

DANIEL WELLER

**MONTEIRO LOBATO: UM HOMEM CÉLEBRE &
O ENGRAÇADO ARREPENDIDO - ASPECTOS DE
COMICIDADE EM *CIDADES MORTAS***

PORTO ALEGRE

2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURA BRASILEIRA
HISTÓRIA E LITERATURA**

**MONTEIRO LOBATO: UM HOMEM CÉLEBRE &
O ENGRAÇADO ARREPENDIDO - ASPECTOS DE
COMICIDADE EM *CIDADES MORTAS***

DANIEL WELLER

ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2015

Se eu não sou por mim, quem será por mim?
Se sou só por mim, quem sou eu?
Se não agora, quando?

Talmude

Para meus ancestrais, judeus poloneses, que foram obrigados a começar uma narrativa em um país novo.

Para meu pai e para minha mãe, Waldemar Sihe Weller e Nina Najgeborn, que continuaram a história.

Para minha mulher, Cláudia Laitano, que vive uma história de amor comigo.

Para minhas filhas, Paula Weller e Elena Weller,

pois elas continuarão as narrativas no continente dos nossos ancestrais.

CIP - Catalogação na Publicação

Weller, Daniel
Monteiro Lobato: Um Homem Célebre & O Engraçado
Arrependido - Aspectos de Comicidade em Cidades
Mortas / Daniel Weller. -- 2015.
303 f.

Orientador: Luís Augusto Fischer.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Literatura Brasileira. 2. Monteiro Lobato. 3.
Comicidade e Humor. 4. Cidades Mortas. 5. Contos. I.
Fischer, Luís Augusto, orient. II. Título

AGRADECIMENTOS

Ao nosso D'us e D'us de nossos pais (Elohênu v' Elohê avotênu)

Ao meu pai

“Na importante idade de 7 anos (...)”, há 40 anos redondos, 24/2/75, recebi dele um presente, um livro e uma orientação: “Serões de Dona Benta (Física e Astronomia)”, de Monteiro Lobato.

Ao Prof. Dr. Luís Augusto Fischer

À Cláudia Laitano

Ao Mário Corso

Ao Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves

Ao Rabino Mendel e ao Rabino Binjamini

À Ariane Donato e à Mirja Zimmerman

Aos amigos da colônia Kinderland (6M-84) e da Associação Sholem Aleichen

Aos amigos, aos professores e aos funcionários do Instituto de Letras, da UFRGS

Aos amigos, aos professores e aos funcionários do Instituto de Computação, da UNICAMP

Aos amigos, aos professores e aos funcionários do Instituto de Física e Astronomia, da UFRJ

Aos amigos, aos professores e aos funcionários do CEFET-RJ, do Martins, do Eliezer e da EDEM

Aos amigos de Porto Alegre, de Canoas, de Campinas, de Piracicaba, de São Paulo e do Rio de Janeiro

Ao humor e à alegria

A vida é uma tragédia para quem sente e comédia para quem pensa.
Horace Walpole (1717-1797) apud Sud Mennucci (1934)

A fremder nar iz a guelechter; na aigüener – a shand.
A gente ri da bobagem dos outros e se envergonha da própria.

Az du vest forem pamelech, vest du shneller onkumen.
Se você caminhar devagar, chegará antes.

(provérbios em Yidish)

RESUMO

A recepção da obra adulta de Monteiro Lobato (1882-1948) está longe do sucesso de crítica e de público obtidos por seus livros para crianças. Complexo pela sua personalidade, pelos seus conflitos com o mundo das letras e por suas altas expectativas, Lobato foi acima de tudo um realizador que interferiu no contexto de sua época e causou estardalhaço com suas produções, principalmente da obra adulta, caracterizada pelo seu estilo simples e direto de abordar temas polêmicos. De forma geral, são recentes os trabalhos de revalorização da sua literatura para adultos, procurando corrigir equívocos, frutos de apagamentos e análises generalizantes. Apesar de sua produção diversificada, alguns comentadores destacam uma característica que estaria presente em toda a sua obra: seu pendor para o cômico. A presente dissertação procura investigar o humor de Lobato a partir da análise dos 35 textos de *Cidades Mortas*, publicado em 1919. A partir dos 15 aspectos de comicidade propostos por Vladímir Propp (1895-1970), procuraremos demonstrar que o cômico é um traço marcante e uma característica recorrente nesses textos, escritos entre 1900 e 1919. Para compreensão do cômico dos textos lobatianos e de como esse traço se relaciona com a sua trajetória, o contexto da *Belle Époque* brasileira é apresentado, momento em que havia no ar a dúvida do quanto o humor poderia ser prejudicial à carreira e ao prestígio simbólico dos escritores, além de poder ser interpretado como estar pouco engajado no projeto de construção nacional.

ABSTRACT

The reception of Monteiro Lobato's adult work falls far short of the public acclaim of his children's books. A multifaceted man due to his strong personality, his struggle with the literary world and his high expectations, Lobato (1882-1948) was, above all, an author who took action in the context of his time. He raised unrest through his writings, particularly with the adult ones, characterized by a simple and direct style in dealing with controversial themes. Generally speaking, only in recent times has academic research given rise to a new appreciation of his adult literary work. Attempts have been made to correct misconceptions, which are the product of obliterations and generalizing analyses. Despite his multifarious work, a number of commentators point out a feature which is presumably common to the whole of his writings: his inclination towards humour. The aim of the present master thesis is to investigate Lobato's humour through the analysis of the thirty-five short stories of *Cidades Mortas*, a collection published in 1919. On the basis of the fifteen aspects of the comical proposed by Vladimir Propp (1895-1970) we seek to demonstrate that humour is a recurrent and striking feature of these stories, written between 1900 and 1919. In order to understand the comical in the Lobatian text and how it relates to his trajectory, we discuss the context of Brazilian *Belle Époque*, a time in which there were doubts as to whether humour could be harmful to a writer's career and to his symbolic prestige, along with the fact that it could be interpreted as a sign of insufficient commitment to the nation-building process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. LOBATO & UM HOMEM CÉLEBRE	19
1.1 Na fazenda, melhor chamar-se pelas iniciais do nome do pai	19
1.2 Na Faculdade de Direito, melhor estar com os amigos do Minarete ...	21
1.3 Nas cidades mortas, melhor estar no mundo da Lua	32
1.4 Na fazenda, melhor escrever artigos polêmicos	35
2. LOBATO & O ENGRAÇADO ARREPENDIDO	37
2.1 Lobato para adultos: uma trajetória do prestígio ao ocaso	38
2.2 Lobato para adultos: resgates e reavaliações	44
2.3 Lobato e a <i>Belle Époque</i> brasileira	48
2.4 Lobato e a <i>Revista do Brasil</i>	59
2.5 Lobato e suas características de linguagem e estilo	62
2.6 Lobato e o seu pendor para o cômico	67
3. PROPP & OS ASPECTOS DE COMICIDADE	80
3.1 Manifestação física	83
3.2 Semelhanças	86
3.3 Diferenças	87
3.4 Comparações com animais	89
3.5 Comparações com coisas	90
3.6 Ridicularização das profissões	91
3.7 Paródia	92
3.8 Exagero cômico: caricatura, hipérbole e grotesco.....	93
3.9 Malogro de vontade: situações, tramas e ações cômicas	94
3.10 Fazer alguém de bobo	96
3.11 Alogismo	97

3.12	Mentira	99
3.13	Instrumentos linguísticos de comicidade.....	100
3.13.1	Trocadilhos.....	100
3.13.2	Paradoxos	101
3.13.3	Ironia	102
3.13.4	Fisiologização do discurso	102
3.13.5	Eloquência vazia	103
3.13.6	Nomes próprios	104
3.14	Personagens cômicos	104
3.15	Um no papel do outro	108
4.	CIDADES MORTAS & O PENDOR CÔMICO.....	110
4.1	<i>Cidades Mortas</i>	119
4.2	A vida em Oblivion	124
4.3	Os perturbadores do silêncio	127
4.4	<i>Vidinha Ociosa</i>	130
4.4.1	<i>Apólogo</i>	131
4.4.2	<i>A mesmice</i>	131
4.4.3	<i>A folhinha</i>	131
4.4.4	<i>Touradas</i>	132
4.4.5	<i>A enxada e o parafuso</i>	133
4.4.6	<i>Rabulices</i>	134
4.4.7	<i>Pé no chão</i>	134
4.4.8	<i>Barquinha de papel</i>	134
4.4.9	<i>O herege</i>	135
4.4.10	<i>Juquita</i>	135
4.4.11	<i>O Jesuíno</i>	136
4.5	<i>Cavalinhos</i>	137
4.6	<i>Noite de São João</i>	139
4.7	<i>O pito do reverendo</i>	141

4.8	<i>Pedro Pichorra</i>	144
4.9	<i>Cabelos compridos</i>	148
4.10	<i>O “Resto de Onça”</i>	151
4.11	<i>Por que Lopes se casou</i>	156
4.12	<i>Júri na roça</i>	159
4.13	<i>Gens ennuyeux</i>	164
4.14	<i>O fígado indiscreto</i>	169
4.15	<i>O plágio</i>	172
4.16	<i>O romance do chupim</i>	178
4.17	<i>O luzeiro agrícola</i>	185
4.18	<i>A “Cruz de Ouro”</i>	196
4.19	<i>De como quebrei a cabeça à mulher do Melo</i>	200
4.20	<i>O espião alemão</i>	203
4.21	<i>Café! Café!</i>	210
4.22	<i>Toque outra</i>	212
4.23	<i>Um homem de consciência</i>	214
4.24	<i>Anta que berra</i>	216
4.25	<i>O avô do Crispim</i>	218
 CONSIDERAÇÕES FINAIS & CONCLUSÕES.....		243
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		263
 ANEXO I: PREFÁCIO À ANTOLOGIA DE CONTOS HUMORÍSTICOS.....		272
ANEXO II: IDENTIFICAÇÃO DOS ASPECTOS DE COMICIDADE		276

LISTA DE QUADROS DOS TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS*

1. QUADRO COMPARATIVO DE TRÊS EDIÇÕES (1919, 1920 E 1946)	118
2. QUADRO GERAL 1	223
3. QUADRO GERAL 2	224
4. QUADRO GERAL 2.1 – <i>VIDINHA OCIOSA</i>	226
5. QUADROS DE OCORRÊNCIAS E PERCENTUAIS: ANO DE PUBLICAÇÃO, NARRADOR, GÊNERO TEXTUAL E ESPAÇO FICCIONAL	227
6. QUADRO DAS PRESENÇAS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE	231
7. QUADRO DAS OCORRÊNCIAS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE POR TEXTOS....	235
8. MEDIDAS ESTATÍSTICAS DE POSIÇÃO, DE DISPERSÃO E DE ASSIMETRIA DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS POR TEXTO	238
9. MEDIDAS ESTATÍSTICAS DE POSIÇÃO, DE DISPERSÃO E DE ASSIMETRIA DAS DENSIDADES DOS ASPECTOS POR TEXTO	241

LISTA DE GRÁFICOS DOS TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS*

1. GRÁFICO DO ANO DE PUBLICAÇÃO POR TIPO DE NARRADOR	228
2. GRÁFICO DO GÊNERO TEXTUAL POR TIPO DE NARRADOR	229
3. GRÁFICO DO ESPAÇO POR TIPO DE NARRADOR	230
4. GRÁFICO DAS PRESENÇAS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE	234
5. GRÁFICO DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE	236
6. GRÁFICO 1 DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS POR TEXTO	237
7. GRÁFICO 2 DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS POR TEXTO	239
8. GRÁFICO 1 DAS DENSIDADES DOS ASPECTOS DE COMICIDADE POR TEXTO	240
9. GRÁFICO 2 DAS DENSIDADES DOS ASPECTOS DE COMICIDADE POR TEXTO	242

Um homem evolui indefinidamente, e se se julga chegado ao máximo é que parou de progredir, virou Coelho Neto. (Monteiro Lobato)

Foi promotor em Areias, mas não promoveu coisa alguma. Não tinha jeito para a chicana e abandonou o anel de rubi (que nunca usou no dedo, aliás). Fez-se fazendeiro. Gramou café a 4.200 a arroba e feijão a 4.000 o alqueire. Convenceu-se com o tempo que isso de ser produtor é sinônimo de ser imbecil e mudou de classe. Passou ao paraíso dos intermediários. Fez-se negociante matriculadíssimo. Começou editando a si próprio e acabou editando aos outros. Escreveu umas lorotas que vendem – *Urupês*, gênero de grande saída, *Cidades Mortas*, *Ideias de Jeca Tatu*, subprodutos, *Problema Vital*, *Negrinha*, *Narizinho*. Pretende publicar ainda um romance sensacional que começa com um tiro: “- Pum! E o infame cai redondamente morto...” Nesse romance introduzirá uma novidade de grande alcance, qual seja, a de suprimir todos os pedaços que o leitor pula.

(Lobato por Lobato, A Novela Semanal, São Paulo, n. 1, 2.05.1921)

Um diário de São Paulo republicou o meu *Pito do Reverendo*, uma das coisas tolas que tenho escrito, mas muito gostada por aí afora. (Monteiro Lobato – 7.07.1907)

O ruim, o peste, sou eu só. E sabe por quê? Porque não consigo levar a sério coisa nenhuma neste indecentíssimo mundo (...) ria-se, ria-se, pois só o riso nos salva.

(Monteiro Lobato apud Saliba, 2002)

Monteiro Lobato foi o maior estilista brasileiro.

(Manuel Rodrigues Lapa apud Lucas, 1989)

Foi em Lobato que a renovação teve de fato o seu impulso básico. Ele apresentava, enfim, uma prosa nova. (Oswald de Andrade)

Creio que aqui também transparece um dos mais manifestos e valorosos predicados de Lobato: o humor. Mas embora manifesto, esse predicado não tem sido entre nós geralmente reconhecido. Penso que ainda não ficou patente que Lobato foi um dos maiores humoristas brasileiros. (Cassiano Nunes, 1981, p. 338)

INTRODUÇÃO

Mas da ideia à realização o caminho é áspero.
(Monteiro Lobato)

Não é para ser engraçado, mas fiquei atônito e desconcertado quando descobri que os contos de Monteiro Lobato (1882 - 1948) me faziam rir. Não aquele riso tímido e contido, marcado por um simples movimento de tração que repuxa os lábios e desenha pequenas covas no rosto. Na realidade, a situação da minha perplexidade parece cômica, mas é séria: decidi meu objeto de estudo no exato momento quando fui abduzido pelas gargalhadas suscitadas pelos relatos escritos por Lobato sobre uma faceta do Brasil.

Estava na praia de Torres, último município ao norte do Rio Grande do Sul. Na ocasião, fui esperar a chegada do ano de 2012 e aproveitar o tempo de férias para ler o historiador Jorge Caldeira e reler *Cidades Mortas*, de Monteiro Lobato. Mas o final do ano apresentou surpresas e foi bem diferente daquilo que eu imaginava. Bastou eu começar a gargalhar.

Olhando para o horizonte e para as ondas do mar, aquela experiência física de gargalhar me balançou, literal e metaforicamente. Mais tarde, descobri que o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), há mais de 200 anos, refletiu sobre os motivos dos movimentos corporais como consequência do riso. Mais para frente, quando estudei os pontos de vista de Aristóteles (384-322 a.C.) e de Sigmund Freud (1856-1939) acerca do humor, compreendi que, naquele instante do riso alto, compartilhei de um alívio que toda situação de catarse propicia quando há correspondência entre o autor e aquele que procura apropriar-se do chiste.

Em retrospectiva, fica claro que aquele momento foi determinante para assumir o humor como foco do meu trabalho, deixando o tema do empreendedor, meu foco de interesse inicial, para trás. Sentado à beira do mar, as ondas do riso chegaram até a mim novamente, e eu finalmente decidi que deveria aceitá-las. Por que não? Afinal, elas dizem muito da minha própria história e sempre me fizeram bem.

Na minha família judaica, aprendi que rir é o melhor remédio, e a crítica bem-humorada e a ironia, sinais de inteligência e estratégias de sobrevivência usadas pelos meus ancestrais. O humor sempre foi critério válido para escolher muitos dos meus amigos e dos meus livros prediletos. Por timidez, nunca fui de contar piadas, mas sempre admirei as pessoas que conseguiam fazer as outras rirem. Na intimidade, sempre gostei de criar situações engraçadas, sendo um prazer o riso e a gargalhada das minhas filhas e das minhas companheiras.

No final do ano de 2011, eu gargalhei lendo Lobato e imprevisivelmente precisei aceitar que deveria estudar o que provoca o riso, mesmo que isso representasse um desvio da rota previamente estabelecida na proposta de projeto da dissertação. Continuará com os 35 textos da coletânea *Cidades Mortas*, mas com novos objetivos.

O episódio em Torres, que definiu esse trabalho, tornou-se ainda mais significativo quando descobri, ao sistematizar os aspectos que causam o riso, que todos os estudos sobre humor apontam para o ingrediente da imprevisibilidade e da surpresa. Ou seja, é consenso a impossibilidade de criar um efeito cômico sem reversão de expectativas e sem que haja mudanças que garantam alguma situação surpreendente. A partir daí, pelo imprevisto do desvio de rota do meu estudo, comecei a considerar que a própria mudança era um pouco cômica.

Com a resolução tomada, tive a oportunidade de transitar por vários textos e mergulhar em águas, na maioria das vezes, turvas. Constatei que, além das diversas definições sobre humor e comicidade, a tarefa de analisar textos humorísticos mostra-se complexa, função de diversos aspectos variantes de visões instanciadas a partir das muitas teorias que procuram explicar o cômico. Para descrever essa jornada de aproximação do tema, considero pertinente destacar uma frase do escritor e crítico gaúcho Alcides Maya (1878-1944), em seu livro *Machado de Assis - algumas notas sobre o humour*, de 1912:

O humorista é um forte bom, vencido, mas sobranceiro à derrota, na atitude que assume não de orgulho puro, e sim de altivez dolorosa, há, anulando o despeito pessoal, uma certeza superior das contingências terrenas.

Essa postura, origem da centelha da comicidade, quando modulada, não significa estagnação ou desistência, mas uma postura ativa crítica diante da realidade, constituindo-se numa busca legítima por outros caminhos, diferentes dos hegemônicos.

Durante as análises dos contos e do material teórico sobre o humor e a comicidade, percebi que à medida que examinava os textos de *Cidades Mortas* tornava-se mais claro o funcionamento das engrenagens que disparam os gatilhos que fazem rir, a partir da identificação de aspectos e de truques usados por humoristas há séculos. Como veremos nos dois primeiros capítulos, Lobato tinha o objetivo de fazer graça e ridicularizar, mas pouco valorizava seus textos cômicos. Ao escavar o material dos contos para levantar subsídios para demonstrar que nele há humor, fiquei surpreso com os escassos trabalhos que analisaram Lobato na chave de humorista. O que aponta para o que parece ser verdade ainda hoje: na academia, o humor não é levado a sério. Possivelmente, conforme o trabalho do pesquisador alemão Manfred Geier (2011), consequência da filosofia ocidental tributária de Sócrates e de Platão que suplantaram Demócrito, o filósofo que ria. Não é coincidência que atualmente, como Platão e seus discípulos, ainda filosofa-se sisudamente na Academia.

A partir da análise a ser apresentada, Monteiro Lobato pode ser considerado como um cômico de talento, mas que, influenciado pelo contexto da época e pela visão redutora associada à comicidade, não se satisfaz como escritor de textos humorísticos, pois não levava esses trabalhos tão a sério. Pestana, o compositor de polcas e o protagonista do conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis, publicado em 1883, parece guardar alguma relação de proximidade com Monteiro Lobato. Ambos não levavam a sério aquilo que produziam, justamente pelo desejo de realizar algo “maior”, fazendo coro com todos que desvalorizam o tipo de gênero que produziam com sucesso. O crítico francês Paul Stapfer (1840-1917), quando analisou o humor em William Shakespeare, cunhou uma máxima válida para todos os humoristas, citada por Sud Mennucci (1934): “Não leva nada a sério, nem os homens, nem as coisas, nem ele mesmo”.

Assim como o personagem Pestana, que não pode fugir da polca, Lobato não conseguiu evitar o humor, seja nos textos para adultos, seja na escrita para crianças, onde

extravasou boa parte do seu potencial cômico. Como veremos no capítulo 4, em relação à maioria dos textos de *Cidades Mortas*, para suscitar o riso e o escárnio, transparece o trabalho consciente do escritor para fazer rir. Valendo-se de trocadilhos e de jogos de palavras (base para diversas técnicas humorísticas), nos textos lobatianos, não existe “ponto sem nó” ou “bola na mão, mas mão na bola”.

À decisão de analisar o humor nos textos de *Cidades Mortas* seguiram-se três perguntas. A primeira: como não havia percebido a comicidade nesses textos? No início, fiz um movimento de auto-repreensão. Eu que tanto gosto do tema do humor e, quando menino, enquanto me divertia com as aventuras do pessoal do *Sítio do Picapau Amarelo*, tornei-me leitor. Por quê?

Em linhas gerais, a resposta é simples e está consistente com a história das teorias do riso e do humor. Minha desatenção ao pendor cômico de Monteiro Lobato, até aquele momento, reflete a pouca atenção dada ao gênero da comédia nos estudos literários. Como veremos, a partir do conto *O engraçado arrependido*, escrito por Lobato em 1916, o historiador Elias Thomé Saliba (2002) mostra o quanto era difícil para o escritor brasileiro se assumir como comediante mesmo que ganhasse a vida com textos satíricos e bem-humorados. A dificuldade de assumir o humor como objeto de trabalho ainda é compartilhada tanto pelos escritores quanto pelos pesquisadores na academia.

A segunda pergunta diz respeito aos mecanismos internos da comicidade para entender as causas do meu riso: por que ri ao imaginar os tipos e as situações criadas por Lobato? Como funcionam os elementos presentes nos textos cômicos que suscitam o riso? Na época em que os contos foram escritos, como foram recebidos?

A terceira questão tem um caráter teórico e prático que deu o norte a este trabalho. Qual seria a maneira mais apropriada para tirar o barco do cais e manejar os instrumentos de forma a colocá-lo em uma rota válida e pertinente?

Tirar o veleiro do porto e começar a escrever, para mim, sempre foi difícil, pois acertar a mão e o tom do texto, exatamente como em qualquer piada, é fruto de tentativas,

muitos erros e alguns acertos, que demanda persistência, rotina e superação de desconfiças que sempre pairavam e pairam sobre as soluções encontradas. Para o comediante, o sucesso é aferido pelos risos e pelas gargalhadas dos leitores ou da plateia. Mas como esta dissertação não é um chiste, desejo que este trabalho, que realizou um caminho dentre vários possíveis, possa colaborar com outras pesquisas e textos que virão.

O esquema geral e o plano dos conteúdos dos capítulos, as premissas estabelecidas, as hipóteses de trabalho e o *corpus* selecionado facilitaram o processo. Agora, com as leituras realizadas, textos analisados e quase todas as páginas escritas constato: quanto mais avanço na leitura dos contos, dos textos sobre humor e sobre a vida inquieta de Monteiro Lobato, mais o percurso torna-se orgânico. Com o barco ao mar, fui descobrindo que humor e Lobato combinavam por vários motivos. O primeiro tem relação com as dificuldades de análise, pois ambos são compostos por diversas facetas que aumentam a complexidade. Na pescaria que constitui o trabalho de pesquisa e escrita, Lobato e o humor são peixes ariscos e escorregadios, que não se entregam facilmente e não aceitam qualquer isca.

No caso do cômico, há uma complexidade inerente para a análise, como veremos, parte pelas muitas abordagens teóricas, parte devido aos vários aspectos que explicam a sua presença ou ausência. No caso do autor, há uma dificuldade pela riqueza de uma produção heterogênea e pela importância fundante e inovadora que este articulista-advogado-fazendeiro-escritor-editor-publicista-adido-nacionalista-tradutor-adaptador-escritoradulto-escritorinfantil representa no nosso país.

Seria genial poder sintetizar e expressar Lobato e o humor por equações e representá-los por gráficos e números. Não que fosse melhor ou pior, mas sim pela tentativa de circunscrevê-los e usar a linguagem matemática para descrição de dois objetos complexos e não-lineares. Nesta fusão imaginária de áreas, há entre elas a mesma variável da impossibilidade. Guardadas as proporções, estudar Lobato e o humor é como tentar resolver o teorema de Fermat, analisar os problemas NP-completos da Ciência da Computação, buscar recorrências nos sistemas dinâmicos complexos ou procurar uma teoria unificada.

Engatar uma piada ou uma equação agora pode ser arriscado. Mas pesquisar e escrever são riscos assumidos que podem fugir do controle. Pois bem, uma tentativa de descrever Monteiro Lobato a partir de uma fórmula foi realizada: a conta e risco. Uma fórmula-piada, ou melhor, uma equação fantasia aparece a seguir. Ela possui uma integral tripla com os limites inferior (início) e superior (fim) bem definidos. A decisão de ser tripla foi simples: além de Taubaté e São Paulo, Lobato morou em quatro cidades diferentes, a saber: Areias, Rio de Janeiro, Nova York e Buenos Aires. Três integrais guardam seis limites, aqui representados por seis cidades. O símbolo de integral aparece por uma semântica de considerar os pontos criados a partir das múltiplas atividades realizadas pelo autor, sendo somatório de termos, cada qual representando uma das diversas facetas de Lobato. A constante LIT representa Literatura e o cifrão simboliza um fato que Monteiro Lobato nunca escondeu e nem tinha vergonha de assumir: desde que vendeu a fazenda, em 1917, ele vivia do dinheiro da literatura, isto é, escreveu, traduziu e editou a si e a dezenas de outros para obter manter sua família e sobreviver. Na época da *Belle Époque* e do Parnasianismo, Lobato foi um dos vários que usou os jornais e ajudou a desmistificar a função social do escritor.

$$ML = LIT * \$ * \int_{1882 (Taubaté)}^{1948(SP)} \text{leitor} + \text{advogado} + \text{fazendeiro} + 2 * \text{escritor} \left(\frac{\text{articulista} * \text{criador} * \text{crítico}}{\text{tradutor} * \text{burilador}} \right) + \text{editor} + \text{publicista} + \text{adido} + \text{nacionalista}$$

Lobato e o humor, como muitos desafios das exatas, também não têm solução simples e mais uma vez eles combinam entre si: fossem pontos em um gráfico estariam fora da curva, e se em curvas pudessem ser representados, nunca descreveriam fenômenos bem comportados. Independentemente de períodos históricos e biográficos, são manifestações do contraditório, que não se materializam em um resultado caracterizado pela unicidade, pelo trivial, constituindo-se invariavelmente em equívocos, ambiguidades, subversões e muitas vezes em riso. Além disso, o escritor e o humor harmonizam-se, pois Lobato pode ser visto como um humorista mesmo quando não se assumia como tal.

Lobato cômico é a nossa hipótese de trabalho, sendo o livro *Cidades Mortas* o objeto de análise para demonstrar essa suposição. Verificaremos a partir da aplicação dos 15 aspectos de comicidade propostos pelo folclorista e filólogo russo Vladímir Iákovlevitch Propp (1895-1970). Para chegar até lá, a rota foi planejada para ser uma reta, mas adiantamos que em alguns momentos haverá curvas e ligeiros retrocessos, seja para ênfase, seja por desejo, seja por dificuldades de manter o traçado mais curto deste que escreve.

De forma geral, o primeiro e o segundo capítulos estão respectivamente relacionados com Lobato e o contexto. No primeiro, tratamos do período de sua formação intelectual e do início da consolidação de sua carreira de editor, justamente quando publica *Ideias do Jeca Tatu* e *Cidades Mortas*, em 1919. No segundo capítulo, tratamos do contexto histórico e cultural entre séculos, a posição de Monteiro Lobato no campo literário e as dificuldades que existiam em assumir-se escritor humorístico e autor de “textos leves”.

No terceiro capítulo, apresentamos uma síntese dos aspectos de comicidade de Propp. No quarto capítulo, analisamos todos os 35 textos de *Cidades Mortas*, com destaque para os procedimentos usados, transcrição de trechos e identificação de 1.361 elementos cômicos marcados como notas de fim de documento, listados no Anexo II. A última parte, nas conclusões e considerações, a partir da análise dos contos e dos aspectos de comicidade, os resultados da pesquisa são apresentados, mostrando o pendor cômico de Monteiro Lobato e o tipo de riso suscitado.

CAPÍTULO 1 – LOBATO & UM HOMEM CÉLEBRE

E que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada. (*Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche)

Durante a vida, Lobato precisou se reinventar várias vezes: advogado, fazendeiro, escritor de artigos polêmicos e contos, editor, escritor de obras infantis, adaptador, tradutor, passando por adido comercial do Brasil em Nova York e ativista nas principais campanhas nacionalistas da primeira metade do século 20 (saúde pública, voto secreto, educação, ferro e petróleo). Independentemente das muitas atividades realizadas, inquieto e insatisfeito com as condições de sua época, segundo Azevedo (1997): “sofria de um inconformismo crônico, responsável pela renitente mania de querer transformar o mundo”, Lobato sempre pautou suas ações pela ambição de tirar o país do atraso e colocá-lo no caminho da modernidade. Conhecer pelo menos o período de sua formação e algumas circunstâncias que o levaram a publicar *Cidades Mortas*, em 1919, é pertinente para este trabalho.

1.1 Na fazenda, melhor chamar-se pelas iniciais do nome do pai

Monteiro Lobato nasceu em 18 de abril de 1882, em Taubaté (SP), sendo batizado como José Renato, filho do fazendeiro José Bento Marcondes Lobato e de Olímpia Augusto Monteiro Lobato. A mãe de Lobato e seu tio, José Francisco, eram filhos bastardos de Joaquim Francisco Monteiro, poderoso fazendeiro que recebera do Imperador Dom Pedro II o título de Visconde de Tremembé. Do casamento oficial, com a viscondessa legítima, Maria Belmira França, o visconde não teve filhos.

José Renato era primogênito e o único neto homem do visconde. Juca, como era chamado entre os familiares, era irônico com a viscondessa (para ele, ela era a “visconda”), mas tinha verdadeira paixão pela avó, a humilde professora Anacleta Augusta do Amor Divino. Quando nasceu, sua família, como a maioria das famílias proprietárias rurais do Vale do Paraíba do Sul da época, já enfrentara a decadência financeira, embora isso não tenha impedido que o garoto junto com suas duas irmãs, Ester e Judite, e com um menino que os acompanhava e fazia a função de empregado/pajem, aproveitassem a infância da melhor

maneira possível. Além das pescarias, banhos de cachoeiras, passeios a cavalo, subir em árvores e brincadeiras com bonecos de chuchu e milho, Juca tinha mais uma paixão: explorar as bibliotecas do avô Visconde e do tio José Francisco, futuro diplomata. Das reminiscências da infância, Lobato também destacaria a vida despreocupada, os livros ilustrados, a rigidez de seu pai e a visita do Imperador, hóspede nas terras do visconde.

Desde sempre, Lobato liderava as aventuras na fazenda, destacando-se pela sua personalidade forte e por sua determinação: quando decidia algo, ninguém conseguia convencê-lo do contrário. Há uma história bem conhecida que retrata sua personalidade e seu senso prático: aos 11 anos, o garoto cisma de mudar seu nome para que suas novas iniciais coincidisse com as letras gravadas em ouro na bengala do seu pai (JBML). Assim, com o objetivo de recebê-la de herança, Juca deixou de ser Renato para se tornar Bento.

As primeiras letras e as quatro operações matemáticas foram ensinadas por sua avó e por sua mãe. Além delas, Lobato teve um professor particular até os oito anos, idade em que foi para a escola, passando por cinco colégios particulares de Taubaté. A saber: o colégio do professor Kennedy, o Coração de Jesus, o Americano, o Paulista e, por último, o São João Evangelista. Neste período, são representativos dois acontecimentos relatados por Lajolo (2000). O primeiro foi no Colégio Paulista, com 14 anos, quando criou e lançou um pequeno jornal, *O Guarani*, estreando na letra impressa. É muito relevante para essa dissertação que suas primeiras colaborações, assinadas com o pseudônimo de Josbem e Nhô Dito, tenham sido uma crítica ao popular almanaque *Encyclopedia do Riso e da Galhofa* e uma crônica do cotidiano da escola. Ou seja, Lobato, já no texto de estreia, reflete sobre o humor. O segundo está associado com o diretor do Colégio São João Evangelista, professor Antônio Quirino de Souza e Castro. Dez anos mais tarde, conheceu e casou-se com sua neta: Maria Pureza da Natividade, a Purezinha.

1.2 Na Faculdade de Direito, melhor estar com os amigos do Minarete

Pela posição social e pela personalidade empreendedora, não haveria outro caminho para Lobato diferente daquele que terminasse na capital paulista. Os horizontes eram por demais estreitos para um jovem inquieto que desejava estar próximo da agitação do centro. São Paulo, desde o início da grande febre cafeeira paulista, em 1885, começa a receber os barões do café e seus capitais. O fluxo tornou-se ainda maior depois da abolição da escravatura, quando se iniciou um movimento migratório cada vez maior de proprietários rurais e trabalhadores estrangeiros para a cidade. No final do século 19, havia a proporção de dois italianos para um brasileiro. O historiador paulista Nicolau Sevcenko (1992) apresenta a explosão demográfica na capital, entre 1890 e 1908: 415,8% de crescimento, um aumento populacional de 23% ao ano. Segundo o historiador da USP, diversos são os motivos para essa transformação acelerada, entre os quais a decadência econômica das fazendas baseadas na mão de obra escrava e em técnicas de agricultura arcaicas, a contratação maciça de imigrantes estrangeiros e o direcionamento dos investimentos antes relacionados com o tráfico para empreendimentos na capital. As crises econômicas dos primeiros anos da República e a queda do preço do café no mercado internacional de 1897 a 1911 também foram fatores que incentivaram o fluxo populacional para as cidades.

Em 1895, Lobato vai a São Paulo para prestar o temido Exame de Admissão. Segundo Nunes (2000), o primeiro revés sério pelo qual o escritor passa na vida é a sua reprovação, justamente em língua portuguesa, sua matéria preferida. Ficou inconformado com a prova, e possivelmente tenha surgido dessa experiência a implicância de Lobato com os “gramaticões” e a gramática: “Tão sisuda quão circunspecta ciência de torturar crianças e ensandecer adultos”, motivadora de muitos trechos cômicos, como essa frase transcrita, presente no conto *Pito do Reverendo*, publicado em diversos jornais, em 1906, e posteriormente em *Cidades Mortas*.

No ano seguinte, 1896, Lobato realiza o exame novamente e desta vez é aprovado, ingressando no Instituto Ciências e Letras da capital, internato preparatório para o Ensino

Superior. Sua chegada coincide com um período simbólico para a capital paulista, fundante da transformação que viveu a cidade, a conclusão do Viaduto do Chá, obra aprovada em 1877 e finalizada somente em 1892, constituindo-se na primeira intervenção urbanística importante do núcleo original da cidade: o Vale do Anhangabaú, ocupado por chácaras e hortas, e o acanhado centro, que em meados do século 19 era composto por apenas uma dezena de ruas, uma pequena catedral e alguns modestos edifícios, com uma população total de apenas 20 mil habitantes. O ritmo se intensifica com a administração do primeiro prefeito da cidade, Antonio da Silva Prado, que como Lobato também era membro da aristocracia cafeeira paulista. Antonio, como era chamado, entre 1899 e 1911 conduziu a cidade para a metrópole em que se transformou, promovendo obras de infraestrutura e higiene urbana, com aterramentos de várzeas, construção de novas pontes e desinfecção das áreas e das residências. A substituição total das antiquadas lâmpadas a óleo por serviços de gás, o abastecimento de água, projetos públicos arquitetônicos e outras melhorias também serviram como atrativo para que os fazendeiros de café e suas famílias se mudassem para a capital.

Durante os três anos de estudos preparatórios em São Paulo, Lobato vive com uma mesada curta e conhece pela primeira vez a vida sem conforto. Era bom aluno, e com o pseudônimo de Gustavo Lannes colabora em dois jornais estudantis, *O Patriota* e *A Pátria*. A partir do seu interesse pelos livros e por ser uma moda da época, participa do Grêmio Literário Álvares de Azevedo para declamar poesias, estudar discursos, aprender retórica e debater literatura e temas da atualidade. Motivado por sua participação no grupo, funda seu segundo jornal, um pasquim escrito à mão com um nome bem curioso *H₂O*, no qual escreve contos breves e textos do dia a dia, de uma cidade que ele vai descobrindo e pela qual vai pouco a pouco se enamorando. Lobato cresceu em um momento em que a capital, nas palavras de Svecenko (1992), “brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para os seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados”.

Neste momento de descobertas dos atrativos da cidade e da literatura, em junho de 1898, Lobato perde o pai e, um ano depois, também em junho, a mãe. O luto e a tutela do avô Visconde colaboraram para que o garoto, que já era avesso às badalações, mergulhasse ainda mais nos livros, procurando refúgio na leitura. Segundo Nunes (2000), as leituras dessa época foram José de Alencar, Coelho Neto, Joaquim Manoel de Macedo, Alexandre Herculano e os franceses Catulle Mendès e Alphonse Daudet.

Apesar do desejo do rapaz de ser pintor realista, a decisão do curso a ser escolhido foi feita pelo avô, que além da tutela também pagava as suas contas e não admitia que o neto único fosse estudar na Escola de Belas Artes. Para Azevedo (1997), não seguir a carreira em Artes Plásticas foi o único sonho descartado por Monteiro Lobato, mas isso não o impediu de praticar o desenho em aquarelas, enviar para publicação nas revistas de humor suas caricaturas e ter sido pioneiro, no mercado editorial brasileiro, na ideia de conceber o livro como um objeto artístico e comercial com direito a uma capa ilustrada e chamativa.

Órfão, o futuro escritor não conseguiu escapar daquilo que era esperado dos filhos da aristocracia brasileira: cursar uma faculdade para virar doutor. No Brasil da última década do século 19, existiam três opções de cursos em apenas cinco faculdades: Direito (São Paulo e Recife), Medicina (Rio de Janeiro e Salvador) e Engenharia (Rio de Janeiro). Jovens de todas as partes do país deslocavam-se para essas quatro cidades e era habitual, para economizar a mesada paterna, morar em repúblicas com os colegas de curso. Lobato não fugiu dessa regra para atender o desejo do avô: tornou-se um bacharel em Ciências Jurídicas, dividindo casas com seus colegas.

Assim, como num jogo de cartas marcadas, em 1900, quando a população da cidade atinge 240 mil moradores e os bondes elétricos começam a aparecer, o neto do visconde ingressa na maioridade e na Faculdade de Direito de São Paulo, no Largo de São Francisco. Nada surpreendente no plano geral, mas impactante e repleto de experiências que Lobato leva para toda a vida. Como por exemplo, acompanhar a transformação da cidade na poderosa metrópole do café, a diversidade dos professores universitários, as estratégias

para atenuar a repulsão às aulas e o incômodo da obrigação de estudar a contragosto, a convivência intensa e o aprofundamento das amizades com os colegas das repúblicas, a continuidade da distância do círculo familiar e da pequena Taubaté.

Para os estudantes do Largo do São Francisco, todas essas experiências se amplificavam. A começar pela própria localização da Faculdade: justamente no triângulo comercial da cidade, formado pelas ruas 15 de Novembro, São Bento e Direita. A primeira ligava o Largo da Sé ao Viaduto do Chá, e a segunda era onde estavam os melhores hotéis da capital. A 15 era a rua mais importante, por onde passavam todos os bondes e localizavam-se os estabelecimentos comerciais mais refinados - *Jockey Club*, a sede da *São Paulo Railway*, o sistema bancário da cidade e as redações dos jornais *Correio Paulistano*, *Diário Popular*, *O Estado de S. Paulo* e a *Plateia*.

A imprensa teve um papel chave no percurso do jovem Lobato. Novamente, ele não era exceção, pois jovens intelectuais com vocação para a escrita procuravam colaborar periodicamente com artigos para os jornais. Olavo Bilac (1865 – 1918), poeta, jornalista e escritor, deixou bem claro qual era o caminho:

[o jornalismo] é mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal – porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil, como uma necessidade.

Durante o curso de Direito, ao perceber que gostava de escrever e incentivado pelos amigos, Lobato buscou dezenas de pequenos jornais para divulgação de seus primeiros textos e experimentações literárias. Na prática, como dizia para Godofredo Rangel, seu amigo do curso de Direito, “lobatizava a sua lira”.

A proximidade física da faculdade com as redações da capital parecia prenunciar o que estava para vir uma década depois, em 1914, quando a partir de seus artigos *Velha Praga* e *Urupês*, publicados n’*O Estado de S. Paulo*, a imprensa foi a sua plataforma para uma trajetória meteórica pouco comum: Lobato foi catapultado sem escalas para a notoriedade,

virou ponto fora da curva e seu primeiro personagem, o Jeca Tatu, tornou-se notícia em todo o Brasil.

Na época, Lobato atuava como fazendeiro e estava muito revoltado com os seus funcionários e com as queimadas, que se prolongavam de agosto até o final de outubro na região do Vale do Paraíba. Estar como latifundiário foi herança do avô visconde, falecido em 1911. Lobato aceitou o desafio, assumindo 2 mil alqueires de terras da família, equivalente a quase 5 mil campos de futebol em terreno acidentado e solo cansado. Wilson Martins (1978), na *História da Inteligência Brasileira*, citado por Landers (1988), estabelece uma aproximação de Lobato com o personagem de Lima Barreto, Policarpo Quaresma, coincidentemente publicado em folhetins também em 1911. Martins sugere que Lobato leu o texto e, como o protagonista, sucumbiu ao seu despreparo para a vida prática e transformou-se em “Policarpo Lobato”. O desafio de modernizar os cultivos e tornar a fazenda produtiva foi um retumbante fracasso, acentuado pelas dificuldades de relações do fazendeiro-empresário com os encarregados e com os trabalhadores das terras.

Para aplacar sua raiva e frustração, escreveu uma contundente carta para a seção *Queixas e Reclamações* do jornal mais importante de São Paulo. O editor, diante do teor e da qualidade do texto, desloca a carta para a parte principal do jornal e atribui o título *Velha Praga*. Era 12 de novembro de 1914 quando o estopim foi aceso, marcando o início do percurso nacional de Lobato. Diante da repercussão e a pedido do jornal, em 23 de dezembro de 1914, Lobato desenvolve os argumentos da polêmica com um segundo artigo, *Urupês*. O inesperado sucesso de recepção dos dois textos e as dores de cabeça crescentes na fazenda foram o incentivo necessário para Lobato começar a pensar a sério em assumir a carreira de escritor, aceitando definitivamente o “carnegão da literatura”. Tomou a decisão de vender as fazendas e voltar para a capital, o que iria ocorrer três anos depois, em 1917.

Ser escritor, para Lobato, significava sair da pasmeira do interior, mas o salto não poderia ser sem rede de proteção. Como será detalhado no próximo capítulo, Lobato trabalhou duro e conscientemente para construir condições para viver de literatura e do

livro. A aquisição da *Revista do Brasil*, em 1918, foi um dos lances bem pensados de Lobato, um apaixonado pelo xadrez. Seu principal biógrafo, Edgar Cavalheiro (1955), destaca o senso de oportunidade do qual o escritor sempre lançou mão nas suas empreitadas, principalmente depois da repercussão dos seus textos de 1914:

A carreira dos literatos paulistas do início deste século começava em geral nos jornais provincianos (...) Eram os jornais que tornavam um autor conhecido e Monteiro Lobato tinha profunda consciência disso, tanto mais que *Velha Praga* foi transcrita em 60 jornais!

Dez anos antes dos artigos bombásticos, em 1904, sucede um episódio no mínimo curioso quando Lobato, aos 22 anos, no último ano do curso, começa a despedir-se da sua boa vida de estudante. É uma carta, datada de 16 de junho, para o amigo Godofredo Rangel. O quase bacharel em Direito parecia prever que era necessário adiar seus planos literários por mais dez anos para que pudesse alcançar visibilidade nacional. Ser nomeado como promotor da cidade-aldeia Areias, em 1907, e assumir o lugar do avô, em 1911, foram estágios que propiciaram experiências das cidades mortas do Vale do Paraíba e das grandes dificuldades de ser fazendeiro em meio a crises econômicas da Primeira República e da queda, no mercado mundial, do preço do café. E foi exatamente isso o que ocorreu.

Tentei arrancar de mim o carnegão da literatura. Impossível. Só consegui uma coisa: adiar para depois dos 30 anos o meu aparecimento. Literatura é cachaça. Vicia. A gente começa com um cálice e acaba pau d'água na cadeia.

Mas voltemos a 1902, quando o estudante estava em formação na capital, frequentando todas as noites a Rua 15 de Novembro, onde, junto com os seus sete fiéis amigos, era *habitué* do Café Guarani. Essa amizade fraterna entre eles surgiu nos bancos da faculdade, a partir de uma “misteriosa afinidade mental”. Naquele ano, o grupo fundou o círculo fechado *Cenáculo*, que, na cabeça daqueles jovens, seria um marco contra a decadência generalizada percebida no país e nas Arcadas, denominação para a tradicional instituição do Largo do São Francisco. Era perceptível uma estagnação na faculdade que não combinava com a agitação frenética da adolescência, com o burburinho das ruas e não correspondia à época anterior de muita efervescência política durante a qual José Bonifácio,

Castro Alves, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e outros eram acadêmicos de Direito e participavam ativamente da campanha pela Abolição e pela proclamação da República.

Azevedo (1997) transcreve dois depoimentos de Lobato bastante representativos sobre o *Cenáculo*. O primeiro sobre o encontro de fundação do grupo e a pretensão de “reformatar o mundo” e constituir-se vanguarda, e o segundo passada a agitação inicial.

Foi a noite dos projetos grandiosos, essa. *O Cenáculo* ia reformatar o mundo, modificar as leis do universo. Uma arte nova ia surgir, uma ciência e uma filosofia inéditas (...) Agora uma calma serena imperava; transfundidos uns nos outros pela sofreguidão de confidências, já nos conhecíamos a fundo, e o encanto primitivo degenerava em amorosa ternura, em serena amizade.

A formação e o início da carreira de Lobato são devedores das ações do *Cenáculo* e dos seus desdobramentos. O primeiro deles é a república do *Minarete*, um chalé amarelo no bairro do Belenzinho, na Rua 21 de Abril. No andar térreo, morava uma família, e no segundo andar, sob um telhado em ponta que formava uma torre, hospedava-se Godofredo Rangel (1884-1951), mineiro de Três Corações e colega dos bancos de aula, amigo de Lobato até o final da vida. Ambos compartilharam do mesmo sonho: tornarem-se escritores. Desse laço afetivo resultou *A Barca de Gleyre* (2010), coletânea de 342 cartas trocadas, entre 1903 até 1948. As cartas de Lobato para o amigo constituem uma autobiografia intelectual fragmentada, em diálogo com seu tempo e com a atualidade, oferecendo diversas pistas sobre o percurso traçado por Lobato, ajudando a esclarecer um pouco mais sobre um dos mais polêmicos escritores brasileiros do século 20 (Bedê, 2007; Cassal, 2002; Nunes, 1969).

Pouco a pouco, todos do grupo *Cenáculo* moravam juntos com Rangel, compartilhando o almoço e retornando à noite do Café Guarani, ponto de encontro do grupo, de intelectuais e de jornalistas. No Café, bebiam cálices de “laranjinhas” a cem réis e traçavam ousados e divertidos planos de ações. O primeiro deles foi criar o jornal do *Centro Acadêmico Onze de Agosto*, órgão oficial dos acadêmicos da Faculdade de Direito, que tinha Lobato como um dos redatores fixos desde o primeiro número, em 11 de Agosto de 1903. Dois anos antes, o estudante de Taubaté já havia estreado em um jornalzinho da faculdade: presidiu a folha da sociedade literária dos alunos do segundo ano de Direito, a agremiação estudantil *Arcádia Acadêmica*.

O aborrecimento das aulas é compensado pelos amigos, pela publicação dos textos e pelas caricaturas. Sim, Lobato, durante as aulas, dedicava-se a elaborar desenhos dos seus professores para passar o tempo e rir depois com os colegas. À exceção de dois professores, Almeida Nogueira e Pedro Lessa, ele considerava todos os demais “perobas”. Sobre os desenhos satíricos, Lobato comenta, bem-humorado, em uma época em que professor era chamado de “lente”.

Fiz ato de presença na Academia, no *quantum satis* para obter diploma – mas está claro que em vez de aproveitar o miolo dos meus lentes, aproveitava-lhes as caras, como modelos vivos das minhas caricaturas.

Além dos desenhos nas bordas dos cadernos, para tentar distrair-se dos monólogos intermináveis dos mestres, Lobato se divertia classificando os professores em uma escala de minerais que tinha o sal ático ou o sulfato de magnésio como os elementos prediletos, inventando pilhérias com os amigos para fugir do tédio. À noite, de volta à “torre de marfim do Minarete”, “os cidadãos de uma república comunista”, divertiam-se brincando de encarnar os personagens dos livros satíricos escritos pelo poeta e escritor francês Alphonse Daudet (1840-1897).

Durante os 45 anos de trocas de cartas entre Lobato e Rangel, há diversas citações a Alphonse Daudet. Bedê (2007) rastreia a presença francesa nas cartas de Lobato, para analisar sua formação e as razões “de seus desabafos contra a França”. Ela destaca que ambos eram encantados por Daudet e pelo personagem Tartarin, um pequeno burguês de uma cidadezinha do sudeste da França que se imagina um caçador-cavaleiro renomado, um Dom Quixote à francesa. Lobato, nas cartas para o amigo, lembra que o Minarete se transformava quase todas as noites em palco para as peripécias do Tartarin-Quixote, por “uma transmigração de almas espontânea”. Ricardo Gonçalves, amigo anarquista, era o protagonista, Rangel, o boticário, e Lobato representava o personagem mais engraçado de todos: Pascalon. Todos desempenhavam um papel no enredo, e diversos improvisos eram construídos. Inclusive um hino do Minarete foi composto por Rangel que reproduzia o canto

original dos tarasconeses. Pela idade e pelos ideais dos jovens da república, era natural que ninguém tenha se interessado em representar o personagem equivalente ao Sancho.

Diferentemente do humor cáustico do contemporâneo Guy de Maupassant (1850-1893), Daudet escrevia abusando das ironias finas. Seus personagens eram os marginais, os fracassados (*ratés*) e as crianças infelizes. Ele negava o cientificismo de Zola e um pessimismo típico da época. Há nos seus textos uma denúncia dos problemas sociais, mas sem abrir mão do lirismo. Lobato leu *Tartarin de Tarascon* e *Tartarin sur les Alpes* quando ainda estava no internato, em 1898, presentes de sua mãe. Mais tarde, Daudet é adotado pelo *Cenáculo*, e o *Minarete* transforma-se em Tarascon. Azevedo (1997) descreve essa metamorfose do espaço físico do chalé para o imaginário literário de um mundo cavalheiresco que os meninos usavam como base para suas próprias criações.

Também ao estilo de Tartarin, cuja moradia no caminho de Avignon ostentava, aqui e ali, avisos do tipo “Flechas envenenadas – não mexam”, ou “Armas carregadas, cautela!”, no interior do Minarete havia escrito a carvão: “As visitas dos profanos só poderão durar dez minutos”. Só não era intruso quem pertencia ao Cenáculo, cujos membros, ao lado de um “vago socialismo”, compartilhavam profundo amor à Arte – com A maiúsculo. “Aqui só se come pão do espírito”, alertava uma das inscrições na parede. A frase, segundo Lobato, tinha a função de afugentar os oportunistas interessados apenas na gemada. Mas também traduzia os princípios filosóficos de seus adeptos, comprometidos tão somente com os estratos da arte e da natureza.

As constantes brincadeiras e o ambiente hilário da república do *Minarete* foram o embrião para uma das mais importantes experiências naquela época de formação do escritor de Taubaté: colaborar, a partir de 1903, em um jornal de Pindamonhangaba criado por Benjamin Pinheiro, amigo de Lobato e bacharel em Direito, que tinha intenções políticas com o semanário (concorreu a prefeito em 1907). Em homenagem aos colaboradores, o jornal foi batizado com o nome da república e representou para a turma um divertimento garantido, espaço para darem vazão à criatividade e ao humor descompromissado, sem preocupações com os leitores do Vale do Paraíba, a “Princesa do Norte”.

Os “oito cães”, como eles se intitulavam (Lobato era o Buldogue), adotavam centenas de pseudônimos de forma a passar uma impressão de que o jornal possuía um grupo enorme de articulistas. Benjamin deu total liberdade aos garotos, que brincavam entre si nos

textos que produziam, geralmente sobre o cotidiano da república do Belenzinho, mostrando total desinteresse pelos temas que pudessem ser do agrado dos fazendeiros, comerciantes, senhorias e da gente pacata da região. Artur Neves, como destaca Azevedo (1997), relata que “cada número que saía era um escândalo... – e sobrevinham devoluções indignadas”. Ele cita o folhetim de Lobato publicado no rodapé do jornal desde o primeiro número como “a maior maluquice literária imaginável”, seja pelos títulos, seja pelos personagens e pelos desfechos semanais do *Os Lambeferas*. *O queijo de Minas ou História de um nó cego* foi escrito a quatro mãos com Rangel. Tratava-se de uma história absurda com um enredo truncado por cortes propositais em trechos que os autores juravam que os leitores pulariam. A participação de Lobato no jornal durou cinco anos, tempo que possibilitou Benjamin concorrer ao cargo de prefeito da cidade em 1907.

A irreverência típica de jovens inteligentes que usam a literatura como forma de expressão para debochar e criticar o mundo prossegue a cada número do jornal. No ano seguinte, 1904, Lobato participa de um concurso de contos organizado pelo Centro Acadêmico, sendo premiado. Obtém primeiro lugar com *Gens Ennuyeux* (Gente Entediada), escrito com um humor sagaz, retratando o tédio e o sono que uma palestra em uma Sociedade Científica ficcional causa em dois amigos. A situação parece ter sido composta a partir de alguma aula no Largo do São Francisco. O texto é divertidíssimo, com a presença de diversos aspectos de comicidade, sendo analisado neste trabalho, pois, em 1919, como veremos no capítulo 2, na pressa de editar o seu segundo livro de contos, Lobato inclui esse texto em *Cidades Mortas*.

O ano de 1904 corresponde ao final dos estudos na capital. Desde o início da faculdade, Lobato estudava o mínimo suficiente para ser aprovado. Mesmo com algumas dificuldades para assumir, sua dedicação e seu envolvimento estavam nos livros e na Literatura. Nessa época, ele descobre o filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903) e adota o alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) como seu filósofo favorito. Lobato explica esse impacto: “Ele é isso, corre na frente com o facho, a espantar todos os morcegos e corujas e a semear horizontes”.

É curioso pensarmos que a imposição do curso de Direito e o interdito das Artes Plásticas pelo avô podem ter conduzido o neto a uma terceira alternativa: a carreira de escritor. Há uma lógica que foi criada a partir da contrariedade pelo estudo jurídico e do desinteresse pelas aulas da faculdade. Lobato mergulhou na camaradagem e no convívio com os seus iguais, colegas de república e de agremiações estudantis, que também se aborreciam com a grade curricular e tinham a literatura como paixão e como um caminho para consertar e suplantar a realidade. A insegurança e a timidez do garoto eram atenuadas pela convivência e pelo incentivo dos amigos. Além disso, o compartilhamento das leituras potencializou ainda mais a certeza de que seu caminho passava pelos livros mesmo que sentisse que sua vocação inata era para a pintura. Como expressa para Rangel:

No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (pois sinto uma nostalgia profunda ao vê-los – sinto uma saudade que eu poderia ser se me casasse com a pintura), arranjei, sem nenhuma premeditação, este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão é puramente visual.

O final de 1904 coincide com a formatura de Lobato, que é escolhido por unanimidade para ser o orador da turma, mas ele abdica da honraria por sua aversão a formalidades, a protocolos e a solenidades oficiais. Além disso, por ser muito crítico ao seu timbre de voz, não gostava de discursar em público. Na formatura, junto com o amigo Ricardo Gonçalves, fez questão de redigir um texto que provocou o abandono dos representantes da Igreja católica presentes no evento. Um verdadeiro escândalo que precisou da intervenção do diretor e do paraninfo Pedro Lessa para que a cerimônia fosse adiante. O discurso foi explosivo, atacando o clero e defendendo o socialismo. Para os integrantes do *Cenáculo*, além do amor à Arte, havia o flerte com a esquerda como solução para um mundo mais justo.

Atualmente só vemos um ideal bastante generoso, bastante amplo para acolher em seu seio tudo quanto a mocidade tiver de mais generoso, de mais finamente intelectual, e mais grandiosamente altruísta – o socialismo.

1.3 Nas cidades mortas, melhor estar no mundo da Lua

O retorno do neto do Visconde a Taubaté foi também marcado por pompas e circunstâncias típicas de cidades provincianas. A cidade era a mais importante da região do Vale do Paraíba com sua economia baseada no café. Não demorou muito para que Lobato sentisse falta do movimento e dos amigos da capital. Preenche as lacunas mergulhando ainda mais nos livros, reescrevendo seus textos e colaborando com mais um jornal, *O Povo*, da cidade de Caçapava (foi quem criou o logotipo do jornaleco). Isso sem falar nos artigos e contos que Lobato regularmente continua enviando para *O Minarete*. Mais uma vez, as cartas para Rangel explicitam as intenções de Lobato, no caso, o seu ponto de vista sobre o papel estratégico dos jornais para o objetivo de lançar-se como escritor.

Escrevendo no Estado, consigo um corpo de 80 mil leitores, dada a circulação de 40 mil do jornal e atribuindo a média de 2 leitores para cada exemplar. Ora, se introduzir num jornal do Rio de tiragem equivalente, já consigo dobrar o meu eleitorado. Ser lido por 200 mil pessoas é ir gravando o nome – e isso ajuda. (...) Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do momento equivale aos bons anúncios de comércio.

A monotonia da vida é quebrada com as idas à capital e com o namoro com Purezinha, neta do antigo diretor do Colégio São João Evangelista, Professor Quirino, parceiro nos intermináveis jogos de xadrez, para fugir do ócio. Apesar de sua aversão a discursos, é eleito orador do Clube Recreativo de Taubaté. Tenta escapar da vidinha medíocre planejando negócios e comércios com amigos:

Uma fábrica de doces em vidros, geleias inglesas. A firma será Lobato & Paiva. E invadiremos o mercado com uma reclame verdadeiramente americana.

Lobato ocupava interinamente a promotoria da cidade quando o promotor de Taubaté viajava. O exercício da advocacia e o noivado com Purezinha, em 1906, incentivaram-no a procurar um cargo público. A intenção era a promotoria em alguma cidade no Oeste Paulista, região das terras roxas e de Ribeirão Preto, que vivia um momento de pujança com a produção cafeeira. Entretanto, a influência política do avô não alcançava aquela zona, restando para Lobato contentar-se com uma nomeação para a comarca de uma cidadezinha na mesma região decadente do Vale do Paraíba do Sul, denominada Areias.

Estou nomeado promotor público da comarca de Areias, que deve ser nalgum lugar. (...) Cento e tantos candidatos para esse ossinho – informou-me o próprio secretário Washington Luís (com ‘s’ ele faz questão). Foi trunfo decisivo uma carta do meu avô ao General Francisco Glicério.

Não poderia ter sido mais simbólica a chegada de Lobato a Areias: o novato promotor chega a cavalo, depois que o trem o deixou em Queluz. A cidade era uma aldeia, um fantasma do que havia sido na época de pico da produção local de café. Para Lobato, ela estava morta. Importante ressaltar que essa vivência finalizada em 1911, ano de falecimento do avô Visconde e retorno para Taubaté, foi inspiração de 20 dos 35 textos reunidos na coletânea de *Cidades Mortas*, publicada em 1919, depois do sucesso de vendas da primeira coletânea *Urupês*, de 1918.

Destas Areias onde apodreço há três meses nem um gancho dum Shakespeare tirava sequer um título de drama. Parece-me erro supor que o artista cria independente do meio. Meio pífilo, artista pífilo – obra d’arte pífilia. (...) Os que ficam no interior só dão de si água panada... Veja, Rangel – estamos nós dois condenados a ser água panada... (...) Você casou; eu vou casar. Casamento: feixe de raízes que virão agravar ainda mais o nosso chapéu-de-sapismo. E no entanto, nós temos talento, Rangel – sentimos isso, não! Ninguém sabe, ninguém percebe; talvez nunca desconfie disso o mundo – e no entanto temos talento!

Antes do casamento, celebrado em 1908, Lobato fica sozinho em Areias, aborrecido com os “dias longos, inúteis, difíceis de passar”, hospedado no mesmo quarto que antes fora de Euclides da Cunha. A coincidência é no mínimo curiosa, principalmente se avançarmos 10 anos, para o lançamento de *Urupês*, e lermos a crítica entusiasmada do escritor gaúcho Moysés Vellinho (1902-1980), citado por Nunes (2000):

[Em *Urupês*] O mesmo ânimo de julgar que se achava em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Em ambos os livros o mesmo clamor: “Brasileiros, olhem para o interior...” (p. 13).

Para além do compartilhar do mesmo quarto de Euclides, há uma admiração por parte de Lobato, uma proximidade de estilo e um desejo comum de relato descritivo da realidade desconhecida dos brasileiros das capitais.

Areias, Rangel! Isto dá um livro a Euclides. Areias, tipo da ex-cidade, de majestade decaída. A população de Areias vive hoje do que Areias foi. Fogem da anemia do presente por meio duma eterna imersão no passado. Minha literatura não é de imaginação – é pensamento descritivo; não cria – copia do natural.

Além das pescarias, das caçadas, do xadrez e da marcenaria, Lobato procura aproveitar produtivamente o tempo de sobra e o tédio em Areias. É nessa época que toma uma importante decisão com que terá impacto na sua futura carreira de escritor e de tradutor: começa a estudar a sério inglês, assinando o jornal *Weekly Times*. Menos de dois anos depois, já oferece aos jornais traduções dos textos do semanário londrino. Cassal (2002) estima que foram mais de 100 livros traduzidos, totalizando 25 mil páginas.

Injeto-me de inglês, de pensamento inglês, de política inglesa, enquanto pela rua passam os bípedes que vão mexer a panelinha da política local na farmácia do Quindó, meu vizinho.

Também nesse período, remete caricaturas para as revistas *Fon-Fon* e *Vida Moderna* e inicia colaboração na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. A boa acolhida dos leitores para o seu conto *Bocatorta*, publicado na *Tribuna de Santos*, em 1908, transforma Lobato em novo articulista do jornal santista, com cinco artigos por mês. É desse ano a sua decisão de dedicar-se ao gênero literário conto e a leitura sistemática, verbete por verbete, do dicionário *Caldas Aulete* para aprimorar o estilo e o conhecimento exato de cada palavra: “É um verdadeiro mariscar de peneira”. Também foi nessa época a primeira e a única causa defendida por Lobato. Nos autos de defesa para um mero problema de pagamento de dívida, o jovem promotor utiliza duas palavras emblemáticas que antecedem e marcam o seu percurso de escritor. A primeira foi “urupês”: utilizada por sua mãe para nomear os cogumelos parasitas que aparecem em madeira podre. A segunda foi “*oblivion*”: de origem inglesa com valor de esquecimento com o qual chamou as cidades decadentes do Vale do Paraíba, sendo ambientação no livro *Mundo da Lua* e cidade fictícia em dois contos da coletânea *Cidades Mortas: A vida em Oblivion* e *Os perturbadores do silêncio*.

A vida passava modorrenta, e o incômodo de esperar por alguma oportunidade nova ou até mesmo uma transferência para promotoria de outra comarca aumentava. Nesta época, Lobato pensou em abrir um colégio, “uma venda onde chova dinheiro”, uma fábrica de banana em pó, casa lotérica, fábrica de motores rotativos e um negócio no Nordeste. Espera ansioso o convite prometido para a direção da seção literária de um jornal da capital.

Enquanto as novidades não chegavam, Lobato lia, escrevia e via a família crescer: a primogênita Martha nasceu em março de 1909, e Edgard, em março do ano seguinte. Mais uma vez, como aparece nas cartas para Rangel, a literatura o salvava:

Que grande coisa, a literatura! Sem ela minha vida aqui conduziria irremissivelmente ao suicídio (...) Vingo-me da chateza da vida areense passando o dia em plena Helade, com Ulisses e Penélope e Mentor (...) [*Memorial de Ayres*] O livro mais difícil de ser feito de quantos livros difíceis se fizeram no mundo (...) Machado de Assis é o clássico moderno mais perfeito e artista que possamos conceber. Que propriedade! Que simplicidade! Simplicidade não de simplório, mas dos maiores sabidões. (...)

1.4 Na fazenda, melhor escrever artigos polêmicos

Como sabemos, a novidade veio com a morte do avô e a herança dividida entre Lobato e suas duas irmãs casadas. Encravadas na Serra da Mantiqueira, as terras do Buquira, com um casarão de oitenta portas e janelas, transformaram-se na nova oportunidade, um novo desafio para o aprendiz de latifundiário Lobato. Neste período como fazendeiro, Lobato tornou-se pai mais duas vezes: em 1912, nasceu o filho Guilherme e, em 1916, a caçula Ruth.

Como era de sua personalidade, mergulhou de cabeça na tentativa de saldar as dívidas, promover melhorias e implantar projetos inovadores. Estudou sobre criações e cultivos, mas tudo foi muito mais difícil do que ele imaginava. A lavoura não rendia proporcionalmente aos investimentos e esforços. Enquanto as dificuldades econômicas crescem, Lobato vai conhecendo a fundo o caboclo, a incapacidade do governo e dos fazendeiros em adotar uma postura moderna e economicamente viável.

A repercussão da carta a *Velha praga* e o artigo *Urupês*, em 1914, foi a oportunidade para retomar o sonho de ser escritor e vender a propriedade.

Que tempo te sobra para a literatura? Temos que voltar a ela, Rangel, você e eu, porque estamos envelhecendo e o destino nos deu essa função na vida (...) Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu gesto coisas, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será *algo nuevo* neste país vítima de uma coisa: entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades.

Com a venda da propriedade, em agosto de 1917, Lobato vira a página e mergulha de vez no sonho de viver de suas ideias (“piolhos mentais”) e de livros. Antes de mudar definitivamente para a capital, reside por alguns meses em Caçapava e ajuda na fundação da revista *Parahyba*, na qual colabora com textos e ilustrações (a partir do terceiro número, fica responsável pelos desenhos da capa). A mudança para São Paulo ocorreu em 1918, mesmo ano da aquisição da prestigiosa *Revista do Brasil*, do grupo *Estado*, com o qual ele colaborava assiduamente desde 1916. A revista foi comprada com o dinheiro da fazenda, representando os primeiros passos para tornar-se um editor sério e respeitado. Em carta para Edgard Cavalheiro, seu biógrafo, datada de 10 de agosto de 1946, Lobato relata o que vários já mencionaram em relação ao seu prestígio:

Parece incrível, mas a vida literária do Brasil, de 15 a 25, girou em redor de mim e de minha editora... Não havia quem não me procurasse, e eu ia lançando nomes e mais nomes novos, depois de haver aberto o país inteiro à entrada de livros.

Estabelecer-se como editor assinalou o início de um ciclo que foge dos objetivos deste trabalho. Corresponde a um momento nada cômico de seu percurso, marcado por falência, ida ao Rio de Janeiro e estadia por quatro anos em Nova York. Assim, este é o ponto no qual devemos encerrar este capítulo para começar o próximo, que apresenta o contexto da época em que Lobato começou a ocupar uma posição hegemônica no campo literário e argumentos que justificam o quanto era difícil, naquele período, assumir-se como escritor humorístico, autor de “textos leves”.

CAPÍTULO 2 – LOBATO & O ENGRAÇADO ARREPENDIDO

Meus contos foram, todos eles, vingançazinhas
pessoais, desabafos, pintando o freguês numa
situação cômica ou trágica que me fizesse rir.

(Monteiro Lobato)

Existe sempre o risco de simplificações e de conseqüente superficialidade quando há o desafio de escrever sobre uma época já distante e sobre uma figura histórica reconhecida. Como não nos é permitido retornar ao passado de forma a percebê-lo em seus detalhes e sutilezas, os estudos, os dados e as informações tanto da ficção quanto da realidade são apenas pistas que montam parcialmente visões possíveis. Assim, é inviável completar o quebra-cabeça de uma época e de um autor. Principalmente quando um escritor é tão multifacetado, com um pé na literatura e outro nos negócios. Conforme a pesquisadora gaúcha Regina Zilberman (1983):

Monteiro Lobato foi um homem de negócios interessado em cultura e um homem de letras interessado, e profundamente envolvido, no desenvolvimento econômico nacional. (p. 5)

Complexo pela sua personalidade, pelos seus conflitos com o mundo das letras e por suas altas expectativas e ambições, Lobato foi acima de tudo um realizador que interferiu no contexto de sua época e causou barulho com suas produções, principalmente da obra adulta que foi interrompida. Cassiano Nunes (1998) atribui a incompletude de sua obra de ficção e o abandono de sua carreira de escritor às atividades práticas que consumiram seu tempo e a ele mesmo. O romance planejado, para adultos, utilizando o rio Paraíba do Sul como ambientação, que para o autor seria o clímax de sua carreira nunca se realizou. Para a pesquisadora paulista Marisa Lajolo (1981), seus contos captam instantâneos que justapostos representam uma espécie de “rito de passagem” do Brasil. Em relação aos textos para adultos, a metáfora proposta por Cilza Bignotto (2014) parece correta e adequada:

Um sistema de vasos comunicantes, pois textos produzidos para jornais e revistas são bombeados para livros, de onde se difundem para outros periódicos, dos quais podem retornar a novos livros.

2.1 Lobato para adultos: uma trajetória do prestígio ao ocaso

Os estudos acadêmicos e a fortuna crítica de Monteiro Lobato parecem evoluir por ciclos periódicos, função de datas comemorativas e momentos específicos de contexto. Tal fato não é novidade, para escritores canônicos, mas Lobato mereceria mais trabalhos acadêmicos. Principalmente em relação a sua literatura adulta que, por motivos que analisaremos a seguir, ultrapassa qualquer redução a rótulos como “Regionalista” ou “Pré-Modernista”.

Os livros de Monteiro Lobato para crianças alcançaram grande sucesso de crítica e de público. As mais de quatro mil páginas da série *Sítio do Picapau Amarelo*, composta por 22 títulos lançados de 1920 até 1947, são responsáveis pela formação de diversas gerações brasileiras e argentinas (Penteado, 2011; Albieri, 2009; Lajolo, 2000; Zilberman, 2005; Azevedo, 1997; Sandroni, 1997). Entretanto, a recepção da sua obra adulta está longe dessa unanimidade.

O sociólogo Enio Passiani (2003) analisou, em seu trabalho de doutorado, a obra adulta de Monteiro Lobato e sua atuação editorial. O objetivo era entender as dinâmicas de forças que levaram Lobato a ocupar posição hegemônica no campo literário brasileiro e de que maneira a perda de sua influência está ligada à ascensão do grupo modernista paulista. Segundo o pesquisador, em artigo de 13 de maio de 1926, no jornal carioca *A Manhã*, Mário de Andrade escreve um texto que brinca com uma situação fictícia, mas carregada de simbolismo: a morte de Lobato, ou melhor, uma confissão de “assassinato”.

O telégrafo implacável nos traz a notícia do falecimento de Monteiro Lobato, o conhecido autor de *Urupês*. Uma das fatalidades de que sofre a literatura nacional é essa das Parcas impacientes abandonarem no começo o tecido de certas vidas brasileiras que se anunciavam belas e úteis. Muitos literatos têm dessa maneira partido pro esquecimento em plena juventude mal deram com a obra primeiro vislumbre gentil do seu talento e possibilidades futuras (...) Como a morte nos afasta e diminui na distância! Como ela nos reduz a proporções verdadeiras nessa revelação exata das entidades que é o avanço da putrefação e dos vermes! (...) Nada se nos apresenta de mais carinhosamente pesaroso que estas considerações saudosas agora que temos o coração sangrado e os olhos molhados de lágrimas com o infausto passamento de Monteiro Lobato, o conhecido autor dos *Urupês*.

Naquele ano, apesar do texto de humor negro sugerir o contrário, Lobato não era nenhum estreante no mundo literário. Muito pelo contrário: era escritor consagrado e reconhecido por um público amplo, leitores comuns de jornais que, motivados pelo seu estilo simples e direto de abordar temas polêmicos, transformaram-no em campeão de vendas, com números de exemplares vendidos inéditos no Brasil.

Sua primeira coletânea de contos centrada na figura do caipira do Vale do Paraíba, *Urupês*, de 1918 até 1925, totalizou 30 mil exemplares vendidos, e o segundo livro, *Cidades Mortas*, atingiu a marca de 23 mil. A expectativa, para *Urupês*, segundo o próprio Lobato, era de “comercializar 1.000 exemplares, com alguma sorte, em cinco anos”. Entretanto, essa quantidade do livro se esgotou em um mês: “há livrarias que no espaço duma semana repetiram o pedido três vezes”, como informa o escritor em carta para o amigo Rangel. O êxito já estava garantido quando o político baiano Ruy Barbosa (1849-1923), em meio à acirrada campanha presidencial, em março de 1919, fez menção ao Jeca Tatu. Ainda segundo Lobato, em carta para o amigo Rangel: “O discurso do Ruy foi um pé-de-vento que deu nos *Urupês*. (...) O livro assanhou a taba – e agora, com o discurso do Cacique-mor, vai subir que nem foguete”.

Ou seja, até 1925, o fato é que Monteiro Lobato ocupava posição de alto prestígio no campo literário nacional, sendo um adversário muito difícil de ser batido. Entretanto, a sua morte simbólica no campo da literatura, decretada por aquele que com o tempo seria a mais destacada figura do Modernismo paulista, coincidiu com um momento de fragilidade econômica e de sua ausência na cidade de São Paulo. Depois de uma sequência de contratempos que o obrigou a pedir falência de sua editora, em 24 de julho de 1925, Lobato passou a morar com sua família no Rio de Janeiro, (Azevedo, 1997).

A derrocada da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato, maior e mais moderna empresa do ramo no Brasil, foi motivada por dívidas contraídas pela aquisição de maquinário importado, em abril de 1924, gerando uma necessidade de pleno funcionamento do parque gráfico para assumir os compromissos. Entretanto, em 5 de julho do mesmo ano, estoura a revolução dos tenentes de São Paulo, que obrigou uma paralisação de mais de dois meses

das atividades da empresa. Apesar de editar 142 obras, 258 mil volumes, nos 130 dias efetivos de trabalho depois da normalização, totalizando 250 livros por hora, conforme relatório de maio de 1925, a empresa operava com um lucro líquido de apenas 10% do seu faturamento. A situação se complicou com uma grande seca que forçou a companhia elétrica do estado a cortar dois terços do fornecimento de energia, obrigando a editora a trabalhar apenas dois dias por semana. Concomitantemente, por uma crise de falta de numerário no mercado, o presidente Artur Bernardes realizou uma radical mudança econômica, desvalorizando a moeda e suspendendo vantagens em dívidas contraídas pelo Banco do Brasil. O fato atingiu a empresa de Lobato que ao crescer em excesso tornou-se bastante suscetível às condições circunstanciais. O rombo de financeiro inviabilizou o sonho iniciado com a compra da *Revista Brasil*, não deixando outra opção além do pedido de falência.

Assim, o assassinato simbólico pode ter sido motivado pelo fechamento da editora e pela mudança para a capital federal, com o escritor saindo de cena de São Paulo, mas criando uma situação embaraçosa para Lobato, que nenhuma polêmica criou para fazer frente ao artigo sobre sua morte. Segundo Passiani (2003), esse evento ajuda a construir uma lógica subjacente que explica o movimento de Lobato para a literatura infantil e o apagamento de suas produções anteriores, como as quatro coletâneas de contos, a saber: *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919), *Negrinha* (1920) e *O Macaco que se fez homem* (1923).

Como um morto voltaria ao mundo dos vivos para dar continuidade à sua obra? Como voltar novamente à cena literária? Como um escritor morto poderia usufruir de possíveis privilégios que o campo pudesse lhe oferecer? Um escritor morto é um escritor que mais facilmente pode perder seu reconhecimento, seu prestígio, sua consagração, enfim, pode ser mais facilmente esquecido. Matar Lobato, para os modernistas seu pior inimigo, significava matar uma época, uma geração de literatos que devia ser deixada para trás, uma vez que estava ligada a antigos cânones que representavam estilos literários ultrapassados, que traduziam o academicismo no campo das letras, o conservadorismo intelectual, isto é, o linguajar excessivamente empolado, artificial, que não deixava ver, traduzir e compreender o (suposto) Brasil real. (Passiani, 2003).

É sabido que as desavenças entre Monteiro Lobato e os modernistas haviam começado antes, em 20 de dezembro de 1917, com a publicação do artigo *Paranoia* ou

mistificação?, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, no qual Lobato, a partir do trabalho da artista Anita Malfatti, criticava a importação de modelos estéticos do Expressionismo em detrimento daqueles nacionais, com elementos e temas brasileiros.

Na disputa travada, Mário e companhia fizeram de Lobato um símbolo de um passado que devia ser enterrado para declarar a vitória modernista. Como consequência, pretenderam apagar toda uma geração junto com Monteiro Lobato. Ao final do jogo, os modernistas obtiveram a hegemonia no campo literário e como prêmio a posse dos bens simbólicos: o reconhecimento, o prestígio e a consagração definitiva. Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), no seu livro *As regras da arte*, de 1996, essa luta constitui a disputa pelo campo, assemelhando-se a uma espécie de corrida:

A oposição entre os paladinos e os pretendentes institui no interior mesmo do campo a tensão entre aqueles, como em uma corrida, esforçam-se por ultrapassar seus concorrentes e aqueles que querem evitar ser ultrapassados.

Enio Passiani aplicou a proposta para o contexto brasileiro do início do século 20:

Os recém-chegados ao campo, no caso aqui tratado os modernistas, pretendem continuamente expulsar para o passado os produtores já consagrados, como Lobato e outros, contra os quais se medem e degladiam. Os autores já consagrados, por sua vez, querem se impor igualmente no mercado de bens simbólicos por meio, segundo Bourdieu, de uma banalização do produto que oferece, o texto literário. A banalização pode ser percebida tanto no estilo literário adotado quanto nos temas abordados e serve para garantir o consumo fácil e rápido do texto (...) A estratégia adotada pelos integrantes do grupo modernista (...) foi autoproclamar-se momento fundante na história da arte brasileira, uma espécie de divisor de águas a partir do qual seria possível reconhecer uma “verdadeira” arte nacional. Era preciso transformar o modernismo em história - e não numa história qualquer, mas num momento particularmente importante de nossa história cultural, em que a Semana de Arte Moderna de 1922 representasse uma espécie de sete de setembro artístico e cultural - para lhe conferir a legitimidade necessária. Com sua incrível experimentação estética, a nova linguagem artística - poética, musical, pictórica - rompia com o tradicionalismo no campo das artes - principalmente o naturalismo-realismo - e incorporava a oralidade na literatura, o jeito de falar “típico” dos brasileiros, resgatava os elementos de nosso folclore, tudo isso para romper com o Brasil arcaico, colonizado política e culturalmente, e recuperar um Brasil genuíno, absolutamente original em suas manifestações artísticas. Esse foi o estupendo feito que os modernistas arrogaram para si mesmos. Entretanto, (...) essa foi a estratégia delineada pelos barões modernistas para travar as mais duras batalhas no mercado de bens simbólicos a fim de garantir um lugar social privilegiado no campo literário. Empreitada que resultou, reconhecamos, em êxito.

Assim, a partir de uma perspectiva sociológica, tornam-se compreensíveis os motivos que levaram posteriormente a crítica e a história literária brasileira a classificarem Lobato como um autor que preparou terreno para o “Modernismo” ou um escritor meramente regionalista.

Entre 1927 e 1931, a estadia em Nova York, como adido comercial brasileiro, foi a motivação que o homem de ação precisava para esquecer os fracassos editoriais e mergulhar de cabeça no sonho do desenvolvimento brasileiro a partir da experiência vivenciada nos Estados Unidos. Sua prisão, em março de 1941, representou mais uma morte simbólica e reproduziu novamente a recorrência: desempenhar o papel de “Policarpo Lobato”. As semelhanças são curiosas, pois o escritor foi preso depois de uma sequência de cartas para Getúlio Vargas.

Lobato foi denunciado pelo Conselho Nacional do Petróleo por “audaciosa e injustificável irreverência”. O motivo da denúncia que o levou à prisão poderia ter sido uma glória para um humorista assumido, pois atestava o poder da sua irreverência e a influência de Lobato sobre a opinião pública, que mais uma vez estava ao seu lado.

Nas décadas de 30 e 40, ultrapassado na corrida pela hegemonia do campo literário, desgastado e frustrado pelas lutas também perdidas por suas editoras, pela Academia Brasileira de Letras, pelo ferro e pelo petróleo, Lobato vive um ocaso pessimista, acentuado pelas mortes dos filhos homens: Guilherme, em 1938, e Edgard, em 1943. Houve uma última tentativa para refundar-se com a mudança fracassada para Buenos Aires em 1946. No retorno a São Paulo, mora em um apartamento cedido pela editora Brasiliense. O pesquisador Marcos Antonio de Moraes (2014) analisa as cartas escolhidas por Edgard Cavalheiro, publicadas em 1959. Destaca-se alguns trechos muito negativos ao país que ele tanto apostou. Por exemplo: “O Brasil é uma coisa sórdida que não vale a pena” ou “Pátria sem jeito nem conserto”. Do artigo de Moraes, transcrevemos:

Considera que a sua visão crítica e pragmática o torna “errado”, “imprudente”, mas encontrará ocasião para alardear que “tudo vi[u] a tempo e proclam[ou], sentindo-se, portanto com a “consciência tranquila”. Em 1948, pôde afirmar que, a despeito de “tanta imbecilidade, tanta maldade, tanta falta de bom-senso e

sobretudo de justiça” no país, prestara o “serviço social, que é o serviço militar dos moços”, apregoando o seu “não-safadismo, não-conformismo”.

