desenvolver unicamente os músculos e a agilidade. Quanto ao resto, fiquei como nasci: um terreno baldio, como diz a Emília, onde o mato cresceu sem disciplina. Ela acha que uma criatura sem educação é como um terreno em que só há mato. **A educação é que transforma esse terreno em canteiro de cultura das artes e ciências úteis e belas**. Muito aprendi com vocês. **Minhas conversas com Emília, com o Visconde e o Pedrinho foram verdadeiras lições de que jamais me esquecerei**. Sempre convivi entre brutos – reis cruéis, deuses vingativos, heróis do meu molde, gente "ineducada", como diz o Visconde. Fui encontrar "produtos da educação" em vocês. No meu oficial Pedrinho vi um modelo de herói dum novo tipo. Apreciei muito as suas qualidades, e sobretudo a prudência. (...) hoje eu percebo que a prudência deve ser uma das mais belas qualidades do que vocês chamam "herói moderno". [204]

Há alguns aspectos que chamam a atenção nesse discurso. Em primeiro lugar, Hércules deprecia sua cultura em relação à cultura moderna, enaltecendo os ensinamentos recebidos pelos pica-paus e, sobretudo, o novo tipo de herói dela proveniente, personificado em Pedrinho (já que deprecia o seu povo e seus deuses – classificando-os como "brutos", em oposição aos modernos, que utilizariam da inteligência e da prudência). Em segundo lugar, Hércules exalta a educação numa metáfora utilitarista: um ser "ineducado" seria um terreno baldio, em oposição a um "terreno cultivado" que se configura a pessoa educada, terreno este que produz como frutos as artes *belas* e a ciências *úteis*, resgatando de maneira nítida a idéia

---

[203] Idem, pág. 76 e 80, respectivamente.
[204] *Os doze trabalhos de Hércules*, pág. 248.

de evolução mencionada pelo próprio personagem. O conceito de educação lobatiana, portanto, relaciona-se de maneira bastante clara a um ideal positivista, coerente, aliás, ao pensamento de um homem cuja formação filosófica se deu nas últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX – período em que a filosofia comtiana gozava de prestígio e credibilidade.

Enfim, podemos considerar, por esses motivos, a narrativa heróica lobatiana como "civilizatória", de caráter educativo, tanto para o protagonista Hércules, quanto para os jovens leitores, que verão nas peripécias dos pica-paus e na "evolução" do herói um elogio da inteligência, da capacidade intelectual, e não da força física e bruta. Além disso, demonstra que o sucesso é produto da união da inteligência com a força, sendo esta direcionada por aquela; e da união do grupo, pois cada um dos pequenos heróis age nas falhas dos outros, socorrendo-se mutuamente.

Conclusão? Talvez apenas uma pausa...

Não é difícil perceber que o estudo das adaptações de mitos gregos por Monteiro Lobato abre uma série de caminhos de estudo e pesquisa. Nas páginas desse trabalho, tentamos trilhar alguns deles (e tivemos que nos desviar de outros), no desejo de compreender melhor o processo de criação das imagens da Grécia e do herói grego apresentados pelo autor em suas obras. De nossa leitura e percepção, traduzimos esse processo como um **amálgama**, formado pelas diversas leituras que o autor realizou ao longo de sua vida, e que influenciaram sua obra, e pela imaginação criativa de Lobato, capaz de revivificar velhas narrativas e torná-las novas, aos olhos do leitor contemporâneo.

Exatamente por ser um amálgama – massa uniforme e homogênea – é difícil precisar quais elementos provém das diversas obras que Lobato leu e assimilou, sobre a Grécia Arcaica e Antiga, sua história e seus mitos, e quais provém de sua força criativa. Nosso desafio foi explicitar algumas influências mais visíveis, supor interpretações da Grécia (enquanto espaço histórico, artístico e imaginário) que eram correntes no final do século XIX e início do século XX – período em que se gesta o leitor e o escritor Monteiro Lobato. Destarte, entramos no labirinto de leituras do autor (através de seus registros de leitura em sua correspondência literária), sem o fio de Ariadne.

A leitura de *O Minotauro* e *Os doze trabalhos de Hércules*, e a percepção da singularidade com a qual Lobato apresenta aos seus leitores uma série de narrativas da mitologia grega, nos colocam uma série de indagações a respeito da relação entre os textos lobatianos e o conteúdo canônico da mitologia. São freqüentes as perguntas: Lobato faz uma adaptação dos mitos? Ou podemos chamar de re-invenção o trabalho do autor, devido a essa singularidade?

Já declaramos, nesse trabalho, que, conforme nossa interpretação, Lobato dá aos mitos gregos uma nova roupagem, de forma a construir "Grécias lobatianas", pintadas com detalhes ao gosto do aquarelista. Dizer que Lobato faz uma *adaptação* poderia nos dar a impressão de que o autor apenas reproduz, em linguagem mais simplificada, os mitos gregos, respeitando as versões cristalizadas pelo cânone?

Propomos uma outra análise da palavra adaptação. Adaptar um texto, segundo nossas reflexões, norteadas pelas teorias de Zilberman, não seria apenas parafraseá-lo. Seria adequá-lo a um público leitor não apenas no aspecto lingüístico, mas também em relação à estrutura narrativa e aos temas considerados de interesse desse público alvo.

Nesse sentido, podemos dizer que os livros de Lobato são adaptações. Eles pretendem adequar narrativas, inicialmente direcionadas a um público geral, a um público específico: as crianças. Além disso, como podemos perceber pela análise da figura do herói, Hércules, há uma adaptação da estrutura narrativa, que se distancia da forma épica e aproxima-se da forma romanesca, mais difundida e apreciada pelo público leitor contemporâneo, inclusive o infantil.

Portanto, Lobato parte de uma tradição mitológica, e a adaptação já se inicia pela escolha dos mitos apresentados em suas obras. Lobato opta por apresentar às crianças, no eixo central do enredo de *Os doze trabalhos...*, uma narrativa heróica. Como vimos, isso abre ao autor a possibilidade de reforçar alguns valores educativos, já que, não obstante todas as transformações do cânone mitológico sobre Hércules, a narrativa heróica lobatiana mantém seu caráter civilizatório. Ademais, Lobato mantém, assim digamos, um "esqueleto" da "Vulgata" de Heracles (origem, atributos físicos, acesso de loucura, servidão a Euristeu, 12 trabalhos, algumas gestas complementares), permitindo-se preencher livremente a narrativa de detalhes que as versões canônicas do mito não possuem.

Reforçamos, pois, na manutenção deste "esqueleto", a relação de *intertextualidade* que Lobato mantém com diversas fontes do mito, em especial, o de Heracles/Hércules, considerando esse termo como absorção de elementos de um texto, para transformá-lo em outro. Em Lobato, acontece, na grande maioria das vezes, uma relação de **intertextualidade implícita**, em que os **elementos de outros textos não estão citados, mas inseridos, misturados aos elementos criados pelo próprio autor** – daí julgarmos coerente a imagem do **amálgama**.

Essa relação com outros textos é, portanto, marcada pela independência, uma vez que não se baseia na pura paráfrase, exclusivamente na constituição de um sentido já existente em outras versões, e sim no aproveitamento de elementos reconhecidos dos mitos, que são re-significados, por critérios próprios do autor. Assim , em *O Minotauro* e *Os doze trabalhos...*, temos uma oscilação: há momentos mais próximos da paráfrase e momentos mais próximos da

paródia. Nesse sentido, é mister mencionar que consideramos os termos *paráfrase* e *paródia* a partir das teorias de Affonso Romano de Sant'Anna:

> Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar da intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar da intertextualidade das semelhanças. [205]

Sant'Anna, em seus estudos sobre intertextualidade e estilização, propõe, ao invés de uma relação de oposição entre paráfrase e paródia, uma análise desses dois recursos textuais a partir da noção de desvio. Isto significa que a paráfrase é uma relação intertextual que não apresenta um desvio do sentido original do texto com que dialoga; já a paródia se define por desviar desse sentido, criando outros a partir do diálogo com o texto primeiro. Daí o autor denominá-las, respectivamente, "intertextualidade das semelhanças" e "das diferenças", bem como estabelecer diversas relações dessas formas com a ideologia.