O ocaso de Lobato foi quebrado parcialmente em alguns momentos-chaves, como por exemplo, quando foram comemorados os 25 anos do lançamento de *Urupês*, em 1943. Houve várias homenagens e depoimentos publicados em jornais, trazendo à tona o escritor de literatura para adultos. Com certeza, o texto de Oswald de Andrade é aquele que se destaca do conjunto, sendo incluído em seu livro *Ponta de Lança*, de 1945. A transcrição é longa, mas vale pelo depoimento consciente que ilumina o caminho tumultuado daqueles anos e que será útil para entender mais um pouco o percurso de Lobato e o humor do escritor.

Meu velho amigo. Quero trazer as minhas flores aos vinte e cinco anos moços dos *Urupês*. Transcrevo de meu diário: “A Cyclone observou que o Lobato não é besta – senta de atravessado na vida”. “Na salinha da Revista metralhada de estalidos de Remington, Lobato tira talões de recibo e grita para o Caiubi – 10 Urupês, 30 Sacis, 40 Mulas-sem-cabeça. Nacionalismo e comércio. O país que lê”. (...) Hoje passados cinco lustros, é você quem reclama a sua parte gloriosa na recuperação da nacionalidade que alguns moços iam arduamente tentar nas lutas da literatura. E lendo a frase de sua entrevista: “Os fatos mostram que o verdadeiro *Marco Zero* de Oswald de Andrade é esse livro”, não venho retificar e sim esclarecer. De fato, *Urupês* é anterior ao *Pau Brasil* e à obra de Gilberto Freyre. Mas você, Lobato, foi o culpado de não ter a merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22. Você foi o Gandhi do modernismo. Jejuou e produziu, quem sabe, nesse e noutros setores a mais eficaz resistência passiva de que se possa orgulhar uma vocação patriótica. No entanto, martirizaram você por ter falta de patriotismo!

O seu equívoco, Lobato, e o meu também, foi ter querido ganhar a vida como mascate. Você ingressava nas lides da cidade, com aquela confiança otimista que os temperamentos milionários oferecem ao sádico frigorífico do capitalismo, principalmente quando este é moço e age numa época sem polícia e numa terra sem escrita. Você oferecia um peito nu e atlético aos golpes mais profundos de que lançam mão a usura e o latrocínio. Viesse a força, o empalhamento, a proscricção, você respondia sempre com aquele riso inquietante, cheio de amanhã, onde havia, sobretudo, uma honestidade integral, uma honestidade que não é deste mundo. E o resultado foi mais que a força, o empalhamento e a proscricção, foi a agrura de uma vida desvalida e incompreendida, ante a montagem dos grandes carnívoros que se alimentaram muitas vezes de suas ideias, das suas iniciativas e descobertas, como o abutre do Cáucaso ante a entrega messiânica de Prometeu. (...) Você sentiu-se cansado e refugiou-se numa calçada, rodeado de crianças. E começou a contar histórias. A princípio, a criançada achou divertidíssimo o que você falava. Era um roldão de informações, curiosidades e ensinamentos que vinham transfigurados em personagens de um país de maravilhas. Pouco a pouco a roda cresceu. Gente curiosa aproximava-se. Veio um senhor grave, sentou, outro, uma senhora de chapéu... E de um misto interessado

de gente grande e de pirralhos, se compôs desde então o seu público apaixonado e crescente. (...) Esqueçamos a estética e a Semana de Arte e estendamos a mãos à sua oportuna e sagrada xenofobia. Hoje, as comunhões são necessárias. O Jeca vai à guerra, vai dar o seu sangue pela redenção da Europa. (...) Que em torno do Urupês de hoje, se restabeleça, pois, Lobato, a “rocha viva” que Euclides sentiu na Stalingrado jagunça de Canudos.

A bandeira branca levantada por Oswald, militante do Partido Comunista, vinte anos depois da disputa pela hegemonia do campo, lembra o pioneirismo de Lobato e o lugar de direito na história literária. A “calçada” foi uma saída encontrada pelo criador do Sítio que magnetizou a criançada, “achou divertidíssimo o que você falava”. Aqui, Oswald atribui importância à forma como Lobato se expressava, estabelecendo paralelos com a maneira como o autor seduziu seu público adulto.

2.2 Lobato para adultos: resgates e reavaliações

Marisa Lajolo (2014) ressalta que, apesar da “pluralidade de Lobatos”, há uma unidade que perpassa toda a sua obra literária adulta e infantil.

Muitos Monteiros e *outros tantos* Lobatos. Mas... a bem da verdade, diga-se que esse *outro olhar* lobatiano não é inteiramente outro. Mantêm-se nele os lances radicais da polêmica, da ironia inesperada, da visão crítica bem argumentada, da irreverência, de que Emília, na sua obra infantil, parece ter-se tornado símbolo e competente porta-voz. Mantêm-se também, nesse *outro* Lobato, o cuidadoso trabalho com a linguagem, o gosto pelas metáforas imprevistas, a invenção de palavras. E, no horizonte dos livros e nas entrelinhas do texto, paira – soberana -, ao longo de todos os gêneros que constituem a sua literatura, a aguda consciência dos leitores a quem é preciso seduzir, envolver, convencer.

Uma oportunidade de resgate e retorno às livrarias foi criada pela editora Brasiliense, dois anos depois do aniversário de *Urupês*, em 1945, a partir da proposta para lançar as *Obras Completas* do escritor. O convite foi importante, pois, naquela década, seus livros para adultos estavam fora de catálogo. A perspectiva de publicação foi providencial para que o autor organizasse seus textos, sua correspondência com o amigo Rangel e retomasse os contos e os artigos que tanto sucesso fizeram sucesso entre 1914 e 1926. A coleção foi lançada com 30 volumes, em 1946, totalizando 10 mil páginas, 17 livros com os títulos para crianças e 13 com os 16 títulos de sua literatura adulta, que Lobato denominou de *Literatura Geral*.

Esse momento chave de retorno representado pelo lançamento das *Obras Completas* antecedeu em dois anos a sua morte, também marcada por muitos textos de homenagem, a maioria ressaltava o seu pioneirismo na literatura infantil. Sete anos depois, em 1955, Edgard Cavalheiro lança em dois volumes a biografia de Lobato. Além disso, organiza uma coletânea com 415 cartas escolhidas para 76 correspondentes entre milhares que Lobato escreveu (“muito longe de representar um décimo da sua produção no gênero”). Cavalheiro não pôde ver o trabalho publicado em 1959, pois morreu no ano anterior.

O centenário de nascimento, em 1982, foi marcado pelo *Encontro Nacional de Literatura Brasileira: Centenário de Monteiro Lobato*, realizado pela PUC-RS. Os textos apresentados pelos 20 pesquisadores presentes foram reunidos no livro *Atualidade de Monteiro Lobato*, organizado por Regina Zilberman (1983). Associado ao encontro, na revista *Letras de Hoje*, da mesma universidade, também foi publicada uma edição especial para homenagear o escritor. Além disso, na edição de julho/dezembro de 1981, a revista *Ciência & Trópico*, da Fundação Joaquim Nabuco de Recife, reuniu 24 artigos sobre Monteiro Lobato.

Para o 50º ano de morte, em 1998, Cassiano Nunes lançou *Novos estudos sobre Monteiro Lobato*, livro que antecedeu uma nova leva de trabalhos. Em realidade, Nunes foi o primeiro “lobatólogo”, tendo o mérito de ter sido pioneiro em analisar *A Barca de Gleyre*, ao considerar como um romance da vida de Lobato. A partir do estudo da correspondência, Cassiano ajudou a desfazer a lenda de que o escritor não tinha interesse pela criação literária e que o seu aparecimento como escritor foi uma circunstância fortuita devida aos artigos polêmicos de 1914 e ao discurso de Ruy Barbosa durante a campanha presidencial de 1919.

Ou seja, de forma geral, são recentes os trabalhos que trataram de reavaliar a obra adulta do autor, procurando corrigir equívocos, frutos de apagamentos e análises generalizantes (Zilberman, 1983; Lajolo, 1983; Landers, 1988; Chiarelli, 1995; Barbosa, 1996; Penteado, 1997; Azevedo, 1997; Nunes, 1998; Martins, 1998; Duarte, 2006; Bedê, 2007; Penteado, 2011; Lobato, 2014; Lajolo, 2014).

Em todos esses estudos, houve um esforço sistemático de retomar a obra lobatiana e analisá-la de forma descolada da visão hegemônica do modernismo paulista, a fim de evitar

conclusões precipitadas e simplistas, ressaltando a importância e a grandeza do autor, como escritor, crítico de arte, intelectual e homem de ação. Como vimos, a carta de Oswald de Andrade para Lobato restitui simbolicamente esse lugar central. Para Wilson Martins, conforme Landers (1988), Monteiro Lobato sabia que o Modernismo chegaria ao Brasil mesmo sem a Semana de 22. O crítico paranaense sustenta que não é Graça Aranha quem deveria ter o direito de usar a medalha de patrono do movimento modernista, mas Lobato.

No trabalho sobre o ficcionista Lobato, Alaor Barbosa (1996) aponta a impossibilidade de reduzirmos Lobato a mero escritor regionalista ultrapassado ou escritor “menor”. Lígia Militz da Costa (1983) e Eliana Yunes (1983) também destacam o tratamento inadequado ao escritor. Costa considera que Lobato representou o ponto de encontro de duas épocas e de duas mentalidades, um verdadeiro “símbolo de transição de nossa literatura.” Yunes recoloca o escritor na posição de um homem engajado e comprometido com seu tempo e história, disposto a eliminar o atraso brasileiro. Na mesma linha de defesa, a pesquisadora Vasda Bonafini Landers (1988) realizou um trabalho importante, mostrando a relação do personagem Macunaíma com Jeca Tatu, na tentativa de corrigir o erro histórico da inclusão de Lobato no cânone entre os regionalistas ou referido como contista medíocre.

[Este] gigante nasceu, viveu, marcou uma época e desapareceu sem mesmo ter tido tempo de avaliar ou ver avaliado o seu papel de centro do cenário intelectual brasileiro de sua época, talvez a época mais importante de toda a história da literatura brasileira.

Há oito anos, a inflexão provocada pelos trabalhos acadêmicos de valorização de Monteiro Lobato alcançou finalmente o mercado editorial. Em 2007, ano em que se comemorou o 125º aniversário de nascimento do escritor, a editora Globo trouxe de volta às livrarias a coleção completa do autor, com base na primeira edição das *Obras Completas* de 1946. No total, serão 56 livros relançados: 31 dirigidos ao público infantojuvenil e 25 para o público adulto. O lançamento oficial dos cinco primeiros volumes aconteceu durante Bienal do Rio de Janeiro em 2007.

Naturalmente, durante a vida de Lobato, cada livro lançado e as novas edições publicadas o recolocavam no centro das atenções do campo literário. É perceptível, a partir da análise da correspondência com o amigo Rangel e dos estudos sobre as centenas de

alterações realizadas entre edições de seus livros (Martins, 1998), o trabalho compulsivo de aprimoramento da sua escrita e do seu estilo literário. Lobato queria ser lido e vender livros.

Para o presente trabalho, não nos interessa descrever ou analisar os movimentos pendulares de Lobato, entre os diversos polos que o circunscreveram, para lançar luzes e auxiliar na interpretação de seus textos. Neste ponto, já há uma característica lobatiana: o pêndulo não oscilava entre dois pontos apenas. O conflito não era apenas entre “ser ou não ser escritor”, hesitação amplificada por sua aversão ao mundo literário da *Belle Époque* e à literatura vista como o sorriso da sociedade ou uma espécie de crochê para homens.

Durante a pesquisa, diante de um escritor com tantas facetas, foi tentador buscar na biografia elementos para caracterizar o humor presente em seus textos. O amigo Godofredo Rangel, em um dos seus raros depoimentos, apresenta um importante indício:

O artista, o cultor de várias Letras, associa-se inseparavelmente em Lobato, ao homem de ação. Mas se em tanta harmonia aparecem, com a mesma harmonia não vivem. É que o segundo, o homem prático, renega o primeiro como companheiro indesejável, envergonha-se dele, diz-lhe nomes....

Além dessa cisão básica, havia um conflito dentro do próprio polo “escritor Lobato”, pois seu público foi composto entre adultos e crianças (por longos períodos foram simultâneos). Também, como sabemos, o escritor foi dono da *Revista do Brasil* e um editor de grande prestígio até 1925. Ou seja, há diversos embaralhamentos que dificultam bastante o trabalho de análise de seus textos.

Para enxergar melhor o horizonte, desde o início, um dos desafios, para esta dissertação, foi achar uma rota que pudesse simplificar o trabalho, visando aprofundar o estudo. A abordagem escolhida foi tentar aplicar os aspectos de comicidade de Propp nos 35 textos de *Cidades Mortas*. Concordamos com Nunes (1998), mas acreditamos ser extremamente complexo manter uma noção global e unívoca de Monteiro Lobato.

Fala-se no contista, no panfletário, no epistológrafo ou no escritor para crianças, mas como se fossem elos soltos, cindidos. Como se por acaso se tratasse de escritores diferentes. Não se percebe a unidade da concepção nesses diversos gêneros literários, a homogeneidade criativa e estilística dessas obras que nos são apresentadas esparsas, dispersas, avultas, ignorando a matriz única que as gerou. A preocupação exclusiva com

cada texto, com cada sistema estrutural faz com que se perca a noção do conjunto, do global, do homem-escritor Monteiro Lobato, substituído por vários monteiros lobatos menores (...) determinadora de uma interpretação incompleta e insatisfatória. (p. 89)

O corte temporal e o corte temático delimitam um janela epistemológica de estudo que viabiliza interpretações e conclusões. Mesmo assim, uma vez que o objeto são os textos de *Cidades Mortas*, o eixo do tempo não é pontual, mas uma faixa que se estende entre 1900 e 1919, período correspondente às publicações dos textos na imprensa. Coincidentemente ou não, essas duas décadas estão associadas à parte final da formação do escritor e ao começo da carreira de editor, impulsionada devido ao sucesso inesperado de seus primeiros livros: *O saci-pererê: resultado de um inquérito*, *Problema Vital* e *Urupês*.

2.3 Lobato e a *Belle Époque* brasileira

No capítulo anterior, escrever sobre o período de formação intelectual de Monteiro Lobato já foi custoso pelo risco de apagamentos, minimizações e elipses de fatos importantes que por motivos diversos não foram mencionados. Para complementar o painel centrado em Lobato, em sua primeira fase, a seguir trazemos alguns subsídios para compor um pano de fundo do contexto literário da época para sinalizar as dificuldades enfrentadas pelos escritores, mais especificamente em relação ao humor e às criações humorísticas brasileiras.

O ano de nascimento de Monteiro Lobato, 1882, foi marcado por um episódio involuntariamente cômico do período de transição entre a monarquia e a República: o roubo das joias da Coroa. Raul Pompéia, Arthur Azevedo e José do Patrocínio foram alguns dos escritores que fizeram graça e debocharam bastante sobre o caso, abafado depois que as joias foram encontradas graças a uma carta anônima.

O acontecimento é representativo, pois, como ainda não havia uma tradição humorística brasileira, o incentivo para a produção cômica estava restrito aos acontecimentos circunstanciais e aos objetos de escárnio específicos. É consenso que houve uma continuidade na forma de se fazer rir da *Belle Époque*, mas o conteúdo foi alterado, motivado justamente pelo ocaso do Império e pelo início da República.

O enfraquecimento do poder da Coroa brasileira e a esperança no novo Regime, em ressonância com o contexto europeu e norte-americano, mudam o foco para as circunstâncias, para o acirramento das rixas políticas e para os rancores pessoais. Esse é um importante momento para a sátira política permeada de humor ressentido e degradante, fomentando vários folhetins com tom humorístico e farpas endereçadas à família real e aos ministros da Coroa.

O historiador paulistano Elias Thomé Saliba (2002) detecta um fundo comum para as criações humorísticas brasileiras. Sua análise foi feita a partir do estudo da utilização do cômico relacionado com a matéria cotidiana por intelectuais cariocas e paulistas. O objetivo de Saliba foi identificar paralelos estruturais nas representações cômicas, verificando traços que possam caracterizar as produções durante o declínio do Império e as quatro primeiras décadas da República.

Há um primeiro equívoco frequente apontado pelo pesquisador: pensar que a produção humorística se iniciou com a República. Saliba esclarece que, durante o período imperial, histórias cômicas já estavam presentes nos jornais, nos pasquins, nos semanários e nas aproximadamente 60 revistas ilustradas que circulavam no Rio de Janeiro, influenciadas por duas revistas que merecem ser destacadas: a inglesa *Punch*, fundada em 1841, e a revista alemã *Fliegende Blätter*, publicada a partir de 1845.

Na formação do humor brasileiro, vale ressaltar o tipógrafo alemão Eduardo Laemmert (1806-1880), que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1833. Laemmert foi o principal pioneiro na indústria editorial e gráfica brasileira, tornando-se conhecido pela sua editora e pelas suas publicações humorísticas. Em 1839, publicou a *Folhinha Laemmert*, que cinco anos depois se transforma no conhecido *Almanak Laemmert*. A partir dessas publicações, organizou a *Encyclopedia do Riso e da Galhofa*, editada em 1863, com 2648 verbetes, composta por traduções e adaptações das publicações europeias de humor. Curiosamente, como vimos na introdução, o primeiro texto de Lobato publicado em jornal foi uma crítica justamente sobre a *Encyclopedia* de Laemmert, quando tinha 14 anos.

Como era de se esperar, como em outras partes, o estabelecimento da tradição humorística brasileira mimetizou uma tendência europeia: relegar o humor às margens da cultura letrada e circunscrever o cômico à imprensa. Assim, é representativo que as histórias leves e cômicas dos folhetins ocupassem o rodapé dos jornais e que muitos escritores, como Olavo Bilac, Arthur Azevedo e Guimarães Passos, tenham excluído suas produções burlescas e satíricas de suas obras completas.

Monteiro Lobato não é exceção a essa tendência de importação das formas de humor do centro para a periferia, relegando o humor a uma posição inferior. A compreensão do humor nos textos de Lobato e de como esse traço se relaciona com a trajetória do escritor exige um entendimento da *Belle Époque* brasileira, período de virada do século 19 para o 20, que coincide com a formação intelectual de Monteiro Lobato.

Segundo Nicolau Sevcenko, em seu livro *Literatura como missão* de 1983, “a *Belle Époque* foi sem dúvida a época de ouro da instituição literária, tanto no Brasil como na Europa e em todo o mundo marcado pela influência cultural europeia”. O momento também é marcado pelo impacto da revolução tecnológica sobre a vida cotidiana, transformando as formas de percepção e recepção, com a valorização de soluções que privilegiassem a concisão, a brevidade, a instantaneidade, a fragmentação, a rapidez, a trucagem e a reversibilidade de significações. Era a época da adoção das máquinas de escrever, dos novos processos fotográficos em substituição dos daguerreótipos, dos fonógrafos para gravações e reproduções sonoras e das primeiras sessões dos cinematógrafos.

A pesquisadora e crítica literária carioca Flora Süssekind (1987) analisa o modo como o contato com as novas tecnologias afetaram a literatura na última década do século 19 e nos primeiros decênios do século passado.

Esse horizonte técnico que serviria tantas vezes de interlocutor para a produção literária do período se define, por aqui, sobretudo, a partir de fins da década de 80 do século XIX. E, passando pela ampliação da rede ferroviária (que em 1885 contava com 7602 quilômetros em exploração, 2268 em construção e 5060 em projeto), pelo uso da iluminação elétrica nos teatros (que começou a ser feito, graças a um gerador a vapor, pelo Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, em 1887), pela adoção sistemática da tração elétrica nos bondes (o que fez a empresa Botanical Garden, no Rio, em 1894), pelo

aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos, pelo número crescente de automóveis em circulação nas grandes cidades do país (de 6, em 1903, na Capital, para 35, em 1906), teria na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fotógrafo, na introdução de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, na expansão da prática do reclame, fatores decisivos para sua configuração.

Diante desse novo horizonte tecnológico que desponta, aparece atônita e hesitante a figura do escritor. Em parte pela substituição inevitável do traçado manual da escrita caligráfica pelo gesto mecânico de datilografar e pelos tipos padronizados das máquinas. Em parte pelo crescimento da imprensa e pelas novas imposições aos próprios temas e formatos que fossem adequados aos jornais e a revistas e agradassem aos leitores.

Olavo Bilac é o autor com a posição mais contraditória. Por um lado, era “integrado”: a maior parte de sua obra foi publicada na imprensa e foi um colaborador assíduo de mais de 15 jornais e revistas durante 30 anos. Nos folhetins e nas crônicas mais desprezíveis, Bilac escrevia de forma direta e satírica. Por outro, nos textos “artísticos”, o tom era diferente. O escritor rejeitava a leitura apressada e as inevitáveis redundâncias dos novos veículos. O desprezo pelos novos suportes e o rebaixamento das novas funções do escritor foram explicitados em diversas ocasiões. Como transcreve Sússekind, por exemplo, um trecho de Olavo Bilac, em *A Notícia*, em 1893:

Afinal, que somos, nós todos jornalistas e cronistas, senão profanadores da arte e ganhadores das letras? A arte pura é o ninho de escol, que raros paladares podem apreciar. Mas a humanidade não é um viveiro de almas superiores.

Diante desse cenário, estabelece-se uma tensão entre as novas demandas criadas pelos diversos artefatos modernos e a literatura como uma atividade artesanal e marcadamente autoral. Os escritores, para sobreviver, parecem sucumbir aos novos apelos e participam ativamente de um período de agonia do conceito de “literatura elevada”.

Sússekind (1987) destaca Lima Barreto (1881-1922) e João do Rio (1881-1921) como os escritores mais representativos desse grupo não “apocalíptico” e não melancólico. Argumentamos que Monteiro Lobato, tanto como escritor quanto como editor, também fazia parte desse grupo. Há diversas cartas de incentivo ao amigo Godofredo Rangel, que,

como Lobato, também pretendia ser escritor, instando que ele se torne mais “integrado”, escolhendo títulos modernos para os capítulos e datilografando seus textos para pelo menos passar a limpo e rever os textos manuscritos. Há três ocorrências na correspondência entre eles bem relevantes. Primeiro, no início de carreira, em 22 de setembro de 1909. Depois, quando Lobato decide publicar o livro do amigo, *Vida Ociosa*, em 30 de agosto de 1916. Mais tarde, na edição de suas obras completas, em 27 de outubro de 1945, incentivando Rangel a publicar também as suas cartas.

Que péssima letra tens – ainda pior que a minha! Precisamos arranjar máquinas de escrever.

A vantagem de dar a Vida em revista é poderes tê-la em forma impressa para passar a “ferro final”. Em manuscrito a gente não vê totalmente um livro.

Já tenho todas as cartas passadas à máquina e estou a lê-las de cabo a rabo (..) Andam sempre a reclamar tuas cartas. Então não se anima mesmo? Já as bateu na máquina, revistas e podadas?

No Brasil, os novos dispositivos tecnológicos foram introduzidos quase ao mesmo tempo, fato que aumentou o impacto e acelerou as mudanças necessárias em relação à percepção e ao comportamento dos intelectuais da época. O uso cotidiano das máquinas de escrever importadas e as novas cadeias de produção do impresso exigiram novas posturas diante do processo de leitura e escrita, que automaticamente impactaram tanto a criação quanto o estilo dos escritores.

Como exemplo de reelaboração do estilo a partir dos recursos impostos pelo jornalismo, Sússekind toma novamente Lima Barreto. A pesquisadora cita o crítico Silviano Santiago para fundamentar a sua escolha.

Lima Barreto liberou processos estilísticos do folhetim publicado em jornal, transformando-os em recurso para uma estética popular do romance.

Não nos parece coincidência que Lobato admirasse tanto Lima Barreto, representante do Rio de Janeiro suburbano por meio de suas temáticas e de uma linguagem despojada dos ranços acadêmicos. Lobato trocou diversas cartas com o autor fluminense, editou-o e por muitas ocasiões escreve para Rangel, entusiasmado pela energia contrária à insurgência ao

colonialismo e aos “medalhões” da literatura brasileira. Em carta de 1º de outubro de 1916, Lobato pergunta a Rangel:

Conheces Lima Barreto? Li dele, na *Águia*, dois contos, e pelos jornais soube do trunfo do Policarpo Quaresma, cuja segunda edição já lá se foi. A ajuizar pelo que li, este sujeito me é romancista de deitar sombras em todos os seus colegas coelhos e coevos, inclusive o Neto. Fácilimo na língua, engenhoso, fino, dá impressão de escrever sem torturamento – ao modo das torneiras que fluem uniformemente a sua corda d’água. Vou ver se encontro um Policarpo e aí o terás. Bacoreja-me que temos pela proa o romancista brasileiro que faltava.

Há uma identificação entre os dois escritores que merece ser destacada. Barreto, como Lobato, usava uma linguagem simples e o humor como estratégia de comunicação com os leitores. Por exemplo, em sua sátira *Os Bruzundangas*, há pastiches e paródias a partir das muitas referências francesas. No capítulo *Os Samoiedas*, o escritor critica a linguagem rebuscada e incompreensível de Coelho Neto e outros cujo objetivo era o puro entretenimento ou o ingresso na Academia Brasileira de Letras.

Saliba destaca que o momento de maior inflexão da história da formação do nacional no Brasil coincide com a transição para o século 19, sendo as representações humorísticas brasileiras importantes instâncias narrativas desse processo de construção do imaginário e de estabelecimento de respostas para a espinhosa pergunta identitária: “brasileiros, quem somos nós?”.

É dessa época o começo da cristalização de uma relação biunívoca entre o imaginário nacional e a sua peculiar representação humorística, produzindo narrativas próprias, línguas e dialetos peculiares, falas típicas e personagens caricatos recheados de subtendidos e apagamentos. Há muita experimentação, aprofundando uma tendência de definição do nacional em termos étnicos e em aspectos específicos de linguagem. O conceito de nação explicitava uma ambivalência das sociedades europeias, expressando uma crise geral de representação, que desembocou na Primeira Guerra Mundial.

A produção brasileira da Belle Époque tem uma pauta relacionada com a construção da identidade nacional, marcada por dois momentos chaves: um período de ilusão e esperança com a República seguido pelo momento de frustração com o novo regime. Saliba

argumenta que as representações cômicas refletiam um esforço comum de construção do conceito de “ser brasileiro”. Responder a complexa pergunta “Quem somos nós?” era o desafio de um período marcado pela constituição e pelo amadurecimento do estado-nação brasileiro.

A existência de uma espécie de cultura tácita, silenciosa, colada aos homens como uma sombra, que faz com que um “se imagine” como francês, inglês ou alemão – ou seja, sintam-se parte daquela “comunidade política imaginada” chamada nação.

No ano de nascimento de Lobato, o filósofo e historiador francês Ernest Renan (1823-1892) proferiu a conhecida conferência *O que é a Nação*, unindo sua voz a daqueles que já faziam referência à invenção e à construção da modernidade e do conceito de nação. Saliba transcreve um trecho:

A essência de uma nação é que os indivíduos tenham muitas coisas em comum e, também, que todos tenham esquecido muitas coisas.

O cientista político norte-americano Benedict Anderson (2008), no livro *Comunidades imaginadas*, reflete sobre a origem e a difusão do nacionalismo, fornecendo um fundo histórico e procurando compreender o imaginário ligado à nação e contrapondo sistemas culturais amplos com ideologias políticas adotadas pelos países. Para Anderson, a “mágica do nacionalismo” ocorre quando o acaso é transformado em destino, a fatalidade em continuidade e a contingência em significado. Para Saliba, o teórico indiano Homi K. Bhabha levou ainda mais longe a análise dos imaginários, discutindo-os na perspectiva das teorias da linguagem: “as próprias nações constituem-se como narrativas e o imaginário nacional nasceu do poder de narrar, articular ou impedir que se formassem outras narrativas”.

É consenso que a habilidade dos humoristas está em relação direta com a capacidade de estabelecer e de articular essas representações estereotipadas, para que entrem em ressonância com esse imaginário compartilhado e estabeleçam uma comunicação direta com o leitor. Afinal, é um lugar-comum que anedota boa é aquela que não necessita de explicações e que seja de compreensão imediata. Segundo Saliba, em busca de um tipo nacional, os humoristas brasileiros tateavam ao sabor de um movimento oscilatório.

A oscilação dos humoristas entre uma representação nacionalista, que mostrava uma possibilidade maior de aceitação social, e uma representação mais restrita às circunstâncias e personagens do momento – esta última uma condição da própria produção periodística do humor – pode também ser ilustrada com as alternâncias na busca de um tipo que representasse a identidade do brasileiro.

Em 1908, a revista *Fon-fon!* promoveu um concurso para estabelecer a melhor “representação caricatural do Brasil”. Um século depois, a situação nos parece uma peça cômica, mas contou com a participação a sério de vários humoristas em intenso debate, a partir de muitas cartas, caricaturas e ensaios visuais. Há indícios, que não pudemos verificar, de que Lobato participou do concurso, enviando uma caricatura. Independentemente, Lobato era caricaturista amador, colaborando com desenhos em diversas revistas: *Moderna*, *Feminina*, *O Pirralho*, *O Queixoso*, *A Cigarra* e a própria *Fon-fon!*. Além disso, há um texto do autor sobre a caricatura no Brasil, publicado em 1915, presente no livro *Ideias de Jeca Tatu*.

O concurso para “adoção obrigatória” de um símbolo nacional vencedor teve origem em uma proposta do advogado e político de Minas Gerais Deodato Maia (1896-1978), que recusava a figura do caboclo como símbolo nacional: “um povo culto qual o nosso deve ter uma representação única e positiva como as figuras simbólicas de Tio Sam e John Bull...”. O caricaturista fluminense Calixto Cordeiro, K. Lixto (1877-1957), por sua vez, também condenava a imagem do índio criada pelo desenhista italiano Angelo Agostini (1843-1910) no Império, justificando que aquela já não era mais a imagem representativa da “civilização”: “(..) não devemos mais atirar em meio a outras nações vestidas o nosso botocudo envergonhado e nu do passado, tendo na mão o arco ou tacape, enquanto os circunstantes se apresentam com aperfeiçoados *Schmit and Wesson* ou canhão de tiro rápido...”. O chargista José Carlos de Britto e Cunha, o J. Carlos (1884-1950), intervém no debate, apoiando a substituição da figura do indígena por um calunga com o Cruzeiro do Sul desenhado na camisa e com calções listrados de verde-amarelo.

Para Saliba, a proposta do concurso e a dificuldade de obter um símbolo representativo da nação correspondem à recusa das classes dominantes em aceitar a maioria da população brasileira como parte de um mesmo universo social. O concurso do periódico não foi realizado até o final, com a escolha da melhor “representação caricatural

do Brasil”, mas o desejo por um tipo fixo e generalizante do brasileiro foi constante durante a *Belle Époque*.

Durante esse período, a tendência era não distinguir as motivações e funções dos risos, isto é, aceitar tanto o “bom riso”, humor leve e pitoresco, do estereótipo ocidental do “cômico saudável”, com finalidades positivas, quanto o “mau riso”, ligada a ódios e rancores de momento, com objetivos de degradação a um grupo ou a alguém, para efeito de diminuição diante de uma aura civilizatória superior.

Como não poderia ser diferente, Monteiro Lobato estava atento ao debate. Seis anos depois daquele concurso, apresenta seu personagem Jeca Tatu, criação literária caricata que sintetiza inúmeros tipos presentes na produção humorística desde a última década do século 19. Para Saliba, o Jeca de Lobato sintetiza as figuras conhecidas da época, a saber: Tibúrcio, Zé da Roça, Zé Caipira e Zé Povinho, este uma caricatura portuguesa. Uma catalisação de diversos tipos, resultando, conforme o crítico gaúcho e imortal da ABL Viana Moog (1906-1988), em um artigo de 1943, “no símbolo nacional, no único símbolo popular realmente vivo na literatura brasileira”. Para nós, não resta dúvida de que o Jeca suscita o “mau riso”, principalmente quando conhecemos o contexto e os motivos de indignação que incentivaram a criação do primeiro personagem de sucesso de Monteiro Lobato.

Os aspectos da *Belle Époque* favorecidos pelas novas tecnologias caracterizaram a produção cômica e permitiram novas formas de representações. No caso dos humoristas brasileiros, no final da primeira década do século 20, há um descompasso entre as suas atividades e o refluxo da maré histórica. As campanhas nacionalistas, que tiveram como destaque Olavo Bilac, Príncipe dos Poetas, representaram um novo impulso para a intelectualidade na tarefa de construção de uma identidade nacional. O tema era demais sério e importante para ser tratado por escritores-comediantes, pelos amadores e pela *raté*. Os ventos mudaram e o momento histórico exigia uma alteração de postura: diminuir a quantidade de piadas e a elaboração de textos leves, tratando preferencialmente de assuntos que auxiliassem a construção de um projeto nacional. Desta forma, os humoristas perderam o chão, pois o gênero tornou-se moeda desvalorizada, e eles foram sendo

ultrapassados pelos escritores “sérios” pertencentes aos movimentos literários sob chancela da Academia Brasileira de Letras e das elites oligárquicas.

Inspirado pela mudança dos ventos, Monteiro Lobato cria um dos seus contos mais conhecidos e, mais uma vez, um personagem emblemático, síntese da época: o jovem Francisco Teixeira de Souza Pontes, que decide, para surpresa de todos, levar a vida a sério. O conto *O engraçado arrependido*, publicado em abril de 1917, simboliza com precisão as novas condições de contorno impostas aos escritores e humoristas brasileiros. O texto explicita esse momento de contrafluxo, que Lobato percebe e immortaliza em um dos seus contos mais conhecidos, incluído em *Urupês*.

Francisco Teixeira de Souza Pontes, galho bastardo duns Souzas Pontes de trinta mil arrobas afazendados no Barreiro, só aos trinta e dois anos entrou a pensar seriamente na vida.

Como se fosse de natural engraçado, vivera até ali à custa da veia cômica, e com ela amanhara casa, mesa, vestuário e o mais. Sua moeda corrente eram micagens, pilhérias, anedotas de inglês e tudo quanto bole com os músculos faciais do animal que ri, vulgo homem, repuxando risos ou matracolejando gargalhadas.

Sabia de cor a Enciclopédia do Riso e da Galhofa de Fuão Pechincha, o autor mais dessaborido que Deus botou no mundo; mas era tal a arte do Pontes, que as sensaborias mais relamborias ganhavam em sua boca um chiste raro, de fazer os ouvintes babarem de puro gozo (..)

Assim viveu Pontes até a idade de Cristo, numa parábola risonha, a rir e fazer rir, sem pensar em nada sério – vida de filante que dá momos em troca de jantares e paga continhas miúdas com pilhérias de truz (..)

Tudo cansa. Farto de tal vida, entrou o hilarião a sonhar as delícias de ser tomado a sério, falar e ser ouvido sem repuxo de músculos faciais, gesticular sem promover a quebra da compostura humana, atravessar uma rua sem pressentir um coro de “Lá vem o Pontes!” em tom de quem se espreme na contensão do riso ou se ajeita para uma briga das boas.

Reagindo, tentou Pontes a seriedade.

Desastre. Pontes sério mudava de tecla, caía no humorismo inglês. Se antes divertia como o Clown, passava agora a divertir como o Tony. (..) Palhaço, então, eternamente palhaço à força?

O personagem Pontes, que sonha em ser levado a sério para começar uma nova vida, pode se constituir em uma boa pista para compreendermos os movimentos estratégicos de Lobato e a dose de comicidade e irreverência presentes em seus textos. Para o protagonista a opção séria que se apresenta é ser funcionário público, mas para isso alguém precisa morrer, pois não há previsões de novas vagas. Mesmo dividido, Pontes estuda as possibilidades e escolhe a coletoria federal, pois o major Bentes, “por avermelhado e cardíaco, era de crer não durasse muito. Seu aneurisma andava na berra pública, com rebentamento esperado para qualquer hora”. Pontes “fica de tocaia”, elabora anedotas e causos especialmente para matar a “pobre vítima” por excesso de riso. Forçou um convite para jantar na casa do major e consegue o objetivo, mas arrependido, por ter matado o velho, descuida-se dos prazos para nomeação e perde a vaga para outro.

No caso do Pontes, era matar o oponente de rir ou continuar uma vida leviana. Afinal, era a única solução: estabelecer-se como cidadão responsável perante a comunidade e ao “patrão abstrato”, isto é, ao Estado brasileiro. Como veremos no capítulo quatro, há uma recorrência nos textos do autor: o funcionalismo público como único caminho possível para personagens inadequados e fora do lugar numa sociedade pré-capitalista.

Considerando os amigos do protagonista, existe a reprodução de um lugar-comum, ainda atual, de que uma pessoa engraçada não pode ser levada a sério, fruto de um preconceito velado nas relações sociais: para se caracterizar como sério, é necessário abdicar ou ajustar o humor. Tal raciocínio equivocado presente no conto pode ser estendido para o caso dos escritores e seus materiais ficcionais: como se a comicidade agisse contra o autor. Por isso, na época, conforme Saliba (2002), muitos recusavam a denominação de “humoristas”.

Além disso, o plano de Pontes, matar de rir, há subjacente uma discussão relevante para este trabalho: o desafio de fazer rir, ou seja, as maneiras para suscitar o riso. Muitos teóricos do humor já levantaram e estudaram esse tema. Nas conclusões desta dissertação, há uma reflexão e perspectivas sobre o tema.

Saliba mostra que a percepção de Lobato, representada no conto, era compartilhada por vários intelectuais da época. Havia no ar a dúvida do quanto o cômico poderia ser prejudicial à carreira e ao prestígio simbólico, além de poder ser interpretado como estar pouco engajado no projeto nacional.

2.4 Lobato e a *Revista do Brasil*

Mais uma vez o conto *O engraçado arrependido* traz um dado importante, agora associado com o espaço escolhido para publicação. O conto foi publicado na *Revista do Brasil*, em abril de 1917, no número 16 do periódico. Para compreensão do significado dessa escolha, cabem alguns parágrafos sobre essa que foi a revista cultural mais importante da República Velha, criada para fazer frente e oferecer opções para as elites letradas às “revistas de variedades”, àquelas que Lobato colaborava com charges: *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *O Pirralho* e *Fon-fon!* etc.

Para termos uma ideia das “simples e imensas” metas e dos interesses da *Revista do Brasil*, transcrevemos o editorial do primeiro número em janeiro de 1916, a partir do trabalho de dissertação de Milena Martins (1998):

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 constituir um núcleo de propaganda nacionalista. (...) O seu nacionalismo não é um grito de guerra contra o estrangeiro: é um toque de reunir em torno da mesma bandeira, conclamando, para um pacto de amor e glória, os filhos da mesma terra nascidos sob a claridade do mesmo céu. (p. 20).

Na sua primeira fase, esse “núcleo de propaganda nacionalista” publicada mensalmente sem interrupções, entre janeiro de 1916 e julho de 1925, totalizando 113 números, cada um em média com 95 páginas, em formato de 15 x 22 cm, convidava o leitor a uma reflexão séria para tirar o país de um “estado mórbido”, com pretensões de difundir ideias e formar a intelectualidade nascente em “estudos do passado que nos desvendarão, nas coisas e nos homens, uma larga fonte de inspiração, de amor e de orgulho”, estimulando “todas as energias atuais para um trabalho de observação e criação científica e literária que nos patenteie a todos a profundez e a riqueza de nossos tesouros intelectuais”.

Segundo Maria Aparecida Ribeiro (2014), a revista foi idealizada por Júlio Mesquita, fundador de *O Estado de S. Paulo*, tendo a cultura como eixo central (a princípio seria chamada *Cultura*). O mensário se propunha a lutar contra o desconhecimento que o Brasil tinha de si mesmo, o desapego a suas tradições e a sua história, um “romance incolor, monótono e fastidioso, de uma nação obscura e canhestra, que parece implorar perdão às demais por ser grande e independente”.

É possível rastrear o ambiente cultural da época, as inquietações que agitavam o período histórico e as possíveis influências a partir dos textos e dos temas apresentados na revista. Mais especificamente, considerando Lobato, Ribeiro (2014) analisou os 82 textos escritos por Lobato na *Revista do Brasil*, entre 1917 e 1924, reunidos postumamente em suas *Obras Completas* sob o título *Críticas e outras notas*.

Convidado para dirigir a revista, Lobato já participava assiduamente desde a fundação. Em carta para Rangel, datada de 20 de janeiro de 1916, sobre o primeiro número da *Revista do Brasil*, enquanto tenta vender suas terras, Lobato mostra seu entusiasmo:

Já viste a *Revista do Brasil*? É caso de tomares uma assinatura. Nasceu de boa estirpe, está bem aleitada pelo Estado, é a única nesse gênero em todo o país — e é nossa. Já no segundo número devo ocupar-lhe dez páginas com um conjunto de monjolos e monjoleiros, coisa muito buquirana, daqui — Chóó-pan. Vou acampar na revista e ficar lá à tua espera, para glória do Cenáculo. (...) e toca para frente. A frente agora é a Revista do Brasil.

Ainda participando como colaborador, em carta de 22 de abril de 1917, Lobato reclama da quantidade de produções que se esperava dele.

Se tens aí algum esqueleto de conto encostado e que não queiras aproveitar, manda-mo, que o revestirei de carnes e jogarei com ele para cima da *Revista*. Aquilo está se tornando um *Moloch* insaciável. Querem dar um conto meu em cada número, como se eu fosse uma máquina.

Com o dinheiro da venda da fazenda, Lobato realiza o sonho de compra de um veículo da imprensa paulista, acalentado desde 1909, conforme carta de 2 de setembro.

O negócio mais importante em que ando às portas é a compra, por um grupo, dum jornal de São Paulo e eu iria para o comando literário. Se isso se realizar, meu Rangel, tu estás feito.

O plano de adquirir a *Revista do Brasil* aparece, segundo Martins (1998), pela primeira vez em uma carta para o amigo Rangel, de 4 de novembro de 1911:

Lá pela *Revista do Brasil* tramam coisas e esperam deliberação da assembleia dos acionistas. Querem que eu substitua o Plínio na direção; mas minha ideia é substituir-me à assembleia, comprando aquilo. Revista sem comando único não vai. Mas a coisa é segredo.

Antes da compra, em maio de 1918, Lobato manteve uma produção intensa, com artigos de atualidade, crítica de arte e resenhas. O escritor também colaborou com nove contos, todos incluídos na sua primeira coletânea de contos, *Urupês*. No total, até a venda para Assis Chateaubriand, efetivada em março de 1925, foram 82 textos. Como proprietário, Lobato utilizou o espaço da revista para divulgar os livros e alavancar as vendas de suas editoras, coordenando os dois trabalhos e imprimindo os materiais no mesmo espaço. Em menos de um ano, por um sistema de assinaturas, a *Revista do Brasil* começou a dar lucro, concomitantemente com o sucesso e as edições de *Urupês*, lançado em julho de 1918.

Esse período foi um dos mais movimentados da carreira de Lobato e para a Revista, constituindo-se também um momento chave para a história do livro no Brasil, que, segundo Paixão (1996), “pode ser dividida em antes e depois de Monteiro Lobato”. Agora na posição de proprietário e de editor (em 1919, Olegário Ribeiro, Lobato & Cia; em 1920, Monteiro Lobato & Cia; em 1924, da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato; e depois da falência, Cia. Editora Nacional) houve uma alteração de percurso.

Há elementos que podem levar a uma conclusão de que o autor, para fomentar o debate de temas sérios, pode ter procurado dosar o seu humor, tornar a sua crítica social menos satírica e irreverente. Conforme veremos, independentemente de prováveis flutuações e de desejos conscientes ou não, Lobato não pôde fugir ao seu estilo, ao seu pendor humorístico e à sua gênese como escritor, que pode ser acompanhada nas cartas do volume *A Barca de Gleyre*.

2.5 Lobato e seu estilo

O professor e pesquisador santista Cassiano Nunes (1921-2007) foi pioneiro na análise das 342 cartas que compõem a correspondência de Monteiro Lobato para Godofredo Rangel. Como vimos, seu estudo tem o mérito de desfazer a lenda de que o escritor não tinha interesse pela criação literária e que o seu aparecimento como escritor foi por uma circunstância fortuita devido a dois artigos polêmicos no ano de 1914 e ao famoso discurso de Ruy Barbosa. Segundo Nunes (1981), para Lobato não existiu sucesso inesperado, mas sim um oscilar entre a literatura e a vida prática, com as demandas do dia a dia e a sua inquietude constituindo-se focos de dispersão para a sua faceta de escritor. No seu período de formação, como atestam as cartas, o autor sempre foi um disciplinado autodidata, cuidadoso e meticuloso em relação às suas leituras e à apropriação de técnicas e habilidades literárias. Há uma dedicação e um empenho à escrita, consciente do sacrifício, da reclusão e da abnegação necessárias para escrever e se fazer escutar. O amigo Rangel representa o papel de um interlocutor atento, autorizado para realizar sugestões e muitas correções nos textos de Lobato, conforme trecho da carta de 22 de abril de 1917:

[*O engraçado arrependido*] mandei sem revisão rangeliana, e portanto sujo, cheio de cascas de banana e carurus. O meu lava-cachorro é você, Rangel.

Neste importante artigo, *Monteiro Lobato: uma teoria do estilo*, publicado inicialmente em 1969 e depois em 1981, o pesquisador apresenta características da linguagem do escritor, a partir de uma visão de organicidade do estilo lobatiano, com raiz nos românticos alemães e em George Sand (1804-1876), pseudônimo da escritora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, contrapondo, por exemplo, ao autor de *Madame Bovary*, que segundo Lobato: “Flaubert me dá a ideia dum pedreiro, dum carpina literário - dum sujeito literário que faz livros em vez de expluí-los, exsudá-los, defecá-los”.

Para o escritor, conforme Nunes, a literatura deveria ser resultado de um impulso, de uma projeção, como uma expressão natural, simples e espontânea, que não possa ser colocada em moldes e replicada facilmente. Há nas cartas para Rangel diversos trechos que explicitam uma visão de arte livre, impulsiva e com uma linguagem direta e escrita a jato em

oposição a uma expressão mecânica, premeditada e hermética. Aqui fica claro, por posições estéticas, o horror que Lobato sentia pelos poetas parnasianos, que se isolaram na “torre de marfim”, escrevendo sobre temas distantes a partir de uma visão do triunfo do positivismo e da confiança emprestada do racionalismo cientificista (Fischer, 2003). O abuso da literatice, a linguagem rebuscada de um Coelho Neto e a concepção das artes literárias como “crochê para homens” criaram em Lobato uma repulsa aos homens das letras e uma busca em sentido contrário, num momento, segundo Dimas (1983), depois da morte de Machado de Assis, em que o espaço da literatura nacional era “uma espécie de terra-de-ninguém”.

Nunes (1969) apresenta uma interessante imagem que retrata o quanto de perturbação causou o texto de Lobato no contexto da época: “uma presença vital, tão escandalosamente vital, quanto um jovem atleta que ostentasse a sua robusta nudez entre decrepitudes repulsivas”. Em um depoimento de 1983, o vigor de Lobato é destacado pelo crítico e escritor Guilhermino César (1908-1993) a partir de uma consciência engajada ao humano, quando relata um encontro que teve com o escritor em que percebeu “um homem singelo e, por outro lado, profundamente humano (...) com uma consciência nacional engajada com os pés no chão e os olhos postos na realidade social direta”. O escritor paulista Nelson Travassos (1903-1984), contemporâneo e amigo de Lobato, descreveu, em 1964, também essa “presença vital” e o abalo que foi o aparecimento de Lobato, com seu estilo peculiar.

Éramos em 1918 uma época em busca de um estilo. Os primeiros anos da república foram de transformação integral. Uma vez que os espíritos não mais podiam se moldar à herança artística do passado que não exerciam influência, não modificavam as correntes literárias dominantes, aferradas ao modelo passado, pretencioso e formal do parnasianismo (...) É precisamente nessa ocasião que aparece Monteiro Lobato falando de Jeca Tatu, de amarelão, de mentira eleitoral, descrevendo numa linguagem nova, legível, coisas que até então nos pareciam impossíveis de serem condignamente literalizadas (...) Ficamos surpresos e confundidos. Lobato, com sua linguagem comedida e descomedida, educada e deseducada, formal e informal, ridicularizava aquele mundo conservador que findava e mostrava o novo, pré-revolucionário, industrial, que surgia (...) Não fazia literatura pela literatura. Trazia uma mensagem... Com ele morria um humanismo retórico e inconsciente. Era um precursor (...) O seu grande achado foi o brasileiro dos problemas que abordou. Deixou de lado as ideias abstratas. E, pela primeira vez no Brasil, se falou a linguagem utilitária que o povo necessitava ouvir para se orientar no caos das ideias, em que o intelectualismo se perdia.

No estilo e na linguagem de Lobato, conforme Cassiano Nunes, é possível identificar uma ênfase constante na individualidade, como forma de expressão integral do que é pessoal e próprio em cada um. Nunes propõe que há uma unidade e coerência nos textos de Lobato, caracterizando um estilo próprio, que procura, no seu esforço de individuação, transgredir a tradição e os modos aceitos e institucionalizados em sua época, possivelmente inspirado por Nietzsche. Há nas cartas para Rangel uma nítida escolha pela posição de rebelde, daquele que não se submete ou adequa-se aos outros, a um grupo ou a um partido e sempre metralhando contra o “macaqueamento do francês”. Segue um conhecido trecho de uma carta de 1904 para Rangel, quando eles terminavam o curso de Direito, uma ode à lira intransferível de cada escritor:

Estamos moços e dentro da barca. Vamos partir. Que é a nossa lira? Um instrumento que temos de apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o microscópio: a lira eólia do nosso senso estético. Saber sentir, saber ver, saber dizer. E tem você de rangelizar a tua lira, e o Edgard tem que edgardizar a dele, e eu de lobatizar a minha, inconfundibilizá-las. Nada de imitar seja lá quem for. Eça ou Ésquilo. Ser um Eça li ou um Ésquilo III, um sub-Eça, um sub-Ésquilo, sujeira! Temos de ser nós mesmos, apurar os nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato. Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir.

Por diversas ocasiões, optando invariavelmente por uma linguagem concreta, Lobato compara o estilo com aspectos físicos de uma pessoa, mais uma vez, enfatizando a individualidade da criação artística, contra modismos vigentes, consistente com a conhecida afirmação “o estilo é mesmo o homem”, de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788). O estilo, nesta carta de Caçapava, 1915, é comparado agora como um nariz:

Sobre a matéria temos muito que falar para dizer sempre a mesma coisa. Estilo é como o nariz na cara: cada qual o tem como Deus o fez e não há dois iguais. A miragem está nisto: a gente procura, por efeito, de mil influências, aperfeiçoar o estilo - aperfeiçoar o nariz. No entendimento dessa perfeição é que nos transviamos. Há a estrada real, ampla, macadamizada, frequentadíssima, há as picadas que podemos abrir

marginalmente no matagal chapotado. Quase todo mundo toma pela estrada e pouquíssimos se metem pelas picadas. Resultado: engrossam-se as fileiras do estilo redondo e só um ou outro conserva o nariz que Deus lhe deu. Por aperfeiçoar o "estilo" temos de entender exaltar-lhe as tendências congeniais, não conformá-lo segundo um certo padrão na moda.

Em 1909, a mesma ideia já havia sido escrita para Rangel, comentando o manual de composição literária "A arte de escrever", do crítico francês Antonie Albalat (1856-1935):

Tenho a impressão de que é obra vã e perigosa, talvez das que ensinam um certo estilo - e neste caso teremos estilo postiço, como há dentes postiços. Estilo é cara; cada qual tem a sua e o que fazemos para modificar nossa cara é em geral mexer nos pelos, barba e grenha, e podemos sair um bigodudíssimo Umberto I ou uma cara rapada à americana. O mais do nosso rosto não se sujeita a *travestis*. No estilo também há algo de imutável, de ingênito, inalterável, a despeito de tudo o que fazemos para deformá-lo. Não as exterioridades, mas essa *alma mater*, esse eixo central, é que verdadeiramente constitui o estilo (...) A conclusão que tirei do livro é que estilos não se fabricam, nem se ajustam por influxos de regras: são o que são como o nariz das pessoas. O mais arrebiques, sobrecargas, postiços que só aparentemente melhoram o ingênito e espontâneo de cada um.

Em carta de 1916, há um trecho esclarecedor que nos ajuda a entender o conceito de estilo para Lobato, fato que nos auxiliará a compreender o humor na sua literatura:

Tua carta vem com uma frase absurda: "Sinto necessidade de arrepiar carreira em estilo e recomeçar do princípio". Equivale a: "Examinei ao espelho minha cara e sinto necessidade de voltar atrás os bigodes, o nariz, o ar, e refazê-la segundo um molde que me bacoreja cá dentro". Olha, Rangel, enquanto te preocupares com o estilo, não o terás. Estilo é o jeito da gente. E todo jeito artificialmente procurado desajeita uma pessoa. O que devemos é comportar-nos com grande decência no trato da língua, e só a aprendermos no trato dos mestres. Que preocupação de estilo há nesse Camilo que transcrevi? E que estilo! Donde a conclusão: tem-no os que não o procuram - os descuidosos.

Assim, o estilo funcionaria como um espelho que reflete de forma direta e cristalina, reproduzindo fielmente e sem deformações, aquilo que passa por dentro do escritor, sem considerar cerceamentos, preocupações ou suavizações.

E por falar em estilo: quando deixamos a ideia correr ao fio da pena, sem nenhuma preconceção quanto à maneira ou regra, e, pois, não procuramos “fazer estilo”, é justamente quando temos estilo. Receita: quem quiser estilo, jamais o procure (...) Seja você mesmo porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. Ser exceção e defendê-la contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece a grande coisa.

Tamanha era a importância do tema para Lobato que vale ressaltar que há três textos especificamente sobre estilo, incluídos em *Ideias de Jeca Tatu*, a saber: *A criação do estilo*, *A questão do estilo* e *Ainda o estilo*. Até aqueles que não concordavam com o conteúdo de seus artigos admitiam que o seu estilo simples e envolvente estava fora de discussão. Por exemplo, o escritor paulista Cornélio Pires não gostou do texto *Velha Praga*, pois o considerou uma afronta ao caipira e não às queimadas criminosas. Entretanto, começa seu artigo incluído em *Contos completos*, de Lobato (20014), intitulado *Guerra... ao caipira*, com elogios ao “moço”:

Monteiro Lobato é incontestavelmente um moço de muito talento e de magnífica organização literária. O seu estilo simples e claro atrai, prende, enleva e delicia. Monteiro Lobato escreveu um ótimo artigo (na forma) para o Estado (...) (Lobato, 2014)

Em relação às questões da Estilística, longe de procurar descobrir e interpretar traços e mecanismos que determinem escolhas possíveis entre as muitas variáveis disponibilizadas na língua, Nunes lista quatro características presentes na criação de Monteiro Lobato que o tornariam singular, a saber:

- Eliminação do não-essencial para conquista de concentração;
- A condenação dos maneirismos, afetações ou abastardamentos;
- A dinamização da frase por meio do emprego das formas simples de verbos;
- O emprego de comparações visuais e cinemáticas, extraídas da vida cotidiana e familiar. (p. 334).

As peculiaridades elencadas são válidas e pertinentes, mas representam apenas parte dos recursos utilizados por Lobato em sua escrita direta e que tanto agradava o público leitor. Pelos princípios da Estilística moderna, fundamentada pelo filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952), pelo linguista austríaco Leo Spitzer (1887-1960) e pelo linguista suíço Charles Bally (1865-1947), essas peculiaridades não seriam suficientes para descrever a prosa lobatiana (Monteiro, 2005; Ducrot e Todorov, 2007). Em realidade, livros de Estilística ou manuais contemporâneos sobre produção textual mencionam essas características, que

não seriam exclusivas de Monteiro Lobato, mas de todo aquele que deseja aproximar-se do público leitor. Entretanto, o fato não invalida a sistematização realizada por Cassiano Nunes, procurando subsídios nas cartas para circunscrever o estilo de Lobato, que segundo o filólogo português Manuel Rodrigues Lapa (1897-1989), autor do livro *Estilística da língua portuguesa*, de 1945: “Monteiro Lobato é o maior estilista brasileiro”. (Lucas, 1989)

2.6 Lobato e o seu pendor para o cômico

A questão que nos parece clara, foco deste trabalho, é que dentre as peculiaridades dos textos de Lobato, associada com o seu modo de ver o mundo e com seu modo de ser, o humor é uma característica que necessita de maiores estudos e análises. O próprio Nunes (1969) menciona uma lacuna relacionada a trabalhos que enfatizem esse “predicado de Lobato”. Transcrevemos a seguir:

Creio que aqui também transparece um dos mais manifestos e valorosos predicados de Lobato: o humor. Mas embora manifesto, esse predicado não tem sido entre nós geralmente reconhecido. Penso que ainda não ficou patente que Lobato foi um dos maiores humoristas brasileiros.

A constatação acima é apresentada após Nunes transcrever um trecho de uma carta de 1906 na qual Lobato explica para Rangel a importância de consultar dicionários.

Eis como nos faz constatar "o valor da leitura do dicionário": "Todo o povo tumultuoso da praça pública da língua lá o encontramos individualizado, como soldados em quartel, cada um com o seu número, e seu posto, perfilados e obedientes, quando os defrontamos. Na rua, vemos passar cavalos. No dicionário, encontramos um CAVALO. "Quem é você?" E ele muito sério: substantivo masculino. Quadrúpede doméstico, sol(-pede, ramos ou tronco que se enxerta; banco de tanoeiro; etc. A gente regala-se com o mundo de coisas que o cavalo é, e, muitas vezes, também nos regalamos com as cavalidades do dicionarista".

Como veremos no capítulo quatro, não faltam trechos bem-humorados, satíricos e irônicos na coletânea *Cidades Mortas*. Para esses textos, o caráter cômico é um traço recorrente facilmente de ser demonstrado. A partir do levantamento bibliográfico realizado sobre Lobato e sobre o humor, essa recorrência nos parece ser consistente, apesar da sua produção diversificada e da personalidade complexa, com uma tendência que atribui o pendor para o cômico como uma característica marcante presente em toda a sua obra.

O crítico e escritor piracicabano Sud Mennucci (1892-1948) foi um dos pioneiros nos estudos do humor no Brasil ao lançar *Humor* em 1923. Na segunda edição, de 1934, no capítulo em que trata do “humor nacional na língua castiça”, ao listar os escritores vivos brasileiros, destaca Lobato como o principal autor vivo humorista.

Dos vivos, entre os humoristas incidentais, costuma-se arrumar a coroa na cabeça de Monteiro Lobato. É um escritor interessantíssimo, é um humorista intencional, mais que de fato. Ama o humor com fervor quase religioso, tem pelos seus cultores uma admiração sem limites e ensaia imitá-los... Mas, o estilo tenta-o, encanta-o, tortura-o, e Lobato, que é muitíssimo capaz de perder um amigo para não perder uma boa piada, não sabe resistir ao fascínio de uma frase bem sonora e bem cantante... e era uma vez o humor que trazia na intenção! Isso não impede que em alguns de seus contos, quando não o assalta a vontade de ser propriamente literato, ou pior, beletrista, chegue a produzir, no gênero algo de notável.

No comentário, está explícita a dificuldade para classificar Lobato, consistente com a situação ambivalente dos autores da época: entre a tradição com o bônus do prestígio simbólico e a escrita popular com ênfase na linguagem oral e no estilo simples. Na primeira frase, Mennucci o define como “humorista incidental” e, na oração posterior, como um “humorista intencional”. A argumentação que sustenta o polo da intenção de fazer humor é fraca por falta de subsídios e aprofundamentos, mas nos parece válida superficialmente: pelo “amor” ao humor e pelo “fervor” aos textos dos humoristas assumidos, a quem Lobato “ensaia imitá-los”. Não está claro quem são os escritores que Lobato tenta imitar, nem o significado prático da expressão “ama o humor”. Entretanto, essa dificuldade de delimitações e a ambiguidade na classificação nos parecem com sentido diante da complexidade do objeto e do tema. Parece que ao assumir o lado humorista, Lobato fecharia as portas para sua faceta de editor sério ou de articulista polêmico, ao escrever “contos leves” e não temer o cômico, Lobato teria maior probabilidade de aproximar-se do público popular, seduzindo-o e realizando uma forma de dessacralização da literatura ao criar a cumplicidade que o ato de rir tanto propicia.

Depois da publicação de Sud Mennucci, devemos destacar o livro do escritor baiano Júlio Afranio Peixoto (1876-1947), membro da Academia Brasileira do Letras, que publicou, “com intuitos patrióticos”, um ensaio sobre o *Humour*, em 1932, intitulado de *Ensaio de*

breviário nacional do humourismo. Peixoto analisa sucintamente e ilustra com trechos de exemplos nove autores europeus e o norte-americano Mark Twain (1835-1910). Na parte do “Humour nacional”, o crítico apresenta comentários e pequenos fragmentos sobre 60 autores de língua portuguesa. Com um texto bem-humorado, Peixoto destaca Monteiro Lobato como “grande humourista”, um “prodígio” que tem na imaginação uma qualidade que vagueia por seu “humour”. Segue a transcrição de parte da análise sobre Lobato:

Humourista perigoso. Herdou uma fazenda de café e quando tantos enriqueceram, quase se arruína, e vendeu-a, para evitá-lo. “Humour” contra si mesmo. Foi editor, grande editor, empresas que saíam de outras empresas, editando tudo, até dicionários de cozinha...falencia! “Humour” contra os acionistas. Hoje quando, minuciosamente, matematicamente, por $a+b$, lucidamente, persuasivamente (metodo humourista) ele prova que eucaliptos desmanchados em papel, ou que lixo virado carvão, para “açar” o ferro, constituem riqueza incomensurável, capaz de enriquecer não homens, não empresas, mas ao Brasil... todo mundo lê e ri-se... “Humourismo”, seu Lobato...

Humourismo e imaginação. É a qualidade peregrina do “humour” de Lobato. Conta uma historia, exagerada para efeito cômico, da-lhe um desfecho tragico, para da mistura, chaud froid, resultar o efeito humourista; mas na sintaxe, no vocabulário, ha tanto imprevisto, desarticulados o pensamento e a logica, que o efeito é cocace, como se diz em francês e, eu diria, em “geca”, é lobato. É, e será, um grande humourista nacional. Para que quer ser outra coisa? Seria extorsão; o Geca não perdoa. Aqui, quem tem gloria, já tem demais....

Mais uma vez, como no texto de Mennucci, o primeiro parágrafo colabora com a hipótese do custo de assumir-se como humorista. Nas orações finais, “todo mundo lê e ri-se... “Humourismo”, seu Lobato...”, há uma referência em relação às dificuldades de ser humorista e o quanto o humor parece ter interferido na sua faceta de homem de negócios, empreendedor sério, para a produção de ferro e petróleo. Como se todos considerassem as suas ideias para o progresso, mas não o levassem a sério. Ou seja, os textos cômicos de outrora predeterminando as reações dos pares na sociedade, aproximando ao próprio enredo do conto *O engraçado arrependido*.

No segundo parágrafo, a indagação “para que quer ser outra coisa?”, depois da atribuição do título “um grande humourista nacional”, pode ser interpretada como um estranhamento, com certa perplexidade, em relação a uma insatisfação de Lobato em ser apenas humorista. Peixoto parece que está a perguntar: Já não está bom essa glória?

Após esse parágrafo, Peixoto apresenta uma amostra do texto lobatiano a partir do miolo do conto *Urupês*, quando o personagem Jeca Tatu é sarcasticamente definido. O trecho é intitulado “O Brasil e a mandioca”. Esta generalização é curiosa, pois o Jeca, originalmente, é símbolo da região decadente do Vale do Paraíba do Sul, um “piraquara do Paraíba”, que atrasado não consegue nem se expressar: “de pé ou assentado, as ideias entramam, a língua emperra e não há dizer coisa com coisa (...) Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade! Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo”.

Um ano depois, em 1933, o poeta pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968) escreve um artigo publicado no jornal carioca *Diário de Notícias*, em 12 de novembro, com o seguinte título: “Eis um escritor feliz!”, destaca sua capacidade ímpar para criar situações cômicas, “que começou agradando Rui Barbosa, e acabou agradando às crianças”. Para Bandeira, Lobato sabe falar ao público leitor infantil.

Em dezembro de 1942, o escritor e jornalista mineiro Salisbury Galeão Coutinho (1897-1951), criador de personagens tragicômicos e de histórias com fundo anedótico, promessa de continuidade de Lima Barreto, em artigo na *Revista Fundamentos*, classificou Lobato de uma forma peculiar e original para a época: para adultos, o escritor era humorista; para as crianças, ele foi um dos maiores escritores satíricos brasileiros. Essa distinção nos parece importante, pois, segundo Coutinho, ao contrário do humorista, que para o autor é um crítico cético, impotente para mudar a realidade, o satírico transforma o riso em arma para combater as convenções da sociedade. Isto é, Coutinho destaca a impotência de Lobato quando escrevia seus contos e artigos para adultos, mas considera o mundo do *Sítio do Picapau Amarelo* uma resposta prática, necessária para as mudanças de um Brasil melhor. Conforme Coutinho: “Monteiro Lobato, como prova sua ação pessoal direta e a feição combativa dos seus escritos, na fase posterior a *Urupês*, evoluiu das formas puras do humor para a sátira”.

Coutinho deixa claro a sua preferência pela sátira dos textos infantis, mas, a despeito de suas produções tão diversificadas e sua personalidade contraditória, sugere que o humor é o “fio de Ariadne” que articula sua obra: “é, no fim das contas, o humorista que salva

Lobato do abismo de si mesmo”. O escritor sugere uma hipótese atraente teoricamente, humor para os textos adultos e sátira para as crianças, mas que na prática, como veremos, não se sustenta.

O trabalho de doutorado realizado pela historiadora Marcia Camargos (2001) levanta em detalhes as atividades culturais da *Belle Époque* paulistana, mais especificamente aquelas relacionadas à famosa Villa Kyrial, residência de José Freitas Valle, identificamos artigos contundentes de Lobato, carregados de muita sátira e deboche ao artificialismo e às influências culturais importadas da Europa. Valle, como um dos representantes da oligarquia de São Paulo, transformou sua casa, entre 1900 e 1930, no principal centro cultural da cidade, por onde passaram intelectuais e artistas que viviam a estetização da vida, isto é, “não só fazer literatura e arte, mas viver como se a vida pudesse ser uma obra de arte e literatura” (Candido, 2001). Com a mesma origem de Freitas Valle, Lobato combateu duramente o ideal de beleza e harmonia subjacente à *Belle Époque* europeia, muito associada ao estilo *art nouveau*, pois “não perdoava os maneirismos e excessos do mecenas, sob fogo constante da sua artilharia nacionalista. As críticas ao afrancesamento de uma parcela da elite em geral, e as “frevalices” em particular, constituem um interessante contraponto lobatiano”. (Camargos, 2001)

Na prática, no ponto de vista de Lobato, o desejo de entrar em ressonância com os países europeus, para romper com o ambiente provinciano e alinhando-se a uma desejada modernidade, incentivava e legitimava a prática da imitação, resultando em situações ridículas que Lobato colocava em evidência para a delícia de seu público leitor, que assim como ele não frequentava aquele centro cultural. Com os leitores a favor e com sua visão crítica e satírica, Lobato transformou a Villa Kyrial e o bairro da residência, Vila Mariana, em alvos que para ele representavam mau gosto, atraso, cópia, plágio, ecletismo e *kitsch*. Para o amigo Rangel, confessava que “Fre Val, o morubixaba da estética oficial, o Papa infabilíssimo, que dá e tira pensões, protege ou despreza artistas” era o seu alvo predileto. Além disso, Lobato e outros escritores criticavam o governo do Estado, que, entre 1912 e 1930, manteve o Pensionato Artístico com verbas públicas. Era Freitas Valle quem gerenciava e distribuía as bolsas de estudo de 500 francos mensais para os artistas plásticos

selecionados, além das passagens de ida e volta à França. A metralhadora de Monteiro Lobato girava periodicamente naquela direção, e sua popularidade aumentava a cada artigo publicado n' *O Estado de S. Paulo*. Por exemplo, conforme Camargos (2001), em 15 de janeiro de 1916:

Denunciava a “absurda orientação estética” dada às vocações nascidas em nosso meio. Na opinião de Lobato, ao transportar o estudante para lugares exóticos na época da cristalização da individualidade, o governo estaria, de fato, desnacionalizando sua alma (...) o artista educado no Velho Mundo sente-se inerte, percebe que o espadim da técnica haurida na Academia Julian não é arma séria em frente do que pede tacape. E esmorece.

Paradoxalmente, em relação ao tipo de humor, Ana Luiza Reis Bedê (2007) considera que Lobato é devedor da cultura francesa. O legado francês, a partir de suas leituras de formação, resultou em uma concepção estética de maneira que “a obra adulta de Monteiro Lobato revela, em geral de forma bem-humorada, a penetração do espírito francês em nossa cultura. Em seus três livros de contos, as referências à França e à literatura francesa visam a um efeito cômico. Sua pena sarcástica coloca em evidência a escassa cultura dos moradores das cidades abandonadas do vale do Paraíba”. Ainda segundo a pesquisadora, há nos textos de Lobato uma notável capacidade de síntese e um humor cáustico a respeito da influência francesa no Brasil. Entretanto, em muitas cartas para o amigo Rangel, o escritor deixa claro quais foram os escritores franceses que o influenciaram. Bedê lista os principais:

Movido por um curiosidade insaciável, foi, antes de mais nada, um moderno aberto a todos os ventos. Podemos afirmar que Lobato “encontrou” em Sade um ponto de vista objetivo para desnudar o homem, em La Fontaine a capacidade de ensinar por metáforas, em Júlio Verne a ficção científica, em Balzac o desencanto, em Maupassant o poder de sugestão, em Flaubert a dedicação ao trabalho, em Taine e Zola o culto à ciência, nos irmãos Goncourt a preocupação documental, em Anatole France o engajamento, em Albalat a erudição, em Daudet o humor fino.

Sobre Alphonse Daudet, criador do herói Tartarin, um Dom Quixote à francesa, já comentamos no primeiro capítulo, quando a República do Minarete transforma-se em um espaço aberto para improvisações cômicas e irreverentes dos oito amigos da Faculdade de Direito. Sobre o escritor Guy de Maupassant (1850-1893), o crítico fluminense Agripino Grieco (1888-1973), em seu livro *A evolução da prosa brasileira*, de 1947, aproxima Lobato do autor francês, denominando o escritor de Taubaté de “um Maupassant brasileiro”. Para o

crítico, o sucesso do Jeca Tatu colocou em primeiro plano a caricatura e a sátira aos homens da região, sendo que a ironia e o exagero típico da caricatura resultaram:

Com que se lhe perdoassem os erros do sociólogo (...) inverte a história que foi diluída na bonomia sarcástica do prosador, no seu amor perverso à terra natal (...) sentia-se que efetivamente havia, diante do leitor, um ficcionista robusto e novo, e era difícil deixar de aplaudir. Aplaudia-se, em particular, o bom humor com que ele, em presença das figuras burlescas, as suas prediletas, armava o seu cavalete de pintor de homens e captava os tipos da região, movimentando-os bem e dando-lhes frases e gestos típicos, desses que definem caracteres. Um senso muito agudo e muito ativo do pitoresco, felizes notações de ambientes e atitudes. Mas certas sutilezas suas, certas argúcias psicológicas, não estavam ao alcance do leitor comum, que só se deixava atrair pelo retrato caricatural do Jeca (...)

A análise coincide com a visão do crítico mineiro Antonio Candido (2010) em sua tese de doutorado, defendida em 1946 e posteriormente transformada no livro *Os parceiros do Rio Bonito*, publicado em 1964. Candido considera o Jeca Tatu um estereótipo, “fixado de maneira injusta, brilhante e caricatural”. Para o crítico, “tendo conseguido elaborar formas de equilíbrio ecológico e social, o caipira se apegou a elas como expressão da sua própria razão de ser, enquanto tipo de cultura e sociabilidade. Daí o atraso feriu a atenção de Saint-Hilaire e criou tantos estereótipos”. É importante ressaltar, conforme destaca Lajolo (1983), que Lobato progressivamente, entre 1914 e 1947, foi alterando o seu olhar para a sua criação, concebendo diferentes versões do Jeca Tatu. Por exemplo, em 1924, Jeca transforma-se em Jeca Tatuzinho para denunciar a precariedade da saúde pública, sendo apresentado como vítima. Em 1947, na luta pela legalidade do Partido Comunista Brasileiro, o personagem agora recebe o nome de Zé Brasil que diante da precariedade de sua situação, atribuída ao latifúndio e ao sistema econômico, dialoga com as duas versões anteriores: “Coitado deste Jeca – dizia Zé Brasil olhando para aquelas figuras. – Tal qual eu”.

Em relação ao estudo do uso e da composição de figuras caricatas na literatura, é importante ressaltar o trabalho da pesquisadora araraquarense Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (1996), que analisou a produção de escritores paulistas entre 1900 e 1920. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas* analisa o uso e as motivações da caricaturização de personagens, situações e instituições na literatura produzida em São Paulo, destacando os “caricaturistas” Monteiro Lobato, Cornélio Pires, Juó Bananére e

Hilário Tácito. Lobato é o autor com maior destaque no livro, sendo central na análise da pesquisadora e o primeiro a ser tratado, no capítulo com um título bem sugestivo: “palmatória do mundo”.

Segundo Leite, a caricatura é criação associada invariavelmente ao cômico, originária da palavra italiana caricare (carregar ou sobrecarregar), surgindo como prática no final do século 16 a partir dos trabalhos dos irmãos Carracci, artistas da Academia de Bolonha. Espécie de máscara que desmascara, retrato de zombaria, com ampliação de defeitos e disjunção entre aparência e essência, é especialmente explorada nas artes visuais, mas também aparece mesclado, visual com o verbal, ou apenas textual. Os efeitos e a eficácia cômica solicita participação do receptor para reconhecer a semelhança no dessemelhante, sendo, conforme Leite (1996) também função do quanto o desvio é aprofundado.

Mais cômico e denso se tornará esse recurso se esse desvio apresentado, inicialmente referindo-se à esfera do físico, se associar a algum desvio fundamental, do íntimo da pessoa. Quanto mais fundo a caricatura penetrar, no sentido do superficial (o físico, os gestos, o olhar, as maneiras, o comportamento) para o substancial (traços de caráter, do temperamento, valores etc.), mais intenso será seu poder de corrosão.

Assim, constitui um recurso depreciativo, sendo habitual a utilização da caricatura em produções satíricas, deformando características físicas, corporais, gestos, maneiras de pensar e de expressar o discurso do personagem. Como veremos no próximo capítulo, Propp considera a caricatura um aspecto de comicidade associada ao exagero cômico, pois no processo para criar a comicidade há uma ênfase em determinada(s) característica(s) que a sensibilidade do artista ou do escritor considera produtiva, resultando em uma natural deformação que, ao concentrar e enfatizar atributos, constrói personagens que no limite tendem a uma tipificação redutora, isto é, a estereótipos com grande potencial de síntese, mas que perdem o poder de representação da complexidade e dos matizes dos personagens. Desta forma, nesta redução estamos lidando com um processo típico da própria caricatura, com objetivos de comicidade ou não. Inevitavelmente há uma simplificação, constituindo personagens planos, conforme a terminologia proposta pelo

escritor britânico Edward Morgan Forster (1879-1970), em seu livro *Aspecto do romance*, publicado em 1927, contrapõe aos personagens redondos. Segundo Forster (1998):

“Podemos dividir as personagens em “planas” e “redondas”. As personagens planas eram chamadas “humorous” no século XVII; às vezes, chamam-na tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas”.

Outra caracterização possível, que marca uma distinção semelhante, foi proposta pelo poeta e dramaturgo inglês Ben Johnson (1573-1637), que segundo o crítico austríaco Otto Maria Carpeaux (1900-1978) foi um “classicista de gosto italiano (...) comediógrafo satírico, abraçando o gosto popular”. Johnson considerava uma divisão entre personagens de costumes e personagens de natureza, classificação utilizada pelo crítico Antonio Candido, em seu ensaio contido no livro *A personagem de ficção*, de 1968, que vale a transcrição:

[As personagens de costumes] muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano (...) [As personagens de costumes] são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar uma delas...

Ou seja, Candido associa o personagem de costume ao processo intrínseco da construção do personagem cômico a partir da caricatura. Essa fixação dos traços distintivos, destacada por Candido, segundo Forster (1998), traz duas vantagens:

Uma grande vantagem das personagens planas é serem reconhecidas com facilidade sempre que aparecem: reconhecidas pelo olho emocional do leitor, não pelo olho visual, pois este só nota a repetição de um nome próprio. (...) Uma segunda vantagem é que mais tarde são facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas. Isso é que lhes dá, num retrospecto, uma qualidade confortante, e as preserva, quando o livro que as produziu poderá decair.

Neste ponto, há uma questão que merece ser desdobrada, pois valoriza a literatura dos escritores paulistas entre 1900 e 1920, mais especificamente de Monteiro Lobato, e colabora com a hipótese já apresentada dos escritores humoristas arrependidos. Possivelmente pelo descrédito do cômico na oposição com o sério e pela marginalização da

arte popular, para os personagens planos ou de costumes e para sua literatura respectiva, há uma habitual atribuição de valor depreciativa, menor e de segundo plano. Longe de questionar essa valoração, cabe-nos ressaltar o poder da função simbólica e arquetípica desses tipos simplificados para propósitos de renovação à literatura convencional da época e de popularização e de aumento do público leitor. Afinal, a simplificação dos personagens e da linguagem não significou apenas um processo de perda; houve diversos ganhos no sentido de tornar a literatura mais acessível, informal e interessante ao leitor comum, em um momento em que havia um esgotamento das formas tradicionais e os escritores estavam também nos jornais.

Neste sentido, para atingir o público, Lobato e os escritores do princípio do século 20, optaram por um texto mais inteligível, próximo do gosto médio da população urbana e que trouxesse a vida pitoresca do interior. A pesquisadora mineira Maria das Graças Rodrigues Paulino (1983) defende o texto simples e mostra vantagens dessa aproximação:

A preocupação de tornar o texto mais inteligível não deve ser considerada estranha ao fazer artístico. Essa crença só se mantém para os que defendem a autonomia e a pureza de um texto acima da história, como Deus (...) o texto simples pode ser um texto questionador, assim como o texto complexo pode ser um repetidor ideológico (...) o pré-modernismo foi um desses períodos em que um bom número de ficcionistas esteve próximo do universo popular e do texto simples. A crítica algumas vezes confundiu essa simplicidade com falta de audácia para voos mais altos.

E essas preocupações estavam dentro de um contexto maior, como vimos no período da *Belle Époque*, de profissionalização do escritor. Os temas regionais e a estética associada tinham objetivos claros, como destaca Regina Zilberman em seu texto *Regionalismo e Pré-Modernismo*, na coletânea *Sobre o Modernismo*, de 1988:

Os escritores labutam no sentido de garantirem a profissionalização, possível desde que modificadas as relações de produção e circulação dos bens culturais. Eis por que os intelectuais participam das campanhas em favor da alfabetização, colaboram nos novos meios de comunicação de massa (jornais e revistas destinados aos públicos urbanos emergentes) e ainda escrevem literatura escolar ou infantil, gêneros cujo desenvolvimento dependeu em grande escala da nova situação. Buscam dispor, assim, de instrumentos que os ajudem na manutenção econômica apenas com o fazer literário, adaptando-se, mas, ao mesmo tempo, empurrando o sistema cultural na direção dos moldes capitalistas modernos que forneceria outras condições de produção, acesso social e reconhecimento perante os leitores.

Sylvia Leite argumenta que a caricatura dos escritores paulistas daquela época por estar fundada nas novas formas de produção e circulação do fazer literário expressa a ponta de um processo que denota “certa modernidade” e recoloca o lugar da sátira que desempenha:

Paralelamente, há uma função transgressora e libertária, se forem consideradas as inovações temáticas e estilísticas que alguns desses satiristas realizam às avessas.

A natureza da sátira lobatiana, debate apresentado por Leite, e o humor de Lobato são retomados nas conclusões desta dissertação, após a análise dos 35 textos de *Cidades Mortas*. Por ora, mantemos o fluxo de apresentar mais referências que identificam no texto de Lobato o seu pendor para o cômico.

O escritor maranhense Josué Montello (1917-2006), membro da Academia Brasileira de Letras, em seu livro *Conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*, publicado em 1959, enfatiza as distinções entre ambos os escritores, destacando que Lobato, com propósito da denúncia, é “o polemista do conto (...) protestou no conto, como protestou no romance e no artigo de jornal. A índole combativa de seu temperamento não lhe permitia outra forma de expressão literária”. Por isso, tem afinidade com o escritor português Camilo Castelo Branco (1825-1890). Para Montello, Lobato tem grande facilidade na visualização dos personagens e na criação de situações cômicas e dos personagens estereotipados.

Pouco importando que o Jeca Tatu se tratasse de uma caricatura evidente, de traços carregados e disformes, com algo de Daumier ou Gavarni no plano da literatura (...) não obstante os exageros da figura, era uma realidade viva, que se podia ver e identificar, sentir e reconhecer, na transposição da página de Monteiro Lobato para a vida corrente.