Em Lobato, como dissemos, encontramos os dois recursos. Há uma relação intertextual de semelhança, com as versões canônicas do mito, quando os personagens, como Visconde ou Dona Benta, narram diversos mitos gregos, formando em *Os doze trabalhos de Hércules* um "catálogo" de mitologia grega, fragmentado e entremeado às peripécias do herói e dos pica-paus. Outrossim, há uma relação intertextual de diferença quando Pedrinho, Emília e Visconde encontram Tia Nastácia viva, no labirinto de Creta, e um Minotauro obeso, que desistira de devorar humanos ao conhecer os quitutes da cozinheira. A subversão do que era esperado, pelas características canônicas de um personagem mítico como o Minotauro – um monstro devorador de seres humanos –, torna a narrativa lobatiana, apesar do tratamento de mitos tão conhecidos, nova. O anticlímax construído por Lobato, além da já referida atmosfera de humor que instaura na narrativa dos mitos, possibilita o plano de ação do salvamento de Tia Nastácia, alçando à categoria de heróis os personagens mirins da saga do Sítio.

O desvio consciente que o autor faz da narrativa mítica canônica, os episódios que re-inventa, possibilitam um questionamento das narrativas tradicionais, e, nos sentidos atribuídos na nova narrativa, coloca-se em xeque velhos valores. Dessa forma, o atributo da força, tão louvado num herói como Hércules, é posto, numa escala de valores, abaixo da esperteza, da

[205] SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 7ª edição, 2000.

inteligência e da educação/civilização apresentada pelos pica-paus. Ademais, podemos considerar que esse questionamento é ainda mais profundo, se atentarmos para o fato de que Lobato se coloca como mais um enunciador dos mitos. E mais: não apresenta apenas a si mesmo ou um narrador onisciente, exclusivamente, como "enunciador autorizado" desses mitos, atribuindo essa função, na maioria das vezes, a diversos personagens. Isso apresenta um questionamento ainda maior: o da noção de uma verdade absoluta e imutável, sugerindo a constante renovação das narrativas e dos valores – e, como modelo de ser humano, aquele que é crítico em relação aos conhecimentos transmitidos.

Sabemos que as interpretações aqui propostas são insuficientes frente às muitas possibilidades investigativas que a obra de Lobato revela. Ao inserir nas arcaicas narrativas toques de emoção, humor ou crítica, Lobato diz muito do que pensa, inclusive em relação à política e à sociedade de seu tempo. Tentamos interpretar as distâncias entre a narrativa canônica dos mitos e a narrativa lobatiana, no sentido de revelar um pouco mais o pensamento desse autor tão importante no panorama de nossa cultura e da literatura infanto-juvenil.

Chegamos ao fim de nossas palavras. Por enquanto... Usamos a palavra conclusão para encerrar esse trabalho e algumas idéias que aqui desenvolvemos. Mas a crítica sobre uma boa obra está sempre se renovando. Há sempre o que se dizer dos bons autores; teremos, pois, que mudar a palavra "conclusão" para a palavra "pausa". Momentos de silêncio para novas leituras e reflexões para a retomada posterior destas discussões.

Anexos

Versões do mito de Héracles

Para uma informação mais detalhada da formação do cânone narrativo sobre o herói Heracles, decidimos expor, neste anexo, um quadro comparativo das versões gregas que encontramos. Durante a leitura, fomos "anotando" episódios e atitudes do herói que foram aparecendo, com o intuito de identificarmos o que se mantinha constante e o que se diferenciava de uma versão para outra.

Os registros escritos mais remotos que mencionam a existência desse herói – como as poesias de Homero e Hesíodo, poetas gregos que viveram, respectivamente, nos séculos VIII e VII a. C. – o nomeiam como Héracles, e não Hércules, sendo este o nome dado pelos romanos, que se apropriaram de tantos aspectos da cultura grega, difundindo-os com ligeiras modificações e nomes latinos.

O nome grego, Héracles, traz também um importante dado sobre a história do herói. Composta dos radicais *Hera*, nome da deusa olímpica, esposa de Zeus, e *Kléos*, que significa glória, o nome grego *Heraklês* significa "o que fez a glória de Hera". Inclusive, há referências que mostram que o herói só recebeu esse nome depois de realizar um ciclo de trabalhos impostos pela deusa. Antes disso, ele é chamado de *Alkéides*, Alcides, o neto de Alceu, nome proveniente de *Alké*, que significa "força em ação, vigor".[206]

Os poemas arcaicos gregos descrevem Héracles como um semi-deus, que, após inúmeros e sofridos trabalhos, conquistou a imortalidade, casando-se com Hebe, a deusa grega que personifica a Juventude, conforme mencionam o *Hino Homérico a Héracles* e a *Teogonia*, de Hesíodo, respectivamente:

> *"É Heracles, filho de Zeus, que vou cantar,*
> *o maior – e muito – entre os homens da terra,*
> *aquele que, na Tebas de belos coros, Alcmena*
> *pôs no mundo, depois de unir-se ao Crônida de nuvens sombrias.*
> *Primeiro ele errou sobre a terra e o mar imenso, e sofreu;*
> *Mas ele triunfou, de tanta bravura, e sozinho, executou*
> *Muitos trabalhos audaciosos, sem igual. Agora,*
> *Ao contrário habita feliz, de hoje em diante, a mansão*
> *Do Olimpo nevado, e tem por esposa Juventude de belos tornozelos.*

[206] BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol III. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, págs. 89/90.

Salve, Senhor, filho de Zeus! Dê-me virtude e riqueza. [207]

"*Alcmena gerou a força de Héracles*
unida em amor a Zeus agrega-nuvens.

(...)

A Hebe, o filho de Alcmena de belos tornozelos
Valente Héracles após cumprir gemidosas provas
No Olimpo nevado tomou por esposa veneranda,
Filha de Zeus grande e Hera de áureas sandálias;
Feliz ele, feita a sua grande obra, entre imortais
Habita sem sofrimento e sem velhice para sempre." [208]

Tanto no poema homérico quanto no poema hesiódico, o destino imortal de Heracles (o herói que, mesmo sendo filho de Zeus, tem de passar por inúmeras provas para alcançar a eternidade "sem sofrimento e sem velhice") é simbolizado em seu casamento com Hebe, a Juventude, que, por ser filha de Hera, atesta a trégua da deusa e sua glorificação pelos grandes feitos do herói. Encontramos outros detalhes sobre a relação dessa deusa com o herói na *Ilíada,* de Homero:

"O próprio Zeus poderoso, que os deuses e os homens supera,
em suas malhas se viu de uma feita, no dia em que a esposa
Hera, conquanto mulher, o enganou com sutil artifício.
Foi quando Alcmena, de insigne beleza, à luz dar deveria
Héracles forte no burgo de Tebas de belas muralhas.
Zeus, exultante, dirige-se a todos os numes, e fala:
'Deuses eternos e deusas, agora atenção prestai todos
ao que eu vos digo e no peito me ordena falar-vos o espírito.
As Ilitiias, que as dores do parto presidem, hão de hoje
À luz trazer refulgente um varão que vai ter o comando
Sobre os vizinhos, por ser de uma estirpe que de mim se origina'.
Com solapada intenção, Hera augusta lhe disse, em resposta:
'Tenho certeza de que não tenciona fazer o que dizes.
Mas, se, em verdade, assim pensas, Olímpio, é preciso jurares
Que há de comando exercer sobre todos os povos vizinhos
O alto varão que entre os pés de mulher a cair vier, acaso,
Desde que seja da estirpe que tu, claro Zeus, engrandeces'.
Sem suspeitar-lhe a dolosa intenção, fez a jura solene
Zeus poderoso, do que lhe adviria, depois, muito dano.
Hera, de um salto, baixou das cumeadas do Olimpo nevoso,
A Argos da Acaia de belas mulheres chegando, onde estava
A venerável consorte de Esténelo, o nobre Perseida.
De sete meses estava ela grávida; a deusa lhe trouxe
O filho à luz, apesar de imaturo, e cessar fez de pronto

[207] HOMÈRE. *Hymnes*. Paris: 1997, Les Bèlles Lettres. Tradução própria, especialmente para este trabalho.
[208] HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses.* Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: 2001, Iluminuras, 4ª edição.