O crítico paulista Alfredo Bosi (1982), membro da Academia Brasileira de Letras, não considera que a prosa de Lobato rompa com algum modelo tradicional, situando o narrador dos contos em uma linha de continuidade à tradição pós-romântica, com o mérito de trazer “retalhos de costumes interioranos, muita intenção satírica, alguma piedade e efeitos variamente sentimentais ou patéticos”. Para Bosi, o autor tinha habilidade para “narrar com brilho um caso, uma anedota e sobretudo um desfecho de acaso ou violência”, mas, segundo o crítico, atingindo dois únicos efeitos: o ridículo e o patético. Ponto de vista que

procuraremos mostrar que é equivocado. Em relação à construção dos personagens, o crítico realiza uma interessante análise, que será útil quando examinarmos os aspectos de comicidade de Propp, considerando que Lobato focava “no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou caráter (...) fazia-o descansar na superfície dos seres e dos fatos cuja sequência se revelava por isso desumanamente funcional, no sentido daqueles mesmos efeitos de cômico e patético que o autor queria produzir”. Sobre as coletâneas, mais especificamente em *Cidades Mortas*, Bosi considera que, a partir do objetivo de retratar cenas e tipos dos “vilarejos decadentes do Vale do Paraíba”, Lobato consegue obter comicidade por um processo de sátira das caricaturas elaboradas.

A pesquisadora paulista Marisa Lajolo, maior especialista em Lobato e principal responsável pelo trabalho de revalorização do autor, recentemente organizou dois livros essenciais: *Monteiro Lobato, livro a livro – obra infantil* (2008) e obra adulta (2014). A seguir, Lajolo (1983) trata do humor como resposta violenta à literatice, escrevendo, com sua linguagem habitual, sobre o tipo de narrador, sua oralidade e o vanguardismo do autor.

Nos contos de seus três livros (*Urupês, Cidades Mortas e Negrinha*) Lobato desanca com humor violento a literatice acadêmica, o alambicado parnasiano, a importação de modelos de escrever e do fazer literatura. Manifestação formal de tudo isso, sua narração oraliza-se e não raras vezes, é emitida por um narrador participante ou testemunha dos casos narrados. O ambiente popular em que se movem tais narradores afiança, nesta situação de oralidade da narrativa, sua desliteralização. O oralismo assumido, então, ao mesmo tempo em que aligeira o texto (a década de vinte era, sob muitos aspectos, ainda o tempo do principado de Coelho Neto na prosa) dá margem a um trabalho de linguagem que incorpora tanto os modos de dizer do caipira paulista quanto a criação de uma linguagem que, do léxico à sintaxe, tem momentos de extrema ruptura com o que se vinha fazendo: dizer que alguém é “olhodurável”, por exemplo, é suficiente oswaldiano para não deixar dúvidas sobre o que se quer dizer.

Recentemente, o estudo da presença do humor nos textos do *Sítio do Picapau Amarelo* foi estudado pela pesquisadora Lia Cupertino Duarte, em sua tese de doutorado publicada em 2006, intitulada *Lobato humorista: a construção do humor nas obras infantis*. Duarte analisa toda a produção literária do Sítio, destacando trechos presentes na obra infantil, para mostrar que o humor é um traço marcante e uma característica recorrente, sendo um

dos fatores da quebra do didatismo e do texto sisudo para crianças antes de Lobato. A análise é realizada a partir de 13 procedimentos que, segundo Duarte, estabelecem marcas de construção do humor, a saber: nas falas do narrador, na linguagem, na exploração dos aspectos semânticos das palavras, no *nonsense*, na paródia, nas comparações, na ironia, no cômico de situação, na inversão/subversão da ordem, no grotesco e na construção dos personagens.

A presente dissertação trilha por uma rota semelhante, mas, para obtermos uma visão mais detalhada a fim de demonstrarmos o pendor cômico de Lobato, preferimos analisar detalhadamente todos os textos da coletânea *Cidades Mortas* para identificarmos ocorrências e as quantidades respectivas dos 15 aspectos de comicidade de Propp. Com o objetivo de iniciarmos a análise, parece-nos oportuno finalizar este capítulo para começar o próximo, apresentando uma abordagem de estudo da comicidade e do riso.

CAPÍTULO 3 – PROPP & OS ASPECTOS DE COMICIDADE

Fiz leilão da minha casa em S. Paulo e montei outra aqui – rua Professor Gabizo, 97. Vida nova, tudo novo. Não quero nada que lembre o passado. Quem vive a olhar o passado é como quem caminha de calcanhares para a frente.
(Monteiro Lobato, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1925)

Se queria fazer uma casa em altura, começava-se a fazer um buraco.
(Gonçalo Tavares)

Vladimir Iákovlevitch Propp (1895-1970) tornou-se mundialmente conhecido com seu livro *Morfologia do conto popular*, publicado em 1928. Nele, o folclorista e filólogo russo apresenta uma original tipologia aplicada para os estudos da teoria literária, a partir da análise de centenas de contos de folclóricos russos, sistematizando motivos e padrões recorrentes. Na sua análise morfológica, Propp considerou o conceito de função como um invariante sobre as diversas ações potenciais da narrativa e dos personagens que interagem e desenvolvem a história (Vogler, 1997). Para o ponto de vista do significado do desenvolvimento da narrativa, a função corresponde a uma ação específica para um personagem determinado. É importante ressaltar que a ação corresponde a um papel temporário que pode ser compartilhada por vários personagens, função flexível desempenhada para obter certos efeitos em uma história e propiciar o avanço e a liberação da narrativa. Propp enumera três casos possíveis de atribuições: um papel, vários personagens; um papel, um personagem; vários papéis, um personagem (Silva, 1988).

A partir do *corpus* selecionado, Propp delimitou sete “esferas de ação”, a saber: o agressor, o doador, o auxiliar da princesa e seu pai, o mandante, o herói e o falso herói. O conceito da função foi posteriormente associado com a ideia dos arquétipos, das máscaras e de diversas construções da ciência da computação, como a programação orientada a objetos, as bases de dados e os avatares das realidades virtuais.

Propp, que se considerava um cientista da literatura, ingressou como professor da Universidade de Leningrado em 1938, mantendo-se no posto até a sua morte. Como participante do grupo dos formalistas russos, enfatizou os mecanismos verbais e as questões

de forma e de técnica. Para eles, o enfoque estava na própria linguagem, ressaltando o conceito da literariedade da literatura e as estratégias verbais que causem estranhamento, isto é, que provoquem deslocamentos e perturbações nos automatismos da percepção. Compagnon (2001) sugere que a literariedade dos formalistas era histórica, pois o processo de desfamiliarização depende da dinâmica que a reabsorve como procedimento familiar. Afinal, o formalismo resulta numa dinâmica da ruptura da história literária, de acordo com a estética modernista e vanguardista das obras que inspiravam os futuristas.

O modelo proposto por Propp pôde ser aplicado de forma generalizada a *corpora* textuais bem delimitados e caracterizados, garantindo reprodutibilidade para grande escala. Geralmente para fins de descrição e hermenêutica, os resultados obtidos são mais satisfatórios para narrativas com estrutura estereotipada – histórias folclóricas, míticas, romances de aventura, novelas, entre outros. O ponto de vista baseado nas funções foi amplamente utilizado para estudos posteriores, sendo base para análises de lógica da narrativa (Ducrot e Todorov, 2007). Dessa perspectiva, há uma interseção com os estruturalistas que procuravam identificar as estruturas subjacentes que operam no texto e no leitor.

Pensador adepto do método indutivo a partir da análise de fatos e de dados, a partir da coleta e sistematização de materiais empíricos, evitando elucubrações abstratas, não passou incólume durante o regime de Stálin, principalmente depois de 1948, quando uma crise moral pode ser identificada em seus escritos. Justamente nesse período de intenso cerceamento das liberdades, depois de publicar o livro *As raízes históricas dos contos maravilhosos*, em 1948, Propp começou a pesquisar o riso e o cômico. Como se o estudo do humor acolhesse e confortasse os males do stalinismo, curiosamente, encontramos um movimento semelhante realizado pelo também russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), que mergulhou na obra do escritor renascentista François Rabelais (1494-1553) e no estudo da alegria e do riso na Idade Média e no Renascimento.

O livro que reúne seu estudo e sistematização do cômico foi lançado postumamente, em 1976, intitulado como *Comicidade e riso*, sendo o seu último trabalho realizado e com indícios de partes não finalizadas. Como mencionado antes, *Comicidade e riso*, é o livro que utilizamos como base para a análise dos textos de *Cidades Mortas*. A solução proposta por Propp, baseada nos 15 aspectos de comicidade, é clara e muito adequada para os objetivos desta dissertação: seja pela sua metodologia, seja pelo material analisado. No Brasil, o livro foi publicado apenas uma primeira edição, em 1992, já esgotada, traduzido por alunos do curso de especialização em Russo da USP.

O material considerado por Propp, para análise e exemplificação dos aspectos de comicidade, tem origem em três fontes. Primeiro, em destaque, a obra do dramaturgo, contista e romancista Nikolai Gógol (1809-1852), considerado um dos maiores humoristas russos; segundo, o mesmo corpus dos trabalhos desenvolvidos pelo pesquisador e apresentados nos livros *Morfologia do conto popular* e *As raízes históricas dos contos maravilhosos*; terceiro, vários clássicos e autores do cânone literário europeu, tais como Balzac, Molière, Rabelais, Oscar Wilde, Shakespeare e Miguel de Cervantes.

A amostra dos contos maravilhosos considerada por Propp em *Comicidade e riso* está associada com as histórias da coletânea *Contos de fadas russo*, publicada em oito volumes, por Aleksandr Afanássiev (1826-1871). Sobre o ponto de vista da pesquisa de Propp e sobre a importância do escritor Gógol, vale transcrever um importante trecho no primeiro capítulo do seu livro *Comicidade e riso*, intitulado *Um pouco de metodologia*:

O presente trabalho é basicamente um trabalho de ciência da literatura. Por isso, em primeiro lugar estudou-se a obra de escritores. Começamos o estudo com as mais conhecidas e talentosas expressões do humor e da comicidade, mas também tivemos que levar em consideração manifestações menores e de pouco sucesso. Foram estudados sobretudo os clássicos russos. As obras de Gógol revelaram-se um grande tesouro. Gógol surgiu aos nossos olhos como o maior dos humoristas e satíricos de todos os tempos, deixando bem para trás todos os demais mestres russos e não russos. Por isso o leitor não deve surpreender-se com o fato de tantos exemplos terem sido extraídos das obras de Gógol. Mas não nos limitamos a Gógol. Foi necessário examinar a obra de uma série de outros escritores do passado e do presente. Atrai-nos também a criação popular, o folclore. Em alguns casos, o humor do folclore envolve

particularidades específicas que o distinguem do humor dos escritores profissionais. Com maior frequência, entretanto, é justamente a arte popular que oferece um material evidente e significativo que não pode de modo algum ser ignorado.

Como todo cientista, Propp buscava uma lógica a partir de modos de agrupamentos originais do material textual. O objetivo de *Comicidade e riso* foi alcançar uma tipologia do cômico que emergisse dos dados empíricos. Se antes Propp utilizou o conceito das funções, na sua abordagem do cômico, utilizou a ideia dos aspectos.

Propp destaca o fato de que o riso surge quando resultados externos de ações e desejos humanos apresentam-se diferentes daqueles esperados, contrapondo-se a uma expectativa prévia de sentido e de significação. Quando, por exemplo, a realização ou a aspiração a algo elevado e nobre leva a desdobramentos triviais ou mesquinhos. Outra observação, segundo Propp, é o fato de que na natureza não há lugar para o cômico, a não ser quando as representações naturais lembram o homem.

Neste capítulo, optamos por apresentar uma síntese de cada um dos 15 aspectos de comicidade propostos por Propp. É importante ressaltar que em *Comicidade e riso*, cada aspecto é um capítulo. De forma semelhante, nesta dissertação, apresentamos a seguir cada um deles em uma seção distinta.

3.1 Manifestação física do homem

Propp considera ser consenso que a situação de comicidade mais simples para análise é aquela motivada, antes de mais nada, por aspectos físicos do corpo. O alvo do riso estaria circunscrito à natureza do ser humano, principalmente quando as configurações físicas espelham defeitos de uma natureza espiritual, numa correlação especial entre as duas.

Intuitivamente sabemos que nem todas as circunstâncias são engraçadas, mas por quê? Propp tenta responder a essa pergunta analisando protagonistas “gorduchos”, investigando quando há e quando não há o riso. Como exemplo, ilustrando situações

cômicas nos textos literários, o pesquisador lembra que os inimigos do proletariado, na extinta União Soviética, algum tempo depois da revolução comunista, eram representados satiricamente como obesos. Neste caso, havia o lugar comum de que a barriga proeminente seria resultado de uma vida preguiçosa e acomodada, fruto da exploração de semelhantes que passavam fome e trabalhavam para os donos do capital. Propp também sugere que o personagem burguês gordo simbolizava a insignificância daqueles que se consideravam superiores. Para os russos daquela época, o prazer do riso poderia ser intensificado pelo fato de que o parasitismo dos poderosos chegara ao fim. Neste caso particular, o riso colabora com a destruição de uma antiga autoridade constituída e submete ao escárnio uma falsa grandeza, não mais existente, daqueles que detinham o poder.

Por outro lado, para demonstrar que nem todas as circunstâncias que envolvem gordos suscitam o riso por configurar situações ridículas, Propp observa que a escultura de Rodin que representa o escritor francês Honoré Balzac (1799-1850) nu, com uma barriga enorme e pernas finas, não é cômica. E explica:

O escultor rompe com a tradição que vem desde a Antiguidade até a estética do século XVIII, que exigia da escultura, antes de mais nada, a representação da beleza do corpo humano. Rodin expressa a força espiritual e a beleza interior de um homem de corpo deformado. Entre os escritores e os poetas russos, por exemplo, destacavam-se pela corpulência Gontcharóv e Apúkhtin, mas isto não os tornava ridículos. Quando o princípio espiritual prevalece sobre o físico, não ocorre o riso. Mas o riso não aparece nem no caso oposto, quando nossa atenção é atraída inteiramente pelo aspecto físico do homem, sem nada de espiritual que a retenha. Este caso ocorre, por exemplo, quando um obeso vai ao médico, se consultar. A obesidade, em sentido restrito, é uma doença ou uma anomalia. Um gordo que sofre com sua doença não é ridículo de modo algum. O riso, neste caso, é impossível, pois o aspecto exterior é percebido fora de qualquer relação com a natureza espiritual do doente. (p. 46)

Propp sugere que a discussão acima seja válida para os demais exemplos das categorias das manifestações físicas. Como o caso para a comicidade de um corpo humano nu. Afinal, a nudez por si só nada tem de ridículo. Para o teórico, há sempre a mesma causa geral do riso atuando subjacentemente: o princípio físico que obscurece o princípio espiritual. Como exemplo, aplica sua análise para diversos personagens de Gógol, que para o

teórico sempre escreveu com um senso de justa medida e com tato, sem pornografia, pois “engraçada é a semi-indecência”.

O riso também aparece quando o personagem se preocupa em demasia com o seu aspecto, sua elegância ou com suas roupas. O formato do rosto, o tamanho das orelhas e o tipo dos olhos – pequenos, suínos, sem expressão, vessos ou untuosos, para citar alguns – podem ser cômicos de muitas maneiras. A boca pode provocar o riso quando exprime sentimentos escondidos ou quando o personagem perde o controle sobre ela. Bigodes e barbas, quando ficam sobrepostos a elementos do rosto, podem ser também alvo de zombaria. A palavra barba, em russo, carrega uma semântica jocosa: é sinônimo de comerciante.

Propp cita a recorrência na literatura e no teatro russo do uso do nariz como fonte de graça e zombaria. Há inclusive figuras populares cômicas, as *Petruchka*, que frequentemente aparecem com um enorme nariz avermelhado. Além disso, existem diversas expressões russas engraçadas que usam o nariz: “fazê-lo por debaixo do nariz”, “deixá-lo com um palmo de nariz”, “mostrar o nariz”, todas com o sentido de enganar e passar para trás alguém.

Relacionadas com a existência física do homem, há certas ações cotidianas que podem ser utilizadas como recursos para a literatura satírica e humorística. A primeira delas é o ato de comer, que também não tem nada de cômico em si, mas pode suscitar o riso quando há uma correlação especial entre as pessoas à mesa, a comida e circunstâncias que se desdobram para além da expectativa. Por exemplo, é comum fazer graça a partir da postura e da forma inadequadas de comer e dos tipos de comidas servidas, que em muitas situações podem caracterizar o personagem ou dificultar o rito da refeição. Há o humor que nasce da ação de beber, geralmente associada à embriaguez. Novamente, é necessária uma justa medida, pois um personagem totalmente bêbado é menos engraçado do que aquele que esteja levemente alto, com seus momentos de consciência e recaídas. Além disso, dificilmente o alcoolismo e o vício serão ridículos e levarão ao riso.

Há também a possibilidade de que as funções fisiológicas involuntárias possam se constituir em recursos cômicos, podendo ser quase sempre ridículas. Assoar o nariz de forma barulhenta, a quantidade de vezes que se vai ao banheiro, o enjoo, as taquicardias, os soluços, os arrotos prolongados, entre outras situações. Também é possível aproveitar o cheiro intenso ou inadequado, a falta de banho, o bafo desagradável e o uso excessivo dos perfumes para fins cômicos e satíricos, principalmente quando estes exprimem claramente as intenções dessas mesmas senhoras.

Propp destaca dois pontos: primeiro, é possível uma posição ridícula, suscitando a zombaria, para todas as partes do corpo, como comparações com um alimento, com uma fruta ou com um objeto estranho. Segundo, o escritor deve estar atento a um limite de escárnio e deboche para manter a comicidade da situação.

3.2 Comicidade por semelhança

Propp procura explicar as causas particulares e as condições desse tipo de comicidade, pois a similitude não garante a ocorrência do humor. Por exemplo, pais de gêmeos e pessoas que os veem todos os dias não costumam achar engraçada a semelhança dos filhos.

A argumentação utilizada por Propp tem como base a consideração de que o riso é provocado pela descoberta abrupta de algum defeito oculto. Desta forma, sugere uma questão: qual seria a imperfeição ou a falha existente entre duas pessoas idênticas? Para responder essa pergunta, considera duas premissas: A primeira considera que entre duas pessoas absolutamente idênticas em seu aspecto físico haja uma conclusão implícita de que elas também sejam iguais na sua interioridade (Propp denomina essas características de espirituais). A segunda supõe que exista uma ideia compartilhada de que cada homem possui uma individualidade única e não reproduzível. Desta forma, a solução de Propp ganha forma. O riso da semelhança apareceria justamente no momento em que se percebe a falha por considerar a primeira premissa, esquecendo-se da impossibilidade da duplicidade total.

O defeito e a surpresa, na explicação de Propp, são essenciais. Por exemplo, os pais de gêmeos não riem porque sabem como distingui-los perfeitamente, mesmo que os filhos sejam idênticos. Outras pessoas que convivem com os gêmeos podem não saber diferenciá-los, mas não há mais o inesperado, pois eles já se acostumaram com a situação que, na primeira vez, pode ter sido cômica.

A semelhança pode estender-se para além de duas pessoas, inclusive a situações em que os envolvidos parecem ser todos diferentes, mas estão unidos pelas suas idênticas aspirações, agindo todas ao mesmo tempo ou falando em uníssono. Uma festa de casamento pode ser cômica justamente pelo aspecto da semelhança de objetivos. A comicidade aumenta à proporção que os personagens envolvidos começam a brigar e a xingar-se, procedimento muito usado pelos bons palhaços e na literatura popular.

Propp sugere que o aspecto da repetição, estudado pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), poderia ser aplicado na análise de situações pautadas por semelhanças. Por exemplo, similitude de identidades e características entre duas gerações ou o professor e o conferencista que repetem, de tempos em tempos, as brincadeiras, as expressões, a mímica, a entoação e os comentários, tornando-se ridículo e cômico aos alunos.

3.3 Comicidade pelas diferenças

Uma primeira situação humorística marcada pela diferença, paradoxalmente, tem relação com o aspecto de semelhança física ou de pertencimento entre personagens. A explicação é simples: as figuras idênticas guardam uma distinção com o universo amostral considerado e com o contexto mais amplo que abrange os outros. Isto é, toda particularidade distintiva, no caso a similitude de pares ou de minorias, pode se constituir uma estranheza ao ambiente. Neste caso, pode representar uma transgressão daquilo que seja considerado normal, tanto em referência ao aspecto exterior do homem quanto ao padrão da vida moral e intelectual. O objeto ou o comportamento desviante pode se

constituir em situações ridículas, prontas para serem utilizadas de forma pejorativa e satírica.

Desde Aristóteles há o consenso de afirmar que o disforme é cômico quando considerado em oposição ao sublime, a um ideal de beleza exterior, função da cultura, do tempo histórico e daquilo que se imagina proporcional, harmônico e dentro das expectativas. Para Propp, o diferente da norma é distinto do sublime, sendo invariavelmente caracterizado pelo disforme, pelos excessos, pelas lacunas ou pelas falhas. Mais uma vez, a comicidade pode surgir a partir dos defeitos. Um personagem com pescoço grande, um anão e um protagonista com longos braços são exemplos de figuras que podem ser cômicas por sua natureza física, mas há os defeitos comportamentais, isto é, desvios em relação às normas de conduta social, tanto na esfera privada quanto na pública. Além disso, a transgressão de um padrão tácito da maioria leva também a violação de certos ideais coletivos, normalizadores da vida em sociedade.

Assim, as transgressões das normas biológicas e dos comportamentos majoritários são as bases da comicidade das diferenças. Neste ponto cabe uma observação que reforça a ressalva apresentada nos aspectos físicos: nem toda deformidade e desvio são cômicos. O defeito que suscita o riso deve ser descrito sem exageros, de forma a estar no limite da arte. Por um lado, não criando revolta e por outro não estimulando a piedade e a compaixão.

No contexto das transgressões e revoluções sociais, Propp cita Karl Marx (1818-1883) que considera que eventos e personalidades passados podem ser facilmente transformados em objetos de comicidade, justamente por não corresponder às novas normas criadas pela ordem vencedora. O passado simboliza distinções superadas por agentes do momento presente. Há uma frase atribuída a Marx que reforça essa ideia da marcha irreversível da história, típica do materialismo científico: “Rindo, a humanidade separa-se de seu passado.” Ou seja, seria necessário o humor e satirizar o passado para conseguir se apartar dele de forma alegre para dar continuidade à evolução da sociedade, definindo uma lei da racionalidade histórica. Propp transcreve literalmente Marx, reproduzimos a seguir:

A história age de fundo e atravessa várias fases quando leva à sepultura uma forma antiquada de vida. A última fase de sua forma histórica universal é a sua comédia. Aos deuses da Grécia, que já tinham – em forma de tragédia – sido feridos de morte no Prometeu Acorrentado de Ésquilo, coube uma segunda vez – em forma de comédia – morrer nos Diálogos de Luciano. Por que a marcha da história é assim? Isso é necessário para que a humanidade se separe alegremente de seu passado.

Esta comicidade baseia-se na divergência entre as normas de dois modos sociais distintos, para Marx, historicamente determinados. Há diversos elementos que marcam essa passagem do tempo. Propp destaca a facilidade de fazer graça com as roupas e a rápida defasagem da moda, tão presente na literatura de Gógol. Há também outras causas que suscitam o riso, por exemplo, nos costumes diversos entre povos diferentes numa mesma época. Afinal, se todo grupo possui suas próprias normas de vida construídas no desenvolvimento de sua cultura, poderá ser cômico tudo aquilo que não corresponda a essas normas. É por causa disso que personagens estrangeiros frequentemente parecem tão ridículos no contexto local e majoritário da história, pois eles parecem cômicos ao destacar-se por suas idiossincrasias e comportamentos estranhos àqueles dos habitantes do lugar onde estão. Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade. Além disso, as distinções pela alteridade podem ser amplificadas pelo vestuário, pelo sotaque, pelos gestos e costumes inadequados e por todas as dificuldades naturais de uma pessoa que desconheça a língua e os costumes da região.

3.4 Comparações a animais

Para certas qualidades negativas e defeitos, é quase certo que a comparação do homem com animais ou com objetos provoque riso. Por isso, invariavelmente, representar uma pessoa como um porco, um macaco, uma gralha ou um urso, indicando características pejorativas e ridículas correspondentes do homem, suscita riso. Mais uma vez, segundo Propp, a comparação será cômica quando desvela um defeito qualquer e não ocorrerá o riso quando a aproximação não ofende e não aproxime por semelhança qualidades negativas homólogas, reforçando identificações positivas. Por exemplo, comparar um personagem com um leão, um falcão ou uma águia demonstra admiração e com um canário, um dócil

coelho ou um gato remetem a laços de afeto. Também pode-se usar o mesmo efeito com os animais amestrados.

Também há possibilidade de fazer graça no sentido oposto, realizando uma humanização dos animais. Muitas vezes, essa representação é levada ao absurdo, reforçando ainda mais o efeito cômico. Independentemente, em todos os casos com fins de zombaria, a pessoa é rebaixada, reduzida, amplificando seus defeitos ao nível animalesco. Esse tipo de recurso é usado, por exemplo, numa sátira aos representantes das classes superiores e ao círculo de seus interesses. Outras vezes, sentimentos nobres como o amor e o altruísmo podem ser transformados em objetos de zombaria pela comparação com animais. Propp ressalta que Gógol alternava a sátira social com a sátira individual-psicológica justamente para atenuar monotonia e imprimir uma tendência didática, evitando tédio no leitor. Além disso, o homem se fantasiar de animal pode criar o riso.

3.5 Comparações a objetos

A representação do homem como um objeto pode ser cômica por razões semelhantes às daquelas quando o personagem usa vestes de animais de forma a ressaltar defeitos e aspectos negativos do personagem. Essas similitudes, seja em descrições, seja em diálogos, enriquecem as descrições dos caracteres, independentemente se existe no texto trechos de críticas sociais. A comicidade fica amplificada se o objeto não pode ser relacionado com as pessoas em geral, mas especificamente com um personagem determinado. Por exemplo, na época de Luís XVIII, a comparação do rosto do rei a uma pera, muito popular nas revistas satíricas francesas, constituiu uma comicidade por semelhança e também uma sátira política direta. Neste caso foi usado o rosto, mas é claro que toda a figura humana pode transformar-se em objeto de zombaria quando comparada a um objeto que acentue uma característica pejorativa. Na caracterização cômica de pessoas gordas, um barril, uma almofada, um colchão, um sino, às vezes remetem a um estranhamento, mas podem ser extremamente adequados.

Propp considera que a representação do ser humano por um objeto será cômica caso expresse algum defeito do personagem, que geralmente surge a partir de sua aparência, reforçando deficiências de um retrato estereotipado. Entretanto, há também o humor que advém da comparação da essência ou das categorias sociais ou psicológicas do personagem com objetos. A representação de um homem por uma coisa geralmente será cômica quando houver aproximação do personagem a um autômato, formando uma espécie de homem-mecanismo, exagerado em poses e em gestos ridículos, despertando a associação com uma máquina defeituosa, ineficiente ou repetitiva.

3.6 Ridicularização das profissões

Sem necessariamente considerar a aparência exterior do personagem, há certas profissões que podem ser representadas satiricamente. Para Propp, nesses casos, o trabalho é apresentado apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, esvaziado ou até mesmo privado de sentido e função social/econômica. Parece ser mais fácil humoristicamente representar uma atividade que exija pouca criatividade ou esforço mental, canalizando a atenção para as formas e as ações exteriores do trabalho. Naturalmente, é necessário cautela com quaisquer generalizações, pois poderão existir profissões pouco criativas que não sejam cômicas e, por outro lado, profissões que requeiram esforço mental e que sejam engraçadas. Muito devido às possibilidades cômicas estarem também condicionadas com a figura ou com o comportamento do personagem. A lista de profissões elencadas por Propp que podem funcionar como gatilhos para humor ilustra essa complexidade de afirmações gerais. Ele cita como populares na literatura os trabalhos dos cozinheiros, alfaiates, açougueiros, médicos, professores, cientistas etc.

Na literatura folclórica europeia, o trabalho de alfaiate constituiu-se em alvo de zombaria pelos camponeses que valorizavam o trabalho físico da terra. Por isso, pode-se inferir, há tantas ocorrências de alfaiates franzinos, tão leves que o vento leva. Para esta figura, a comicidade não está apenas circunscrita à profissão. O humor invariavelmente surge pelo contraste entre a debilidade física e a engenhosidade e sagacidade, que lhe

substitui a força. Além do alfaiate, Propp sugere, no teatro popular e nas primeiras comédias europeias, uma preferência pelo médico encontrada tanto em Gógol quanto no dramaturgo francês Molière (Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673)) ou o escritor russo Liev Tolstói (1828-1910). Gógol também tratou com desenvoltura a profissão de professor e de cientista, reforçando os aspectos negativos de seus ambientes.

Propp destaca o mérito de que Gógol e os demais escritores satíricos russos não tenham transformado o trabalho do camponês da lavoura em alvo de humor, mencionando uma recomendação implícita de nunca abordar trabalhos pesados, de profissionais desfavorecidos, pois “não pode ser encarado como cômico por uma pessoa de bom senso”.

3.7 Paródia

Propp considera que, ao contrário da caricatura, a paródia não obrigatoriamente contém um exagero, mas explicita alguma inconsistência interior ao que é parodiado. Transcrevemos o trecho para melhor definir o conceito:

A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização (..) a paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio.

Por exemplo, um palhaço típico, imitando os movimentos de alguém andando a cavalo, revela uma paródia justamente pelas ações repetidas destituídas de conteúdo, miméticas, mas cômicas pelo absurdo da ausência do animal, promovendo uma redução do contexto, destacando exclusivamente traços exteriores. Outro exemplo apresentado por Propp tem relação com uma situação de sala de aula: um professor parodiado por um aluno, que repetindo todos os movimentos exteriores do professor ridiculariza e priva de conteúdo sua fala. Em ambos os casos, a paródia tem lugar na recorrência de ações externas, destituídas de seu sentido original.

Propp sugere que a paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, muito utilizada no folclore russo. Além disso, funciona como mecanismo para explicitar atrasos e defasagens de conceitos, ideias e movimentos. Desde sempre, as paródias entre escolas literárias são ótimas demonstrações de que a corrente parodiada começa a ser superada. Nesses casos, parodia-se tanto o estilo individual de um escritor quanto o movimento determinado ao qual pertence o escritor, ridicularizado do ponto de vista da estética de uma nova tendência, que percebe fragilidades que se procuram ser superadas.

3.8 O exagero cômico: a caricatura, a hipérbole e o grotesco

Propp considera que o exagero é questão chave nas situações cômicas, mas apenas quando houver revelação de algum defeito. Assim, se não existir falha, o exagero já não se enquadrará no domínio da comicidade. Propp propõe dividir o exagero em suas três formas fundamentais: a caricatura, a hipérbole e o grotesco.

Na caricatura, exagera-se um detalhe de modo a direcionar atenção exclusiva à custa de que todas as demais características sejam atenuadas ou, no limite, canceladas, como se deixassem de existir. A caricatura pode também estar relacionada com situações ou com descrições exageradas da narrativa. Para Propp, não haveria diferenças entre a caricatura de natureza física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) e aquela de ordem psicológica personagens ou “espiritual”. Portanto, a representação cômica caricatural física ou de caráter baseia-se em tomar uma particularidade qualquer de uma pessoa, representá-la como única. Neste processo de direcionar para um ponto singular que reduz e caracteriza o caricaturado, segundo Propp, já ocorre o exagero. Consequentemente, na caricatura, sempre haverá deformações daquilo que é representado à atenção. Propp cita um trecho do artigo de Bergson, do livro “O riso na vida e no palco”, que apresentamos a seguir:

Arte do caricaturista consiste em captar um pormenor, às vezes imperceptível, e torná-lo evidente a todos através da ampliação de suas dimensões.

Há um comentário escrito por Gógol sobre o talento do poeta e escritor Aleksandr Pushkin (1799-1837) para a arte da caricatura, que Propp transcreve e registramos:

Ele sempre me dizia que nenhum escritor tinha revelado ainda o dom de saber pôr a nu a trivialidade da vida de modo tão evidente, de saber descrever com tal força o homem comum de modo que todos aqueles detalhes que escapam aos olhos surgissem claramente à vista de todos.

Em gradação, há um segundo tipo de exagero, a hipérbole, que se diferencia da caricatura por uma simples característica: o exagero não é de um pormenor, mas do todo. Propp afirma que a hipérbole é ridícula somente quando ressalta características negativas e desconsidera aquelas positivas. Por exemplo, a força sobrenatural do herói pode suscitar um sorriso de aprovação, mas essa figura não é cômica, pois é positiva.

Entretanto, para a descrição dos personagens negativos, a situação se inverte constituindo-se uma amostra típica de depreciação, pilhéria e sátira hiperbólica. Como no caso do antagonista gigante e desajeitado que ao roncar faz a terra tremer ou ao comer assemelha-se a um glutão, engolindo de uma só vez algum animal vivo ou um alimento desproporcional à capacidade humana.

O terceiro grau do exagero, que para Propp extrapola os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico, é o grotesco. Esse recurso do exagero constitui uma construção artificial e irreal de combinações que não são encontradas na natureza e na sociedade. A distinção é tênue e subjetiva entre a hipérbole e o grotesco. Na Antiguidade, era a forma preferida, aparecendo nas máscaras das comédias gregas. Outro bom exemplo, mais recente, de uso do grotesco são os romances *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais.

3.9 O malogro da vontade: situações, tramas e ações cômicas

Para além da comicidade produzida pela exploração de determinadas características dos personagens, de suas profissões, por meio de paródias ou exageros, há o fracasso inesperado de um desejo humano. De forma geral, o malogro da vontade suscita o riso ao representar uma falha de planejamento ou de execução de ações, devido a fraquezas

internas ou diante de circunstâncias externas criadas por algumas situações presentes no enredo. Por exemplo, há o riso pelos pequenos contratemplos que ocorrem às pessoas, quando elas apanham uma chuva ou um vento forte, deixam cair seus pertences ou tropeçam. Nesses casos, os personagens deparam com algo desagradável e inesperado que altera a situação inicial e suas expectativas. Esse inesperado malogro ocorre devido a imprevistos do acaso, gerando frustração de propósitos.

Há outros casos, sustenta Propp, em que o riso é suscitado, por exemplo, quando a pessoa é guiada por impulsos egoístas e mesquinhos. O revés, provocado por circunstâncias externas, revela a mesquinhez de propósitos e a mediocridade, podendo o riso ser caracterizado como uma punição merecida. A comicidade aumenta se esse malogro surge inesperadamente.

Também podemos ter o riso a partir de uma falha de previsão ou de observação, típica de alguma incapacidade de planejar ou de orientar-se no contexto, independentemente das características e das intenções do personagem.

Em todos os casos acima, o fracasso é provocado por uma combinação de motivos externos e internos. Propp sugere que as causas interiores constituam a base, e as exteriores serviriam de pano de fundo ou de pretexto para a manifestação de um defeito que revela-se e transforma-se em um gatilho para o riso. Haveria alguma inferioridade oculta no personagem ou demonstração de fraqueza diante das circunstâncias que vencem o desejo do protagonista. Em muitas comédias, o homem é obrigado a agir contra sua vontade porque as condições se mostram mais fortes do que ele, atestando a debilidade e a inconstância daqueles que se deixam vencer por causas externas. Quanto maior a previsibilidade do fracasso, dentro de uma situação limite resultado de uma cadeia de ações de causa e efeito lógico, maior deverá ser a perspectiva cômica.

A distração, apesar de não ser necessariamente uma fraqueza, aparece com frequência nos textos satíricos. Paradoxalmente, a desatenção seria resultado de alguma

concentração fora do foco principal, pela entrega a algum pensamento ou preocupação, de forma que a pessoa não preste atenção em seus atos, executando-os automaticamente, o que pode levar a consequências inesperadas. Podemos pensar na distração dos professores, dos palestrantes, dos cientistas e das pessoas lunáticas que constroem castelos no ar como um defeito que provoca o riso, que segundo Propp é agradável, mas superficial com o personagem não se dando conta do próprio erro, quando a confusão torna-se inevitável e há uma aproximação e cumplicidade entre o leitor e o narrador. Como consequência da distração, podemos pensar no riso devido a certo automatismo de movimentos e ações. Seja pela desatenção, seja pela pressa, seja por agir maquinalmente, independentemente das causas, há diversas situações que causam riso. Por exemplo, os discursos longos, alguns procedimentos no trabalho ou o namorado pouco interessado pela namorada.

O riso também pode ser suscitado por dificuldades pelas quais o próprio personagem não é responsável, como surdez, miopia, gagueira, paranoia. Tais falhas levam a reveses e mal-entendidos, podendo se tornar ridículas por desdobramentos inesperados.

3.10 Fazer alguém de bobo

Nesse caso, há participação de duas ou mais pessoas, pois o contratempo é criado por outro(s), que transforma(m) a vítima em bobo, que sofre um revés e vê fracassada sua vontade. Essas ações correspondem a passar alguém para trás e podem ser ainda mais engraçadas quando o trapaceiro é trapaceado. Ou seja, um esperto é ludibriado por outros mais espertos do que ele.

Diferentemente dos aspectos anteriores, a causa desse tipo de riso não está associada com características ou comportamentos da própria pessoa objeto de escárnio, mas por ações intencionais com objetivo de enganar e suscitar o riso. Desta forma, há sempre um desenvolvimento de um conflito, a partir de uma intriga que, na maioria das vezes, desvela uma atitude negativa e crítica do narrador para com aquele que foi feito de trouxa. As

situações criadas não são propriamente cômicas, provocando gargalhadas, mas são permeadas por um humor popular incontestável.

Na literatura satírica e humorística, o recurso de fazer alguém de bobo é muito comum, geralmente lançando mão de algum defeito ou descuido do personagem, que não percebe a artimanha dos antagonistas, culminando em um escárnio geral, mesmo que ele não seja culpado, mas “passaram a perna nele”. Esse princípio é o fundamento da comédia de intriga muito presente em Gógol e Molière. Propp comenta que, nos contos folclóricos, a simpatia não está do lado do enganado, sugerindo que ninguém quer defender o bobo. Não que o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é geralmente medíocre e pouco esperto, fazendo por merecer ser ludibriado. Além disso, ainda segundo Propp, geralmente a razão é do vencedor, principalmente quando os personagens são pequenos ladrões espertos e bufões. O pesquisador afirma que “fazer alguém de bobo” é procedimento mais usado da sátira popular, que pode assumir-se como uma crítica social quando os enganados são desagradáveis, perigosos ou pertencentes à elite. Por exemplo, padres, patrões e políticos. A situação inversa é classificada como detestável: rir dos bobos que sofrem misérias sem ter culpa nenhuma. Propp destaca que Gógol procurou usar com parcimônia rir dos mais fracos, primeiro por ser um “excelente etnográfico” e segundo por evitar atribuir uma atitude negativa para com aquele que foi feito de bobo.

3.11 Os alogismos

Os dois casos mais comuns de alogismos correspondem a realizar afirmações absurdas ou ações insensatas. No primeiro, há uma concentração equivocada de ideias que se expressam em palavras que fazem rir e, no segundo, uma conclusão errada que se manifesta em uma atuação que suscita o riso. Em ambas as situações, o fracasso se deve a um motivo interno específico, que Propp atribui à “falta de inteligência”, surgindo pela aparente incapacidade de ligar causas e efeitos, resultados de algum defeito ou falha em relação à observação da realidade, levando os personagens a dizer absurdos ou realizar o imprevisível.

O alogismo pode estar explícito, provocando riso imediato, ou latente, exigindo um desmascaramento de uma ignorância oculta (manifestada repentinamente em palavras ou em ações, condição prévia para que se torne evidente e cômica). Implícito ou não, os absurdos são frequentemente associados com a ausência de racionalidade, levando à estupidez e à patetice, sendo uma das maiores fontes disponíveis para o humorista. Propp sugere que a risada corresponde a uma defesa contra a tolice, resultado de erros e vícios de personagens ou de um sistema social absurdo.

No folclore russo, Propp destaca a grande quantidade de alogismos de ação em contos sobre tolos, bobos ou simplórios. Há também os casos, analisados pelo pesquisador, de que a estupidez não está restrita a um indivíduo, mas constitui um fenômeno coletivo, compartilhada, por exemplo, por moradores de uma aldeia ou um grupo de específico dentro da comunidade.

O alogismo fica evidente a partir de personagens que demonstram que o rumo dos raciocínios é o mais inesperado possível. Por exemplo: não concatenam duas palavras que façam sentido, não relatam um fato com o mínimo de lógica, realizam uma afirmação que não tem nada a ver com ao tema da conversa, obtêm uma conclusão sem pé nem cabeça, não sabem distinguir o que é o mais importante, tentam justificar ações ou fatos inexplicáveis, realizam as conclusões por analogia (procedimento muito usado pelas crianças) ou juntam toda uma cadeia de deduções, mas não conseguem perceber que o resultado é ilógico.

Propp indica que o alogismo como recurso para induzir a comicidade passa a ser frequente a partir das coletâneas da Renascença. No folclore de diversos países, é recorrente a ocorrência de heróis tolos e pouco espertos, com o núcleo dessas histórias constituindo-se, na maioria das vezes, relatos de ações tolas, isto é, alogismos de ação. Segundo Propp, tais simplórios realizam atividades inesperadas como semear sal, tirar leite das galinhas, levar a luz em sacos, pular dentro das calças, serrar o galho sobre o qual estão sentados etc. Mesmo que as motivações internas sejam as melhores possíveis, há uma visão

distorcida do mundo que leva a conclusões erradas (o rumo dos raciocínios é o mais inesperado possível) ou ações inadequadas, com total inabilidade para orientar-se no presente e distinguir o que é mais importante, garantindo diversão aos leitores. Nesses casos, principalmente quando está pronto a sacrificar tudo o que tem, o tolo desperta compaixão e simpatia.

Vale destacar que muitos enredos de contos sobre bobos, além de conter o motivo da tolice, são inseparáveis dos personagens espertalhões astuciosos que pela contraposição criam uma simpatia dos leitores para com os bobos.

3.12 A mentira cômica

Na classificação de Propp, a mentira pode ser de dois tipos: a primeira é aquela que caracteriza um engano, um “passar a perna”, quando um personagem procura enganar outro, tentando fazer passar a mentira por verdade. A segunda é aquela mentira compartilhada por todos, pois não há como fazer crer em relação a uma a mentira não é verossímil.

Independentemente do tipo da mentira, Propp sugere que, para que seja cômica, não pode acarretar consequências graves. No primeiro caso, quando a mentira não é compartilhada pelos personagens, o riso surge no momento do desmascaramento, como uma punição, com a descoberta de que o personagem é mentiroso. Essa virada pode ser promovida por vários personagens, deixando o mentiroso em uma posição ridícula por um tempo razoável. Neste caso, o leitor e aqueles que desmascararam o impostor ouvem-no com prazer e alegram-se com o fato de que o mentiroso continua a pensar que todos acreditam nele, quando, na verdade, sua mentira já foi descoberta. Para essa situação, não há um riso de clímax, pois a vingança sobre o mentiroso dura um tempo razoável e a situação se prolonga, com o impostor fazendo o papel de bobo sem perceber.

Há outras situações também cômicas, apresentadas por Propp, daqueles que mentem automaticamente porque, uma vez que começam, não conseguem mais parar. Por exemplo,

As aventuras do Barão de Münchhausen, livro do escritor alemão Rudolf Erich Raspe (1736-1794), há uma falta de correspondência entre o que se pode ver nas histórias e o que se pode pensar sobre a verossimilhança dos acontecimentos. Nos relatos do Barão, o riso não é de zombaria, pois há uma simpatia para com os protagonistas, graças à comicidade dos personagens e ao caráter engenhoso e fantástico das histórias. Algo de similar ocorre nos contos maravilhosos universais, mas as invenções maravilhosas, por exemplo, rios de leite com margens de gelatina, não são satíricas nem são possíveis de desmascaramento. Neste caso, não é o mentiroso quem interessa, mas a história construída sobre alogismos evidentes que despertam no leitor um sorriso de satisfação e um riso de alegria.

O ponto de vista de Gógol também é compartilhado por Propp. De forma geral, uma mentira interesseira dificilmente é engraçada, mas aquela gratuita suscita o riso principalmente pelo mentiroso ser facilmente desmascarado. Há uma definição de Gógol sobre esse tipo de mentira que vale transcrição:

Uma mentira com um tom tão próximo da verdade, tão natural, tão ingênuo como se pode apenas contar uma verdade – e justamente nisso está todo o cômico da mentira.

3.13 Instrumentos linguísticos de comicidade

Além dos 12 aspectos anteriores, sistematizados por Propp de acordo com as causas que provocam o riso, existem os mecanismos e recursos que se encontram na própria língua, fazendo rir a partir das características, intenções e imperfeições da linguagem de quem se expressa. Propp considera seis gatilhos linguísticos que disparam a comicidade e que são expostos a seguir:

3.13.1 Trocadilhos

Nos autores alemães, os trocadilhos aparecem como *Witz*, em russo correspondem ao termo *Kalambur*, provenientes do francês *Calembour*. De forma geral, os trocadilhos subtendem uma argúcia do personagem que realiza o jogo de palavras, baseado em sua

semelhança fônica e na diferença de sentido, isto é, para efeito de brincadeira há o emprego cômico de palavras com som semelhantes, mas de significados diferentes.

A comicidade do jogo de palavras polissêmicas é um caso particular de substituição de planos que adquire um matiz cômico e satírico. Nessa situação, em que há o sentido próprio, amplo, abstrato ou geral e o significado restrito, concreto ou literal, um personagem, por exemplo, compreende a palavra em seu sentido geral e os demais ou o próprio leitor a consideram de forma literal, ou vice-versa, suscitando o riso por mostrar inconsistência ou até mesmo anular o argumento do interlocutor.

Os trocadilhos são numerosos e variados, podendo ocorrer involuntariamente ou criados propositalmente, o que requer um talento especial. A capacidade de encontrar e de aplicar um sentido específico da palavra e de substituí-lo por outro que esteja na mente do interlocutor ou do leitor depende de uma capacidade do personagem. Esse deslizamento de significado corresponde a uma aproximação inesperada entre dois objetos que não têm a finalidade de expor defeitos, mas de propor uma brincadeira inocente. Entretanto, ao analisá-los com atenção, percebemos que eles explicitam uma falha de recepção, intencional ou não, às vezes imperceptível à primeira vista.

Além de brincadeira inocente e bem-humorada, o trocadilho pode tornar-se uma forma afiada e precisa de crítica. Se for dirigido contra um personagem ou situação que não merecem o escárnio, o objetivo do jogo de palavras é deslocado e adquire um caráter ofensivo, atribuindo à brincadeira um lado negativo e depreciativo.

3.13.2 Paradoxos

Os paradoxos são semelhantes aos trocadilhos, podendo ser definidos como sentenças em que a definição contraria aquilo que está para ser definido, isto é, o predicado contradiz o sujeito. Reproduzimos o exemplo apresentado por Propp: “Todos os inteligentes são tolos, e apenas os tolos são inteligentes”. À primeira vista, tais sentenças parecem desprovidas de sentido, mas é possível encontrar um significado, pois, muitas vezes, o paradoxo encerra

pensamentos muito sutis. Oscar Wilde, por exemplo, era um célebre frasista, muitas vezes expressando pensamentos sarcásticos e de escárnio. Por outro lado, há paradoxos involuntários cuja comicidade se baseia em algum alogismo implícito.

3.13.3 Ironia

No paradoxo, conceitos que se excluem mutuamente são reunidos apesar de sua incompatibilidade. Na ironia, expressa-se com as palavras um conceito, mas fica subentendido um outro contrário. Geralmente, diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela alegoricamente os defeitos daquele ou daquilo de que se fala, constituindo-se um dos aspectos da zombaria, e nisto reside sua comicidade.

A ironia coloca em evidência algum defeito justamente por meio de alguma qualidade que lhe opõe. O recurso é particularmente mais expressivo na linguagem falada, quando usa-se, por exemplo, uma particular entonação e um tom geralmente exclamativo.

3.13.4 Fisiologização do discurso

Para efeitos cômicos, é possível utilizar a estrutura fônica da língua, desviando a atenção do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão. Ou seja, o significado é esvaziado, e as falas apresentadas ficam desprovidas de sentido, intensificando a atenção sobre o processo, com o foco na cadeia fonética dos sons, como se fossem apenas partículas sonoras desarticuladas. O procedimento de fisiologização não é cômico por si, mas conjugado com outros recursos pode reforçar a comicidade da descrição de personagens, por exemplo. Porém, a perda de sentido do discurso realiza-se às expensas de seu conteúdo. Assim, palavras por si só, isoladas, destituídas de sentido, criam situações de comicidade. Dessa forma, os falantes são caracterizados por uma pobreza e esqualidez do discurso. O discurso pode ser completamente articulado e coeso, mas totalmente desprovido de conteúdo.

3.13.5 Eloquência vazia

O oposto do fenômeno da fisiologização é a eloquência sem conteúdo, em que a pobreza de assunto e de ideias aparece no contraste do excesso de palavras. A comicidade ocorre quando há a intenção de esconder algo negativo como, por exemplo, as respostas de um trapaceiro, o discurso demagógico de um político ou a fala de um advogado. Um procedimento deste gênero tem frequentemente um matiz satírico.

As situações em que se empregam os mais variados jargões profissionais, típicos das comunidades de práticas, podem ser cômicas. Nestes casos, a comicidade não é apenas linguística, pois, muitas vezes, ela é reforçada pelo humor que destaca as diferenças entre os personagens. Afinal, uma fala estranha e insólita distingue uma pessoa das outras, tal como o fazem uma roupa esquisita ou um jeito todo especial. A língua ou o jargão de uma comunidade de prática, do ponto de vista de quem não pertence a ela, soa como um conjunto de palavras incompreensíveis e desprovidas de sentido. Assim, por exemplo, por trás de um latim “doutoral” esconde-se o vazio, a ignorância sobre o assunto. A sintaxe e o estilo rebuscado alternam-se com palavras esdrúxulas que ele acrescenta, revelando aspectos do caráter do personagem. Propp apresenta o exemplo do conto *Muita papelada*, do escritor Anton Tchekhov (1860-1904), que ridiculariza as relações entre burocratas, uma sátira à burocracia.

A comicidade involuntária da terminologia científica e profissional, presente nas línguas do sábio, do professor especialista e dos militares, para citar alguns personagens, pode ser facilmente usada para fins humorísticos, pois o sentido das palavras escapa aos “não iniciados”, que devido à ignorância reparam apenas no som e na cadeia fônica. Com isso, as palavras tornam-se vazias e o discurso ridículo e inócuo. Nesses casos, torna-se fácil inserir erros de língua que podem ser cômicos, se eles desnudam um defeito de pensamento ou expõem a grosseria e a falta de cultura de quem fala ou escuta.

3.13.6 Nomes próprios

A escolha adequada de nomes dos personagens e de lugares é um recurso muito utilizado pelos autores de comédias. William Shakespeare (1564-1616) foi um dos mestres na técnica, batizando seus personagens de forma a reforçar os defeitos dos tipos negativos. Outra forma de comicidade, a partir do contraste, surge quando um personagem negativo tem um nome que, ao contrário, exprime alguma qualidade positiva. Uma opção cômica é atribuir aos personagens nomes de animais, de objetos e de comidas. Gógol recorre a este procedimento muito frequentemente.

Geralmente, a comicidade de certos nomes se baseia no acúmulo de sons idênticos, principalmente consoantes. Na maioria dos casos, o conjunto de sons é cômico em si e torna os nomes ridículos, independentemente do significado que possam ter. Há outros procedimentos que se aplicam para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama. Por exemplo, nomes quase idênticos de personagens duplos, nomes com repetição do patronímico e uso de sobrenomes estrangeiros de difíceis pronúncias e com aspectos fônicos raros. Em Gógol, segundo Propp, não é raro encontrar listas de nomes em que o autor se vale ao mesmo tempo de todas as possibilidades que um nome possa oferecer para suscitar efeitos cômicos. Em Tchékhov, é muito comum que os nomes estejam relacionados com as características e a posição social de seus donos.

3.14 Personagens cômicos

Nesta categoria, Propp considera os caracteres e os tipos caricatos, analisando os meios para descrevê-los, mostrando a necessidade da caricatura e certa dose de exagero, pois a comédia representa as pessoas piores do que elas realmente são. A partir de uma análise da literatura russa do século 19, Propp verificou que os personagens cômicos são construídos a partir da caricatura, isto é, como sabemos, escolhe-se uma ou mais facetas negativas do caráter ou do físico e amplifica-se. Porém, o exagero e a desmedida devem ser conduzidos dentro de certos limites, procurando uma “medida certa” para evitar que

possam surtir um efeito diverso daquele pretendido: rejeição, repugnância, desgosto ou sofrimento no leitor.

Os pequenos defeitos são geralmente cômicos, mas dependem do contexto. Por exemplo, considerando a vida cotidiana, os covardes são cômicos, mas aqueles que o são na guerra não suscitam o riso. Propp enumera uma lista de características que invariavelmente suscitam o riso, todas fora de uma “normalidade” estabelecida: os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandros, os espertalhões, os pedantes, os bastante formais, os pães-duros, os esganados, os vaidosos, os convencidos, os muito humildes, os idosos que querem se passar por jovens e vice-versa, as esposas tiranas, os maridos submissos etc.

Como mencionado anteriormente, vícios e defeitos levados a uma dimensão sem medida, como paixões avassaladoras, não são objetos da comédia, mas de uma possível tragédia. A linha divisória é tênue, atravessada pelo talento e pela sensibilidade do escritor, e o limite para a justa medida nem sempre é nítido entre a viciosidade, que colabora com o nó da tragédia, e os defeitos corriqueiros que fazem parte de toda comédia.

Além disso, rimos daqueles personagens pelos quais temos certa simpatia e identificação, mesmo ausentes de características negativas ou de defeitos morais. Uma das qualidades positivas que suscita imediatamente o sorriso e uma boa disposição é o otimismo, unido a uma alegria que contagia a todos. Eles parecem bem dispostos, bonachões, confiantes e passam a impressão de contentar-se com pouco dos outros e com o momento presente.

O otimismo em si não faz sorrir, mas sim a certeza convicta, sem base e sem motivo, que não se funda sobre nada, apesar das graves contrariedades que o personagem encontra no desenrolar das ações do enredo. Desta forma, quanto mais o ambiente externo e as pessoas mostrarem-se adversas, mais cômica tenderá ser a situação, pois maior será o contraste entre o personagem otimista, fechado em si mesmo, e os males inesperados que caem por cima desse simplório, suscitando além do riso muitas vezes uma larga risada.

Nesses casos, com a ênfase do caráter subjetivo e individual do otimismo, independentemente da realidade objetiva, essa satisfação bonachona composta de uma alegria ingênua mostra-se superficial e precária, transformando-se em uma fraqueza, um defeito que, como nos aspectos anteriores, condiciona um castigo pelo riso. Um bom exemplo são os palhaços talentosos que entram no picadeiro brilhando de satisfação e confiança, não importando em que circunstância. Mais frequentemente, no limite, pode se tratar de um alogismo diante de uma vergonhosa derrota, por exemplo, com o personagem otimista transformando-se em um bobo alegre.

Assim, contrariamente a uma análise precipitada, esse tipo de comicidade não é decorrente da presença de características positivas, mas, na realidade, da precariedade e da insuficiência dessas mesmas qualidades, que podem encobrir mesquinhez e preocupações exclusivas em si, provocando o riso quando o defeito emerge repentinamente em toda a sua evidência.

Propp, ao falar dos otimistas cômicos, analisa o caráter de Falstaff, personagem da comédia *As alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, adaptada para a ópera por Giuseppe Verdi e Arrigo Boito, em 1893. Falstaff é um personagem significativamente mais complexo do que aqueles palhaços simplórios que conseguem fazer rir e divertir os espectadores. Uma de suas características mais importantes é a fé inabalável em si mesmo: as desgraças que lhe ocorrem não o perturbam. Apesar de tudo, ele está sempre de bem com a vida e alegre. Por esse motivo, o tipo Falstaff alcança um colorido e uma expressividade únicos no gênero. Shakespeare tinha predileção a este tipo, ao mesmo tempo cômico e satírico, e utilizou-o também em Henrique IV, aproximando-se do modelo de Rabelais. Em Molière, segundo Púshkin, citado por Propp, “o hipócrita corteja a mulher do próprio benfeitor, tornando-se ainda mais hipócrita”, diferente de Shakespeare que apresenta variações e matizes tanto dos personagens quanto dos enredos nitidamente cômicos.

Além do otimismo, a engenhosidade, a esperteza e a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se apesar das dificuldades são características associadas com frequência ao humor. Como exemplo, para ilustrar, há a figura do judeu e de todos os personagens que se livram dos antagonistas e encontram saídas para a sobrevivência, adquirindo um caráter ao mesmo tempo positivo e cômico.

Parece ser consenso que na tragédia há uma tendência de simpatizarmos com o derrotado, mas na comédia a identificação, na maioria das vezes, é com o vencedor, mesmo quando alcançada por meios não propriamente exemplares ou utilizando a astúcia que ajudam a garantir a vitória e seduzem o leitor, que ri do perdedor. Em muitas comédias de Molière, há esses tipos vitoriosos, geralmente serviçais, que muitas vezes agregam mais um elemento cômico: o conflito entre gerações, os mais velhos representam tipos negativos e os mais jovens, personagens positivos. Por exemplo, noivos querem amar e casar-se, mas os velhos procuram impedi-los. Os empregados dos jovens, serviçais alegres e astutos, auxiliam seus patrões a ganhar dos idosos, que são derrotados justamente pelos seus vícios.

Segundo Propp, essa dinâmica também aparece nos romances picarescos na figura do herói, geralmente um servo, um vagabundo ou um soldado, que engana o patrão e luta contra os poderosos. No século 19, na Espanha, destaca-se a novela *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, lançada em 1554, precursora no gênero, e o clássico *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), lançado em 1605, que nos presenteou com uma figura positiva pela nobreza de intenções e aspirações, mas, pela incapacidade de adaptar-se à vida, o aspecto cômico criado pelo ridículo das situações destaca-se. Além disso, aumentando a comicidade do romance, contribui também a figura de Sancho Pança. Para Propp, o cavaleiro de La Mancha não é cômico por suas qualidades positivas, mas pelas negativas, adquirindo em última instância um caráter trágico.

Propp analisa a utilização da trama da história para delinear o caráter e o tipo psicológico dos protagonistas, podendo constituir outra possibilidade para reforçar a comicidade de um personagem. Segundo o pesquisador, o problema dos caracteres cômicos

para constituição de uma tipologia geral e de princípios básicos ainda está longe de ser completamente resolvido.

3. 15 Um no papel do outro

O último aspecto proposto por Propp está relacionado a uma expectativa não correspondida, frustrada, quando esperamos que haja algo, uma situação ou um personagem, mas este algo não ocorre ou não se desenvolvem como se esperava. Propp ilustra com a peça *O Inspetor Geral*, escrita por Gógol em 1836, que está fundada nessa espera, no caso um personagem que se passa por um alto funcionário do governo, querendo parecer quem não é.

O recurso de usar um personagem em lugar do outro é um aspecto cômico importante, suscitando com isso o riso, é bastante difundido em todas as literaturas. Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação de um protagonista que é trocado por outro, levando ao engano. Na comédia clássica antiga, o impostor engana intencionalmente o antagonista. Esta forma de impostura pode ser considerada um caso particular de engodo.

A confusão pode ter sido criada por um engano simples, por um erro de expectativa ou por um plano elaborado pelo impostor, que se esforça em fazer-se passar por alguém superior e mais importante do que é na realidade ou, em caso contrário, um personagem que se faça tomar por alguém inferior a ela. É o exemplo que encontramos na comédia “Muito barulho por nada”, de Shakespeare, quando ocorrem fatos extremos motivados por causas insignificantes. Propp intitula o fenômeno como “o vazio em lugar do suposto conteúdo”, que gera uma confusão que cresce como uma bola de neve, cumulativamente, ou como uma bolha que vai crescendo até estourar, isto é, até ser resolvida a situação e desmascarado o personagem: propositalmente impostor ou não.

De uma forma geral, os aspectos de comicidade sintetizam uma tentativa de entender o cômico a partir da análise de elementos dos textos, buscando uma lógica que pudesse

organizar os dados empíricos e fazer emergir novos entendimentos sobre o humor. Dentro do contexto desta dissertação, o debate sobre o humor e o riso é bastante amplo. Entretanto, uma vez analisado os textos da coletânea *Cidades Mortas*, considerações sobre o humor e o riso que os textos de Lobato suscitam são apresentadas nas conclusões deste trabalho.

Guardada as especificidades, há proximidades dos materiais analisados por Propp com os contos de Lobato. Principalmente em relação ao tipo de personagem focalizado e a natureza da narrativa. Por exemplo, a lente de Lobato não estava sobre os personagens elegantes da sociedade emergente. Grande parte dos protagonistas de Lobato são aqueles desfavorecidos, à margem da sociedade pré-capitalista, das cidadezinhas do Brasil profundo. Lobato era adepto de “contos que contem coisas”, causos originários de histórias populares, que se recolhem e que se espalham, às vezes recriações de fábulas ou mitos. Para encerrar este capítulo, vale destacar um trecho de um artigo do escritor paraibano José Lins do Rego (1901-1957), comemorativo ao 25º aniversário de publicação de *Urupês*, em 1943, incluído na fortuna crítica em Lobato (2014). O escritor destaca o pioneirismo de Lobato para encarar sem medo a miséria e a “tristeza brasileira”, usando o senso de humor, aproximando-se do povo da terra, dos romances russos e de Gógol.

Lobato foi, no Brasil, o primeiro escritor que deu à tristeza brasileira uma verdadeira grandeza. A nossa literatura regional, tirante Simões Lopes Neto era de fraqueza de fazer pena. Lobato, que era da terra, imprimiu ao seu mundo de ficção a realidade de que fugíamos, com medo. Ele viu o brasileiro nu, na sua miséria, no seu pungir, na sua vil desgraça. Já Euclides da Cunha soltara o grito épico de *Os Sertões*. Em Lobato, porém, o poder da análise, a força de ver a sensibilidade de artista, não seriam como em Euclides uma enchente de tempestade. Lobato, mais do que Euclides, era uma criatura da terra. Euclides era homem da tragédia grega; Lobato era mais do romance russo. O escritor que lera Camilo Castelo Branco vinha para a literatura com uma marca de elevação que sempre nos faltou: com senso de humor. Aí está a superioridade de Lobato sobre o mestre Euclides. É que, enquanto o profeta tem arrancos de Jeremias, o outro tem um amargo sorriso, que é mais doloroso ainda que o desespero euclidiano. O grande escritor que saíra do fazendeiro de Taubaté se alimentava de um pessimismo fecundo, o pessimismo dos que tomam as dores do mundo como carga que é preciso alimentar (...) O “Jeca Tatu” poderá se transformar no mais feliz rotariano, todas as terras mortas poderão renascer, mas a arte e o gênio do escritor já nos deram a sua existência, a sua vida real. Já não existem almas mortas na Rússia, mas existe Gógol, eternamente.

CAPÍTULO 4 – CIDADES MORTAS & O PENDOR CÔMICO

Todo assunto é ótimo. O que raramente é ótimo é o manipulador do assunto. Porque os homens são uns quando falam – interessantes, impressionantes, pinturescos - e ficam idiotas quando escrevem.
(Monteiro Lobato)

Edgard Carvalheiro (1955) lembra que todas as expectativas otimistas de Lobato para as vendas do livro *Urupês* foram superadas. “O livro caíra como uma bomba na pasmaceira do ambiente. O êxito de livraria, apesar das dificuldades oriundas do péssimo sistema de distribuição, foi instantâneo”. O livro revelava o Brasil aos brasileiros das cidades.

O sucesso de *Urupês* animou-me a dar outras edições, e também a publicar em livros outras coisas minhas estampadas em jornalecos, com pseudônimos, isso nos meus tempos de estudante. E assim apareceram *Cidades Mortas*, *Ideia de Jeca Tatu* e outros. (Monteiro Lobato - Entrevista para a revista *Vamos Ler*, Silveira Peixoto).

Em 6 de julho de 1919, em carta para o amigo Rangel, percebemos a surpresa e o entusiasmo de Lobato para limpar as suas gavetas, aproveitando o vento a favor, de forma a publicar seus textos já vinculados nos jornais.

O meu *Urupês* continua a sair bestialmente. Até enjoa. Tirei em fim de março mais 4 milhares: pois só tenho em estoque uns 500 e estou premeditando a 5ª edição. Vou dar agora *Ideias de Jeca Tatu*, coisas publicadas em jornal, sobretudo no Estado. Em seguida darei *Cidades Mortas*, contos de Areias e de Taubaté, dados no Minarete. Ponho tudo se passando em Itaoca, lugarejo imaginário.

É esse o contexto da publicação, em dezembro 1919, das coletâneas *Cidades Mortas* e *Ideias de Jeca Tatu*: uma oportunidade que bateu a porta do editor Lobato, que decepcionou-se “às avessas” com as vendas iniciais, conforme carta do escritor para Rangel, de 30 de dezembro de 1919:

A saída desses dois livros decepcionou-me às avessas. Tirei de ambos oito mil e antes que os jornais falassem vendi 4.500!... Já estou promovendo nova tiragem. Vendo-me como pinhão cosido ou pipoca em noite de “escavalinho”. Por que gosta tanto o público de mim dessa maneira? Ando intrigado. Tudo que imprimo voa. A quinta edição do *Urupês*, como se retardasse no prelo, foi vendida antes de sair. Os pedidos das livrarias estavam acumulados que depois de feita a entrega bem pouco sobrou. Tenho que pensar já na sexta...

O espanto em relação às encomendas das livrarias é comparável à inesperada pergunta feita ao amigo sobre os motivos do público gostar tanto dele. O questionamento autêntico de Lobato é antecipador de surpresas ainda maiores, pois o escritor ainda desconhecia o sucesso de recepção da sua literatura infantil, que instaurou a idade moderna dos textos para crianças e formou e ainda forma novos leitores no Brasil e na Argentina (Lajolo, 2000; Lajolo e Zilberman, 2006; Zilberman, 2005; Albieri, 2009; Penteado, 2011).

Há diversas explicações para essa relação com o público leitor. Marisa Lajolo (2014) sugere que a dupla face de editor e escritor possa ter favorecido a concepção de uma literatura que não seja “independente de seus leitores e das práticas de escrita e leitura pelas quais se produz e pelas quais circula”. Segundo a pesquisadora, “Monteiro Lobato acertou sempre no tom e na melodia”, fato que explica os resultados obtidos pelas tiragens de seus livros e pela permanência atual como o “escritor brasileiro mais admirado”, título obtido em levantamentos, para constituição de lista de autores presentes no imaginário do país, apresentados pela socióloga paulista Zoara Failla (2012). É importante ressaltar que o perfil de Lobato como editor representou um ânimo no mercado editorial brasileiro, pois o escritor lutou para dessacralizar o objeto livro, tirar sua aura e torná-lo mais uma mercadoria na cadeia econômica, defendendo que, para aumentar as vendas, o livro deveria ser barato, bonito graficamente e de boa qualidade literária. Segundo Lajolo (1983), antes de Lobato, a grande maioria dos livros no país era impressa em Portugal e dificilmente as tiragens passavam de mil exemplares. Além disso, o editor inventou a venda consignada, a partir de uma circular que solicitava indicações para pontos de vendas aos agentes do correio e prefeitos das principais cidades brasileiras. O procedimento funcionou, ampliando as 35 livrarias existentes no Brasil, em 1919, segundo levantamento de Terezinha Fiorentino (Lajolo, 1983), para mil e duzentos estabelecimentos comerciais (Cavalheiro, 1955). Em maio de 1924, sua editora dispunha do mais moderno parque gráfico da época e era a mais importante empresa do ramo no país.

Como veremos, nos textos de *Cidades Mortas*, sua linguagem fácil, direta e bem-humorada, usando o cômico como ferramenta para crítica, pode ter contribuído bastante

para que o escritor caísse no gosto do público, acertando “no tom e na melodia”.

Outro fator esclarecedor sobre o sucesso das coletâneas de Lobato está relacionado tanto com a importância do Regionalismo quanto com as características do gênero literário do conto para o contexto da época. O pesquisador, escritor e crítico gaúcho Luís Augusto Fischer (2003) considera que o Regionalismo é uma das “questões mal resolvidas na cultura brasileira”, quando houve uma “profusão de relatos de tema regional, quer dizer, focados no campo ou em cidades pequenas e abordando questões ligadas a ele”. O crítico Antonio Candido (2010) analisa esse “surto regionalista”, ao considerar “os primeiros anos do século XX (momento de grandes transformações materiais e sociais)” e constatar que “a sociedade brasileira é assustadoramente desigual quanto aos níveis econômicos e aos graus do progresso técnico”, ressaltando os aspectos positivos do Regionalismo ao apresentar o homem do campo e descrever as áreas rurais, destacando para os centros brasileiros as culturas locais, seus costumes e sua linguagem.

O regionalismo a que aludo entrou em voga nos anos 1890 através do conto e teve até o decênio de 1920 um momento de êxito avassalador, que no fundo afinava com a literatura mundana.

Mesmo evitando debates que envolvam as origens do conto, sua história, os limites do gênero e as diversas terminologias para sua classificação, a tarefa de defini-lo não é trivial. A piada tautológica de Mário de Andrade, em *Contos e contistas*, de 1938, incluída no “Empalhador de passarinho”, não nos auxilia, mas ilustra a dificuldade: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. Se formos considerar uma definição qualitativa, serão necessárias algumas páginas; fato fora de propósito que nos incentiva a pensar o conto por seu atributo quantitativo relacionado ao tamanho. Dessa forma, por simples afirmações, diferenciamos os gêneros - conto, novela e romance - a partir dos adjetivos breve, médio e longo. Ou seja, conto é uma narrativa breve.

Colaborando com essa afirmativa, o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), no ensaio *Alguns aspectos do conto*, contido no livro *Valise de Cronópio*, publicado no Brasil em 1974, propõe a comparação de que o conto está para a fotografia assim como o romance,

para o cinema, pois “uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação”. O escritor prossegue com outra metáfora bem produtiva:

Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out (...) o bom contista é um boxeador astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário (...) o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo como aliado.

Ana Luiza Bedê (2007) destaca que foi bem difícil a escolha de Lobato ao qual gênero se dedicar. Mais uma vez o amigo Godofredo Rangel o auxiliou, mas o escritor sabia dos desafios que o conto reservava. Em sua época, o conto já estava muito difundido graças ao desenvolvimento da imprensa e à aceleração dos processos de produção, típicos da *Belle Époque*. Pela recorrência nas cartas, a escolha do conto foi influenciada pela produção do maior contista francês, Henri René Albert Guy de Maupassant (1850-1893), a quem Lobato tinha verdadeira adoração. Conforme carta ao amigo de 23 de outubro de 1909:

Toda gente considera o conto um gênero leve - e tomam o leve como sinônimo de fácil. Mas note que em todas as literaturas só emerge um Maupassant para dez romancistas. Mesmo assim, achas que é possível meter Maupassant na plana de Balzac, Dostoievsky e Tolstoi? Não creio. É mister fazer bom e grande e o contista, embora alcance o bom, não pode chegar ao grande. É ourivesaria, não é arquitetura.

A aproximação feita pelo crítico Agripino Grieco, que denominou Lobato como “um Maupassant brasileiro”, produz ainda mais sentido quando Edgard Cavalheiro, segundo Bedê, garante que Lobato leu todo Maupassant, ou seja, as mais de 300 histórias curtas, que foram reunidas em 15 coletâneas. Considerado o inventor do conto moderno na França, Guy de Maupassant, como Lobato, também foi catapultado pelo sucesso do primeiro conto, *Bola de Sebo*, em 1880, que possibilitou deixar um trabalho burocrático como funcionário público para se dedicar à escrita de contos nos jornais e se transformar no jornalista literário mais importante de sua época: além dos contos, escreveu mais de 200 crônicas, seis romances, diversos diários de viagem e peças de teatro.

Além disso, Lobato e Maupassant se prepararam para viver da escrita. O francês antes da maioria recebeu a proteção e a tutoria intelectual do escritor Gustave Flaubert (1821-1880), que impôs ao seu discípulo uma árdua disciplina de trabalho, um planejamento de leituras e ensinou-o as regras da arte da escrita. Durante 10 anos, entre 1870 e 1880, Maupassant se preparou como escritor sob orientação do mestre. A vida no campo, a experiência de ter participado na guerra franco-prussiana e a vida de funcionário público foram sua matéria-prima. Um mês antes de Flaubert morrer, Maupassant publicou *Bola de Sebo*. O estilo simples e direto de Maupassant, influenciado por Flaubert, por um grande esforço em polir o texto e buscar a “palavra exata”, também está presente em Lobato. Além disso, entre Maupassant e Lobato, há uma concepção compartilhada sobre conto que aparece de forma muito bem-humorada e irreverente na coletânea *Cidades Mortas*, no texto *O “Resto da Onça”*. Antes do relato do caso que dá título ao texto, Lobato apresenta seu ponto de vista de um “conto que conte coisas”, na voz da cozinheira Josefa, especialista de culinária, de crítica literária e “parenta da cozinheira de Molière”, que explica com linguagem de cozinha, para leitores comuns, sobre o gênero e sobre a importância do enredo. Josefa leu um conto de um poeta parnasiano da Academia Brasileira de Letras:

- Então, Zefa? — insisti. Ela refranziu os lábios num muxoxo.
- Não fede, nem cheira, disse, é virado de feijão velho mexido com farinha mal torrada. Falta sal, tem gordura demais — parece comida feita pelas alunas de cozinha da Escola Normal, concluiu num sorriso de veterano ao ouvir falar em proezas de recruta.
- Mas, Zefa, que diz o homem afinal de contas?
- Não diz nada, engrola, engrola, vai pra lá, vem pra cá e a gente fica na mesma. É dos tais perobinhas da miúda que outro dia mecê chamou... como é?... pici... pici
- ... cólogos, psicólogos. Os homens dos estados d’alma. Penso como você, Josefa. Quero conto que conte coisas; conto de onde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu, como o fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não. Contos em suma, como os de Maupassant ou Kipling...
- Ou de seu Cornélio Pires...
- Perfeitamente, do Cornélio, do Artur Azevedo, contos onde haja drama, comédia ou pelo menos uma anedota original. Mas estas pretensiosas águas panadas, este fantasiar por páginas e páginas sem lance que arrepie o cabelo ou repuxe músculos faciais, esta gelatina insossa da Academia de Letras de Itaoca...

Para efeito de introdução aos textos de *Cidades Mortas*, porém, existem ainda quatro questões a abordar agora.

A primeira delas diz respeito ao termo “contos” em *Cidades Mortas*. Como pode ser constatado, nos quadros gerais elaborados para síntese e apresentados no final deste capítulo, há dois gêneros textuais básicos presentes no livro: “os contos que contam coisas” (denominamos de “causos” ou “romance gorado”) e os “relatos” que não apresentam um enredo, sendo uma espécie de retrato realista, com semelhança a um ensaio, ou uma foto que apresente em detalhes, sob o ponto de vista do narrador, aquilo que Lobato considerava importante para o seu leitor. Desta forma, a coletânea é composta por 18 contos (17 “causos” e um “romance gorado”) e 17 “relatos”, totalizando 35 textos. Aqui é necessário mais uma explicação, pois muitas vezes aparece associado com *Cidades Mortas* o número 25. O fato é facilmente explicado: *Vidinha Ociosa*, o quarto título do volume a partir da edição de 1946, dá nome para 11 textos, relatos de uma cidadezinha genérica. Logo, somando os 24 textos mais os 11 de *Vidinha Ociosa*, chegamos a 35. No total, são 18 contos e 17 relatos de cidadezinhas. Sobre os “causos”, para efeito de classificação, consideramos adequado subdividi-los em função do espaço sobre o qual se desenrola a história. As três categorias dos causos e o número de ocorrência são apresentados a seguir:

- Causo de cidade 7 textos;
- Causo de cidadezinha 7 textos;
- Causo de cidadezinha&fazenda (vida rural e caçada) 3 textos.

Mantendo uma visão geral, há uma interessante relação temporal com os textos de outros dois livros de Lobato, a saber: *Literatura no Minarete* e *Mundo da Lua* (Sena, 2014; Tin, 2014). O primeiro é uma antologia composta por 29 textos, organizadas por Edgard Cavalheiro, publicados tanto para o jornal *O Minarete*, de Pindamonhangaba, quanto para o jornal *O Povo*, de Caçapava. O material corresponde a textos de 1903 até 1907, ou seja, quando Lobato estava no terceiro ano da Faculdade de Direito e de quando morava em Taubaté, antes da promotoria em Areias. Para esse período de tempo, há sete textos em *Cidades Mortas* escritos no mesmo ano.

O segundo livro, *Mundo da Lua*, é composto por pequenos relatos que registram observações do escritor quando ele vivia “no mundo da Lua”, alienado e alheio aos acontecimentos miúdos da cidade-aldeia Areias. Isto é, as anotações do “livrinho” foram escritas quando Lobato morava em Areias, 1907 a 1911, período no qual escreveu 17 textos, quase metade dos 35 de *Cidades Mortas*.

Assim, pelo menos 24 dos 35 textos de *Cidades Mortas*, número que equivale a quase 70%, foram escritos em momentos coincidentes com os textos de *Literatura do Minarete* ou de *Mundo da Lua*, ou seja, entre 1903 até 1911. O número pode ser ainda maior, pois em dois contos, *O Resto da Onça* e *O romance do Chupim*, há um erro associado ao ano atribuído a ambos: 1923. Percebemos a impossibilidade justamente porque já estavam presentes nas primeiras edições, de 1919 e 1920. É importante ressaltar que, à exceção de dois contos (*Toque outra* e *Um homem de consciência*), cada texto da coletânea tem um ano associado com a primeira publicação em jornal. Informações referentes aos anos de publicação estão em parênteses depois do título de cada texto, nas respectivas subseções deste capítulo, e no quadro geral da página 214.

Além disso, conforme Emerson Tin (2014), a relação *Cidades Mortas* e *Mundo da Lua* não se limita apenas à simultaneidade de tempo e de espaço físico. Há dois pontos que o pesquisador destaca que merecem atenção. Primeiro existe um mesmo termo-chave, que designa uma mesma cidade fictícia, usado em ambos os livros. *Oblivion* é o tema recorrente em *Mundo da Lua*, vocábulo de origem inglesa com significado de esquecimento, palavra que Lobato denominou as “cidades moribundas” do vale do Paraíba do Sul e que também utilizou em dois textos de *Cidades Mortas*: *A vida em Oblivion* e *Perturbadores do silêncio*. Além disso, entre as primeiras de *Cidades Mortas*, como foi habitual em todos os seus livros, Lobato realizou pequenas alterações nos textos e incluiu e retirou contos. Neste processo entre edições, houve três textos que migraram de livro, isto é, passaram de *Cidades Mortas* para *Mundo da Lua*, a saber: *As crianças*, *O beijo das moças* e *A idade feliz*.

Durante a pesquisa deste trabalho, percebemos que dois textos presentes na primeira edição de *Cidades Mortas* foram retirados e estão como os dois últimos da *Literatura do Minarete*, a saber: *Duas dançarinas* e *Em casa de Phidas*. Para apresentar essas alterações gerais, elaboramos o quadro comparativo a seguir, colocando lado a lado os índices de três edições, a primeira de 1919 (Albiere, 2014), o “5º milheiro” de 1920 e a edição definitiva das Obras Completas de 1946, base para a edição da Editora Globo, 2007.

O trabalho de fixação realizado para as Obras Completas resultou em inúmeras alterações. No caso dos textos da sua literatura adulta, é perceptível que a inquietude de Lobato também se fez presente com muitas mudanças realizadas entre as edições de seus livros, com alterações, inclusões, retiradas e redistribuições dos seus textos entre coletâneas (Martins, 1998; Albieri, 2014). A partir dos índices, é fácil constatar que o mesmo se passou com a coletânea de *Cidades Mortas*.

O primeiro número, relacionado com as exclusões, já impressiona. Da primeira edição, que continha 47 textos, até a última, Lobato retirou 20, ou seja, mais do que dois quintos do total ou, para ser mais exato, 42%. Entre a edição de 1919 e a de 1920 já ocorre supressão de três contos, a saber: *Tragédia de salão*, *Duas dançarinas* e *Em casa de Phidas*. Destes 47 originais, apenas 15, quase um terço ou 32% permaneceram inalterados, isto é, sem mudança de nome e de localização na sequência da coletânea.

Lobato alterou quatro títulos. Desses quatro, dois apenas uma troca de título: *Grammatica viva* para *O pito do reverendo* e *O caso do tombo* para *Júri na roça*. Dos outros dois, um deles consistiu tanto a substituição do título e quanto na ordem (*Oblivion* para *Os três livros*, subtítulo de *A vida em Oblivion*) e o outro, além do título e ordem, mudanças substanciais no texto (*Um avô* para *O avô do Crispim*). Por outro lado, considerando a edição de 1946, Lobato incluiu na parte final do livro cinco contos. Para finalizar, *Coisas do meu diário* com 26 breves textos foi transformado para *Vidinha Ociosa* com 11 relatos sobre uma cidadezinha decadente. A seguir, apresentamos o quadro comparativo e uma análise sobre cada um dos 35 textos de *Cidades Mortas*.

1ª edição - 1919

1. Cidades Mortas
2. Coisas do meu diário
 - 2.1 Oblivion
 - 2.2 Os perturbadores do silêncio
 - 2.3 O dedo de Deus
 - 2.4 Apólogo
 - 2.5 As crianças
 - 2.6 O Beijo das moças
 - 2.7 A mesmice
 - 2.8 A folhinha
 - 2.9 Viagens de d'antes
 - 2.10 Touradas
 - 2.11 O rei
 - 2.12 Salto Alto
 - 2.13 A enxada e o parafuso
 - 2.14 Rabulices
 - 2.15 Talento de caranguejo
 - 2.16 Os pios
 - 2.17 Desequilíbrio
 - 2.18 Pé no chão
 - 2.19 A religião
 - 2.20 Cabecinha de boneca
 - 2.21 Barquinha de papel
 - 2.22 O herege
 - 2.23 Juquita
 - 2.24 A idade feliz
 - 2.25 Carnaval
 - 2.26 O Jesuíno
3. Cavallinhos
4. Noite de S. João
5. Grammatica viva
6. Pedro Pichorra
7. As seis decepções
8. Cabellos Compridos
9. Um avô
10. O resto da onça
11. Por que Lopes se casou
12. O caso do tombo
13. Tragedia de salao
14. "Gens ennuyeux"
15. O figado indiscreto
16. Imposto unico
17. O Plagio
18. Duas dançarinas
19. Em casa de Phidas
20. O luzeiro agrícola
21. A "Cruz de Ouro"
22. De como quebrei a cabeça à mulher do Melo
21. A poesia e o poeta
22. O espião allemão

5º milheiro - 1920

1. Cidades Mortas
2. Coisas do meu diário
 - 2.1 Oblivion
 - 2.2 Os perturbadores do silêncio
 - 2.3 O dedo de Deus
 - 2.4 Apólogo
 - 2.5 As crianças
 - 2.6 O Beijo das moças
 - 2.7 A mesmice
 - 2.8 A folhinha
 - 2.9 Viagens de d'antes
 - 2.10 Touradas
 - 2.11 O rei
 - 2.12 Salto Alto
 - 2.13 A enxada e o parafuso
 - 2.14 Rabulices
 - 2.15 Talento de caranguejo
 - 2.16 Os pios
 - 2.17 Desequilíbrio
 - 2.18 Pé no chão
 - 2.19 A religião
 - 2.20 Cabecinha de boneca
 - 2.21 Barquinha de papel
 - 2.22 O herege
 - 2.23 Juquita
 - 2.24 A idade feliz
 - 2.25 Carnaval
 - 2.26 O Jesuíno
3. Cavallinhos
4. Noite de S. João
5. Grammatica viva
6. Pedro Pichorra
7. As seis decepções
8. Cabellos Compridos
9. Um avô
10. O "Resto da Onça"
11. Por que Lopes se casou
12. O caso do tombo
13. "Gens ennuyeux"
14. O figado indiscreto
15. Imposto unico
16. O Plagio
17. O romance do chupim
18. O luzeiro agrícola
19. A "Cruz de Ouro"
20. De como quebrei a cabeça à mulher do Melo
21. A poesia e o poeta
22. O espião allemão

Obras Completas – 1946

1. Cidades mortas
2. A vida em Oblivion
 - 2.1 Os três livros
3. Os perturbadores do silêncio
4. Vidinha Ociosa
 - 4.1 Apólogo
 - 4.2 A mesmice
 - 4.3 A folhinha
 - 4.4 Touradas
 - 4.5 A enxada e o parafuso
 - 4.6 Rabulices
 - 4.7 Pé no chão
 - 4.8 Barquinha de papel
 - 4.9 O herege
 - 4.10 Juquita
 - 4.11 O Jesuíno
5. Cavalinhos
6. Noite de São João
7. O pito do reverendo
8. Pedro Pichorra
9. Cabelos Compridos
10. O "Resto da Onça"
11. Por que Lopes se casou
12. Júri na roça
13. *Gens ennuyeux*
14. O figado indiscreto
15. O plágio
16. O romance do chupim
17. O luzeiro agrícola
18. A "Cruz de Ouro"
19. De como quebrei a cabeça à mulher do Melo
20. O espião alemão
21. Café! Café!
22. Toque outra
23. Um homem de consciência
24. Anta que berra
25. O avô de Crispim

4.1 *Cidades Mortas* (1906)

O texto de abertura do livro é uma espécie de ensaio com um diagnóstico da região do Vale do Paraíba, derrotada pela agressiva dilapidação econômica da cultura do café, que “passou por ela como um Átila¹”. A partir de um cenário de ruínas, similar a uma cidade-fantasma² após um desastre de guerra, epidemia ou catástrofe natural, o texto retrata “uma verdade que é um desconsolo” e uma característica negativa do Brasil: “nosso progresso³ é nômade e sujeito a paralisias súbitas (..) Progresso de cigano, vive acampado. Emigra, deixando atrás de si um rastilho de taperas.”

Nos primeiros parágrafos, há uma concepção generalizante da diagnose. Ou seja, antes de entrar em detalhes sobre o retrato da decadência, Lobato pretende englobar todas as regiões de “nossa terra (..) vivas outrora, hoje mortas⁴, ou em via disso, tolhidas de insanável caquexia (..) umas tantas cidades moribundas arrastam um viver⁵ decrépito, gasto em chorar⁶ na mesquinhez de hoje as saudosas grandezas de antes”.

Nestes mesmos trechos genéricos, adaptáveis para “toda parte”, Lobato explica ao leitor urbano as causas e escreve sobre o campo, analisando a derrocada da monocultura por argumentos científicos. Lobato, morador das antigas “fazendas Escoriais de soberbo aspecto” e admirador das modernas tecnologias agrícolas, aponta para a consequente vingança e ressentimento da terra gasta. A agricultura predatória de um progresso fadado ao fracasso é colocada em contraponto com as práticas do velho mundo de reposição da riqueza extraída. A fuga do capital e dos homens aptos para o trabalho é mera consequência.

A uberdade nativa do solo é o fator que condiciona. Mal a uberdade se esvai, pela reiterada sucção de uma seiva não recomposta, como no velho mundo, pelo adubo, o desenvolvimento da zona esmorece, fuge dela o capital e com ele os homens fortes, aptos para o trabalho. E lentamente cai a tapera nas almas e nas coisas (..) Léguas a fio se sucedem de morraria áspera, onde reinam soberanos a saúva e seus aliados⁷, o sapé e a samambaia. Por ela passou o Café, como um Átila. Toda a seiva foi bebida e, sob forma de grão, ensacada e mandada para fora. Mas do ouro que veio em troca nem uma onça permaneceu ali, empregada em restaurar o torrão. Transfiltrou-se para o Oeste, na avidez de novos assaltos à virgindade da terra nova; ou se transfez nos palacetes em

ruína; ou reentrou na circulação europeia por mão de herdeiros dissipados. À mãe fecunda que o produziu nada coube; por isso, ressentida, vingasse agora, enclausurando-se numa esterilidade feroz. E o deserto lentamente retoma as posições perdidas.

Na sequência, o narrador, em terceira pessoa, fecha a sua visão panorâmica, usando um recurso que lembra Euclides da Cunha em *Os Sertões*, focando em um exemplo, para poder melhor detalhar a falência múltipla de uma pequena região. A instanciação permite Lobato escrever em detalhes sobre aquilo que conhece bem: o declínio do Norte paulista, mais especificamente da cidadezinha de Areias e dos arredores da Fazenda do São José do Buquira, latifúndio do seu avô, Visconde de Tremembé, que participou das benesses da “onda verde” e do clímax da produção do café - produto de exportação símbolo do Brasil do século 19.

Em São Paulo temos perfeito exemplo disso na depressão⁸ profunda que entorpece boa parte do chamado Norte.

Ao descrever sobre uma célula morta, tumor de um sistema composto por cidades mortas antes sadias e articuladas, Lobato parece escrever sobre sua própria tragédia como fazendeiro, diante da depressão tanto da economia cafeeira quanto dos estados de ânimo dos produtores.

Na prosopopeia, com atribuição de uma ação humana à região Norte paulista, há um interessante jogo semântico que aproxima a inflexão dos negócios cafeeiros e o desânimo que paira sobre os fazendeiros com a geografia física da depressão do Vale do Paraíba, fértil declive onde em suas encostas roxas o “diamante negro” era cultivado. Como se o fracasso já estivesse pré-determinado: a riqueza a rolar pela ribanceira e ser conduzida pelo Paraíba ao mar.

Aqui foi o Breves. Colhia oitenta mil arrobas!....
Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito⁹.

Como vimos, no capítulo anterior, Lobato torna-se um dos principais protagonistas para construção de um desejo coletivo de projeto nacional. O autor sabe que nele não há espaço¹⁰ para imagens do pretérito, simbolizadas por situações que tanto negam um futuro imaginado quanto denunciam o atraso do Brasil profundo, vítima dos próprios brasileiros. Muito antes do sucesso de recepção do artigo *Urupês*, de 1914, o autor procurou apontar o “dedo cicerone” para os leitores, anunciando tragédias brasileiras da virada do século.

A gente olha assombrada na direção que o dedo cicerone aponta. Nada mais¹¹!...
A mesma morraria nua, a mesma saúva, o mesmo sapê de sempre. De banda a banda, o deserto – o tremendo deserto que o Átila Café criou.

Lobato desenha imagens de grande força, destacando alguns detalhes e carregando nos traços caricaturais¹², para que o público-leitor dos jornais urbanos tenha consciência pela ampliação das deformações e dos defeitos aquilo que precisaria ser superado. Neste texto sério e triste, primeiro da coletânea, selecionamos seis aspectos desta arquitetura sobre escombros, onde “paira o bafio da morte”.

A. A descrição dos casarões da cidade:

Erguem-se por ali soberbos casarões apalaçados, de dois e três andares, sólidos como fortalezas, tudo pedra, cal e cabiúna; casarões que lembram ossaturas de megatérios donde as carnes, o sangue, a vida para sempre refugiram (..) Há nas paredes quadros antigos, crayons, figurando efígies de capitães-mores de barba em colar. Há sobre os aparadores Luís XV brônzeos candelabros de dezoito velas, nem se guardam os nomes dos enquadrados – e por tudo se agruma o bolor râncido da velhice. São os palácios mortos da cidade morta.

B. A precariedade das residências dos trabalhadores:

Raro é o casebre de palha que fumeja e entremostra em redor o quartelzinho de cana, a rocinha de mandioca. Na mor parte os escassíssimos existentes, descolmados pelas ventanias, esburaquentos, afestoam-se do melão-de-são-caetano – a hera rústica das nossas ruínas.

C. A desolação das fazendas:

As fazendas são Escoriais de soberbo aspecto vistas de longe, entristecedoras quando se lhes chega ao pé. Ladeando a Casa-Grande, senzalas vazias e terreiros

de pedra com viçosas guaxumas nos interstícios. O dono está ausente. Mora no Rio, em São Paulo, na Europa. Cafezais extintos. Agregados dispersos.

D. O retorno do carro de boi:

Pelas ruas ermas, onde o transeunte é raro, não matracoleja sequer uma carroça; de há muito, em matéria de rodas, se voltou aos rodízios desse richinante símbolo do viver colonial – o carro de boi.

E. A ausência da atividade econômica e do entretenimento cultural:

Avultam em número, nas ruas centrais, casas sem janelas, só portas, três e quatro: antigos armazéns hoje fechados, porque o comércio desertou também. Em certa praça vazia, vestígios vagos de “monumento” de vulto: o antigo teatro – um teatro onde já ressoou a voz da Rosina Stolze, da Candiani....

F. A mão-de-obra apenas para o serviço provisório, sendo que o definitivo será irremediavelmente terminado pela ação do tempo:

Não há na cidade exangue nem pedreiros, nem carapinas; fizeram-se estes remendões; aqueles, meros demolidores – tanto vai da última construção. A tarefa se lhes resume em especar muros que deitam ventres, escorar paredes rachadas e remendá-las mal e mal. Um dia metem abaixo as telhas: sempre vale trinta mil-réis o milheiro – e fica à inclemência do tempo o encargo de aluir o resto.

Na planta arquitetônica de uma cidade sob entulhos, Lobato lembra que houve, antes da decadência, uma população próspera e diversificada. De forma sintética, o autor apresenta o painel humano do Vale do Paraíba, antecipando para os demais textos sobre a região, presentes no livro.

[nos soberbos casarões] Vivem dentro, mesquinamente, vergôntes mortijas de famílias fidalgas¹³, de boa prosápia entrocada na nobiliarquia lusitana. Pelos salões vazios, cujos frisos dourados se recobrem da pátina dos anos e cujo estuque, lagateado de fendas, esboroa à força de goteiras, paira o bafio da morte (..) Os ricos são dois ou três forretas, coronéis da Briosa, com cem apólices a render no Rio; e os sinecuristas acarrapatados ao orçamento¹⁴: juiz, coletor e delegado. O resto é “mob¹⁵”: velhos mestiços¹⁶ de miserável descendência, roídos¹⁷ de opilação e álcool; famílias decaídas, a viverem misteriosamente umas, outras à custa do parco auxílio enviado de fora por um filho mais audacioso que emigrou. “Boa gente¹⁸”, que vive de aparas (..) Da geração nova, os rapazes debandam cedo, quase meninos ainda; só ficam as moças – sempre fincadas de cotovelos à janela, negaceando um marido que é um mito em terra assim, donde os casadouros fogem Pescam, às vezes, as mais jeitosas, o seu promotorzinho, o se delegadozinho de carreira¹⁹ – e o caso vira prodigioso acontecimento histórico, criador de lendas.

O destaque, para análise dos aspectos de comicidade do conto, é a caracterização da figura do carteiro²⁰ e dos caboclos opilados. A figura do frágil²¹ entregador de telegramas é semelhante àquela do Jeca Tatu - figura emblemática, apresentada nos explosivos artigos do Jornal *O Estado de S. Paulo*, de 1914: *Velha Praga e Urupês*.

Toda a ligação com o mundo se resume no cordão umbilical do correio – magro²² estafeta bifurcado em pontiagudas éguas pisadas²³, em eterno ir-e-vir com duas malas postais à garupa, murchas como figo seco²⁴.

[nas fazendas Escoriais] Subsistem unicamente, como lagartixas²⁵ na pedra, um pugilo de caboclos opilados²⁶, de esclerótica biliosa, inermes, incapazes de fecundar a terra, incapazes de abandonar a querência, verdadeiros vegetais de carne que não florescem nem frutificam – a fauna cadavérica de última fase a roer os derradeiros capões de café escondidos nos grotões.

Mesmo relatando a tragédia²⁷ pós-Átila, Lobato procura provocar um riso de zombaria a partir da caricatura dos nativos. Além dos dois personagens, há a surpresa cômica do engano no final: um objeto, símbolo da antiga prosperidade, confundido com uma ave. O equívoco tem como causa a existência de vestígios e marcas de um tempo em que a cidade era pujante e a ligação com o mundo era feita por telégrafo. Aquilo que poderia ser apenas uma ave ou simplesmente um isolador de fios para envio e recebimento de notícias é, na realidade, um atestado da decadência da cidade esquecida, que como o fio permaneceu apenas por ter sido esquecido.

Outras vezes o viajante lobriga ao longe, rente ao caminho, uma ave branca pousada no topo dum espeque. Aproxima-se de vagar ao chouto rítmico do cavalo; a ave esquisita não dá sinais de vida; permanece imóvel. Chega-se ainda mais, franze a testa, apura a vista. Não é ave, é um objeto de louça... O progresso cigano, quando um dia levantou acampamento dali, rumo ao Oeste, esqueceu de levar consigo aquele isolador²⁸ de fios telegráficos... E lá ficará ele, atestando mudamente uma grandez morta, até que decorram os muitos decênios necessários para que a ruína consuma o rijo poste de “candeia” ao qual amarraram um dia – no tempo feliz em que Riberão Preto era ali....

4.2 A vida em Oblivion (1908)

O segundo texto da coletânea, depois da preparação panorâmica do primeiro conto, parece aterrissar no cotidiano de uma cidade morta, agora nomeada de Oblivion, palavra emprestada do inglês que significa esquecimento. De uma forma irônica e divertida, o narrador apresenta a “educação literária gratuita²⁹” oferecida aos seus cidadãos.

De forma similar ao relato anterior, antes dos trechos cômicos sobre a “original” maneira de promover a leitura, Lobato descreve o contexto da cidadezinha. Há uma continuidade com o conto anterior, como se o autor estivesse retomando o fio da meada da conversa com seus leitores, repassando os temas apresentados em *Cidades Mortas*. Já nas primeiras frases, aparece uma primeira comparação que suscita zombaria e uma visão rebaixada: uma imagem de um soldado fraco³⁰ e derrotado³¹.

A cidadezinha³² onde moro lembra um soldado³³ que fraqueasse na marcha e, não podendo acompanhar o batalhão, à beira da estrada se deixasse ficar, exausto e só, com olhos saudosos³⁴ postos na nuvem de poeira erguida além.

O tom é mais informal do que o conto anterior e, dessa vez, o narrador assume-se em primeira pessoa, participante e observador da história. Para este conto e para os dois próximos, *Perturbadores do Silêncio* e *Vidinha Ociosa*, como vimos, há um fator extra bastante representativo: nas primeiras edições, todos os três textos estavam sob o mesmo título principal - *Coisas do Meu Diário*. Ou seja, o hibridismo entre narrador e autor parecia estar assumido, constituindo uma relação sem distinção e o assumir de um ponto de vista crítico e ácido sobre o ambiente medíocre e atrasado da cidade de Areias. Há algum motivo, desconhecido até o momento, que fez Lobato decidir escamotear e retirar o título e a referência ao seu cotidiano miúdo de Areias.

A data do conto, 1908, como vimos, corresponde ao período em que Lobato atuou como promotor público da cidadezinha paulista de Areias, fonte de ideias para os relatos e causos de uma cidade morta nos grotões do Brasil. Diz Lobato sobre Areias:

Areias, Rangel! Isso dá um livro a Euclides (e, por falar em Euclides, passou uns tempos aqui, ocupando exatamente o quarto que é meu). Areias, tipo da ex-cidade, de majestade decaída. A população de Areias vive hoje do que Areias foi. Fogem da anemia do presente por meio duma eterna imersão no passado.

A visão é debochada e pejorativa sobre os habitantes de Oblivion³⁵ e os modos de convívio numa cidade que foi esquecida e não participou da marcha para a modernidade. O autor realiza mais duas comparações, que rebaixam recursivamente como em um efeito negativo em cascata: primeiro da atriz famosa para uma mulher madura, segundo para uma vovó entrevada e por fim para um urupê insignificante. Esse recurso estilístico de comparar um conceito abstrato para uma representação concreta é bastante recorrente nos textos de Lobato. Invariavelmente, ele define os conceitos comparando-os a imagens, sendo importante recurso de recepção para o leitor urbano, funcionando como gatilhos para efeitos humorísticos.

Desviou-se³⁶ dela a civilização³⁷. O telégrafo não a põe à fala com o resto do mundo, nem as estradas de ferro se lembram de uni-la à rede por modesto ramalzinho. O mundo esqueceu Oblivion, que já foi rica e lépida, como os homens esquecem a atriz³⁸ famosa, logo que lhe desbota a mocidade. E sua vida de vovó entrevada³⁹, sem netos, sem esperança, é humilde e quieta como a do urupê⁴⁰ escondido no sombrio dos grotões.

Apresentado o contexto, o narrador focaliza nos protagonistas, isto é, os encarregados da educação literária da terra: “Os que Sabem”⁴¹. Da cidade, eles são os únicos que furam o bloqueio de isolamento ao mundo, que só não é total devido à existência dos jornais.

Trazem-lhe os jornais o rumor do mundo, e Oblivion comenta-o com discreto parecer. Mas como os jornais vêm para somente meia dúzia de pessoas, formam estas a aristocracia mental da cidade. São “Os Que Sabem”. Lembra o primado dos Dez de Veneza, a sabedoria dos Seis de Oblivion⁴².

Além deles, há os dois grupos que compõem o cenário, cada qual em um extremo do eixo do espaço ficcional, apartados após o desastre da queda do preço do café: os filhos fortes que abandonaram a mãe e os “Mesmeiros”⁴³ que desperdiçam o tempo.

Atraídos pelas terras novas, de feracidade sedutora abandonaram-na seus filhos; só permaneceram ali os de vontade anemiada, debéis, faquirianos. “Mesmeiros”, que todos os dias fazem as mesmas coisas, dormem o mesmo sono, sonham os mesmos sonhos, comem as mesmas comidas, comentam os mesmos assuntos, esperam o mesmo correio, gabam a passada prosperidade, lamuriam do presente e pitam — pitam longos cigarrões de palha, matadores do tempo.

O narrador deixa subtendido que há muitas outras originalidades em Oblivion, mas uma delas exige narrativa: “o como da sua educação literária”. O humor é de zombaria pelo absurdo da situação: uma cidade com apenas três livros, “possivelmente pertencentes a algum padre morto”, que giram “de déu em déu⁴⁴” entre os habitantes de Oblivion.

Promovem-se três livros venerandos, encardidos pelo uso, com as capas sujas, consteladas de pingos de vela – idos e relidos que foram em longos serões familiares por sucessivas gerações.

O narrador é forasteiro e, talvez justamente por isso, pode relatar de uma maneira divertida como foi descobrindo este “processo sumaríssimo e inteligente⁴⁵”. O deboche da falta de opção e da qualidade do acervo é explícito:

Quem, por exemplo, deseja ler o Rocambole, diz na rodinha da farmácia:

— Onde andaré o Rocambole⁴⁶?

Informam-no logo, e o candidato toma-o das mãos do detentor último, ficando desde esse momento como seu novo depositário (..) Quando se esgotou minha provisão⁴⁷ de livros, e deliberei recorrer ao estoque local, ignorante ainda da riqueza literária da terra, dirigi-me a um dos Seis.

O homem enfunou-se de legítimo orgulho ao dar os informes pedidos.

— Temos obras de fôlego⁴⁸, poucas mas boas, e para todos os paladares. Gênero pândego, para divertir, temos, “por xemplo”, La mare d’Auteuil, de Paul de Kock. Impagável!

— Obrigado. De Kock⁴⁹, nem a tuberculina.

— Temos o célebre Rocambole, “gênero imaginoso”; infelizmente está incompleto, faltam uns dezessete volumes⁵⁰.

— Não me serve o resto.

— E temos uma obra prima nacional, a Ilha Maldida, do “nosso” Bernardo Guimarães.

Parando aí o catálogo⁵¹, era forçoso escolher⁵².

O tom de zombaria prossegue. Os alvos são os escritores românticos brasileiros e o surpreendente livro que parou em sua mão: “um volume velho como um monumento egípcio⁵³ e como ele revestido de inscrições”. A surpresa continua quando constatamos o ridículo dos comentários que cada leitor registra após a leitura.

“Li e gostei”, dizia um; “Li e apreciei”, dizia uma certa senhorita. Uma inscrição quase em cuneiforme⁵⁴ rezava: “Fulano leu e apreciou o talento do grande escritor brasileiro.” Outro versificava: “Já foi lido — Pelo Walfrido”. Tal moça notara parcimoniosamente⁵⁵: “Li”, e assinou. Um amigo da ordem inversa pôs: “Li e muito gostei”. Houve um que discordou: “Li e não gostei.” O patriotismo literário dum anônimo saiu a campo em prol do autor: “Os porcos preferem milho a pérolas”, escreveu ele embaixo. Monograma complicadíssimo subscrevia isto: “O Rocamble diverte mais”. E assim, por quanto espaço em branco tinha o livro, margens ou fins de capítulo, as apreciações se alastravam com levíssimas variantes⁵⁶ ao sóbrio “Li e gostei” inicial.

Rir da superficialidade da opinião dos leitores⁵⁷ e dos intelectuais⁵⁸ de Oblivion, que “bebiam à farta naquela veneranda fonte⁵⁹ (..) Essa trindade⁶⁰ impressa” parece ser um dos objetivos principais do conto. O absurdo e o ridículo da situação culminam com uma conclusão imprevisível rebatida com uma nota realista sobre insignificância da cidade em relação ao mundo moderno:

Feliz Cidade⁶¹! Se é de temer o homem que só conhece um livro, a cidade que só conhece três é de venerar⁶². Veneração, entretanto, que não virá, porque o mundo desconhece totalmente a pobrezinha⁶³ da Oblivion...

4.3 *Perturbadores do silêncio (1908)*

No terceiro texto, mais um relato, Lobato escreve sobre o isolamento da cidade e sobre a ausência de elementos da modernidade, temas já mencionados nos dois textos anteriores. Em *Perturbadores do Silêncio*, Lobato parece detalhar o parágrafo escrito em *Cidades Mortas*, transcrito abaixo:

Até o ar é próprio; não⁶⁴ vibram nele fonfons⁶⁵ de auto, nem cornetas de bicicletas, nem campainhas de carroça, nem pregões de italianos, nem ten-tens⁶⁶ de sorveteiros, nem plá-plás⁶⁷ de mascateiros turcos. Só os velhos sons coloniais — o sino, o chilreio das andorinhas na torre da igreja, o rechino dos carros de boi, o cincerro de tropas raras, o taralhar das baitacas que em bando rumoroso cruzam e recruzam o céu.

Antes de descrever quais são os “intrusos⁶⁸” de Oblivion⁶⁹, aqueles que realizam “quebras de continuidade” e “lesões” na “integridade do silêncio” da cidade, Lobato procura definir a natureza do silêncio em uma típica cidade fantasma. Novamente, o autor repete um procedimento habitual e realiza três comparações para transformar o conceito abstrato do silêncio em algo concreto: o silêncio como o frio nas regiões árticas, constituindo-se

sensação permanente; como a escuridão que se faz inteiriça sobre um vago ressoar de uma chiadeira imperceptível de milhares de grilos; como o relâmpago que destrói momentaneamente o “império das trevas”.

Com essas associações⁷⁰ (frio, escuridão e trevas), o autor reforça seu ponto de vista negativo sobre o silêncio e sua visão urbana⁷¹ de valorizar o progresso e rebaixar a cultura local. Há diversos trechos, para além dos contos da coletânea de *Cidades Mortas*, que Lobato expressa sobre suas dificuldades de viver longe dos grandes centros, justamente pelo silêncio e pelo marasmo da vida do interior. Por exemplo, nos escritos quando estudante de Direito, reunidos posteriormente no livro *Mundo da Lua*, há dois trechos bastante ilustrativos:

Ambientes

Não concebo artista capaz de construir obra valiosa se reside em cidade pequenina, marasmada. Só nos grandes centros há ambiente para a criatividade, uma excitação cerebral contínua, formada pelos mil estímulos urbanos. Na roça o cérebro *assenta*, como líquido vascolejado posto a repousar.

Ares propícios

As grandes coisas só se possibilitam nos grandes centros, onde há atmosfera de ação, de sofreguidão, de excitação permanente. Ponham nessa marasmópolis ao próprio Edison e em pouco estará de cérebro adormecido, jogando o truque na farmácia e comentando todas as generosas ideias com o “Bobagens!” que aqui mata todas as iniciativas.

O relato em *Perturbadores do Silêncio* sobre a vidinha de *Oblivion* torna-se cômica a partir da caracterização dos quatro intrusos, que para Lobato são manifestações distintas do “velho inimigo⁷² do Silêncio, Som”. No “grupo de Irreverências⁷³”, fazem parte o sino da igreja, a capina trimensal das ruas, o fim das aulas e o carrinho de mão da Câmara (o veículo mais importante da cidade). Apesar dos intrometidos serem perigosos, o “Silêncio logo subjuga e absorve o intruso⁷⁴”.

No texto, para efeito cômico, destaca-se o uso de muitas onomatopeias⁷⁵ que quebram o silêncio e suscitam o riso, parte pelo ridículo e absurdo⁷⁶ da situação: perturbar a

paz de uma vida pacata. O sino é o mais violento dos perturbadores, “repicando missa aos domingos ou chorando defunto, alegre ou fúnebre”, seguido pelo inimigo “raspar das enxadas”: tão ameaçador quanto o coaxar do sapo-ferreiro. Mas pior que a capina, entretanto, é “quando soam quatro horas o portão do Grupo Escolar borbota um fluxo de meninos rompidos em algazarra, a berrar, a cantar”.

A irreverência mais surpreendente é reservada ao “notável⁷⁷” perturbador, o Carrinho da Câmara e o seu motorista Isaac, “um mulato retaco⁷⁸, grosso e curto⁷⁹ como certas taturanas⁸⁰”, que anda com a “solenidade de um dalai-lama do Tibete”. Como mecanismo cômico, ele é nomeado, no conto, por três apelidos: Fac-Totum⁸¹, Garrafa-de-Licor-de-Cacau⁸² e Toco-de-vela⁸³.

É o veículo mais importante⁸⁴ de *Oblivion* — que além dele só conta mais um, o Zé Burro⁸⁵, sólido preto-mina empregado⁸⁶ no transporte das coisas pesadas. E é o principal por várias razões poderosas, entre as quais a de ser ele todo de ferro ao passo que o outro é de carne. Verdade seja que o carro só tem uma roda e o preto tem duas pernas. Mas como a roda do carrinho é bem centrada e as pernas do Zé são cambaias, aquela superioridade desaparece e o carrinho instala-se de vez no primado.

O trabalho de Isaac⁸⁷, o primeiro funcionário público que aparece no livro, consiste em “formicidar um olheiro de saúva” quando recebe ordem. Como há pouco serviço, o carrinho de mão passa a maior parte do tempo no depósito, criando, ironicamente um grave problema para a manutenção do silêncio da cidade.

A ferrugem insidiosa inimiga⁸⁸ da inação, sub-repticiamente vem pintar de vermelho o eixo das rodas, de modo que, mal sai à rua o veículo, o pobrezinho⁸⁹ do eixo grita⁹⁰ como um gotoso, geme, range — perturbando os ares lamentavelmente o Silêncio de Oblivion.

A caracterização do mulato também é divertida pela desmedida⁹¹ entre a situação rebaixada de um funcionário do município em “busca do mal-aventurado olheiro” e a sua postura sempre superior, típica de um ignorante orgulhoso, junto ao seu “notável” veículo:

Imagem da Compenetração, símbolo da Convicção Inabalável⁹² (..) com solenidade de dali-lama do Tibete (..) o terrível⁹³ veículo passa, indiferente à

admiração como à censura, garboso, todo de ferro e ferrugem, *nhen-nhin*⁹⁴, *nhen-nhin*, empurrado pela dignidade infinita de Isaac-Toco-de-Vela.

A comicidade se amplifica por dois absurdos: o perigo que o funcionário atribui ao seu carro, ilógico para um leitor urbano, e a reação das mulheres quando o veículo passa. Ou seja, Lobato faz graça e cria piadas sobre uma cidade fantasma para seu público, acostumado com os ruídos da modernidade, habitantes de um tempo acelerado, bem diferente àquele de *Oblivion*.

De sobrececho carregado, Isaac leva o olhar atentamente fito à frente - para “evitar algum desastre⁹⁵”. Nas ruas desertas apenas um ou outro cachorrinho se estira ao sol. Isaac, a vinte passos, divisando o vulto de um, para, leva a mão em viseira, firma os olhos.

— Diabo! Amode⁹⁶ que é o Joli do Pedro Surdo? —, e com uma pedra o espanta:
— Sai, porqueira! Não ouve o carro? Não tem medo⁹⁷ de “morrê masgaiado⁹⁸?”

E convencido de que salvou a vida a um cristão, Isaac-Garrafa-de-Licorde-Cacau retoma os varais e lá segue, *nhem-nhim*⁹⁹, *nhem-nhim*, por *Oblivion* afora, com a solenidade de dalai-lama do Tibete.

Às janelas acode gente. Crianças repimpadas no peitoril gritam para dentro:

— Mamãe, o carrinho “evem”¹⁰⁰ vindo!

Muita moça nervosa deixa a costura e tapa os ouvidos, exclamando:

—Que inferneira! Não se pode com esta barulhada!

4.4 Vidinha Ociosa (1908)

Como vimos, nas primeiras edições, o título original era *Coisas do Meu Diário* com 26 textos. Nas mudanças realizadas pelo autor, foram excluídos 14 e remanejados dois, justamente os dois últimos contos anteriores. Para o biógrafo de Lobato, Edgar Cavalheiro, as anotações retiradas constituíam-se de “pequenas manchas não desenvolvidas: germens de contos ou crônicas”.

Assim, permaneceram 11 anotações de facetas distintas de *Oblivion*, que relatam lados distintos de alguma situação típica, de algum objeto ou de alguma opinião de moradores da terra. Em *Vidinha Ociosa* e nos três contos anteriores da coletânea, ainda não

há nenhuma narrativa ou “causo”, exclusivamente descrições a partir da lente de um narrador urbano.

4.4.1 Apólogo

Uma observação do velho Torquato é apresentada para ilustrar a ideia do “mal da nossa¹⁰¹ raça: preguiça de pensar¹⁰²”. O personagem imagina uma engraçada experiência: o governo trancaria um grupo de cem fazendeiros¹⁰³ em uma sala ao lado de uma mata virgem. Eles teriam a disposição cem machados e uma mesa com papel, pena e tinta. Todos prontos e aparece uma secretária que coloca um desafio¹⁰⁴: “ou vocês pensam meia hora naquele papel ou botam abaixo aquela mata”. E finaliza, o velho: “daí a cinco minutos¹⁰⁵ cem e um¹⁰⁶ machados pipocavam nas perobas¹⁰⁷...”

4.4.2 A Mesmice

O termo já usado em *Vida em Oblivion*, “Mesmeiros¹⁰⁸”, reaparece nesta pequena anotação a partir da notícia de um suicídio de um coronel inglês, cansado de abotoar e desabotoar a farda. A partir da nota do jornal, a vida em *Oblivion* é definida: “um perpétuo “buttoning and unbuttoning¹⁰⁹” que não desfecha no suicídio¹¹⁰”. Apenas a botica e o jogo salvam¹¹¹ a cidade da morte e do “cansaço da mesmice”. A piada é boa e inteligente.

A botica porque nela há uma sessão permanente de mexerico, e o mexerico é a ambrosia¹¹² dos lugarejos pobres. E o jogo, porque quem perdeu não pode suicidar-se antes da desforra e quem ganhou vai alegre, a cantarolar que afinal de contas a vida é boa¹¹³.

4.4.3 A Folhinha

O narrador garante que o inventor da folhinha foi “algum boticário do interior para uso de sua cidade-aldeia¹¹⁴”. Ele discorre ironicamente sobre as causas da invenção e sobre o único¹¹⁵ dia que “tem feição própria: o domingo”. Para ele, a folhinha foi criada porque ela é a única maneira de diferenciar os dias da semana, pois, à exceção do “belo domingo¹¹⁶”, todos os dias são iguais¹¹⁷. O dia de folga é especial pela roupa nova, pelo movimento das

praças, pela missa, pelo consumo da cachaça e principalmente por não haver necessidade de usar a folhinha.

Há mercado cedo, missas até as onze; depois, pelo resto da tarde, continuam a assinalar o dia do Senhor¹¹⁸ caboclos e negros encachaçados, aglomerados pelas vendas. Vendem elas mais pinga nesse dia do que durante a semana inteira. Todos voltam para as casas mais ou menos chumbeados¹¹⁹. Os “de cair¹²⁰” dormem na cidade. Os de pinga¹²¹ exaltada, no xadrez. E assim transcorre o belo domingo sem necessidade de se ir à folhinha para sabermos que dia é.

4.4.4 *Touradas*

É apresentado o circo de touros, uma “festa reles, mas divertida”. O povo dividido nas arquibancadas, metade sombra, a mil-réis, e metade sol, a quinhentos, “vaia ou aplaude num tom amolecado que é toda a graça da festa”. Os diálogos são cômicos.

“Feche a boca, negro! Está com fome?” (isto para um toureiro¹²² mulato). “Recolham esse canivete¹²³ aleijado!” (para um zebuzinho preto, muito magro). “Hu! hu¹²⁴! Tira leite dessa vaca¹²⁵, ó canudo¹²⁶ de pito!”

O caráter pacífico e piedoso da plateia não passa despercebido no relato. O desejo do povo prevalece: não assistir à morte do touro.

Uma farpa feriu um boi na veia, o sangue começa a correr. Enternecimento geral. Parou a tourada para se remendar¹²⁷ o boi. Laçam-no, cosem-lhe a ferida - operação demorada que consome vinte minutos. Tomado de piedade, O povo, não consente que farpeiem os restantes.

Além da plateia, há mais três protagonistas¹²⁸ que fazem graça e que são alvos de zombaria. Um é Antônio Corajoso¹²⁹, o faz tudo do evento: empresário, bilheteiro e toureiro, que recebe ajuda da sua “*cuadrilla*” composta pelo *inteligente*¹³⁰, por “um *clarim*¹³¹ tuberculoso” e por dois açougueiros vestidos de “*toreros*¹³²”. Eles garantem o riso do povo, sendo a descrição deles extremamente divertida:

Num camarote enfeitado de cetim amarelo e verde está um *inteligente* pegado a laço e imensamente bronco. Ao seu lado um *clarim* tuberculoso; cada vez que soprava na corneta faltava-lhe¹³³ fôlego para um som completo, e o povo ria-se (..) A cada passinho

Corajoso berrava para o *inteligente*: “Dê ordem de recolhida, faça isto, faça aquilo”. E o pobre-diabo se vê tonto para conciliar uma burrice¹³⁴ inata com os deveres do cargo.

Além deles, representando o tipo “preguiçoso”, há o palhaço¹³⁵, que “fazia jus ao cinturão¹³⁶ de ouro do Desenxabimento e da Moleza. Tinha preguiça até de andar, preferindo apanhar marradas a apressar o passo”. Junto com o palhaço está o Pançudo¹³⁷, “figura de um cômico prodigioso”, que finaliza a festa com uma “pantomina” que leva o povo a rir solto da desgraça alheia.

Tem tanto de largo¹³⁸ como de alto. Perfeita esfera encimada por uma cabeça e “embaixada” por dois pés. Era um homem acolchado. Mal apareceu, em passinhos miúdos e lentos, uma voz o denuncia: “É o Zé de Mamá¹³⁹! Aí, negro safado¹⁴⁰!”. E toda a gente morre de rir ao ver o pobre preto, muito sério, a suar em bicas dentro da couraça¹⁴¹ de colchões. O boi investe, marra-o e arremessa-o¹⁴² longe. Os toureiros reerguem-no. Nova investida, novo rebolar. E assim até que o touro, desconfiado, se recuse¹⁴³ a pagodeira. O povo torcia-se de gozo. Por fim, o toque de recolher e, todo esburacado, com a palhaça à mostra, lá vai para os bastidores o pobre Zé da Mamã, rolado como uma pipa¹⁴⁴.

4.4.5 A Enxada e o parafuso

Breve fábula sobre o pensamento conservador de *Oblivion*¹⁴⁵, cidade avessa a mudanças e apegada à força do hábito. Relato de uma tentativa fracassada de alterar a forma dos avisos de início de espetáculo no “nosso teatrinho¹⁴⁶”. Há muito “um parafuso¹⁴⁷ de cama cabeçudo” tangia uma enxada velha pendurada por um arame. Até que um dia, “um mambembe pernóstico¹⁴⁸” tentou calar a enxada, trocando-a por três pancadas no assoalho. Para resolver esse problema e manter a tradição, o delegado e o major precisaram intervir¹⁴⁹.

No primeiro dia o povo da plateia entreolhou-se ao ouvir aquilo, e lá pelo poleiro houve risadas e assobios. O delegado quis intervir.

— Estes diabos parece que estão mangando¹⁵⁰ conosco!”

Explicações. O empresário provou que aquele sistema era a última moda¹⁵¹ de Paris. Os expectadores remexeram-se, desconfiados. Estavam nessa indecisão, quando o major¹⁵² dirimiu a pendenga com o peso de seu vozeirão.

— Mas isto aqui não é Paris!...

— Bravos! Bravos¹⁵³!”

4.4.6 Rabulices

Na coletânea, este é o primeiro texto sobre advogados, rábulas, júri e justiça. Há uma reflexão sobre as diferentes “janelas” que os homens de leis, os artistas e filósofos abrem, destacando a natureza diversa entre a lei escrita e a lei natural. Lobato, procurador de Areias, parece associar idealismo com a Justiça, mas não deixa de lado a sua ironia em relação às pessoas das leis de *Oblivion*.

Nos dias de Júri reúnem-se os advogados e rábulas na antessala do tribunal, os primeiros a virem, os últimos a saírem, como gente que procura gozar, bem gozado, um ambiente¹⁵⁴ poucas vezes fornecido pelas circunstâncias. É ali, como peixes¹⁵⁵ n’água, à vontade, dão trela a comichão mexeriqueira¹⁵⁶ da rabulice, esquecendo-se em intermináveis¹⁵⁷ palestras sobre processos, atos judiciais, movimento forense, nomeações, negócios profissionais, pilhérias jurídicas. As cabeças estão abarrotadas de leis, regulamentos, decretos e fatos jurídicos, de modo a só tomarem conhecimento das relações entre o fato e a lei escrita e nunca entre o fato e a lei natural — o que é próprio do filósofo.

4.4.7 Pé no chão

Relato irônico de uma triste constatação: por motivo de “inconomia¹⁵⁸”, as crianças traziam um pé no chão e outro calçado¹⁵⁹. O narrador ao observar as crianças indo e voltando ao Grupo Escolar pensou que elas “sofriam dos pés”. A verdade apareceu quando o narrador perguntou a um dos garotos que “baixou a cabeça com acanhamento; depois confessou”. Como o colégio obriga as crianças a usarem sapatos, as mães pobres inventaram aquela “pia fraude¹⁶⁰” para burlar uma lei que exigia suas economias.

Um par de botinas dura assim por dois. Quando o pé de botina em uso fica estragado, transfere-se a doença de um pé para outro, e o pé de botina de reserva entra em funções. Destarte, guardadas as conveniências, fica o dispêndio cortado pelo meio. Acata-se a lei¹⁶¹ e guarda-se o cobre. Benditas sejam as mães engenhosas¹⁶²!

4.4.8 Barquinha de papel

Neste fragmento de diário, um dos divertimentos das crianças da cidade é apresentado: a brincadeira dos barcos de papel nas tardes de chuva.

Quando chove, logo que passa o aguaceiro e o enxurro transforma a rua¹⁶³ num sistema de rios¹⁶⁴ e riachos lamacentos, começam a derivar barquinhas de papel. A casa do Joaquim, o moleque-chefe da rua, vira estaleiro. Saem de lá as grandes¹⁶⁵, com bandeirolas.

Na brincadeira dos garotos, há a “mocinha da frente” que envia uma barquinha com uma mensagem para que o “rapaz moreno, que mora na outra esquina”, seu namorado, possa “ler risonho a mensagem a lápis”. Um arcaico sistema¹⁶⁶ de comunicação entre apaixonados.

4.4.9 O Herege

Debaixo da janela do narrador, os filhos do capitão Zarico¹⁶⁷ brincam de ciranda, pegador e senhora pastora, cuidados pela preta Esméria¹⁶⁸. Ao final da brincadeira de pergunta e resposta, o “pequerrucho¹⁶⁹” associa, sem pensar, o boi ao padre. A babá compreende¹⁷⁰ de forma literal, levando a sério¹⁷¹ uma tolice, colocando-se no papel de boba, podendo suscitar riso.

- Que é da água?
- O boi bebeu.
- Que é do boi?
- Está dizendo missa¹⁷²...
- Credo¹⁷³! - Resmunga a preta. - Tão pequenino e já é hereje como o pai...

4.4.10 Juquita

Neste pequeno texto, aparece um personagem que ri do próprio narrador. Antecipando o percurso de Lobato nos livros infantis, o autor escolhe uma criança para gozar do mundo adulto. No caso é o garoto Juquita: “o terror da bicharia miúda, cães e gatos o conhecem de longe”. O narrador o encontra brincando com um sanhaço semimorto, que minutos depois desapareceu. O menino pergunta ao narrador se ele havia visto o passarinho.

- Com certeza algum gato o pegou — sugeri.
- Gato? — e Juquita riu-se com a maior comiseração da minha ingenuidade¹⁷⁴.
- Não há gato que tenha coragem¹⁷⁵ de chegar perto de mim.

4.4.11 O Jesuíno

Novamente o tema sobre advogados e juizes em *Oblivion*¹⁷⁶. Desta vez, somos apresentados a um dos mais interessantes personagens do livro, Jesuíno¹⁷⁷, um oficial de justiça, “mulato velhusco, grandalhão¹⁷⁸, lento ao falar como um carro¹⁷⁹ de boi ladeira acima”. Pela riqueza do tipo, esse “herói obscuro¹⁸⁰ da intimação judicial” poderia ter sido retomado em outros textos do autor. É representativo que encerre *Vida Ociosa* e tenha sido o texto mais alterado nas edições posteriores do livro, sendo duplicado em sua extensão.

A caracterização do mulato é uma síntese de um anti-herói¹⁸¹ adepto da passividade, que apanha sem reagir e faz questão de realçar “sua grandeza¹⁸² de alma, contraposta à ferócia¹⁸³ do “sojeito””. Podemos extrapolar e identificar uma relação de homologia entre as ações de Jesuíno com a inércia e a vitimização da cidade fictícia, que por não reagir à ferocidade do progresso sucumbiu e permaneceu no pretérito.

Desfila o seu rosário de aventuras, onde ele sempre trunfa às avessas¹⁸⁴. Tem absorvido muita pancada, e até cargas de chumbo. Como é homem da lei¹⁸⁵, não reage senão por meio da lei (..) Considera a pancada¹⁸⁶ um osso do ofício. Conta de um soco tão violento que o derrubou¹⁸⁷ a duas braças de distância. Como os valentões exageram nas proezas, Jesuíno exagera os martírios¹⁸⁸ que padeceu a bem da lei (..) Diz que a arma do oficial de justiça é a pena. O “sojeito¹⁸⁹” puxa pela garrucha; o oficial puxa da pena¹⁹⁰, tira o papel do bolso, e – Espere aí! Vá berrando e pregando tiros enquanto eu escrevo, vamos ver quem pode mais!

O raciocínio do oficial Jesuíno é curioso, típico de um simplório e ingênuo funcionário de uma cidade vencida pela modernidade, cumprindo exclusivamente as ordens da Justiça:

Eu nada tenho contra¹⁹¹ o senhor, porque o senhor agravou e esbofeteou mas¹⁹² foi o doutor Juiz e é com ele que tem de avir-se. Com esta sutileza¹⁹³ vai traspassando ao meritíssimo a bordoeira velha – porque afinal, como “homem”, nunca levou pancada¹⁹⁴. “Queria só ver esse peitudo que erguesse a mão para mim! Ia parar no inferno¹⁹⁵!”

4.5 *Cavalinhos* (1900)

Esse conto, o próximo relato *Noite de São João* e o texto *Café! Café!* são os mais antigos da coletânea, escritos quando Lobato tinha 18 anos. Na primeira edição, *Cavalinhos* trazia o seguinte subtítulo: “fragmento de um romance gorado¹⁹⁶” e a seguinte descrição geral: “saleta em casa de D. Didi. Lauro, seu sobrinho, está só, fumando, na cadeira de balanço. Dia de procissão. Noitinha. Elsa é a filha casada de D. Didi. Juquinha é o filho de Elsa. O mais o leitor entenderá, se ler e não for peço¹⁹⁷”.

É o texto mais lírico do livro, com destaque para o entediado Lauro¹⁹⁸, que do início ao fim expressa incômodo¹⁹⁹ por estar naquela cidade. O conto começa com a chegada de Elsa, prima de Lauro, que o interpela por que não foi à procissão e ao circo na véspera.

Eu... – ganiu o rapaz derreado na cadeira de balanço”. Não²⁰⁰ terminou. Entrava dos fundos dona Didi. Elsa, sua filha casada beija-lhe a mão, abraçou-a.

A moça insiste para que ele e a mãe aproveitem e assistam à sessão do circo que está para começar. A força para o convencimento é singelo: o circo é uma das únicas oportunidades para evitar o “encarangamento²⁰¹” e a criação de “orelha-de-pau²⁰²”.

Quase horas!... Começa às oito. Não vai, mamãe? Vá, a senhora precisa de distrações. É por causa desse aferrolhamento²⁰³ em casa que anda assim magra e amarela²⁰⁴. Saia, espanje-se!

Nisto espocaram foguetes. Elza contou-os, de dedo para o ar.

— Três! É o sinal. E você, Lauro, vai ou...

— Pode ser que sim, pode ser que não, gemeu o filósofo²⁰⁵.

— Diabo de rapaz este! “Pode ser!...” Ó velho de cem²⁰⁶ anos! Ó caramujo²⁰⁷! Desate isso, vá!

— Fazer? Ver trapézios? Meninos desossados²⁰⁸? Palhaços?... Iria, se não houvesse lá nenhuma²⁰⁹ dessas coisas, nem a moça que corre no cavalo, nem o homem do arame, nem...

— Mas que é então que havia de haver?

— Nada. Gente nas prateleiras, cochilando, e na arena um gato morto, a cheirar...

— Só? Ai, que já é mania de originalidade! Pois vou eu. Não tanto pelos trabalhos como pela troça, o farrancho. Bole-se com um, atira-se²¹⁰ uma casca de pinhão noutra, e assim corre a noite alegremente. E quem não fizer isto neste cinismo²¹¹ de terra, morre encarangado, cria orelha-de-pau.

Depois que a prima sai, Lauro decide ir à rua. A descrição, em contraste com as famílias apressadas para chegar ao circo e ver as “molecagens do palhaço²¹²”, mostra o quanto deslocado e fora de seu ambiente sente-se o rapaz. Há indícios de que o protagonista, na sua infância, foi protegido e apartado dos moleques mais pobres, os “pés-rapados²¹³”. De certa forma, um personagem que guarda algumas semelhanças ao jovem Lobato.

Lauro deambulou a esmo²¹⁴, de mãos cruzadas às costas, batendo o calcanhar com o ponteiro da bengala. Famílias deslizavam pelas ruas, de rumo ao circo; deslizavam como sombras, à luz baça dos lampiões de querosene. Magotes²¹⁵ de pretas passavam, taralhando, num rufo de saias engomadas. iam com pressa, numa açodada ânsia pelas molecagens do palhaço.

A presença do circo e o movimento das pessoas levam Lauro a rememorar.

Dias magníficos²¹⁶ em que o pai anunciava ao jantar: — “Aprontem-se que hoje vamos aos cavalinhos.” Com longa antecedência já ele e os irmãos vestiam a roupa nova, punham o gorro de marinheiro e de bengalinha de junco²¹⁷, sentavam-se à porta da rua à espera do anoitecer (..) Lauro reviu nitidamente o Laurinho de outrora, trotando²¹⁸ para o circo à frente do farrancho, e depois, sentado na terceira fila das arquibancadas, com olhadelas gulosas para a última, rente ao pano, onde se repimpavam os moleques²¹⁹. Lá é que era a pândega²²⁰!

O conto descreve os devaneios do personagem enquanto caminha em direção à praça do circo. No protagonista, há uma sensação de torpor e estranhamento. Ele percebe-se adulto ao lembrar-se que realizava o mesmo trajeto com o pai. Há uma onda nostálgica que o deprime e acentua a impressão de que o tempo parece estar parado: tudo parece morto, já foi e já era. Talvez, justamente por isso, Lauro chegue ao circo, mas não entra para assistir ao espetáculo. Não há necessidade de rever aquilo que já foi e que nunca se renovará. A cidade e Lauro estão mortos, pois o tempo parou: passado, presente e futuro parecem se fundir num mesmo ponto e entrar em colapso.

O encanto de tudo aquilo, porém²²¹, estava morto²²², tanto é certo que a beleza das coisas não reside nelas senão na gente.

Nas lembranças dele, é representativo que o destaque seja dado ao “paião²²³” e que tanto o povo quanto Lauro desejassem um objeto de escárnio e comicidade, responsável por “espremer²²⁴ risos sem fim”.

O palhaço entrava como uma bola²²⁵, rolando²²⁶ em cambalhotas. Tão engraçado!... O relógio dos fundilhos do calção marcava meio-dia. Na cabeça, inclinado para a orelha, o chapelinho de funil, microscópico. Bastava ver o palhaço e Lauro desandava a espremer risos sem fim. A cara caiada²²⁷, as enormes sobrancelhas de zarcão²²⁸, os modos, a roupa, tudo tinha tanta graça... Mas o melhor eram as micagens e as histórias. “Vem cá, seu cara de burro. Quem de vinte tira dois quanto fica?” O “casaca de ferro²²⁹” respondia: “Dezoito, naturalmente”. “Ó asno²³⁰! Fica²³¹ zero!” O povo estourava²³² de riso, e Lauro com ele... Depois vinham os trabalhos. Não gostava. O arame, que caceteação²³³! O trapézio, maçante... Mas gostava dos cavalos porque com eles reaparecia o palhaço e mais o Tony! Oh, como era bom quando havia Tony! A gente estava distraída e de repente *plaf*²³⁴! Que foi? Foi o Tony²³⁵ que caiu! E cada tombo²³⁶... No melhor da festa aparecia um idiota²³⁷ com uma tabuleta: INTERVALO. Era um desmancha-prazeres²³⁸ da festa, e por isso objeto de ódio.

4.6 Noite de São João (1900)

Em 1900, como sabemos, por imposição do avô paterno, Visconde de Tremembé, Lobato estava na Faculdade de Direito embora o desejo fosse seguir a carreira das Artes Plásticas. Parece ser consenso de que a partir do gosto pela pintura e pelas aquarelas em particular, o escritor canalizou suas percepções visuais para a escrita. *Noite de São João* é um texto bem representativo e ilustra essa ideia: a partir de recursos linguísticos, a construção de um quadro repleto de detalhes, que parece ser de estilo e temática primitiva, *naif*. Vale ressaltar que, neste conto, a palavra quadro aparece quatro vezes.

O narrador, em terceira pessoa, começa a focalização na descrição imagética e realista da fogueira²³⁹, abrindo para uma panorâmica, “grupos para queimar traques da China ou bichas de raber²⁴⁰”, para depois destacar 13 contextos pitorescos e divertidos de uma festa popular com direito a quadrilha, balão e muita “gengibrada supimpa²⁴¹” - “ardidinha²⁴², mas boa que dói” - para deixar todos “bem gengibrados”.

— A fogueira! Confluem todos para ela. A palhaça de milho sotoposta à lenha miúda que lhe serve de intestinos vê-se ateadada em fogo pelos quatro lados. O fogo pega e é a princípio indecisa crepitação acompanhada de leve e discreto fumegar. Depois, estrepitante, estala, e de dentro da prisão de toros, que quatro espeques de jiçara mantêm em forma, escorados nos encruzes, rola em bojos de um fumo espesso. Panos de labareda esgarçam-se, tentando seguir a fumaça faulhenta²⁴³ em seu vertiginoso arranco para o alto. Vermelho clarão ilumina o terreiro e chapeia os vultos de debruns de cobre polido. Barulham gritos, palmear de crianças, apupos e vivas, aos quais os bambus do recheio casam os seus estouros de bombas. A faiscalha²⁴⁴ ascendente galga

o céu recamado de estrelas como um chuveiro invertido²⁴⁵. O frio fino da noite atrai os fandanguistas, de mãos espalhadas para o calor irradiante. Mãos e pés. Um dilúvio²⁴⁶ de pés entangidos - pés de marmanjões, pés calçados e pés no chão, pezinhos de crianças, pés brancos, pés pretos e pés mulatos — das criadinhas e molecotes crias da casa - em alegre confraternizar apinham-se junto dela nas mil atitudes do “aquestar fogo” (..) Aqui o quadro perde a unidade. De cada lado cenazinhas pitorescas dividem a atenção.

O narrador descreve de maneira cômica cada uma das 13 cenas, transcrevendo diálogos cheios de humor e debochando com especial gosto de Júlio²⁴⁷, o “literatelho²⁴⁸ da roda”.

Júlio da Silva de nome, Julius d’Altamira²⁴⁹ no pseudônimo com que desovava²⁵⁰ sonetos semanais nas folhas da terra (..) Quem marcava [a quadrilha] era o Júlio. Ah, o Júlio tinha tanta graça²⁵¹ para marcar...

— “En avant turcol!” — “Grande chaine!” — “Tour, à pas de ‘porca’²⁵²!”

Gargalhadas, quiás²⁵³, quiás, quiás. A Candoca fundia-se de gosto.

— Este seu Julio tem cada uma!...

Uma ex-musa²⁵⁴ do poeta não se conteve:

— Credo, Candoca! você está escandalosa²⁵⁵.

— Deixe. Isto é para quem pode... — “Joujou d’enfant!” — “Grande confusión²⁵⁶!” — “Tour!”

— Seu Julio, outra vez “Joujou d’enfant!”

— Arre, Candoca!”

O tom de chalaça prossegue. Por trás da fogueira, Zequinha enche um grande balão. Ele está rodeado pela criançada, que delira saudando Santos Dumont²⁵⁷, quando o “segurador”²⁵⁸ sente que o brinquedo de papel tem força e larga-o. Na sequência, a fogueira desmorona²⁵⁹. O narrador não perde as oportunidades para mostrar Júlio pavoneando-se²⁶⁰ em relação aos seus parcos conhecimentos de filosofia, poesia e estética, justificando a frase: “Quem tem um olho é rei²⁶¹”. Pobre cidade e pobre Candoca²⁶² que foram transformados em objetos de zombaria.

Foi um berreiro.

— Viva o balão! Viva Santos Dumont!

O Júlio, que nesse momento estilizava o décimo “tour” com sua “vis-à-vis²⁶³” a Candoca, aproveitou a ensanchar para um poetar.

— O amor, dona Candoca, é como o balão: quanto mais rápido sobe, mais rápido desaparece²⁶⁴.

— Bom pensamento para um cartão-postal²⁶⁵! - suspirou ingenuamente a menina, envolvendo num olhar de mel.

Nisto a fogueira desmoronou, golfando para o céu escuro bulções de fagulhas vivíssimas.

— Bonito! Parece o Vesúvio²⁶⁶! O Júlio incontinente “cascou” para a Candoca: — Sabe como Deus fez as estrelas? Mandou que os anjos cortassem grandes florestas e armassem enorme fogueira da altura do Himalaia²⁶⁷. Acendeu-a e, quando tudo estava em brasa, despegou um pedaço de céu e arremessou-o contra ela. Ergueu-se então um abóbada negra do firmamento...

— Lindo! Há de escrever isso no meu álbum, esse lindíssimo pensamento, sim? O que é ter alma de poeta²⁶⁸...

E Candoca lambuzou-o de um novo olhar de mel²⁶⁹, onde não se sabia o que mais babava, se o amor, se a admiração pelo esteta²⁷⁰...

4.7 O Pito do Reverendo (1906)

Antes do lançamento de *Cidades Mortas*, novembro de 1919, esse conto foi publicado em diversos jornais, sempre muito bem recebido pelos leitores para surpresa do próprio Lobato, que o considerava uma grande tolice, conforme correspondência para seu amigo Rangel, em carta escrita em Areias, de 7 de Julho de 1907:

Um diário de São Paulo republicou o meu *Pito do Reverendo*, uma das coisas tolas que tenho escrito, mas muito gostada por aí afora.

O conto corresponde ao primeiro de *Cidades Mortas* que é ambientado na cidade fictícia de Itaoca²⁷¹, “lá nos confins de Judas²⁷²”, com “oficialmente, cinco mil habitantes – estatística feita a olho²⁷³”. Como veremos, Itaoca guarda muitas semelhanças com *Oblivion*. O texto começa com uma bem-humorada apresentação dessa cidade-família.

Itaoca é uma grande família²⁷⁴ com presunção de cidade, espremida entre montanhas, lá nos confins do Judas, precisamente no ponto onde o demo perdeu as botas²⁷⁵. Tão isolada vive do resto do mundo, que escapam à compreensão dos forasteiros²⁷⁶ recém-chegados muitas palavras e locuções de uso local, puros itaoquismos. Entre elas este, que seriamente impressionou um gramático em trânsito por ali. *Maria, dá cá o pito!*

O conto é cômico do início ao fim, estruturado a partir de uma troca de identidades²⁷⁷ e papéis que suscita confusões e mal-entendidos que correspondem a um importante mecanismo de humor: um personagem passar ou ser confundido por outro. O protagonista é o reverendo, que por “possuir a melhor casa de Itaoca e ser, modéstia à parte, um homem

de luzes notórias, autor de vários acrósticos em latim” recebia de vez em quando hóspedes ilustres, como um inspetor agrícola (protagonista do conto desta coletânea: *O Luzeiro Agrícola*).

Já doutra feita hospedara um eloquente inspetor agrícola e, logo depois, o tal sábio que colecionava pedrinhas — grande falta de serviço²⁷⁸!

Por carta do compadre, o reverendo descobriu que a próxima visita era um “alto figurão itinerante²⁷⁹, em via de honrar-lhe a casa com a sua nobilíssima presença”.

Doutor Emerêncio do Val²⁸⁰, “nosso ex-ministro em Vienna d'Áustria²⁸¹, homem de muito saber e distinção de maneiras, um desses diplomatas à antiga, como já os não há nesta república que etc. etc.”, em viagem de recreio pelo interior, a matar saudades do país (..) Um diplomata agora... Ahn! A coisa variava...

O padre²⁸² era ajudado por sua caseira e afilhada²⁸³, Maria Prequeté²⁸⁴, que arrumava a casa, lavava roupa, preparava pitéus e oferecia “como propalavam as más-línguas: ternura²⁸⁵”. Eles compartilhavam uma intimidade que suscita comicidade, seja pelo tratamento inusitado e chulo²⁸⁶, seja pela informalidade da relação, seja pelo espaço concedido à criada. Antes da chegada do hóspede, eles tinham muito para tratar e decidir. Assuntos sérios²⁸⁷: qual pato matar, a toalha de mesa e a roupa de cama a usar, o tratamento a dispensar. É importante frisar que o narrador ridiculariza a importância dessas decisões. Mesmo depois de decidida as questões cotidianas, a morena, que “tinha braços a Machado de Assis²⁸⁸”, percebeu uma “nuvem de nostalgia” e um olhar saudoso do padre para o seu velho pito de barro.

— Acorda, boi sonso²⁸⁹! Amode²⁹⁰ que está ervado?...
O reverendo abriu-se. Era o pito. Eram já saudades²⁹¹ do velho pito... Pois não ia privar-se desse amigo de tantos anos durante a estadia do “empata”²⁹²? Tinha educação. Não desejava impressionar mal um homem de raro primor de maneiras. E o pito, se é bom, é também plebeu²⁹³, e mais que plebeu, chulo.

O reverendo resignado compreendia que era necessária a abstenção²⁹⁴, não havia remédio, pois diante de “homem de requintes” deveria prevalecer à circunstância e manter a dignidade do clero. Os preparativos para a chegada do diplomata são hilários, ações com

“grande alvoroço de saia e batina²⁹⁵”. Prequeté realizou milagres²⁹⁶ para que a casa e o “seu restaurado²⁹⁷ padrinho” estivessem à altura de “Vossa Diplomacia²⁹⁸”.

— Chi²⁹⁹!... A coroa está que é uma tapera³⁰⁰! — exclamou.

E, expedita, *zás*³⁰¹! *zás*! deu nela uma alimpa de tesoura.

— E o breviário? — interpela de súbito o padre.

Andava de muito tempo sumido, o raio do livro³⁰²; procura que procura, descobrem-no afinal no quarto dos badulaques, feito calço³⁰³ numa cômoda capenga. A Prequeté — maravilhosa caseira! — com uma dedada de banha pô-lo escorrito e envernizado, a fingir com tanta perfeição uso diário que nem Deus desconfiaria da marosca.

— Que mais? — disse ela depois, plantando-se a distância para uma vista de conjunto ao seu restaurado padrinho. E como de alto a baixo tudo estivesse a contento: “Está mesmo *pshut*³⁰⁴! concluiu, brejeira, borrifando-lhe por cima um chivilho de água Florida para disfarçar³⁰⁵ o ranço.

Ficou o padre um amor de reverendo, liso e bem amanhado como um cônego de oleografia³⁰⁶. Ele próprio o reconheceu ao espelho, e, nadando nas delícias daquele carinho sem par — e muito agradável a Deus³⁰⁷, pois não! —, sorriu-se babosamente, acariciando-a no queixo:

— Esta marota³⁰⁸!”

A chegada do hóspede surpreende, pois as expectativas não foram correspondidas, criando um clima ainda maior de cumplicidade cômica entre o reverendo e a afilhada. Desde o início, quando desce do cavalo, o diplomata cria estranhamentos e confusões, criados pela troca de identidades, acentuada por uma “desilusão” no reverendo, que atinge o clímax na mesa pela falta de educação do pretense diplomata durante o jantar.

O homem³⁰⁹ comia com a faca, baforava no copo, chupava os dentes. Um puro pai da vida³¹⁰. Observando-o por cima dos óculos, o reverendo piscava para a caseira, que, da cozinha, pela fresta da porta, torcia³¹¹ o nariz à pífia excelência excursionista. Ao trincar do pato, desastre³¹². O doutor deixou cair no chão um osso, que apanhou logo, muito encalistrado. Depois, às voltas a asa do palmípede³¹³, falseou-se-lhe a faca, resultando espirrar-lhe à cara um chuvisco de arroz. A Prequeté por sua vez espirrou lá dentro uma risadinha de mofa, acompanhada dum mortificante *ché*³¹⁴!...

Por uma questão de cerimônia, o reverendo privou-se do pito, mas para este “cretino”³¹⁵ não haveria necessidade, matutava o padre: como seria possível na mesa uma ação desastrada daquele tipo, “um estupor”? Quando veio o café, e o “doutor³¹⁶” começou a puxar uma conversa sobre remédios e farmácias, a confusão é resolvida. O padre aproveitou

a oportunidade para tirar a dúvida, confirmar o mal-entendido e desmascarar o convidado, questionando o ambíguo hóspede, que singelamente esclareceu e trouxe alívio ao reverendo: ele poderia usar o pito.

— Sou farmacêutico³¹⁷, e vim estudar a localidade a ver se é possível montar aqui uma botica. Portei em sua casa porque...

O padre mudou a cara.

— Então não é o doutor Emerêncio, o diplomata?

— Não tenho diploma³¹⁸, não, senhor, sou prático...

O padre sorveu dum trago o café e refloriu a cara de todos os sorrisos de beatitude; desabotoou a batina, atirou com os pés para cima da mesa, expeliu um suculento arrote³¹⁹ de bem-aventurança e berrou para dentro:

— Maria, dá cá o pito!

Quando foi publicado antes da coletânea, na *Revista do Brasil*, em 1919, e nas primeiras edições de *Cidades Mortas*, o conto recebeu o título de *Gramática Viva* e o subtítulo *De Como se formam locuções familiares*. Assim, Lobato aproveitava e ressaltava um dos seus objetos de zombaria prediletos: os gramáticos e as suas aulas de língua portuguesa (“ciência de torturar crianças e ensandecer adultos”). Parte da etimologia e da semântica da expressão é esclarecida pelo desfecho da história e pelo segundo parágrafo: quando um gramático, “apenas isso”, visitou a terra e foi confundido como uma “influência política”.

Usada em sentido pejorativo, para expressar decepção ou pouco-caso, e aplicada ao próprio gramático, mal descobriram que ele era apenas isso e não “influência política” como o supunham, descreve-se aqui o fato que lhe deu origem. E pede-se perdão aos gramaticões de má morte pelo crime de introduzir a anedota na tão sisuda quão circumspecta ciência de torturar crianças e ensandecer adultos³²⁰.

4.8 Pedro Pichorra (1910)

Primeiro conto que focaliza exclusivamente o campo e os causos da vida rural³²¹ de uma cidade não nomeada do interior do Brasil. O texto relata uma zombaria do pai de Pedro Pichorra, que transforma seu filho³²² e toda a sua linhagem em objeto de escárnio na região.

Como vimos, no conto *Cidades Mortas*, abertura da coletânea, Lobato apresenta uma fotografia da região decadente do norte paulista, abandonada pelo “progresso nômade”. Neste instantâneo, a ênfase do relato concentra-se no diagnóstico do que restou das relações sócio-econômicas-culturais sob os escombros de uma cidade moribunda. Entretanto, no final do conto de abertura da coletânea, há seis parágrafos sobre a situação no campo. Abaixo transcrevemos o primeiro deles.

Isso, nas cidades. No campo não é menor a desolação. Léguas a fio se sucedem de morraria áspera, onde reinam soberanos a saúva e seus aliados, o sapé e a samambaia. Por ela passou o Café, como um Átila.

Se em *Cidades Mortas* a descrição é genérica, podendo ser adaptada para qualquer região por onde passou a monocultura cafeeira, no conto Pedro Pichorra, Lobato coloca foco em um particular cenário do campo, do “lá fora”, ambientando seus personagens em uma “sitioca pitoresca”, na “Grotta Funda”. Nos dois primeiros parágrafos, há a descrição do lugar. Novamente, como em *Noite de São João*, percebemos uma “sépia” realista do escritor-pintor para contextualizar a história e preparar o relato do caso.

Quem dobra o morro da Samambaia, com a vista saturada da verdura monótona, espairose na Grotta Funda ao dar de chapa com uma sitioca pitoresca. E passa levando nos olhos a impressão daquela sépia afogada em campo verde: casebre de palha, terreirinho de chão limpo, mastro de Santo Antônio com desenhos já escorridos da chuva e a bandeira rota trapejante ao vento. Dois mamoeiros no quintal, apinhados de frutos; canteiros de esporinhas com periquito em redor e manjericões entreverados. Um pé de girassol magro e desenxabido, a sopesar no alto uma rodela cor de canário; laranjeiras semimortas sob o toucado da erva-de-passarinho.

Nos fundos da casa vê-se o lavadouro, descoivarado apenas, num poço onde o corgo rebrilha três palmos d'água. Sobre um taboão emborcado a meio lá está batendo roupa a Marianinha³²³ Pichorra, mulher do Pedro Pichorra, mãe de nove Pichorrinhas³²⁴. É ali o sítio dos Pichorras e até a Grotta Funda já é conhecida por Fundão da Pichorrada.

Lobato escreve sobre o fracasso³²⁵ a partir de um caso que poderia representar o rito de entrada ao mundo adulto de Pedrinho Pereiras, quando ele tinha 11 anos e ainda não era

chamado pelo pai “com infinita ironia³²⁶” de Pedro Pichorra. Para um leitor urbano, os nomes não causariam estranhamentos e nem seriam pretextos para um conto. Entretanto, para quem conhece os nomes originais e sabe o significado da palavra pichorra, vale a pergunta do narrador e a leitura do conto.

Por que os antigos Pereiras de Souza, do Barro Branco, vieram a chamar-se Pichorras? É toda uma história. Pedrinho ia nos onze anos. Já se destabocara³²⁷ e já preferia, em matéria de fumo, o forte, bem melado. Na véspera realizara o sonho de toda a criança da roça — a faca de ponta. Dera-lhe o pai, como um diploma de virilidade.

De posse da “companhia” da faca de ponta, o sonho de ser homem e poder se defender sem ajuda de “gente grande” já se torna realidade no dia seguinte: quando o pai manda o filho pegar a égua para ir ao sítio do Nheco³²⁸ para dar um recado sobre o trato da venda de um porco capado.

— Agora você vai ao sítio do Nheco e diga praquele tranca³²⁹ que dou o capadete pelos vinte e cinco mil-réis.
Pedrinho abriu cara de quem estranhava a ordem.
— Sozinho?
— Ué! E a faca, então? Não é “companheiro”³³⁰?
O argumento valeu. Pedrinho, sem mais palavra, deu rédea e, *lept!*³³¹ *lept!*, arrancou estrada afora.

Por causa do sobrenatural, o desafio para Pedrinho era grande, mas ele não tinha escapatória, precisaria enfrentar o medo de assombração, passando pela temível figueira onde diziam de forma bem-humorada.

Passavam-se coisas do arco de velha ali (..) o capeta juntava a sua corte inteira debaixo dela para pinoteamento de um samba do inferno³³². Os sacis³³³ marinavam galhos acima em cata de figuinhos, que disputavam aos morcegos. Lobisomens³³⁴, então? Vinham aos centos focinhar o esterco das corujas. Almas penadas³³⁵, isso nem era bom falar! Quando o Quincas da Estiva³³⁶ contava casos³³⁷ da figueira, não havia chapéu que parasse na cabeça.

E foi neste estado de espírito que o garoto³³⁸ empreendeu sozinho sua primeira travessia, ou melhor, ele com a sua “lâminha rebrilhante”, a sua “sardinha³³⁹”. Na ida não foi problema, a claridade venceu o medo, mesmo assim “passou rápido e encolhidinho³⁴⁰ — por via das dúvidas”.

A negociação da venda do porco do Nheco não foi concluída, pois o “tranca” argumentou que o “toicinho baixou”, pela oferta de Minas: “tem descido um “poder” de capadaria que mete medo³⁴¹”. Na cabeça do menino, o fracasso³⁴² da venda parecia prenunciar algum desastre na volta. O medo agarrou-se no rapaz, que teria o desafio de cruzar com a figueira mal-assombrada à noite. Chegando lá, de olhos fechados³⁴³, com muito receio, ele passou pela árvore e tudo transcorreu bem. A primeira travessia parecia estar concluída quando, perto do sítio, a égua empina a orelha e passarinha. O garoto temeroso escutou o medo que sussurrava em sua cabeça.

— Égua velha passarinhos³⁴⁴ é saci — sugeriu dentro dele o medo. E o menino, retransido, vê de repente, no barranco, um saci de braços espichados, barrigudo, “com um olho de fogo que passeava pelo corpo”.
— Nossa Senhora da Conceição, valei-me³⁴⁵!
Assustado por aquele berro o “olho do saci voou pelo ar, piscando...”

O susto do rapaz o fez voltar transtornado³⁴⁶, trêmulo e sem fala. Agarrado ao seu pai, com muito custo, contou sobre a “aparição”. O velho, “entendidíssimo³⁴⁷ em demonologia rural³⁴⁸”, garantia ao garoto que ele estava “bobeando”: “não³⁴⁹ há saci nestas bandas”. Para provar que estava certo, o velho interrogou o garoto, chegando ao veredito e ao desfecho satírico do conto por “troça³⁵⁰ do próprio pai”, diminuindo e ridicularizando o “porquerinha³⁵¹” do filho.

O velho clareou a cara e, desmanchando as rugas da testa, disse rindo:
— O que mais não se aprende neste mundo!... Sabe o que você viu, menino? Você viu o saci-pichorra....
E mudando de tom, depois de refletir durante um bom par de minutos:
— “Quedelle” a faca?
— Pra quê? - perguntou o menino, desconfiado.
— Deixe ver, dê cá a faca.
Pegou dela e pô-la à cinta. E, ríspido:
— Vá dormir.
Pedrinho, compreendendo a degradação, ergueu-se, com lágrimas nos olhos.
— E a faca? perguntou.
— Fica comigo. Pra você, porquerinha³⁵², é canivete marca anzol ainda³⁵³.
E com infinita ironia:
— Vá dormir, Pedro... Pichorra!...

O pai decepcionado com o filho, que confundiu³⁵⁴ um saci³⁵⁵ com um vagalume-guaçu que pousara em uma cântara d'água à beira do barranco, uma pichorra, lembrou o falecido sogro Chico Vira³⁵⁶, “o caboclo mais medroso³⁵⁷ da Estiva”.

E, assim, o rebento masculino dos Pereiras, do Barro Branco, virou, por troça³⁵⁸ do próprio pai, o tronco duma nova família, essa Pichorrada que hoje põe a nota sépia da sitioca na verdura monótona da Samambaia.

4.9 Cabelos Compridos (1904)

Este conto, escrito no último ano do curso de Direito em São Paulo, apresenta uma caricatura mordaz de um personagem, Das Dores, que tem cabelos compridos para compensar as suas ideias curtas. Ela sintetiza aquilo que por muitos indícios biográficos leva-se a supor que Lobato muito abominava: as pessoas que não pensam por si só, que vão com “os outros”, fáceis de serem influenciadas e que se constituem massa de manobra, gado a ser tocado. Como mencionado, Lobato era admirador de Nietzsche e considerava a individualidade como um algo maior a se cuidado. O conto de uma forma bem-humorada ridiculariza das Dores, destacando o valor da individualidade e da autenticidade.

Não há referência a nenhum espaço ficcional e o narrador é de terceira pessoa. Desde o início, há um contraste³⁵⁹ da linguagem afetiva na descrição do personagem com a dureza na avaliação sobre Das Dores. O que torna o texto ainda mais engraçado, pois essa oposição, na construção do objeto de zombaria, causa um imediato efeito de humor. Além disso, as repetições da primeira frase, “Coitada da Das Dores, tão boazinha...”, e do diminutivo reforçam a ironia e o sarcasmo. No primeiro momento, Lobato descreve o personagem, apresentando uma assimetria que prenuncia efeitos de humor. Das Dores possui uma única qualidade, a de ser boazinha, mas muitos defeitos.

— Coitada da Das Dores³⁶⁰, tão boazinha³⁶¹...

Das Dores é isso, só isso — boazinha. Não possui outra qualidade. É feia, é desengraçada, é inelegante, é magérrima³⁶², não tem seios, nem cadeiras, nem nenhuma rotundidade posterior; é pobre de bens e de espírito; e é filha daquele Joaquim da Venda, ilhéu de burrice ebúrnea³⁶³ — isto é, dura como o marfim. Moça que não³⁶⁴ tem por onde se lhe pegue fica sendo boazinha.

— Coitada da Das Dores, tão boazinha...

A sua única vantagem em relação às outras moças, o comprimento do cabelo, é anulada de imediato, numa citação-piada pela referência ao filósofo alemão Schopenhauer.

Só tem urna coisa a mais que as outras — cabelo. A fita da sua trança toca-lhe a barra da saia. Em compensação suas ideias medem-se por frações de milímetro³⁶⁵, tão curtinhas são. Cabelos compridos, ideais curtas, já o disse Schopenhauer³⁶⁶...

A comicidade está explícita na caracterização do aspecto físico do rosto, somado à sua inteligência homeopática e a sua mesquinhez interior. Diante de semelhante fracasso, o autor responsabiliza a natureza, que realizou “pirraça”.

A natureza pôs-lhe na cabeça um tabloide homeopático³⁶⁷ de inteligência, um grânulo de memória, uma pitada de raciocínio — e plantou a cabeleira³⁶⁸ por cima. Essa mesquinhez por dentro. Por fora, ornou-lhe a asa do nariz com um grão de ervilha³⁶⁹, que ela modestamente denomina verruga, arrebitou-lhe as ventas, rasgou-lhe uma boca de dimensões comprometedoras e deu-lhe uns pés... Nossa Senhora, que pés! E outras pirraças³⁷⁰ lhe fez que, ao vê-la, todos dizem comiserados:
— Coitada da Das Dores, tão boazinha...

A caricatura da Das Dores prossegue, descrevendo as suas relações com as amigas, “as outras”, e o argumento inócuo, um alogismo de pensamento, usado por ela para justificar a sua ida à Igreja no domingo.

Das Dores só faz o que as outras fazem e porque³⁷¹ as outras o fazem. Vai à igreja aos domingos, de livrinho na mão, ouve a missa, ouve a prédica, reza. Nunca falhou um dia. Se lhe perguntarem o porquê daqueles atos responderá muito admirada da pergunta:
— Mas se todas vão!
O grande argumento de Das Dores é esse: as outras. Ouve o sermão do padre e chora³⁷² nos lances trágicos, não porque compreenda algo daquela retórica, nem por que sinta vontade de chorar — mas porque as outras choram.

Neste ponto, Lobato, para ilustrar as ideias curtas e a dificuldade de raciocínio da moça, relata uma história que, por ser cômica, rebaixa ainda mais a sua vítima. A partir da dificuldade³⁷³ cognitiva de “galgar do concreto ao abstrato³⁷⁴” e “tomar tudo quanto ouve ao pé da letra³⁷⁵”, o autor narra um episódio acontecido durante uma prédica de “um padre em missão pela zona³⁷⁶”. Das Dores não³⁷⁷ entendeu o discurso do “orador famoso pelas muitas almas que desatolara do chafurdeiro³⁷⁸ de Satanás”. O que ela compreendeu foi apenas um “pedacinho”³⁷⁹:

Meditai, meus irmãos, reflete em cada uma das palavras das vossas orações quotidianas, pois do contrário não terão valor as vossas orações.

O “estranho conselho” do padre visitante³⁸⁰ foi tomado literalmente por Das Dores, ao pé da letra, misto de ingenuidade, tolice, burrice e inadequação no processo de lidar com as informações não concretas. Ou seja, o autor criou uma situação imprevisível e surreal³⁸¹, fruto da pouca inteligência da moça: para cada palavra da oração, a protagonista refletia, divagava e trazia³⁸² outros vocábulos, num encadeamento aleatório, absurdo e, por isso, muito cômico. Claro que tal procedimento impedia sempre que Das Dores concluísse a reza, pois ela era sempre vencida pelo sono. A transcrição do pensamento desconexo e das associações livres da moça é hilária.

— Padre-Nosso que estais no céu; padre; padre; os padres; padre Pereira; padre vigário... Padre Luís... Coitado³⁸³, já morreu, e que morte feia — estuporado!... Padre... Que ideia do seu cônego mandar a gente pensar nas palavras! Nem se pode rezar direito...

— ...nosso; nosso é o que é da gente; nossa casa; nossa vida; nosso pai (..)

— O pão nosso; pão; pão; pão... Por que será que quando a gente repete muitas vezes uma palavra ela perde o jeito e fica assim esquisita? Pão; pão; pão... Por falar em pão, como anda minguado o pão do Zé Padeiro! E que pão ruim! Azedo... Pão sovado; pão de cara; pão de Petrópolis... (..)

— ...dai-nos hoje; hoje; hoje... Que é que eu fiz hoje? Ahn! Que soneira!

— ...e livrai-nos, Senhor; senhor; ilustríssimo senhor Gustavo da Silva. Bonito nome! Senhor amado; Senhor morto; senhor, se-nhor, nhor, nhor-se...

—...de todo o mal; mal; mal... mal... al...