As dores fortes de Alcmena, detendo as cruéis Ilitiias.
Tudo isso pronto, voltou para o Olimpo e falou a Zeus grande:
'Zeus pai que os raios dominas, notícia especial quero dar-te:
já veio à luz o varão que será dos Argivos o chefe,
filho de Esténelo, o nobre Perseida, a saber, Euristeu.
É de teu sangue e, assim, digno de ser dos Argivos o chefe'.
Dor muito aguda Zeus na alma sentiu, ao ouvir a notícia. (...)
Muito, depois, suspirava Zeus pai, quando via o dileto
Filho nos duros trabalhos que o forte Euristeu a ele impunha."[209]

Hera, a deusa esposa de Zeus, é referida nas narrativas antigas como ciumenta e vingativa, irada contra as amantes e os filhos adulterinos de Zeus. Nesse trecho, pertencente ao canto XIX, encontramos a deusa perseguindo o herói já antes de seu nascimento, por impedir que ele se torne rei de Micenas: ela própria, descendo do Olimpo, apressa o nascimento do filho de Estênelo, descendente de Perseu (portanto, também da estirpe de Zeus) e retarda o nascimento do filho de Alcmena. Portanto, Euristeu tornou-se rei de Micenas, e Heracles, seu súdito. Euristeu terá um importante papel nas narrativas dos grandes feitos do herói: será ele que vai lhe impor os famosos trabalhos ou provas. As motivações da servidão de Heracles a Euristeu variam, conforme veremos adiante, mas é constantemente mencionada nas narrativas que se referem ao herói.

A partir dos textos mencionados, podemos elencar os elementos do mito do herói que se apresentam: sua origem semi-divina, a perseguição de Hera, a existência de um ciclo de trabalhos, o casamento do herói, o abandono da condição humana para tornar-se um deus olímpio. São esses elementos que formam uma seqüência de fatos que se tornarão o cânone narrativo sobre o herói. Dessa forma, optamos por procurar referências a esses fatos em textos antigos, aproximadamente do século V a. C. Expomos, no quadro abaixo, os fatos da vida e atributos do herói presentes em tragédias:

[209] HOMERO. *Ilíada.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: 2002, Ediouro, 2ª edição.

	Eurípides. ***Alcestes.*** Fonte: Eurípides. *Obras dramáticas.* Tradução direta do grego por Eduardo Mier y Barbery. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1951.	**Eurípides.** ***Hércules furioso*** Fonte: Eurípides. *Obras dramáticas.* Tradução direta do grego por Eduardo Mier y Barbery. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1951.	**Eurípides.** ***Os heráclidas*****.** Fonte: Eurípides. *Obras dramáticas.* Tradução direta do grego por Eduardo Mier y Barbery. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1951.	**Sófocles.** ***As Traquínias.*** Fonte: Tradução de Maria do Céu Zambujo Fialho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
ORIGEM E NASCIMENTO	- Admeto cumprimenta Hércules chamando-o "filho de Zeus" (pág. 225) - Hércules clama que nascera de Zeus e de Alcmena, a tirinta, filha de Eletrião. (pág. 235)	- Anfitrião se diz pai de Hércules, mas declara que partilhou seu leito com Zeus, que engendrara, em outro tempo, Alceu (pai de Anfitrião, avô de Hércules), filho de Perseu. (pág. 331). - Anfitrião declara que Zeus sabe vir furtivamente aos tálamos alheios (pág. 339). - Heracles declara que Zeus lhe deu a vida e o fez odioso à Hera. (pág. 364)	- Heracles é chamado de filho de Alcmena - O coro proclama Heracles como o filho de Zeus (pág. 776).	- Dejanira se refere a Heracles como o "ilustre filho de Zeus e Alcmena" (pág. 26).
INFÂNCIA		- Heracles declara que, quando ainda mamava, Hera enviou a seu berço terríveis serpentes para que o matassem (pág. 364).		
PERSONALIDAD	- Um escravo reclama do hóspede que, ignorando a desventura de Admeto, hospedou-se em sua casa e embebeda-se com o vinho, banqueteia-se e cobre a cabeça com ramos de mirto, cantando e dançando "desatinos".	- Hera e Íris desejam castigar Heracles, quando já cumpridas todas as ordens de Euristeu. Íris leva à cidade a Loucura. Embora esta advirta que Heracles era um herói conhecido na Terra e no Olimpo por pacificar regiões inacessíveis e reconstruir altares aos		- Há menção de Heracles embriagado num banquete oferecido por Êurito (pág. 36). - Heracles é apresentado como enlouquecido de amor por Íole ("É que o homem que tudo vence com a força de seu braço, pelo amor desta jovem se deixou de todo vencer", pág. 46).

E __ C O N D U T A	- Ao descobrir o infortúnio que se abateu sobre a casa de Admeto, Hércules se mostra solidário à dor do amigo e anfitrião. Determinado, resolve arrebatar Alcestes à Morte, nem que fosse para descer ao tenebroso Hades, para mostrar sua gratidão a Admeto, o mais hospitaleiro cidadão da Tessália (págs. 235/236).	deuses, mostrando que o prejudica contra sua vontade, não se opõe às ordens de Hera e Íris. Assim, se insufla no ânimo de Heracles, quando este sacrificava a Zeus, e, faz com que enxergue os filhos de Euristeu no lugar dos seus próprios. Heracles mata os filhos e Mégara, e parte para cima de Anfitrião, quando Palas Atena interfere, infundindo-lhe sono. Enquanto ele dorme, o pai amarra-o numa coluna. (pág 354/356). - Heracles envergonha-se ao ver-se amarrado, e pergunta quem o sujeitou. (359). - Ao ver que matou os próprios filhos, Heracles desespera-se e deseja sua própria morte (pág. 361); ao chegar Teseu, envergonha-se do crime e cobre a cabeça com as vestes (pág. 362), e quando Teseu a descobre, alerta ao amigo para que evite toca-lo, contagiando-se com um ímpio (pág. 363). - Anfitrião exorta o filho para que aplaque sua ira de fero leão, que o arrasta em força mortífera (pág. 362). - Teseu chama Héracles de “benfeitor e grande amigo dos homens” (pág. 364). - Heracles declara que, para ele, é Anfitrião o seu pai, depois de ter mencionado que Zeus o		

		fez, o que nos leva a interpretar que ele fala a Anfitrião que, em relação aos valores afetivos, ele que é reconhecido como pai pelo herói (pág.364). - Heracles teme ser desprezado pelo homicídio de seus próprios familiares, e de ser exilado de qualquer lugar a que chegue (pág. 365).		
CASAMENTOS _MULHERES		- Anfitrião refere-se a Megara, (filha de Creonte, rei de Tebas) como esposa de Héracles (pág. 331). A própria se denomina a "nobre esposa de Heracles", mãe de 3 filhos do herói (pág. 333).	- O coro declara que Hebe, filha de Zeus, é a esposa de Heracles (pág. 775/776).	- Dejanira é apresentada como esposa de Héracles, sempre entristecida pela saudade do esposo (em constante ausência na realização dos penosos trabalhos) e pelo receio da morte dele, já que enfrenta tantos perigos (pág. 30). - Licas menciona que Heracles fora escravo da rainha da Lídia, Ônfale. (pág.35). - Dejanira menciona que Heracles já teve muitas mulheres e que nenhuma delas recebeu dela censura ou palavra rude (pág.45). - Licas confessa a Dejanira que Heracles destruira a Ecália movido pela paixão a Íole e que a tinha trazido como esposa, e não como escrava, para Tráquis.
TRABALHO	- Apolo declara à Morte que virá ao palácio de Feres, a pedir hospitalidade, um homem, enviado por Euristeu para roubar, na Trácia, um carro puxado por	- Anfitrião refere-se à perseguição de Hera ao herói e à servidão do herói a Euristeu – Heracles teria oferecido àquele "pacificar todo o mundo" se fosse permitida a volta de seu	- Iolau declara que, fiel aos deveres do parentesco, participou dos infinitos trabalhos de Heracles. (pág. 751). Logo mais, apresenta-se como escudeiro de Heracles (pág.753).	- Dejanira menciona que, como esposa de Heracles, viu o esposo suportar penas e trabalhos, sempre a serviço de alguém (pág. 26). - O Coro canta o destino