Os olhos de Das Dores fecharam-se³⁸⁴, o corpo moleou e o seu sono foi um só até ao romper do dia.

O final do conto é mais um achado humorístico de Lobato. Das Dores considerou a ideia do cônego uma “grossa asneira³⁸⁵” e, justamente para essa tolice, “pela primeira vez na vida duvidou³⁸⁶”, libertando-se daquilo que considerava errado para continuar a rezar pelo método antigo: “mais rápido, correntio e com certeza mais agradável a Deus”.

As ideias curtas da protagonista em relação ao padre visitante levaram à desconfiança e uma ironia típica dos ignorantes, pois toda vez que alguém mencionava o nome do

religioso, ela “floria a cara com uma risadinha irônica³⁸⁷”. No seu raciocínio de uma pessoa simples, com pouco estudo e pouco letrada, a conclusão era elementar e óbvia.

Quem se saiu mal do incidente foi o pobre³⁸⁸ do missionário.

O desfecho também faz rir da ingenuidade³⁸⁹ e da pouca sagacidade da protagonista, que duvidou daquilo que não havia necessidade. Mesmo os leitores mais piedosos não podem compartilhar ou defender o ponto de vista da Das Dores. Para Propp, essa situação é um ótimo exemplo do aspecto de comicidade marcado pela diferença, ridicularizando e suscitando o riso em relação ao diferente e ao peculiar.

4.10 O “Resto da Onça” (1923)

Como vimos, na edição da Editora Globo, de 2007, há um equívoco em relação à data atribuída a este conto. Afinal, o texto já estava presente nas primeiras edições de 1919 e 1920. Logo, não pode ser de 1923. Independentemente, do ano de escritura, é um conto com muitos aspectos cômicos a partir de uma história de uma caçada do coronel Cerqueira César.

Antes do caso propriamente dito, que dá o título do texto, Lobato encontra um espaço aparentemente imprevisível para fazer graça sobre um conto sofrível de um poeta imortal, apresentando um ponto de vista metaliterário ao explicitar uma teoria aplicada para leitores leigos, sobre a natureza do gênero conto e sobre a importância central do enredo.

O conto inicia com uma crítica devastadora a um texto do poeta parnasiano Alberto de Oliveira, pseudônimo de Antônio Mariano de Oliveira (1857-1937). Um elemento curioso devido às muitas reformulações realizadas por Lobato: nas primeiras edições a referência era para um imaginário Arthur Pecegueiro, que no conto era imortal da Academia de Letras de Itaoca. A troca para Alberto de Oliveira, imortal fundador da cadeira oito da Academia Brasileira de Letras, explicita uma crítica bem-humorada e indireta à ABL, alvo recorrente em diversos textos lobatianos.

O diálogo é muito leve e espirituoso em contraste³⁹⁰ com a avaliação negativa do conto. Novamente, como no texto anterior, a oposição entre as formas linguísticas usadas e o conteúdo, considerando o contexto, ressalta ainda mais o caráter cômico da situação. Isto é, a forma despretensiosa sobre um tema elevado, uma roda de conversa entre amigos de uma cidadezinha sobre crítica literária, suscita o riso. Além disso, há dois elementos surpreendentes, que acrescentam ainda mais humor ao texto: os imortais³⁹¹ tornam-se objetos de zombaria de simples moradores³⁹² (mortais não-literários) e, o mais inesperado, quem desempenha o papel do crítico literário, por incrível que pareça, é a cozinheira Josefa³⁹³, “velha mulata sabidíssima (...)parenta da cozinheira de Molière³⁹⁴”.

— Leram o conto do Alberto de Oliveira³⁹⁵?

— O imortal?

— Sim.

— Perdemos alguma coisa?

— Não perderam coisa nenhuma, que aquilo é maçador. Confesso que bocejei de enfado e, consoante um velho costume, passei-o à minha cozinheira, velha mulata sabidíssima, parenta da cozinheira de Molière.

— Josepha, lê-me isto e bota opinião.

A caracterização da cozinheira é saborosa, suas posições sobre literatura e as aproximações entre o fazer da culinária e o escrever literatura são muito bem desenvolvidas, merecendo uma análise que foge o escopo desta dissertação. Também vale destacar a imprevisível e inteligente comparação do rato com o bom leitor, pois, segundo o narrador, ambos sabem escolher aquilo que é bom.

Josefa³⁹⁶ tem um maravilhoso paladar quituteiro. Seus tutus com torresmo, o picadinho que ela faz, as moquecas!... São puríssimas obras de arte capazes de rematar de inveja ao próprio Vatel, se Vatel acaso ressuscitasse. Pois bem: o mesmo gênio que a Zefa³⁹⁷ demonstra na confeição de urna obra prima culinária, demonstra-o no julgamento das coisas de literatura. Tem o faro que não falha do rato³⁹⁸, o qual entre cem queijos, escolhe sempre o melhor. Por essa razão, quando me sinto em dúvida apelo para o seu juízo instintivo e acato-lhe a sentença³⁹⁹ como emanada da própria Minerva.

A avaliação da cozinheira e a comparação do texto com os ingredientes da cozinha são divertidíssimas e valem a leitura. Por intermédio do “sinhozinho⁴⁰⁰”, protagonista desta primeira parte do conto, Lobato parece marcar posição para defender o “conto que conte

coisas” e transmitir sua admiração por escritores que não fantasiem e não enfatizem o psicológico.

- Então, Zefa? — insisti. Ela refranziu os lábios num muxoxo.
- Não fede, nem cheira⁴⁰¹, disse, é virado de feijão velho mexido com farinha mal torrada⁴⁰². Falta sal, tem gordura demais — parece comida feita pelas alunas de cozinha da Escola Normal⁴⁰³, concluiu num sorriso de veterano ao ouvir falar em proezas de recruta.
- Mas, Zefa, que diz o homem afinal de contas?
- Não diz nada⁴⁰⁴, engrola⁴⁰⁵, engrola, vai pra lá, vem pra cá e a gente fica na mesma. É dos tais perobinhas da miúda que outro dia mecê chamou... como é?... pici... pici⁴⁰⁶
- ... cólogos, psicólogos. Os homens dos estados d’alma. Penso como você, Josefa. Quero conto que conte coisas; conto de onde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu, como o fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não. Contos em suma, como os de Maupassant ou Kipling...
- Ou de seu Cornélio Pires...
- Perfeitamente, do Cornélio, do Artur Azevedo, contos onde haja drama, comédia ou pelo menos uma anedota original. Mas estas pretensiosas águas panadas, este fantasiar por páginas e páginas sem lance que arrepie o cabelo ou repuxe músculos faciais, esta gelatina insossa⁴⁰⁷ da Academia de Letras de Itaoca...
- Josefa, quando lhe falam na Academia⁴⁰⁸ de Itaoca, regala-se toda, e toda se expande em risos. Ficou assim desde que leu a Condessa Felisberta e várias imortalices quejandas.

A conversa da roda e a aposta divertem, pois em qual cidade do sertão⁴⁰⁹ do Brasil o assunto trataria sobre literatura e a arte da carpintaria dos contos? Há um fator inverossímil que é cômico: a impossibilidade⁴¹⁰ da existência de uma cidade de coronéis brasileiros interessados por literatura. O recurso da situação absurda, do alogismo, além de ser humorístico, funciona como o gancho para o início da história do Cerqueira César sobre o personagem “Resto da Onça”.

- Contos andam aí aos pontapés, a questão é saber apanhá-los. Não há sujeito que não tenha na memória uma dúzia de arcaibouços magníficos, aos quais, para virarem obra de arte só falta o vestuário da forma, bem cortado, bem cosido, com pronomes bem colocadinhos⁴¹¹. Querem vocês a prova? Vou arrancar⁴¹² um conto ao primeiro conhecido que entrar.
- E pusemo-nos de tocaia⁴¹³.
- Não tardou muito, surge o Cerqueira César.
- Viva! Fazia-te ainda no sertão, homem!
- Pois estou cá. Cheguei ontem, refeito, oxigenado, reverdecido de alma e corpo. Que delícia é o sertão!

- Muita caçada?
- Dez queixadas, três antas... E, por falar, já ouviram vocês a história do “Resto de Onça⁴¹⁴”?
- “Resto de Onça”?! exclamamos todos aparvalhados. César gozou o nosso espanto. Depois, narrou.

A narrativa do caso da caçada começa com os preparativos para uma batida às onças, dirigida pelo Quim da Peroba⁴¹⁵, capataz do coronel César, “o mais terrível caçador das redondezas” e “perito especialista⁴¹⁶” na escolha dos participantes, dos cães e das “disposições estratégicas”. César comentou que Quim exigiu a participação do “Resto de Onça”, pois ficou “aparvalhado”, querendo saber que “diabo de bicho⁴¹⁷” era aquele caçador sobrevivente.

- É um pedaço⁴¹⁸ de homem; um homem a quem a onça comeu uma parte⁴¹⁹ e que continua a viver com o resto do corpo. Pois assim mesmo ainda é um cuera que eu não troco por três sujeitos inteiros da cidade. Mecê vai ver.

De fato, vi. Organizado tudo, na véspera da caçada à tarde o primeiro a apresentar-se foi o “Resto de Onça”.

- “Stardes⁴²⁰”.

Era um caboclo chupado sem o braço direito, sem um olho, sem um pedaço de cara⁴²¹. Horrível! Uma bochecha fora lanhada e despegara com parte dos lábios e um dos olhos, de modo que aquilo por ali era uma só pavorosa cicatriz, repuxada em várias direções. Entreabriu a camisa: no peito a mama esquerda arrancada a unhaços era outra horrível cicatriz de arrepiar.

Cerqueira César prossegue a narrativa, descrevendo a luta de vida e morte de “Resto da Onça” com uma “bela onça-pintada, matreira como chachorro-do-mato, com manhas de negro fujão⁴²²”. Ela, antes de infernizar sua fazenda, matando gados e porcos, também havia sido um castigo na fazenda do Coronel Eusébio na beira do sertão. Depois de perseguida por mais de um ano, o coronel César decidiu:

- Quim, disse ele, vá juntar gente e cachorrada. Bote um exército aqui pra domingo, e vamos picar de bala essa malvada. Quero ver o couro dela aqui no chão, com seiscentos milhões⁴²³ de diabos!

A expedição foi montada e “Resto de Onça” conseguiu vencer a fera devido à coragem do seu cão Brinquinho⁴²⁴, um dos cinquenta cachorros onceiros, de “cinco léguas de roda”, que foram levados para a expedição. Da “cachorrada inteira”, Brinquinho “acuou primeiro de todos” e “dentava na bicha⁴²⁵” enquanto “Resto”, “seco por ganhar a glória da caçada”, foi o primeiro a se atracar com a “bicha”. Mais uma vez, o recurso da comicidade pelo nome: a vitória foi graças a um cachorro com nome tão inofensivo⁴²⁶.

Tudo isto que levo agora um tempão contando se passou num corisco⁴²⁷ de minuto. Lá em certo momento pude alcançar a faca — faquinha à-toa de matar porco. Saquei a faca e casquei no pescoço da bicha. Quem disse enterrar? Vergou, a porqueira, como se fosse de lata⁴²⁸, sem calar nem a pontinha! Me vi perdido. ‘Ferra, Brinquinho!’ Aquela pessoa⁴²⁹ de quatro pés, com uma coragem louca, zás⁴³⁰!, outra dentada. A onça me folgou, e eu vi romper do mato o primeiro caçador. Era justamente o meu sogro. — Atira, Nhô Vado! — gritei.

Que atirar nada! O raio do maleiteiro⁴³¹ ficou tão estupefocado de me ver na goela da onça, que estremeceu no lugar.

— Atira, Nhô Vado!

Que nada⁴³²!

Nisto houve jeito de eu desentalar a espingarda e entrouxar o cano na goela da onça. Estrondei o tiro; a bicha moleou de banda. Eu estava em pedaços, mas não sentia dor nenhuma. Só me lembro que, ainda no chão, puxei a espingarda de dentro da boca da onça, virei⁴³³ o cano para o lado do meu sogro e sapequei nele o segundo tiro, junto com um nome ofensivo à defunta avó da minha mulher, Deus que me perdoe! De reiva⁴³⁴... Depois veio a dor e perdi os sentidos.

“O Resto de Onça” tomou fôlego.

— E fiquei assim. O braço direito, sem carne, sem osso inteiro⁴³⁵, foi preciso o médico cortar com a serra; a cara e o peito foram sarando e fiquei assim, resto de onça, caco de gente, mas homem ainda para escorar⁴³⁶ o diabo!

Com a finalização da história, o narrador retorna à roda de amigos e focaliza a glória de “sinhozinho”, que venceu a aposta de que seria possível um conto do primeiro que aparecesse em sua casa. Assim, o narrador parece mostrar que sobre o sertão paira sempre histórias que merecem registro para o leitor urbano. Para diminuir a vitória do anfitrião, o “ranzinza⁴³⁷ do grupo” tenta desqualificar a narrativa, não aceitando que o “causo” fosse um conto, mas apenas uma anedota de caçador. Mais uma vez, o narrador, de forma bem-

humorada, defende sua teoria do que seria um bom conto, criticando o excesso de psicologia, “arquimaçadora⁴³⁸” dos contos modernos.

- Está enganado. Tem todas as qualidades de um conto e tem a principal: poder ser contado adiante de modo a interessar por um momento o auditório.

Dê ao fato forma literária, umas pitadas de descritivo, pronomes por ali, uns enfeites pimpões⁴³⁹ e pronto! - vira conto dos autênticos, dos que não secam a paciência⁴⁴⁰ da humanidade com a arquimaçadora psicologia⁴⁴¹ do senhor Alberto de Oliveira.

4.11 *Por que Lopes se casou* (1903)

Mais um conto do período em que Lobato estava na faculdade, mais um texto engraçado e leve sobre um tema pesado: o casamento. Na sua correspondência com o amigo Rangel, a temática é recorrente, e Lobato apresenta-se sempre muito gozador e irônico. Há diversas referências, principalmente quando o amigo comunica a decisão de se casar. Nos textos do jovem Lobato, é possível identificar um ceticismo latente em relação ao casamento.

Novamente, o narrador é em terceira pessoa e não há uma referência específica ao espaço ficcional. Entretanto, como a história se passa em uma sessão de cinema, com certeza, o espaço é urbano. No conto, o narrador apresenta dois amigos: Lucas e Lopes⁴⁴². O encontro com amigo de adolescência é a oportunidade para que Lucas desabafe sobre a máquina⁴⁴³ voraz que se transformou a sua casa e sobre a necessidade do “trabalho de negro cativo⁴⁴⁴” para manter a sobrevivência da família. Ele assume que fez uma asneira por ter se casado, arrependido⁴⁴⁵ por escolher uma “jararaca⁴⁴⁶” e por ser pai de uma “legião⁴⁴⁷” de 12 filhos e “já alguns avos⁴⁴⁸ do décimo terceiro”. As maiores queixas são em relação à mulher⁴⁴⁹, verdadeiro pesadelo:

Uma fera⁴⁵⁰, Lopes! Dessas que lançam com o prato à cara do marido se este torce o nariz ao quitute. E feia⁴⁵¹, desleixada, lambona, cabelos despenteados, um fedelho aos berros no braço, as chinelas a arrastarem-se pela casa, *trec, trec, trec*⁴⁵². Traz à cinta a penca de chaves um rabo de tatu⁴⁵³ que até a mim inspira respeito. Dirige o movimento da casa a lambadas. Grita sem parar, deblatera, diz nomes, arranca⁴⁵⁴ a orelha às criadinhas. É um despotismo de saias a serviço dum estado de sítio⁴⁵⁵ que suprimiu o meu poder marital, o meu pátrio poder, o meu poder animal⁴⁵⁶ de homem e me põe, na casa humilde e caladinho, de orelhas murchas como um lazarento burro⁴⁵⁷ de carroça.

Lucas conta que para atenuar refugia-se no trabalho da repartição, que afasta-o da “inferneira⁴⁵⁸”, mas pouco adianta: quando volta ao lar, a guerra⁴⁵⁹ recomeça. Até nesse inferno, Lucas faz graça: “um círculo que esqueceu ao Dante⁴⁶⁰”, principalmente quando ele se esquece de algum item da lista de compras. Lopes, “arrepido ante as confidências”, tenta propor algumas soluções divertidas para descontrair o amigo e mostrar as compensações que os filhos podem representar. Mas Lucas tem 12 filhos. É cômico para os leitores e trágico para o protagonista.

— Em teu caso, Lucas, eu recorria aos meios extremos, ao divórcio, à bolinha⁴⁶¹...

— Caçoa, caçoa. Eu também caçoava...

— Mas, Lucas, estás a exagerar. Dou de barato que seja assim. Mas há compensações. Os filhos, por exemplo, as sãs alegrias⁴⁶² da paternidade...

— Os filhos... Têm muita graça o primeiro, o segundo e ainda o terceiro. Depois, do quarto ao décimo segundo... que pestinhas infernais! Destroem tudo, põem a casa imunda, vivem num corropio de travessuras capaz de endoidecer⁴⁶³ um santo.

Não sei se os filhos dos outros são assim, mas os meus batem todos os recordes. Há um, o senhor Lulu, que denuncia um novo Átila⁴⁶⁴. Diverte-se em quebrar, furar, judiar, escangalhar o que encontra. Ontem procurei um livro — livro de contas, sossega! — e fui encontrá-lo no quintal, dentro duma poça d’água, à guisa de barragem de dique. Só em louça quebrada esse patife me dá um rombo de quarenta mil-réis⁴⁶⁵ por mês. E não é só ele.

Na descrição dos filhos, Lucas parece estar abrindo um catálogo das peraltices de crianças educadas sem limite. Um por um, Lucas enumera seus filhos, Eduardinho, Inazita, Leandro, Lucas, Bentinho, Juvenal, e apresenta as preferências de “traquinices” de cada um deles. Ainda estava na metade da “legião” quando Lopes o interrompe para colocar a culpa no próprio amigo, que por sua vez aceita a responsabilidade pela situação, realizando uma confissão: ele é uma “tapera⁴⁶⁶ arrasada, incapaz dum movimento enérgico...”. Mais um personagem de Lobato que se coloca inteiramente como objeto⁴⁶⁷ de comicidade, pronto para zombaria e escárnio.

— Para um bocado, Lucas. Deixa-me tomar fôlego e fazer uma observação. Sendo assim como dizes, travessos, insubordinados, a culpa é só tua. É que lhes não dás a devida disciplina, não os corriges, não lhes torces o pepino⁴⁶⁸ no tempo propício, homem!

— Será, mas que queres? Não posso, não tenho energia. Sou uma tapera, um homem arrasado que me fiz fatalista para ter uma filosofia que me dê paz à consciência. Bem

me acusa ela de inépcia e frouxidão⁴⁶⁹ extrema... Às vezes vêm-me ímpetos de reagir, entrar em casa de guatambu em punho⁴⁷⁰ e ir deslombando às cegas a escadinha inteira, coisa de começar no frangote⁴⁷¹ das perebas e acabar nos seis gatos⁴⁷² ladrões do Chiquinho, com escala pelos cães⁴⁷³ sarnentos do Manuel, pelos canários⁴⁷⁴ azucrinantes do Júlio e pelas bonecas de pano da Mariquinha. Moê-los⁴⁷⁵ em massa, a granel e ir entregar-me à policia e pedir ao júri, de joelhos⁴⁷⁶, trinta deliciosos⁴⁷⁷ anos de paz e silêncio no fundo duma cela. Mas fica em ímpetos: sou urna tapera arrasada, incapaz dum movimento enérgico...

Lucas assustado interrompeu seu devaneio por liberdade na prisão, lembrando, ironicamente, que estava atrasado e “sua cara⁴⁷⁸ a metade” deveria estar furiosa: precisava voltar ao “repouso⁴⁷⁹ do lar”, levando as compras. O reencontro e as lamentações do amigo impactaram Lopes, que se esforça para resgatar a imagem do jovem Lucas e da “loura translúcida”, Nonoca Fagundes⁴⁸⁰, há 15 anos. O narrador reflete sobre a comédia da vida privada a partir do contraste⁴⁸¹ do poeta apaixonado que amou um “Botticelli temperado à moderna” e recebeu uma jararaca e doze capetas⁴⁸². Os sonhos não realizados e os defeitos de percurso no casamento de Lucas são cômicos por ser uma desgraça⁴⁸³ cotidiana alheia.

Era um rapagão⁴⁸⁴ alegre, todo esperanças no futuro, e amigo de arquitetar castelos de Espanha. Poetara. Amara meia dúzia de meninas em duas centenas de sonetos parnasianos e por fim elegeu como diva a Nonoca Fagundes, uma loura translúcida⁴⁸⁵, magrinha⁴⁸⁶, de fala melíflua — um Botticelli temperado⁴⁸⁷ à moderna, dizia, ele. Era bonitinha, dezessete anos, em pleno viço⁴⁸⁸ da beleza do diabo, um mimo de fragilidade, boazinha como não havia outra — boa, “boa constrictor”... Muito ingênuo, amiga de reticências graciosas, corava⁴⁸⁹ a todo instante. Dizia ele: Moram em suas faces duas rosas⁴⁹⁰ Bela-Helena. Andar saltitante, como de sílfide. Um verso dele rezava: Das plumas tens no andar a suave macieza...

Lucas amou-a em regra, e sonetou-a inteira dos cabelos aos pés, parnasianamente⁴⁹¹, nefelibatamente, com lirismo de comover⁴⁹² as pedras. Não a tratou antropofagicamente, porque a antropofagia guindada à escola estética ainda não fora inventada. Sonhou-a ao seu lado, “amiga peregrina d'alma e do coração⁴⁹³”, num arroubo perene de felicidade celestial pela estrada da vida afora...

Lopes relata que entre Lucas e sua futura víbora foram três anos de amor, nos quais o amigo despendeu uma “arrouba de versos arrancados à carne viva da inspiração”. A luta foi grande contra “rivais terríveis”, rompendo, inclusive, com família que não⁴⁹⁴ aprovava o casamento.

Cantou-lhe à janela, com muito choro de violão, todas as modinhas do tempo — Quisera amar-te, Acorda donzela — além de outras adrede compostas para aquele fim. Amou-a loucamente, “como só se ama uma vez⁴⁹⁵ na vida”. Foi desses que dizem em prosa, verso e cochicho: “Ver-te e amar-te foi obra de um só momento”. Intercalou em alexandrinos o clássico “anjo, mulher ou visão”. Esgotou inteirinho⁴⁹⁶ o alforje romântico das imagens enluaradas; recorreu à botânica e assolou o reino vegetal à cata de flores comparativas. Não contente⁴⁹⁷ com isso, ainda deambulou pelos céus e mergulhou no oceano⁴⁹⁸ em busca de imagens — que nada era bastante à imensidade daquele formidável⁴⁹⁹ amor. Casou por fim e estava reduzido⁵⁰⁰ àquilo...

Lopes, por sua vez, estava noivo, mas ainda encontrava-se muito indeciso quanto ao casamento. Casar ou não casar, hesitava bem-humorado o personagem. A tragédia particular do amigo levou Lopes a lembrar de que ele “já tinha no ativo uma dúzia de sonetos amorosos” com o risco de construir uma história semelhante. Apesar disso, ele se casa. O desfecho do conto surpreende, jogando com um alogismo⁵⁰¹ de disfunção na lógica de causa e efeito, seja pela motivação da decisão, seja pela atitude resignada de aceitar a fatalidade do casamento, pautada por uma expectativa fadada ao fracasso.

Se tinha de acabar como o Lucas, levasse sobre ele, ao menos, a vantagem⁵⁰² de menor cópia de versos à futura cascavel⁵⁰³. Porque lhe pareceu que o maior sofrimento do Lucas havia de ser o remorso da enorme bagagem de versos pré-nupciais. E era.

4.12 Júri na roça (1909)

Mais um texto de Lobato sobre a Justiça, escrito no período em que trabalhava como promotor em Areias. Novamente um texto que mescla criticidade e comicidade. Como vimos, o título original é *O Caso do tombo*. O narrador, em primeira pessoa, relata um caso de um tio, “juiz numa Itaoca beira-mar⁵⁰⁴”. De todos os contos da coletânea, é o único que faz referência ao litoral, mas, apesar dessa exceção, novamente, como pretendemos mostrar, mantém a unidade dos demais, correspondendo a mais um texto cômico.

Semelhante aos demais contos de Itaoca, de *Oblivion* e das cidadezinhas não nominadas do sertão, o texto começa com uma descrição da cidade e do tio,

contextualizando a história para o leitor. O ponto de vista é de um observador externo, que procura entender os motivos da permanência de relações econômicas primitivas e das dinâmicas sociais que levam à “coma⁵⁰⁵”, à “Pacatez⁵⁰⁶” dos ribeirões, à “ausência de emoções e comoções fortes⁵⁰⁷” e ao “mandamento do Pasmado Viver⁵⁰⁸” do “povo escasso⁵⁰⁹ como penas de frango⁵¹⁰ impúbere”, onde só “a Morte pinga⁵¹¹”.

O olhar do narrador é sempre irônico e sarcástico, sobre a “imbecilidade humana”, demonstrando uma superioridade típica de um moderno intelectual urbano. Convém destacar que há, neste conto, uma referência ao “Mestre Machado” e novamente a explicitação de uma preocupação recorrente dos moradores: “matar o tempo⁵¹²”.

Homem sessentão⁵¹³, cheio de rabugens, pigarros e mais macacoas da velhice, nem por isso deixa de ser amigo da pulha, como diria Mestre Machado. Gosta de contar pilhérias e casos de truz, que meio descambam em caretas reumáticas, muito de apiedar corações sobrinhos.

Os seus domínios jurídicos são o reino da própria Pacatez. Os anos ali fluem para o Esquecimento no deslizar preguiçoso dos ribeirões espriados, sem cascatas nem corredeiras encrespadoras do espelho das águas — distúrbio, facada ou escândalo passional.

O povo⁵¹⁴, escasso como penas de frango impúbere, vive de apanhar tainhas e mariscos. Feito o que, come-as. Feito o que, digere-as. Feito o que, “dá capo” às tainhas. É assim, anos e anos a fio até a derradeira conta do rosário da vida.

É extrema a penúria de emoções. Vidas há que ardem inteirinhas sem o tremelique duma comoção forte. Só a Morte pinga, a espaços, no cofre vazio dos acontecimentos, o vintém azinhavrado dum velho mariscador⁵¹⁵ morto de pigarro senil ou o tostão duma pessoa grada, coletor de rendas⁵¹⁶, fiscal, agente do correio. Em tempos deu cédula graúda, um visconde da Jamanta⁵¹⁷, último varão conspícuo de que ficou memória no lugar⁵¹⁸.

Fora disso nada mais bole com a sensibilidade em perpétua coma de excelente povo — nem dramas de amor, nem rixas eleitorais, nem coisa nenhuma destoante dos mandamentos do Pasmado Viver.

A taramelagem das más-línguas vê-se forçada, nos serões familiares, ou na venda do José Inchado⁵¹⁹ (clube da ralé), ou na Botica do Cação de Ouro⁵²⁰ (aqui o escol), a esgaravatar as castanhas chochas do assunto sovado ou frívolo. Sempre conversinhas que não vão nem vem. A grande preocupação local é matar o tempo, que em vez de dinheiro é em Itaoca uma grande maçada⁵²¹. Matam-no, os homens⁵²², pitando cigarrões de palha, e as mulheres, gestando a prole enfermiga⁵²³. E assim escorregam para o Nirvana⁵²⁴ os dias, os meses, os anos, como lesmas⁵²⁵ de Cronos, deixando nas memórias um rastilho dúbio que rapidamente se extingue.

Após apresentação, montado o cenário onde os anos encaminham-se para o esquecimento, a narrativa se inicia com a notícia de que haveria uma sessão do júri. O entusiasmo da população é proporcional aos vinte⁵²⁶ anos sem que o “realejo⁵²⁷ da justiça popular empoeirado num desvio do Fórum” fosse usado. Agora seria a oportunidade de “lhe metesse no bojo o níquel (..) Delícias da vida!” O acontecimento, na “lagoa⁵²⁸ urbana”, teve um grande impacto e “o povo rejubilou” na expectativa da grande ópera⁵²⁹ do julgamento, como se fosse uma “missa cantada⁵³⁰ de Taubaté”.

Que regalo! Ia o promotor cantar a tremenda ária da Acusação; o Zezeca Esteves⁵³¹, solicitador, recitaria a *Douda de Albano* disfarçada⁵³² em Defesa. Sua Excelência, o Meritíssimo, faria de ponto⁵³³ e contrarregra. Delícias da vida⁵³⁴!

Ao pé do fogo, em casebre humilde, o pai explicava ao filho:

— Aquilo é que é, Manequinho⁵³⁵! Você vai ver uma estrumela de gosto, que até parece missa cantada de Taubaté. O juiz, feito um gavião-pato⁵³⁶, senta no meio da mesa num estrado deste porte; à mão direita fica o doutor promotor com uma maçaroca de papéis na frente. Embaixo, na sala, uma mesa comprida com os jurados em roda. E a coisa garra num falatório⁵³⁷ até noite alta: o Chico lê que lê; o promotor fala e refala; o Zezeca rebate e tal e tal⁵³⁸. Uma lindeza!

Na cidade, não se falava sobre outro assunto: Chico Baiano, “ave⁵³⁹ de arrição despejada ali por um navio de Costeira”, seria julgado por estar bêbado, perturbando o silêncio e por ter chutado o Joli, cachorrinho de estimação da Sinharinha Moura e por ter assustado Maneco Moura, “o redondo da Câmara”. Pela insignificância⁵⁴⁰ do caso, só quem não⁵⁴¹ gostou foi o juiz.

Maçada. Incomodarem-no por causa de um crimezinho à toa. E tinha razão. O delito do mulato não valia uma casca⁵⁴² de ostra (..) Era esse o fato o qual ia a Justiça manifestar-se.

As descrições dos personagens e o relato do júri são hilariantes. Há a transcrição do discurso vazio⁵⁴³ dos advogados, que o narrador justifica, pois havia “uma eloquência ingurgitada por vinte anos de choco⁵⁴⁴”. Foram cinco horas⁵⁴⁵ “maciças” de fala do Promotor numa “retórica do tempo⁵⁴⁶ da onça”, repassando toda a história da humanidade e do

direito criminal. As teorias filosóficas foram analisadas e houve inclusive a prova de que livre-arbítrio é a “maior das verdades absolutas e que os deterministas são uns cavalos, inimigo da religião do nosso país⁵⁴⁷”. No meio da argumentação de defesa, ainda se encontrou espaço para discorrer sobre a vida pessoal⁵⁴⁸ do promotor, que homenageia um pretense tio morto na Guerra do Paraguai.

Provou, em seguida, a imaculabilidade da sua vida; releu o cabeçalho da acusação feita no julgamento-Intanha; citou períodos de Bossuet — a águia de Meaux, de Rui — a águia de Haia, e de outras aves menores; leu páginas de Balmes e Donoso Cortez sobre a resignação cristã; aduziu todos os argumentos do Doutor Sutil a respeito da Santíssima Trindade; e concluiu, finalmente, pedindo a condenação daquela “fera humana⁵⁴⁹ que cínica me olha como para um palácio” a trinta anos⁵⁵⁰ de prisão celular, mais a multa da lei.

O absurdo e o burlesco da condenação proposta é uma alegria para o povo que assistia, mas um desespero para o juiz. Ele se sente cansado da existência junto àqueles campeões em “asnices⁵⁵¹”: “como é fértil em recursos a imbecilidade humana”.

O tio parou, acabrunhado. Correu a mão lívida pela testa em suor. Negrejaram-se-lhe as olheiras.

— Sinto um cansaço de alma ao recordar esse dia. Como é fértil em recursos a imbecilidade humana!

Houve réplica. Houve tréplica⁵⁵². O Zezeca bateu o promotor em asnice. Engalfinharam-se, disputando acirrados⁵⁵³ o cinturão de ouro do Ornejo. Horror... O borbotão de asneiras era caudal sem fim⁵⁵⁴ e o conselho já dava evidentes sinais de canseira. A tantas, um jurado levantou-se e pediu permissão para ficar de cócoras⁵⁵⁵ no banco porque, “com perdão da palavra, estava com escandescência”. Veja você!

Já era “noite alta” quando os jurados foram para a sala secreta. Houve uma espera de três horas⁵⁵⁶ para o veredito. O Fórum já estava deserto de curiosos e às escuras. Finalmente, o “papelório⁵⁵⁷” pronto foi entregue ao juiz, que se surpreendeu pela impossibilidade de decidir algo pela confusão que os jurados fizeram. A solução imprevisível e bem-humorada tinha um nome: João, o carpinteiro⁵⁵⁸.

Tudo errado! Era impossível julgar com base na salada de batata e ovos⁵⁵⁹ que me fizeram dos quesitos. Tive de reenviá-los ao curral⁵⁶⁰ do conselho. Expliquei-lhes

novamente, com infinita paciência, como deveriam proceder. Façam isto, assim, assado, entenderam?

— Entendemos, sim, senhor - respondeu um por todos -, mas por via das dúvidas era bom que o seu doutor mandasse cá dentro o João Garapina pra nos ajudar.

O escrivão explicou ao juiz que sem o João, “carpinteiro de nós górdios⁵⁶¹”, não haveria “meio de a coisa correr bem na sala secreta”. Mesmo citando vários “antecedentes comprobatórios”, o juiz não aceitou abrir exceção, pois ele não tinha sido sorteado. Aos berros exigiu que os jurados se esforçassem e voltassem à sala: “Com seiscentos milhões⁵⁶² de réus, é preciso acabar com isto!”

Mais uma hora e meia⁵⁶³ e nada. Sem esperanças, o juiz se dá por vencido⁵⁶⁴ e pede ao oficial de justiça que “vá desentocar-me esse Garapina”. Meia hora depois, o carpinteiro entrou na sala secreta, mas, para surpresa de todos, ele retorna: não havia mais nenhum jurado na sala, eles haviam⁵⁶⁵ fugido pela janela, deixando um bilhetinho sobre a mesa escrito para o juiz.

Senhor Doutor Juiz, nos desculpe, mas nós condenamos o bicho⁵⁶⁶ no grau máximo⁵⁶⁷. Máximo foi a palavra que decifrei pelo sentido: estava escrito “máquecimo⁵⁶⁸”.

O pior seria descoberto, colaborando ainda mais para o desfecho imprevisível e cômico: quando o juiz suspendeu a sessão, pela ausência dos jurados, solicitou que fosse recolhido o réu para prosseguir o julgamento no dia seguinte. O oficial de justiça descobriu, então, que o senhor comandante estava a dormir em pé e o réu também havia fugido⁵⁶⁹.

— Que é do réu?

— Saberá Vossa Excelência que o safado escafedeu⁵⁷⁰....

O conto termina com o badalar do relógio da matriz, estigma de toda cidadezinha⁵⁷¹ brasileira, e com a perda da compostura⁵⁷² do juiz, que num ato de desistência simbólica, berrou “o grande palavrão da língua portuguesa” e foi dormir.

— Sabem duma coisa? Vão todos à ...⁵⁷³

4.13 *Gens ennuyeux* (1901)

Conto escrito para um concurso promovido pelo jornal da Faculdade de Direito de São Paulo, *O Onze de Agosto*. Com este texto, apresentando gente entediada em uma palestra científica, Lobato obteve o primeiro lugar. A história não é ambientada em cidades do interior, possivelmente na capital de São Paulo, pois relata uma conferência sobre a história da Terra em uma Sociedade Científica. Nos diálogos iniciais, quando Lino, o amigo do narrador, convida-o e tenta convencê-lo a assistir à palestra, já é possível identificar uma descrença do narrador em relação aos sábios e à Ciência: “gente entediada”.

- Está-me apeteendo conhecê-los aos nossos sábios...
- Sábios⁵⁷⁴, rosnei, *gens ennuyeux*⁵⁷⁵...
- Nem sempre — contraveio Lino. — O assunto é magnífico — e depois, que diabo!, uma penitenciazinha⁵⁷⁶ de vez em quando, por amor à ciência...

A descrição do grande salão e dos “graves sobrecasacas científicas, encimadas por carecas luzidias⁵⁷⁷” é carregada por uma linguagem parnasiana que combina com o ambiente grave e sisudo de uma reunião⁵⁷⁸ de um grupo de cientistas do início do século 20. Nas descrições irônicas do narrador, há no ambiente uma aura de sagrado e de reverência daqueles que acreditam na Ciência, de uma forma crédula e ingênua⁵⁷⁹. Ainda não existia o ceticismo do pós-Segunda Guerra.

- Entramos, com religiosa compostura, pisando com passos humílimos⁵⁸⁰ o augusto piso do Pagode da Ciência⁵⁸¹. Vi no rosto do meu amigo uma leve expressão de terror sagrado. Os quíchuas quando davam de chofre com o Eldorado haviam de ficar assim⁵⁸².... Lino comovia-se deveras e foi balbuciante que cochichou:
- Sábios, hein?

A gozação, por parte do narrador, tem início com uma irreverente categorização⁵⁸³ dos estilos dos sábios. Ele parece se divertir, apresentando uma tipologia e descrevendo quatro grupos a partir da aparência física, ridicularizando os participantes⁵⁸⁴ da conferência: estilo-fiambre, estilo-melado, estilo-*ball* e estilo-clorose. Transcrevemos esse último para efeito de ilustração.

O estilo-clorose: rapazelhos de peito cavo e barba⁵⁸⁵ a esportar ingenuamente, macilentos de tez, olhos de bezerro⁵⁸⁶ disentérico, em cujas meninas — meninas dos olhos⁵⁸⁷ — pareciam passear hipotenusas⁵⁸⁸ de braços dados a binômios de Newton⁵⁸⁹.

A caracterização prossegue com a focalização individualizada de alguns presentes. Destaca-se a descrição da doutora Mariote⁵⁹⁰, “espécie de criatura do sexo neutro⁵⁹¹ (..) uma sábia sapientíssima⁵⁹²”. A graça continua com a enumeração do público e o óbvio absurdo da reunião de figuras tão desbaratadas.

Mais além, um oculista de nomeada; depois, um pomólogo⁵⁹³; em seguida, um filósofo, uma parteira, um charlata⁵⁹⁴, um lente de geometria, um fisiopsicopatologista⁵⁹⁵.

Terminadas as apresentações, o narrador descreve a si mesmo e ao amigo como “miserandos intrusos⁵⁹⁶, vexados da nossa espessa ignorância⁵⁹⁷ a dois”, em um movimento bem-humorado de ridicularização. Mais uma vez, o alogismo da situação para fazer graça.

Tudo ali cheirava a novidade. O próprio ar nada tinha do ar comum das ruas: pairava nele um cheirinho sutil a raízes cúbicas⁵⁹⁸.

O presidente da Sociedade também é alvo de comicidade, a partir da sua caracterização externa: “um rolete⁵⁹⁹ de homem cor de salame, cofiava os bigodinhos ruivos, bamboleando no ar pés que não alcançavam o chão (..) o presidencial salame⁶⁰⁰”. Ao lado dele, “dois bonitos secretários a remexerem atas”. Os três estavam sentados atrás de uma mesa que tinha sobre o seu tampo uma fila de bichos pré-históricos, cada qual com um nome mais esdrúxulo⁶⁰¹ que o outro.

Estegossauros, plesiosauros, iguanodontes⁶⁰² e um mamutezinho que escancarava a goela vermelha num urro mudo⁶⁰³.

É representativo que os únicos personagens que não são ironizados correspondem aos “bonitos secretários⁶⁰⁴”, concordando com a ideia de que a comicidade surge a partir de diferenças em relação a uma norma, focalizando detalhes específicos para caricatura.

Novamente, o jogo com as palavras e o flerte com uma ação absurda, representada pelo mamutezinho.

A palestra começa com o conferencista subindo à tribuna. Novamente, a caracterização física é satírica, sendo a “convicção profunda⁶⁰⁵” associada com a casaca e os óculos. As duas primeiras frases são saborosas: seja por soar falsa modéstia, seja pelo escorregão gramatical percebido com graça pelo narrador e o amigo. A comparação do cientista como um mergulhador traz uma metáfora inteligente à prática científica.

— Minhas senhoras e meus senhores! Me parece que a outro e não a mim, que sou o mais modesto membro da Sociedade...Entreolhamo-nos àquele *me*⁶⁰⁶, com piscadelas gramaticais⁶⁰⁷, e entregamos nossos quatro ouvidos às palavras do Sábio. Após o exórdio da praxe, o orador veste o escafandro⁶⁰⁸ da observação, apoia-se no pau ferrado da crítica, encavalga na penca os nasóculos⁶⁰⁹ da análise e, sem tir-te⁶¹⁰, cai no mergulho⁶¹¹ do fundo sombrio das idades.

O transcorrer da conferência, uma pretenciosa viagem a todos os períodos temporais do planeta Terra, guarda semelhanças com as “cinco horas maciças” da fala do promotor do conto *Júri na Roça*, a ser analisado a seguir. Ou seja, na visão crítica e bem-humorada de Lobato, Justiça e Ciência poderiam constituir-se em “pura maçada”, num falatório sem fim, com muita forma e efeito, mas pouco conteúdo, uma assimetria que faz rir. Por exemplo, a eloquência vazia que transforma o “urro mudo” do mamutezinho em um “bocejo formidoloso⁶¹²”. Conforme Propp, o riso também aparece pelo defeito relacionado com os discursos: eles são excessivos e longos. Além disso, o jogo cômico com as cadeias fônicas, as brincadeiras com as repetições das palavras, a sonoridade das palavras gregas e dos termos técnicos são recursos linguísticos da comicidade.

Fala com a segurança de um feto arborescente, testemunha ocular daquilo, transfeito em sábio moderno. Diz e rediz. Vai e volta — porque o *gneiss* pra aqui, porque o *gneiss* pra lá, porque o *gneiss*, o *gneiss*, o *gneiss*⁶¹³.... Depois agarra os trilobitas, os amonitas⁶¹⁴, e mói, remói, tremói⁶¹⁵, pulveriza os pobres bichinhos, digressiona, gesticula, sua: o amonita.... porque o trilobita... não obstante o amonita... bita... nita... e nita e bita⁶¹⁶, lá borbota ciência pura, hispida, hirsuta, inexorável⁶¹⁷, num fluxo que berrava⁶¹⁸ por tampões de percloro de ferro.

O tempo corre, e da torneira⁶¹⁹ aberta deflue caudaloso o jorro hermafrodita do palavreado greco-latino⁶²⁰. O espelho da sua careca tremeluz de inspiração. Seu dedo pontifical coleia riscos explicatórios. E a linfa científica a jorrar, a jorrar durante quinze, trinta minutos, uma hora, hora e meia⁶²¹a... O esgoelado urro do mamutezinho já não é mais um urro e sim bocejo formidoloso. E não é o único. Pela sala inúmeros se escancaram, incoercíveis. Algumas sobrecasacas cochilam. A doutora reprime numa careta um bocejo traiçoeiro; o burguês das verrugas resfolga com maior estrépito e mais bagas de suor na testa.

E na tribuna a ciência a correr.... a farragem fóssil a desfilar inesgotável numa sarabanda sem fim: — porque o gneiss, o micaxisto... não obstante o bita, o nita... os conglomerados da Westfália, as superposições devonianas, a sedimentação terciária, tá, tá, tá, tá...⁶²²

No meio do jorro interminável da Ciência, aparece um “delicioso casal”, com traços perfeitos e louváveis. Ambos sentam-se, e ela “corre os olhos vivos de malícia irônica pela assembleia inteira⁶²³: pouso-os por fim na figura salpiconesa⁶²⁴ do orador”. Os amigos reparam que os alvos da “ironia daqueles dois diamantes⁶²⁵ negros” são exclusivos para o palestrante, e “como riem perdidamente os moleques!” O bocejo gracioso da moça misteriosa contagia vários da assistência. Afinal, a conferência chegava a duas horas e nada da luz do final do túnel aparecer.

— Dez horas já! espantou-se Lino, consultando o relógio. Há esperanças de fim?

— Qual⁶²⁶! — gemi. — Ainda estamos em pleno megatério.

— E é comprido o megatério?

— Enorme. E tem vasta parentela. Só depois de descritos os gliptodontes, os megáceros, os rinoceros e as hienas⁶²⁷ é que há esperanças de entrarmos em terras do nosso avô pitecantropo. Coragem!

Às dez e mais inda o corrimento paleontológico continuava copioso, sem sintomas de exaustão. Sistemas sobre sistemas amontoavam-se, induções sobre induções, num mascar monótono de realejo⁶²⁸ elétrico. Nossas nádegas protestavam⁶²⁹. Novos bocejos insolentes amiudavam exigências: queriam sair, já e já, queriam passagem franca, bocas bem escancaradas — e nós lutávamos por conter-lhes a má-criação. E o chafariz⁶³⁰ científico a despejar.

A esperança da conclusão da interminável palestra surge quando o cientista começa a abordar a raça humana, “penetra⁶³¹ no homem”. A felicidade dos amigos é óbvia: “Bendito sejas, ó rei da criação⁶³²!”. Sobre o Homo sapiens foram mais cinquenta minutos até o ponto final, momento de alívio do “fim de seca”. Todos foram convidados para aproximarem-se da

mesa e analisarem os bichos: “todos comentavam, queriam pegar, apalpar os fósseis, cheirá-los, prová-los”.

Ao centro da mesa o conferencista desfazia-se em amabilidades de caixeiro⁶³³, fragmentando⁶³⁴ sua ciência e distribuindo-a em pílulas⁶³⁵.

Nesse ponto o narrador faz uma brincadeira bem-humorada, quando um “burguês de verrugas⁶³⁶” examinava uma “lasca de pedra azulega”. É mais uma oportunidade de mostrar de forma crítica e cômica como, muitas vezes, o conhecimento científico é transmitido de forma equivocada e dogmática.

Não resisti e atirei-lhe a esmo:

— É o *gneiss*.

O burguês⁶³⁷ encarou-me com o respeito devido a Quem Sabe⁶³⁸ e, virando-se para a mulher, disse, gravemente:

— Este é o *gneiss*⁶³⁹, Maricota.

D. Maricota⁶⁴⁰ tomou-o nos dedos examinou-o sob todas as faces e em seguida o passou a uma amiga, gaguejando de geológica emoção:

— O *gneiss*, Nhanhã⁶⁴¹!

Ao final do conto, os dois amigos caminham na “rua esfumada pela garoa”, procurando extrair uma “moralidade da festa”, filosofando sobre Ciência, Arte, harmonia e verdade.

Ciência e Arte nasceram para viver juntas, porque Arte é harmonia e Ciência é verdade. Quando se divorciam, a verdade fica desarmônica e a harmonia falsa. Este senhor sábio, se trouxesse pela mão direita a Ciência e pela esquerda a Arte, para fundi-las no momento de falar, que coisa esplêndida não faria de um tal tema! Trouxe uma só e por isso maçou-nos, empanturrou-nos a alma de coisas duras, indigeríveis, de mistura com mil pronomes fora dos mancais. Além disso...

Neste momento há uma revelação: a mulher misteriosa presente na conferência, diva dos protagonistas, aparece dentro de um carro, e os amigos concluem que aquela “teteia⁶⁴² de olhos negros” era justamente a Verdade e a Harmonia.

4.14 O fígado indiscreto (1904)

Mais um texto hilário, escrito no período da Faculdade de Direito, sobre a desventura de Inácio, futuro bacharel e namorado da Sinharinha Lemos. A história se passa durante o primeiro e, como veremos, o último jantar do estudante na casa dos Lemos. O “calouro”⁶⁴³ era o “rei dos acanhados”⁶⁴⁴ e mesmo barbeado, botoeira com orquídea, cabelo com loção violetas, roupa e gravata formosa⁶⁴⁵ houve uma catástrofe. A insegurança do rapaz, a falta de firmeza “nas estribeiras” e o incômodo⁶⁴⁶ de ser o centro das atenções compõem a caricatura do protagonista, que ao destacar os defeitos torna-se imediatamente cômico para o leitor.

Inácio, de natural mal firme nas estribeiras, sentiu-se já de começo um tanto desmontado com o papel de galã à força que lhe atribuíam. Uma das moças, criaturinha requintada de malícia, muito “saída” e “semostradeira”⁶⁴⁷, interpelou-o sobre coisas do coração, ideais relativas ao casamento e também sobre a “noivinha”, tudo com meias palavras intencionais; sublinhadas de piscadelas para a direita e para a esquerda.

Inácio avermelhou⁶⁴⁸ e tartamudeou palavras desconchavadas⁶⁴⁹, enquanto o diabrete da menina maliciosamente insistia:

— Quando os doces, seu Inácio?

Respostas mascadas⁶⁵⁰, gaguejadas, ineptas, foram o que saiu de dentro do moço, incapaz de réplicas jeitosas sempre⁶⁵¹ que ouvia risos femininos em redor de si. Salvou-o, a ida para a mesa.

O narrador, em terceira pessoa, apresenta de forma simpática o nosso protagonista, mas, como observador externo, mostra-se incapaz de atenuar os fatos desastrosos, que consistem nas pequenas tragédias do cotidiano. O fracasso do garoto tem início quando a dona da casa, dona Luísa, serviu ao pretendente da filha um bife de fígado sem consultá-lo.

Esquisitice⁶⁵² dos Lemos: comiam-se fígados naquela casa até nos dias mais solenes. Esquisitice⁶⁵³ do Inácio: nascera com a estranha idiossincrasia de não poder sequer ouvir falar em fígado. Seu estômago⁶⁵⁴, seu esôfago e talvez seu próprio fígado tinham pela víscera biliar uma figadal⁶⁵⁵ aversão. E não insistisse Inácio em contrariá-los: amotinavam-se⁶⁵⁶, repelindo indecorosamente o pedaço ingerido.

O garoto saiu de si. Era uma catástrofe que já estava pré-determinada. A negociação⁶⁵⁷ de Inácio com o seu estômago é um primor da literatura cômica, com pitadas de absurdo e graça. O sofrimento do rapaz, que jura⁶⁵⁸ eterna abstinência para evitar uma revolução do intestino, transforma-o em um mártir⁶⁵⁹ de uma tragédia subjetiva e muito solitária, pois na mesa havia alegria e ninguém suspeitava do suplício do rapaz, que havia se sacrificado e comido o primeiro pedaço.

O calouro, entretanto, não deu fé da tagarelice; surdo às vozes do mundo, todo se concentrava na auscultação⁶⁶⁰ das vozes viscerais. Além disso, a tortura não estava concluída: tinha ainda diante de si a outra metade do fígado engulhento. Era mister atacá-lo e concluir de vez a ingestão penosa. Inácio engatilhou-se de novo e — um, dois, três: *glug*⁶⁶¹! — lá rodou esófago abaixo o resto da miserável⁶⁶² glândula. Maravilha! O estômago, por inexplicável milagre de polidez, não reagiu. Estava salvo Inácio. E como estava salvo, voltou lentamente a si, muito pálido, com o ar lorpa dos ressuscitados. Chegou a rir-se. Riu-se alvarmente, de gozo, como riria Hercules⁶⁶³ após o mais duro dos seus trabalhos.

Mas a tarefa não foi concluída, ainda⁶⁶⁴ havia mais trabalho para o nosso “Hércules”. Dona Luísa⁶⁶⁵, percebendo que o “pobre moço⁶⁶⁶” terminou o bife, prontamente repetiu a dose. A descrição detalhada⁶⁶⁷ do fígado, comida que ele detesta, com uso de palavras fora do contexto para uma situação normal de refeição, reforça ainda mais o cômico e implica na resignação (palavra repetida três vezes no relato) do narrador, constituindo-se no trabalho de Hércules a realizar: não suficiente, mais um bife de fígado que Inácio precisava comer contra a sua vontade. A “estomacal tragédia⁶⁶⁸ sem palavras” foi tanta que o narrador aceita a sua incapacidade de descrição.

E não houve salvação. Veio para o prato de Inácio um novo naco, e este formidável, dose dupla. Não se descreve o drama criado no seu organismo. Nem Shakespeare, nem Maeterlinck — ninguém⁶⁶⁹ dirá nunca os lances trágicos da estomacal tragédia sem palavras. Nem eu, portanto. Direi somente que a memória de Inácio acudiu o caso da Nora de Ibsen na Casa de Bonecas e ele aguardou o milagre.

Em tons de comédia pastelão, o “lampejo de gênio⁶⁷⁰” de Inácio é apresentado. Ele aproveitou a confusão e escondeu o segundo bife de fígado no bolso quando um criado escorregou com a bandeja de peru no colo de uma moça. Parecia que, finalmente, ele havia ganhado a batalha e estava a salvo, mas o alívio durou pouco tempo. No momento da sobremesa, ele foi obrigado pela “espevitadíssima Miloca” a recitar poemas junto à Sinhazinha no piano. Foi quando o imprevisto ocorreu.

Inácio, vexadíssimo, vermelhíssimo⁶⁷¹, já em suores, foi para pé do piano onde a futura consorte preludiava a Dalila em surdina. E declamou a Douda de Albano. Pelo meio dessa hecatombe em verso, ali pela quarta ou quinta desgraça, uma baga de suor escorrida da testa⁶⁷² parou-lhe na sobrançelha, comichando como importuna mosca. Inácio lembra-se do lenço e saca-o fora. Mas com o lenço vem⁶⁷³ o fígado, que faz plaf!⁶⁷⁴ no chão. Uma tossida forte e um pé plantado⁶⁷⁵ sobre a infame víscera, manobras do instinto, salvam o lance.

“O Deus⁶⁷⁶ dos namorados” criou uma situação ridícula para Inácio: ele precisava ficar naquela posição, com o pé sob o “implacável⁶⁷⁷ fígado”, que o “acorrentava àquele posto, novo⁶⁷⁸ Prometeu”, para que ninguém descobrisse sua ideia genial de guardar o bife no bolso. O garoto estava firme⁶⁷⁹, repete brincando por duas vezes o narrador. Até acontecer o desastre definitivo que sela o destino do rapaz.

Inácio, que tanto se fizera rogar, não queria agora deixar o piano. E mal terminava um recitativo, logo iniciava outro⁶⁸⁰, sem que ninguém lho pedisse. (..) Inácio recitava. Recitou, sem música, o Navio negreiro, As duas ilhas, Vozes da África, O Tejo era sereno.

Sinharinha, desconfiada, abandonou⁶⁸¹ o piano. Inácio, firme. Recitou o Corvo de Edgar Poe, traduzido pelo senhor João Kopke; recitou Quizera amar-te, o Acorda donzela: borbotou poematos, modinhas e quadras. Num canto da sala Sinharinha estava chora-não-chora. Todos se entreolhavam aparvalhados: teria enlouquecido o moço?

Inácio, firme. Completamente fora de si (era a quarta vez que isso lhe acontecia naquela festa) e, farto já de recitativos de salão, recorreu aos Lusíadas. Declamou As armas e os barões, Estavas, linda Inês, Do reino a rédea leve, o Adamastor — tudo!...

E, esgotado Camões, ia-lhe saindo um “ponto” de Filosofia do Direito — A escola de Bentham — a coisa última que lhe restava de cor na memória, quando perdeu⁶⁸² o equilíbrio, escorregou e caiu, patenteando aos olhos arregalados da sala a infamíssima víscera de má morte⁶⁸³...

O desfecho do conto é trágico para o rapaz que, por agir como tolo, além de perder o amor da Sinharinha, foi obrigado a mudar de cidade depois que o major Lemos espalhou seu “grave defeito”:

Quando gostava de um prato, não se contentava de comer e repetir — ainda levava escondido⁶⁸⁴ no bolso o que podia...

4.15 O plágio (1905)

Mais um conto bem-humorado sobre os literatos, uma reflexão divertida sobre o “fazer literatura⁶⁸⁵” no Brasil e, naturalmente, sobre o plágio⁶⁸⁶. Novamente, o narrador é em terceira pessoa e a história não ocorre em uma cidade morta. O protagonista, Ernesto de Oliveira ou D’Olivais por “contingências estéticas⁶⁸⁷”, é um entediado funcionário público⁶⁸⁸, “carrapato⁶⁸⁹ orçamentário”, com pretensões à literatura, constituindo-se alvo de zombaria do início ao fim do conto.

Ao sair de casa, no caminho para a repartição, Ernesto é surpreendido pela chuva, que o obriga⁶⁹⁰ a entrar e proteger-se em um sebo onde era cliente. Os diálogos com o dono da loja, um francês de poucas palavras⁶⁹¹, são engraçadíssimos, com tiradas saborosas do narrador e do protagonista que “espezinhava a paciência do livreiro” para pavonear⁶⁹² seu parco⁶⁹³ conhecimento.

Ernesto taramelava⁶⁹⁴ na língua adotiva do senhor Jacques d'Avray o necessário para embrulhar⁶⁹⁵ língua com um belchior⁶⁹⁶ francês. Sabia diferenciar femme sage de sage femme, distinguia chair de viande e alambicava a primor os uu⁶⁹⁷ gauleses. Além disso, tinha ciência de vários idiotismos⁶⁹⁸, usando amiúde o qu'est-ce, que c'est que ça; sabia de cor a história do Didon dit-on, além de uma dúzia de prosopopeias de alto calibre⁶⁹⁹, forrageadas nos Miseráveis de Victor Hugo — o que já é bagagem glóssica de peso para um carrapato orçamentário com seis anos de sução. Tais conhecimentos, mensalmente postos em jogo, bastavam para espezinhar à paciência do livreiro⁷⁰⁰ a quem Ernesto, em todo dois de cada mês, alugava um bacamarte de Esrich, matador⁷⁰¹ das horas vazias da repartição.

Esperando o final da chuva, remexendo nos livros, Ernesto descobriu uma “brochura esborcinada⁷⁰²”, de um “romance esquecido” - A maravilha -, escrito por um quase xará seu: Ernesto Souza. Como candidato a literato⁷⁰³, D’Olivais, não se furtou de realizar um hábito⁷⁰⁴ mantido desde o colégio: ler e anotar num caderninho o período inicial e o final.

O período final rezava assim: “E um rubro fio de sangue correndo nívoo seio da donzela apunhalada, como uma víbora de coral num mármore pagão”.

O impacto estético da frase sobre o “amanuense gomoso e manso⁷⁰⁵” foi imediato:

“(.) enrubesceu de apolínio prazer. E assoou-se, demonstração muito sua de entusiasmo chegado a ponto de arrepio.

— Sim, senhor! Estava ali uma frase soberba⁷⁰⁶! “Como víbora de coral...” Magnífico! E este “mármore pagão?”...

(..) uma frase daquelas fazia um nome. O xará tinha talento. Bem dizia Victor Hugo nos Miseráveis que o gênio... é o gênio⁷⁰⁷.

Ernesto não⁷⁰⁸ pode comprar o livro, pois ainda não era o dia dois do mês, “dia aquisitivo”, mas achou um esconderijo para escondê-lo⁷⁰⁹. No caminho, foi possuído⁷¹⁰ pela frase que evocava “vagos helenismos clássicos que o padre mestre Jordão⁷¹¹ lhe embutira no cérebro a palmatoadas”.

A “preciosa frase” transformou-se para Ernesto um pensamento obsessivo: “incrustara⁷¹² nos miolos, no lugar onde costumavam encruar⁷¹³ as ideias fixas”. Mas ele era um incompreendido em casa, pois a “chinfrinice⁷¹⁴ mental da companheira”, dona Eucaris⁷¹⁵, impediu-a de escutar até o final, que “interrompeu-o prosaicamente”.

— E você trouxe, Ernesto, o pavio de lampião que encomendei?

(...)

— Que pavio? Que me importa o pavio? Quem fala aqui de pavio? Ora, não me aborreça com histórias de pavio!

E voltando-se para o canto (que a cena se passava na cama) embezerrou⁷¹⁶.

O sono dessa noite não⁷¹⁷ foi bom conselheiro, e Ernesto, no dia seguinte, andou pela repartição mais meditativo que de costume, com olhos parados — olhos de cobra⁷¹⁸ morta que olham sem ver. É que uma ideia....

Três dias foram suficientes para a gestação na cabeça do pretense escritor. O narrador parece se divertir com a metamorfose de “células vagas, destroços vogantes de ideias mortas, lampejos de ideias futuras” para uma “ideia-mãe de imperiosa vitalidade⁷¹⁹”: escrever um conto. As características do texto são cômicas por vários motivos: a superficialidade dos elementos, a ingenuidade do amanuense, a macaqueação francesa, a falsa percepção de que não seria um plágio e outros.

— Escrever um conto, uma simples “variedade”, em linguagem bem caprichada, com floreios bem bonitos, arabescos de alto estilo... Duas ou três personagens — não gostava de muita gente⁷²⁰. Um conde, uma condessa pálida, a cidade de Três Estrelinhas, o ano de 18... Como enredo, uma paixão violenta da condessa X pelo pintor Gontran. Gostava muito deste nome. A cena, já se sabe, passava-se em França, que nunca achara jeito em personagens nacionais⁷²¹, vivendo em nosso meio, ao nosso lado. Perdiam⁷²² o encanto. A narrativa vinha crescendo até engastar-se naquele final... Oh! sim!... naquele final, porque, em suma, o conto só viveria⁷²³ para justificar a exibição daquela joia de “celineo lavor”. E logo abaixo o seu nome por extenso: Ernesto da Cunha Olivais⁷²⁴.

Esse remate furtado ao xará d’A maravilha insinuou-se aos poucos na consciência de Ernesto como coisa, muito sua, propriedade artística indiscutível⁷²⁵. A Maravilha, ora! Um miserável caco de livro cuja existência ninguém conhecia... Plágio? Como plágio?! Por que plágio?! É tão comum duas criaturas terem a mesma ideia... Coincidência, simplesmente. E, além disso, quem daria pela coisa?

O narrador transforma Ernesto e o seu projeto artístico em objetos de escárnio. Neste ponto, percebe-se uma crítica extrema, suscitando o riso, em relação a todos os literatos brasileiros, que por serem desocupados “beletram”. Diferentemente de outros países, segundo o ponto de vista do narrador, Ernesto é uma regra nacional da área das Letras, um defeito brasileiro generalizado a ser zombado. Além do autor, há trechos de crítica aberta aos gramáticos, às beldades e às academias de letras. Novamente, uma visão caricaturesca da literatura no Brasil e o tema recorrente do tempo desperdiçado e improdutivo, deixando

os brasileiros “na mesma”. A comparação tácita reside na cultura dos Estados Unidos da América, que tanto Lobato admirava, onde vale a frase: “tempo é dinheiro”.

Ernesto era literato⁷²⁶.

“Fazer literatura” é a forma natural⁷²⁷ da calaçaria indígena. Em outros países o desocupado ou pesca, ou caça, ou joga o murro. Aqui belletrea⁷²⁸. Rima sonetos, escorcha contos ou tece desses artiguetes inda não classificados nos manuais da literatura onde se adjetiva sonoramente uma aparência de ideia, sempre feminina, sem pé e raramente com cabeça, que goza a propriedade, aliás preciosa, de deixar o leitor na mesma⁷²⁹. A gramática sofre umas tantas marradas, os tipógrafos lá ganham sua vida, as beldades se saboreiam na cândi-adjetivação e o sujeito autor lucra duas coisas: mata o tempo, que entre nós em vez de dinheiro é uma simples maçada, e faz jús a qualquer academia de letras, existente ou por existir⁷³⁰, de Sapopemba a Icó⁷³¹.

O escritor e funcionário público Ernesto é transformado em norma brasileira, simbolizando os desocupados nacionais, recebendo uma deliciosa biografia que se inicia numa vida “às sopas do pai⁷³²”, enquanto tentava ser reconhecido literato e abocanhar um “empreguinho⁷³³” cavado pelo “tio influente na política”, depois que recebeu na casa paterna um “valente pontapé⁷³⁴”.

Ernesto não fugira à regra. Em moço, enquanto vivia às sopas do pai, à espera de que lhe caísse do céu um amanuensado, fundara a Violeta, órgão literário e recreativo, com charadas, sonetos, variedades e mais mimos de Apollo e Minerva. Redigiu depois urna folha “crítica, científica e litterária» com dois tt, “O Combate”, que morreu aos sete meses combatendo a gramática até no derradeiro transe. Compôs nesse intervalo, e publicou, um livro de sonetos cuja impressão deu com o pai na miséria. Incompreendido⁷³⁵ pelo público, que não percebia o advento de um novo gênio⁷³⁶, Ernesto amargou como peroba⁷³⁷ miúda, deixou crescer grenha e barba, esgrouviou-se, virou-se⁷³⁸, e disse cobras cascavéis⁷³⁹ do país, do público, da crítica, do José Verissimo e da cambada da Academia de Letras. Citava amiúde Schopenhauer e Kropotkine, mostrando tendências para saltar dum pessimismo inofensivo ao perigoso niilismo russo⁷⁴⁰. Foi quando o pai⁷⁴¹, farto das atitudes teatrais⁷⁴² do filho, o meteu numa roda de guatambu e pô-lo fora de casa com valente pontapé:

- Vá ganhar a vida, seu anarquista de borra⁷⁴³!

Ernesto, jururu⁷⁴⁴, achegou-se a um tio, influente na política, e cavou afinal o empreguinho.

No empreguinho amou, casou e tomou a seu cargo a seção “Conselhos Úteis” d’O Batalhador. Estava nisso quando ventou, choveu, entrou no sebo, pilhou A Maravilha e patinhou como Hamlet⁷⁴⁵ no pego da indecisão, até que....

Ernesto, em tiras de papel do governo, lançou em belo cursivo um começo bem arredondado:

“Era por uma dessas noites de abril, em que o céu recamado de estrelas lembra um manto negro com mil buraquinhos⁷⁴⁶...”

Para desgraça⁷⁴⁷ de Ernesto, “Never more” foi publicado na revista *O Lírio* e a recepção da crítica foi muito favorável, uma “agradável surpresa”, mas infelizmente todas as opiniões positivas se concentraram exclusivamente na frase final.

(..) Esplêndido! O final, então, divino! Tens miolo⁷⁴⁸, meu caro! Pagas o chope⁷⁴⁹?
(..) Li o seu trabalho, senhor Ernesto e gostei; termina com brilhantismo⁷⁵⁰; continue, continue...
(..) Que ótimo fecho arranjaste para o teu⁷⁵¹ conto! O resto está pulha⁷⁵², mas o final é um morceau de roi⁷⁵³!

É cômico perceber como Ernesto sofre com a valorização da parte do outro escritor, sendo tanto suscetível às opiniões, oscilando em relação aos elogios recebidos, externando para a esposa tanto amores quanto ódios aos críticos. O texto torna-se ainda mais cômico a partir da visibilidade do conto: o protagonista começa a ter receios de que o plágio seja descoberto⁷⁵⁴, isto é, que todos descobrissem que a melhor parte do seu único texto com crítica favorável não é de sua autoria.

Para precaver da vergonha, compra e queima⁷⁵⁵ meia dúzia de exemplares do livro “A maravilha”, do seu xará Ernesto Souza, que coletou nos sebos da cidade. Mas o medo persistia, pois poderia haver algum exemplar para empréstimos nas bibliotecas públicas. Ernesto está arrependido⁷⁵⁶, dando razão ao pai.

Se ao menos houvesse eu variado a forma⁷⁵⁷, conservando embora a ideia...
Fora audacioso, não havia dúvida. Fora tolo, pois não.
— Sou uma besta, bem me dizia o pai...
Ernesto arrependeu-se do plágio — sim, porque, afinal de contas, vamos e venhamos, era um plágio⁷⁵⁸ aquilo!
A consciência proclamava-o de cabeça erguida, reagindo contra as chicanas peitadas em provar o contrário.

O motivo do arrependimento e da apreensão era principalmente pela seção “Dizem...” d’*O Cromo*, “impiedoso na morfina⁷⁵⁹ (...) maldades (...) sabia revestir as palavras dum jussá urente de urtiga⁷⁶⁰”. Quando recebeu no domingo *O Cromo*, Ernesto tremeu, mas no “Dizem...”, não havia nada. No “Recebemos e Agradecemos”, sim - mais um elogio ao remate de seu conto. No mesmo domingo, *N’A Dalila* também houve uma referência elogiosa, que o deixou revoltado. Ele começou a pensar que os amigos estivessem a gozá-lo, como se existisse uma conspiração contra ele, como se os outros soubessem que o final era plágio. Uma confusão paranoica, um prenúncio de loucura⁷⁶¹ que suscita o riso e o humor, culminando com a pobre esposa a pensar que a doença do marido era causada⁷⁶² por lombrigas. Talvez, pudessem ser minhocas na cabeça⁷⁶³.

“O conto do senhor. F. é um desses etc. etc. O final é uma dessas frases que chispam beleza helênica etc.”

— O final, sempre o final⁷⁶⁴! Estão todos apostados em me fazer perder a paciência⁷⁶⁵. Ora pistolas⁷⁶⁶!

Deblaterou contra os jornalistas, contra os amigos, contra os dez exemplares d’*O Lírio* em seu poder — dez arautos do seu crime. E queimou-os.

Na repartição, a um novo elogio do Damasceno, Ernesto rompeu, desabridamente: — Ora vá ser besta na casa da sogra⁷⁶⁷!

Damasceno abriu a boca.

Nas palavras mais inocentes o pobre autor via alusões⁷⁶⁸ irônicas, diretas, claras, brutais. Nem simples “bom dia” enxergava risinhos de mofa. O próprio capitão Prelidiano⁷⁶⁹, honestíssima cavalgada, incapaz de ironias, afigurava-se o chefe da malta. Conspiravam contra ele, não havia dúvida⁷⁷⁰. Ernesto pôs-se em guarda. Fugiu⁷⁷¹ dos amigos. Deu cabo do mate domingueiro. Não podia sequer ouvir falar em literatura, o assunto dileto de tantos anos. Emagreceu⁷⁷².

O narrador reclama com um interlocutor do pouco romantismo da vida e da falta de moralidade da vida. Lamenta a ausência de duelo, briga e nem ao menos uma “remoçãozinha a pedido⁷⁷³”. “O caso deste caso” terminou com “o mais reles prosaísmo” como as histórias mais interessantes. Com o decorrer do tempo, tudo foi esquecido e mais um escritor nacional sem talento⁷⁷⁴ morto pelo tempo.

— Afinal...

— Afinal? É o diabo ser a vida tão pouco romântica como é!

Depois, com o decorrer do tempo, esqueceu o plágio. Os amigos esqueceram o “Never more”. O Lírio morreu como morrem Lírios, Dalilas e Chromos: calote na

tipografia⁷⁷⁵. Ernesto engordou⁷⁷⁶. Já é major⁷⁷⁷. Tem seis filhos. Continua a fazer literatura — clandestinamente⁷⁷⁸ embora. E se encontrar a talho de foice um novo final de estrondo, plagiará de novo⁷⁷⁹.

Moralidade há nas fábulas. Na vida, muito pouca, ou nenhuma...

4.16 O Romance do Chupim (1923)

Como vimos, semelhante ao conto *O “Resto da Onça”*, na edição da Editora Globo, de 2007, propaga-se um equívoco em relação à data de publicação atribuída a este texto. Afinal, o conto já estava presente nas primeiras edições. Independentemente do ano, “O Romance do Chupim”, é mais um narrativa lobatiana com muitos aspectos cômicos a partir de um relato sobre a história da vida conjugal de Eduardo⁷⁸⁰ com uma professora de colégio, dona Zenóbia⁷⁸¹.

O caso das desventuras do protagonista é narrado por um amigo de escola de Eduardo. O narrador e um amigo não denominando estão na sala de cinema e, antes do início da sessão, enquanto ouvia-se a música da primeira fita, observam um “curioso casal⁷⁸²” entrando, a procura de lugar. O narrador chama atenção deles, destacando que o marido tem um comportamento semelhante ao pássaro⁷⁸³ chupim. Esse termo corresponde a um passarinho preto, com valor semântico de marido passivo, submisso em contraste com o ar mandão da companheira. Para a sociedade da época do conto, um casal fora da norma. Mais um conto em que Lobato faz graça sobre o casamento e não ambienta sua história em uma cidade morta.

O estranho do casal residia sobretudo nisso, no ar de cada um, senhoril do lado fraco, servil do lado forte⁷⁸⁴. Inquilino e senhorio; quem manda e quem obedece; quem dá e quem recebe⁷⁸⁵. Ela falava alto; ele ouvia de baixo e mansinho, caso evidente em que cantava a galinha e o galo chocava os pintos⁷⁸⁶. (..) O povo alcunha-os desse modo [chupim] por analogia⁷⁸⁷ com o passarinho preto que vive à custa do tico-tico. Conheces?

A descrição do casal é um primor de retrato irônico e zombeteiro, que, com certeza, não agradaria uma leitora que se encaixasse na caricatura do declínio físico feminino ou tomasse as dores da “feiarona, quase gorda⁷⁸⁸”. Mais uma vez para ser engraçado, Lobato

transita em um campo minado dos preconceitos. Desta vez, sobre as relações entre gêneros fora da norma do início do século 20.

Ela, feiarona, na idade em que a natureza começa a recolher uma a uma todas as graças da mocidade. Tirara-lhe já a frescura da pele e o viço da cor, deixando em troca as sardas e os primeiros pés de galinha⁷⁸⁹. Tirara-lhe também os flexuosos meneios do corpo, a garridice amável, os tiques todos que, somados, formam essa teia de sedução feminina onde se enreda o homem para proveito multiplicativo da espécie. Quase gorda, as linhas do rosto entravam a perder-se num empaste balofo. Certa pinta da face, mimo que aos dezoito anos inspiraria sonetos, virara verruga, com um sórdido fio de cabelo no píncaro. No nariz amarelecido cavalgava o pince-nez clássico da professora que se preza⁷⁹⁰. Em matéria de vestuário suas roupas escuriças, mais atentas à comodidade que à elegância, denunciavam a transição da “moda” para o “fora da moda”⁷⁹¹. Ele, bem mais moço, tinha um ar vexado e submisso de “coisa humana”⁷⁹², em singular contraste com o ar de dona da companheira.

Ao analisar o casal, a explicação do apelido chupim para esse tipo particular de homem torna-se clara para o amigo e para o leitor, principalmente depois deste diálogo hilário sobre a assimetria⁷⁹³ da relação conjugal, uma brincadeira deliciosa, mas anacrônica⁷⁹⁴ para a época.

— Os chupins, prosseguiu o meu cicerone, são homens falhos⁷⁹⁵, *ratés* da virilidade — a moral, está claro, que a outra lhes é indispensável ao bom desempenho do cargo.

— Cargo?

— Cargo, sim. Eles desempenham o cargo importantíssimo de *maridos*⁷⁹⁶. Em troca disso as esposas ganham-lhes a vida, dirigem os negócios do casal, desempenhando todos os papéis atribuídos aos machos. Tais mulheres apenas fazem aos maridos a concessão suprema de engravidarem por obra deles, já que lhes é impossível a revogação de certas leis naturais.

Quando a mulher vai à escola fica o chupim em casa, cocando os filhos, arrumando a sala, ou mexendo a marmelada. Há sempre para eles uma recomendaçãozinha à hora da saída para a aula.

— As vidraças da frente estão muito feias. Você, hoje, quando as Moreiras saírem, passe um pano com gesso. (As Moreiras são as vizinhas da frente).

O chupim acostuma-se à submissão e acaba usando em casa as saias velhas da mulher⁷⁹⁷, para economia de calças.

— Para aí, homem de Deus! Do contrário acabas contando a história de um que chegou a dar à luz⁷⁹⁸ um criança!

Quando o filme chegou ao fim, surgindo “o galo vermelho da Pathé, que boleou o pescoço num coricocó mudo⁷⁹⁹ e sumiu-se para dar lugar ao reacender das lâmpadas”, o narrador volta ao assunto do casal e relata o caso de seu colega de escola, Eduardinho

Tavares, apelidado de Maricota⁸⁰⁰: um legítimo chupim, “filho de tio e sobrinha⁸⁰¹”. Mais um personagem caricato de Lobato para fazer rir.

A caracterização do rapaz⁸⁰² e a forma no qual ele foi acolhido no colégio são típicas de uma situação que as supervisoras pedagógicas atuais diriam que o garoto sofria *bullying*. Bem diferente daquele “tempo feliz⁸⁰³ que sadia ingenuidade limitava-me a tirar partido da sua submissão, transformando-o em peteca, em escravo, em coisa que a gente põe e dispõe” ou daquele tempo em que “timidez nas meninas era moda”. Ou seja, o autor toca em outros temas difíceis, politicamente não corretos, para suscitar o riso, aproximar-se do leitor e alcançar o humor.

Eduardinho Tavares, filho de tio e sobrinha, nascera sem tara aparente, a não ser uma extrema dubiedade de caráter, uma timidez de menina do tempo em que a timidez nas meninas era moda. Espécie de criatura intermediária⁸⁰⁴ entre os dois sexos. Em criança brincava de boneca, de preferência às nossas touradas, ao jogo dos “caviúnas”, ao “pegador”. Em meninote, enquanto os da sua idade descadeiravam gatos pela rua, lia ele Paulo e Virginia à sombra das mangueiras, chorando lágrimas sentidas nos lances lacrimogêneos. Fomos colegas de escola, e lembro-me que um dia lá nos apareceu Eduardo com um papagaio de miçanga verde, obra sua. Eu, estouvado de marca, ri-me daquilo e escangalhei com a prenda, enquanto o maricas, abrindo uma bocarra de urutau, rompia num choro⁸⁰⁵ descompassado, como choram mulheres. Irritado, dei-lhe valentes cachações. Eduardo não reagiu; acovardou-se, humilhou-se, feito o meu carneirinho. Só procurava a mim dentre cem companheiros. Acamaradamo-nos daí por diante, o que me não impediu de o fazer armazém de pancadas. Por qualquer coisinha, uma cacholeta. Ele ria-se, meigo⁸⁰⁶, e cada vez mais me rentava. Pus-lhe o apelido de Maricota⁸⁰⁷. Não se zangou, gostou⁸⁰⁸ até, confessando achar mais graça nesse nome do que no seu. Hoje eu estudaria esse tipo⁸⁰⁹ à luz de Freud, como caso deveras notável.

Finalizado o colégio, o narrador e Eduardinho continuaram camaradas apesar das muitas diferenças. Aquele casou com “a moça mais feminina da época, uma romântica escapulida a Eschich, dessas que têm medo às baratas e caem de fanico se um rato lhes corre pela sala”⁸¹⁰. Esse⁸¹¹ “fez-se misógino”, pois nunca perdeu sua “timidez donzelesca, fugindo às meninas, sobretudo se eram românticas”.

Eduardo, de forma semelhante a Ernesto, do conto *O Plágio*, vivia “sempre às sopas do pai”, um desocupado não por vagabundagem, mas por excesso de insegurança e timidez. A oportunidade de tornar-se independente surgiu com a herança do velho, mas “sem tino

comercial, passaram-lhe a perna, comeram-lhe casas e apólices; quando o pobre rapaz abriu os olhos estava a nenhum⁸¹²”.

Naquele momento de infortúnio, sem ter nenhum a dispor e sozinho, Eduardo procura o narrador para aconselhar-se sobre uma desejada “arrumação de vida”. O amigo preocupado e percebendo que o rapaz “não dava⁸¹³ para coisa nenhuma”, receitou-lhe:

— Casa-te. Incapaz de ação como és, tua saída única se resume em tirar partido da tua qualidade de macho. Casa com moça rica, ou então com mulher trabalhadeira. Nada valeu o conselho. Eduardo não⁸¹⁴ tinha jeito para requestrar mãos femininas, quer bem aneladas, quer muito calejadas. Embarçava-o a irredutível timidez. Mas o diabo as arma.

A vida foi ajeitada com a chegada de uma professora nova na cidade, dona Zenóbia, que se engraçou por Eduardo. Mais uma hilária descrição caricatural de um tipo feminino, que vale a transcrição.

Tipo de mulherça máscula⁸¹⁵, angulosa, ar enérgico, autoritária. Gostava do discutir política, entendia de cavalos, lia jornais, tinha opiniões sobre a seca do Ceará e o saneamento dos sertões⁸¹⁶. Apesar de bem conservada andava perto dos quarenta, não fazendo mistério disso. Se não casara até então, não é que fosse infensa ao matrimônio: não achara ainda o seu tipo de homem, dizia. Pois não é que o raio⁸¹⁷ da pedagoga vê Eduardo e se engrança dele? Examina-o fulminantemente, como quem examina um cavalo⁸¹⁸, mira-o de alto a baixo, interpela-o, dá-lhe balanço às ideias e aos sentimentos, pesa-lhe o valor monetário, pede-lhe, ou, antes, toma-lhe a mão, leva-o à igreja e casa-o consigo⁸¹⁹. Foi um relâmpago tudo aquilo. Em três tempos namorado, noivado, casado e metido no gineceu, o pobre moço, quando abriu os olhos, estava chupim para todo o sempre⁸²⁰. Encaramujado⁸²¹ em casa da professora. Eduardinho foi sonogado ao mundo e o mundo acabou esquecendo Eduardinho. Nunca mais o viram na rua, ou nas festas, sem ser pelo braço da mulher, na atitude encolhida⁸²² daquele do chupim do cinema.

Com o nascimento do primeiro filho, Eduardo assumiu de vez as tarefas do lar⁸²³ e dos cuidados com a criança. Essa situação de inversão da norma, cômica por definição, segundo Propp, principalmente em um mundo machista e provinciano das primeiras décadas do século passado, parece justificar a invenção de dona Zenóbia: uma carreira literária⁸²⁴ para o marido. Ou seja, Eduardo estaria escrevendo um romance.

“E começa aqui o mais engraçado da comédia”, antecede o narrador. Para as colegas na sala dos professores, ela criou uma situação⁸²⁵ extremamente inteligente, mas nem por

isso pouco cômica, na qual ela tanto reforçava positivamente sua escolha pelo marido inútil⁸²⁶ quanto neutralizava comentários maldosos. Ela consciente da ideia generalizada na cidade de que o marido era um legítimo chupim, inventou que o esposo era um “grande talento literário, capaz de obras deveras notáveis⁸²⁷”. Mais uma vez, uma oportunidade para Lobato zombar e fazer graça em relação à carreira de escritor e da concepção brasileira da área das Letras⁸²⁸.