S	cavalos. (pág. 213). - Hércules declara ao povo de Feres (coro) que chega à Tessália para realizar um dos trabalhos que lhe impõe o tirinto Euristeu: roubar o carro com quatro cavalos do trácio Diomedes. O povo lhe adverte que terá de lutar, matar ou morrer em combate, e mesmo se conseguir vencer o dono para obter os cavalos, estes, por serem filhos de Ares, despedaçam os homens e se alimentam deles (pág. 224/225)	pai a Argos, de onde tinha sido exilado por matar Eletrião. Desde então, Heracles vinha sofrendo duros trabalhos, e descera ao Hades para trazer à luz do sol o cão Cérbero, e que ainda não voltara desta expedição (pág. 331). - Lyco, ao debochar da covardia de Anfitrião, refere-se ao fato deste se vangloriar de Zeus ter compartilhado seu leito e engendrado um novo deus. Refere-se com desdém às façanhas de Hércules: a morte da Hidra de Lerna e da fera de Neméia, dizendo que sua glória é desmerecida, pois nunca havia lutado com a lança, na refrega, e sim com o arco, à distância das feras. (pág. 334/335) - O coro canta as façanhas de Heracles: 1) matar o leão da selva de Júpiter e com a cabeça e a pele do leão abrigar as costas (isto é, fazer uma capa); 2) feriu, com suas velozes setas, a raça dos Centauros que devassava os campos da Tessália; 3) matou a cerva de pelo manchado e cornos de ouro, açoite dos rústicos lavradores, e a ofereceu à deusa Cenotíade, caçadora de feras; 4) domou os cavalos de Diomedes, que, furiosos e sem freio, devoravam carne humana; 5) atravessou o Hebro, de ondas	- Iolau refere-se a Euristeu como um covarde (pág. 771). - Um criado, que conta a Alcmena a batalha entre o exército de Micenas contra Atenas, refere-se a Euristeu como covarde, dizendo que, por "covardia em combater com a lança, porta-se indignamente". (pág. 773) - O coro declara que Palas Atena protegia Heracles (pág. 776). - Alcmena fala a Euristeu que ele fez seu filho sofrer graves tormentos, enviando-o, em vida, aos infernos, mandando-o matar hidras e leões; diz ela omitir outros males que lhe causara, para ser breve, e que rechaçara os Heráclidas por toda a Grécia, quando eram suplicantes (pág. 776). - Euristeu declara que não foi por sua vontade, mas que Hera lhe inspirou ódio tenaz contra Heracles. E que, morto o herói, atormentava-se com a existência de herdeiros do ódio de Heracles (que ele chama de "leão odioso") para com ele, e por isso tinha de perseguí-los e matá-los, para poder salvar-se. Declara também que o filho de Alcmena não era homem vulgar, e sim um varão esforçado; que nunca seus lábios ofenderam a um herói tão verdadeiro, apesar	de Heracles, e menciona o oráculo que anuncia que, decorridos 12 anos, cessariam o fardo da servidão e dos trabalhos para o filho de Zeus. (pág.58) - Heracles menciona os males que sofrera por causa da esposa de Zeus e pelo odioso Euristeu (pág. 67). - Heracles enumera os trabalhos que realizou: o extermínio do leão de Neméia, da Hidra de Lerna, do javali de Erimanto e do dragão que guardava o pomo das Hespérides; e a captura do cão Cérbero, tendo ido busca-lo no reino subterrâneo de Hades (pág.68).

		argênteas, e atravessou os cumes do Pélion, junto à corrente de Anauro, para com seu arco matar Cycno, assassino de estrangeiros, habitante de Amphanea; 6) chegou ao Palácio Hespério, onde habitavam as virgens cantoras, e colheu as maçãs de ouro resplandecente, depois de exterminar o dragão vermelho que as guardava; 7) entrou no mar e o limpou de monstros, para que os mortais navegassem; 8) susteve o céu em seu centro, quando foi ao palácio de Atlante, e evitando que a mansão dos deuses desabasse; 9) fendendo as ondas do Euxino, buscou o esquadrão das Amazonas, perto da lagoa Meótide, atrás do vestido de ouro da virgem filha de Ares, que trouxe para a Grécia e se guarda em Micenas; 10) cauterizou as feridas da Hidra de Lerna, cão homicida de mil cabeças, e a matou com suas setas; 11) matou o pastor de três corpos da Erítia; 12) navegou em busca do Hades, para capturar o cão Cérbero, seu último trabalho (págs. 340/341) - Heracles conta que desceu ao palácio de Hades, depois de iniciado nos mistérios, e que trouxe à claridade	deste ser seu inimigo. (pág. 777 /778) - Euristeu declara que contava com a proteção de Hera no combate contra os atenienses (pág. 779).	

		do dia o cão de três cabeças, depois de vence-lo numa luta. Declara que a fera encontrava-se na selva de Demeter, na cidade de Hermione, e que Euristeu não sabia de sua volta à terra. (pág. 346/347)		
GESTAS COMPLEMENTARES	- Apolo declara que o homem que chegará ao palácio arrebatará Alceste da morte, pela força. (pág. 213) - Hércules menciona a luta contra os filhos de Ares, (Lycaón, Cycno) e com o próprio deus da guerra (pág. 225) - Hércules declara ter salvado Alcestes lutando contra Hades, o deus das trevas, junto ao túmulo, vencendo-o ao sujeitá-lo com seus braços. (pág. 244).	- Anfitrião faz referência à luta de Heracles contra os Gigantes, filhos da Terra; à luta contra os Centauros e à morte de Folo (pág. 335); à luta contra os Mínios, que devolveu a Tebas a liberdade (pág. 336). - Heracles mata Licos, soberano de Tebas, por este ter ameaçado matar seu pai, esposa e filhos. Este tinham refugiado-se no templo de Zeus, mas Licos manda cercar o templo com madeira, ameaçando incendiá-lo. A família de Heracles resolve entregar-se, mas, quando estão prontos para a morte, com vestes fúnebres, Heracles volta do Hades e mata Licos, salvando sua família. (pág. 350) - Mégara menciona a indumentária guerreira de Hércules, que ele deixaria ao filho: os despojos do fero leão e a clava invencível, presente de Dédalo (pág. 342). - Heracles declara ter resgatado Teseu no Hades (pág. 347). - Héracles segue com Teseu para Atenas, pedindo que, primeiro,	- Iolau refere-se à navegação que Héracles fez junto a Teseu, à procura de certo tahali (???), origem de desgraças; e ao fato de ter retirado Teseu da obscura mansão do Hades (pág. 757). - Iolau declara que seus braços domaram Tróia, ao lado de Heracles (pág. 771). - Heracles, junto de Hebe, aparece na batalha quando um servo o invoca, pedindo que restitua a Iolau a força da juventude durante combate, quando se embate com Euristeu. O servo conta a Alcmena dizendo que dois deuses operaram o milagre. (pág. 774).	- Dejanira narra o combate entre Aquelôo (o rio que tomava a forma de um homem com cabeça taurina) e Heracles, que a obtém como esposa (pág. 26). - Licas narra que Heracles organiza um exército para destruir a Ecália, onde reinava Êurito, pois esse rei seria o responsável pelo fato de ter sido vendido como escravo a Ônfale. Êurito humilhou Heracles, dizendo que seus filhos o venceriam e que ele aceitaria ser ultrajado, e o expulsou de seu palácio. Encolerizado, Heracles mata Ífito. Por esse assassinato, Zeus condenou-o à servidão. (pág. 36). Logo mais, um mensageiro conta a Dejanira que Heracles atacara a cidade não por tais motivos, mas tão somente por que, tendo se apaixonado pela princesa Íole, e não consentindo o pai em tal união, Heracles usa a acusação do assassinato de Ífito para atacar a cidade, destruindo-a e tomando Íole para si (pág. 40).