— Vocês — dizia ela às professoras do colégio — não sabem que tesouro perderam. Eduardo saiu-me uma verdadeira revelação. É dessas criaturas privilegiadas que possuem o dom divino⁸²⁹ da arte, mas que passam às vezes a vida inteira sem se revelarem a si próprios. Aqueles seus modos, aquela timidez: gênio puro, minhas amigas! Vocês hão de vê-lo um dia aparecer como um meteoro, alcançar a glória, cair como um bólido⁸³⁰ dentro da Academia⁸³¹. Está escrevendo um romance que é o suquinho⁸³²! Lindo, lindo!... (..) Como a gente se engana! — diziam - ; parecia uma lesma⁸³³ de pernas, ninguém dava nada por ele e no entanto é um grande romancista!...

Surpresa pelo sucesso e pelo interesse das colegas⁸³⁴, “as professoras deliraram acompanhando a obra”, a pedagoga trazia diariamente, no intervalo das aulas⁸³⁵, notícias sobre obra, *Núpcias Fatais*. O romance do chupim, na realidade, um folhetim oral de autoria da própria dona Zenóbia, transformou-se em atração na escola e correu boca a boca pela cidade, “reabilitando Eduardo da sua fama de Zé-faz-formas⁸³⁶, pax-vobis⁸³⁷ e mais apelidos deprimentes de que é fértil o povo”.

— Está ficando que dá gosto! O capítulo acabado esta manhã parece uma coisa do outro⁸³⁸ mundo! E desfiou o enredo. Era o caso de um moço loucamente apaixonado por uma donzela de cabelos loiros e olhos azuis. A primeira parte do romance ia toda na pintura desse amor, lindo como não havia outro. Puro poema em prosa. E dona Zenóbia revirava os olhos, em êxtase.

É bastante cômico o desempenho da professora que se mostrou muito hábil na construção do enredo, dos personagens e no uso das técnicas do folhetim, sabendo manter o suspense da narração, parando nas partes mais empolgantes, e principalmente construindo o gancho para o próximo dia, “deixando a assembleia ora em lágrimas, oram em arroubos de indizível êxtase⁸³⁹”.

Com a proximidade do final da história, aumentavam os pedidos das colegas para interferência na trama, mas dona Zenóbia mantinha-se rígida, respeitando as regras da arte e a autonomia autoral⁸⁴⁰. Como se realmente houvesse um autor, como se Eduardo não fosse mais chupim e conseguisse escrever na paz do lar.

- (...) Peça ao seu marido dona. Zenóbia, que lhe faça sair a sorte, sim?
- Não pode. Isso prejudicaria o desfecho do romance, e, demais, não⁸⁴¹ é estético, respondeu preciosamente dona Zenóbia. E assim corria o tempo. O romance era à moda⁸⁴² antiga, em vários volumes, sistema Rocambole. Já tinha acontecido o diabo.

*O Núpcias Fatais*⁸⁴³ sacudiu a cidade. Era a glória para Eduardo: as melhores tiradas eram citadas, o enredo corria de boca em boca e o jornal O Popular consagrou-o, no aniversário do autor: “festejado homens de letras⁸⁴⁴”. No final do conto, o leitor descobre que era tudo uma grande farsa, inventada pela pedagoga, reforçando ainda mais a figura ridícula e cômica do marido.

- Às vezes, quando estava de saia preta, em seus dias azedume, não adiantava a novela um passo, sequer.
- Hoje, descanso. Eduardo está com um pouco de dor de cabeça e não escreveu uma linha. As professoras⁸⁴⁵ ficavam pensativas...

Houve um momento em que dona Zenóbia chegara ao clímax da obra, mas não havia como escapar: a novela precisava ter um desfecho, as colegas imploravam e a cidade pressionava pela vitória do herói. A professora, “perita⁸⁴⁶ na arte de armar efeitos”, cozinhava a assistência, criando suspense, adiando sempre para o dia seguinte.

- É amanhã, o grande dia!
- Mas escapam, dona Zenóbia? — disse uma torturada do romantismo, com a mão no seio, palpitante⁸⁴⁷.
- Não sei...
- Pelo amor de Deus, dona Zenóbia! Eu não posso mais⁸⁴⁸! Se o monstro ganha a partida mais esta vez, diga, que eu tiro umas férias e vou para a roça esquecer⁸⁴⁹ este maldito romance que já me está deixando histérica.
- Paciência, filha! Como eu posso saber o que lá se passa na imaginação do artista⁸⁵⁰?
- Mas peça a ele, peça por nós todas, que não deixe os espiões do monstro descobrirem os fugitivos desta vez. Pelo menos agora. Mais tarde vá, mas agora eles precisam uns meses de recompensa. Arre, que também é demais!...

O final é mais uma jogada imprevista de Lobato, montada a partir de uma ligação telefônica de Ernesto para a esposa, que desvela para o leitor a farsa da pedagoga, fazendo rir. Ao decepcionar as professoras, o leitor também ri do desfecho lugar-comum desejado por elas.

— Esperem lá. A coisa não vai a matar. Eduardo neste momento atinge o ponto culminante, o Itatiaia⁸⁵¹ da obra. Deixei-o com o olhar em fogo — o fogo da inspiração⁸⁵²! — os cabelos revoltos, a cabeça febril⁸⁵³. É o momento supremo do fiat! Toda obra depende deste fecho de abóbada. Como a solução do caso vem das profundas do subconsciente estético⁸⁵⁴, e ainda não viera⁸⁵⁵ até a hora de eu sair, pedi-lhe que me comunicasse o resultado pelo telefone. Esperemos...

As moças puseram os olhos no céu e a mão no peito.

— Meu Deus! - disse uma⁸⁵⁶. - Estou com o coração aos pinotes! Se Lauro é preso, se os emboscados o matam... O monstro é capaz de tudo!

Nisto vibrou a campainha do telefone. Dona Zenóbia piscou⁸⁵⁷ para as amigas estarecidas e foi atender (...) conversava com o grande artista.

— Ele não para de chorar⁸⁵⁸, Zenóbia. A meu ver é cólica que ele tem. Desde que você saiu está que é um berro só. Já fiz tudo, dei chá de erva-doce, dei banho quente — nada! Berra que nem um bezerro⁸⁵⁹!

— Você já cantou o Guarani?

— Cantei tudo, o Guarani, o “Tutu já lá vem”, o “Somos da pátria a guarda”⁸⁶⁰... Mas é pior.

— Deu camomila?

— A camomila acabou. Quis mandar a negrinha buscar um pacote na botica mas não achei o dinheiro...

— Lerdo⁸⁶¹! E aqueles quatrocentos réis que te dei ontem? Não sobrou metade?

— É que... ⁸⁶²é que comprei um maço de cigarros...

— Sempre o maldito vício⁸⁶³! Olhe, atrás do espelho, perto da saboneteira azul, está uma pratinha de quinhentos. Mande buscar a camomila, mas no Ferreira, que a do Brandão não presta, é falsificada. Ferva uma pitada numa xícara d’água e dê às colherinhas. Dê também um clister de polvilho. Mudou os paninhos?

— Três vezes, já.

— Verde⁸⁶⁴?

— Verde carregado, como espinafre⁸⁶⁵.

— Bem. Eu hoje volto mais cedo. Faça o que eu disse, e fique com ele na rede. Cante a área da Mignon, mas não berre⁸⁶⁶ como daquela vez, que assusta o menino. Em surdina, ouviu? Olhe: ponha já as fraldas sujas na barreira. Escute: veja se tem água no bebedouro dos pintos. A marmelada? Ora bolas! Deixe isso para amanhã. Bom, até logo!

Dona Zenóbia largou o fone e voltou às companheiras, que continuavam imóveis, suspensas.

— Estes artistas⁸⁶⁷!... começou ela dizendo. Que é que vocês pensam que Lauro fez?

— Fugiu! - disse uma.

— Deixou-se prender! – aventou outra.

— Suicidou-se! - declarou terceira⁸⁶⁸.

— Ninguém advinha. Lauro⁸⁶⁹ rompeu o pavimento, entrou na cela e depois de uma grande cena resolveu meter-se frade!...
Foi um oh! geral⁸⁷⁰ de desapontamento. Aquele fim imprevisto decepcionara⁸⁷¹ a todas. Protestaram, e dona Zenóbia, condoída, voltou atrás:
— Estou brincando. Eduardo está hoje com uma dor de cabeça danada e eu o aconselhei a descançar um bocadinho. Fica para outro dia. Esperemos.
As românticas respiraram...
O romance do chupim tem hoje onze anos. Já é menino⁸⁷² de escola. Chama-se Lauro e, para reabilitação do sexo barbado⁸⁷³, puxou o caráter da mãe.

Neste caso, a surpresa traz a comicidade e o lampejo da descoberta, pois, ao entendermos o engodo de dona Zenóbia, rimos de Ernesto e da nossa⁸⁷⁴ própria ingenuidade, compartilhada por todos da cidade: também fomos ludibriados pelas palavras manipuladoras e pela esperteza da esposa déspota e do narrador cúmplice.

4.17 O luzeiro agrícola (1910)

Mais uma narrativa sobre um literato brasileiro⁸⁷⁵ que desistiu da poesia em troca de um empreguinho público. O protagonista é Sizenando Capistrano⁸⁷⁶, que cansado das recusas dos editores para publicação e de passar fome cavou o cargo de inspetor agrícola do vigésimo distrito. O conto, extremamente irônico, é constituído por duas partes: antes da transformação de Sizenando em “peça mestra⁸⁷⁷ do Ministério da Agricultura” e depois no exercício de suas importantes atribuições⁸⁷⁸ para a nação. Na primeira edição, o conto era dividido em três partes, pois a segunda parte era dividida em outras duas: o relato da posse do novo ministro no Rio de Janeiro e o inspetor agrícola em atividade.

O narrador, em terceira pessoa, apresenta tipos e situações que seriam absurdas em um país que se levasse a sério. A chave da (im)possibilidade⁸⁷⁹ é a marca da comicidade do texto, que subtende uma crítica de Lobato à ineficiência do setor público⁸⁸⁰ e aos escritores⁸⁸¹ que foram “acarrapatar⁸⁸²-se ao Estado”. Como homem do seu tempo, ele aponta os problemas e a partir do riso faz-nos refletir, cem anos depois sobre as escolhas que ajudaram a construir um projeto nacional falho. O critério de indicação política e o Estado como “viúva⁸⁸³”, “mãe⁸⁸⁴” e “boi gordo⁸⁸⁵” são temas centrais deste conto, que no

limite da caricatura ainda podem ser válidas e estão em vigência, pois não nos causam estranhamento, mas sim graça e plausibilidade de ocorrência.

Sizenando Capistrano é o inspetor agrícola do vigésimo distrito⁸⁸⁶. Incumbe-lhe fomentar a pecuária, elaborar relatórios, ensinar o uso de máquinas agrícolas, preconizar a policultura, combater a rotina e ao fim de cada mês perceber na coletoria a realidade de setecentos mil-réis.

Antes de inspetor Capistrano fora poeta. Cultivar as musas⁸⁸⁷. Não sabia que coisa era pé de café, mas entendia de pés métricos, pés-quebrados⁸⁸⁸ e fazia pé de alferes⁸⁸⁹ a todas as divas do Parnaso. Tal cultura, entretanto, emagrecia-o⁸⁹⁰.

A sua produção de endecassílabos, alexandrinos, quadras, odes, sonetos, poemas, vilancetes, églogas, sátiras, anagramas, logogrifos⁸⁹¹, charadas elétricas e enigmas pitorescos, conquanto copiosa, não lhe dava pão para a boca⁸⁹² nem cigarro para o vício. A palidez de Capistrano, sua cabeleira⁸⁹³ à Alcides Maya, sua magreza⁸⁹⁴ à Fagundes Varela, seu spleen⁸⁹⁵ à Lord Byron e suas atitudes fatais, ao invés de lhe aureolarem a face dos nimbos de poesia, comiseravam o burguês, que, ao vê-lo deslizar como alma penada pela cidade, horas mortas, de mãos no bolso e olho nostalgicamente ferrado na lua⁸⁹⁶, dizia condoído:

- Não é poesia, não, coitado, é fome....

- São versos puros, senhor, versos sentidos, cheios de alma. Virão enriquecer⁸⁹⁷ o patrimônio lírico da humanidade⁸⁹⁸.

- É arruinar o meu patrimônio econômico – retorquiu o editor da revista. – Do lirismo bastam-me aquelas prateleiras que editei no tempo em que era tolo⁸⁹⁹ e não⁹⁰⁰ se vendem nem a peso.

- Ó vil metal⁹⁰¹! – murmurava o poeta, franzindo os lábios num repuxo de supremo nojo. – Ó vil metal! Ó torpe humanidade! Em que te distingues, Homem, rei grotesco da criação, do suíno⁹⁰² toucinheiro que espapaça nos lameiros? Musas de Cólera⁹⁰³! Inspirai-me versos candentes com que cauterize até aos penetrais da alma este verme orgulhoso e mesquinho! Baudelaire, dá-me os teus venenos....

- Rapazes – berrava o livreiro à caixeirada -, ponha-me este vate no olho da rua.

- A Posteridade me vingará⁹⁰⁴, javardos!

A confiança em que o futuro lhe dará crédito e imortalidade assemelha-se com uma ideia ingênua de um país que daria certo apenas pela vontade e pelo desejo individual, sem a presença de um plano e de uma estratégia. Como se fosse possível o lugar-comum: “querer é poder”. Sinezando culpa o dinheiro e a incompreensão que acompanha os gênios. Ou seja, mais um gênio que não decolou por causa dos outros. Mas a premissa de que ele é excepcional é derrubada⁹⁰⁵ pelo narrador satírico, que nos sinaliza justamente o contrário e nos leva a pensar algo ainda pior: impossível levar a sério o poeta.

A começar pelo nome⁹⁰⁶: a forma nominal do gerúndio, que transmite o sentido de presente contínuo, remete a uma semântica do inacabado e aquilo a ser feito. Considerando que o algo não concluído é o desejo genuíno do protagonista, aceitamos um jogo lobatiano, que é amplificado explicitamente pela ação do sufixo escolhido: Sizenando não materializou seus desejos, possivelmente pelas “horas mortas”, por andar “como alma penada” (andando) ao invés de acelerar o seu passo para as “ruas” que desembocassem na modernidade.

Mais uma vez, Lobato nos apresenta um personagem anacrônico⁹⁰⁷ à concepção de contemporaneidade. Há dois fatores de relevo na prática de Sizenando: o apego ao “fazer literatura” no modo passado⁹⁰⁸, ao estilo Parnasiano, e a escolha do gênero literário, a poesia, inadequado para o sistema editorial capitalista em formação no país. Aqui, vale ressaltar um fato biográfico: Lobato não apreciava poesia e não editava poemas.

Outro aspecto, que o narrador utiliza para ridicularizar o pretense poeta, consiste nas duas enumerações presentes no trecho: a primeira, dos tipos de pés que Sizenando conhecia, e, a segunda, da sua produção. Impossível levar a sério a quem entendia dos “pés-quebrados” das “divas do Parnaso” e de quem escrevia, por exemplo, “charadas elétricas” e “logogrifos”.

O fracasso como poeta também é outro elemento que soma à descrição, pois não ter para o vício e nem para o pão pode ser entendido como ausência de vocação, talento e incapacidade para a literatura. No objetivo de “enriquecer o patrimônio lírico da humanidade”, fica claro outro equívoco do personagem: uma expectativa muito grande, que nunca auxiliou ou auxiliará quem quer que deseje começar de alguma forma qualquer atividade.

Esses aspectos colaboram para reforçar a figura cômica do poeta e ridicularizá-lo numa questão central: a culpa e vitimização pela transferência de responsabilidade para os outros

e para os contextos externos. Na vida real, o protagonismo é resultado de ações continuadas e esforços individuais. O estabelecimento de um desequilíbrio real-ficcional, a partir da montagem do personagem pelo narrador e aceita pelos leitores, prossegue quando descobrimos que o poeta está cansado. Neste momento, o inesperado para um país sério ocorre: ele procura resolver seu problema existencial por meio de uma forma mágica, que nós como brasileiros conhecemos, pois, infelizmente, ainda persiste essa prática: o preenchimento de cargos do setor público por motivos políticos e por simpatia.

Cansado, entretanto, de ouvir estrelas em jejum, de amar a lua no céu sem possuir um queijo na terra⁹⁰⁹, acatou a voz do estômago e quebrou a lira⁹¹⁰ – para viver. Meteu a tesoura nas melenas, deu brilho aos sapatos, desfatalizou o semblante, substituiu o ar absorto do aedo pelo avacalhado do pretendente, e à força de pistolões guindou-se às cumeadas do Morro da Graça, onde morava o Gaúcho Onipotente⁹¹¹, Pinheiro Machado, o político mandão da época. Que fosse acarrapatar-se ao governo federal, ao Estado. O Estado é um boi gordo⁹¹², semelhante àquela estátua equestre⁹¹³ de Hindenburg, feita de madeira, quem que os alemães pregavam pregos de ouro. A diferença está em que no Estado, em vez de tachas de ouro⁹¹⁴, pregam-se Capistranos vivos.

- Então, menino, que quer?

- Um empreguinho qualquer que Vossa Onipotência⁹¹⁵ haja por bem conceder-me.

- E para que presta você, menino?

- Eu? Eu...fui poeta. Cantei o amor, a Mulher, a Beleza, as manhãs cor-de-rosa, as auroras boreais, a natureza, enfim. Romântico, embriaguei-me na Taverna do Hugo. Clássico, bebi o mel do Himeto pela taça de Anacreonte. Evoluído para o parnasianismo⁹¹⁶, burilei mármore de Paros com os cinzéis de Herédia. Quando quebrei a lira, estava ascendendo ao cubismo transcendental⁹¹⁷. Sim, general, sou um gênio incompreendido⁹¹⁸, novo Asverus a percorrer todas as regiões do ideal em busca da Forma Perfeita. Qual Prometeu, vivi atado ao potro do Inania Verba, onde me roeu o Abutre da Perfeição Suprema. Fui um Torturado da Forma⁹¹⁹...

O general, que era amigo das belas imagens, iluminou o rosto de um sorriso promissor.

- Poeta – disse ele -, eu também sou poeta⁹²⁰. Rimo homens. Componho poemas heróico-cômicos⁹²¹. Tu me caíste em graça e, pois, acolho-te sob o meu pálio⁹²². Que queres ser?

- Inspetor.

- Serás do vigésimo distrito. Conheces as culturas rurais?

- Já cultivei batatas gramaticais⁹²³.

- E de pecuária, entendes? Distingues um Zebu dum galo Brama? Um pampa dum murzelo?

- Já cavalguei Pégaso⁹²⁴ em pelo.

- Conheces a suinocultura? Sabes como se cria o canastrão?

- Sei trincá-lo com tutu de feijão⁹²⁵.

- És um gênio⁹²⁶, não há que ver. Talvez faça de ti, um dia, presidente⁹²⁷ da República. Teu nome?

- Sizenado. Capistrano é sobrenome.

- Cá me fica. Vai, que estás aí, fomentando a agricultura como inspetor do vigésimo distrito, com setecentos bagos⁹²⁸ por mês. Os poetas dão ótimos⁹²⁹ inspetores agrícolas e tu tens dedo para a coisa. Vai, levita do Ideal⁹³⁰ ...

O encontro com o “Gaúcho Onipotente” e a comparação do Estado brasileiro com a estátua equestre de Hindenburg são pontos altos da comicidade da primeira parte. A identificação do general com o poeta (“eu também sou poeta. Rimo homens”) depõe contra o político, uma vez que já preenchemos as lacunas e construímos negativamente o personagem “torturado pela forma”: pedinte, “menino”, que procura auxílio como se o mundo devesse um favor ou, caindo na graça de “Vossa Onipotência”, o Estado pudesse oferecer um cardápio de opções – “Que queres ser”?

A forma da escolha do “empreguinho” adequado é mais um achado de Lobato. Pinheiro Machado acolheu o poeta em seu “pálio” e procurou achar pontos de interseção, em um plano imaginário e sob efeito da simpatia e da graça, entre as necessidades técnicas do cargo e o conhecimento e experiência poética de Sizenando. As respostas desencontradas e o absurdo do desfecho do diálogo são efeitos de humor que Lobato usou com maestria. Afinal, só num país torto um poeta ignorante em agricultura ganha um cargo de inspetor agrícola com a possibilidade de chegar a presidente da república. Detalhe: tudo isto antes do general saber o nome do seu novo aspone. E o pior: Sizenando já estaria satisfeito se fosse apenas um inspetor de quarteirão. E ainda pior: o ministro conhecia menos de agricultura do que seu assessor.

Um comentário ao final da primeira parte, presente nas primeiras edições, mas retirado pelo autor, esclarece o título e cria uma alta expectativa sobre a função do poeta no ministério, que, pelo caráter cômico e zombeteiro, não será correspondida em hipótese alguma. O poeta estará fadado a representar o protagonismo de uma farsa do Estado na qual ele desempenha o papel de bufão sobre o riso dos leitores no circo montado por Lobato.

Eis como Sizenando se achou um dia transefeito em luzeiro agrícola⁹³¹, a iluminar⁹³², qual possante holofote elétrico, uma grande zona do país.

A segunda parte tem duas motivações hilárias: a elaboração durante dois anos de um inútil relatório e a realização de um curso prático para a população sobre as novas tecnologias agrícolas, com destaque para o carro de boi e o arado. A seção inicia com a cômica descoberta da dificuldade de atribuição de atividades aos “fósforos ministeriais”. Seja pela falta de objetivos, seja pela ausência de planejamento, seja pelo trabalho descartável de um assessor do ministério, que, contrariamente a um luzeiro, funciona como um pequeno fósforo capaz apenas uma fugaz chama. É exatamente o contraste da metáfora do luzeiro a iluminar como um holofote elétrico. Chamar o poeta de fósforo talvez seja ainda pior do que chamá-lo de vassoura nova, pois o utensílio para varrer tem pelo menos alguma serventia após o primeiro uso.

Sizenando Capistrano, mal se pilhou transformado de famélico ouvidor de estrelas em peça mestra do Ministério da Agricultura... casou, luademelou⁹³³ três meses e por fim compareceu perante o ministro para saber em que rumos nortear a sua atividade.

O ministro⁹³⁴ franziu a testa: é tão difícil arranjar ocupação para os fósforos⁹³⁵ ministeriais... Pensou um bocado e:

— Escreva relatórios, desembuchou.

— Sobre que, Excia.?

— Sobre qualquer coisa⁹³⁶. Relate, vá relatando⁹³⁷. A função capital do nosso ministério⁹³⁸ é produzir relatórios de arromba sobre o que há e o que não há. Relate.

— Mas, Excia., eu desejava ao menos⁹³⁹ uma sugestão emanada do alto critério de V. Excia. sobre o tema do relatório que a bem da lavoura V. Excia., com tanto descortino me incumbe de escrever...

— Já lhe disse: sobre qualquer coisa que lhe dê na veneta. Relate, vá relatando e depois me apareça.

O trabalho moroso e alienado do mundo prático de Sizenando subtende uma crítica explícita ao setor público, ao governo e aos poetas. A surpresa de não saber qual seria sua função e o seu objetivo no cargo é apenas uma primeira irreverência. O ministro pensa de uma forma lógica, mas disparatada e, por isso mesmo, bem-humorada: como era poeta, deveria escrever qualquer texto que fosse. Assim, sem saber qual atividade lhe atribuir, o ministro sugeriu que divulgasse o ministério, propagandeasse o que fosse e, logicamente,

gastasse e justificasse as horas de sinecura na repartição pública, sem se preocupar com a utilidade e com o retorno social do trabalho.

Uma vez definido a atividade, a dificuldade passou a ser sobre qual seria o tema adequado escrever. Um dilema⁹⁴⁰ por si só improvável no mundo do trabalho, mas possível nessa crítica mordaz lobatiana aos funcionários públicos. Surpreendentemente, quem ajudou Sizenando a escolher foi sua esposa, “mulherzinha de pelo crespo no nariz⁹⁴¹”. A partir de uma briga à mesa, quando ela jogou um prato de salada de beldroega na sua cara, fez-se, segundo o narrador, inteligência⁹⁴², como ocorreu com⁹⁴³ Antônio Vieira. Mais uma vez o imponderável ocorre, suscitando a comicidade. Assim, o funcionário descobriu o que necessita realizar e passa a agir exatamente como era antes como poeta: um torturado⁹⁴⁴ da forma, independente do objetivo e do conteúdo a ser escrito.

— Eureka⁹⁴⁵! - berrou ele radiante, e com um grande riso de gozo na cara emplastada de verdura, ergueu-se da mesa precipitadamente, rumo do escritório. A mulherzinha, entre colérica e pasmada⁹⁴⁶, perguntou de si para si:

— Estará louco?

Sizenando deitou mãos à tarefa e levou a cabo um estudo botânico-industrial da beldroega⁹⁴⁷, com afã tal que, transcorridos dez meses, dava a prelo o Relatório sobre o *Papalvum brasiliensis*, vulgo Beldroega, e sua aplicação na culinária⁹⁴⁸. O ano seguinte gastou-o em rever as provas do calhamaço, a modo de escoimá-lo dos mínimos vícios de linguagem⁹⁴⁹. O antigo torturado da Forma ressurgia ali⁹⁵⁰... Saiu obra papa-fina⁹⁵¹, em ótimo papel e muitas gravuras elucidativas. Entre estas, em belo⁹⁵² destaque, os retratos do Ministro, do Diretor da Agricultura, do Marechal Hermes, do tenente Pulquério, do Frontim, do Pinheiro e mais protuberantes beldroegas do momento. Pronta a edição, embarçou-se Sizenando⁹⁵³ quanto ao destino a dar-lhe. Que fazer⁹⁵⁴ de tanta beldroega? Foi ao ministro.

Após longos e desnecessários dois anos para conclusão do relatório, um ano para elaboração e um ano para revisão, um fato engraçadíssimo ocorre: o ministro esqueceu que havia atribuído a atividade ao inspetor e, ainda pior, considerando que Sizenando é um poeta que sempre desejou ser publicado: o material deveria ser encaminhado diretamente da gráfica para o forno da Casa da Moeda, evitando desperdícios de tempo e usando o incinerador: “melhor ideia⁹⁵⁵ do governo passado”. Diante do desapontamento do seu assessor, o ministro esclarece que não haveria alternativa, afinal: “Se é assim, se sempre foi

assim, se sempre será assim⁹⁵⁶”. A situação aparentemente absurda é transformada em uma grande piada, uma vez que o cúmulo de incinerar um material não lido por ninguém corresponde, nas palavras do ministro, a uma forma “sábia da nossa organização administrativa⁹⁵⁷”.

— Excelência! De acordo com as sábias ordens de V. Excia., venho comunicar a V. Excia. que se acha pronta a edição do Relatório sobre o Papalvum.

— Que papalvo⁹⁵⁸? Que relatório? inquiriu o ministro, deslembado.

— O que V. Excia. me incumbiu de escrever.

— Quando?

— Haverá dois anos⁹⁵⁹.

— Não me recordo disso, mas é o mesmo. Mande a papelada para o forno de incineração⁹⁶⁰ da Casa de Moeda.

Sizenando abriu a maior boca⁹⁶¹ deste mundo. O ministro compreendeu aquela estuporação e sorriu.

— Então? Que queria que eu fizesse de cinco mil exemplares de um relatório sobre a Beldroega? Que o pusesse à venda⁹⁶²? Ninguém o compraria. Que o distribuísse grátis? Ninguém o aceitaria⁹⁶³. Se é assim, se sempre foi assim, se sempre será assim com todas as publicações deste ministério, o mais prático é passar a edição diretamente da tipografia ao forno. Isso evitará a maçada de nos preocuparmos com ela e de a termos por aí a atravancar os arquivos. Não acha vossa senhoria que é o mais razoável⁹⁶⁴? Retire o que quiser e forno com o resto.

— E depois, que devo⁹⁶⁵ fazer? - indagou Sizenando, ainda tonto do expeditismo⁹⁶⁶ ministerial.

— Escreva outro relatório⁹⁶⁷, respondeu sem vacilar o ministro.

— Para ser queimado novamente? atreveu-se a murmurar o poeta-inspector.

— Está claro⁹⁶⁸, homem! Para que diabo despendeu o governo tanto dinheiro na montagem, do forno? Está claro que para incinerar as notas velhas e os relatórios novos. Deste modo se conservam em atividade perpétua o pessoal da Imprensa, o do Forno e o dos Ministérios. Veja como é sábia⁹⁶⁹ a nossa organização administrativa! A criação do forno foi a melhor ideia do governo passado. Antes dele a Imprensa Nacional vivia entulhada de impressos; a produção de relatórios, função capital deste Ministério, periclitava; e era tudo uma desordem, um desequilíbrio capaz de induzir o governo à supressão da Imprensa e do meu Ministério. O Forno sanou a situação. O fervet opus é magnífico e a espada de Dâmocles está para sempre arredada de nossas cabeças⁹⁷⁰. Hein? Vá, escreva outro relatório, sobre... sobre... o caruru, por exemplo.

Sinezando entrou em crise e aproveitou a decepção para pedir uma licença e descansar seis meses⁹⁷¹. No retorno ao trabalho, preparando-se para o novo relatório sobre o caruru, quando “ia começar⁹⁷² a pensar em preparar-se para escolher o papel e a tinta com que relatasse o caruru”, a política retirou⁹⁷³ o ministro. Fato que já foi o suficiente para que

nosso poeta deixasse passar mais seis⁹⁷⁴ meses para apresentar-se ao novo “homem de proa” do ministério.

O novo ministro merece pelo menos um parágrafo e uma transcrição. Era uma “águia⁹⁷⁵ – iguais aos anteriores”, pois, paradoxalmente, conforme o narrador, era o salvador da pátria e “tinha programa”. Mas, como Sizenando, era despreparado para o cargo. Lobato carrega nas tintas irônicas: “tão entendido⁹⁷⁶ em agricultura como em arqueologia inca. Mas lera uns números de Chácaras e Quintais e ali se abebedara de umas tantas noções sobre avicultura, policultura, criação de canários etc⁹⁷⁷”. O discurso de posse é uma joia da retórica vazia do político que sabe manipular a linguagem e gastar palavras-chaves e enumerações para impressionar, mas não explica as estratégias para tornar teoria em prática de sucesso.

A monocultura, senhores, é o grande mal; a policultura é o grande bem; no dia em que produzirmos cebola, alho, batata, repolho, coentro, alpiste, alfafa, cerefólio, grão de bico, tremoço, quiabo, espargo, espinafre, alcachofra⁹⁷⁸...

(Um arripio de entusiasmo percorreu a espinha dos assistentes, que se entreolharam gozosos, como quem diz: temos homem pela proa⁹⁷⁹!)

— ... cebolinha, couve-flor, sorgo, soja amarela, centeio, aveia, figos da Trácia, uvas de Corinto, violetas de Parma...

— Bravíssimo!

— violetas de Parma... e outros cereais europeus (vermelhidão⁹⁸⁰ no rosto), a prosperidade nacional assentará num soco⁹⁸¹ granítico, do qual não a arrancarão as mais rijas rajadas lufadas dos vendavais econômicos. Conduzir a pátria a essa Canaã da policultura⁹⁸²: eis a mira permanente dos meus esforços, eis o meu programa, eis o fim supremo colimado pela minha atividade. Espero, pois, que, etc. etc⁹⁸³.

Palmas, bravos, guinchos, silvos e outros sons denunciadores de entusiasmo em grau de ebulição estrugiram pela sala. O ministro⁹⁸⁴ foi abraçado e beijado — nas mãos. Aquele salvara a pátria, não havia a menor dúvida!

Participando da tietagem dos assessores-bajuladores, Sizenando é escalado para ministrar um curso prático para os habitantes de sua região com a finalidade de:

Desatolar⁹⁸⁵ a vigésima região do atascal da rotina. Aquela gente ainda vivia em pleno período da pedra lascada⁹⁸⁶ do café, e era mister tangê-la à estação áurea da policultura, da avicultura, da sericultura, da criação de canários hamburgueses⁹⁸⁷ etc., preluzida no discurso do ministro.

O objetivo, extremamente adequado, mostra-se inócuo e cômico quando descobrimos o quanto o curso representa a dissociação⁹⁸⁸ entre a teoria com a prática e com a realidade das ações modernas. Melhor do que a imagem dos moradores como bois, que devem ser tangidos para um novo paradigma de produção agrícola, é a cena⁹⁸⁹ de Sizenando, em cima de um cupinzeiro “tribunício”, ao som da banda de música da cidade, explicando o óbvio sobre o carro de boi e o arado, que, comicamente, representam a “verdadeira alavanca do progresso” e os “processos modernos da cultura racional, os quais centuplicam a produção e diminuem o trabalho”. Uma crítica direta ao atraso do Estado e às tecnologias arcaicas ainda presentes no dia a dia das ações do campo.

Sizenando trepou a um cupim⁹⁹⁰ e pronunciou breve alocução alusiva⁹⁹¹ à personalidade sobre-excelente do ministro, e ao papel dos novos métodos racionais na agricultura moderna.

— O novo método é baseado na ciência pura. Vem dos laboratórios de braços dados à química. Começarei pela exposição do arado⁹⁹², ou charrua, a pedra angular de todo o progresso agrícola. Senhor primeiro arador, arado para a frente!

Despegou-se da turma um capataz que empurrou para perto do cupim tribunício⁹⁹³ um belo arado de disco. Rodearam-no os circunstantes como a um animal⁹⁹⁴ raro.

— Eis, meus senhores, um arado de disco⁹⁹⁵. Esta parte se chama cabo; esta é a roda, serve para rodar; estas rodela são os discos, servem para sulcar a terra; este ferrinho é a manivela graduadora; este pauzinho é o balancim. Aqui se atrelam os bois e cá toma assento o condutor.

A assistência abria⁹⁹⁶ a boca.

— Vejamo-lo agora em ação. Senhor primeiro condutor de primeira classe, atrelar!

Adiantou-se da turma um carreiro e tangeu os bois para a máquina, jungindo-os à canga. Os assistentes riram-se. Acharam imensa graça no Tomé Pichorra⁹⁹⁷, que nunca fora senão o Tomé Pichorra, carreiro, transformado em primeiro condutor⁹⁹⁸ de primeira classe!

Era de primeiríssima.

— Senhor primeiro arador, arar!

O primeiro arador saltou à boleia e empunhou as manivelas. O primeiro condutor aguilhoou a junta de bois.

— ‘amo⁹⁹⁹, Bordado! Puxa, Malhado!

Os dois caracus moveram-se pesadamente. A terra, sulcada pelo ferro, abriu-se em leivas e Sizenando exultou.

— Vejam, senhores, que maravilha¹⁰⁰⁰! Faz o trabalho de vinte homens, além de que deixa a terra desatada, com grande receptividade para a meteorização¹⁰⁰¹ atmosférica

— o que equivale a um adubamento copioso.

Este pedacinho encantou sobremodo ao zelador do cemitério¹⁰⁰², o qual não conteve um sincero muito bem!

Sizenando agradeceu com um gesto de cabeça. O arado deu umas tantas voltas e emperrou¹⁰⁰³. A banda de música, para disfarçar a entaladela, rompeu o Vem cá mulata¹⁰⁰⁴. E assim termina a primeira parte da demonstração.

A segunda parte do curso prático manteve o mesmo “luxuoso aparato” para destorroamento e gradeamento da terra, com a participação do Primeiro e Segundo Destorroador, do Primeiro e Segundo Gradeador: “um mimo¹⁰⁰⁵ de hierarquia”. O ridículo da ordem e da autoridade é exposto no trecho. A terceira e última etapa da demonstração consistiu no plantio das salvações nacionais: cebolas, batatas, alho, alfafa e outras.

O único momento de discórdia foi quando o inspetor afirmou que a o carro de boi e o arado representam a “verdadeira alavanca¹⁰⁰⁶ do progresso”. O protesto partiu do jornalista “Zé Tesoura¹⁰⁰⁷”, que surpreendentemente levantou uma discussão¹⁰⁰⁸ anódina, pois, para o representante do jornalzinho da região, a imprensa é quem representa a alavanca para o progresso. Como representante do poder político institucional, o poeta propôs uma solução hábil, típica de governo de coalisão, mas totalmente teórica e sem efeitos práticos: a imprensa acarreta o progresso moral, e a máquina agrícola leva ao progresso econômico¹⁰⁰⁹. Mais uma vez, o zelador do cemitério (inimigo pessoal de Zé Tesoura) aclamou o inspetor, que orgulhoso por sua composição “panos quentes”, indica para que a “filarmônica¹⁰¹⁰ toque o hino nacional (“velha patriotada¹⁰¹¹ de Francisco Manuel”). A imagem nacionalista, durante a execução do hino, é hilária.

Desbarretaram-se todos. Ereto¹⁰¹² sobre o pedestal de cupim, imobilizou-se em atitude de religiosa unção¹⁰¹³, de olhos postos no futuro da pátria. E a derradeira nota pôs fim à festa com um escarlate viva à República — com três “erres¹⁰¹⁴”. Acompanharam-no, como um eco¹⁰¹⁵, o coletor, o zelador, o agente do correio e mais funcionários federais demissíveis¹⁰¹⁶, além dos bois, que mugiram.

O desfecho é trágico, coincidindo com a visão fatalista de fracasso lobatiano relacionada às ações governamentais no contexto do campo. Meses depois da demonstração do inspetor, não se aproveitou nada¹⁰¹⁷ da colheita: as cebolas apodreceram

devido às chuvas; os alhos cresceram sem dentes pela ação do sol; as vacas impediram as batatas de crescer e as demais “policulturas negaram fogo devido à saúva, à quenquém, à geada, a isto e mais aquilo¹⁰¹⁸”.

Contra a realidade dos fatos, independentemente ao resultado desastroso, Capistrano escreveu um “soporoso¹⁰¹⁹ relatório de trezentas¹⁰²⁰ páginas”, divulgados com ufanismo por “este maravilhoso¹⁰²¹ país”. A dissociação¹⁰²² com a realidade e o não compromisso com o empirismo da ciência e das tecnologias agrícolas modernas fazem rir pelo atraso¹⁰²³ nacional. O poeta-inspetor usa sua inspiração e constrói um país no ar¹⁰²⁴, sobre as nuvens da ficção, sem nenhum compromisso com a verdade e com o desejado progresso nacional.

Os resultados práticos do nosso método demonstrativo in loco têm sido verdadeiramente assombrosos¹⁰²⁵! Os lavradores acodem em massa às lições, aplaudem-nas com delírio e, de volta às suas terras, lançam-se com furor¹⁰²⁶ à cultura poli, em tão boa hora lembrada pelo claro espírito de V. Excia¹⁰²⁷. O Senhor Ministro pode felicitar-se de ter aberto de par em par as portas da idade de ouro¹⁰²⁸ da agricultura nacional.

4.18 A “Cruz de Ouro” (1901)

Neste texto, Lobato reproduz a informalidade do texto *O “Resto da Onça”*, apresentando também em uma roda de conversa entre amigos, desta vez, na casa do Coronel Liberato, em outro nível social. Agora, o narrador, em terceira pessoa, apresenta-nos aos coronéis, aos donos da cidade, aqueles que opinam e intervêm sobre tudo, mantendo-se apegados a todo custo ao poder político da região. O conto, escrito em 1901, não possui elementos que representem a decadência típica existente em outros textos. Muito pelo contrário, fornece subsídios sobre a vida dos coronéis e sobre o lazer associado com o teatro e com as mulheres da vida.

O teor da conversa, como não poderia deixar de ser, considerando a visão crítica e irônica do escritor, consiste de puras amenidades e fofocas. O alvo é a prostituta “Cruz de

Ouro”, responsável, segundo eles, pelo “escândalo da Recreativa”. Por outro lado, seja pela caracterização dos tipos, seja pelos diálogos, e principalmente, seja pelo desfecho do conto, o alvo da zombaria, são diretamente os dois compadres, Coronel Liberato¹⁰²⁹ e Coronel Antônio Leão Carneiro Lobo de Souza¹⁰³⁰, vulgo, Nhô Gué¹⁰³¹. Indiretamente, a crítica e o humor lobatiano se estendem a todo círculo social hipócrita, de uma cidade genérica do interior do Brasil, que julga os outros, mas comete os mesmos erros. Na visão de Lobato, como mostra o desfecho do conto, esses atores sociais teriam telhado de vidro e não deveriam jogar a primeira pedra.

A narrativa começa com a chegada de Nhô Gué na casa de Liberato. Sabendo que o cachorro Feroz¹⁰³² estava preso, o visitante sobe a “escadinha que levava ao alpendre de ipomeias”. A descrição dos detalhes da sala de fora do Coronel Liberato é, segundo o narrador, um “relatório para que a posteridade se deleite em conhecer como era uma sala de visitas de coronel brasileiro no século XX (..) viva o naturalismo¹⁰³³!”. Além disso, a representação dos protagonistas é minuciosa, com um toque cômico e sarcástico, relacionado ao real motivo de serem chamados de coronéis, zombando do “nosso militarismo”.

Chegaram ambos aquele alto posto militar¹⁰³⁴ pela razão estratégica de colherem para mais de dez mil arrobas de café. Se em vez de dez colhessem apenas cinco mil, seriam majores ou capitães. Este inteligentíssimo¹⁰³⁵ critério econômico do nosso militarismo¹⁰³⁶ é uma garantia de paz muito mais segura do que a Liga das Nações.

A conversa gira em torno de dona Chiquinha, mal de saúde por causa dos amores. Coronel Nhê conta que a “tolinha¹⁰³⁷ emberrinchou de casar” com “um moço sem vintém¹⁰³⁸”: o José Paula, filho da Nhá Vé. A conversa é sem segredos, com Nhê confessando a sua impotência em “abrir os olhos dessas mariposinhas¹⁰³⁹ tontas”. A brincadeira de redundância da palavra amor e o preconceito de classes sociais são efeitos cômicos, que reforça algumas dúvidas quanto à família, colocando mais “tronco¹⁰⁴⁰” na fogueira quanto ao questionamento dos valores da tradição e da família.

Mas é inútil. Encasqueta-se-lhes na cabeça que o amor, o amoor, o amoor¹⁰⁴¹ é tudo na vida, e adeus. O que nos vale é que o rapaz¹⁰⁴² é pobre¹⁰⁴³ mas direitinho - quanto ao moral.

Liberato interveio com cara purgativa.

— Homem, não sei. Não é por falar, mas não me cheira bem aquele sujeitinho. Você o acha moralizado. Será. Mas a família¹⁰⁴⁴ dele é droga e a prudência manda atender não só as qualidades do galho como também nas do tronco. Olhe o que sucedeu outro dia com o primo dele, o Chiquinho...

O caso do primo do “sujeitinho¹⁰⁴⁵” remete ao “escândalo da Recreativa”, ocorrido no último domingo no teatro lotado, durante a festa anual da Sociedade. O “rebuliço” aconteceu quando descobriram no nobre camarote n° 7, para surpresa de todos os presentes, Cruz de Ouro¹⁰⁴⁶. Convidada, para surpresa dos coronéis, justamente, pelo secretário da Camélia Branca, Chiquinho de Paula, “primo lá do teu”.

O conto engrena a partir do relato do ocorrido, mas sempre na informalidade típica de dois coronéis julgando tudo e a todos. É cômico perceber dois poderosos de uma cidadezinha¹⁰⁴⁷ do interior tricotando¹⁰⁴⁸ sobre futricas, comemorando a ausência de gente da oposição no evento e nostálgicos quando eles é que estavam no camarote número 7, assistindo ao “Poder do Ouro¹⁰⁴⁹” e saudosos das “meninas¹⁰⁵⁰ sapecas” e do “mulherão¹⁰⁵¹” que era a Lucinha Simões.

— Você anda no mundo da lua, homem! Refiro-me ao escândalo da Recreativa.

À palavra “escândalo” Nhô Gué esqueceu o reumatismo¹⁰⁵² e arrastou a cadeira para mais perto.

— Escândalo?

Coronel Liberato, gozoso por contar uma novidade não sabida, limpou o pigarro da garganta e disse:

— Foi no ultimo domingo, na festa anual da Recreativa. Discursos, recitativos, e uma peça, aquela endrômina de sempre. A sociedade mandou convite para toda a gente, aos jornais, aos grêmios e dentre estes à Camélia Branca da qual é secretário o Chiquinho de Paula, primo lá do teu. Por sinal que para a Camélia foi um camarote, o 7, justamente aquele donde assistimos ao “Poder do Ouro”, lembra-se?

— Se me lembro! Pois uma representação daquela é de esquecer? Montepin¹⁰⁵³! e inda mais pelo Furtado! Noitão! Hoje é que não há mais disso. São umas comediazinhas indecentes, e cinemas, e drogas.

— A Lucinda, hein? mulherão! Este “mulherão” foi dito com arregalar de olho onde toda a concupiscência retrospectiva se espojava arreitada.

— Nem fale! - disse o outro num tom de saudade inexprimível.

— Pois muito bem: — o teatro encheu-se. Estava lá o coronel Toto¹⁰⁵⁴ Fernandes com a família; a família do doutor Izidoro; o Major Gonçalves com a mulher — e por falar, como está acabada a dona Elisa!

— É verdade! Quem a viu, e quem a vê¹⁰⁵⁵ ! A Elisinha do Rincão como lhe chamávamos, menina sapeca, da pá-virada, se mostradeira¹⁰⁵⁶ até ali... Os anos, compadre, os anos...

— Só não vi lá gente da oposição. Isso, nenhum, nem o Zé Penetra¹⁰⁵⁷, aquele caradura¹⁰⁵⁸.

Riram ambos, gostosamente, à lembrança da ausência dos adversários. (Esqueceu-me dizer que estes coronéis¹⁰⁵⁹ faziam parte do diretório situacionista, colunas¹⁰⁶⁰ fortíssimas que eram da força governamental do distrito).

O primeiro clímax do relato corresponde à descoberta de “Cruz de Ouro” no camarote sete, próximo do início do espetáculo, às nove e dez. Foi “um fim do mundo¹⁰⁶¹” a presença da “coisa à toa¹⁰⁶²” em uma festa das famílias da cidade. Foram necessários quase duas horas para retirar a “jereba¹⁰⁶³”, que só saiu depois de uma intervenção da força policial¹⁰⁶⁴ e do próprio delegado. Mas o clímax final do conto ainda está por vir. O ponto alto do efeito cômico que desnuda a situação hipócrita dos coronéis ocorre quando o narrador realiza uma transição abrupta, na noite do mesmo dia: da casa do Coronel Liberato para a porta da casa da “coisa à toa”. A mudança do cenário, por si só surpreende, mas torna-se ainda mais inesperada quando o leitor descobre que é o próprio Coronel que¹⁰⁶⁵ foi “sorratamente bater à casa da Cruz de Ouro”.

Quem atendeu é a criada, Libéria, que escuta Liberato (a semelhança de nomes produz um sentido curioso) e informa que “não pode ser¹⁰⁶⁶, está cá seu Coronel Nhô Gué”. Liberato se surpreende pela coincidência. Ambos queriam se encontrar com Cruz de Ouro e a lógica da imprevisibilidade parece não cessar, pois, na continuidade do diálogo, o leitor descobre que a agenda daquela semana da prostituta já estava cheia. De terça até sábado, ela estará atendendo homens de família presentes na festa da Recreativa e não¹⁰⁶⁷ poderá atender o Coronel que não desanimou e insistiu sem sucesso:

— E domingo?

A criada despejou urna gargalhada sonora.

— Os “home”! Pois então sinhazinha não há de ter um descansinho na “somana”?

E fechou-lhe a porta na cara.

4.19 *De como quebrei a cabeça à mulher do Melo (1906)*

Mais um conto com a recorrente estratégia narrativa de apresentar o caso a partir de uma conversa entre dois amigos. Não há referência a nenhuma cidade e nem são apresentados os nomes dos protagonistas. O narrador, em primeira pessoa, é o personagem¹⁰⁶⁸ que não gosta de jantar fora e que quebrou a cabeça da mulher do Melo. Há mais uma vez, como *n'O Fígado Indiscreto*, o fazer rir a partir de situações à mesa e com a comida.

O convite e a insistência do amigo para que o narrador, naquela noite, fosse à sua casa para jantar levantou uma discussão sobre as inconveniências de comer no espaço familiar de outras pessoas. O narrador, durante todo o conto, marca posição de que não é irreverência ou capricho seu, mas um princípio de individualidade que ele não abre mão. Aqui Lobato parece explicitar novamente seu ponto de vista forjado pelas leituras de Nietzsche, que tiveram forte impacto na sua formação intelectual e na construção de um estilo peculiar e característico. A argumentação e os motivos apontados pelo narrador são consistentes, mas não foram suficientes para convencer Melo de desistir do convite.

- Abre uma exceção e vai.
- Impossível já disse. Não insistas.
- Põe de lado a esquisitice e vai.
- Não é esquisitice¹⁰⁶⁹, meu caro, é sibaritismo e prudência. Tenho para mim que comer é uma das boas coisas da vida. Mas comer o que se quer, como se quer, quando se quer. Gosto, por exemplo, de lombo de porco, mas a meu modo, assado cá de um jeito que sei. Se o como fora de casa nunca o tenho ao sabor do meu paladar. Gosto ainda de comer quando tenho fome. Detesto o horário forçado, almoço às onze, jantar às seis, haja ou não apetite. Ora, a não ser em minha casa, onde não tenho horário, raramente o apetite coincidirá com o momento do bródio. Essa circunstância aliada ao fato de ser forçado a comer o que está na mesa e não o que me pede a veneta, leva-me a recusar sistematicamente convites para jantar.

O amigo prossegue na insistência, dizendo que ele escolherá o cardápio, as receitas e a janta somente terá o início quando o apetite dele solicitar. A tentativa é flexibilizar o não, pois “para tudo tem remédio”. Diante da persistência do colega, o narrador desiste de usar argumentos racionais, sugerindo que o problema da recusa de ir jantar seria emocional: ele

poderia ter um surto e cometer um homicídio antes da sobremesa, por exemplo. Diante desta possibilidade, o interlocutor e nós, leitores, ficamos surpresos. Essa perplexidade corresponde ao gancho para que conheçamos a história de como o narrador “perdeu a tramontana¹⁰⁷⁰” e quebrou a cabeça da mulher do Melo, dona Vidoca, no momento que era servido a carne assada.

— Nunca te contei o meu rompimento com a família do Mello?

A partir do relato da janta, o texto torna-se extremamente cômico, quando tomamos contato com as dificuldades do narrador para lidar com o comportamento de dona Vidoca¹⁰⁷¹, “criatura excessivamente amável e nesse dia excedeu-se”. Ela¹⁰⁷² não deu trégua e não ofereceu opções: era comer ou comer¹⁰⁷³, servindo sem cessar, pouco importando com a vontade do convidado e passando por cima do desejo e das recusas recorrentes do narrador. Mais uma vez, parece que rimos dos defeitos de ambos, inábeis em contornar uma situação que para a maioria das pessoas não seria problemática e trágica, no limite. Além disso, os diálogos são saborosos, a linguagem é divertida, com o comportamento cômico de Dona Vidoca: ela parece estar surda ou indiferente para o convidado, sempre ultrapassando os limites do bom-senso e contradizendo o narrador, servindo sempre mais.

Serviu-me sopa, ela própria, mas carregando a mão como se eu fora um frade¹⁰⁷⁴. Arrepiou-me aquele pantagruelismo¹⁰⁷⁵ brutal, mas calei a exasperação, e ingeri com paciência aquela maranha de fios amarelos¹⁰⁷⁶ boiantes num caldo untuoso¹⁰⁷⁷. Mal absorvera a última colherada a boa senhora, sem consulta prévia, atucha¹⁰⁷⁸ feijão num prato e passa-me.

— Não, minha senhora, ¹⁰⁷⁹muito obrigado!

A preferência nacional, o feijão, é transformada em um “truculento prato de caroços pretos, coisa¹⁰⁸⁰ que detesto”. O efeito cômico é imediato. A particularidade, os gostos e a quantidade de comida que cada uma deseja são apagados pela dona da casa.

Olhei para aquela rodela escura, cor de chocolate, que se me esparramava pelo prato inteiro sem deixar transparecer¹⁰⁸¹ uma nesga sequer da louça branca, enchi-me de resignação e empreendi o trabalho de Hércules¹⁰⁸² que era transladar aquilo para o estômago. Mas o meu sangue começou a esquentar e o nó das cóleras surdas a subir-

me na garganta¹⁰⁸³. Estava em meio da empreitada quando vi a excelente senhora dirigir para o meu prato um enorme naco de carne fígado no garfo.

— Doutor, um pedacinho de carne assada?

Gaguejei¹⁰⁸⁴, mal firme nas estribeiras:

— Mas, minha senhora, eu...

— Sempre com cerimônias! Olhe que aqui não se usa disso! Coma lá!

E soltou-me no prato o boi¹⁰⁸⁵... Senti bagas de suor frio borbuharem-me na testa¹⁰⁸⁶. O nó da garganta engrossou. Baixei a cabeça, resignado, e encetei silenciosamente a mastigação, matutando sobre o modo de dar cabo daquilo. Comer tudo era impossível¹⁰⁸⁷; deixar no prato, impolidez...

A indelicadeza de Dona Vidoca, que manipula e joga com o sentimento de culpa, e a dificuldade do narrador de fazer-se entendido e respeitado prossegue para o prato de arroz e para os pasteizinhos. Sempre o narrador esforça-se em conter, lutando contra seu gênio e entregando “a esforços sobre-humanos¹⁰⁸⁸ para conter a fera¹⁰⁸⁹ que mora em mim (...) com a resignação¹⁰⁹⁰ dos verdadeiros mártires recomecei a mastigar”.

Lancei um olhar facinoroso¹⁰⁹¹ à santa criatura, que o interpretou erroneamente¹⁰⁹² como de assentimento.

— Eu bem vi que estava querendo arroz.

— Impossível, dona Vidoca! Peço-lhe perdão, mas estou satisfeito. Como pouco e o que tenho no prato janta-me por três¹⁰⁹³ dias.

—Luxento¹⁰⁹⁴! Coma lá!

E zás!, uma, duas, três colheradas, das grandes. Uma onda de sangue escureceu-me a vista. Tive ímpetos de saltar pela janela.

(..)

— Um pastelzinho, agora?

Era demais! A virtuosa criatura¹⁰⁹⁵ abusava da minha situação. Recusei desabridamente, áspero.

— Já sei porque não quer... É que foram feitos¹⁰⁹⁶ por mim... Mas deixe estar...

— Dona Vidoca! Pelo amor de Deus! — gaguejei.

— Umzinho só! Para me dar opinião sobre o tempero da massa, sim? Apare lá estezinho, tostadinho, sim?

Conheces o meu gênio, sabes com que facilidade saio fora de mim e cometo as maiores loucuras. Esse estado de superexcitação¹⁰⁹⁷ nervosa preludia por um tremor na voz e um calor excessivo nas faces. Naquele momento, sentindo os pródromos¹⁰⁹⁸ da erupção, entreguei-me a esforços sobre-humanos para conter a fera que mora em mim, e contive-a. Curvei de novo a cabeça e levei à boca mais umas garfadas.

Até o momento o autocontrole e a resignação ganhavam, mas ao observar o Melo “trincar o leitão¹⁰⁹⁹”, nesta hora, “engatilhado para o revide”, o narrador decide que se oferecerem, ele explodirá. E foi o que ocorreu.

Não tardou muito que dona Vidoca espetasse no garfo uma alentadíssima¹¹⁰⁰ costela de leitão e fizesse pontaria¹¹⁰¹ para o meu lado. Ah! Perdi a tramontana! Agarrei na garrafa e abri a cabeça¹¹⁰² da santa criatura com uma pancada¹¹⁰³ horrível! De nada mais me lembra. Ouvi um berro, um clamor. Senti o pânico em redor de mim e corri para a rua como um ébrio. Foi quando...

O conto termina com duas surpresas. A primeira: o relato não¹¹⁰⁴ é concluído, pois o interlocutor foge com medo do narrador. A segunda irreverência: Lobato, em nota da edição de 1946, informa-nos do curioso incidente com um hoteleiro, também chamado Melo e coincidentemente casado com uma dona Vidoca, da cidade de São Bento, região de Pindamonhangaba. O dono do hotel depois que leu o texto no jornal O Minarete, assinado sob o pseudônimo de Antão de Magalhães, apresentou queixa-crime, processando o editor e o gerente da tipografia, pois o autor, sob pseudônimo, “não é pessoa conhecida”. Lobato comenta que o processo de responsabilidade criminal não foi adiante, “irrisória que era”, mas a “brincadeira” custou para o comerciante próximo de um conto de réis.

4.20 O espião alemão (1916)

Único texto da coletânea que tem a Primeira Guerra Mundial como pano de fundo, usada como mais um pretexto para zombar da cidadezinha de Itaoca¹¹⁰⁵, pelo despropósito que representa “um pobre¹¹⁰⁶ lugarejo perdido¹¹⁰⁷ no espinhaço da serra” pretender lutar contra a “formidável” Alemanha, em uma desproporção semelhante entre Golias¹¹⁰⁸ armado com metralhadoras de última geração e um Davi¹¹⁰⁹ indígena, tentando intimidar o inimigo com danças de guerra e tacape: “[Alemanha] Máquina monstruosa que apavorou¹¹¹⁰ o mundo, Golias de tremenda catadura temperado¹¹¹¹ nas forjas de Krupp¹¹¹², viu saltar-lhe à frente um Davi de ivirapema¹¹¹³ em punho”.

O conto é estruturado a partir de um mal-entendido, que cria uma grande confusão e coloca a cidadezinha e o Coronel José Pedro¹¹¹⁴ em uma situação ridícula perante a capital. O narrador, em terceira pessoa, relata a troca de identidade¹¹¹⁵ de um forasteiro que foi considerado como um espião (“um perigosíssimo agente do Kaiser¹¹¹⁶”) quando, em realidade, era um “infame dolococéfalo¹¹¹⁷ louro, súdito inglês” desgarrado no vale do Paraíba do Sul.

O conto é dividido em uma introdução e três partes, todas coesas a partir de uma mesma lente que deforma tudo e todos. O exagero e a desmedida estão presentes do início ao fim do texto, transformando a preparação da cidade para reagir a uma invasão germânica um objeto de escárnio pelo absurdo da situação dos alemães se interessarem por Itaoca. Por exemplo, o efetivo que compunha a linha de frente “Frei Gaspar da madre de Deus¹¹¹⁸” era de 200 homens, “no papel¹¹¹⁹”, mas “efetivos na realidade¹¹²⁰”, apenas 20 heroicos atiradores”: um simples amontoado de “rapazes de pederneiras e chapéu à americana¹¹²¹” que transformaram “o pacífico viver” da cidade “em uma praça de guerra” e “varreram do coração das meninas todos os rivais civis¹¹²²”. Além disso, para complementar a caricatura da linha de defesa, o armamento foi solicitado à capital e prometido, mas “nunca chegou em Itaoca¹¹²³”, forçando os homens¹¹²⁴ a usarem apenas uma carabina¹¹²⁵, uma “Flaubert do Pimenta”, secretário da Câmara, que cedeu à cidade.

O espírito nacionalista aparece em tintas fortes tanto nos diálogos hilários quanto nos comentários do narrador, “nossa guerra contra a Alemanha”, quando “Davi venceu o gigante¹¹²⁶”, pois “a ação de Itaoca durante a guerra foi de fato notável¹¹²⁷”. O semanário “literário, recreativo e comercial”, *O Lírio*, conforme texto comemorativo transcrito a seguir, dá o tom patriótico do conto:

Vencemos! O gigante jaz por terra, exangue. A esquadra¹¹²⁸ dispersa, os exércitos rotos, a arrogância abatida¹¹²⁹ — a invencível Alemanha dobra os joelhos e entrega-nos a espada sangrenta¹¹³⁰! Honra aos gloriosos estadistas¹¹³¹ que nos impulsaram à luta! Honra ao Exmo Dr. Venceslau Brás Pereira Gomes, digníssimo¹¹³² Presidente da República, e honra, sobretudo, ao ínclito¹¹³³ coronel José Pedro Teixeira Marcondes, honradíssimo presidente

do diretório político de Itaoca e chefe honorário¹¹³⁴ da heroica linha de tiro “Frei Gaspar da Madre de Deus!” Ave! Ave! Evoé¹¹³⁵!

Antes da apresentação do caso propriamente dito, o narrador introduz de uma forma irreverente uma enumeração de guerras históricas da civilização, encadeando “rumores de guerra”, um rosário de maldades:

Homens e coisas passam, mas a guerra fica. É a guerra uma permanente. O homem tem a vocação do morticínio (...) O rosário não para aqui. Mas como não para o Ódio e como a Estupidez Humana é irreduzível, o futuro verá tantas guerras quantas viu no passado.

Essa apresentação panorâmica dos conflitos universais é utilizada pelo narrador para contrapor às guerras brasileiras, que o narrador exagera na ridicularização e no rebaixamento. Transcrevemos a seguir o trecho:

Também nós temos tido por aqui nossas guerras. A grande, do Paraguai, onde chacinamos os selvagens do Chaco e as pequenas, internas¹¹³⁶ — intestinais¹¹³⁷. Temos a Guerra dos Mascates, onde torceu o pé um reinol¹¹³⁸ e, consta, se arranhou¹¹³⁹ um nativo. Temos a do Alecrim e da Manjerona¹¹⁴⁰, que não arranhou ninguém. Mas a guerra grande, a guerra-guerra, a guerra de encher o olho a Marte e berrar por poetas que a botem em Ilíadas parnasianas¹¹⁴¹ com o retrato de Belona no frontispício, ah! Temo-la em a nossa guerra¹¹⁴² contra a Alemanha.

Para contextualizar o relato, na segunda parte, somos apresentados à cidade de Itaoca e aos seus ilustres habitantes. Descobrimos, por exemplo, que a “estatística feito a olho¹¹⁴³” atribuiu oficialmente 5 mil moradores, 20% de “crécima no cálculo do vigário, em virtude de velha rivalidade¹¹⁴⁴ com Itapuca, cidade vizinha, onde o olhómetro¹¹⁴⁵ municipal acusara 4 mil e quinhentas almas, afora as penadas¹¹⁴⁶”. O destaque para a galeria dos personagens é para as duas referências políticas e intelectuais da cidade: o Coronel José Pedro e o vigário monsenhor Acácio da Silva¹¹⁴⁷, “um homem que sabe tudo, até astronomia! (...) um luzeiro¹¹⁴⁸”.. Além deles, há as “possantes candeias¹¹⁴⁹” que ajudam a iluminar a cidade e compõem o “nobilíssimo¹¹⁵⁰ povo de Itaoca”. Vale a transcrição:

O juiz¹¹⁵¹, velho bacharel pelo Pedro II, o Leão Lobo¹¹⁵², mulatinho disfarçado¹¹⁵³, emérito em versos, charadas, enigmas e logogrifos¹¹⁵⁴. Há ainda o Pimenta, secretário da Câmara, major Ventania¹¹⁵⁵, veterano de Itararé, e outros, que leram o *Rocambole* a fio e assinam as folhas governistas¹¹⁵⁶.

A eclosão da guerra foi marcada por muita “emoção” na cidade e uma “sensação de estupor¹¹⁵⁷”. A descrição da reunião convocada pelo “expedito” coronel para encaminhamento de ações práticas é hilária. A decisão, a partir da “ideia sensata” do presidente, de não fazer nada, esperando o posicionamento dos outros municípios, transforma Itaoca em uma “maria vai com as outras” que justifica a transcrição:

Reunidos que foram os seus oito membros, o presidente expôs com palavras soleníssimas¹¹⁵⁸ a gravidade do momento e pediu alvitres. Pimenta tomou a palavra e propôs ficasse o diretório em sessão permanente até o fim da guerra. Leão Lobo aventou a ideia dum Comitê de Salvação Pública, bem como a dum vereador sem pasta. Outros alvitres de primeiríssima foram lembrados, mas só logrou aprovação a ideia sensata¹¹⁵⁹ do presidente: não fazerem coisa nenhuma antes de as outras municipalidades se manifestarem¹¹⁶⁰. Aguardariam os acontecimentos de olho ferrado nos jornais e no patriótico presidente da República, ao qual oficiaram no mais alevantado estilo. Quanto à sessão permanente, achavam isso uma grande maçada. Assim se fez, e Itaoca, não podendo revelar gênio criador, portou-se durante a guerra como a mais direitinha das maria vai com as outras¹¹⁶¹.

A inércia e a expectativa de que algo ocorresse são duas das principais características das cidadezinhas retratadas por Lobato. Enquanto esperam, a linha de tiro “Frei Gaspar da Madre de Deus” tentava se exercitar, mas como o preço da munição havia encarecido demais, para evitar desperdícios, Major Ventania, “comandante superior do frei Gaspar, veterano de Itararé” teve uma ideia que lhe rendeu muito “arroz com passarinho”:

Ponderou ele: alvo por alvo, tanto faz uma lata como um passarinho; ora, mirando passarinho, o atirador exercita-se da mesma maneira e sempre apanha um ou outro, com proveito duplo — do treino e do jantar¹¹⁶². Sendo assim, não é mais lógico aproveitarem-se as vinte balas semanais no pomar, em caçada às rolinhas, sabiás e sanhaços? Sensata¹¹⁶³ que era a ideia, foi logo posta em prática, e o exercício de tiro ficou reorganizado deste modo: cada domingo a Flaubert e vinte balas eram entregues a dois voluntários para caçarem onde quisessem, sob a condição de repartirem¹¹⁶⁴ a caça abatida com Ventania, pai da ideia-mãe e muito guloso¹¹⁶⁵ de arroz com passarinho. O major emitiu ainda um conselho de alta estratégia culinária¹¹⁶⁶:

— Deem preferência às rolinhas: são mais carnudas que os sanhaços. Quanto aos sabiás, não me parece patriótico¹¹⁶⁷ atirar nos rouxinóis de Gonçalves Dias¹¹⁶⁸ — além de que a carne não vale nada...

Este mirífico¹¹⁶⁹ sistema deu resultado tríplice: desbaste nas laranjas e passarinhos pomareiros, muita precisão nos tiros dos rapazes e engorda¹¹⁷⁰ do major. Apurado o seu aparelho de defesa, Itaoca dormiu sossegada, à espera do inimigo. Viessem os bárbaros germânicos e cairiam ceifados como rolinhas!

O absurdo e o ridículo de que os alemães pudessem atacar ou que tivessem algum plano que incluísse a cidadezinha é apenas suplantado pelo comentário irônico, que abre o relato do caso, do narrador para seu interlocutor, de que eles não vieram porque “não foram tolos”, mas enviaram um espião. O motivo do segredo do fato, solicitado por telegrama confidencial do chefe de polícia da capital ao Coronel, complicações diplomáticas e aumentar ainda mais o erro dos poderosos de Itaoca.

Não foram tolos¹¹⁷¹. Não vieram. Não veio um fulano sequer. Mas que a Alemanha pôs o seu olho de águia em Itaoca não resta a menor dúvida¹¹⁷². Aqui muito em segredo o confessamos hoje: andaram espiões¹¹⁷³ por lá!

— ???!!!

— Sim, espiões, e dos piores. Andaram rondando a cidade, tomando plantas, tirando desenhos...¹¹⁷⁴ Agora que se acabou a guerra, é permitido confessar o fato. Antes, não; por isso foi o segredo guardado religiosamente pelas autoridades locais, pelo Leão Lobo e até pelas mulheres, tão palreiras. Nobilíssimo povo de Itaoca! Quantos males não poupou ao país a tua severa discricção¹¹⁷⁵!...

Foi assim o caso.

Quem descobriu o estrangeiro ruivo e maltrapilho, trouxa nas costas e “ar suspeitíssimo¹¹⁷⁶”, foi Leão Lobo que concomitantemente recebeu “um profético relâmpago que lucilou-lhe no cérebro: Espião¹¹⁷⁷”. Lobo não pensou duas vezes e, “como flecha do patriotismo despedida do arco da salvação pública¹¹⁷⁸”, foi correndo bater na vidraça do Coronel, que o recebeu de chambre, gorro de lã e vela na mão. Tentando manter o “aprumo coronelício¹¹⁷⁹”, José Pedro, impressionado com a descoberta, ficou assustadíssimo e atônito. Lobo garantia que era “um espião dos piores, daqueles! Coragem, coronel! O momento não é para vacilações¹¹⁸⁰”. Em uma típica inversão¹¹⁸¹ de papéis, Leão Lobo foi quem deu a ordem, mas como subalterno correu para avisar aos homens da linha de tiro e do destacamento policial. Era capturar e colocar na gaiola o “melro¹¹⁸²!”.

A mulher do coronel, Dona Candoca, “poço¹¹⁸³ de bom senso”, estranhou que o marido andasse “pela cabeça daquele bodinho¹¹⁸⁴”, do Leão Lobo, mas era inútil argumentar diante da certeza do coronel: “a gente tão sossegado aqui e aquele peste do *Kaiser*¹¹⁸⁵...”. Os homens foram acordados e fecharam “hermeticamente¹¹⁸⁶” todas as saídas de Itaoca para

“grande pavor de várias damas despenteadas¹¹⁸⁷ que à janela, em camisa, punham as mãos, invocando as várias Nossas Senhoras adequadas ao lance – que aquilo era por certo o fim do mundo¹¹⁸⁸”. A ausência de luar e de lampiões acesos (“por precaução contra zepelins mortíferos¹¹⁸⁹”) dificultou¹¹⁹⁰ a busca que foi concluída ao amanhecer quando encontraram o espião deitado no “trottoir da igreja, ronflando¹¹⁹¹ com a cabeça apoiada na valise suspeita¹¹⁹²”.

Não há memória em Itaoca de lance mais repassado de dramaticidade¹¹⁹³. O patriotismo engasgava os pró-homens da terra, emudecendo-os de sagrada emoção¹¹⁹⁴. Naquele momento augusto salvava-se a Pátria querida¹¹⁹⁵!....

O “infame dolococéfalo louro” foi conduzido para a cadeia e tudo estava pronto para o interrogatório quando houve uma descoberta previsível: “o espião insistia em não¹¹⁹⁶ falar língua da gente, e na terra, fora os membros da colônia alemã, ninguém pescava¹¹⁹⁷ um *ya* da odiosa língua de Goethe¹¹⁹⁸”. A solução natural seria chamar o velho boticário Müller e Gretche, sua criada nascida em Blumenau, mas com “clara visão de patriota¹¹⁹⁹” preferiram evitar envolver alemães, pois “como germânico, é suspeito. Pode alterar as respostas do agente¹²⁰⁰”. O padre monsenhor Acácio foi convocado, afinal, segundo alguns, “sabia tudo, dissertava de *omni re scibili*, e em línguas vivas e mortas ganhava¹²⁰¹ até de D. Pedro II, que sabia quatorze”. Depois de meia hora, tentando entender o espião, veio o parecer estapafúrdio do vigário, principalmente quando descobrimos que o estrangeiro falava sem parar: “*ai éme inglìx*”

O alemão deste homem é o alemão túrningio da baixa germanidade valona da Silésia hanoveirana. Ininteligível, portanto, a quem, como eu, só conhece o alemão gramatical da alta germanidadedos Goethes, dos Lessings, dos Bergsons, dos Schneider-Canets¹²⁰² (...) *Ai éme inglìx*¹²⁰³ – disse ele enrugando a testa – quer dizer, se me não falham as analogis glotológicas¹²⁰⁴ – “estou com fome”¹²⁰⁵. E é natural. Já bateu meio-dia. Deem-lhe, pois, almoço, e a mim licença para retirar-me, pois que estou de hora passada.

E, pondo na cabeça o chapéu felpudo, saiu solene e sábio como a própria Minerva¹²⁰⁶ de batina e coroa. Leão Lobo namorou-o até certa distância, com o olhar úmido¹²⁰⁷ de ternura.

- É um baita¹²⁰⁸ o nosso monsenhor!... Pena viver neste fim de mundo¹²⁰⁹. Se “atuasse” no Rio, hein? Que figurão¹²¹⁰!...

Como nada foi arrancado do espião, ficou decidido que o enviariam para a capital com uma escolta de quatro voluntários, “jovens heróis e nunca se viu maior resignação¹²¹¹”. A preocupação era que houvesse uma emboscada do inimigo para resgatar¹²¹² o espião durante o trajeto: duas léguas da via férrea e quarenta da capital. Na partida, choradeira das mulheres, discurso de bota-fora: “a Pátria exige de vós esse sacrifício (...) exige o vosso sangue¹²¹³” e o pedido que enviassem um telegrama pelo “Zé Burro¹²¹⁴, preto recadeiro¹²¹⁵ que fazia carretos a pé a mil-réis por légua” quando chegassem a estação férrea. O “zeburrograma¹²¹⁶” foi “conciso mas eloquente”: “Chegamos. O espião sempre na unha¹²¹⁷. Viva a República”. A notícia foi comemorada com uma dúzia de foguetes – “pela verba dos socorros públicos” – e por muitas manifestações patrióticas da vitória de Itaoca contra um “dos mais perigosos agentes da espionagem alemã¹²¹⁸”. Um discurso¹²¹⁹ do coronel coroou a festa que teve a nota triste de não ter ficado “vidraça intacta” do estabelecimento do boticário quando o povo em delírio gritara: “Abaixo o Müller! Morra a Gretche!¹²²⁰”. A placa da botica foi arrancada como prêmio¹²²¹, “à guisa de troféu¹²²² para a redação *d’O Lírio*, onde beberam várias garrafas de champanha (soda), sempre pela verba “socorros públicos””. Entretanto, na mesma noite, um telegrama para o coronel da capital foi o anti-clímax da festividade e o motivo de uma convocação de uma reunião extraordinária. O teor da mensagem e o desfecho do caso valem a transcrição:

“Verificamos prisioneiro súdito inglês¹²²³. Receios complicação diplomática. Guardem reserva grotesco¹²²⁴ incidente”. O Coronel José Pedro, desapontadíssimo, esteve meia hora com o papelucho na mão, meditando¹²²⁵. Depois reuniu os paredros e disse:
- Recebi telegrama confidencial do chefe de polícia. O caso é mais grave do que supus. Sou obrigado a guardar reserva¹²²⁶. Altos segredos¹²²⁷ de Estado, vocês compreendem... Apatetamento geral.

Apesar do desapontamento e do pedido de segredo, os “heroicos¹²²⁸ expedicionários” voltaram e foram recebidos com banda de música e coroa de louros, feita de folhas de jabuticaba¹²²⁹. O projeto de cunhar uma medalha comemorativa não¹²³⁰ vingou, sendo o mais econômico (e cômico) a troca¹²³¹ de nome, imortalizando¹²³² os novos heróis:

Destarte, e com muita justiça, pois não, as antigas ruas General Osório, Duque de Caxias, Regente Feijó e Rio Branco passaram a denominar-se, respectivamente, rua Tenente Teixeira, rua Aristeu da Silva, rua José Joaquim de Souza e rua Aristogiton Pereira¹²³³.

4.21 *Café! Café!* (1900)

Como mencionado, *Café! Café!* junto com *Cavalinhos* e *Noite de São João* são os três textos mais antigos da coletânea, correspondendo ao primeiro ano em que Lobato estava na Faculdade de Direito. Entretanto, por um motivo desconhecido, como apresentamos no quadro comparativo no início desse capítulo, o presente conto não foi incluído nas primeiras edições de *Cidades Mortas*.

O conto é mais um texto com a chave da decadência da cultura do café, com o narrador em terceira pessoa, apresentando um arquétipo do fazendeiro ultrapassado¹²³⁴ da virada do século 19 com dificuldades de acompanhar os novos tempos e adaptar-se a “novas ideias e novos conhecimentos”. Há uma crítica explícita, que perpassa do início ao fim do conto, como no *O Luzeiro agrícola*, à monocultura e à fixação econômica-emocional-visceral dependente ao café. De forma cômica, o texto narra o declínio do fazendeiro que não consegue aceitar que já era hora de parar de insistir na produção do café, pois “tudo ia bem, mas o mercado, não”.

A teimosia, a rigidez e a incapacidade¹²³⁵ de analisar os fatos concretos da realidade são as características que se destacam no protagonista, Major Mimbuia¹²³⁶ (“uma pedra¹²³⁷, um verdadeiro monólito que só cuidava de colher café, de secar café, de beber café, de adorar o café”). No raciocínio arcaico¹²³⁸ do velho, a causa que explicava a queda do preço do produto era a República. Como fosse possível, num passe de mágica, o retorno dos valores de venda ao patamar da época do Império.

E o velho major recaiu em cisma profunda. A colheita não prometia pouco: florada magnífica, tempo ajuizado, sem ventanias nem geadas. Mas os preços, os preços! Uma infâmia¹²³⁹! Café a 6 mil-réis, onde se viu isso? E ele que anos atrás vendera-o a 30! E este governo¹²⁴⁰, santo Deus, que não protege a lavoura, que não cria bancos regionais, que não obriga o estrangeiro a pagar o precioso grão a peso de ouro! E depois não queriam que ele fosse monarquista¹²⁴¹... Havia de ser, havia de detestar a República porque era ela a causa de tamanha calamidade, ela com seus Campos Sales de bobagem¹²⁴².

Essa fantasia cria uma expectativa irreal¹²⁴³ que suspende seus pés e transporta-o para a dimensão do passado¹²⁴⁴. Além disso, o narrador utiliza duas comparações que atribuem concretude aos defeitos do personagem. Primeiro: uma metáfora de uma casa¹²⁴⁵ mental para cada tipo de inteligência, cabendo ao protagonista uma choça acanhada com uns puxados ou telheirinhos. Segundo: uma associação de pássaros¹²⁴⁶ e borboletas¹²⁴⁷ com ideias e intuições que ajudam a progredir e escolher outros produtos para substituir o café. O major com “ouvidos moucos¹²⁴⁸” não percebia as “rolinhas¹²⁴⁹ em paredes caiadas” ou as “borboletas em casa aberta, entrava por uma orelha e saía por outra¹²⁵⁰”.

O tempo passava e o fazendeiro emagrecia¹²⁵¹ e enlouquecia, limitando¹²⁵²-se a comer mandioca assada e canjica. Por economia, deixou¹²⁵³ o hábito de pitar os longos cigarros de palha. A situação parecia ser insolúvel: ninguém conseguia tirar o major da fazenda, que naquela altura era uma desolação e quase sem agregados e trabalhadores. Tudo era triste e ilógico, pois havia produção e “o cafezal estava um brinco¹²⁵⁴”, mas o valor de mercado não cobria os custos há tempo. Era dívida sobre dívida.

Já ia para três anos que o produto das safras não bastava para cobrir o custeio. Três déficits sucessivos devoraram-lhe as economias e estancaram as fontes. Mas o velho não desanimava¹²⁵⁵. O cafezal estava um brinco, sem um pezinho de capim. As casas desmoronavam, o mato viçava nos terreiros, invadindo as tulhas, inundando tudo de clara verdura vitoriosa, o caruru já estava cansado¹²⁵⁶ de nascer nos lugares proibidos onde outrora, nem bem repontava medroso, já havia um negro cambaio a arrancá-lo sem dó (...) Todo o dinheirinho que entrava das vendas do gado, de pedaços de terra, de empréstimos, de velhas dívidas pagas, tudo ia para o Moloch¹²⁵⁷ insaciável do cafezal. Chegado o tempo da colheita, colhia muito, as safras eram ótimas, porém o produto das vendas nenhum alívio trazia à situação, antes agravava-a com um novo déficit. E como não, se o café estava beirando os 3 mil a arroba e lhe saía a 6 a produção de cada uma? Aconselharam-lhe o plantio de cereais; o feijão andava caro, o milho dava bom lucro. Nada! O homem encolerizava-se e rugia:
- Não! Só café! Só café¹²⁵⁸! Há de subir, há de subir muito. Sempre foi assim¹²⁵⁹. Só café. Só café!

O velho, com a ideia fixa no café e a esperança infundada¹²⁶⁰ do retorno ao preço dos bons tempos, não percebia a penúria crescente da fazenda e a necessidade urgente de diversificar a produção. Adia qualquer solução viável e fazia o que é o mais fácil: culpar os

outros, mais especificamente os tempos modernos e o governo. A falta de protagonismo e a passividade do personagem¹²⁶¹ parecem ter alvo certo: os habitantes do interior e, generalizando, os brasileiros contrários à modernidade.

O velho roia as unhas rancorosamente, vomitando injúrias contra os tempos modernos, contra a estrangeirada, o governo, os comissários, numa cólera¹²⁶² perene, e trabalhava no eito com os camaradas a limpar café, a colher café:

- Sobe, há de subir, há de chegar a 30 mil-réis.

Apesar da situação trágica, a teimosia e a cegueira do major Mimbua são defeitos que o enfraquecem e trazem comicidade ao texto. No desfecho, descobrimos que para se sustentar ele precisa vender “uma nesga da fazenda – um pedaço da sua própria carne¹²⁶³”. A voracidade das dívidas o fez vender tudo até ficar sozinho na propriedade.

O Moloch insatiável, porém, engoliu tudo¹²⁶⁴ e pediu mais. Ele vendeu mais: vendeu os pastos, vendeu por fim a casa de morada com todas as benfeitorias e foi residir num ranchinho no cafezal (...) Só possuía o cafezal, sempre limpo¹²⁶⁵, sempre sem um matinho. Um dia desertou uma leva de camaradas: outros seguiram aqueles e em breve Mimbua viu-se completamente só no seu ranchinho do cafezal. Levantava-se antes do dia clarear o dia e saía de enxada em punho¹²⁶⁶, numa raiva surda, a capinar, a capinar o dia inteiro como um possesso¹²⁶⁷.