		vá com ele até Argos para reclamar o prêmio que lhe cabe pela captura do cão Cérbero. Recomenda a seu pai que enterre seus filhos junto a Megara. Teseu promete dar ao amigo algumas terras, onde, depois da morte de Heracles, a população de Atenas lhe ergueriam monumentos e lhe prestariam culto (pág. 366/367).		- Dejanira narra o assassinato do Centauro Nesso, que Heracles mata por ter bolinado sua esposa, quando o centauro a atravessava em seus braços pelo rio Eveno (pág. 48). - Heracles menciona a luta contra os "Gigantes nascidos da Terra" (pág. 68).
F I M D O H E R Ó I			- Iolau declara que Heracles está no céu (pág. 751). - Depois de Heracles e Hebe terem aparecido e agido como deuses, na batalha, Alcmena declara que se convence de que o filho vive no céu. Em seguida, o coro declara que Heracles vive no céu, e que não baixou à morada de Hades quando seu corpo se consumiu nas chamas ardentes, e que Hebe é a companheira de seu leito num palácio de ouro, casamento que encheu de glória aos dois filhos de Zeus. (pág. 775/776)	- Dejanira é enganada por Nesso, que, antes de morrer, diz a ela que, se colhesse o sangue em redor da chaga causada pela flecha, teria um poderoso encantamento, que faria com que Heracles não amasse nenhuma outra mulher. (pág. 48). Sentido-se ameaçada pela nova esposa de Héracles, a jovem e bela Íole, Dejanira embebe uma túnica com o líquido que guardara tanto tempo, e ordena que Licas a leve a Héracles, e que recomende ao amo que a use, e que somente ele o faça, nos sacrifícios a Zeus (pág. 50). Num sacrifício a Zeus Ceneu, no promontório da Eubéia, Heracles coloca a túnica, que lhe adere à pele, causando-lhe dores agudas, convulsões nos ossos e pulmões; enfim, o herói entra em delírio pelo sofrimento, mata Licas e solta horrendos gritos (pág. 57). Heracles, adormecido, é

				transportado a Tráquis. Ao acordar, lamenta seu sofrimento e amaldiçoa Dejanira. Quer mata-la, mas o filho lhe adverte que a mãe suicidara-se, enterrando sobre seu ventre uma espada de dois gumes, e narra o engano de que foi vítima. Heracles implora pela morte, e faz com que Hilo jure obedece-lo. Depois do juramento, ordena ao filho que o leve até o monte Eta, nos próprios braços, e que construísse, no monte consagrado a Zeus, uma pira de ramos de carvalho e oliveira. Depois, que depositasse ali seu corpo e metesse fogo à pira. Além disso, pede ao filho que case-se com Íole. Apesar de contrariado, Hilo obedece a seu pai. (págs. 66 a 78).

Conforme podemos perceber pelo quadro comparativo, as tragédias de Eurípides e Sófocles fixaram uma série de características humanas do herói, bem como episódios de sua saga. Apesar das diferenças entre as peças, pois cada uma se centra em determinado episódio do mito, podemos perceber que há alguns elementos comuns, que aparecem em todos os textos: a origem semi-divina do herói e sua filiação (filho de Zeus e Alcmena), a perseguição de Hera, a servidão a Euristeu e os trabalhos que realiza em prol dos homens ou por imposição do soberano de Micenas (embora o número dos trabalhos e a descrição deles varie).

A fixação dos mais diversos episódios presentes nas tragédias e outros poemas, e a ordenação cronológica deles foi encontrada apenas na *Biblioteca* de Apolodoro, texto já citado no corpo deste trabalho como o mais remoto tratado de mitologia grega que chegou aos nossos

tempos. Apresentamos, abaixo, uma síntese desse relato, a partir dos aspectos já reconhecidos da saga de Heracles:

- ✓ Origem / Nascimento

Héracles é filho de Alcmena, filha de Eletrião, e Zeus, que se metamorfoseia, assumindo a mesma aparência de Anfitrião, marido de Alcmena. Ela esperava pelo marido, que estava em luta contra os Teleboanos, para consumar o casamento. Anfitrião estava em luta para vingar a morte de seus cunhados, assinados pelos filhos de Pterelaos, que reclamaram o trono de Micenas a Eletrião, que não ouviu suas solicitações. Enquanto eles guerreiam, Alcmena fica em Tebas, sob a proteção do rei Creon. Zeus faz com que uma noite se prolongue em três, e se passando por Anfitrião, é recebido por Alcmena em seu leito nupcial. Quando Anfitrião volta da guerra, banido da terra dos argivos (Micenas e Tirinto) por ter matado Eletrião, num acidente, estranha não ser recebido como esperava pela esposa, que lhe responde que ele havia chegado na noite anterior e partilhado seu leito. Anfitrião consulta Tiresias e descobre que a união de sua mulher com Zeus. Alcmena dá à luz dois meninos: Héracles, filho de Zeus e Íficles, filho de Anfitrião.

- ✓ Infancia / Juventude

- Quando Héracles tinha por volta de 8 meses, Hera enviou duas grandes serpentes ao leito do bebê, com a intenção de matá-lo. Enquanto Alcmena chamava Anfitrião com grandes gritos, Héracles se levanta e estrangula os répteis, uma em cada mão. Phérécyde conta, por sua vez, que Anfitrião enviou, ele mesmo, as serpentes ao leito para saber qual dos dois meninos era seu filho. Como Íficles fugiu e Héracles enfrentou as serpentes, ele soube que Íficles era de seu sangue.
- Anfitrião ensinou a Héracles a manejar os carros, Autolicos o ensina a luta, Euritos a atirar com o arco, Castor o combate com armas e Linos, irmão de Orfeu, o canto acompanhado com a cítara. Héracles o mata, louco de raiva, com um golpe de cítara, por Linos ter ousado repreendê-lo. Como Héracles não pretendia matá-lo, usa Lei de Rhadamanto para se defender, que dizia "qualquer um que se defenda contra o iniciador de uma agressão injusta é inocente".

- Temeroso de que Héracles cometesse um novo crime, Anfitrião o manda guardar bois. Assim, cresce sobretudo em estatura e vigor. Ao olhá-lo, todos sabiam tratar-se do filho de Zeus: seu corpo media 4 côvados de altura e seus olhos brilhavam como fogo.

✓ <u>Casamentos / Mulheres</u>

- A desmesura do herói não se manifesta apenas na força, mas também na libido: na primeira façanha do herói, a caça e morte do leão de Citerão, nas terras do rei Téspio, Héracles, aos 18 anos, por 50 noites seguidas, fecunda cada uma das 50 filhas do rei, das quais nascem as tespíades.
- Por conta da vitória sobre Orcômeno, o rei de Tebas, Creonte, deu-lhe em casamento sua filha Mégara. Com ela, Héracles teve 3 filhos. Depois de concluir os 12 trabalhos impostos por Euristeu, Heracles dá Mégara, em casamento, a Iolau, seu sobrinho, pois queria casar-se com Iole.
- O rei da Ecália tinha prometido sua filha Iole em casamento àquele que vencesse a ele e a seus filhos num concurso de tiro ao arco. Embora Heracles tenha vencido, o pai de Íole se recusa a entregar a filha, temendo que o futuro genro venha a matar os próprios filhos e seus netos.
- Ônfale, rainha da Lídia, compra Heracles, que a serve por 3 anos.
- Heracles casa-se com Dejanira, filha de Eneu. Para isso, luta contra o rio Aquelôo, que assumira a forma de touro para desposá-la.
- O herói ataca a Ecália e leva Íole como sua prisioneira. Antes de morrer, a entrega como esposa a seu filho, Hilo.
- No Olimpo, casa-se com Hebe, a deusa da juventude, tendo com ela dois filhos.