A luta estava chegando ao fim, mas o velho, que parecia um espectro¹²⁶⁸, ainda parecia ter forças para vomitar injúrias contra os novos tempos, ele ainda tinha esperanças, mesmo que infundadas. Afinal, a vitória não pertence ao major, ao Brasil atrasado¹²⁶⁹ e arcaico, mas sim ao mato, que na luta entre a vida e morte, ganhou da teimosia.

4.22 Toque outra (sem indicação de data)

Conto de menor extensão da coletânea, ausente nas primeiras edições, sem indicação de data. O narrador é em terceira pessoa e, mais uma vez, não há menção de estar ambientado em uma cidade morta. É apenas um relato, uma fotografia de uma situação social com salão e piano, que poderia estar presente nas notas que constituem a *Vidinha Ociosa (Coisas do meu diário)*.

O texto apresenta a banalidade do convívio social e a pouca valorização à música, que aparece no conto apenas como pano de fundo para conversas fúteis da classe média brasileira do início do século 20. O piano no salão, tocado por Sinhazinha¹²⁷⁰, “pálida menina (..) toda dengues¹²⁷¹”, ao contrário do que se poderia se esperar, cria uma ambiência¹²⁷² para o futrico, para a fofoca e para o papo sem propósito.

Ao recusar o convite para tocar, Sinhazinha “geme novos luxinhos faceiros, torce os pingentes da almofada¹²⁷³”, mas nada expressa, configurando-se fraca diante de uma série de insistências. Os argumentos usados por ela para não tocar são representativos, mas para aquele círculo social pouco importa a qualidade musical e a excelência na técnica. Afinal, a música, naquele ambiente, parece não possuir um valor e função artística. O olhar crítico e irônico de Lobato mais uma vez retrata um aspecto da realidade: o lugar rebaixado da música de salão para seus conterrâneos. Desta forma, o autor transforma-os em divertidos objetos de ridicularização e escárnio.

- Mas eu não sei...
- Não faz mal, toque assim mesmo, não se faça de rogada. Aquela valsinha¹²⁷⁴....
- (..)
- Vou errar tudo, não tenho estudado há muitos dias, estou esquecida¹²⁷⁵ ...
- Não¹²⁷⁶ faz mal...

O início do som do piano, representado por uma divertida onomatopeia, marca o início da ação que todos esperavam para conversar, como se a música (uma valsa de Aurélio Cavalcanti escolhida preguiçosamente¹²⁷⁷) estivesse reduzida a simplesmente um sinal para começar as conversações.

E toca: blem, blem, belem¹²⁷⁸ ...
A sala então, que só por aquilo esperava, afunda¹²⁷⁹ na conversa, O barulho do piano, abafando o tom geral da palestra dá azo à delícia dos duos, em que cada um pega de cochicho com quem mais o atende. As matronas¹²⁸⁰, as donas de casa caem no assunto dileto – os criados¹²⁸¹! (..)
As meninas rodeiam o moço, que impa como um galo¹²⁸² e desdobra o farnel da banalidade¹²⁸³ tão cara às mulheres; todas ouvem-no atentas, bebem-lhe os ditos, riem das suas pilhérias, acham-no “levado¹²⁸⁴” .
Titinha diz, sorvendo-o com os olhos:

- Este seu Raul é mesmo da pele¹²⁸⁵!
Num desvão à janela cochicha-se um namoro; a das Dores conta à do Carmo que não
gosta mais do Luisinho (..)
- Os homens! Os homens¹²⁸⁶!
Duas em outro canto riem perdidamente, em casquinadas¹²⁸⁷ argentinas.

De uma forma paradoxal¹²⁸⁸, o som do piano é percebido apenas quando Sinhazinha termina a valsa. É o momento em que “a sala dá pela coisa, interrompe e pede mais”. Tocar outra parece ser o pretexto para recomeçar o falatório. O desejo da menina é dobrado¹²⁸⁹ novamente, ela recomeça e toca outra valsa. Ato contínuo para o reinício das conversas e para a finalização sarcástica do narrador.

A sala retoma os temas interrompidos.
- Mas...como eu ia contando...
Impossível negar as vantagens sociais¹²⁹⁰ da música.

4.23. Um homem de consciência (sem indicação de data)

Mais um conto que não estava presente nas primeiras edições e sem data de publicação. No contexto dos relatos de terceira pessoa, apresenta a decadência e o abandono da população “que presta” das cidades mortas, mais especificamente de Itaoca¹²⁹¹. O protagonista do texto, o homem com consciência¹²⁹², João Teodoro¹²⁹³, representa um tipo humano com baixa-estima¹²⁹⁴ e com complexo de inferioridade que Lobato atribuiu genericamente aos habitantes dos grotões do Brasil, mais particularmente, da região do Vale do Paraíba do Sul.

O conto é o segundo mais curto da coletânea e relata a decisão de João Teodoro, “honestíssimo e lealíssimo¹²⁹⁵ (...) o mais pacato e modesto dos homens”, de abandonar¹²⁹⁶ sua cidade natal. Na breve descrição do personagem, destaca-se seu único defeito: “não dar o mínimo valor a si próprio¹²⁹⁷”. E o pior: ele tem consciência de sua total incapacidade e do processo psíquico de desvalorização e de diminuição do eu.

Assim, subjacente à concepção dos projetos nacionais do início do século passado e a desvalorização de um Brasil arcaico, Lobato constrói mais uma caricatura, arquétipo do homem da região, variante alfabetizado do mítico Jeca Tatu, a partir da ausência de um traço de personalidade: a consideração por si mesmo. Mais uma vez é a lente do autor que amplia detalhes para o leitor urbano, apontando criticamente, usando o humor, mais uma faceta de um Brasil habitado pelos “mesmeiros”, pelos caboclos, pelo “restolho” da população, pelos políticos e coronéis da terra e por aqueles que permanecem e recusam o êxodo, pela falta de gostar de si, pelo medo e paralisia diante da modernidade, pela ausência de protagonismo ou pela falta de opção.

Nunca fora nada na vida, nem admitia a hipótese de via ser alguma coisa. E por muito tempo não quis¹²⁹⁸ nem sequer o que todos ali queriam: mudar-se para terra melhor.

João tem a consciência do esvaziamento da cidade e a percepção da derrocada de Itaoca, mas, inseguro e sem confiança em si, gira em falso em relação ao momento de abandonar a cidade natal. No fundo, ele sabia que deveria partir, mas aguardava resignadamente, constituindo-se o “restolho” da população que não se muda, reforçando sua baixa estima. João sabe e explicita que não presta porque permanece: “a gente que presta se muda”. Conscientemente, ele decide esperar¹²⁹⁹.

João Teodoro entrou a encubar a ideia de também mudar-se, mas para isso necessitava dum fato qualquer que o convencesse de maneira absoluta de que Itaoca não tinha mesmo conserto ou arranjo possível.

- “É isso” – deliberou lá por dentro. “Quando eu verificar que tudo está perdido, que Itaoca não vale mais nada de nada de nada, então arrumo a trouxa e boto-me fora daqui”.

O surpreendente e o cômico da história é justamente o fato derradeiro que definiu para João a necessidade urgente de procurar um lugar mais promissor e sério: o convite para ser delegado.

Um dia aconteceu a grande novidade: a nomeação de João Teodoro para delegado. Nosso homem recebeu a notícia como se fosse uma porretada¹³⁰⁰ no crânio. Delegado¹³⁰¹, ele! Ele que não era nada, nunca fora nada, não queria ser nada, não se julgava capaz de nada. Ser delegado numa cidadezinha daquelas é coisa seríssima. Não há cargo mais importante. É o homem que prende os outros, que solta, que manda dar sovas, que vai à capital falar com o governo. Uma coisa colossal ser delegado – e estava ele João Teodoro, de-le-ga-do¹³⁰² de Itaoca!....

O ridículo da situação corresponde à desmedida, à assimetria e ao desequilíbrio na cabeça do nosso protagonista-inferiorizado, entre a importância real do cargo de delegado para uma cidade-fantasma e a exagerada diminuição de João Teodoro, que a si mesmo se rebaixa e não se julga merecedor de nada¹³⁰³. Depois de muito pensar, “caiu em meditação profunda”, arrumou suas malas, colocou-as num burro¹³⁰⁴ e montou em seu “cavalinho¹³⁰⁵ magro¹³⁰⁶”.

O final do conto coincide com a saída de João e a explicitação de seu raciocínio torto¹³⁰⁷ e falhado (por isso, engraçado), sobre o fim de Itaoca, quando um amigo madrugador despede-se dele.

- Que é isso, João? Para onde se atira tão cedo, assim de armas e bagagens?
- Vou-me embora – respondeu o retirante. – Verifiquei que Itaoca chegou mesmo ao fim.
- Mas, como? Agora que você está como delegado?
- Justamente por isso. Terra em que João Teodoro chega a delegado eu não moro. Adeus.
- E sumiu.

4.24 A anta que berra (1919)

Mais um conto de pequena extensão, com narrador em primeira pessoa, que apresenta mais um caso de caçada. O texto é de data desconhecida e não constava nas primeiras edições. O protagonista é o “saudoso amigo Major Pedro¹³⁰⁸ Falaverdade¹³⁰⁹”, de Itaquaquecetuba¹³¹⁰”, exímio contador de histórias. O narrador “presta aqui a homenagem

desta confissão às altas qualidades do seu espírito fidedigno”, pois “positivamente não mentia¹³¹¹”, como a maioria dos devotos de São Humberto, mas podia misturar uma calada com outra. O narrador, antes de iniciar em *media res*, “para não amolar o leitor¹³¹²”, assume a impossibilidade de reproduzir as histórias do major, tamanha a capacidade que ele possuía para reproduzir os sons dos animais e o seu “maravilhoso estilo técnico de caçador encandecido nas lides cinegéticas¹³¹³”.

Para narrar feitos venatórios não havia outro¹³¹⁴; imitava ao vivo os cães na acuação, os anseios da espera, a corrida, o tiro, levando o naturalismo a ponto de reproduzir até o estrebuchamento final da caça ferida, para o que se atirava ao chão e tremulicava¹³¹⁵ de pernas entre roncões e arquejos de animal agonizante (...) Além disso, confesso aqui à puridade, não sou literato¹³¹⁶; não fiz versos aos vinte anos e nem sequer coloco decentemente os pronomes.”

A caçada ocorrida nos sertões do Peripipeva¹³¹⁷, às margens do Itaguaçu, na Serra do Mar, era o orgulho do major, “como Napoleão¹³¹⁸ se orgulhava de Marengo”, a maior façanha da sua vida. Por toda essa importância, o leitor pode criar uma expectativa de que o finado caçador, mesmo com “sessenta janeiros”, não poderia confundir essa aventura tão especial.

O nome dos cachorros da matilha e suas personalidades são um convite para o riso: Vinagre¹³¹⁹, “cachorro fantasia, amigo de contemplação, pegou logo de namoro com os tangarás, e moita – não correu”, ao contrário de Olho Verde¹³²⁰ (“mentia como um cachorro¹³²¹”), Molho Pardo¹³²² e Tatuíra¹³²³ (“era mais sério e herdara do pai sólidas qualidades de mestre, prejudicadas, porém, por umas excentricidades históricas¹³²⁴ da mãe [Minerva¹³²⁵]”) que “afundaram firmes por uns carreiros velhos”. Mozart¹³²⁶, pai de Tatuíra¹³²⁷, era o único que se podia confiar.

Que cachorrão! Era o mestre da matilha e único que fazia fé. Os outros às vezes negavam fogo, mentiam, perdiam a caça ou mudavam de rastro. Mozart, nunca¹³²⁸! Sóbrio¹³²⁹, comedido, de poucas vozes, mas certo como um relógio. Quando ele acuava, eu me punha a postos, que era caça, na certeza matemática; e conforme o número de acuos, já de antemão eu sabia que animal levantara. Um sinal, paca; dois, veado; três, porco; quatro, anta. Aos bichos vagabundos, irara, cutia, coati, ouriço, ele magoava com o silêncio de um desprezo olímpico¹³³⁰.

Foi Mozart que acuou quatro vezes e o Major soube que era anta. Todos os cães, à exceção do “tranca¹³³¹ do Vinagre, corriam no calcanhar da anta” que passava pelo “reino vegetal como um tanque¹³³² de guerra”. Depois de um tempo de perseguição, “de fazer pequeno o coração do caçador novato”, engatilhada a “Lafourché¹³³³, bem encaroçada de paula-souza”, o caçador espera em um valado estratégico.

Bá, bá, tá, tá – a moita estremeceu, rasgou-se, estrondeante, e uma anta cascuda, que mais parecia um rinoceronte, rompeu da tranqueira verde e estancou apalermada à beira do valo. – Eu – pum! pum! – tiro de barragem no pé do ouvido. Ela moleou o corpo e sumiu o corpanzil para dentro do buraco, estrebuchando, e lá desferiu um berro¹³³⁴ que parecia o fim do mundo!

O narrador questionou o major nessa altura da história, pois, afinal de contas, anta não¹³³⁵ berra. A reação do caçador diante do equívoco e os comentários irônicos subsequentes do narrador quebram expectativas em relação à veracidade do caso e levantam a possibilidade de que o finado poderia não apenas confundir.

Questionado, o major saiu com essa.

O homem vacilou um segundo; mas tomando pé incontinenti disse:

- Ora, que diabo! Estou confundindo. Não era “propriamente” anta o que eu caçava nesse dia, era um veado! É isso mesmo, um lindo veado-catingueiro...Mas, como ia dizendo, o veado berrou¹³³⁶ e eu...

O veado berrou e o major continuou a história da maior façanha da sua vida com uma impavidez¹³³⁷ que é privilégio dos heróis. E eu tive lado de verificar quanto razão assistia ao povo em tê-lo na conta do caçador mais verídico da zona.

4.25 O avô de Crispim (1919)

Último conto e o primeiro que apresenta um personagem totalmente diferente¹³³⁸ dos demais da coletânea: um empreendedor¹³³⁹ dos sertões, que ficou rico, “afazendou-se”, dono de muitos escravos e de “regular soma de ouro e prata em moedas”. O narrador é amigo do Crispim Paradedá¹³⁴⁰, neto dessa figura divertida que de formas tortas venceu na

vida. Conforme mencionado, o texto foi alterado em relação às primeiras edições e teve o título modificado, anteriormente era indefinido: “Um avô”

A caracterização do avô é saborosa e cômica: nascido em Portugal, veio para o Brasil fugido da polícia disfarçado¹³⁴¹ de padre jesuíta. Aconselhado a manter o disfarce, experimentou a vida por muito tempo como “padre clandestino pelos sertões”. Conseguiu muito dinheiro de uma forma original. O neto conta com orgulho a trajetória do parente.

Fez comércio¹³⁴² de relíquias; vendeu muito osso de santo e sobretudo “tabuinhas aplainadas por São José” – sem que ninguém¹³⁴³ lhe objetasse não haver plainas naquele tempo e serem de bacurubi aquelas tabuinhas, madeira inexistente na Terra Santa.

Aqui vale ressaltar que a história original do empreendedorismo do avô serve como modelo para o neto que, num contraponto tácito com os personagens lobatianos dos sertões e das cidadezinhas, “os pulhas”, deixa claro a sua preferência. O primeiro parágrafo com a alusão aos “seixos rolados¹³⁴⁴” é genial.

- Somos todos aqui uns pulhas, uns seixos rolados – dizia-me Crispim Paradedada. – Sabe o que é seixo rolado? Essas pedras de fundo de rio que de tanto baterem umas nas outras acabam sem arestas. A civilização nos iguala, nos arredonda, nos tira a coragem da originalidade. Ah, o meu avô Paradedada...

O narrador também reforça essa fixação do neto pelo avô, destacando essa ligação de admiração, apesar de existir consciência da forma equivocada como ele conseguiu encher de moedas a arca, “um cofre de cabiúna de grandes ferragens nos cantos”, na excelente fazenda do Pinhal.

- Esta manhã fiz um péssimo negócio – disse ele -, unicamente porque não passo de um seixo rolado. Imagine que emprestei quinhentos mil-réis a um sujeito que além de não¹³⁴⁵ pagar dívidas se diverte em difamar os credores. Ah, se eu fosse como o meu avô! Um novo caso vinha vindo. Preparei-me para ouvi-lo.

Esse ponto é justamente o gancho para o relato do caso do dinheiro, motivado pela decisão do avô de nunca mais emprestar dinheiro pelos muitos calotes que levou: “de hoje em diante ninguém me leva uma só pataca”. No dia seguinte de ter decidido, aparece um “novo candidato¹³⁴⁶ ao seu dinheiro”. O avô recebe o “amiguinho¹³⁴⁷” de forma alegre e surpreendentemente, diz “palavras que nenhum dador de dinheiro jamais teve”:

- Só cem patacas? (...) É indiferente¹³⁴⁸, meu caro. Cem, cento e cinquenta ou duzentos. Por que não leva logo duzentas?

A máquina de engenhosidade do avô já estava em funcionamento. Por imposição do velho, enquanto ele, com a arca aberta, “empilhava em montinhos de 10 as duzentos e vinte patacas acordadas, “o pretendente, radiante¹³⁴⁹, totalmente levitado, traça a obrigação com as palavras sacramentais: “Devo que pagarei etc.” Naquele tempo¹³⁵⁰ as coisas eram mais simples do que hoje. Bastava uma folha de papel”.

Ocorre que esse não era o caso, pois o avô estava decidido a manter a sua decisão. Assim, além do documento, o avô pediu que o “amiguinho¹³⁵¹” repetisse as palavras: “O major¹³⁵² é um ladrão!”. O rapaz, “ex-radiante pretendente”, não entendeu nada e gaguejando, recusou¹³⁵³ pronunciar em voz alta a frase.

- “Assim não serve¹³⁵⁴” – reclama o meu avô. – “Quero que diga isso com calor, com indignação, a cara bem vermelha, batendo o punho na mesa, assim: “O MAJOR É UM LADRÃO!”. Berrado¹³⁵⁵, amiguinho. Bem berrado! Vamos! Ah, não quer? Pois nesse caso o negócio está desfeito” – e faz menção de varrer para dentro da gaveta os deliciosos¹³⁵⁶ montinhos de patacas.

Contra a sua vontade, o homem atônito repete bem alto a frase. Mas ainda não era suficiente para o avô, que prossegue.

- “Ótimo! Exatamente como eu queria. Agora vai amiguinho dizer mais alguma coisa. Vai dizer, como o mesmo calor, com outro soco na mesa, mais isto: “O major tira¹³⁵⁷ a camisa dos pobres!”

- “Nada de desvios, amiguinho! Ou repete o que eu mando ou não fazemos o negócio” – e pela segunda vez leva as mãos à patacas no gesto de varrê-las para o gavetão.

Não tendo outra saída, o rapaz fez o que foi pedido, e o velhaco se mostra de uma forma sagaz e bem-humorada, finalizando seu inteligente plano. A providencial

mudança de assunto, transcrita no último parágrafo abaixo, corresponde à conclusão do caso, o término do conto e a finalização do livro.

- “Isso” – aprova o velho. – “Está perfeito. Está exatamente no tom que o amiguinho vai adotar quando a obrigação vencer-se e eu mandar cobrá-lo. E o irá dizer pelas esquinas, nas vendas, nos chás do Chico Mendes – por toda parte onde encontrar desafetos meus ou ouvidos vadios. Resultado: fico sem minhas patacas e perco um excelente amigo. Ora, se vai ser assim, por que não podamos o mal pela raiz? O meio é simples. Retenho minhas patacas (e ao dizer isto varre-as para a gaveta) e o amiguinho¹³⁵⁸ fica lá com a sua obrigação. Tome-a...”

Maquinalmente o naufrago pegou o papel azul, enquanto ia ouvindo o doloroso som das moedas a caírem no gavetão.

- “Perder o meu dinheiro” – concluiu o meu avô Paradedá – “não me parece o pior, porque graças a Deus, tenho-o de sobra. Mas perder um amigo¹³⁵⁹? Isso nunca¹³⁶⁰! Como tenho menos amigos do que patacas, zelo mais pela conservação deles do que delas.”

E, cinicamente, mudando de assunto:

- “escute cá, amiguinho. Será verdade o que andam dizendo por aí do filho da Nhana Lisa com a enteada do coronel Xandó¹³⁶¹? Francamente, esse negócio não me cheira bem. Você o que acha?”

Parece ser bem representativo esse desfecho cínico que, vale ressaltar, não estava presente nas primeiras edições. O autor utilizou a fala do avô espertalhão para concluir o livro em um final em aberto: uma pergunta para o interlocutor que foi há pouco passado para trás, como um bobo. É significativo esse término, considerando uma coletânea que reúne textos que nos fazem pensar sobre o Brasil, que nos suscita o riso a partir de uma galeria de representações de tipos brasileiros, vivendo seus pequenos desastres sob um contexto de atraso nacional.

No caso do avô, sabemos qual é o negócio em questão, aquele que não “cheira bem”. Caso ampliarmos, poderíamos abrir algumas reflexões. Por exemplo: há alguma relação entre o interlocutor do conto e o leitor? O leitor, como o personagem, também foi passado para trás? Por quem? Pelo Estado?

Considerando a biografia de Lobato e o final de vida do escritor, desencantado com o país e com os governantes, as questões fariam sentido? Lobato, como o personagem, também se sentia passado para trás? Neste final, há mais um elemento que aproxima o

escritor de seu público? Além disso, focando nos dois últimos períodos da fala final do avô, não pode parecer que Lobato quer nos fazer refletir e espera alguma resposta sobre aquele negócio? O que estaria cheirando mal? Algo estaria podre?

Nem todas essas e outras dezenas de questões levantadas nesta dissertação, podem ser respondidas; a realidade e os estudos literários são por demais complexos, com milhares de sistemas de relações e associações, que se movimentam por um desejo legítimo de captar a “verdade” da “vida”. Segundo o crítico americano James Wood (2011), essa meta de apreender a “verdade” foi compartilhada pelos grandes movimentos literários dos últimos dois séculos. Independentemente à ambição das metas, refletindo sobre os textos analisados de Lobato, é grande a probabilidade de que algumas indagações nunca sejam revelados, pois estão nas dobras a espera de uma interpretação tão original que dificilmente poderá ser realizada. Entretanto, em relação ao tipo de humor de Lobato e os risos que suscitam, esperamos esclarecer nas conclusões deste trabalho, com apresentação de argumentações teóricas e práticas, baseadas em comentaristas sobre o humor e a partir dos resultados sistematizados nos doze quadros e nos nove gráficos que se seguem.

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – MONTEIRO LOBATO – QUADRO GERAL 1

Texto	Data	Narrador	Gênero textual	Espaço	Temática
<i>Cidades mortas</i>	1906	3ª pessoa	Relato	Cidadezinha genérica	Decadência pós-Átila
<i>A vida em Oblivion</i>	1908	1ª pessoa	Relato	<i>Oblivion</i>	A educação literária em Oblivion
<i>Os perturbadores do silêncio</i>	1908	3ª pessoa	Relato	<i>Oblivion</i>	O silêncio da cidadezinha
<i>Vidinha Ociosa</i>	1908	1ª pessoa	Relato	<i>Oblivion</i>	11 facetas, 11 anotações
<i>Cavalinhos</i>	1900	3ª pessoa	Romance gorado	Cidadezinha genérica	A chegada do circo de sempre
<i>Noite de São João</i>	1900	3ª pessoa	Relato	Cidadezinha genérica	A festa popular de São João
<i>O pito do reverendo</i>	1906	3ª pessoa	Causo de religião/etimologia	Itaoca	Um hóspede não tão ilustre
<i>Pedro Pichorra</i>	1910	3ª pessoa	Causo de vida rural	Sitioca na Grota Funda	A faca e o medo de assombração
<i>Cabelos Compridos</i>	1904	3ª pessoa	Causo de religião	Cidadezinha genérica	Cabelos compridos, ideias curtas
<i>O “Resto da Onça”</i>	1923	3ª pessoa	Causo de caçada	Cidadezinha e fazenda	Uma teoria do conto e a caçada
<i>Por que Lopes se casou</i>	1903	3ª pessoa	Causo de família	Cidade genérica	O inferno do casamento de Lucas
<i>Júri na roça</i>	1909	1ª pessoa	Causo da justiça	Itaoca beira-mar	O abandono do júri e a fuga do réu
<i>Gens ennuyeux</i>	1901	1ª pessoa	Causo da ciência	Cidade genérica	O tédio da palestra científica
<i>O fígado indiscreto</i>	1904	3ª pessoa	Causo de namoro	Cidade genérica	O fracasso de Inácio no jantar
<i>O plágio</i>	1905	3ª pessoa	Causo do literato	Cidade genérica	A cópia e o sofrimento de Ernesto
<i>O romance do chupim</i>	1923	1ª pessoa	Causo de família	Cidade genérica	O romance da pedagoga
<i>O luzeiro agrícola</i>	1910	3ª pessoa	Causo do poeta	Cidadezinha genérica + 20º. distrito + Rio	O poeta-funcionário e a nova agricultura do Brasil
<i>A “Cruz de Ouro”</i>	1901	3ª pessoa	Causo da prostituta	Cidadezinha genérica	Os coronéis e a vida hipócrita
<i>De como quebrei a cabeça à mulher do Melo</i>	1906	1ª pessoa	Causo do convite para jantar fora	Cidade genérica	A refeição violenta
<i>O espião alemão</i>	1916	3ª pessoa	Causo de guerra	Itaoca (ref. a Itapuca)	Espião? Não, apenas um inglês
<i>Café! Café!</i>	1900	3ª pessoa	Relato	Cidadezinha genérica	A teimosia e a loucura do Major

<i>Toque outra</i>	sem data	3ª pessoa	Relato	Cidadezinha genérica	A função social da música
<i>Um homem de consciência</i>	sem data	3ª pessoa	Causo da nomeação	Itaoca	O momento de partir de Itaoca
<i>Anta que berra</i>	1919	1ª pessoa	Causo de caçada	Itaquaquetuba	Um causo de Pedro Falaverdade
<i>O avô do Crispim</i>	1919	1ª pessoa	Causo de dinheiro	Cidadezinha genérica	O avô e o causo do empréstimo

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – MONTEIRO LOBATO - QUADRO GERAL 2

Texto	Estratégia narrativa	Temática	Protagonistas
<i>Cidades mortas</i>	Visão panorâmica e descrições	Decadência pós-Átila	As ruínas da cidade, carteiro e caboclos
<i>A vida em Oblivion</i>	Descrições e relato do meu cotidiano	A educação literária em <i>Oblivion</i>	“Os que sabem” e os leitores
<i>Os perturbadores do silêncio</i>	Descrições e relato do cotidiano	O silêncio da cidadezinha	O sino, a capina, o fim das aulas e o carrinho
<i>Vidinha Ociosa</i>	Relatos do meu cotidiano (diário)	11 facetas (quadro específico)	(quadro específico)
<i>Cavalinhos</i>	Relato para um romance gorado	A chegada do circo de sempre	Lauro, dona Didi, Elsa, Juquinha, povo, “paiaço”
<i>Noite de São João</i>	13 contextos e focalização no literatelo	A festa popular de São João	Júlio, Candoca, Zequinha e povo
<i>O pito do reverendo</i>	Os preparativos e a chegada do boticário	Um hóspede não tão ilustre	O padre, Maria Prequeté e o boticário
<i>Pedro Pichorra</i>	O pai e o rito de iniciação de Pedrinho	A faca e o medo de assombração	Pedros (Pereira de Souza), Maria e Nheco
<i>Cabelos Compridos</i>	O padre visitante e o método de rezar	Cabelos compridos, ideias curtas	Das Dores, amigas e o padre visitante
<i>O “Resto da Onça”</i>	Uma roda de conversa entre amigos	Uma teoria do conto e a caçada	Sinhozinho, Josefa, Cerqueira César, Quim da Peroba e Resto e Brinquinho

<i>Por que Lopes se casou</i>	Uma conversa entre dois amigos	O inferno do casamento de Lucas	Lopes, Lucas, a Jararaca e os 12 filhos
<i>Júri na roça</i>	O sobrinho conta sobre um júri do tio juiz	O abandono do júri e fuga do réu	Juiz, júri, Chico Baiano, promotor e João
<i>Gens ennuyeux</i>	Dois amigos na Sociedade Científica	O tédio da palestra científica	Amigos, sábios, conferencista e casal
<i>O fígado indiscreto</i>	A luta Inácio na casa da família da namorada	O fracasso do estudante no jantar	Inácio, Sinharinha, Major Lemos e dona Luísa
<i>O plágio</i>	O primeiro sucesso do literato	A cópia e o sofrimento de Ernesto	Ernesto, francês do sebo e dona Eucaris
<i>O romance do chupim</i>	Uma conversa entre dois amigos	O romance da pedagoga	Amigos, casal, Eduardinho e dona Zenóbia
<i>O luzeiro agrícola</i>	O empreguinho público do poeta-literato	O poeta-funcionário e a nova agricultura	Sizenando Capistrano, Pinheiro Machado, ministros, Zé tesoura e zelador do cemitério
<i>A "Cruz de Ouro"</i>	Uma roda de conversa entre coronéis	Os coronéis e a vida hipócrita	Liberato, Nhô Gué, Cruz de Ouro e Libéria
<i>De como quebrei a cabeça da mulher do Melo</i>	Uma conversa entre dois amigos: a minha ida à casa do Melo. Eu avisei que não queria	O convite e a janta na casa do Melo	Amigos, Melo e dona Vidoca
<i>O espião alemão</i>	Itaoca participa ativamente da guerra	Espião? Não, apenas um inglês	Coronel José Pedro, monsenhor Acácio, Major Ventania, Leão Lobo, Zé Burro, dona Candoca, presidente da Câmara e inglês
<i>Café! Café!</i>	A queda do preço do café e o fim do Major	A teimosia e a loucura do Major	Major Mimbuia e o triste fim de sua fazenda
<i>Toque outra</i>	Descrições e relato do cotidiano	A função social da música	Sinhazinha, Titinha, seu Raul, donas e moças
<i>Um homem de consciência</i>	A baixa estima e o convite para ser delegado	O momento de partir de Itaoca	O pacato e modesto João Teodoro
<i>Anta que berra</i>	O finado major era caçador. Ele mentia?	Um caso de Pedro Falaverdade	Major Pedro, narrador, matilha, anta e veado

<i>O avô do Crispim</i>	Uma conversa entre dois amigos: meu amigo Crispim sempre fala do seu avô que enricou	O avô e o caso do empréstimo	Crispim Paradedda, seu avô e pretendente
-------------------------	--	------------------------------	--

QUADRO GERAL 2.1 – VIDINHA OCIOSA

Textos	Narrador	Estratégia narrativa	Temática	Protagonistas
<i>Apólogo</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	Mal da raça: preguiça de pensar	Torquato, 100 fazendeiros e o governo
<i>A Mesmice</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	Itaoca e o suicídio	Coronel inglês, “mesmeiros”, botica e jogo
<i>A Folhinha</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	A utilidade da folhinha dos dias	O boticário: inventor da folhinha
<i>Touradas</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	A festa divertida do circo de touros	Antonio Corajoso, quadrilha, palhaço e povo
<i>A Enxada e o parafuso</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	A tradição ganhou no teatro	Mambembe pernóstico, delegado, major e povo
<i>Rabulices</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	Reflexão sobre justiça, arte e filosofia	Homens de leis, artistas e filósofos
<i>Pé no chão</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	Burlar a lei: ir ao grupo escolar calçado	Narrador e crianças
<i>Barquinha de papel</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	Brincadeira nas tardes de chuva	Mocinha da frente, rapaz moreno e crianças
<i>O Herege</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	Brincadeira e compreensão literal	Filhos do capitão Zarico e a preta Esméria
<i>Juquita</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	A crueldade e o deboche da criança	Juquita, narrador, sanhaço semimorto e gato
<i>Jesuíno</i>	1ª pessoa	Relatos do meu cotidiano (diário)	O oficial de justiça adepto da passividade	Jesuíno, o anti-herói

TEXTOS DA COLETÂNEA CIDADES MORTAS – QUADROS DE OCORRÊNCIAS E PERCENTUAIS

Ano de publicação Ocorrência Percentual

1900	3	8,5%
1901	2	5,7%
1903	1	2,8%
1904	2	5,7%
1905	1	2,8%
1906	3	8,5%
1908	13	37%
1909	1	2,8%
1910	2	5,7%
1916	1	2,8%
1919	2	5,7%
1923	2	5,7%
Sem data	2	5,7%
1900-1909	26	73,8%
1910-1919	5	14,2%
1923	2	5,7%
Sem data	2	5,7%

Narrador Ocorrência Percentual

1ª pessoa	18	51,5%
3ª pessoa	17	48,5%

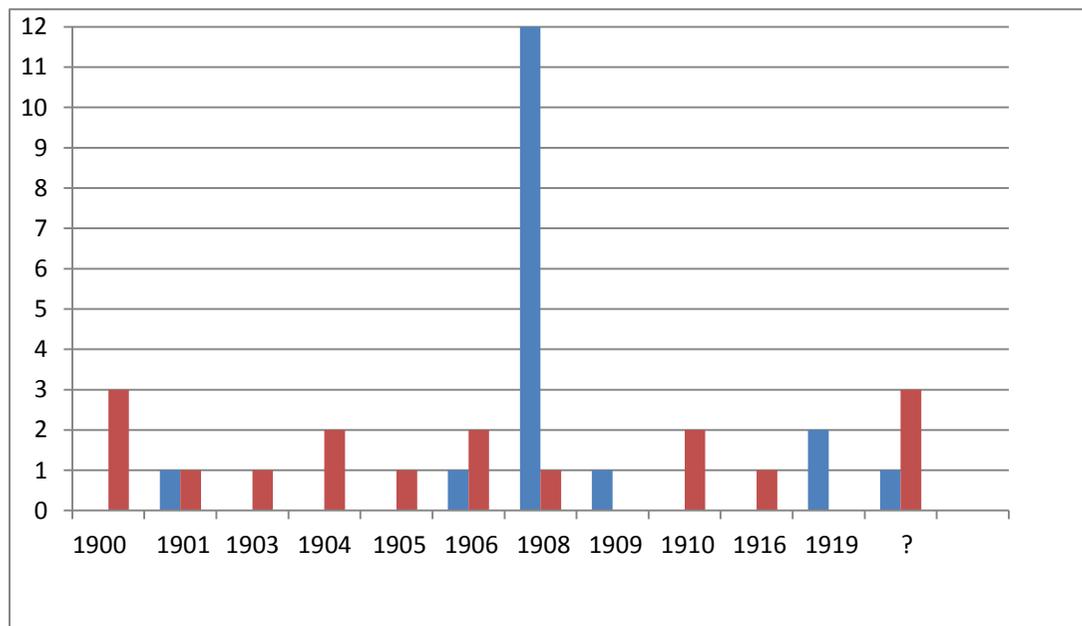
Gênero textual Ocorrência Percentual

Causo de cidadezinha	7	20%
Relato (cidadezinhas)	17	48,5%
Causo de cidade	7	20%
Causo de caçada	2	5,7%
Causo de vida rural	1	2,8%
Romance gorado	1	2,8%

Espaço Ocorrência Percentual

Cidadezinha	10	28,5%
Cidade	7	20%
Itaoca	3	8,5%
<i>Oblivion</i>	13	37,2%
Mar e Itaquaquetuba	2	5,7%

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO DO ANO DE PUBLICAÇÃO POR TIPO DE NARRADOR



Narrador 1ª pessoa

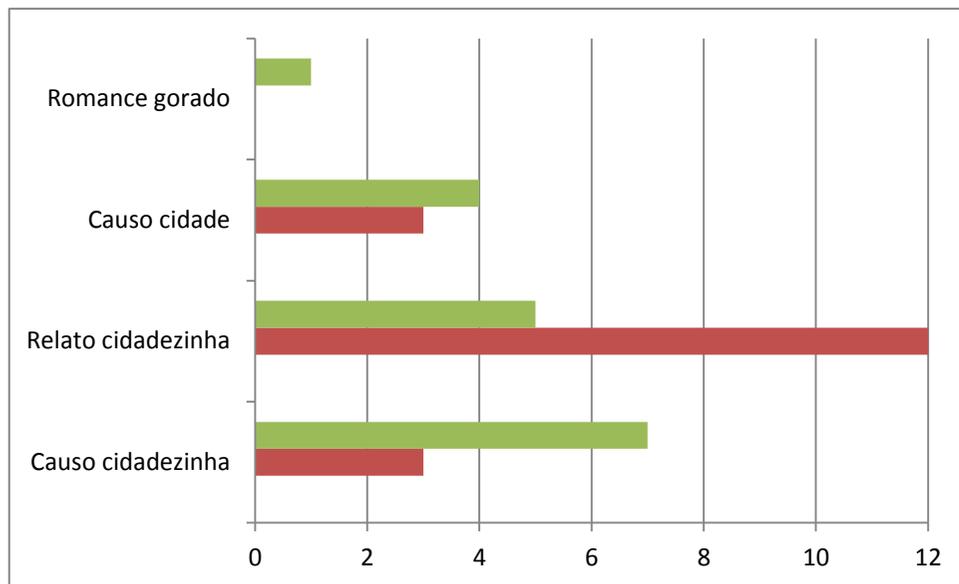


Narrador 3ª pessoa



Ano de publicação	Número de textos		Total	Percentual
	1ª pessoa	3ª pessoa		
1900	0	3	3	8,6%
1901	1	1	2	5,7%
1903	0	1	1	2,9%
1904	0	2	2	5,7%
1905	0	1	1	2,9%
1906	1	2	3	8,6%
1908	12	1	13	37,1%
1909	1	0	1	2,9%
1910	0	2	2	5,7%
1916	0	1	1	2,9%
1919	2	0	2	5,7%
?	1	3	4	11,4%
Total	18	17		

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO DO GÊNERO TEXTUAL POR TIPO DE NARRADOR



Gênero textual	Narrador		Total	Percentual
	1ª pessoa	3ª pessoa		
Causo cidadezinha	3	7	10	29%
Relato cidadezinha	12	5	17	49%
Causo cidade	3	4	7	20%
Romance gorado	0	1	1	2%
	18	17	35	100%

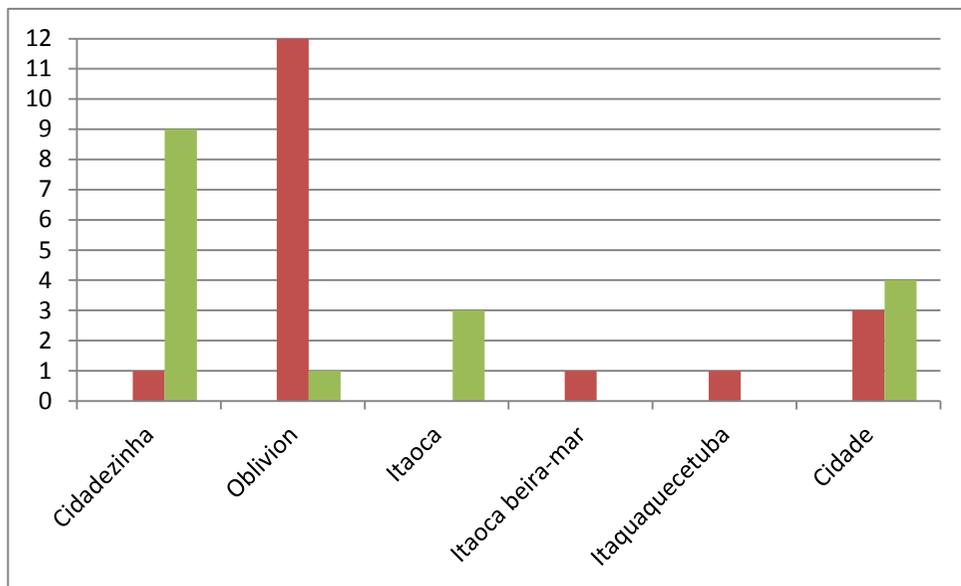
Narrador 1ª pessoa



Narrador 3ª pessoa



TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO DO ESPAÇO POR TIPO DE NARRADOR



	Narrador		Total	Percentual
	1ª pessoa	3ª pessoa		
Cidadezinha	1	9	10	29%
<i>Oblivion</i>	12	1	13	37%
Itaoca	0	3	3	9%
Itaoca beira-mar	1	0	1	3%
Itaquaquetuba	1	0	1	3%
Cidade	3	4	7	20%
	18	17	35	

Narrador 1ª pessoa



Narrador 3ª pessoa



TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – QUADRO DAS PRESENÇAS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE

N	Textos	MFIS	≈	≠	ANIMAIS	COISAS	PROFISS	PARÓDIA	EXAGERO	MALOGRO	BOBO	ALOGISMO	MENTIRA	LINGUAGEM	PERS	PAPEL OUTRO
1	<i>Cidades Mortas</i>															
2	<i>A vida em Oblivior</i>															
3	<i>Os perturbadores do silêncio</i>															
4	<i>Vidinha Ociosa</i>															
5	<i>Cavalinhos</i>															
6	<i>Noite de São João</i>															
7	<i>O pito do reverendo</i>															
8	<i>Pedro Pichorra</i>															
9	<i>Cabelos Compridos</i>															
10	<i>O “Resto da Onça”</i>															
11	<i>Por que Lopes se casou</i>															
12	<i>Júri na roça</i>															
13	<i>Gens ennuyeux</i>															
14	<i>O fígado indiscreto</i>															
15	<i>O plágio</i>															
16	<i>O romance do chupim</i>															
17	<i>O luzeiro agrícola</i>															

18	A "Cruz de Ouro"																			
19	De como quebrei a cabeça à mulher do Melo																			
20	O espião alemão																			
21	Café! Café!																			
22	Toque outra																			
23	Um homem de consciência																			
24	Anta que berra																			
25	O avô do Crispim																			

LEGENDA:



= Presença do aspecto



= Ausência do aspecto

ASPECTOS DE COMICIDADE DE PROPP

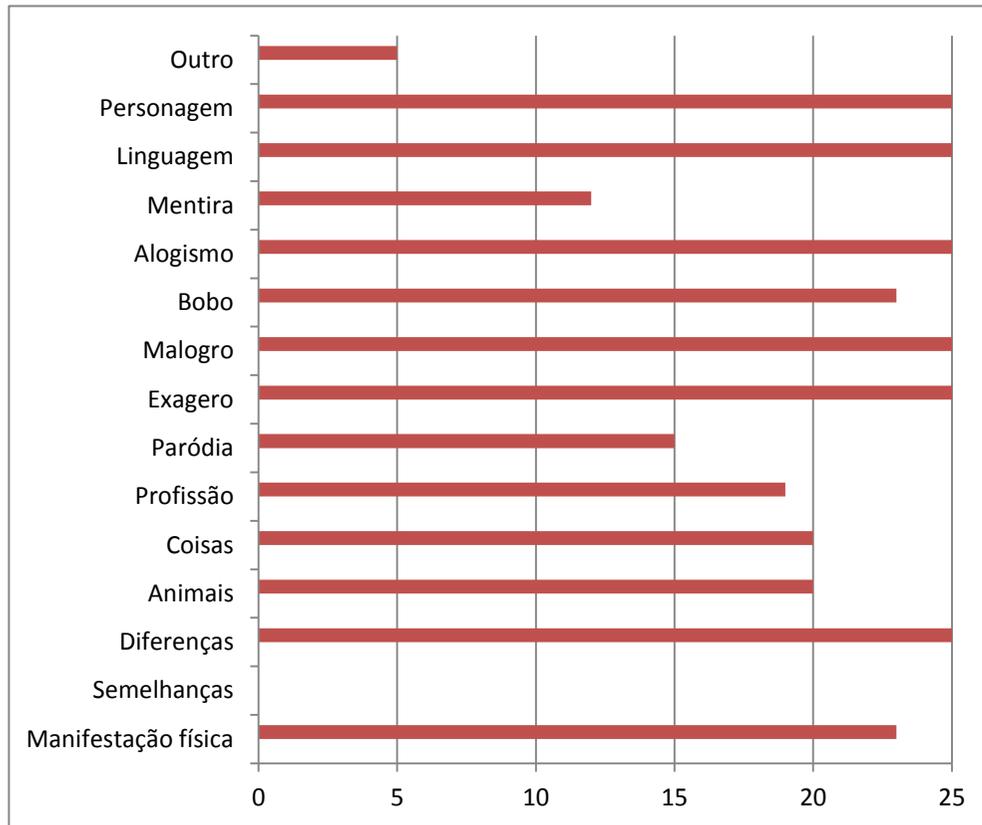
1. MFIS = MANIFESTAÇÃO FÍSICA: Personagens gordos, muito magros, muito altos, anões, pelados, preocupados com a aparência ou com a roupa, formato do rosto, orelha, olhos, boca, bigode, barba, nariz, ações cotidianas (comer, beber, passear, funções fisiológicas, involuntárias), cheiro, bafo, perfume, comparação do corpo com uma fruta ou objeto esdrúxulo.

2. ≈ = SEMELHANÇAS: Personagens parecidos, gêmeos, descoberta inesperada de alguma diferença existente, vários com identidade semelhantes, gerações, situações de festa e mesmice.

3. ≠ = DIFERENÇAS: Personagens e situações desviantes, que transgridem à norma, oposição ao sublime, ao ideal de beleza, distinção, deformidade, eventos e personalidades do passado, diferenças de costumes, personagens estrangeiros ou periféricos.

- 4. ANIMAIS = COMPARAÇÕES COM ANIMAIS:** Personagem rebaixado para um animal com indicação de características pejorativas e ridículas (porco, rato, macaco, gralha, papagaio etc.) ou humanização dos animais.
- 5. COISAS = COMPARAÇÕES COM COISAS:** Personagem ou parte física dele representado como uma coisa ou um autômato, homem mecanismo (quando há movimento).
- 6. PROFISS = RIDICULARIZAÇÃO DAS PROFISSÕES:** Alguns trabalhos representados pelas suas manifestações exteriores, esvaziando sentido e função social, geralmente atividade com pouca criatividade ou esforço mental.
- 7. PARÓDIA = PARÓDIA:** Imitação de características exteriores de pessoas, animais, ações, defasagem de conceitos, explicitando inconsistência e fragilidades interiores.
- 8. EXAGERO = EXAGERO CÔMICO:** Realização de uma caricatura com focalização e deformações de uma parte, de uma hipérbole do todo ou de um ato grotesco, que sai do real e vai ao fantástico.
- 9. MALOGRO = MALOGRO DA VONTADE:** Fracassos e pequenos revés, devido a circunstâncias ou motivos planejados ou casuais, imprevistos, devido à fraqueza, à distração ou defeitos físicos ou psíquicos.
- 10. BOBO = FAZER ALGUÉM DE BOBO:** Situação criada por outro(s), sendo a vítima enganada e transformada em tolo. Há uma vingança realizada que será máxima quando o trapaceiro é trapaceado.
- 11. ALOGISMO = ALOGISMOS:** Afirmações absurdas ou insensatas, fracasso e incapacidade de ligar causas e efeitos de forma explícita ou latente, inabilidade oculta que se revela por meio de palavras ou ações, podendo ser restrita a um indivíduo ou a um coletivo (heróis tolos e poucos espertos – visão distorcida do mundo).
- 12. MENTIRA = MENTIRA:** O primeiro tipo é a mentira como verdade (passar a perna em alguém) e o segundo é a mentira compartilhada, pois é absurda e não é verossímil.
- 13. LÍNGUA = INSTRUMENTOS LINGUÍSTICOS DA COMICIDADE:** Trocadilhos (jogos de palavras), paradoxos, ironia, fisiologização do discurso (esvaziamento do significado), eloquência vazia e nomes próprios.
- 14. PERS = PERSONAGENS CÔMICOS:** Caracterização caricatural de faceta(s) física(s) ou do caráter, apresentação de personagem cômico positivo (otimismo, alegria e fé inabalável mesmo sem motivo).
- 15. OUTRO = UM NO PAPEL DO OUTRO:** Há uma expectativa em relação a uma pessoa ou situação que não ocorre, podendo ser um caso particular de fazer alguém de bobo, criando uma confusão.

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO DAS PRESENÇAS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE

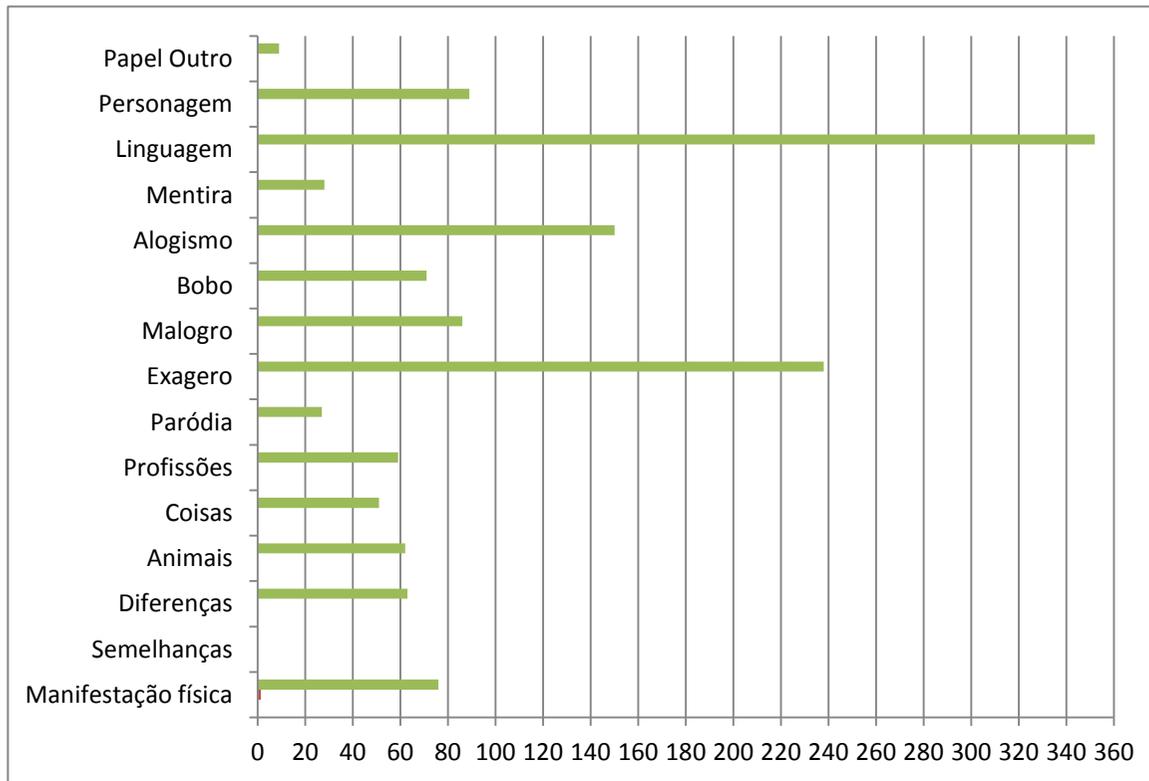


	Presença nos textos	
Manifestação física	23	92%
Semelhanças	0	0%
Diferenças	25	100%
Animais	20	80%
Coisas	20	80%
Profissão	19	76%
Paródia	15	60%
Exagero	25	100%
Malogro	25	100%
Bobo	23	92%
Alogismo	25	100%
Mentira	12	48%
Linguagem	25	100%
Personagem	25	100%
Outro	5	20%

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – QUADRO DAS OCORRÊNCIAS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE POR TEXTOS

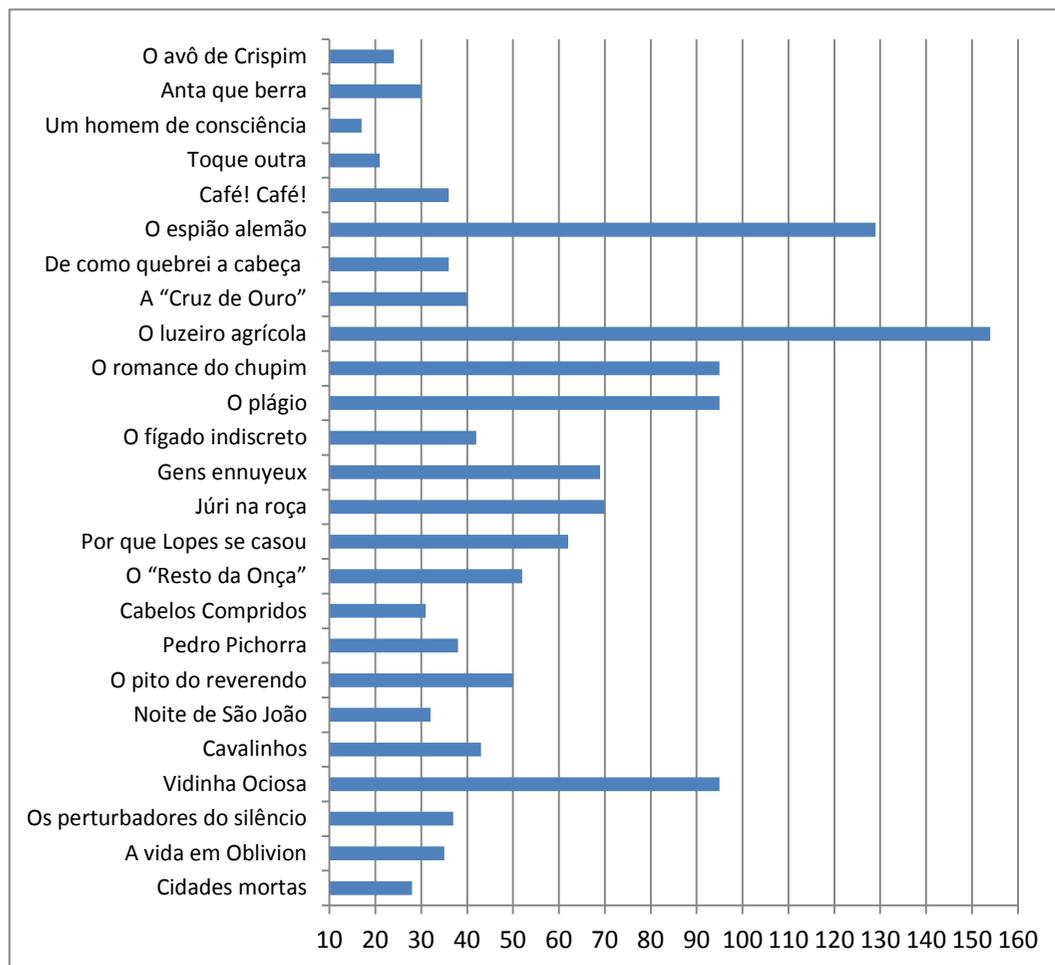
Texto	MFis	≈	≠	Anim	Coisas	Profissão	Paródia	Exagero	Malogro	Bobo	Alogismo	Mentira	Linguagem	Personagem	Outro	Total
1	2	0	4	1	1	0	0	10	1	1	2	0	2	4	0	28
2	1	0	2	0	1	0	0	3	2	2	3	0	16	5	0	35
3	1	0	3	1	1	1	0	3	1	2	6	0	17	1	0	37
4	3	0	7	1	6	6	3	14	6	8	10	1	26	4	0	95
5	3	0	4	4	3	1	1	9	5	3	2	0	5	3	0	43
6	1	0	1	1	0	3	2	4	1	1	1	1	14	1	0	32
7	2	0	3	1	3	3	0	6	3	3	4	2	15	3	2	50
8	0	0	2	4	0	1	1	6	3	4	2	1	12	1	1	38
9	2	0	3	2	1	2	0	5	3	5	2	1	3	2	0	31
10	3	0	2	3	2	4	0	8	2	2	4	0	19	3	0	52
11	6	0	1	8	5	0	2	18	3	1	5	0	11	2	0	62
12	1	0	3	8	3	3	2	17	2	3	10	0	14	4	0	70
13	7	0	2	1	7	3	2	4	1	4	8	0	25	5	0	69
14	4	0	2	0	1	0	2	12	5	1	2	1	8	4	0	42
15	4	0	2	6	3	4	3	11	11	6	12	6	17	7	3	95
16	9	0	6	6	2	5	3	16	7	8	9	5	13	5	1	95
17	7	0	4	6	4	13	3	20	5	7	27	4	46	8	0	154
18	2	0	2	2	1	3	0	4	2	1	2	0	14	7	0	40
19	3	0	1	1	1	2	1	11	4	0	2	0	8	2	0	36
20	5	0	2	2	2	2	0	36	7	3	20	3	38	7	2	129
21	4	0	1	3	3	1	1	7	6	1	4	0	1	4	0	36
22	3	0	1	1	0	0	0	3	2	1	2	0	6	2	0	21
23	2	0	2	0	0	1	0	4	1	2	3	0	1	1	0	17
24	0	0	1	0	1	1	1	4	1	0	4	2	14	1	0	30
25	1	0	2	0	0	0	0	3	2	2	4	1	7	2	0	24
Total	76	0	63	62	51	59	27	238	86	71	150	28	352	89	9	1361

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS DE COMICIDADE



Aspectos	Total	Percentual
Manifestação física	76	5,6%
Semelhanças	0	0,0%
Diferenças	63	4,6%
Animais	62	4,6%
Coisas	51	3,7%
Profissões	59	4,3%
Paródia	27	2,0%
Exagero	238	17,5%
Malogro	86	6,3%
Bobo	71	5,2%
Alogismo	150	11,0%
Mentira	28	2,1%
Linguagem	352	25,9%
Personagem	89	6,5%
Papel Outro	9	0,7%
Total	1361	100,0%

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO 1 DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS POR TEXTO

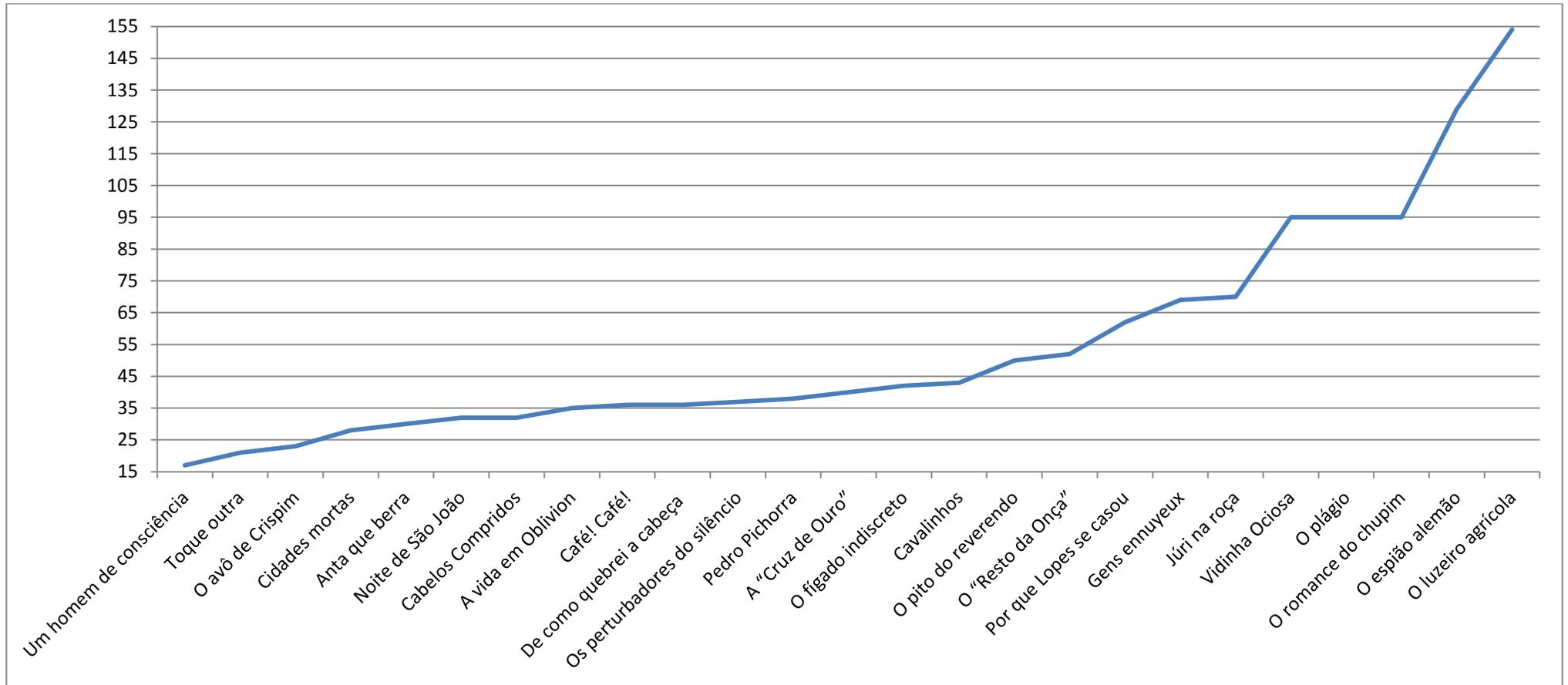


N Textos	Total	Percentual
1 Cidades mortas	28	2,1%
2 A vida em Oblivion	35	2,6%
3 Os perturbadores do silêncio	37	2,7%
4 Vidinha Ociosa	95	7,0%
5 Cavalinhos	43	3,2%
6 Noite de São João	32	2,4%
7 O pito do reverendo	50	3,7%
8 Pedro Pichorra	38	2,8%
9 Cabelos Compridos	31	2,3%
10 O "Resto da Onça"	52	3,9%
11 Por que Lopes se casou	62	4,6%
12 Júri na roça	70	5,2%
13 <i>Gens ennuyeux</i>	69	5,1%
14 O fígado indiscreto	42	3,1%
15 O plágio	95	7,0%
16 O romance do chupim	95	7,0%
17 O luzeiro agrícola	154	11,4%
18 A "Cruz de Ouro"	40	3,0%
19 De como quebrei a cabeça	36	2,7%
20 O espião alemão	129	9,6%
21 Café! Café!	36	2,7%
22 Toque outra	21	1,6%
23 Um homem de consciência	17	1,3%
24 Anta que berra	30	2,2%
25 O avô de Crispim	24	1,8%
Total	1361	100%

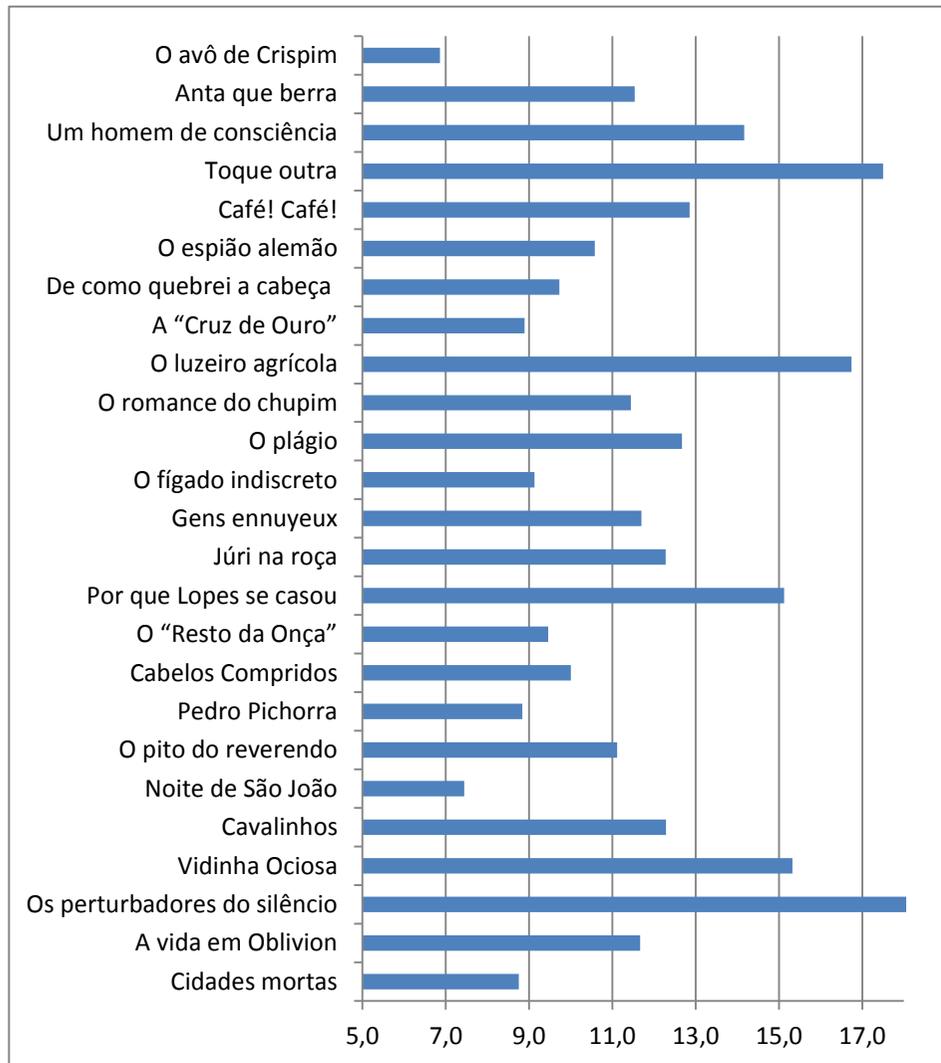
TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – MEDIDAS ESTATÍSTICAS DE POSIÇÃO, DE DISPERSÃO E DE ASSIMETRIA DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS POR TEXTO

Textos	Total em ordem cresc.	Desvios				
23 Um homem de consciência	17	-37,44	Mo: Moda	(Total > freq.)	95	
22 Toque outra	21	-33,44	Md: Mediana	(Total centro)	40	
25 O avô de Crispim	23	-31,44	Me: Média	(Σ Total/25)	54,44	
1 Cidades mortas	28	-26,44			1º Quartil	32,0
24 Anta que berra	30	-24,44	Se	Me - Mo = 0 Distribuição simétrica	2º Quartil	40
6 Noite de São João	32	-22,44		Me - Mo < 0 Assimetria negativa	3º Quartil	69,5
9 Cabelos Compridos	32	-22,44		Me - Mo > 0 Assimetria positiva		
2 A vida em Oblivion	35	-19,44	Então,	Total dos aspectos é uma distribuição assimétrica negativa ou à esquerda		
22 Café! Café!	36	-18,44				
19 De como quebrei a cabeça	36	-18,44				
3 Os perturbadores do silêncio	37	-17,44		A: Amplitude total	Total máx - Total min	137
8 Pedro Pichorra	38	-16,44				
18 A "Cruz de Ouro"	40	-14,44		s: Desvio padrão	$\sqrt{\Sigma (\text{Desvios})^2 / 25}$	33,990
14 O fígado indiscreto	42	-12,44				
5 Cavalinhos	43	-11,44		CV: Coeficiente de variação	s/Me (%)	62,435%
7 O pito do reverendo	50	-4,44				
10 O "Resto da Onça"	52	-2,44		As: Coeficiente de assimetria	$3(\text{Me}-\text{Md})/s$	1,275
11 Por que Lopes se casou	62	7,56	Se	$0,15 < As < 1 \rightarrow$ As moderada		
13 Gens ennuyeux	69	14,56		$ As > 1 \rightarrow$ As é forte		
12 Júri na roça	70	15,56	Assim,	A assimetria da distribuição é forte		
4 Vidinha Ociosa	95	40,56				
15 O plágio	95	40,56				
16 O romance do chupim	95	40,56				
20 O espião alemão	129	74,56				
17 O luzeiro agrícola	154	99,56				

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO 2 DAS OCORRÊNCIAS TOTAIS DOS ASPECTOS POR TEXTO



TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO 1 DAS DENSIDADES DOS ASPECTOS POR TEXTO



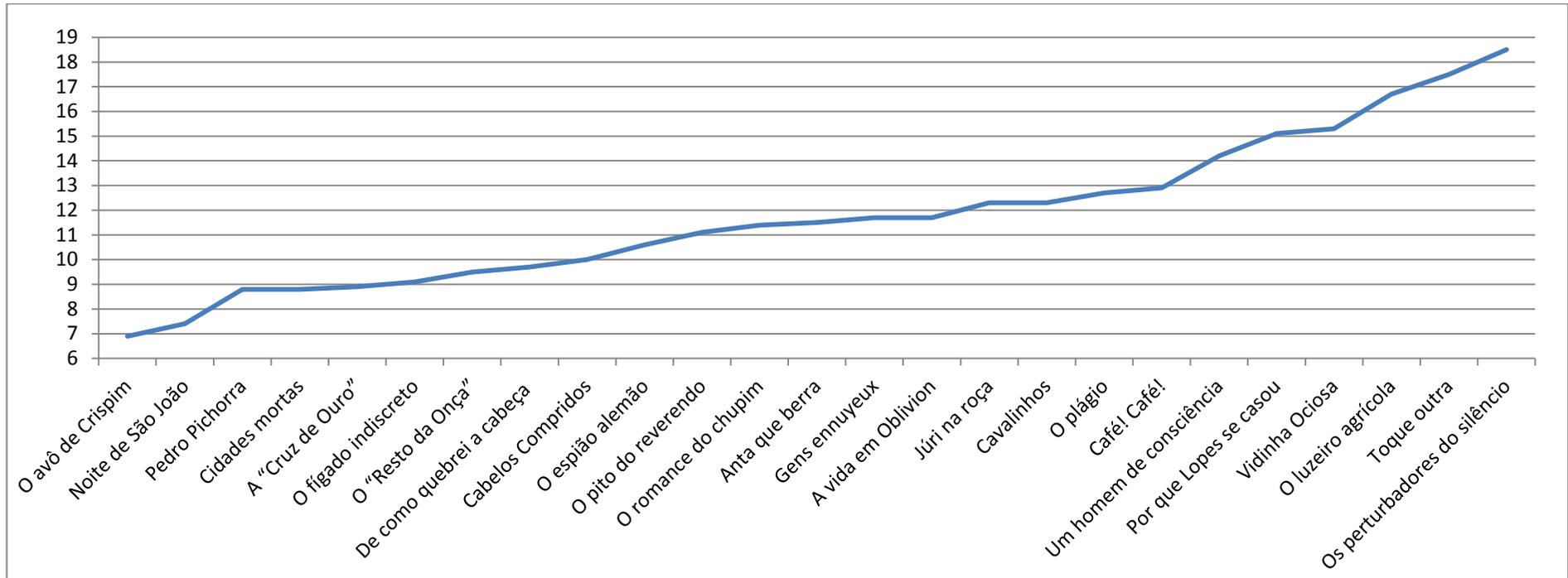
Textos	Aspectos	nºPáginas	ρA
1 Cidades mortas	28	3,2	8,8
2 A vida em Oblivion	35	3,0	11,7
3 Os perturbadores do silêncio	37	2,0	18,5
4 Vidinha Ociosa	95	6,2	15,3
5 Cavalinhos	43	3,5	12,3
6 Noite de São João	32	4,3	7,4
7 O pito do reverendo	50	4,5	11,1
8 Pedro Pichorra	38	4,3	8,8
9 Cabelos Compridos	31	3,1	10,0
10 O "Resto da Onça"	52	5,5	9,5
11 Por que Lopes se casou	62	4,1	15,1
12 Júri na roça	70	5,7	12,3
13 Gens ennuyeux	69	5,9	11,7
14 O fígado indiscreto	42	4,6	9,1
15 O plágio	95	7,5	12,7
16 O romance do chupim	95	8,3	11,4
17 O luzeiro agrícola	154	9,2	16,7
18 A "Cruz de Ouro"	40	4,5	8,9
19 De como quebrei a cabeça	36	3,7	9,7
20 O espião alemão	129	12,2	10,6
21 Café! Café!	36	2,8	12,9
22 Toque outra	21	1,2	17,5
23 Um homem de consciência	17	1,2	14,2
24 Anta que berra	30	2,6	11,5
25 O avô de Crispim	24	3,5	6,9
ρA médio= 11,8	1361	116,6	11,78

TEXTOS DA COLETÂNEA CIDADES MORTAS – MEDIDAS ESTATÍSTICAS DE POSIÇÃO, DE DISPERSÃO E DE ASSIMETRIA DAS DENSIDADES DOS ASPECTOS POR TEXTO

Textos	Densidade (ρ) em ordem cresc.	Desvios
25 O avô de Crispim	6,9	-4,88
6 Noite de São João	7,4	-4,38
8 Pedro Pichorra	8,8	-2,98
1 Cidades mortas	8,8	-2,98
18 A “Cruz de Ouro”	8,9	-2,88
14 O fígado indiscreto	9,1	-2,68
10 O “Resto da Onça”	9,5	-2,28
19 De como quebrei a cabeça	9,7	-2,08
9 Cabelos Compridos	10	-1,78
20 O espião alemão	10,6	-1,18
7 O pito do reverendo	11,1	-0,68
16 O romance do chupim	11,4	-0,38
24 Anta que berra	11,5	-0,28
13 Gens ennuyeux	11,7	-0,08
2 A vida em Oblivion	11,7	-0,08
12 Júri na roça	12,3	0,52
5 Cavalinhos	12,3	0,52
15 O plágio	12,7	0,92
21 Café! Café!	12,9	1,12
23 Um homem de consciência	14,2	2,42
11 Por que Lopes se casou	15,1	3,32
4 Vidinha Ociosa	15,3	3,52
17 O luzeiro agrícola	16,7	4,92
22 Toque outra	17,5	5,72
3 Os perturbadores do silêncio	18,5	6,72

Mo: Moda	(ρ > freq.)	11,70	
Md: Mediana	(ρ centro)	11,50	
Me: Média	(Σ ρ/25)	11,78	
		1º Quartil	9,3
Se	Me - Mo = 0	Distribuição simétrica	2º Quartil 11,5
	Me - Mo < 0	Assimetria negativa	3º Quartil 13,6
	Me - Mo > 0	Assimetria positiva	
Então,	Densidade (ρ) dos aspectos é uma distribuição assimétrica positiva ou à direita		
A: Amplitude total	Total máx - Total min	11,6	
s: Desvio padrão	$\sqrt{\Sigma (\text{Desvios})^2 / 25}$		3,000
CV: Coeficiente de variação	s/Me (%)	25,459%	
As: Coeficiente de assimetria	$3(\text{Me}-\text{Md})/s$		0,284
Se	0,15 < As < 1 → As moderada		
	As > 1 → As é forte		
Assim,	A assimetria da distribuição é moderada		

TEXTOS DA COLETÂNEA *CIDADES MORTAS* – GRÁFICO 2 DAS DENSIDADES DOS ASPECTOS POR TEXTO



CONSIDERAÇÕES FINAIS & CONCLUSÕES

Es tut zich nit azoi gut vi es redt zich.
Falar é fácil, fazer é difícil.
(provérbio em Yidish)

Para esta última parte do trabalho, para efeito de fechamento, consideramos necessário explicitar recorrências identificadas nos textos e nas bibliografias pesquisadas, fazer falar os quadros e os gráficos apresentados anteriormente e contextualizar as teorias do humor para entendermos o tipo de riso suscitado em *Cidades Mortas*. Nesta conclusão, a imagem que gostaríamos de utilizar é emprestada da matemática, mas parece-nos conveniente como metáfora: para se traçar gráficos, independentemente da quantidade de eixos ou dimensões, é necessário pontos. No nosso caso específico, levantamos os pontos, elaboramos doze quadros e duas tabelas com as medidas estatísticas pertinentes, criamos um conceito que denominamos de *Densidade dos aspectos de comicidade* e traçamos nove gráficos na tentativa de uma síntese que possa colaborar para uma melhor compreensão sobre os textos da coletânea e sobre a comicidade de Lobato.

Caso fosse possível uma união com a área de exatas, então, poderíamos pensar em obter conclusões a partir de uma espécie de *Família de curvas Lobato* que pudesse representar, descrever e, quem sabe, explicar determinadas características dos textos do autor. Entretanto, assim como a realidade, a ficção e os estudos literários são por demais complexos para serem totalmente capturados e descritos por construções matemáticas. Afinal, os modelos das exatas são reduções idealizadas com o objetivo de sintetizar o mundo observável e prever fenômenos, partindo de considerações hipotéticas e condições de contorno especiais que, dentro de limites pré-estabelecidos, são válidas e funcionam, representando sistemas lineares que, por terem sido simplificados, podem ser tanto facilmente resolvidas quanto representadas por gráficos triviais.

Conforme o jornalista científico americano James Gleick (1990), a imprevisibilidade e o caos surgem a partir da consideração de algumas variáveis antes supostas irrelevantes. Por exemplo, quando se considera o atrito em sistemas mecânicos ou na dinâmica dos fluidos,

são observados tipos de comportamentos que nunca ocorrem em sistemas lineares. A explicação de Gleick contextualiza o desafio de uma descrição completa e merece uma transcrição:

Sem atrito, uma equação linear simples expressa a quantidade de energia necessária para acelerar um disco de borracha do jogo de hóquei. Com o atrito, a relação complica, porque a quantidade de energia se modifica, dependendo da rapidez com que o disco já está se movendo. A não-linearidade significa que o ato de jogar o jogo modifica, de certa maneira, as regras. Não se pode atribuir uma importância constante ao atrito, porque sua importância depende da velocidade. A velocidade, por sua vez, depende do atrito. Essa mutabilidade dependente torna difícil o cálculo da não-linearidade.

Mesmo diante da complexidade e consciente de que soluções mais sofisticadas, exigiriam uma metodologia e um ferramental acima do escopo deste trabalho, a motivação para a análise dos textos de *Cidades Mortas* foi semelhante àquela de um cientista que simplifica e impõe limites para poder achar relações e confirmar hipóteses de trabalho. Desta forma, os dados pontuais foram levantados a partir da análise miúda do capítulo anterior, que forneceram subsídios para a montagem de 10 quadros, possibilitando plotar nove gráficos e conceber duas tabelas com oito medidas estatísticas pertinentes: média, mediana, moda, quartil, amplitude, desvio padrão, coeficiente de variação e coeficiente de assimetria. Somado a esses dados, consideramos que as informações do contexto de época e do percurso do escritor, apresentadas nos dois primeiros capítulos, correspondem a importantes informações empíricas que concordam com a análise realizada e demonstram que Lobato é um escritor de viés cômico.

A identificação dos aspectos de comicidade de Propp, a partir dos elementos e das marcas textuais que possam acionar mecanismos que disparem gatilhos e façam rir, foi realizada tanto nas 1.361 notas incluídas quanto nos comentários presentes nos 35 textos analisados. Longe de querer alcançar uma meta irreal – identificar objetivamente todos os aspectos presentes – houve uma tentativa de mostrar de forma inequívoca a presença abundante desses aspectos, demonstrando nossa hipótese para os textos considerados: a comicidade é um traço marcante e uma característica recorrente em Monteiro Lobato.

Mais especificamente em relação aos 1.361 aspectos de comicidade levantados, são necessários alguns esclarecimentos para avançarmos e apresentarmos nossas conclusões a partir da nossa hipótese já comprovada. Desde o início do trabalho, baseado na pesquisa desenvolvida pelo crítico italiano Franco Moretti (2008), o objetivo consistiu no esforço de identificação de uma quantidade de aspectos de comicidade que fosse suficiente para que pudessemos atingir um patamar de amostragem que viabilizasse o uso de conceitos e ferramentas estatísticas. A intenção de coletar uma massa de dados representativa foi de viabilizar a realização de procedimentos quantitativos da estatística para a análise dos textos de *Cidades Mortas*. Além disso, a síntese e a organização dos aspectos e de conceitos literários específicos na forma de quadros, de tabelas e de representações visuais simples foram motivadas pela busca de resultados que pudessem ser alcançados a partir de certo distanciamento dos textos, conforme Moretti (2008):

Uma literatura vista de longe, pelo prisma de modelos abstratos (...) mudando a direção do olhar pela reflexão sobre aqueles objetos artificiais (...) os gráficos, os mapas e as árvores. Objetos diferentes, mas todos resultados de um processo de deliberada redução e abstração. Em suma, de um distanciamento em relação ao texto em sua concretude. *Distant reading*, chamei uma vez, um pouco por brincadeira e um pouco não, a este modo de trabalhar em que a distância não é um obstáculo, mas sim uma forma específica de conhecimento. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern*, as formas.

Assim, a inclusão dos gráficos e dos conceitos estatísticos foi realizada para conseguirmos esse efeito de distanciamento, buscando observar recorrências relevantes que aprofundassem nossa hipótese e explicassem mais sobre o humor lobatiano. Como mencionado acima, a identificação da ocorrência e a coleta dos aspectos de comicidade não podem ser consideradas como uma atividade objetiva, pois dependem diretamente da interpretação e da subjetividade daquele que realiza a análise. Desta forma, ressaltamos que podem haver algumas ausências, isto é, marcas no texto que não foram identificadas como aspectos, e possíveis inconsistências em relação à categorização escolhida dentre as 15 existentes consideradas por Propp.

Vale acrescentar, considerando o processo de identificação dos aspectos, duas observações. Primeiro, a maioria das marcas de comicidade foi identificada a partir da transcrição de trechos cômicos representativos, fato que implica assumirmos a existência de um recorte específico do *corpus*, uma espécie de modelo simplificador pautado pela subjetividade e pela sensibilidade do analista. Segundo, o número total de ocorrências obtido, 1.361, poderia ter sido outro para um conjunto de trechos diferente e, com certeza, muito maior se tivéssemos considerado e analisado de forma integral todos os textos, uma prática factível quando supomos a automatização de parte do levantamento que os textos digitalizados e as ferramentas computacionais propiciariam com certa facilidade.

Entretanto, apesar do recorte necessário e independentemente da quantidade final, das quantidades por textos e da concordância total em relação às marcas textuais, analisarmos os 35 textos a partir da presença dos aspectos, das ocorrências totais e das *Densidades dos aspectos de comicidade* propicia-nos perceber o *corpus* como um sistema reduzido e simplificado a partir do ponto de vista de seus pontos de comicidade, permitindo a sistematização realizada e, como veremos a seguir, diversas conclusões. Mas antes disso, precisamos investigar uma questão central desta dissertação, a saber: qual é o tipo de humor e o tipo de riso que os textos analisados podem nos suscitar? Para tentar responder a essa questão, é necessário circunscrever os conceitos de humor, de comicidade e de sátira, que tantas vezes mencionamos neste texto.