✓ <u>Trabalhos</u>

São motivados pelo ódio da ciumenta Hera por Héracles. A deusa lançou sobre o herói a *ánoia*, a demência, um louco furor que fez com ele se lançasse, descontrolado, sobre seus filhos com Megara, matando a eles e a dois sobrinhos, filhos de Íficles. Quando recupera a razão, o herói dirige-se ao Oráculo de Delfos, onde indaga purificar-se de tão hediondo crime. A pitonisa lhe chama *Heracles* (pois até então era tratado por Alcides) e responde que ele deve

colocar-se a serviço de seu primo Euristeu, por 12 anos, para cumprir 10 trabalhos penosos, praticamente impossíveis de serem realizados por qualquer mortal. Mas, na realização das provas, Euristeu considera inválidos 2 trabalhos, de forma que, no total, o herói realizou 12 trabalhos[210]. São eles:

1. Matar um leão monstruoso (filho de Ortro, irmão da Esfinge, da Quimera e da Hidra de Lerna, todos monstros célebres na mitologia grega) cuja pele era invulnerável, e que devastava a região da Neméia;
2. Matar a Hidra de Lerna, serpente aquática que habitava o pântano de Lerna, e que tinha várias cabeças, uma delas imortal e as demais, quando cortadas, multiplicavam-se em duas. Para esse trabalho, Héracles cortou as cabeças do monstro, cujas feridas iam sendo imediatamente queimadas por seu sobrinho Iolau, para que as cabeças não renascessem – e por conta da ajuda de Iolau, Euristeu não considera esse trabalho válido. Héracles aproveita o veneno da Hidra e embebe suas flechas nele, tornando-as ainda mais poderosamente mortais;
3. Capturar e levar a Euristeu a corça de Cerinia, uma corça sagrada, que tinha pés de bronze e cornos de ouro, pertencente à deusa Ártemis. Por ser o animal ágil e veloz, o herói teve de perseguí-lo por um ano, até capturá-lo, ferindo-o com uma flecha. Ao atravessar a Arcádia, Heracles encontra Ártemis e Apolo. A deusa o repreendeu por capturar seu animal sagrado. Heracles atribui a culpa a Euristeu, esclarecendo à Ártemis sua servidão ao rei de Tirinto, e se compromete a não matar a corça. Deste modo, a deusa deixa-o prosseguir.
4. Capturar e trazer vivo, ao rei de Micenas, um monstruoso javali que vivia na montanha de Erimanto, na Arcádia;
5. Limpar os estábulos de Áugias, rei de Elis e dono de um imenso rebanho, cujo esterco se acumulava há 30 anos. O herói pede a Áugias, como paga da tarefa, um décimo do rebanho, com o que o rei concorda, por considerar impossível que

[210] Segundo Junito Brandão, tais trabalhos têm uma dimensão simbólica: *"(...)Para as religiões de mistérios, na Hélade, os sofrimentos de Héracles configuram as provas por que tem que passar a psiqué, que se libera paulatina, mas progressivamente dos liames do cárcere do corpo.*

Os doze trabalhos *são, pois, as provas a que o rei de Argos, o covarde Euristeu, submeteu seu primo Heracles. Num plano simbólico, as doze provas configuram um vasto labirinto, cujos meandros, mergulhados nas trevas, o herói terá que percorrer até chegar à luz, onde, despindo da mortalidade, se revestirá do homem novo, recoberto com a idumentária da imortalidade"*. In BRANDÃO, op. cit., vol III.

Héracles o consiga realizar sozinho. A tática do herói foi, através de canais, trazer um fluxo dos rios Alfeu e Peneu para dentro dos estábulos, fazendo com que a força das águas removesse tamanha sujeira. Áugias se recusa a cumprir sua promessa, ao saber que Heracles agia sob as ordens de Euristeu, e o herói, reunindo posteriormente um exército na Arcádia, invade Elis e mata o rei Áugias, entregando o trono ao príncipe Fileu, que testemunhara a seu favor. Euristeu também considera esse trabalho inválido, dizendo que o herói agira em benefício próprio, em troca de um salário, e não em cumprimento a suas ordens.

6. Exterminar aves gigantescas e antropófagas que habitavam em torno do lago Estinfale. Nesse trabalho, o herói recebe a ajuda de Palas Atena, que dá ao herói castanholas de bronze, fabricada por Hefestos. Com seu barulho, Hércules faz com que as aves saiam de seus abrigos nas florestas, para que possa acertá-las com suas flechas envenenadas;
7. Capturar e trazer vivo a Micenas o touro de Creta, que o deus Posídon havia criado e enfurecido quando o rei Minos, encantado com a beleza do animal, não quis sacrificá-lo ao deus. Heracles pede ajuda ao rei Minos, que lhe diz para lutar e capturar o touro. O herói o leva a Euristeu, que o solta. O touro enfurecido atravessa a Arcádia e o Istmo, chegando à Ática, onde aterrorisa os habitantes de Maratona.
8. Capturar e levar para Argos as éguas de Diomedes, feras antropófagas que eram alimentadas com a carne de estrangeiros. Ao chegar ao país dos Bistônios, onde reinava Diomedes, Heracles toma-lhes os animais, e segue para atravessar o mar com eles. Porém, os bistônios, armados, vão em auxílio do rei, e Heracles deixa as éguas com Abderos, filho de Hermes, para lutar. Quando vence os bistônios e mata Diomedes, Heracles funda a cidade de Abderos, em homenagem filho de Hermes, que havia sido devorado pelas éguas. Ao entregar as éguas a Euristeu, ele solta os animais, que são devorados por feras, nas proximidades do monte Olimpo.
9. Conseguir, para oferecer a Admeta, filha de Euristeu, o cinturão de Hipólita, rainha das Amazonas. Héracles teria sido acompanhado de voluntários, entre eles, Teseu. Ao chegarem a Temiscira, pátria das Amazonas, Hipólita concorda em entregar o cinturão, mas Hera disfarça-se em amazona e suscita uma batalha entre eles, na

qual Héracles mata a rainha, pensando ter sido traído por ela. Outra versão diz que o herói teria feito prisioneira Melanipe, irmã de Hipólita, e esta concordou em entregar-lhe o cinturão em troca de sua liberdade.

10. Apossar-se do rebanho do monstro Gerião, um gigante de três cabeças localizadas num corpo tríplice até os quadris. O rebanho de bois vermelhos, situado na ilha de Eritia, era guardado pelo pastor Euríton e pelo cão Ortro, de duas cabeças. O herói teve, para isso, de matar o cão com sua clava e, em seguida, o pastor, e, para atravessar o oceano com o rebanho, usou uma imensa Taça, fornecida por Hélio, o deus sol, que ficara admirado com a coragem do herói quando este lhe ameaça com seu arco. Heracles entrega os bois a Euristeu, que os sacrifica à deusa Hera.
11. Levar a Euristeu as maçãs de ouro, guardadas por um dragão de cem cabeças, que ficavam no jardim das Hespérides: Aglae, Aretusa, Hespéria e Eríthia. Para isso Héracles teve de descobrir o caminho para o jardim, informação esta que apenas o velho Nereu possuía. Este metamorfoseia-se em vários seres, para não revelar o segredo ao herói, que, segurando-o, obriga-o a contar a ele a localização da árvore das maçãs de ouro. Chegando lá, pediu a Atlas, o titã que sustentava a abóboda celeste sobre os ombros, que colhesse para ele as maçãs, que ele ficaria em seu lugar. Atlas aceita, mas declara que ele mesmo levará as maçãs a Euristeu. Fingindo concordar, Héracles lhe pede que segure a abóboda mais um instante, para que ele pusesse uma almofada nas cabeça. O titã não desconfia e, quando o herói se vê livre, vai embora com as maçãs de ouro, e entrega-as a Euristeu. Apolodoro menciona que outras versões dizem que o próprio herói teria colhido as maçãs de ouro, depois de ter matado o dragão que as guardava.
12. Descer ao mundo dos mortos, e trazer Cérbero, o cão de três cabeças, cauda de dragão e dorso repleto de serpentes, guardião do reino das sombras. Para descer ao reino dos mortos, Heracles teve de se iniciar nos mistérios de Elêusis, depois de se purificar do assassinato dos centauros. Hades, senhor dos mortos, concorda que ele o capture, contanto que não usasse nenhuma de suas armas convencionais e não o ferisse. Héracles quase sufoca o cão, que se rende e deixa-se conduzir até Euristeu. Depois disso, o cão volta para o Hades.

✓ Gestas Complementares

Apolodoro, ao descrever a realização dos 12 trabalhos, narra as peripécias que o herói realiza ao se dirigir ou voltar dos lugares onde cumpre as ordens de Euristeu. É dessa forma que aparecem, não todas, mas a maioria das façanhas complementares aos 12 trabalhos.

- A primeira façanha de Heracles é caçar o leão de Citerão, que devastava as terras do rei Téspio. Depois de matá-lo, Heracles veste-se com sua pele e faz da cabeça do leão um capacete;
- Retornando do reino de Téspio, mais um episódio que menciona a violência incontrolada do herói: ao encontrar mensageiros do rei de Orcômeno, Ergino, que vinham cobrar um tributo de cem bois, que Tebas lhe pagava anualmente, Héracles os agrediu, cortando seus narizes, orelhas e mãos, e, pendurando-os ao redor do pescoço dos mensageiros, mandou-os de volta para dizer que aquela era a paga do tributo. Por conta desse episódio trava-se uma guerra entre Tebas e Orcômeno, que é derrotado e obrigado a pagar tributo a Tebas.
- A caminho de Erimanto, Heracles visita o Centauro Folo. Ele oferece carne assada a Heracles, que prefere comê-la crua. O herói pede vinho a Folo, que receava abrir o tonel de vinho, comum aos centauros. Persuadido por Heracles, Folo o abre, e os centauros, atraídos pelo cheiro, se dirigem à sua caverna. Heracles, furioso, põe em fuga uma série deles e mata outros tantos, a flechadas. Na luta, acaba atingindo o centauro Quíron. Folo também morre, ao retirar uma flecha de um dos centauros – esta lhe cai nos pés, e, ferindo-lhe, lhe transmite o mortal veneno da Hidra, que o mata.
- Expulso da Elida por Áugias, Heracles vai para Olenos, onde Dexámenos está prestes a entregar, contra a vontade, sua filha Mnesimache, em casamento, ao centauro Eurítion. A pedido do pai, Heracles mata o centauro no momento em que ele vem pegar a jovem filha.
- Ao voltar da terra das Amazonas, Heracles chega a Tróia, onde salva Hesione, filha de Laomedon, que seria oferecida, em sacrifício, a uma serpente marinha, para aplacar a ira de Poseidon e Apolo sobre Tróia. Laomedon promete dar a Heracles as éguas que havia ganhado de Zeus pelo resgate de Ganymedes, mas, depois de salva Hesione, não dá a paga ao herói. Heracles ameaça guerra à Tróia (pág. 101).

- A caminho da Líbia, Heracles mata muitos animais ferozes. Depois de apossar-se dos bois de Gerião, ao conduzi-los para Tirinto, o herói mata Ialebion, Dercinos e Eryx, filhos de Poseidon, que tentam roubar seus bois.
- Heracles mata o filho de Ares, Cicnos, que o provoca a combate. O pai vem vingar a morte do filho e desafia o herói a um combate singular. Heracles e Ares lutam, até que Zeus os separa lançando um raio entre eles.
- A caminho do país dos Hiperbóreos, onde ficava o jardim das Hespérides, Heracles luta contra Anteu, que governava terras da Líbia e obrigava estrangeiros a lutar com ele, para matá-los. Heracles só consegue vencê-lo quando o ergue em seus braços, durante a luta, pois o gigante, filho de Poseidon e de Geia, renovava suas forças no contato com a terra, sua mãe. Da Líbia, Heracles segue para o Egito, onde mata o rei Busíris, que sacrificava todos os estrangeiros no altar de Zeus, desde que um adivinho lhe dissera para sacrificar um estrangeiro por ano para aplacar a fúria dos deuses que causavam a esterilidade do solo egípcio. Depois de atravessar o mar, Heracles encontra Prometeu, no Cáucaso, e mata o gavião, nascido de Équidna e de Typhon, que lhe devorava o fígado, libertando-o do castigo que lhe impusera Zeus.
- Quando Heracles desce ao mundo dos mortos para a captura do cão Cérbero, encontra Teseu e Pirithos, acorrentados por tentar conquistar Perséfone. Ele consegue libertar Teseu e o tira do reino de Hades.
- Depois do concurso de tiro ao arco na Ecália, Heracles vai a Feres, onde salva Alcestes, esposa de Admeto, das mãos de Hades, restituindo-a ao marido.
- Acometido por um delírio, Heracles mata Ífitos, atirando-o do alto de um rochedo, em Tirinto. Para purificar-se desse assassinato, o herói procura o rei de Pilos, Neleu, que se recusa a purificá-lo por amizade a Êurito. Heracles é purificado por Deifobo, filho de Hipólito, mas cai em doença por causa da morte de Ífitos. Dirige-se então ao oráculo de Delfos, onde a pítia se recusa a recebê-lo. Heracles rouba a trípode do templo de Apolo, para fundar seu próprio oráculo. O deus e o herói lutam, mas Zeus interfere na briga, separando-os. Heracles pôde então receber um oráculo, que lhe dizia que teria de ser vendido como escravo, condição que permaneceria por 3 anos, para purificar-se de seu crime; e que deveria dar o dinheiro obtido na venda para Êuritos.

- Durante a servidão a Ônfale, Heracles vai a Aulis e mata Silé e sua filha Xenodoce, pois obrigavam os estrangeiros a trabalhar em suas vinhas. Depois, chega às ilhas Doliché, onde encontra e resgata o corpo de Ícaro; em agradecimento, Dédalo faz uma estátua com a imagem de Heracles. Também fez uma expedição a Colchide para caçar o javali de Calydon.
- Após a servidão a Ônfale, Heracles reúne um armada de nobre voluntários, em dezoito navios, para lutar em Ílion. Durante a batalha, luta com Telamon, com quem disputa a honra de ser o primeiro a invadir a cidade. Após voltar de Tróia, Heracles luta contra os gigantes, ao lado dos deuses.
- Heracles invade a Elida, numa expedição contra Pylos, e mata Periclímenos, filho de Neleu, que mudava de forma enquanto lutava. Com cólera crescente, faz uma expedição contra Lacedemon, para punir os filhos de Hipocon, aliado de Neleu, que matara os filhos de Licimnios. Na guerra contra os Lacedemonianos, Íficles morre.
- Heracles vai à guerra, ao lado dos Calidonianos, contra os Tesprotes, tomando a cidade de de Efira, onde reinava Filas. Durant essa guerra, manda uma mensagem a Téspios, dizendo-lhe que mandasse quarenta de seus filhos para colonizar a ilha de Sardanha, enviasse 3 deles a Tebas e conservasse 7 deles consigo.
- Heracles e Dejanira vão viver em Tráquis. No caminho, ao atravessar o rio Evenos, o herói confia a Nesso, o centauro, que cobrava para levar as pessoas de uma margem a outra, a travessia de Dejanira, enquanto ele ia a nado. Nessos tenta violar Dejanira, que grita. Assim que Nesso sai do rio, Heracles atira uma de suas flechas envenenadas no coração do centauro. Antes de morrer, este diz a Dejanira que, se quisesse ter um filtro para conservar Heracles com ela, deveria misturar seu esperma, que estava sobre a terra, com o sangue da ferida aberta pela flecha. Dejanira assim o faz e guarda com ela o filtro.
- Atravessando o país dos Driopes, a caminho de Tráquis, Heracles encontra Theiodamas, conduzindo dez touros. O herói toma-lhe um deles, e o abate para comer.
- Chegando a Tráquis, é recebido por Ceyx. Logo, vai em socorro do rei dos dórios, Egimios, que estava em guerra contra os Lápitas, por causa de fronteiras de seu território. O rei promete ao herói uma parte da terra. Heracles mata Coronos, rei dos

Lápitas, e toma seu território. Além disso, mata também Laogoras, rei dos Driopes, e seus filhos, aliadaos dos Lápidas, quando faziam um banquete sagrado a Apolo. Passando por Ítonos, Cycnos, filho de Ares e Pélopia lhe desafia a um duelo, e morre pelas mãos do herói.

- Chegando a Tráquis, Heracles reúne uma armada para atacar a Ecália e punir Êuritos. Com os arcádios, is Mélios de Tráquis e os Lócrios Epinemidianos ao seu lado, ele mata Êuritos e seus filhos, toma a cidade e leva Íole como prisioneira.