Definir humor e comicidade não é tarefa simples, sendo desenvolvido invariavelmente de forma incompleta pelas muitas concepções em função da história das mentalidades e do pensamento. De Demócrito e Aristóteles a Immanuel Kant e Thomas Hobbes, de Nietzsche, Pirandello e Bakhtin a Freud e Bergson, são incontáveis as tentativas de conceituar o que seja o humor e distinguir o humorístico do cômico. Apesar da complexidade, há alguns pontos que precisam ser esclarecidos, caso contrário muito poderia ser acolhido na sombra de um conceito impreciso. Contrariamente à tese defendida, por exemplo, pelo francês Hippolyte Taine (1828-1893) e, no Brasil, por Sud Mennucci, não podemos concordar que o humor seja um produto exclusivamente inglês e que a raça e a

língua condicionem e determinem o humor e uma pretensa tipologia. Concordamos, sim, com Mennucci, na seguinte consideração que transcrevemos abaixo:

O humor foi sempre um enigma para todos os críticos (...) Que é humor? Não há talvez pergunta de mais difícil resposta em literatura. E de ordinário, toda a definição gasta meia página, e quando o leitor, ao alcançar o desejado ponto final, fecha os olhos e tenta coordenar as afirmações do estirado discurso, verifica que a síntese é impossível, diante de tantas restrições e exceções.

Na realidade, consideramos que o humor é uma experiência humana, fenômeno universal, compartilhado e vivenciado por todos de alguma maneira específica, sendo variável no tempo e no espaço, de uma sociedade para outra. Segundo o historiador francês Georges Minois (2003), “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência (...) para nós, o humor não tem idade nem pátria (...) é um fenômeno global, cuja história pode contribuir para esclarecer a evolução humana”.

Na nossa história, o riso tem importância central. Há um papiro, datado do século 3, que representa a criação do universo a partir de um enorme gargalhada, um “*big bang* cômico”. O humor também já foi considerado como uma das maiores virtudes doadas pelos deuses. Claro que muito mudou de lá para cá, mas, paradoxalmente, há um fenômeno que Minois denomina como a “aparente estabilidade do riso”: tudo indica que os gregos de 23 séculos atrás riem pelos mesmos motivos e da mesma forma que nós. É mais um enigma do cômico que perdeu, no embate entre “o filósofo que ri”, Demócrito (470-ca. 370 a.C) contra Platão (428-347 a.C.), discípulo de Sócrates (469-399 a.C.). Segundo Manfred Geier (2011), como Platão prevaleceu, houve uma expulsão do riso da filosofia, levando a “uma seriedade moral e um rigor gnosiológico (...) o rigor do pensamento e a profundidade intelectual não suportam nenhum distanciamento causado pelo riso, nenhum divertimento brincalhão, nenhuma alegria efêmera. O filósofo do tipo platônico não ri. Para ele, tudo é realmente sério”.

Com os gregos, nasce essa hegemonia do sério, ainda atual, que explica muitos dos fenômenos analisados pelos teóricos do humor, pelos críticos literários e pelos historiadores.

No Brasil, conforme destaca Lia Cupertino Duarte (2006), é representativo o relato do pastor calvinista e escritor francês Jean de Léry (1536-1613), em sua estada na “França Antártica”, publicado em *História de uma viagem feita ao Brasil*, de 1578. Léry surpreendeu-se com as risadas e a opção consciente feita pelos índios brasileiros pela alegria, criando um contraste com a Europa do século 16 – fanática, religiosa e sisuda, em oposição direta à grande gargalhada que ecoava na Renascença.

Esse choque entre contrários parece estar presente na maneira como Aristóteles, em sua *Poética*, definiu os gêneros: a comédia em contraste com a tragédia e a epopeia. As duas últimas representando as ações humanas nobres, e a primeira, as baixas. A historiadora carioca Verena Alberti (1999) destaca que nos faltam subsídios para compreender as ideias do filósofo grego sobre o humor e o cômico, pela suposta perda do segundo volume da “Poética”, mas esclarece que muitos comentadores do humor compartilham uma baixa expectativa, concordando que pouco seria acrescentado, caso a segunda parte existisse, pela posição muito aquém atribuída à comédia em relação à posição central ocupada pela tragédia.

Ao estudarmos Monteiro Lobato, deparamos com o humor na *Belle Époque*. O historiador Elias Thomé Saliba (2002), no seu livro *Raízes do riso e a representação humorística na história brasileira*, considera que o período entre séculos correspondeu a um momento de crise, desarticulação e “o humorismo transformou-se na mais importante atitude estética, talvez a única capaz de servir de guia naquela obscura atmosfera *fin-de-siècle* de ruína das noções públicas da linguagem, incapazes de acompanhar o ritmo vertiginoso das mudanças”. Na *Belle Époque*, conforme ressalta o pesquisador, três estudos sobre humor e comicidade se destacaram, a saber: *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*, de 1899, do francês Henri Bergson (1859-1941), *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905, de Sigmund Freud (1856-1939) e um ensaio *O humorismo*, de 1908, do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), agraciado com o Prêmio Nobel em 1934.

Cada um dos textos corresponde a um ponto de vista distinto, mas como produtos de uma mesma época, existem algumas interseções interessantes. Por exemplo: as noções de contraste, de estranhamento e de ruptura são elementos centrais nos três. O ensaio de Pirandello, relançado no Brasil em 2009, analisa alguns pontos que nos parecem produtivos tanto para distinguir entre o humor e o cômico quanto para tentarmos entender o riso que Lobato suscita. Luís Augusto Fischer, em *Inteligência com dor*, destaca:

De todos os comentadores que consultei acerca do humor, Pirandello foi o que mais me pareceu capaz de entender os meandros da criação deste raro tipo de arte. Talvez por ser ele mesmo um criador dos mais significativos de sua época, talvez por ter contra si a figura de Croce, contra quem se insurge violentamente no ensaio, talvez por contar com a literatura italiana à disposição, ou por uma soma de tudo isso, o certo é que Pirandello, a meu juízo, matou a charada do humor do ângulo do indivíduo criador.

No ensaio de Pirandello, para fins desta conclusão, há um ponto crucial que precisa ser destacado: as raízes do humor estão na percepção do contrário, constituindo-se em uma experiência humana que surge por uma ruptura de expectativas e por um sentimento de superioridade subjacente. Desta forma, para fazer humor é necessário um movimento consciente de “desfamiliarização”, a partir de uma lente que desmistifique, que rompa com o constituído e com o aceito, mostrando as fragilidades, as instabilidades e as máscaras que estão sobre os heróis, sobre as formas lógicas (“maquininhas infernais”) e sobre tudo que há no mundo, pois o humorista “vê, por assim dizer, em mangas de camisa”. Conforme, Pirandello:

O humorista não reconhece heróis: ou melhor, deixa que os outros o representem; ele, por seu turno, sabe o que é lenda e como se forma, o que é a história e como se forma: composições todas elas, mais ou menos ideais, e talvez tanto mais ideais quanto mais pretensões de realidade mostram: composições que ele se diverte decompondo, ainda que não possa dizer que seja uma diversão agradável. O mundo, se não propriamente nu, ele o vê, por assim dizer, em mangas de camisa: em mangas de camisa o rei, que vos causa tão bela impressão quanto a gente o vê composto na majestade de um trono com o cetro e a coroa e o manto de púrpura e de arminho.

Em relação à distinção entre o cômico e o humorístico, Pirandello propõe que seria preciso diminuir a distância e renunciar à atitude superior para que em uma operação reflexiva o riso cômico fosse transformado em sorriso piedoso de natureza humorística.

Neste sentido, o humor é um aprofundamento em marcha lenta, uma espécie de mergulho em busca de um entendimento das razões do contrário, desvencilhando da mera comicidade e da sátira cáustica, criando aquilo que Pirandello denominou de “sentimento do contrário”, que age como se fosse uma sombra que compreende porque “vê em mangas de camisa”.

Essa diferenciação e o conjunto dos dados sistematizados tanto nos quadros quanto nos gráficos das páginas 223 até 242 possibilitam-nos avançarmos na investigação do tipo de riso e do tipo de humor presentes a partir da análise dos textos de *Cidades Mortas*.

O primeiro ponto diz respeito ao narrador. A partir dos quadros das páginas 223, 224, 225, 226 e 227 e dos gráficos das páginas 228, 229 e 230, é possível perceber um equilíbrio nas ocorrências, 18 textos em 1ª pessoa e 17 em 3ª, mas há uma constante muito representativa independentemente do tipo de narrador. Vale ressaltar que o narrador em 1ª pessoa costuma criar uma maior aproximação com os personagens, mas esse não é o caso em nenhum dos 18 textos. O fato é que o narrador, tanto nos relatos quanto nos contos, em todos os textos, faz questão de explicitar que não compartilha com aquela realidade que ele narra, deixando claro o seu estranhamento, sua surpresa (“Como assim?!”, parece exclamar) em relação aos tipos e às situações que observa e descreve, enfatizando sistematicamente o princípio do contrário. A partir da análise dos textos e dos dados da última coluna do quadro geral 02, das páginas 224 e 225, é possível listar os diversos personagens que se transformaram, nas páginas de Lobato, em objetos de zombaria e sátira: “os mesmeiros”, o “restolho da população”, os coronéis, os políticos e os seus “assessores-bajuladores”, os “fazendeiros com preguiça para pensar”, os funcionários públicos (“sinecuristas e acarrapatados ao orçamento”), o conferencista, os “seixos rolados”, os sábios cientistas, os literatelhos, o literato que desiste da poesia em troca de um “empreguinho público”, o literato que realiza um plágio, os padres, os advogados, o carteiro, as moças de ideias curtas, os palhaços, o marido chupim, os maridos submissos etc, isso para citar apenas alguns deles. A galeria parece englobar todos os atores sociais das cidades do interior do país, representando um painel do Brasil real oferecido ao leitor urbano. De forma similar ao escritor e dramaturgo russo Anton Tchékhov (1860-1904), que era médico e se ocupava de

escolas rurais, podemos crer que o universo retratado nos textos de *Cidades Mortas*, quando Lobato atuava como promotor em Areais, corresponda ao real. As cartas para o amigo Rangel também são fontes para considerarmos essa relação de homologia entre os textos e a realidade vivenciada.

Voltando à postura do narrador frente à matéria do real: o fato de não concordar com aquilo que observa cria um distanciamento típico de quem vê de fora, como um cientista que acredite na hipotética dicotomia entre observador e objeto ou um jornalista que não possa interferir nos fatos. O narrador distante, mesmo imerso no espaço da matéria dos textos, adquire uma superioridade, acentuada por uma posição crítica àquele *modus operandi*. Deste modo, a partir do ponto de vista e da focalização do narrador, conforme Pirandello, nesses textos analisados há todas as possibilidades teóricas para a ocorrência da comicidade, pois os três ingredientes básicos estão disponíveis: a percepção do contrário, a ruptura de expectativas e um sentimento de superioridade.

De uma forma complementar, a posição do narrador também pode ser analisada a partir dos 1.361 pontos identificados e sintetizados tanto nos quadros das presenças quanto das ocorrências dos aspectos de comicidade de Propp, das páginas 231, 232 e 235. Assim como, nas representações gráficas das páginas 234 e 236. Em todas as representações, na terceira coluna ou entrada, há o *Aspecto das diferenças*, que conforme a legenda consiste em personagens e situações desviantes, que transgridem à norma, oposição ao sublime, ao ideal de beleza, distinção, deformidade, eventos e personalidades do passado, diferenças de costumes, personagens estrangeiros ou periféricos. Nesta coluna, estamos focados na comicidade por diferença proposta por Propp e apresentada no terceiro capítulo. É importante destacar que, além das diferenças culturais – sincrônicas para a situação do estrangeiro ou de um forasteiro, como para nosso caso – é possível detectar a comicidade da diferença a partir de características ou condutas que se diferenciem de um padrão majoritário. Por exemplo, personagens que sejam considerados ridículos por estarem fora de contexto da maioria.

Conforme o quadro da página 231 e 232 e o gráfico da página 234, a comicidade da diferença junto com outros cinco aspectos (*Exagero cômico, Malogro da vontade, Alogismos, Linguagem e Personagens cômicos*) aparece em todos os textos (ocorrência 100%), fato que, além de ser representativo e colaborar com a nossa argumentação, indica que estamos relacionando o *Aspecto das diferenças* de Propp tanto com o estranhamento quanto com o princípio do contrário, considerando Pirandello.

Afinal, o narrador, por não compartilhar com o que é narrado, pelo uso de diversos recursos da linguagem e por focalizações específicas, explicita a todo momento a marca da diferença, da distinção, que reforça, para um leitor atento, três dados objetivos relevantes: não ser conterrâneo dos seus personagens, não desejar criar nenhuma empatia com eles e viver em outro tempo subjetivo, mais acelerado, mais produtivo e regido por uma pretensa modernidade que atribui ao narrador uma aparente superioridade, comprada com gosto e volúpia pelo público leitor, que no processo de recepção também se percebe superior e, com cumplicidade, ri do outro tão diferente, brasileiro igual, mas com muito mais defeitos. Vale lembrar que, entre 1900 e 1919, os textos foram publicados em jornais que circulavam majoritariamente nas cidades, isto é, a maioria dos leitores era urbana. O mesmo pode ser afirmado para os leitores da coletânea de *Cidades Mortas*.

Naturalmente, toda regra comporta exceções. Por exemplo, no “romance gorado” *Cavalinhos*, o narrador aparece bem próximo do protagonista Lauro, entediado e insatisfeito com aquela vidinha. Mas também não poderia ser diferente: o personagem parece ter o ponto de vista do narrador. Além desse conto, o narrador também reforça comportamentos “positivos” de alguns personagens, poucos. É possível enumerá-los em uma mão: “aqueles que fugiram”, os “homens aptos”, o velho Torquato que explica o “mal da nossa raça”, o juiz no caso do júri em uma “Itaoca à beira-mar” e o avô do Crispim, seja pela sua astúcia, seja porque não é um “seixo rolado” e venceu na vida, um *self made man*.

O segundo ponto diz respeito ao espaço. Aqui estamos tratando do forte embate entre cidade e interior, entre modernidade e atraso, entre o pré-capitalismo, com o início da

industrialização e do desenvolvimento do comércio, e as cidades gastas pela monocultura e pela produção arcaica. Considerando as ocorrências relacionadas ao espaço do interior que se opõe às cidades, isto é, contabilizando as cidadezinhas não nomeadas com aquelas com nome (Itaoca, Itaoca beira-mar, *Oblivion* e Itaquaquetuba) obtemos o percentual de 80%.

Ou seja, ao focalizar 28 de 35 histórias, isto é, quatro quintos dos textos, “no ambiente marasmático das cidades mortas”, Lobato oferece ao público leitor da cidade o gosto de uma oportunidade dupla, um sorvete com duas bolas (Lobato dizia que os livros deveriam ser vendidos como se fossem sobremesas): informar-se sobre a vida nesse espaço e sentir-se satisfeito por estar distante subjetivamente desse Brasil, que por ser atrasado deveria ser salvo ou assassinado (modernização ou morte?). Fischer (2003) comenta uma análise precisa de Antonio Candido: nos anos 30, essa consciência de atraso transformou-se de “amena”, típica da década de 10 e 20, para “catastrófica”. Aqui, mais uma vez, ao focalizar quatro quintos dos textos no “Tartarugol”, aparece subentendido o princípio do contrário e surpresas pelas quebras de expectativas, tamanha as diferenças e desigualdades na dicotomia cidade e cidadezinha.

O terceiro ponto diz respeito especificamente à alta taxa de identificação dos aspectos e ao conceito criado e denominado de *Densidade dos aspectos de comicidade*. É muito representativo os resultados obtidos, que podem ser constatados nos quadros das presenças e das ocorrências dos aspectos de comicidade, página 231, 232 e 235, e nos gráfico da página 234, quando observamos o número total ou o percentual de ocorrências totais dos aspectos. Como podemos observar, há seis categorias de aspectos que ocorrem em 100% dos textos, dois aspectos (*Manifestação física* e *Fazer alguém de bobo*) que aparecem em 92% ou 23 deles, outros dois (*Comparação com coisas* e *Comparação com animais*) que estão presentes em 80% ou 20 textos e o aspecto de *Ridicularização das profissões* que ocorre em 78% ou 19 textos. Isto é, 11 dos 15 aspectos, 73,3% da tipologia de Propp, foram identificados em mais do que três quartos dos textos ou 75%.

Vale ressaltar, motivados pelas pequenas extensões, em média meia página no livro, dos 11 textos de *Vidinha Ociosa*, para fins de cômputo das presenças e das ocorrências dos aspectos de comicidade, com o objetivo de simplificar a montagem dos quadros e dos gráficos, optou-se por considerar *Vidinha Ociosa* como uma unidade. Assim, a apresentação e o cálculo dos resultados foram realizados a partir de um total de 25 textos. Além disso, ciente de que quanto mais extenso o texto maior a probabilidade de ocorrências de aspectos de comicidade, criamos o conceito de *Densidade de aspectos* que informa a quantidade de aspectos em relação ao número de páginas do texto no livro. A decisão foi acertada quando comparamos as medidas estatísticas de posição, de dispersão e de assimetria das ocorrências totais e das densidades, apresentadas nas páginas 238, 239, 240, 241 e 242. Os valores da média, moda, mediana e amplitude, se para os aspectos de comicidade resultaram em um desvio padrão e um coeficiente de variação alto, para a densidade foram valores próximos: 3 e 25,5% respectivamente. A média obtida de 11,8 aspectos por página do livro é representativa e lança um desafio: comparar com outros textos de Lobato ou com outros escritores para obtermos parâmetros comparativos. O fato é que a número de aspectos identificados é um valor que quantifica, mas não necessariamente garante de forma inquestionável a comicidade do texto. Quando comparamos os gráficos 2 das páginas 239 e 242, percebemos que não necessariamente um maior número de aspectos acarreta a maior comicidade. Ou seja, os seis textos *Luzeiro agrícola*, *O espião alemão*, *O plágio*, *Vidinha ociosa*, *Gens ennuyeux* e *Por que Lopes casou*, que possuem maior ocorrência de aspectos, não necessariamente são aqueles que são mais cômicos, pois, considerando os valores das densidades dos aspectos, aparecem cinco textos, a saber: *Os perturbadores do silêncio*, *Toque outra*, *Um homem de consciência*, *Café! Café!* e *Cavalinhos*, conforme as medidas estatísticas apresentadas nas páginas 241 e nos gráficos das páginas 240 e 242.

O quarto ponto está relacionado com os personagens, com os ambientes e com as situações caricatas. O aspecto *Linguagem* ou *Instrumentos linguísticos da comicidade* por abarcar seis subcategorias foi aquele com maior ocorrência: 352 marcas ou 25,9%. Os quatro aspectos caricaturais do *Exagero cômico*, *Malogro da vontade*, *Alogismos* e *Personagens*

cômicos estão presentes em todos os textos (ocorrência 100%), somados contabilizam 563 ou 41,4% das ocorrências totais. Nossa abordagem, neste ponto, consiste em montar uma espécie de equação em que de um lado do operador de igualdade esteja como variável “C” a caricaturização dos personagens, definida no final do segundo capítulo, e do outro estejam aspectos de Propp, terceiro capítulo, que sejam específicos para o processo da criação da caricatura. Isto é, a ideia é igualar ao lado esquerdo da equação, “C”, os aspectos de comicidade que, trabalhando sinergicamente entre si, passam a funcionar como os fatores em uma operação fictícia de soma ou de multiplicação ou ambas, de forma que o recurso associado invariavelmente ao cômico depreciativo e satírico possa ser decomposto em seus elementos constituintes ou, para sermos mais precisos, nos seus aspectos de comicidade formadores. A equação que iguala caricatura com um somatório dos aspectos relacionados, que passaremos a chamar de *Aspectos de comicidade caricaturais*, é apresentada a seguir:

$$ACC = \sum_{i=0}^{i=j} CM (\alpha * Exagero + \beta * Malogro + \gamma * Alogismo + \delta * Personagem) + CM(MFis + Bobo)$$

Exercícios de matemática-fantasia e experiências mentais à parte, a identificação de uma alta ocorrência dos aspectos que correspondam e compõem qualquer representação de personagens caricatos é um resultado factível e dentro do esperado, considerando que o recurso da caricatura foi usado pelos escritores paulistas entre 1900 e 1920 (Leite, 1996). Ou seja, a análise dos textos do capítulo anterior, a partir da abordagem de comicidade de Propp, parece estar de acordo com os pontos de vistas da maioria dos comentadores sobre o tipo de humor presente nos textos de Monteiro Lobato.

Assim, o riso suscitado é predominantemente satírico, baseado nas caricaturas, levando a invariavelmente a um riso de zombaria, que desdenha, que ri dos defeitos amplificados e rebaixa ainda mais o objeto de escárnio. Uma definição de sátira, muito adequada para o contexto deste trabalho, é apresentada por Marcia Camargos (2001):

Tão antiga quanto a existência humana, esta tem sido usada para ridicularizar defeitos e vícios mediante a sua ampliação caricatural. Endossando a máxima *ridendo castigat mores* (o riso corrige os costumes), sempre fez dos homens públicos e das figuras de algum prestígio literário, social ou político seu alvo predileto. Se o intuito era apresentar pessoas e fatos de forma burlesca, revelando aspectos engraçados e risíveis, então a caricatura, aliada da sátira, descobriu material abundante entre os próceres da República Velha.

Analisaremos a máxima em latim, mas, para finalizar em relação aos personagens caricatos, é necessária mais uma colocação: a ampliação dos defeitos, das deformações, o foco nas disjunções entre aparência e essência, entre vontade e fracasso de ação e/ou pensamento, as incapacidades de ligar causas e efeitos, entre outros, são ações arbitrárias que um escritor realiza durante o processo de criação esvaziando e achatando os personagens, que na análise aparecem como marcas de ocorrências dos *Aspectos de comicidade caricaturais*. O fato é que nesse processo de caracterização estilizada dos personagens, para formação de tipos, o *Aspecto das diferenças*, observado pelo narrador e transmitido aos leitores, acentua ainda mais o potencial para os atributos presentes na caricatura. Em outras palavras, saber que o outro é diferente e que deriva de uma norma, compartilhada pelo narrador e pelos leitores (caso dos textos analisados), possibilita um ponto de vista que enfatiza ainda mais um olhar crítico e cirúrgico que ressalta nos detalhes as características, físicas ou psicológicas, que, por concentrarem em apenas alguns pontos singulares, no limite, tendem a uma tipificação satírica, ao exagero cômico, que muito provavelmente suscita no leitor um riso de escárnio e de zombaria.

Quanto a uma possível tipologia de risos, Propp parece mais uma vez esclarecer e simplificar o debate, associando tipo de riso com as diferentes relações humanas estabelecidas, no real ou na ficção. Em seu livro *Riso e comicidade*, o pesquisador apresenta essa premissa e a partir dessa associação define o riso de zombaria.

Diferentes tipos de risos correspondem a diferentes relações humanas (...) as pessoas zombam, ridicularizam, desfazem (...) E é exatamente esse tipo de riso o que mais se encontra na vida e na arte (...) precisamente o riso escarnecedor de zombaria (...) sempre ligado à comicidade que costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso. Isto nem sempre é evidente, mas pode ser sempre mostrado com precisão.

A partir da análise dos 35 textos, segundo Pirandello, estamos tratando de um riso predominantemente cômico, um riso satírico, de zombaria, um riso de entretenimento, que não envolve um aprofundamento reflexivo que leve a um sorriso piedoso de natureza humorística. A causa que explica o riso ser cômico parece-nos relacionada à origem do processo, que está associada com o uso do mecanismo de redução durante a construção do personagem. Como apresentamos no segundo capítulo, importante ressaltar, que a redução caricatural não fica apenas restrita aos tipos, mas espalha-se para situações, para grupos, para contextos e para instituições.

Longe de estarmos valorando o riso suscitado pelos textos lobatianos, muito menos partindo para uma classificação dentro de uma escala de adjetivos ou números. Nosso esforço é para entendê-lo por uma espécie de engenharia reversa, retornando às concepções simplificadas que são típicas na construção dos personagens planos ou de costumes adotadas pelo escritor por algum(ns) motivo(s). Ou seja, considerando textos cômicos e os aspectos de Propp, parece haver uma relação entre o *Aspecto das diferenças* e os *Aspectos de comicidade caricaturais*. Como se fosse uma articulação entre duas variáveis complexas que nos induz a uma lógica de quanto mais ocorrências houver da primeira maior será a probabilidade de que a segunda esteja também em maior quantidade e intensidade. Em linguagem matemática, poderíamos dizer que são diretamente proporcionais, podendo ser representados pela fórmula de somatório dos aspectos correlatos a seguir:

$$C = \sum_{i=0}^{i=j} RI * (\textit{Aspecto das diferenças}) / (\textit{Aspectos de comicidade caricaturais})$$

Na representação caricatural estereotipada, há indiretamente um reforço no paradigma da superioridade e uma amplificação da percepção do contrário, que pela ausência de reflexão e aprofundamento caracteriza apenas efeito cômico e um riso fácil, típico de zombaria. Sobre a superioridade do homem da cidade que a caricatura propicia, vale transcrever mais um comentário preciso de Antonio Candido (2010):

[O Regionalismo] Mas teve aspectos negativos, quando viu no homem do campo um modelo meio caricatural que o homem da cidade se felicitava por haver superado, e lhe aparecia agora como algo exótico, servindo para provar a sua própria superioridade e lhe dar um bem-estar de complacência.

Não entraremos aqui no debate para nos posicionar entre o positivo ou o negativo em relação ao uso da caricatura e muito menos sobre o que seria um pretenso “politicamente correto”, mas, voltando à máxima em latim, *ridendo castigat mores* (o riso corrige os costumes), parece ter havido uma motivação moral compartilhada entre os escritores paulistas entre 1900 e 1920 que explica o uso predominante da sátira e dos tipos estereotipados. Motivos de um contexto muito mais amplo e que antecede à República Velha, motivações que estão na base da diferenciação entre humorista e cômico. Há uma citação famosa do crítico francês Paul Stapfer, em seu estudo sobre Shakespeare, que Fischer (2009) comenta e que transcrevemos a seguir:

“O humorista se diferencia profundamente dos escritores comuns de sátiras e comédias. O satírico comum fustiga os vícios ou os ridículos em tom áspero ou cáustico (...) o poeta cômico comum apresenta em seu teatro tolices especiais: a avareza, a afetação, a ignorância, a pedanteria, etc.”. Ambos são reformadores morais, interessados em preservar de alguma maneira a moral vigente, a suposta maneira excelente de ser do homem daquele contexto. Não assim o humorista, que “não leva nada a sério, nem os homens, nem as coisas, nem ele mesmo”. “Ele viu tudo, compreendeu tudo, principalmente ri de tudo, sem cólera, sem amargura e sem paixão, porque a paixão é séria”. Enquanto o cômico apresenta uma ingenuidade essencialmente inconsciente, o humorista tem uma malícia expressa lógica e autoconscientemente. No humor, ao contrário do que ocorre na comédia, não rimos: sorrimos.

É importante, seguindo essa trilha já aberta, entre humorista e comediante, destacar mais um dado objetivo obtido a partir dos textos de *Cidades Mortas*: 28 dos 35 textos, ou seja, quatro quintos ou 80%, foram escritos e publicados entre 1900-1910. Este fato é importante, pois nos fornece mais um argumento plausível, desta vez, quantitativo, para afirmar que o pendor do escritor está mais para o cômico do que para o humorístico.

Afinal, como vimos no primeiro capítulo, sobre o período de formação de Lobato, o primeiro decênio esteve associado a uma vida sem maiores responsabilidades, quando estudante em São Paulo, no retorno a Taubaté e no trabalho tranquilo em Areias. É só a

partir de 1911, com a morte do avô, que Lobato começa a enfrentar problemas financeiros e dificuldades no trabalho. A experiência fracassada de ser fazendeiro (1911-1917), a carreira de editor finalizada com a falência, em 1925, as campanhas do ferro e do petróleo, na década de 30, são momentos carregados de outras significações (amadurecimento, frustração, desencanto etc.) em relação a esses onze anos, 1900-1910, que correspondem a quatro quintos de todos os textos da coletânea *Cidades Mortas*. Esse período, como apresentamos, coincide com o momento em que Lobato era um jovem estudante, escrevendo para ter diversão garantida com os amigos da República do Minarete e colocando no papel seus “piolhos mentais” para matar o tédio em Areias. Como vimos no capítulo anterior, *Literatura do Minarete* e *Mundo da Lua* são livros com muitas interseções com *Cidades Mortas*. Especificamente sobre o humor, estamos considerando um jovem escritor que escreve sem compromisso, sem preocupações e que usa os jornais de Pindamonhangaba e de Caçapava para dar vazão a sua criatividade e a sua irreverência. Transcrevemos a seguir trecho no qual Sena (20014), que analisou *Literatura do Minarete*, reforça esse nosso ponto de vista:

Os escritos da juventude de Lobato destacam-se principalmente pela leveza. O autor passeia por diversos temas mais com a pena da galhofa e da ligeireza do que com a tinta da melancolia (...) Conta anedotas dignas do homem de interior que também era. Por fim, elabora crônicas saborosas (...) A tinta da melancolia lobatiana talvez apareça mesmo quando o assunto é a decadência da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco.

O fato de que 28 dos 35 textos de *Cidades Mortas* sejam anteriores à herança do avô, confirma que os textos estavam na gaveta do escritor, que, pressionado pelo editor, ele próprio, organizou a coletânea com “coisas velhas”. Neste ponto, há duas colocações importantes. A primeira já foi comentada rapidamente, mas cabe-nos reforçar com uma nota que nos leva ao “Lobato duplo”. Explico: no mesmo ano de publicação de *Cidades Mortas*, 1919, Lobato também publica o livro *Ideias de Jeca Tatu*. O fato por si não é representativo, mas, ao analisarmos os tipos de textos presentes nesse último, percebemos que a publicação de ambos torna-se emblemática para um escritor duplo, cioso do seu prestígio simbólico, que parecia estar também atento aos seus “textos leves”, que o público

gostava, mas que poderiam representar um prejuízo a sua imagem de proprietário da revista cultural mais importante do país e articulista engajado em assunto polêmicos de jornais sérios. É uma indicação de um oscilar entre o desejo de ser levado a sério, que encontramos no conto *O engraçado arrependido*, mas que por uma espécie de maldição parece empurrar o pêndulo para o polo do seu talento cômico – que agrada, vende e transforma-o em uma celebridade literária, conflito presente no conto de Machado de Assis, *Um homem célebre*.

Ou seja, os textos irreverentes, satíricos e debochados que conduzem ao riso fácil e instantâneo que saboreamos em *Cidades Mortas* foram publicados concomitantemente a 18 artigos em *Ideias de Jeca Tatu*, todos sérios, sem exceção, acerca de uma defesa da brasilidade e publicados originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, na *Revista do Brasil* e em demais periódicos. Ainda mais simbólico: o primeiro texto é um ensaio intitulado *A caricatura no Brasil*, que apresenta um painel dos principais ilustradores e brada contra restrições à liberdade, ou seja, aqui é o Lobato que escreve analiticamente sobre o recurso, forçando o pêndulo para o lado sério, para *Um homem célebre*. Assim, considerando o contexto da *Belle Époque* e o pressuposto da desvalorização do humor em detrimento dos temas sérios, o escritor parece que, ao assumir o lado comediante, poderia estar fechando as portas para sua faceta de editor sério ou de articulista polêmico. Para finalizar, também destacamos que Lobato editor tenha publicado, em 1935, dividindo parte de seus textos para adultos de uma forma dual: *Contos Leves* e *Contos pesados* (Martins, 2003).

A segunda e última colocação, indiretamente relacionada com o período dos textos de *Cidades Mortas*, diz respeito à concepção lobatiana sobre humor. Em 1944, 25 anos depois da publicação de *Cidades Mortas*, Lobato escreveu um prefácio-ensaio à *Antologia dos grandes contos humorísticos*, organizada por Edgar Cavalheiro e Araújo Nabuco, ilustrada por Hilde Weber e publicada pela editora Brasiliense. Neste texto, sobre o qual apresentamos uma análise breve no Anexo I, consideramos centrais tanto a percepção do escritor em relação à dificuldade de produzir o sorriso humorístico, para alcançar “a sublimação do cômico que é o humor”, quanto a sua definição original sobre o humor: “Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas”. O primeiro adjetivo

guarda uma relação com um dos três elementos que Pirandello propõe em sua abordagem: a ruptura de expectativas. Neste prefácio, Lobato apresenta-se na chave de um escritor maduro, consciente dos limites impostos pelo seu tempo, pelo atraso do nosso país, pela sua situação financeira aquém daquela desejada e pela sua saúde debilitada. Em 1944, quatro anos antes de sua morte, um ano depois da morte do segundo filho, Lobato percebe a finitude e revela-se desiludido com seus conterrâneos, em parte pela amargura das suas escolhas, que privilegiaram, na dicotomia autor-empREENDEDOR, o homem de ação. O próprio prefácio sintetiza os traços da irreverência, da imprevisibilidade e da comicidade recorrentes nos textos de *Cidades Mortas*, “coisas antigas”. Aquele um texto de final de carreira, os analisados nesta dissertação de início de percurso, quando tudo estava por fazer e tudo parecia ser possível. É emblemático e bastante coerente com as teorias do humor que o primeiro e único momento de reflexão sobre o riso tenha ocorrido no caso de Lobato, quando se percebe desencantado e vencido.

Neste ponto final, de uma forma simbólica, em um movimento cíclico, manobro o leme do meu barco, velejando de popa rasa, com o vento a favor, empurrando a embarcação, vejo ao longe o início desta travessia, mais especificamente ao começo da jornada, quando destaquei uma frase do escritor e crítico gaúcho Alcides Maya, em seu livro *Machado de Assis - algumas notas sobre o humour*, de 1912, lido em julho de 2012, apresentado pelo crítico também gaúcho Flávio Loureiro Chaves:

O humorista é um forte bom, vencido, mas sobranceiro à derrota, na atitude que assume não de orgulho puro, e sim de altivez dolorosa, há, anulando o despeito pessoal, uma certeza superior das contingências terrenas.

Difícil explicar por que concluir este trabalho, repetindo um trecho centenário e já transcrito na segunda página da Introdução. Não deve ser usual. Entretanto, também não foi usual o próprio percurso que me fez chegar até aqui e nem o impacto criado em mim por essa frase. Não apenas por concordar plenamente com a afirmação de Maya e por apresentar uma definição elegante, consistente e poderosa. Há algo tão verdadeiro e especial no trecho, que até poderia ser apresentado pelo personagem de Lobato, Crispim

Paradedá, no último texto de *Cidades Mortas, O avô de Crispim*, página 218, quando apresenta o caso do dinheiro ao narrador: “somos todos aqui uns pulhas, uns seixos rolados (...) a civilização nos iguala, nos arredonda, nos tira a coragem da originalidade”.

Algo me diz que, se Lobato e o humor, peixes ariscos e escorregadios, motivaram-me a lançar o veleiro ao mar, parece-me que o trecho de Alcides Maya sinaliza para a continuidade desta pesquisa, navegando para o alto mar.

REFERÊNCIAS

I. DE MONTEIRO LOBATO

Lobato, Monteiro. Cidades Mortas. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1920

Lobato, Monteiro. Cidades Mortas. São Paulo: Editora Globo, 2009.

Lobato, Monteiro. Urupês. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957.

Lobato, Monteiro. Urupês. São Paulo: Editora Globo, 2007.

Lobato, Monteiro. Literatura do Minarete. São Paulo: Editora Globo, 2008.

Lobato, Monteiro. Mundo da Lua. São Paulo: Editora Globo, 2008.

Lobato, Monteiro. Ideias de Jeca Tatu. São Paulo: Editora Globo, 2008.

Lobato, Monteiro. A Barca de Gleyre. São Paulo: Editora Globo, 2010.

Lobato, Monteiro. Prefácio e entrevistas. São Paulo: Editora Globo, 2009.

Lobato, Monteiro. Lobato, Monteiro. Contos Completos. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

II. SOBRE MONTEIRO LOBATO

Albieri, Thaís de Mattos. São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2009.

Albieri, Thaís de Mattos. "Oblivion, Itaoca, quantas saudades!": as Cidades Mortas de Monteiro Lobato. In: Monteiro Lobato, livro a livro - obra adulta, São Paulo: Editora Unesp, 2014, (p. 79-93).

Andrade, Oswald. *Ciência & Trópico*, Recife, 9(2): 195-199, jul./dez., 1981 (publicado em Ponta de Lança. São Paulo: Editora Martins, 1945).

Azevedo, Carmen Lucia de; Camargos, Marcia e Sacchetta, Vladimir. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora Senac, 1997.

Bandeira, Manuel. Eis um escritor feliz! *Ciência & Trópico*, Recife, 9(2): 191-793, jul./dez., 1981 (publicado em Rio de Janeiro: jornal Diário de notícias, 12 de novembro de 1933).

Barbosa, Alaor. *O ficcionista Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

Bedê, Ana Luiza Reis. *Monteiro Lobato e a presença francesa em A Barca de Gleyre*. São Paulo: Editora Annablume/FAPESP, 2007.

Bignotto, Cilza. A onda verde: motivos de beleza em constante agitação. In: Monteiro Lobato, livro a livro - obra adulta, São Paulo: Editora Unesp, 2014, (p. 149-166).

Cassal, Sueli Tomazini Barros. *Amigos escritos – correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Cavalheiro, Edgard. *Vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955, 2v.

Cavalheiro, Edgard. *Vida e obra de Monteiro Lobato*. In: *Urupês*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1957, (p. 3-59).

Cesar, Guilhermino. *Monteiro Lobato e o Modernismo brasileiro*. In: *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 33-40).

Costa, Lígia Militz. *Uma obra polêmica e dialógica*. In: *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 59-66).

Dias, Jói José. *Cenários da literatura popular – De Lobato e Mazzaropi... todo caipira tem um pouco*. São Leopoldo: Editora Nova Harmonia, 2010.

Dimas, Antonio. Um companheiro de Lobato: Hilário Tácito. In: Atualidade de Monteiro Lobato. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 125-132).

Duarte, Lia Cupertino. Lobato humorista – a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

Grieco, Agrippino. Um Maupassant brasileiro. *Ciência & Trópico*, Recife, 9(2): 191-793, jul./dez., 1981 (publicado em *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1947).

Lajolo, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. In: Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, (p.101-105).

Lajolo, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. In: Atualidade de Monteiro Lobato. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 41-49).

Lajolo, Marisa. Monteiro Lobato: Um brasileiro sobre medida. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina. Literatura infantil brasileira – História&Histórias. São Paulo: Editora Ática, 2006.

Lajolo, Marisa. Todo livro tem uma história. Este tem várias. In: Monteiro Lobato, livro a livro - obra adulta, São Paulo: Editora Unesp, 2014, (p. 11-21).

Landers, Vasda Bonafini. De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

Leite, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas – a caricatura na literatura paulista (1900 – 1920). São Paulo: Editora Unesp, 1996.

Lucas, Fabio. A escrita, a crítica e a estética nas cartas de Monteiro Lobato. In: Atualidade de Monteiro Lobato. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 89-101).

Lucena, Eleonora de. Nacionalista irrequieto. Jornal Folha de São Paulo. Ilustríssima, p. 8, (27/04/2014).

Martins, Milena Ribeiro. Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica - O processo de escrita do conto lobatiano. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 1998.

Martins, Milena Ribeiro. Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos. Tese de doutorado, UNICAMP, 2003.

Montello, Josué. O Polemista do conto. Ciência & Trópico, Recife. 9(2), p. 59-264, Jul./dez., 1981 (publicado em O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959).

Moraes, Marcos Antonio de. Cartas escolhidas: (auto)retrato póstumo. In: Monteiro Lobato, livro a livro - obra adulta, São Paulo: Editora Unesp, 2014, (p. 427-443).

Nunes, Cassiano. Monteiro Lobato : uma teoria do estilo. Ciência & Trópico, Recife, 9(2): 321-341, jul./dez., 1981 (publicado em Estudos Universitários, Recife, 9(3), 93-118, jul./set., 1969).

Nunes, Cassiano. Monteiro Lobato vivo. Rio de Janeiro: Editora MPM/Record, 1986.

Nunes, Cassiano. Novos estudos sobre Monteiro Lobato. Brasília: Editora UnB, 1998.

Nunes, Cassiano. Monteiro Lobato: O editor do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Petrobras, 2000.

Paixão, Fernando. Momentos do livro no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 1996.

Passiani, Enio. Na trilha do Jeca – Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003.

Paulino, Maria das Graças Rodrigues. Leitura popular: o novo e o repetido. In: Atualidade de Monteiro Lobato. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 55-58).

Penteado, J. Roberto Whitaker. Os filhos de Lobato – o imaginário infantil na ideologia do adulto. São Paulo: Editora Globo, 2011.

Resende, Beatriz. Os imprescindíveis contos de Monteiro Lobato. In: Contos completos. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2014, (p.9-26).

Sandroni, Luciana. Minhas memórias de Lobato. São Paulo: Editora Companhia das Letrinhas, 1997.

Sena, José Eduardo Botelho de. Literatura do Minarete: uma obra a quatro mãos e muitas ideias ou escritos póstumos de um jovem escritor. In: Monteiro Lobato, livro a livro - obra adulta, São Paulo: Editora Unesp, 2014, (p. 483-494).

Tin, Emerson. Mundo da Lua: um livro diferente. In: Monteiro Lobato, livro a livro - obra adulta, São Paulo: Editora Unesp, 2014, (p. 169-183).

Travassos, Nelson Palma. Minhas memórias dos Monteiros Lobatos. São Paulo: EDART, 1964.

Yunes, Eliana. Lobato e os modernistas. In: Atualidade de Monteiro Lobato. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 50-54)

Zilberman, Regina. Apresentação. In: Atualidade de Monteiro Lobato. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1983, (p. 5-7).

III. SOBRE LITERATURA, HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA

Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

Bosi, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: editora Cultrix, 1987.

Bourdieu, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996.

Bourdieu, Pierre. Pierre Bourdieu entrevistado pro Maria Andréia Loyola. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2002.

Camargos, Marcia. Villa Kyrial – crônica da *Belle Époque* paulistana. São Paulo: Editora Senac, 2001.

Candido, Antonio; Rosenfeld, Anatol; Prado, Décio de Almeida e Gomes, Paulo Emílio Salles. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

Candido, Antonio. A vida como arte In Villa Kyrial – crônica da *Belle Époque* paulistana. São Paulo: Editora Senac, 2001.

Candido, Antonio. Os parceiros do Rio Bonito – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2010.

Candido, Antonio. Iniciação à literatura brasileira. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2010.

Compagnon, Antoine. O demônio da teoria – literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Cortázar, Julio. Alguns aspectos do conto. In Valise de cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.147-164.

Ducrot, Oswald e Todorov, Tzvetan. Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007

Failla, Zoara. Retratos da Leitura no Brasil, São Paulo: Instituto Pró-livro, Imprensa Oficial, 2012.

Fischer, Luís Augusto. Literatura brasileira – modos de usar. São Paulo: Editora Abril, 2003.

Fischer, Luís Augusto. Parnasianismo brasileiro – entre ressonância e dissonância. Porto Alegre: editora PUCRS, 2003.

Fischer, Luís Augusto. Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Editora Arquipélago, 2009.

Forster, Edward Morgan. Aspectos do Romance. São Paulo: Editora Globo, 1998.

Gleick, James. Caos: a criação de uma nova ciência. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

Lapa, Manuel Rodrigues. Estilística da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1973.

Monteiro, José Lemos. A estilística – manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

Moretti, Franco. A literatura vista de longe. Porto Alegre: Editora Arquipélago, 2008.

Polinesio. Julia Marchetti. O conto e as classes subalternas. São Paulo: Editora Annablume, 1994.

Sevcenko, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Sevcenko, Nicolau. Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

Silva, Vitor Manuel de Aguiar. Teoria da literatura. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

Süssekind, Flora. Cinematógrafo de Letras – literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1987.

Vogler, Christopher. A jornada do escritor – estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas. Rio de Janeiro: Editora Ampersand, 1997.

Wood, James, Como funciona a ficção. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.

Zilberman, Regina. Regionalismo e Pré-Modernismo. In Sobre o Modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, (p. 131-140).

Zilberman, Regina. Como e porque ler a literatura infantil brasileira. Rio de Janeiro: editora Objetiva, 2005.

IV. SOBRE HUMOR, RISO E COMICIDADE

Alberti, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1999.

Geier, Manfred. Do que riem as pessoas inteligentes? Uma pequena filosofia do humor. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

Maya, Alcides. Machado de Assis – algumas notas sobre o humour. Porto Alegre: Editora Movimento, 2007.

Mennucci, Sud. Húmor. São Paulo: Editora Piratininga, 1934.

Minois, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Peixoto, Afranio. “Humour” – ensaio de breviário nacional do humourismo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

Pirandello, Luigi. Pirandello: do teatro no teatro. Ginsburg, J. (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

Propp, Vladímir. Comicidade e riso. São Paulo: Editora Ática, 1992.

Saliba, Elias Thomé. Raízes do riso – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2002.

Slavutzky, Abrão. Humor é coisa séria. Porto Alegre: Editora Arquipélago, 2014.

ANEXO I - PREFÁCIO À ANTOLOGIA DOS GRANDES CONTOS HUMORÍSTICOS

Como é fértil em recursos a imbecilidade humana.
(Monteiro Lobato)

Em 1944, Monteiro Lobato escreveu um pequeno prefácio-ensaio antecedendo a *Antologia dos grandes contos humorísticos*, organizada por Edgar Cavalheiro e Araújo Nabuco, ilustrada por Hilde Weber e publicada pela editora Brasiliense. Lobato, posteriormente, incluiu esse ensaio junto a outros 19 prefácios e 17 entrevistas no último volume das suas *Obras Completas*. O texto constitui na única referência que evidencia a visão do autor sobre o riso e sobre a dificuldade de produzi-lo para alcançar “a sublimação do cômico que é o humor”. Além dessa singularidade, o “Prefácio à Antologia de contos humorísticos”, por ser muito bem-humorado, fornece pistas e revela procedimentos e mecanismos usados por Lobato para fazer rir, enquanto o autor procura explicar e definir o conceito “indefinível” de humor para o público urbano comum brasileiro.

O ensaio é estruturado de uma forma simples e possui uma clareza semelhante a uma prova de um teorema matemático, com apresentação e demonstração de uma afirmativa ou expressão. Assim, logo no início, Lobato apresenta a sua concepção sobre o humor e faz girar o texto em torno da validação da sua definição curta e sintética: “Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas”.

O prefácio, desde a sua primeira linha, transmite uma impressão despreziosa, leve e irreverente. Entretanto, em uma análise mais detalhada, percebe-se a engenharia do ensaio e a solução inteligente construída por Lobato: o próprio texto foi desenvolvido de uma forma imprevisível, certa e filosófica. Ou seja, por seu objetivo dual, o prefácio pode ser considerado tanto como um texto-anedota quanto uma espécie de meta-anedota, justamente por explicar o conceito de humor e analisar a natureza e o funcionamento de 14 piadas, que Lobato apresenta para exemplificar o seu “método peripatético” e prático de análise, marcando importantes distinções “entre graça, espírito e humor”.

Assim, o escritor, como se fosse um cientista, apresenta e verifica a sua definição na prática, como se o autor procurasse demonstrar a validade de sua lei, aplicando suas fórmulas aos fatos, aos números, aos dados, ou melhor, às anedotas.

O meio prático de pôr em prova uma definição é aplicá-la como um cobertor sobre a coisa definida; se a definição a cobre bem, não deixando nenhum rabinho de fora, é ótima. Pus-me a recordar anedotas humorísticas e a cobri-las com a minha definição. Depois do estabelecimento da definição, Lobato analisa sem firulas as piadas e, quando chegamos ao

final do ensaio, percebemos que fomos conduzidos por uma reflexão prática sobre a importância da imprevisibilidade no humor.

Dos fatos depreende que a essência do humor é a imprevisibilidade, os outros dois elementos não sendo rigorosamente necessários, embora na maioria dos casos concorram. E conforme concorrem um, dois ou os três elementos, temos humor de primeira, de segunda ou de terceira classe – mas, em todas as hipóteses, sempre humor.

Os traços de irreverência e imprevisibilidade permeiam o ensaio do início até o fim: Existe toda uma biblioteca sobre o humor, onde cem autores tentam defini-lo, como há também inúmeras definições de arte e mil remédios para a tosse. Prova de que humor e arte são indefiníveis e a tosse incurável. Mas como é vagamente curável a causa presuntiva das tosses, também podemos vagamente definir as causas ou circunstâncias produtoras do humor e da arte.

Pus-me um dia a pensar no assunto. Há dois meios de abordar o assunto: o dos homens práticos, que vão às enciclopédias ver em que ponto os outros o deixaram, e os homens “integralistas”, isto é, que se divertem em tentar tirar tudo de si, integralmente. Como? Pensando. O mesmo método de Newton na descoberta da lei da gravitação universal. Vira Newton uma formosa maçã cair da árvore. Em vez de comê-la, como fez Eva no Paraíso, pôs-se a pensar no porquê da queda das maçãs. E emendou pensamento com pensamento até que toda a entrosagem da mecânica celeste se esclareceu em seus miolos.

O pai da mecânica clássica, Isaac Newton, e a imagem da queda da maçã criam pelo menos dois efeitos. Primeiro, representa uma oportunidade irreverente de traçar um paralelo entre a pretensa forma de obtenção da lei da gravitação universal, quando Newton “descobriu” as regras dos movimentos dos corpos submetidos à força da gravidade, e a maneira peripatética usada por Lobato para apresentar os mecanismos e explicações que validam a sua forma de compreender o que faz rir. No ensaio, para fazer graça, Lobato reforça um nexos inteligente entre a gênese das leis da física clássica e a sua forma própria de obter uma definição do humor. Segundo, traz uma associação imprevisível e rebaixada de um terceiro elemento na anedota, a figura de Eva, que simplesmente comeu a fruta em vez de intuir, para além do objeto físico, a existência da força gravitacional sobre a maçã. Lobato prossegue, preparando o terreno para a sua própria definição.

Eu estava assistindo na véspera uma fita de Gary Cooper, rica em réplicas engenhosas, umas “engraçadas” e outras “humorísticas”. Recordei aquilo. Por que razão uma me parecia engraçada e outra humorística? Qual a diferença essencial entre graça, espírito e humor? O melhor método para pensar é o peripatético – passeando, andando. Estava agradável o dia e, em vez de tomar meu ônibus no ponto habitual, fui tomá-lo em outro muito distante, a quarenta minutos a pé dali – e nesse trajeto, feito na toada de quem fala mentalmente consigo mesmo, formulei uma noção do humor que a mim satisfaz

mais do que as de Taine, Thackeray e Sud Menucci. Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas. Para obter esses três simples adjetivos qualificadores [imprevisível, certa e filosófica], foram-me necessários quarenta minutos de pensamento peripatéticos, desde o jardim da Aclimação, onde há um asno que zurra, até o começo da rua da Glória – 6.261 passos, ou 2.087 por adjetivo. Foi uma verdadeira ascensão do asno à glória, porque solvi de vez um problemazinho mental.

Para obter três simples adjetivos, poderia ser mais imprevisível a comparação inicial de humor com tosse e a importância dos 6.261 passos? Para aproximação com o leitor e a formulação de uma hipótese, poderia ser mais certo o uso da ação cotidiana de assistir à fita de Gary Cooper, motivando duas perguntas? Para resolver um problema mental, poderia ser mais filosófico o estabelecimento de uma definição que se transforma numa questão relevante também para os leitores?

Os quatro parágrafos que seguem a noção lobatiana de humor são saborosos, divertidos e pedagógicos. Novamente, para fazer graça e valorizar a sua própria definição, Lobato apresenta aquela do *Webster*, “o melhor dicionário de definições perfeitas que há no mundo”, mas destaca que sua fórmula é melhor.

Uma das características da boa definição é ser curta. “O homem é um bípede implume.” Quando a definição se estende demais, tentando abarcar todos os mobilíssimos pseudópodos da coisa definida, degenera em “noção” ou “tratado” sobre a coisa. Deixa de ser definição, súmula da essência. E muitas vezes um sábio não consegue definir uma coisa em poucas palavras e qualquer simples criança o faz (...) perguntei a um menino de 6 anos o que era blackout. Ele mo definiu em oito palavras – e duvido que algum o faça com menos (...) O autor dessa definição do Webster evidentemente não se deu ao trabalho de caminhar 6.261 passos peripatéticos. Em consequência, gastou 45 palavras na definição total. É muito (...)

O trecho é uma aula sobre como obter uma boa definição, buscando a síntese e a essência, a partir do implícito de que “menos é mais” e da premissa da superioridade da criança. Inicialmente, vale destacar um aspecto chave no estilo de Lobato: a preocupação de tornar o texto inteligível ao grande público. Como será estudado nesta dissertação, Lobato sempre buscou a linguagem fácil, direta e acessível para abordar qualquer tipo de tema, independentemente dos gêneros textuais utilizados.

No caso do *Prefácio à Antologia dos grandes contos humorísticos*, há muitos fatores que colaboram com a sua recepção e tornam mais fácil a leitura. Por exemplo, a linguagem direta, a sintaxe sem inversões, a escolha criteriosa das palavras, o uso das anedotas-exemplos para dar mais concretude ao texto, a associação com situações cotidianas e o tom bem-humorado são características que atribuem leveza e desprendimento, distanciando da

linguagem formal e acadêmica. No prefácio, Lobato é explícito: cita aqueles que se debruçavam academicamente sobre o tema, como referência, mas não detalha as teorias de humor dos filósofos Taine e Thackeray e do estudioso paulista Sud Menucci. O fato é extremamente representativo, pois marca a leitura e a erudição de Lobato sobre o assunto, mas, ao descartar o complexo, aposta na manutenção de uma postura de proximidade com o seu leitor, pautada pela informalidade e pela simples curiosidade para responder um “problemazinho mental” em um mero prefácio.

Uma noção mais adequada do que as de Thaine, Thackeray e Sud Menucci.
Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas.

Interessante observar que Lobato usa o adjetivo “adequada” para caracterizar a sua definição ao invés de “melhor” ou outras pertencentes a um campo semântico de escala, que poderiam levar a uma interpretação leviana e ambiciosa por parte do escritor. O termo “adequada” levanta uma pergunta de difícil resposta: “adequada para quem?”. Para o seu leitor? Mas quem era o seu leitor?

Este trecho da entrevista a Celestino Silveira, também de 1944, é bem representativo da preocupação de Lobato com o processo de recepção, com o respeito ao seu leitor e com a tentativa de satisfazer o gosto do povo:

Quem escreve para endeusar os poderosos do dia vive regaladamente do que escreve. E também vive do que escreve quem escreve como o povo quer que um escritor escreva. Eu de mim confesso que, desde 1918, depois que vendi minha fazenda, tenho vivido do que escrevo...

Ou seja, a partir da sua necessidade de viver profissionalmente como escritor, Lobato mostra-se por inteiro na sua tarefa, unificando as suas múltiplas facetas, típicas de sua personalidade complexa. Como será analisado, parece ser recorrente em Lobato a sua obsessão na criação de um estilo que agrada o leitor comum e satisfaça a sua concepção própria de literatura, apartada da gramática, das regras do bem escrever ou dos modismos de época. Lobato tinha horror ao texto difícil, à escrita hermética e à “macaqueação” aos franceses. Ele escrevia para que a linguagem fosse uma ponte para alcançar o leitor, buscando a simplicidade, sem transformar seus textos em um desafio para o seu público.

ANEXO II - IDENTIFICAÇÃO DOS ASPECTOS DE COMICIDADE

O humor nasce do desencanto irremediável da vida.
(Viana Moog)

- 1 1----- Exagero
- 2 Diferenças
- 3 Diferenças
- 4 Malogro
- 5 Personagem
- 6 Exagero
- 7 Alogismo
- 8 Linguagem
- 9 Exagero
- 10 Diferenças
- 11 Exagero
- 12 Exagero
- 13 Diferenças
- 14 Personagens
- 15 Exagero
- 16¹⁶ Personagem
- 17 Manifestação física
- 18 Bobo
- 19 Linguagem
- 20 Personagens
- 21 Exagero
- 22 Manifestação física
- 23 Exagero
- 24 Coisas
- 25 Animais
- 26 Exagero
- 27 Exagero
- 28 Alogismo
- 29 2----- Linguagem
- 30 Manifestação física
- 31 Malogro
- 32 Linguagem
- 33 Personagem
- 34 Exagero
- 35 Diferenças
- 36 Exagero
- 37 Diferenças
- 38 Personagem
- 39 Personagem
- 40 Coisas
- 41 Linguagem
- 42 Linguagem
- 43 Personagem
- 44 Linguagem
- 45 Linguagem

46 Linguagem
47 Alogismo
48 Linguagem
49 Personagem
50 Alogismo
51 Linguagem
52 Malogro
53 Alogismo
54 Exagero
55 Linguagem
56 Linguagem
57 Bobo
58 Bobo
59 Linguagem
60 Linguagem
61 Linguagem
62 Linguagem
63 Linguagem
64 3----- Diferenças
65 Linguagem
66 Linguagem
67 Linguagem
68 Alogismo
69 Diferenças
70 Coisas
71 Diferenças
72 Linguagem
73 Alogismo
74 Malogro
75 Linguagem
76 Alogismo
77 Linguagem
78 Exagero
79 Manifestação física
80 Animais
81 Linguagem
82 Linguagem
83 Linguagem
84 Alogismo
85 Linguagem
86 Profissões
87 Personagem
88 Linguagem
89 Alogismo
90 Alogismo
91 Exagero
92 Bobo
93 Linguagem
94 Linguagem

95 Exagero
96 Linguagem
97 Bobo
98 Linguagem
99 Linguagem
100 Linguagem
101 4---- Diferenças
102 Exagero
103 Profissões
104 Bobo
105 Exagero
106 Alogismo
107 Linguagem
108 Personagem
109 Linguagem
110 Alogismo
111 Exagero
112 Coisa
113 Linguagem
114 Diferenças
115 Exagero
116 Linguagem
117 Exagero
118 Linguagem
119 Linguagem
120 Linguagem
121 Coisas
122 Profissões
123 Coisas
124 Linguagem
125 Bobo
126 Exagero
127 Alogismo
128 Personagens
129 Linguagem
130 Linguagem
131 Coisas
132 Profissões
133 Malogro
134 Bobo
135 Personagem
136 Exagero
137 Linguagem
138 Manifestação física
139 Linguagem
140 Linguagem
141 Manifestação Física
142 Bobo
143 Malogro da vontade

144 Coisas
145 Diferenças
146 Linguagem
147 Alogismo
148 Linguagem
149 Alogismo
150 Linguagem
151 Paródia
152 Profissões
153 Malogro
154 Diferenças
155 Animais
156 Profissões
157 Exagero
158 Linguagem
159 Alogismo
160 Mentira
161 Bobo
162 Linguagem
163 Diferenças
164 Exagero
165 Exagero
166 Paródia
167 Linguagem
168 Linguagem
169 Linguagem
170 Malogro
171 Bobo
172 Alogismo
173 Linguagem
174 Bobo
175 Exagero
176 Diferenças
177 Personagem
178 Manifestação física
179 Coisas
180 Exagero
181 Diferenças
182 Alogismo
183 Linguagem
184 Malogro
185 Profissão
186 Alogismo
187 Linguagem
188 Exagero
189 Linguagem
190 Paródia
191 Bobo
192 Alogismo

193 Linguagem
194 Malogro
195 Exagero
196 5----- Malogro
197 Bobo
198 Personagem
199 Diferenças
200 Malogro
201 Animal
202 Coisas
203 Exagero
204 Manifestação física
205 Linguagem
206 Exagero
207 Animal
208 Profissões
209 Alogismo
210 Alogismo
211 Exagero
212 Personagem
213 Linguagem
214 Diferenças
215 Exagero
216 Diferenças
217 Manifestação física
218 Animais
219 Diferenças
220 Exagero
221 Malogro
222 Exagero
223 Linguagem
224 Exagero
225 Coisa
226 Paródia
227 Manifestação física
228 Exagero
229 Coisa
230 Animal
231 Bobo
232 Exagero
233 Linguagem
234 Linguagem
235 Personagem
236 Malogro
237 Bobo
238 Malogro
239 6---- Diferenças
240 Linguagem
241 Linguagem

242 Linguagem
243 Linguagem
244 Linguagem
245 Paródia
246 Exagero
247 Personagem
248 Profissão
249 Linguagem
250 Profissão
251 Linguagem
252 Linguagem
253 Linguagem
254 Linguagem
255 Exagero
256 Paródia
257 Exagero
258 Profissão
259 Malogro
260 Animais
261 Mentira
262 Personagem
263 Linguagem
264 Linguagem
265 Bobo
266 Exagero
267 Alogismo
268 Linguagem
269 Manifestação física
270 Linguagem
271 7----- Diferenças
272 Exagero
273 Alogismo
274 Exagero
275 Alogismo
276 Diferenças
277 Outro
278 Profissão
279 Linguagem
280 Linguagem
281 Diferenças
282 Personagem
283 Personagem
284 Linguagem
285 Alogismo
286 Profissão
287 Linguagem
288 Manifestação física
289 Animais
290 Linguagem

291 Malogro
292 Bobo
293 Linguagem
294 Malogro
295 Exagero
296 Exagero
297 Coisas
298 Linguagem
299 Linguagem
300 Coisas
301 Linguagem
302 Linguagem
303 Alogismo
304 Linguagem
305 Mentira
306 Coisas
307 Linguagem
308 Linguagem
309 Personagem
310 Exagero
311 Mentira
312 Malogro
313 Linguagem
314 Bobo
315 Linguagem
316 Outro
317 Profissão
318 Bobo
319 Manifestação física
320 Exagero
321 8----- Diferenças
322 Personagem
323 Linguagem
324 Animais
325 Malogro
326 Linguagem
327 Linguagem
328 Linguagem
329 Linguagem
330 Alogismo
331 Linguagem
332 Paródia
333 Exagero
334 Exagero
335 Exagero
336 Linguagem
337 Mentira
338 Bobo
339 Animais

340 Linguagem
341 Exagero
342 Malogro
343 Bobo
344 Exagero
345 Linguagem
346 Diferenças
347 Linguagem
348 Profissões
349 Alogismo
350 Bobo
351 Animais
352 Animais
353 Linguagem
354 Malogro
355 Outro
356 Linguagem
357 Exagero
358 Bobo
359 9---- Exagero
360 Personagem
361 Linguagem
362 Manifestação física
363 Animais
364 Diferenças
365 Exagero
366 Alogismo
367 Exagero
368 Manifestação física
369 Coisas
370 Linguagem
371 Bobo
372 Exagero
373 Diferenças
374 Malogro
375 Bobo
376 Personagem
377 Malogro
378 Mentira
379 Linguagem
380 Profissão
381 Alogismo
382 Exagero
383 Bobo
384 Malogro
385 Animais
386 Bobo
387 Bobo
388 Profissão

389 Diferenças
390 10---- Exagero
391 Profissões
392 Diferenças
393 Personagem
394 Alogismo
395 Bobo
396 Personagem
397 Linguagem
398 Animais
399 Exagero
400 Linguagem
401 Linguagem
402 Coisas
403 Profissão
404 Exagero
405 Linguagem
406 Linguagem
407 Coisas
408 Profissão
409 Diferenças
410 Alogismo
411 Linguagem
412 Bobo
413 Linguagem
414 Linguagem
415 Linguagem
416 Exagero
417 Animais
418 Exagero
419 Manifestação física
420 Linguagem
421 Manifestação física
422 Linguagem
423 Exagero
424 Linguagem
425 Linguagem
426 Alogismo
427 Linguagem
428 Exagero
429 Animais
430 Linguagem
431 Linguagem
432 Malogro
433 Alogismo
434 Linguagem
435 Manifestação física
436 Exagero
437 Personagem

438 Linguagem
439 Linguagem
440 Malogro
441 Profissão
442 11---- Linguagem
443 Coisas
444 Exagero
445 Malogro
446 Animais
447 Exagero
448 Linguagem
449 Personagem
450 Animais
451 Manifestação física
452 Linguagem
453 Exagero
454 Exagero
455 Exagero
456 Linguagem
457 Animais
458 Exagero
459 Exagero
460 Paródia
461 Exagero
462 Linguagem
463 Exagero
464 Exagero
465 Exagero
466 Coisas
467 Personagem
468 Linguagem
469 Exagero
470 Alogismo
471 Animais
472 Animais
473 Animais
474 Animais
475 Alogismo
476 Exagero
477 Alogismo
478 Linguagem
479 Linguagem
480 Linguagem
481 Exagero
482 Coisas
483 Alogismo
484 Manifestação física
485 Manifestação física
486 Manifestação física

487 Coisas
488 Manifestação física
489 Manifestação física
490 Coisas
491 Paródia
492 Exagero
493 Linguagem
494 Malogro
495 Exagero
496 Exagero
497 Bobo
498 Exagero
499 Linguagem
500 Malogro
501 Alogismo
502 Diferenças
503 Animais
504 12----- Diferenças
505 Exagero
506 Exagero
507 Exagero
508 Exagero
509 Exagero
510 Animais
511 Exagero
512 Alogismo
513 Personagem
514 Bobo
515 Profissões
516 Profissões
517 Linguagem
518 Diferenças
519 Linguagem
520 Linguagem
521 Alogismo
522 Personagens
523 Personagens
524 Exagero
525 Animais
526 Alogismo
527 Coisas
528 Exagero
529 Exagero
530 Paródia
531 Linguagem
532 Alogismo
533 Paródia
534 Linguagem
535 Linguagem

536 Animais
537 Linguagem
538 Linguagem
539 Animais
540 Alogismo
541 Malogro
542 Coisas
543 Linguagem
544 Animais
545 Exagero
546 Linguagem
547 Alogismo
548 Alogismo
549 Exagero
550 Alogismo
551 Animais
552 Exagero
553 Exagero
554 Linguagem
555 Alogismo
556 Exagero
557 Linguagem
558 Personagem
559 Coisas
560 Animais
561 Manifestação física
562 Exagero
563 Exagero
564 Malogro
565 Bobo
566 Animais
567 Exagero
568 Linguagem
569 Bobo
570 Alogismo
571 Diferenças
572 Profissões
573 Linguagem
574 13---- Linguagem
575 Linguagem
576 Linguagem
577 Manifestação física
578 Diferenças
579 Bobo
580 Linguagem
581 Profissões
582 Paródia
583 Exagero
584 Personagens

585 Manifestação física
586 Animais
587 Exagero
588 Linguagem
589 Alogismo
590 Personagem
591 Linguagem
592 Linguagem
593 Profissões
594 Alogismo
595 Linguagem
596 Personagem
597 Linguagem
598 Alogismo
599 Manifestação física
600 Coisas
601 Linguagem
602 Linguagem
603 Alogismo
604 Diferenças
605 Manifestação física
606 Linguagem
607 Alogismo
608 Coisas
609 Manifestação física
610 Linguagem
611 Paródia
612 Linguagem
613 Linguagem
614 Linguagem
615 Linguagem
616 Linguagem
617 Linguagem
618 Exagero
619 Coisas
620 Linguagem
621 Exagero
622 Linguagem
623 Bobo
624 Manifestação física
625 Coisas
626 Malogro
627 Alogismo
628 Coisas
629 Alogismo
630 Coisas
631 Linguagem
632 Linguagem
633 Profissões

634 Alogismo
635 Coisas
636 Manifestação física
637 Personagem
638 Linguagem
639 Bobo
640 Personagem
641 Bobo
642 Linguagem
643 14----- Personagem
644 Exagero
645 Manifestação física
646 Exagero
647 Personagem
648 Manifestação física
649 Malogro
650 Linguagem
651 Exagero
652 Diferenças
653 Diferenças
654 Coisas
655 Linguagem
656 Exagero
657 Alogismo
658 Exagero
659 Exagero
660 Exagero
661 Linguagem
662 Linguagem
663 Paródia
664 Malogro
665 Personagem
666 Linguagem
667 Exagero
668 Exagero
669 Alogismo
670 Exagero
671 Manifestação física
672 Manifestação física
673 Malogro
674 Linguagem
675 Mentira
676 Personagem
677 Linguagem
678 Paródia
679 Linguagem
680 Exagero
681 Malogro
682 Malogro

683 Exagero
684 Bobo
685 15--- Personagens
686 Mentira
687 Linguagem
688 Personagem
689 Animais
690 Malogro
691 Personagem
692 Animais
693 Mentira
694 Linguagem
695 Exagero
696 Animais
697 Linguagem
698 Alogismo
699 Linguagem
700 Diferenças
701 Profissão
702 Linguagem
703 Exagero
704 Alogismo
705 Manifestação física
706 Bobo
707 Alogismo
708 Malogro
709 Alogismo
710 Exagero
711 Personagem
712 Coisa
713 Linguagem
714 Linguagem
715 Personagem
716 Animais
717 Malogro
718 Animais
719 Exagero
720 Alogismo
721 Alogismo
722 Malogro
723 Exagero
724 Bobo
725 Mentira
726 Profissão
727 Paródia
728 Diferenças
729 Alogismo
730 Exagero
731 Linguagem

732 Linguagem
733 Linguagem
734 Linguagem
735 Malogro
736 Bobo
737 Coisas
738 Manifestação física
739 Animais
740 Exagero
741 Personagem
742 Exagero
743 Bobo
744 Linguagem
745 Paródia
746 Paródia
747 Malogro
748 Outro
749 Alogismo
750 Outro
751 Outro
752 Malogro
753 Linguagem
754 Mentira
755 Exagero
756 Malogro
757 Bobo
758 Mentira
759 Linguagem
760 Coisas
761 Malogro
762 Alogismo
763 Linguagem
764 Malogro
765 Alogismo
766 Linguagem
767 Alogismo
768 Exagero
769 Personagem
770 Exagero
771 Alogismo
772 Manifestação física
773 Linguagem
774 Profissão
775 Malogro
776 Manifestação física
777 Profissão
778 Mentira
779 Bobo
780 16----- Personagem

781 Personagem
782 Diferenças
783 Animais
784 Manifestação física
785 Exagero
786 Animais
787 Paródia
788 Manifestação física
789 Exagero
790 Exagero
791 Manifestação física
792 Exagero
793 Diferenças
794 Diferenças
795 Malogro
796 Profissão
797 Manifestação física
798 Alogismo
799 Paródia
800 Linguagem
801 Linguagem
802 Exagero
803 Diferenças
804 Diferenças
805 Malogro
806 Alogismo
807 Linguagem
808 Alogismo
809 Exagero
810 Personagem
811 Diferenças
812 Bobo
813 Malogro
814 Malogro
815 Manifestação física
816 Exagero
817 Linguagem
818 Animais
819 Exagero
820 Exagero
821 Animais
822 Manifestação física
823 Profissão
824 Profissão
825 Mentira
826 Bobo
827 Outro
828 Exagero
829 Exagero

830 Coisa
831 Alogismo
832 Linguagem
833 Animais
834 Bobo
835 Alogismo
836 Linguagem
837 Linguagem
838 Alogismo
839 Manifestação física
840 Profissão
841 Alogismo
842 Paródia
843 Linguagem
844 Mentira
845 Bobo
846 Linguagem
847 Manifestação física
848 Malogro
849 Bobo
850 Profissão
851 Exagero
852 Linguagem
853 Manifestação física
854 Exagero
855 Mentira
856 Bobo
857 Mentira
858 Alogismo
859 Animal
860 Exagero
861 Linguagem
862 Malogro
863 Exagero
864 Alogismo
865 Coisa
866 Exagero
867 Mentira
868 Bobo
869 Personagem
870 Linguagem
871 Malogro
872 Personagem
873 Linguagem
874 Bobo
875 17---- Profissão
876 Personagem
877 Linguagem
878 Linguagem

879 Alogismo
880 Profissão
881 Profissão
882 Animais
883 Personagem
884 Exagero
885 Animal
886 Personagem
887 Alogismo
888 Alogismo
889 Linguagem
890 Manifestação física
891 Alogismo
892 Manifestação física
893 Manifestação física
894 Manifestação física
895 Linguagem
896 Exagero
897 Exagero
898 Alogismo
899 Bobo
900 Malogro
901 Linguagem
902 Animal
903 Linguagem
904 Alogismo
905 Mentira
906 Linguagem
907 Diferenças
908 Paródia
909 Linguagem
910 Linguagem
911 Linguagem
912 Animais
913 Coisas
914 Coisas
915 Linguagem
916 Profissão
917 Linguagem
918 Exagero
919 Exagero
920 Personagem
921 Linguagem
922 Profissão
923 Linguagem
924 Exagero
925 Bobo
926 Alogismo
927 Profissão

928 Linguagem
929 Mentira
930 Linguagem
931 Exagero
932 Alogismo
933 Linguagem
934 Personagem
935 Coisas
936 Alogismo
937 Profissão
938 Profissão
939 Malogro
940 Alogismo
941 Manifestação física
942 Alogismo
943 Paródia
944 Exagerado
945 Linguagem
946 Personagem
947 Alogismo
948 Alogismo
949 Alogismo
950 Paródia
951 Linguagem
952 Linguagem
953 Bobo
954 Alogismo
955 Exagero
956 Linguagem
957 Alogismo
958 Linguagem
959 Alogismo
960 Alogismo
961 Manifestação física
962 Exagero
963 Bobo
964 Alogismo
965 Bobo
966 Exagero
967 Alogismo
968 Alogismo
969 Linguagem
970 Linguagem
971 Profissão
972 Exagero
973 Malogro
974 Profissão
975 Animais
976 Linguagem

977 Alogismo
978 Linguagem
979 Exagero
980 Manifestação física
981 Linguagem
982 Linguagem
983 Linguagem
984 Profissão
985 Exagero
986 Exagero
987 Linguagem
988 Diferenças
989 Alogismo
990 Exagero
991 Linguagem
992 Bobo
993 Linguagem
994 Animais
995 Alogismo
996 Bobo
997 Linguagem
998 Profissão
999 Linguagem
1000 Exagero
1001 Linguagem
1002 Personagem
1003 Malogro
1004 Alogismo
1005 Linguagem
1006 Linguagem
1007 Personagem
1008 Alogismo
1009 Linguagem
1010 Profissão
1011 Linguagem
1012 Alogismo
1013 Exagero
1014 Linguagem
1015 Coisas
1016 Linguagem
1017 Malogro
1018 Linguagem
1019 Linguagem
1020 Exagero
1021 Linguagem
1022 Diferença
1023 Diferenças
1024 Mentira
1025 Mentira

1026 Linguagem
1027 Exagero
1028 Linguagem
1029 18----- Personagem
1030 Personagem
1031 Linguagem
1032 Linguagem
1033 Linguagem
1034 Profissão
1035 Linguagem
1036 Profissão
1037 Bobo
1038 Exagero
1039 Animais
1040 Coisa
1041 Linguagem
1042 Personagem
1043 Diferenças
1044 Personagem
1045 Linguagem
1046 Personagem
1047 Diferenças
1048 Alogismo
1049 Linguagem
1050 Linguagem
1051 Exagero
1052 Manifestação física
1053 Linguagem
1054 Linguagem
1055 Manifestação física
1056 Linguagem
1057 Linguagem
1058 Exagero
1059 Personagem
1060 Linguagem
1061 Exagero
1062 Linguagem
1063 Animais
1064 Profissão
1065 Alogismo
1066 Malogro
1067 Malogro
1068 Personagem
1069 19----- Diferenças
1070 Linguagem
1071 Linguagem
1072 Personagem
1073 Exagero
1074 Profissão

1075 Exagero
1076 Manifestação física
1077 Exagero
1078 Linguagem
1079 Malogro
1080 Coisas
1081 Exagero
1082 Paródia
1083 Exagero
1084 Manifestação física
1085 Exagero
1086 Manifestação física
1087 Alogismo
1088 Exagero
1089 Animais
1090 Malogro
1091 Linguagem
1092 Malogro
1093 Exagero
1094 Linguagem
1095 Personagem
1096 Profissão
1097 Exagero
1098 Linguagem
1099 Linguagem
1100 Linguagem
1101 Exagero
1102 Exagero
1103 Alogismo
1104 Malogro
1105 20----- Diferenças
1106 Exagero
1107 Alogismo
1108 Exagero
1109 Exagero
1110 Exagero
1111 Coisas
1112 Linguagem
1113 Linguagem
1114 Personagem
1115 Papel de outro
1116 Exagero
1117 Linguagem
1118 Linguagem
1119 Mentira
1120 Diferenças
1121 Manifestação física
1122 Exagero
1123 Malogro

1124 Malogro
1125 Alogismo
1126 Exagero
1127 Exagero
1128 Exagero
1129 Alogismo
1130 Exagero
1131 Exagero
1132 Linguagem
1133 Linguagem
1134 Linguagem
1135 Linguagem
1136 Exagero
1137 Linguagem
1138 Alogismo
1139 Linguagem
1140 Linguagem
1141 Linguagem
1142 Exagero
1143 Alogismo
1144 Alogismo
1145 Linguagem
1146 Alogismo
1147 Personagem
1148 Linguagem
1149 Linguagem
1150 Linguagem
1151 Personagem
1152 Personagem
1153 Manifestação física
1154 Exagero
1155 Personagem
1156 Exagero
1157 Exagero
1158 Linguagem
1159 Linguagem
1160 Alogismo
1161 Bobo
1162 Profissão
1163 Linguagem
1164 Alogismo
1165 Exagero
1166 Linguagem
1167 Alogismo
1168 Linguagem
1169 Linguagem
1170 Manifestação física
1171 Linguagem
1172 Alogismo

1173 Alogismo
1174 Mentira
1175 Linguagem
1176 Linguagem
1177 Exagero
1178 Exagero
1179 Linguagem
1180 Bobo
1181 Papel do outro
1182 Animais
1183 Coisas
1184 Animais
1185 Exagero
1186 Exagero
1187 Manifestação física
1188 Exagero
1189 Alogismo
1190 Malogro
1191 Personagem
1192 Alogismo
1193 Exagero
1194 Exagero
1195 Exagero
1196 Malogro
1197 Linguagem
1198 Linguagem
1199 Linguagem
1200 Alogismo
1201 Exagero
1202 Linguagem
1203 Linguagem
1204 Linguagem
1205 Malogro
1206 Exagero
1207 Manifestação física
1208 Linguagem
1209 Exagero
1210 Linguagem
1211 Exagero
1212 Alogismo
1213 Exagero
1214 Personagem
1215 Profissão
1216 Linguagem
1217 Exagero
1218 Exagero
1219 Linguagem
1220 Exagero
1221 Alogismo

1222 Exagero
1223 Malogro
1224 Alogismo
1225 Bobo
1226 Exagero
1227 Mentira
1228 Linguagem
1229 Exagero
1230 Malogro
1231 Alogismo
1232 Alogismo
1233 Linguagem
1234 21----- Personagem
1235 Malogro
1236 Linguagem
1237 Coisa
1238 Exagero
1239 Malogro
1240 Exagero
1241 Profissão
1242 Personagem
1243 Diferenças
1244 Bobo
1245 Coisas
1246 Animais
1247 Animais
1248 Malogro
1249 Animais
1250 Malogro
1251 Manifestação física
1252 Exagero
1253 Malogro
1254 Alogismo
1255 Alogismo
1256 Exagero
1257 Exagero
1258 Exagero
1259 Paródia
1260 Alogismo
1261 Personagem
1262 Manifestação física
1263 Coisa
1264 Exagero
1265 Alogismo
1266 Personagem
1267 Manifestação física
1268 Manifestação física
1269 Malogro
1270 22----- Personagem

1271 Manifestação física
1272 Diferenças
1273 Manifestação física
1274 Exagero
1275 Bobo
1276 Malogro
1277 Manifestação física
1278 Linguagem
1279 Alogismo
1280 Personagens
1281 Exagero
1282 Animais
1283 Linguagem
1284 Linguagem
1285 Linguagem
1286 Exagero
1287 Linguagem
1288 Alogismo
1289 Malogro
1290 Linguagem
1291 23----- Diferenças
1292 Manifestação física
1293 Personagem
1294 Exagero
1295 Diferenças
1296 Malogro
1297 Exagero
1298 Bobo
1299 Alogismo
1300 Exagero
1301 Alogismo
1302 Profissão
1303 Bobo
1304 Exagero
1305 Linguagem
1306 Manifestação física
1307 Alogismo
1308 24---- Personagem
1309 Linguagem
1310 Linguagem
1311 Mentira
1312 Linguagem
1313 Linguagem
1314 Diferenças
1315 Exagero
1316 Profissão
1317 Linguagem
1318 Paródia
1319 Linguagem

1320 Linguagem
1321 Alogismo
1322 Linguagem
1323 Linguagem
1324 Exagero
1325 Linguagem
1326 Linguagem
1327 Linguagem
1328 Exagero
1329 Alogismo
1330 Linguagem
1331 Exagero
1332 Coisa
1333 Linguagem
1334 Alogismo
1335 Malogro
1336 Alogismo
1337 Mentira
1338 25---- Diferenças
1339 Personagem
1340 Linguagem
1341 Mentira
1342 Alogismo
1343 Bobo
1344 Linguagem
1345 Malogro
1346 Personagem
1347 Linguagem
1348 Alogismo
1349 Manifestação física
1350 Diferenças
1351 Linguagem
1352 Alogismo
1353 Malogro
1354 Exagero
1355 Exagero
1356 Linguagem
1357 Exagero
1358 Bobo
1359 Linguagem
1360 Alogismo
1361 Linguagem