✓ <u>"Fim" do herói</u>

Chegando ao promontório de Ceneu, sobre a Ilha de Eubéia, Heracles levanta um altar a Zeus Ceneu. Como pretendia fazer um sacrifício, envia o arauto Licas a Tráquis, para buscar uma bela túnica. Dejanira, informada sobre Íole, acreditou que Heracles amava mais a moça que a si, e pensando que o filtro de Nesso era realmente um filtro de amor, embebeu do líquido a túnica. Heracles a veste e começa o sacrifício. A túnica, embebida pelo veneno da Hidra, começa a lhe consumir a pele. O herói atira Licos, pelos pés, na direção da Beócia, e tenta arrancar a túnica, que lhe colara ao corpo, mas arrancava ao mesmo tempo sua carne. Heracles é transportado, de barco, até Tráquis. Dejanira, compreendendo o que se passava, enforcou-se. Heracles pede a seu filho Hilo, o mais velho dos filhos com Dejanira, que se case com Íole. Depois vai para o monte Eta e faz uma pira, sobe nela e dá ordens para que a incendeiem. Ninguém quer faze-lo, mas Poeas, um pastor que passava à procura de suas tropas, atende ao pedido do herói, que lhe dá suas flechas. Há relatos, segundo Apolodoro, de que, quando o fogo brilhava, uma nuvem se fez sobre o herói e o levou aos céus, onde obteve a imortalidade, se reconcilia com Hera e casa-se com sua filha Hebe, tendo com ela dois filhos, Alexiares e Anicetos.

Além das versões antigas, podemos citar a menção de episódios do mito de Hércules em obras de um autor do final do século XIX: Leconte de Lisle. Em seu livro *Poèmes Antiques*, apresenta em seu poema "L'Enfance d'Hèrakles" o famoso episódio em que o herói esmaga, ainda no berço, duas serpentes:

(...)
Alkmène ayant lavé ses fils, gorgé de lait,
En un creux bouclier à la bordure haute,
Heroïque berceau, les coucha côte a côte,
Et, souriant leur dit : - Dormez, mes bien-aimés.
Beaux et pleins de santé, mes chers petits, dormez.
Que la Nuit bienveillante et les Heures divines
Charment d'un rêve d'or vos âmes enfantines ! –
Elle dit, caressa d'une légère main
L'un e l'autre enlacé dans leur couche d'airain,
Et la fit osciller, baisant leurs frais visages,
Et conjurant pour eux les sinistres préssages.
(...)
Les Dieux dormaient, rêvant l'ourdeur des sacrifices ;
Mais, veillant seule, Hèra, féconde en artifices,
Suscita deux dragons écaillés, deux serpents
Horribles, aux replis azurés et rampants,
Qui devaint étouffer, messagers de sa haine,
Dans son berceau guerrier l'Enfant de la Thébaine.

Ils franchissent le seuil et son double pilier,
Et dardent leur oeil glauque au fond du bouclier.
Iphiklès, en sursaut, à l'aspect des deux bêtes,
De la langue qui siffle et des dents toutes prêtes
Tremble, et son jeune coeur se glace, et, pâlissant,
Dans sa terreur soudaine il jette un cri perçant,
Se débat, et veut fuir le danger qui le presse ;
Mais Hèraklès, debout, dans se langes se dresse,
S'attache aux deux serpents, rive à leurs cous visqueux
Ses doigts divins, et fait, en jouant avec eux,
Leurs globes élargis sous l'étreinte subite
Jaillir comme une braise au delà de l'orbite.
Ils fouettent en vain l'air, musculeux et gonflés,
L'Enfant sacré les tient, les secoue étranglés,
Et rit en les voyant, pleins de rage et de bave,
Se tordre tout autour du bouclier concave.
Puis, il les jette morts le long des marbres blancs,
Et croise pour dormir ses petits bras sanglants.

Dors, Justicier futur, dompteur des anciens crimes,
Dans l'attente et l'orgueil de tes faits magnanimes ;
Toi que les pins d'Oita verront, bûcher sacré,
La chair vive, et l'esprit par l'angoisse épuré,
Laisser, pour être un Dieu, sur la cime enflammée,
Ta cendre et ta massue et la peau de Némée! [211]

[211] LISLE, Leconte de. *Poèmes Antiques.* Paris: Alphonse Lemerré Éditeur, s/d.

Bibliografia

ABRÃO, Bernadete Siqueira. *História da Filosofia*. Revisto por Mirtes Ugeda Coscodai. São Paulo: Nova Cultural, Coleção "Os Pensadores",1999.

APOLLODORE. *La Bibliothèque*. Traduzido do grego sob a direção de Paul Schubert. Lausanne: Editions de l'Aire, 2003.

APOLLODORUS, *The Library*. Traduzido do grego por Sir James George Frazer. London: Harvard University Press, 1990.

AUGÉ, Marc. "Heróis", in *Enciclopédia Einaudi, Vol. 30: Religião-Rito*. Porto: IN/CM, 1984.

AZEVEDO, Carmem Lucia; CAMARGOS, Márcia e SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia.* São Paulo: Editora Senac, 1ª edição, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987.

BERNARDINO, Adriana. *Hércules e os doze trabalhos*. Coleção Heróis da Mitologia. São Paulo: Editora FTD, 1ª edição, 1997.

BIGNOTO, Cilza Carla. *Personagens infantis na obra para crianças e na obra para adultos de Monteiro Lobato: convergências e divergências.* Dissertação de Mestrado. Campinas, IEL/UNICAMP, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega.* Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces.* São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 8ª edição, 2000.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra.* São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1962.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Editora Ática, 4ª edição, 1991.

D'ÁVILA, Antônio. *Literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 3ª edição, 1964.

DURANT, Will. *História da Civilização, 2ª parte – Nossa herança clássica: a vida na Grécia*. Tradução de Gulnara de Morais Lobato (revista por Monteiro Lobato). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

_____. *História da Filosofia. Vida e idéia dos grandes filósofos*. Tradução de Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* São Paulo: Perspectiva, 6ª edição, 2002.

EURÍPIDES. *Obras dramáticas.* Tradução direta do grego por Eduardo Mier y Barbery. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1951.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

FRANCE, Anatole. *3 Romances: Tais, História Cômica, A Revolta dos Anjos*. Tradução de Olimpio Monteiro. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1960.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma.* São Paulo: Contexto, 2001.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2ª edição, 1976.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: o belo artístico ou o ideal.* Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, Coleção "Os Pensadores", 1999.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 3ª edição, 1996.

_____. *Teogonia, a origem dos deuses.* Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 4ª edição, 2001.

HOMERO. *Ilíada.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2ª edição, 2002.

HOMÈRE. *Hymnes*. Paris: Les Bèlles Lettres, 1997.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias.* São Paulo: Editora Ática, 6ª edição, 2004.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida.* São Paulo: Moderna, 1ª edição, 2000.

LISLE, Leconte de. *Poèmes Antiques.* Paris: Alphonse Lemerré Éditeur, s/d.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre – quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo: Editora Brasiliense, 11ª edição, 1964.

_____. *A Reforma da Natureza / O Minotauro*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *Os doze trabalhos de Hércules*. São Paulo: Brasiliense, 12ª edição, 1985.

_____. *Reinações de Narizinho.* São Paulo: Brasiliense, 48ª edição, 1993.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 1ª edição, 2003.

MARQUES, Cristina. *Os doze trabalhos de Hércules*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 1ª edição, 2002.

MAZIERO, Maria das Dores Soares. *Mitos gregos na literatura infantil: que Olimpo é esse?* Dissertação de Mestrado. Campinas, FE/UNICAMP, 2006.

NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato Vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/ Record, 1986.

_____. *Monteiro Lobato: o editor do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto/Petrobrás, 2000.

RENAN, Ernest. *Souvenirs d'enfance e de jeunesse.* Paris: Nelson & Calmann-Lévy Éditeurs, s/d.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia.* São Paulo: Editora Ática, 7ª edição, 2000.

SÓFOCLES. *As Traquínias***.** Tradução de Maria do Céu Zambujo Fialho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os Gregos.* Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2ª edição, 1990.

_____ (org.). *O homem grego*. Lisboa: Editorial Presença, 1ª edição, 1994.

VIEIRA, Adriana Silene. *"Um inglês no sítio de Dona Benta". Estudo da apropriação de* Peter Pan *na obra infantil lobatiana.* Dissertação de Mestrado. Campinas, IEL/UNICAMP, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola.* São Paulo: Global Editora, 10ª edição, 1998.